



**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

**ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ,
КУЛЬТУРОЛОГИЯ:
ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ**

Новосибирск, 2011 г.

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Ф 51

Рецензент — к. фил. н. Бердникова Анна Геннадьевна
(г. Новосибирск).

Ф 51 «Филология, искусствоведение, культурология: проблемы и решения»: материалы международной заочной научно-практической конференции. (10 октября 2011 г.) — Новосибирск: Изд. «Априори», 2011. — 124 с.
ISBN 978-5-4379-0010-9

Сборник трудов международной заочной научно-практической конференции «Филология, искусствоведение, культурология: проблемы и решения» отражает результаты научных исследований, проведенных представителями различных школ и направлений современной филологии, искусствоведения и культурологии.

Данное издание будет полезно аспирантам, студентам, исследователям и всем интересующимся актуальным состоянием и тенденциями развития филологии, искусствоведения и культурологии.

ББК 71+80+85

ISBN 978-5-4379-0010-9

Оглавление

Секция 1.1. Теория и история культуры 6

КОМПЕНСАТОРНЫЕ ОСНОВАНИЯ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ 6

Гун Галина Евгеньевна

МЕХАНИЗМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МОНТАЖА КАК
ПРИЕМА В ИСКУССТВЕ 9

Кузьмина Марина Юрьевна

ВИЗУАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ КАК ФАКТОР
СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКИ РЕГИОНА 20

Порозов Роман Юрьевич

НАРОДНЫЙ ИНСТРУМЕНТ САРАТОВСКАЯ ГАРМОНИКА
В ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЕ РОССИИ 25

Самохин Алексей Николаевич

Секция 1.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов 29

ИКОНА «НИКОЛАЙ МОЖАЙСКИЙ»/«СУББОТА ВСЕХ
СВЯТЫХ» ИЗ СОБРАНИЯ ЧЕРЕПОВЕЦКОГО МУЗЕЙНОГО
ОБЪЕДИНЕНИЯ. ПОПЫТКА ИДЕНТИФИКАЦИИ 29

Куликова Ольга Владиславовна

Секция 2.1. Русский язык. Языки народов Российской Федерации 37

ЯЗЫКОВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ОБОБЩЁННЫХ
ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ГЕНДЕРНЫХ ПОЗИЦИЯХ В
СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ (синтаксический аспект) 37

Бобровская Елена Олеговна

ДУПЛИКАТИВ В ЯКУТСКОМ ЯЗЫКЕ 41

Самсонова Екатерина Максимовна

ГЛАГОЛ-СКАЗУЕМОЕ С ФОРМОЙ ПРОШЕДШЕГО
РЕЗУЛЬТАТИВНОГО ВРЕМЕНИ КАК СРЕДСТВО
МЕЖФРАЗОВОЙ СВЯЗИ В ТЕКСТАХ ЯКУТСКИХ СКАЗОК 45

Сивцева Наталия Александровна

Секция 2.2. Языкознание. Германские языки **49**

ИСТОРИКО-ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ 49

МОТИВА ИГРЫ СРЕДНЕВЕКОВОГО КАРНАВАЛА

(на материале немецкого языка)

Бакмансурова Алла Бариевна

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РУССКОЙ И 61

АНГЛИЙСКОЙ КУЛЬТУР НА ОСНОВЕ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ

КОНЦЕПТОВ

Сяркина Алёна Анатольевна

Секция 2.3. Теория языка **65**

ОНИМЫ В СИСТЕМЕ НАИМЕНОВАНИЯ ИСТОЧНИКОВ 65

ПРАВА: ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ СУДЕБНЫЕ ТЕРМИНОНИМЫ

Косоногова Ольга Владимировна

ДАТЫ И ЦИФРЫ В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ОТЧАЯНИЕ» 70

Труфанова Ирина Владимировна

ЛИНГВО-СЕМИОТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ 80

КАЛЛИГРАММ Г. АПОЛЛИНЕРА

Чвалун Роза Владимировна

Секция 2.4. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание **84**

АНАЛИЗ ФУНКЦИЙ ЛИДА ПОРТРЕТНЫХ ИНТЕРВЬЮ 84

(на материале французской и русской прессы)

Кузнецова Вилена Владимировна

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ 89

НАЗВАНИЙ НЕКОТОРЫХ ЛЕКАРСТВЕННЫХ РАСТЕНИЙ

В РАЗНОСИСТЕМНЫХ ЯЗЫКАХ (на материале русского,

латинского, французского и марийского языков)

Пермякова Ольга Сергеевна

Секция 3.1. Музыкальное искусство **93**

ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСТВЕ В. Д. БЕНЕВСКОГО 93

Мельникова Инна Ивановна

САЙТ КАК ИНТЕРАКТИВНЫЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ 101

В МУЗЫКОВЕДЕНИИ: АКТУАЛЬНОСТЬ ПРОБЛЕМЫ

Новикова Ксения Андреевна

Секция 3.2. Теория и история искусства **106**

НЕУГАДАННЫЙ ГЕНИЙ (П. Филонов в ранней критике) 106
Лагунова Наталья Анатольевна

Секция 4.1. Русская литература **110**

ЭПИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ДРАМАТУРГИИ МИХАИЛА РОЩИНА 110
Шалимова Елена Васильевна

Секция 4.2. Литература народов стран зарубежья **116**

КАРНАВАЛИЗАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ТИМУРА ПУЛАТОВА 116
Исмаилова Шолпан Аймурзаевна

СЕКЦИЯ 1.1.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

КОМПЕНСАТОРНЫЕ ОСНОВАНИЯ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Гун Галина Евгеньевна

*к. ф. н., доцент ГОУ ВПО «Магнитогорская государственная
консерватория (академия) им. М. И. Глинки, г. Магнитогорск
E-mail: filosof_gun@mail.ru*

Функционирование искусства представляет процесс реализации социальных функций, среди которых можно выделить специфическую чувственно-компенсаторную функцию. Компенсаторные основания искусства представляются важным содержательным измерением матрицы художественной культуры.

Разные дискурсы дают разные картины компенсаторности. Психологический и искусствоведческий взгляд на проблему компенсационных функций искусства фокусирует внимание на его способности научить человека слышать и видеть красоту, сопереживать ее в произведениях искусства — именно в этом одна из задач искусства. Человек, воспринимая произведение искусства, сопереживает, становится соучастником действия. Он в каком-то смысле погружается в поток описываемых или показываемых событий, полностью отдаваясь происходящему и испытывая катарсическое воздействие искусства. Вообще восприятие произведений искусства, наслаждение ими в их пиковых формах есть высшее переживание. Искусство гармонизирует чувства, вносит определенный порядок в души. В искусстве человек ищет эмоционального созвучия своему внутреннему состоянию, согласования между ним и произведением искусства. Таково психологическое понимание чувственно-компенсаторных функций искусства.

Искусствоведческая трактовка компенсаторности художественных произведений выражается в том, что исследователи подчеркивают

занимательность, облегченность и отчетливую нацеленность на развлекательность. Ирония и самопародия, вообще все смешное, вся культура «низа» — это тоже компенсаторные жанры и направления искусства, которые не просто «снижают» высокую культуру, а компенсируют ее пафос и сложность.

Культурологические дискурсы компенсаторности художественной культуры трактуют эту проблему в широком культурном контексте. Про компенсаторные функции современного искусства пишет Н.А. Хренов в книге «Социальная психология искусства переходного периода» [2, с. 18–19]. Искусство по его мнению вообще есть «компенсаторное выражение духа общественной и частной жизни, которая угнетена государством» [2, с. 456–457]. Угнетение семьи как института компенсировано искусством с героями-одиночками и авантурными сюжетами, как героями мифа о частной жизни. Рассуждая о кино и джазе, автор обращает внимание на то, что тяжесть жизни в годы Великой депрессии компенсируется кинематографом Голливудских грез. Распространение кино невозможно представить без тех компенсаторных механизмов отрыва от реальности и реабилитации низших слоев, которые существенным образом повлияли на формирование и эволюцию кинематографа. Подобные причины объясняют и распространение джазовой музыки, завоевавшей сначала Америку, а потом и весь мир. Автор приводит мнение М. Лернера о том, что цивилизация, ориентированная на индивидуализм, нуждалась в компенсаторных способах, преодолевающих в эстетических формах индивидуалистическую и рационалистическую направленность. Джаз оказался больше, чем музыка.

Компенсаторные механизмы искусства и институциональное их воплощение имеют сложный характер. Соколов К.Б. и Жидков В.С., рассуждая о разной степени распространенности отдельных видов искусства, объясняют это тем, что «функция эмоционального управления реализуется в разных видах искусства на разном чувственном материале, а, во-вторых, различным видам искусства свойственна разная степень компенсаторности» [1, с. 135–136]. По их мнению, музыка компенсирует узость диапазона эмоций человека, доступных ему в повседневной жизни, отражая внутренне состояние человека в целом. Инструментальная музыка в наибольшей степени отстранена от повседневности. Очевидно, такое понимание компенсаторных возможностей музыки объясняет ее широкое распространение в массовой культуре.

Литература как вид искусства, с одной стороны, ближе к реальности, поскольку описывает конкретных людей и события, а, с другой стороны, имеет дело с придуманным миром образов, который может быть намного предпочтительней реального мира. Поэтому компенсаторное воздействие литературы с ее весьма правдоподобным, но все-таки нереальным миром может оказаться весьма сильным. Излишнее увлечение миром литературных персонажей приводит к уходу от действительности в виде переноса существования в мир фантазий и художественных образов, тонко подмеченный и неоднократно описанный классиками русской литературы.

Своеобразен характер компенсаторности изобразительного искусства. По мнению цитировавшихся авторов он связан с характером мировосприятия эпохи. Так, сюрреализм как художественное направление XX века компенсирует узость мировосприятия новоевропейской культуры путем создания альтернативной, пусть и абсурдной реальности.

Но, пожалуй, наибольшими ресурсами компенсировать недостаточность реальности располагает кинематограф. Он соединяет абстрактность изображения и виртуальность сюжетных жанров (например, литературы). Возникает удвоенная псевдореальность, очень похожая на реальный мир. Отсутствие живых актеров, невозможность дистанцирования от них после отождествления делает реакции кинозрителя массовидными. Как следствие компенсаторность кино оказывается максимальной в сравнении с другими видами искусства.

Театральное искусство еще более синтетично и абстрактно. Условность зрелища, игра живых актеров позволяют говорить о высоких компенсаторных возможностях театра. Однако небольшие (по сравнению с кинематографом) масштабы аудитории не позволяют отнести театр к массовым видам искусства, оно остается элитарным видом искусства, хотя и обладает большим компенсаторным потенциалом.

С позиций культурологии и социологии компенсаторные функции художественной культуры выражаются в том, что поверх существующих институтов культуры, выступающих формой институционального закрепощения, возникают неинституциональные формы и надинституциональные ее модусы, которые бесчисленны и разнообразны. Общество посредством общественной оценки явлений культуры отбирает из этого многообразия те, которые наиболее операциональны и удобны в использовании. Отобранные механизмы компенсаций, внеинституциональные и надинституциональные формы

художественной культуры закрепляются, «укрупняются», тиражируются, а впоследствии институционализируются. Переставая быть компенсаторными, они становятся магистральными (титульными) формами культуры, для которых общество из глубин своей культурной жизни формирует новые компенсаторные явления. Компенсаторность циклична: она начинается с формирования новых способов компенсации, а заканчивается их институализацией. История общества и его культуры — это история компрессий и наступающих за ними декомпрессий, т.е. компенсаций.

Таким образом, можно констатировать, что компенсаторные основания искусства представляются важным содержательным измерением матрицы художественной культуры. Компенсаторные механизмы искусства и институциональное их воплощение имеют сложный характер. Границы компенсаторности функциональны и подвижны: она начинается с формирования новых способов компенсации, а заканчивается их институализацией.

Список литературы:

1. Жидков В. С., Соколов К. Б. Искусство и общество. СПб.: Алетейя, 2005.
2. Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. М.: Альфа-М, 2005.

МЕХАНИЗМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МОНТАЖА КАК ПРИЕМА В ИСКУССТВЕ

Кузьмина Марина Юрьевна

аспирант, ФГБОУ ВПО ЗабГГПУ им. Н.Г.Чернышевского, г. Чита

E-mail: marinabaksh1@rambler.ru

Тема доклада разрабатывается в рамках гранта: выполнение поисковой научно-исследовательской работы в рамках федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы (мероприятие 1.3.2). Лот № 2, 2011 — 1.3.2. — 303–013, «Проведение научных исследований целевыми аспирантами в следующих областях: философские науки, социологические науки и культурология; филологические науки и искусствоведение; психологические и педагогические науки».

Тема ПНИР: «МОНТАЖ В ИСКУССТВЕ КАК АКТУАЛЬНЫЙ МЕХАНИЗМ ПРЕЗЕНТАЦИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ»

Монтаж в современной культуре может рассматриваться не только как узко кинематографический прием, но и как самостоятельный феномен. С точки зрения комбинирования визуальной информации, монтаж может служить выразительным средством в живописи и дизайне, средством коммуникации, а еще шире — способом построения в культуре.

Монтаж (проявляющийся часто в коллаже) демонстрирует не принцип поступательного развития искусства, а принцип децентрации, рассеивания, который начинает действовать в культуре XX в.

«Феномен коллажа и его история подвергают сомнению традиционную линейную схему развития искусства, предлагая вместо нее калейдоскопическую картину постоянных взаимодействий, отражений, мерцаний. В картине границы между направлениями и стилистическими тенденциями прозрачны. В ней господствует множественность позиций наблюдения, каждый ее фрагмент подвижен и открыт для взаимодействия со множеством семантических, стилистических и прочих контекстов» [3, с. 7].

В живописи «монтаж» имеет длительную историю: начиная с средневековых фресок и икон, в которых посредством врезок и клейм, соединены разнопространственные и разновременные фрагменты. В них неоднородность изображения позволяла усилить информативность религиозной живописи, показать соединение разных «миров». В эпоху Возрождения, когда утверждалась теория иллюзорного пространства как окна в реальный мир, монтажность исчезает. Далее отчетливое проявление монтаж получает в нестабильные периоды мировой истории. Например, аллегорическое совмещение персонажей реальных и вымышленных можно найти в революционных произведениях рубежа XVIII–XIX вв. Гойи, Делакруа, Домье и др. Можно считать своего рода монтажами кубистические композиции, в которых предметное окружение человека расщеплено на составные части и соединено в новые соотношения. Черты монтажности есть в произведениях немецких экспрессионистов, некоторых мастеров русского «авангарда»: Филонова, Шагала и др. В XX в. монтажная поэтика также проявляется и в такой механистической технике, как коллаж.

Неслучайно самый всплеск коллажных работ приходится на переломные эпохи: в XX в. это были революции (не только

социальные) 1910–1920-х, молодежные бунты 1960-х и российская перестройка 1990-х.

Культура периодов нестабильности характеризуется неуверенностью в истинности имеющейся совокупности знаний, раздробленностью картины мира, на основе которой выстраивается система эстетической или «стилистической» обработки реальности [20, с. 19]. Принципиальное обновление отношения к реальности, а также соотнесения реальности с текстом как способом ее конструирования произошло в культуре постмодернизма.

Н. Маньковская, анализируя культуру постмодернизма, пишет: «Подобно ленте Мебиуса или модели ДНК, симуляция трансформировала действительность в нелинейную, циркулярную, спиралевидную систему без начала и конца. В этом контексте роль искусства заключается в создании собственной системы знаков...» [12, с. 53]. Вполне возможно, что мозаичный строй мироздания XX в. и внес в искусство систему монтажных приемов.

Новыми явлениями в культуре XX в., оказавшими влияние на форму произведений искусства, являются кино, психоанализ, теория относительности, которые резко сдвинули картину мира в сторону первичности сознания, вымысла, иллюзии. Они во многом трансформировали художественную культуру: произошло преодоление пространственно-временной локализованности в искусстве; обозначились нелинейность, открытость, незавершенность, неоднородность формы; в коллажных произведениях, отмеченных резкими сдвигами пространств, «фактурного шума» в соединении фрагментов проявились концепции телесности и «машинности» (или деконструкции). Последнее проявляется в формах искусства как разборки (подобно машине) целого на части для транспортировки в другое место.

Кроме этого, в XX в. было обнаружено соответствие физических законов и физиологии. В 70 гг. XX в. ученые обнаружили образное «монтажное» и «коллажное» ассоциативное мышление человека на уровне функционирования мозга» [15].

Исторически сам коллаж был тесно связан с рекламой, с визуальной средой современного города, где скорость движения и смены зрительных образов создают в пространстве повседневности неожиданные коллажные сочетания. Реклама к. XIX — начала XX вв. часто использовала фотомонтаж. Это могла быть как коллажная техника, так и образы, аналогичные коллажным. Само возникновение коллажа во многом связано с появлением и широким распространением рекламы, которая изменила облик городского

пространства, внедрилась в повседневную жизнь и стала постоянным сопровождением ежедневных зрительных впечатлений. Печатная продукция, сопутствующая современному человеку, становится любимым материалом для коллажа.

Таким образом, обращение к коллажу или работе с вторичным материалом, с образами массовой культуры имеет следующие функции:

- указывает на один из источников коллажного видения,
- свидетельствует о бессознательной памяти о родственных коллажу типах изображений;

И реклама, и коллаж связаны с формированием особого типа жизненного пространства, складывающегося в городских мегаполисах уже со второй половины XIX в. и существенно меняющего и психологию, и менталитет их жителей [3, с. 11].

Реклама и сама массовая культура работают на уровне бессознательного, т. е. на уровне слияния реальности и сновидений, мечтаний, которое всегда присутствовало в коллаже. Возникновение самой коллажной техники во многом и было спровоцировано стремлением увидеть, выявить этот странный мир, уловить ритмику психики современного человека, погруженного в жизнь огромного города.

Рассмотрим механизмы проявления монтажа на протяжении XX века.

Итак, еще в 20–30 гг., отмеченные опытами и художественными экспериментами С. М. Эйзенштейна, монтаж занял место теоретической концепции в кино.

В связи с этим, монтаж как прием закономерно нашел отражение и в изобразительном искусстве. Отметим, что в рассматриваемых примерах будут затронуты «левые» и традиционные проявления искусства.

Увлечение монтажом отражало общий для 20–30 гг. интерес к строению художественного произведения. Отталкиваясь от роли монтажа в кино, даже в науке о литературе исследователи и сами создатели книг пристальное внимание уделяли изучению вопросов пространственно-временной, а значит, и монтажной (как в кинематографе) природы книги. Закономерно, что кинематографический монтаж организации художественных текстов, воплотился в книжной графике и иллюстрации, а затем и в станковой картине, которая стала некой экспериментальной и исследовательской площадкой, например, для конструктивистов в искусстве книги (А.М. Родченко, Л.М. Лисицкий, С.Б. Телингатер и др.).

Использование монтажных или фотомонтажных приемов обновило сначала графику (печатную, книжную), а затем нашло отражение и в живописи (остросовременные станковые картины художников ОСТА). В начале XX в. монтаж был представлен также в творчестве художников авангарда.

Необходимо упомянуть и отмеченное 1920-ми годами бурное развитие фотомонтажа. Его родоначальником является А. М. Родченко и западные представители этого направления: Д. Хартфилд, Р. Хаусманн, М. Эрнст. Родченко определял суть фотомонтажа как «комбинацию фотографий вместо комбинации и композиции художественных элементов» [18, с. 190]. Родченко определял суть фотомонтажа как конвейерную сборку [17].

Далее, с появлением телевидения, гомогенизирующего поток жизненных явлений, произведение искусства старались сделать нерасчлененным. С конца 30-х гг. происходило стирание «швов», преодоление расчлененности картины.

1940–1950-е гг. отмечены спадом использования техники монтажа. Это явление было подкреплено некоторыми теориями: «онтологического реализма» А. Базена, феноменология Э. Гуссерля и философия А. Бергсона [2] и др. А. Базен видел необходимым в искусстве свести монтаж С.М. Эйзенштейна к минимуму, так как он подчеркивает искусственность жизни, дробит событие, не передает реализм окружающей действительности [1, с. 81].

После затянувшегося на несколько десятилетий спада, экспериментальные тенденции в области коллажа (монтажа) с новой силой широко заявили о себе в практике второго авангарда в 1960–1970-е гг. С новой силой проявилась свойственная авангарду идеология экстремального. Отсюда коллажная эстетика проявляется в демонстративном эпатаже и провокативных формах воздействия на аудиторию [6, с. 9].

В 1930–1950-е гг., несмотря на жесткую идеологию, устанавливающую незыблемость реалистических основ в искусстве, советские художники находили возможности привлечения приемов, восходящих к монтажной технике. Примером служит книжная иллюстрация. Так, В. Фаворский выстраивает переплет «Слова о полку Игореве» с помощью приемов напластования одних деталей изображения на другие и «врезки». То есть сам принцип монтажа не был изобретением только конструктивистов. Прибегая к монтажу, они по-своему исповедовали один из главных принципов Фаворского: «разнопространственное и разновременное». Можно предположить и обратное, что выдвигению этого принципа Фаворским по-своему

способствовал и опыт конструктивизма. Но «монтаж» у Фаворского не нарушал единства материала и был скорее основным моментом его композиционного мышления. Конструктивисты же, сочетая разный, казалось бы, несовместимый фотоматериал или фото с рисуночной формой, используя различные фактуры, стремились, прежде всего, к резкой остроте сопоставлений.

В условиях авангардного бума 1960–1970-х гг. сохранила свою значимость и окрепла позиция содержательно-смыслового наполнения монтажной техники. Причинами являются противостояние крайним экспериментальным начинаниям искусства, кроме этого, дополнительным толчком являются кардинальные обновления, проходившие в эти десятилетия.

Примером естественного обновления монтажного языка является творчество Р. Гуттузо, которого всегда причисляли к реалистически мыслящим художникам. Подходы к данной технике обнаружались в его картинах «Толпа» (1957) и «Старый рабочий, читающий газету» (1960). В первом случае монтаж разрозненных фигур прохожих подчеркивает проблему разобщенности людей, живущих в одном городе. Подобно кинематографическому «наплыву», среди разноликой и равнодушной толпы акцентированы полные печали глаза девушки. Она является словно олицетворением библейской метафоры «глас вопиющего в пустыне». Во втором же произведении монтаж представлен через фон, составленный из таких документальных элементов, как газетные фотографии, обрывки текстов, заголовков, объявлений.

Завершенный образец монтажной композиции у Гуттузо — «Новости» (1974). Картина представляет собой монтаж газетных текстов и фотографий. Их чередка построена как «модуляция» от хороших новостей к плохим и воплощает подавляющий поток информации, что особенно актуально в век ее нарастания.

Логичны приемы монтажа и в разработке исторической тематики. Свои подходы к ее трактовке выработаны в работах И. С. Глазунова, например, «Князь Игорь» (1968). В картине все составляющие «Слова о полку Игореве» даны посредством квази-коллажного (в значении компоновки живописных фрагментов) подбора изобразительных компонентов. Следует упомянуть и его панно-коллажи исторического содержания: «Возвращение блудного сына» (1977), «Мистерия XX века» (1977), «Вечная Россия» (1988).

С другой стороны, в 60–70-е гг. на Западе на волне подъема антибуржуазных движений протеста получили распространение разного рода «антибазеновские» концепции, опиравшиеся на радикальную

критику «онтологического реализма» экранного образа. Разоблачение «иллюзии реальности» в кино и на телевидении неслучайно взяло на вооружение принципы «деконструкции» (намеренного разрушения целостности художественного образа) и «дистанцирования» (кинематографического эквивалента брехтовского «очуждения») [13]. Операция «демонтажа», возвращавшая каждому отдельному куску его относительную автономию, на деле свидетельствовала о стремлении усилить роль монтажного начала, обнажая конструкцию вплоть до коллажности. Ведь и брехтовская методика разложения фундаментального для сценического искусства единства актера и образа вполне может быть уподоблена одеванию и снятию маски, периодически склеивающей то, что столь очевидно разобщено [4].

Интерес к «несистемным остаткам» сам Ж. Деррида объясняет переходной ситуацией в культуре, когда утвержденный современной логоцентрической культурой линейный принцип мышления отмирает. Начало нелинейного письма потребовало перечесть все прежде написанное, но уже в другой организации пространства. Такой подход он считает особенно значимым для эстетической сферы, сопряженной с изобретением художественного языка, жанров и стилей искусства. В процессе деконструкции происходит ослабление универсального художественного языка, смешение языков, жанров, стилей литературы, архитектуры, живописи, театра, кинематографа, разрушение границ между ними. И если можно говорить о методологии деконструкции в исследовании искусства, то ей свойственна принципиальная асистематичность, незавершенность, открытость конструкции, множественность языков, рождающая миф о мифе, метафору метафоры, рассказ о рассказе, перевод перевода [11, с. 20].

Классик структурной антропологии К. Леви-Стросс, размышляя о специфике «дикого» и «неприрученного» мышления первобытного человека, охарактеризовал его как мышление бриколажное [10]. После термин «бриколаж» был введен в научный оборот и стал широко использоваться в постмодернистской эстетике. Художественно-эстетическая система постмодернизма, сложившаяся во второй половине XX в., обосновала плюрализм мировоззренческих моделей, признала существование культурного интертекста, сочетающего разные языки, стили и типы «письма». Постмодернистский текст, по определению Ж. Дерриды, — «след следов» [7]. Писатель творит бесконечное множество культурных текстов, по-новому комбинирует прежние цитаты, перекодируя их смысл. Так возникает постмодернистский гипертекст, построенный по принципу цитатного совмещения несоединимого, или бриколажа.

Монтаж как принцип построения в искусстве подкрепляется еще и явлениями постмодернизма, а также теориями таких исследователей, как Ж. Делез, Ф. Гваттари, Э. Тоффлер, А. Моль, В. Флюссер, Ю. Кристева и др.

В современной текстовой культуре распространение получает понятие «постгутенберговская эпоха», отмеченная нелинейным способом существования культурных текстов, то есть эпоха нового вида чтения и письма культурных текстов, пришедшая на смену линейно организованного пространства в контексте модернизма. Нелинейная организация текста находит прямое выражение в «монтаже». Произведение искусства уже может не иметь определенных границ, однородной структуры. Художественный текст перестает соответствовать принципам мировоззрения модерна и становится воплощением постмодернистского мироощущения.

Ж. Делез и Ф. Гваттари в книге «Ризома» рассматривают два типа культуры: «древесный» и «корневище» [5]. Первый тип близок классическим образцам. Ризоматический же тип культуры олицетворяет собой нелинейный тип эстетических связей. Соответственно, сформировался новый тип чтения. Кроме того, Ж. Делез отмечает процесс перехода из линейного пространства в «хаосмос».

Так, на смену одномерному тексту приходит многомерный электронный гипертекст, который является порождением новых средств информации (Интернет). Если линейный текст предполагал движение в одном пространстве плоскости, то ризоморфный гипертекст открывает новые «поперечные» измерения в текстовой среде. Текстовые нарративы (или пути), по которым ведут ссылки гипертекста, могут быть непредсказуемы. Наблюдается своего рода языковая игра [22].

Продолжая рассматривать гипертекст в контексте постмодернистской философии, необходимо обратить внимание на его интертекстуальность (понятие, введенное Ю. Кристевой в 1967 г.). В практике постмодернизма интертекстуальность означает размывание границ текста, в результате которого он лишается законченности, становится внутренне неоднородным и множественным. Такая неоднородность, воплощающаяся в гипертекстах интернета, находит отражение и в способе построения художественных произведений эпохи [8].

Информационная цивилизация формирует информационную культуру. С одной стороны, эта культура характеризуется как разнообразная, а с другой — как фрагментарная, в частности Э. Тоффлер характеризует её как «клип-культуру» [19].

В связи с этим в культуре складывается новый язык общения. Э. Тоффлер, исследуя процессы развития информационного общества, подчеркивает, что вместо «нитей» идей, связанных друг с другом, в современном мире имеют место новые образования — «клипы» информации: короткие сообщения, объявления, команды, заголовки новостей, отрывки из песен и стихов, коллажи.

А. Молем разработана концепция «мозаичной культуры», соответствующей современной эпохе средств массовой коммуникации. Она приходит на смену гуманитарной концепции культуры [14, с. 389].

Также В. Флюссер отмечает существовавшую на протяжении истории борьбу письменности (с момента ее изобретения) и изображения, а также противоречия понятийного мышления и образа. Развиваясь, человечество перекодировало мир образов в цепочку линейной письменности, т.е. циклическое магическое время трансформировалось в линейное историческое время. Но сегодня снова намечается тенденция возврата к циклическому магическому времени. Если в эпоху главенствования письменности тексты поясняли образы, то сегодня фотографии иллюстрируют статьи. Главенствующим становится образное, а не понятийное мышление. Автор выражает мысль о том, что образ становится метакодом поведения личности. Фото, например, в рекламе способно программировать людей на определенные действия. Можно предположить, что комбинирование фото обладает программной функцией для общества. В этом можно найти близость этих утверждений к пониманию фотомонтажа или монтажа как коммуникативного средства [21, с. 98].

Уменьшение роли печатного текста к концу XX в. (когда-то имевшего огромную воздействующую силу) привело к созданию коллажных произведений таких авторов, как Ю. Авакумов, В. Бахчанян, Д.А. Пригов и др.

О. А. Кривцун отмечает присутствие в искусстве нашего времени игрового начала, которое обусловлено воздействием на него сценических и экранных видов искусств. В искусстве, предназначенном для индивидуального восприятия, появляются импровизационность, игровое начало и ранее чуждая ему драматургия перцептивных матриц шоу [9, с. 442].

Логично, что это одна из причин усиления в искусстве плакатности и монтажности, направленных на массового зрителя.

Таким образом, в искусстве обнаруживается подчиненность техники задачам коммуникации, которые ставит общество, что находит прямое выражение как в произведениях современного

дизайна, рекламной продукции, так и в произведениях изобразительного искусства.

Е. Бобринская отмечает усиление монтажной техники в искусстве наличием в них неоднородности, или «фактурного шума», что наиболее адекватно для восприятия современным человеком, так как в этом есть возможность не созерцания, но осязания, потому что это соответствует интересу к «телесности». Коллаж как раз обнажает манипулятивную, искусственную природу взгляда, господствующего в пространстве новой культуры [3, с. 13].

Суммарно очерченная выше диалектика монтажного и антимонтажного принципов особенно ярко проявляется не только на примере искусства экрана, но и изобразительного искусства. Она является одним из существеннейших механизмов функционирования в целом культуры XX в. А многократно усилившееся взаимодействие между культурами разных стран и континентов, во многом хаотичное использование и присвоение опыта прошлого, нашедшие прямое выражение в обнаженности монтажно-коллажных сопоставлений, непрерывно складываются в мозаику, формирующую некий единый и цельный образ, наглядно отрицающий собственную композитность и многосоставность [16, с. 23].

Таким образом, проявление монтажной поэтики в художественном творчестве, соприкасающемся с экранными искусствами, отмечено периодами расцвета и спада, обусловленными развитием технических средств, социально-политическими, экономическими и производственными изменениями. Особым образом организованное композиционное мышление второй половины века подкреплено и общекультурными явлениями нелинейности, мозаичности, цитатности, интертекстуальности, полисенсорности и соответствующими философскими и культурологическими концепциями.

В монтажно построенных произведениях нашло воплощение изменение перцептивных особенностей, таких как нарушение последовательности, мгновенность восприятия, «машинность», телесность, наличие фактурного шума; открытия в области психологии, физиологии; формирование культуры нового типа; социальные, технологические, информационно-коммуникативные изменения; развитие современной городской среды; а также сломы в общественном и политическом устройствах. Значит, «монтаж» как прием в искусстве может быть своего рода маркером трансформаций, происходящих в культуре.

Список литературы:

1. Базен А. Эволюция киноязыка // И. Вайсфельд. Что такое кино? — М.: Искусство, 1972. — 96 с.
2. Бергсон А. Собрание сочинений, т. 1. М., 1992.
3. Бобринская Е. Коллаж в XX веке // Коллаж в России. XX век — СПб.: Palace Editions, 2005. — 391 с.
4. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 5/1 — М.: Искусство, 1965. — 459 с.
5. Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип — М.: ИНИОН, 1990. — 107 с.
6. Демченко А. И. Коллаж и полистилистика: от экспериментов авангарда в общехудожественное пространство. / Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа, отв. ред. Коваленко Г.Ф.; гос. Ин-т искусствознания м-ва культуры и массовых коммуникаций РФ — М.: Наука, 2005. — 430 с.
7. Деррида Ж. О грамματοлогии — М.: Ad Marginem, 2000. — с. 313.
8. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов — М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) — INTRADA, 2001. — 374 с.
9. Кривцун О. А. Художник в русской культуре XX в. // Современные трансформации российской культуры / Науч. совет «История мировой культуры» Рос. акад. наук, комис. социокультур. проблем и цивилизац. характеристик истории России; отв. ред. И. В. Кондаков — М.: Наука, 2005. — 751 с.
10. Леви-Стросс К. Первобытное мышление — М., 1999. — с. 126.
11. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями»: Введение в эстетику постмодернизма / Рос. акад. наук, Ин-т философии — М., 1995. — с. 20.
12. Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма: художественно-эстетический ракурс — СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2009. — 492 с.
13. Мельвиль Л. Г. Кино и «эстетика разрушения» — М., 1984. — 263 с.
14. Моль А. Социодинамика культуры / пер. с фр. — М.: Прогресс, 1973. — 405 с.
15. Прибрам К. Языки мозга. Экспериментальные парадоксы и принципы нейropsychологии — М.: Издательство «Прогресс», 1975. — 450 с.
16. Разлогов К. Э. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана / Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино — М., 1988. — 268 с.
17. Родченко А. Перестройка художника // «Советское фото», 1936, № 5–6.
18. Родченко А. Пути современной фотографии / А. Родченко. Опыты для будущего — М., 1996. — 199 с.

19. Тоффлер О. Третья волна — М.: АСТ, 1999. — 784 с.
20. Трунев С.И. Художники и экстремисты: искусство в переходный период. (Труды семинара ПМАК. Вып. 12) — Саратов, СПб.: ЛИСКА, 2007. — 64 с.
21. Флюссер В. За философию фотографии — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. — 145 с.
22. Эко У. Маятник Фуко — М., 1998. — с. 267.

ВИЗУАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ КАК ФАКТОР СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКИ РЕГИОНА

Порозов Роман Юрьевич

*кандидат культурологии, Уральский государственный педагогический
университет, доцент кафедры культурологии, г. Екатеринбург
E-mail: culture@e1.ru*

*Статья написана в рамках федеральной целевой программы
«Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на
2009–2013 г. по теме: «Модель визуализации текстов культуры:
анализ и интерпретация». Государственный контракт №
14.740.11.1117.*

Основные вопросы, которые должны быть поставлены в рамках настоящей статьи, следующие: есть ли связь между социокультурным развитием региона и его визуальными текстами? И насколько правомерно объективировать специфику социокультурных процессов в регионе, оперируя категорией «визуальные коммуникации»?

Попытаемся дать ответы на эти вопросы. Но для начала определим, что будет подразумеваться под понятиями «регион» и «визуальный текст».

В латинском языке «regio» означает не только «область», «округ», «направление», но также понятие «границы» и «рубежа». Дефиниция «регион» обычно используется в значении части страны, отличающаяся от других какими-либо условиями или свойствами. Основными критериями для выделения регионов является экономическая и социальная активность, особенности политической жизни, географическая и климатическая специфика территории, объективное и субъективное чувство исторического единства.

В нашем случае признаки и критерии базируются на основаниях, представляющих некоторую территорию самостоятельным и самодостаточным социокультурным феноменом. На первый взгляд, признаки «самодостаточность» и «самостоятельность» отражают значительную степень исследовательской субъективности и излишнего философствования (в негативном значении данного термина) автора. Однако этот тезис, как нам кажется, может быть снят в том случае, когда территория имеет свойства описания и определения своей *инаковости* благодаря визуальным репрезентантам, т.н. визуальным текстам, свойственным конкретной региональной социокультурной системе.

Под визуальным текстом мы понимаем информационную систему (т. е. части её составляющие воспринимаются как единство целого), которая объективно представлена в предметной реальности и зрительно воспринимается окружающими с последующей интерпретацией увиденного. Визуальная коммуникация в данном случае является процессом трансляции, функционирования и интерпретации визуальных текстов.

В предложенном определении «визуальный текст» важным нам кажется два обстоятельства. Первое, визуальный текст — это единство. Несмотря на то, что визуальный текст может состоять из гетерогенных элементов (например, по причине различных форм материализации, носителей, используемых кодов), они объединены общей темой. Используя термины лингвистов, «план выражения» может варьироваться, однако «план содержания» элементов визуального текста региона остается единым.

Приведем пример. Один из микрорайонов Екатеринбурга — Уралмаш — является классическим образцом индустриальной городской зоны, и «промышленная» тема («план содержания») пронизывает структуру социокультурного пространства. Архитектурная планировка района имеет четко определяемый «центр притяжения» — Уральский завод тяжелого машиностроения. Главные улицы расходятся от центральной площади, расположенной около здания заводоуправления. Ведущим архитектурным стилем является конструктивизм как выражение технологического совершенства человеческой мысли. Сеть маршрутов района, улицы и дороги, пересекаются под прямыми углами, рационально расположены и четко оформлены рекреационные, производственные, жилые, социальные зоны. Урбанонимы — именной пласт, представленный официальными и неформальными названиями локусов городского пространства — отражают производственную жизнь района (названия улиц:

Машиностроителей, Индустрии, Заводская, Уральских рабочих и т.п.). Праздничная (карнавальная) культура по-прежнему представлена событиями, тесно связанными с деятельностью заводов (День металлурга, День машиностроителя, юбилеи заводов и т.п.). Учитывая эти обстоятельства, многие российские моногорода (производственные центры) похожи друг на друга.

Второе обстоятельство, которое упомянуто в определении визуального текста — это объективное представление в предметной реальности. Этим замечанием мы бы хотели дистанцироваться, а, вернее, разграничить два термина — «визуальный текст» и «ментальный образ». Визуальный текст является результатом проекции ментального образа. Таким образом, визуальный текст — это опредмеченный результат процессов, происходящих в обществе. Визуальный текст является объективацией того, о чем общество «думает».

Объектом нашего внимания является т.н. «новые мегаполисы» — российские города, которые стали «миллионниками». Подобные города появились в последние десятилетия существования Советского Союза или в конце XX века, вместив в себя около миллиона жителей. Как правило, данный тип городов представлен административными центрами субъектов Российской Федерации. В большинстве случаев эти города были основаны как центры добычи и обработки природных ресурсов, чаще — металла. Промышленная составляющая до настоящего времени во многом определяет социальное, экономическое и культурное развитие города. «Новые мегаполисы» примечательны тем, что они определяют социокультурную динамику региона. Мы вкладываем в дефиницию «новый мегаполис» не хронологическую составляющую, но, скорее, то замечание, что эти города в настоящее время нельзя назвать мегаполисами в традиционном смысле этого слова.

В западной науке одним из авторитетных исследователей социокультурной составляющей мегаполисов является профессор Нью-Йоркского университета и Лондонской школы экономики и политологии Р. Сеннет. В своей работе «Падение публичного человека» мегаполис рассматривается как единство трех социокультурных характеристик: мультикультурализм; плотность населения; предпосылки публичности и коммуникабельности [2, с. 60]. Российские «новые мегаполисы» лишь недавно выбрали или еще выбирают эту стратегию развития, которая приведет к данным признакам и показателям. В силу этого обстоятельства можно говорить об их маргинальности — пограничном положении между

статусом «промышленного (индустриального) города» и «мегаполисом».

Екатеринбург, который является центром Свердловской области, является, по нашему мнению, примером такого «нового мегаполиса». Это находит свое отражение в визуальных текстах, транслируемых в социокультурном пространстве города.

Рассмотрим особенности социокультурной динамики (т. е. изменчивости социокультурных процессов) «нового мегаполиса», предлагая в качестве операционной единицы категорию «визуальная коммуникация».

Мы отмечаем, что в современном Екатеринбурге набирают силу процессы, которые способствуют формированию эмансипированного пространства. Эмансипация пространства понимается так: традиционные ценности индустриального города (коллективный труд, безвозмездная помощь, общественное сознание) не являются определяющим фактором формирования городской ментальности. В августе 2011 года жители Екатеринбурга в результате открытого голосования выбрали официальный слоган города — «Возможности без границ». Предложенные слоганы были разделены на несколько групп — «Города для успешного бизнеса», «Город на границе Европы и Азии», «Город возможностей». Таким образом, развитие города связывается его жителями не с индустриальным прошлым, а, скорее, с либерально-капиталистическими ценностями. Рефлексия относительно заводской истории города актуализируется только в том контексте, когда это является фундаментом для развития инновационной и креативной деятельности. Показательный пример этому — проведение в 2010 году Екатеринбурге первой «Уральской индустриальной биеннале современного искусства», когда здания заводов и промышленные площадки использовались для трансляции текстов и смыслов современного искусства.

Эмансипированное пространство также подразумевает новый статус категории времени, для которого характерно переход из разряда общественного в приватное. Общественные и коллективные практики (митинги, парады, субботники) осуществляются уже не в масштабах города, сколько проводятся в рамках районов, прилегающих непосредственно к заводским территориям. Этим примером мы хотели сказать, что организатором времени в настоящее время являются не политические и профессиональные элиты, а частные группы. Это находит отражение в архитектурно-планировочном облике Екатеринбурга, когда городские локусы приобретают роль «места для проживания частной жизни», несмотря на то, что это проживание

происходит на фоне больших масс людей. Например, улицы, предназначенные исключительно для пешеходов — т.н. «екатеринбургский Арбат»; универсальные торговые центры и малая городская скульптура, ставшие культовыми объектами для семей.

Визуальные тексты также свидетельствуют о специализации социокультурного пространства «нового мегаполиса». Городские группы (субкультуры) организуют и визуально оформляют «пространство-для-себя» (например, «именные» жилые кварталы и коттеджные поселки, зоны досуга и рекреации, локусы деловой активности — т. н. «сити»). Однако специализация может принимать экстремальные формы и проявления — вплоть до сегрегации, когда *экстататус* социальной группы (например, деловой элиты) визуально закрепляются средствами «демонстративного потребления» — т.е. «все потребление сверх прожиточного минимума... Растущая разборчивость до мелочей в качестве еды, питья и т.д. вскоре затрагивают не только образ жизни, но также воспитание и духовное развитие праздного господина» [1, с. 111]. Эта ситуация приводит к формированию нового типа экономических и социальных отношений — отношений, характерных для постиндустриального общества. Классическое определение «постиндустриальности» предложено Д. Беллом. «Это общество, в экономике которого приоритет перешел от преимущественного производства товаров к производству услуг, проведению исследований, организации системы образования и повышению качества жизни» [3, с. 102].

Итак, мы определили, что визуальная коммуникация и визуальные тексты, в частности, являются репрезентацией и факторами социокультурной динамики религона. Визуальные тексты свидетельствуют о специализации, эмансипации и приватности социокультурного пространства российского «нового мегаполиса». Подобная тенденция, по нашему мнению, будет возрастать по примеру европейских и североамериканских мегаполисов.

Список литературы:

1. Веблен Т. Теория праздного класса. Пер. с англ. С. Сорокина — М., 1984.
2. Сеннет Р. Падение публичного человека / Р. Сеннет ; пер. с англ. О. Исаевой [и др.]. — М. : Логос, 2002. — 423 с.
3. Bell D. Notes on the Post-Industrial Society // The Public Interest. — 1967. — № 7. — P. 95–107.

НАРОДНЫЙ ИНСТРУМЕНТ САРАТОВСКАЯ ГАРМОНИКА В ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИИ

Самохин Алексей Николаевич

преподаватель СОКК, г. Саратов

E-mail: qqwert25@yandex.ru

Каждый народ имеет свою, тысячелетиями складывающуюся культуру, которая является основой национального сознания. Корни этой культуры питают духовность и национальное самосознание народа, помогают в быту, поднимают дух в борьбе с врагами. Русский народ имеет богатейшую традиционную культуру, основой которой являются высочайшие духовные и нравственные ценности. Важнейшей её частью являются национальные музыкальные инструменты, среди которых центральное место занимает гармонь.

В России гармонь появилась в середине XIX века и, получив широкую популярность, конструктивно изменяясь, распространилась по всей России. Гармонь изготавливалась мастерами-умельцами, которые, исходя из особенностей народной песни той или иной местности, изменяли конструкцию инструмента [6, с. 3]. Назывались они по имени города, где они изготавливались: «саратовские», «вологодские», «елецкие», «тульские», «череповецкие» и другие. Будучи неприхотливой и лёгкой в овладении игрой, гармонь полюбилась и прочно вошла в жизнь, в быт разных слоёв населения. В 30-е годы XX века широкое развитие и распространение получает баян. По всей России открываются классы баяна в музыкальных школах, появляются самоучители игры на баяне и разнообразный нотный материал. Вследствие этого гармонь теряет свои позиции, уходит на второй план, уступая дорогу в развитии баяна [2, с. 67–82]. Но в суровые годы Великой Отечественной войны гармонь снова заняла своё место в духовной жизни народа. Это ярко проявилось на фронте, где она скрашивала фронтовые будни бойцов, вселяла им веру в победу. В послевоенные годы баян получает массовое распространение из-за более выразительных и технических возможностей, чем гармонь. Постепенное конструктивное совершенствование баяна, высокое профессиональное мастерство баянистов делают возможным исполнение на нём практически любой инструментальной музыки. Тем не менее, гармонь вообще, и саратовская в частности не потеряли своё предназначение в

традиционной музыкальной культуре, продолжая наполнять души народа любовью и вдохновением. Какими ласковыми эпитетами не наделил саратовскую гармонь народ: саратовская певунья, саратовский соловей, гармошечка-говорущечка, гармонь-отрада, а за её небольшие размеры, по сравнению с другими инструментами этого типа, её часто называют уменьшительно — гармоника. Звучание саратовской гармоники нравилось многим независимо от рангов и статусов [3, с. 171–175]. Так Алексей Толстой признавался в любви к саратовской гармонике: «Люблю саратовскую гармонь по-настоящему, от всей души. А вот за что и почему, не знаю. Захватывает и пьянит, всего берёт гармонь, особенно когда заходит в живых искусных руках. Не случайно в народе прозвали её саратовским соловьём и говорят, что голос её больного поднимает и мёртвого оживляет» [7, с. 30]. Корифей баяна И. Я. Паницкий, творчество которого оказало огромное влияние на всё баянное исполнительство, с теплотой говорил о саратовской гармонике, которая вносила в душу атмосферу праздника. В юности он познакомился и овладел этим музыкальным инструментом, а «в юбилейные дни своего 75-летия исполнил на саратовской гармонике, подаренной по случаю дня рождения, несколько пьес, сочинённых перед выступлением: вальс, марш, мазурку, польку, тарантеллу. Иван Яковлевич многие годы не прикасался к гармонии, но заставил звучать её так, как она до этого ещё не звучала: с высоким благородством и поэтичностью, с тончайшими нюансами и полифоническими красками» [1, с. 126–127]. Великая русская певица, Лидия Андреевна Русланова в своих выступлениях часто пела под саратовскую гармонь с колокольчиками. 2 мая 1945 года на ступеньках поверженного Рейхстага она пела под саратовскую гармонь для победителей свои знаменитые «Валенки». Вот как описывает историю рождения саратовской гармоники саратовский поэт Николай Егорович Палькин в своей книге «Окрасился месяц багрянцем»: «Обрела она себя, свою самобытность в середине прошлого столетия (XIX века — примечание автора). В ту пору в руки саратовских умельцев попали две гармони — немецкая и тульская. Попиликали на них наши земляки и поморщились: звук слабый и высотный диапазон как бы зажатый. Нет, сия штукавина не для волжской души! Начали мастера — скоморохи колдовать. Начали лечить-подлечивать, облагораживать слабодушную гармонь на свой лад. Старались привести её в чувство братья Николай и Григорий Карелины, Пётр и Василий Куликовы. Были с ними заодно два Ивана — Иван Сахаров и Иван Урюпин. Освежили голоса, но не настолько, чтобы ничего не осталось тем, кто шёл за ними. В начале уже нашего века вкладывали свою душу в гармонь Михаил Карелин,

Хрисанф Артемьев, Михаил Темяков и Владимир Кураев. Иван Сахаров специально ездил на Валдай и заимствовал валдайские колокольчики, приспособив их на левую клавиатуру. Получился инструмент с уникальным колоритом звучания, который невозможно спутать ни с каким другим» [5, с. 87–93] Теперь вместо семиклапанной она стала 10 и 12 клапанной, а на грифе левой клавиатуры появились, вместо двух, четыре клавиши с озорными колокольчиками. На грифе правой клавиатуры нажав на одну клавишу можно извлечь два различных звука, в зависимости от направления движения меха. Все гармоники были однотональные т.е. играть можно в одной тональности в которой настроены голоса гармоники — в мажоре и параллельном миноре (например, очень часто встречаются гармоники в тональности C-dur и соответственно в параллельном миноре a-moll), что играло немаловажную роль в ансамблевой игре на гармонике.

В музыкальную практику начинают входить модификации саратовской гармоники, придающие ей неповторимый стиль и колорит. Это миниатюрные гармоники, которые делались в форме сапожка, мини гармоники и получившие в народе название «сапожок», «черепашка» и другие. Внешний вид гармоники имел и имеет сходство с волшебным ларцом из многочисленных русских сказок. Корпус отделялся под серебро и мельхиор, металлическими узорами по углам и витиеватой резьбой по всем деревянным элементам корпуса. Мех изготавливался из цветного атласа. С первого взгляда это изделие привлекает взгляд и завораживает. Саратовская гармоника продолжила своё развитие в руках талантливых организаторов этого дела. Среди них первое место следует отдать Е.П. Портнову, который оказал большое влияние на становление сольного и ансамблевого исполнительства на саратовской гармонике, воспитавшего на базе Саратовского дворца культуры профтехобразования таких виртуозов-исполнителей, как Евгений Яркин, Рустам и Рафаил Рахматулины, Александр Недовесов и других.

В доме культуры посёлка Дубки Саратовского района Саратовской области много лет функционирует ансамбль саратовских гармоник «Серебряные колокольчики», который возглавляет Заслуженный работник культуры РФ Е.М. Нахов, автор единственного «самоучителя игры на саратовской гармонике» [4, с. 3–7]. С 1960-х годов в Городском Дворце пионеров работает ансамбль «Колокольчик», который возглавляет С.Н. Попов [7, с. 30–34]. В этом коллективе сменилось уже пять поколений участников. В 1964 году при дворце культуры «Мир» Саратовского завода электронного машиностроения создан и работает ансамбль «Волгари», который

многие годы возглавлял Заслуженный работник культуры РФ Юрий Викторович Смольянинов. В состав коллектива входили такие музыканты-виртуозы как Сергей Абрамов, Сергей Шалимов, Пётр Ширяев и другие. К большому сожалению, в настоящее время этот коллектив распался, так как изменился собственник дворца культуры, который не пожелал брать на свой баланс малоодоходный коллектив. Это далеко не полный список коллективов и музыкантов, которые посвятили себя продолжению народной традиции. Саратовская гармоника побывала во многих странах мира, имея большой успех. Пройдя две войны, коллективизацию, годы застоя саратовская гармонь продолжает радовать широкую публику.

Список литературы:

1. Галактионов В. М. Паницкий или Вечное движение: жизненный и творческий путь И.Я Паницкого. М.: Советский композитор, 1996 г.
2. Максимов Е. И. Ансамбли и оркестры гармоник: учебное пособие. М.: Советский композитор, 1974 . — 174 с.
3. Михайлова А. А. К вопросу изучения традиционных саратовских гармошечных наигрышей //Актуальные проблемы музыкальной педагогики. Сборник научных трудов. Выпуск III. Саратов: Научная книга, 2007. — 189 с.
4. Нахов Е.М. Самоучитель игры на сартовской гармонике: учебное пособие, ноты. Саратов: Детская книга, 1994. — 159 с.
5. Палькин Н. Е. «Окрасился месяц багрянцем...». Саратов: Региональное Приволжское издательство Детская книга, 1999. — 192 с.
6. Саратовские переборы. Репертуарный сборник пьес для ансамблей саратовских гармоник: ноты, партитуры. Вступительное слово В. П. Ломако. Саратов: Саратовский областной центр народного творчества, 2005. — 74 с.
7. Суняйкин С. И. Саратовская любимица //Влияние творчества И. Я. Паницкого на развитие современного исполнительства на баяне и аккордеоне: материалы всероссийской научно-практической конференции. //Ред. сост. Д. И. Варламов. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2006. — 112 с.

СЕКЦИЯ 1.2.

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

ИКОНА «НИКОЛАЙ МОЖАЙСКИЙ»/«СУББОТА ВСЕХ СВЯТЫХ» ИЗ СОБРАНИЯ ЧЕРЕПОВЕЦКОГО МУЗЕЙНОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ. ПОПЫТКА ИДЕНТИФИКАЦИИ

Куликова Ольга Владиславовна

*хранитель фондов МУК «Череповецкое музейное объединение»,
г. Череповец*

E-mail: fenya@pisem.net

При составлении каталога древнерусской живописи из собрания Череповецкого музейного объединения возникла необходимость разобраться и по возможности идентифицировать один из памятников музейного собрания. Что и попытаемся сделать, хотя, в настоящее время для полноты картины, не хватает ряда архивных сведений и проведения полного комплекса реставрационных работ.

Икона «Николай Можайских с 24 клеймами деяний» поступила в Череповецкий музей в 1939 году из церкви Ильинского с/с (как сказано в актах и Книге поступлений). При поступлении икона датировалась XVIII веком (вероятней всего из-за поздних записей XVIII–XIX веков). В августе 1958 года икона была выдана С. Ф. Коненкову, художнику-реставратору Государственного Русского музея, для проведения исследовательских и реставрационных работ. Интересно, что в акте выдачи, икона уже датируется XIV веком (наверное, по характеру досок основы) и говорится, что происходит она из часовни с. Ильинское, Череповецкого района. В апреле 1996 года икона, по просьбе музея, была возвращена и в следующем, 1997 году, выдана на реставрацию во Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря, где и находится до сих пор. В актах на выдачу из Русского музея икона уже датируется XV веком. Реставрационные работы на памятнике в настоящее время не ведутся из-за отсутствия должного финансирования.

Итак, для начала попробуем разобраться в происхождении данного памятника, так как это поможет более точно датировать икону.

Ильинский приход, по имеющимся данным, впервые упоминается в «Сказании о явлении иконы Богоматери Одигитрии Воронинской» [5, с. 69–72]: икона была явлена в 1518 году. Из текста сказания, очевидно, что Ильинский приход существовал еще ранее этого времени и состоял из храмов: во имя Пророка Илии, Михаила Архангела и Святителя Николая; все деревянные. Приход находился в церковной юрисдикции Ростовской епископии. В селе Ильинское было две каменные церкви построенные «усердием прихожан» на месте древних деревянных. Первая, в честь Святого Архангела Михаила с приделом Святителя Николая, построена в 1789 году. Вторая, в честь Владимирской иконы Божией Матери с пределом Святого пророка Илии, построенная по «повелению» (1795) Новгородского митрополита Гавриила в 1809 году. Известно, что с северо-западной стороны ограды, на углу, находилась большая каменная часовня во имя Святителя Николая, построенная в 1847 году. После закрытия церквей в 1939–1941 гг. в ней находилось церковное имущество общины, которое частично было передано в музеи, а частично уничтожено.

На оборотной стороне иконы вырезана надпись «Сему образу молился раб Божий Иван Акимов деревни Милятина». Деревня Милятина, действительно, находилась не далеко от села Ильинское. Деревня, а вместе с ней и храм, была сожжена в 1608 году при польско-литовской интервенции и церковь позднее не восстанавливали.

Из вышесказанного можно придти к выводу, что икона находилась в Никольской часовне или в приделе Святителя Николая Архангельской церкви, откуда она, при закрытии церквей, могла попасть в часовню. На первый взгляд, кажется, что происхождение этого памятника понятно, но остается вопрос, причем же здесь все-таки деревня Милятина. С высокой долей вероятности можно предположить, что икона находилась в церкви деревни Милятина, о которой в настоящее время практически ничего не известно. По всей видимости, некоторые иконы были спасены из храма во время пожара 1608 г. (об этом говорилось ранее) и позднее были перенесены прихожанами в церковь села Ильинское.

При поступлении в Сектор реставрации темперной станковой древнерусской живописи Государственного Русского музея памятник был всесторонне изучен. Еще при визуальном осмотре выяснилось,

что под верхним слоем живописи конца XVII века (с поздними наслоениями XVIII–XIX вв.) может находиться другой более древний слой. Было проведено рентгенографическое исследование и съемка в свете видимой люминисценции. Исследования подтвердили, что памятник имеет два живописных слоя, не повторяющих друг друга, и дали возможность составить некоторое представление о сохранности оригинала. При изучении памятника было обращено внимание на то, что верхний слой иконы лежит на толстом (3–4 мм) слое левкаса и местами отделяется от нижнего. Поскольку после получения первых результатов был поставлен вопрос о возможном расслоении памятника с целью сохранения живописи конца XVII века, то выполнение обычного укрепления создало бы ряд трудностей в предполагаемой работе. Был выполнен ряд пробных укреплений. Проанализировав их, реставраторами было принято решение не выравнивать живописную поверхность, а ограничиться частичной профилактической заклейкой. В 1958–1959 гг. художником-реставратором И. А. Ярцевой большая часть иконы (средник, правое поле, почти все нижнее поле) была раскрыта от поздних записей и потемневшей олифы. В 1960 г. художником-реставратором Н. В. Перцевым было выполнено пробное раскрытие древнейшего слоя в среднике иконы. В результате многочисленных экспериментов и тщательного изучения отечественных и зарубежных методик расслоения темперной живописи на деревянной основе к 1978 г. было окончательно принято решение отказаться от расслоения, но в настоящее время в ВХНРЦ принято решение о возможности расслоения иконы, так как современные методики расслоения позволяют перенести икону таких больших размеров (135x82) на новую основу. При исследовании памятника было выяснено, что икона состоит из двух основных слоев. Более ранний слой с достаточно редкой многофигурной композицией относится, вероятно, к началу XV века. Икона была полностью перелевкашена и написан новый сюжет ни коем образом не совпадающий со старым, т.к. вероятно олифа была сильно потемневшей и, наверное, закопчена (хотя следов повреждения огнем нет).

Теперь рассмотрим, на сколько это возможно, иконографический строй нижнего слоя и попытаемся выяснить, что же все-таки скрыто от нас под позднейшими наслоениями.

Композиция иконы разделена по горизонтали на 3 части. В верхней части изображен Деисис: в центре Иисус Христос на престоле, справа и слева от него Богоматерь, Иоанн Предтеча и Архангелы.

В нижней части иконы в два ряда изображены группы святых. Каждая из групп представляет собой определенный лик святости, которые были поименованы в надписях (об этом можно судить по надписи в окне пробного раскрытия «Святые пророки») — это праотцы, пророки, апостолы, мученики и мученицы, преподобные и преподобные жены, святители. По рентгенограмме по внешним атрибутам можно определить только: пророков (в центре пророк Илия, одет в мелоть), мучениц (на голове у двух короны — это вероятно Екатерина и Варвара) и преподобных жен (по женскому монашескому одеянию), об остальных группах можно пока только догадываться. В окне пробного раскрытия видны некие архитектурные элементы, что-то типа стены с бойницами и арочками, которые повторяют очертание голов группы святых. Арочки, на подобных иконах, напоминают об уготованных праведным «небесных обителях».

Средняя часть, в свою очередь разделена на две. Слева изображена группа святых с тремя святителями впереди (видны омофоры). Они беседуют, одна фигура наклонена. Возможно это святые отцы церкви — творцы литургии Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Богослов (хотя возможны варианты). Справа видны, херувимы, фигура святого с длинными кудлатыми волосами и бородой, часть еще одной коленопреклоненной фигуры и стоящая фигура святого держащего, по-видимому, в правой руке крест. Коленопреклоненные фигуры напоминают изображение Адама и Евы в композиции «Сошествие во ад». Стоящая фигура справа, возможно, Благоразумный разбойник Рах. От композиции «Сошествие во ад» данное изображение отличается: наличием херувимов, недостаточным местом для изображения Христа и фигурой справа. Изображения в средней части иконы говорят, скорее всего, о еще не устоявшейся иконографии и могут указывать на древность данного памятника.

Подобная иконография восходит к иконам, иллюстрирующим литургическое посвящение различных дней недели. Такие иконы известны в древнерусской живописи с конца XIV–начала XV века («Четыредесятница», 90-е гг. XIV века, ГТГ [2, с. 271–273]). Более широкое распространение подобное изображение в конце XV–XVI веке («Шестоднев», 1 половина XVI в., ГТГ [6, с. 140–144]); «Неделя всех святых», 2 половина XVI в., Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль» [1, с. 202–203]). Более поздние иконы с изображением «Шестоднева» еще более населены и насыщены содержанием, с еще более развернутым сюжетом («Шестоднев», XVII в., Ярославский художественный музей [4, с. 186]; «Шестоднев», XIX в., Палех [3, с. 250–251]).

В соответствии с еще ветхозаветной дохристианской традицией, первые шесть дней творения и соответствующие им шесть дней недели считались прообразом шеститысячелетней мировой истории. Последний седьмой день (суббота) — ветхозаветный день отдыха, когда Господь «почил... от всех дел своих» (Быт. II, 2) — был образом покоя, блаженного отдохновения, воссоединения праведников с Богом. Эта концепция перешла и в толкования христианских богословов, по расчетам которых второе пришествие Христа должно было осуществиться по истечении шестой или седьмой тысячи лет от сотворения мира. Так, на Руси наступление второго пришествия и тысячелетнего царства Божия ожидалось по истечении «седьмой тысячи» — то есть, в 1492 году. Именно напряженные эсхатологические ожидания обусловили, по-видимому, широкое распространение новых сюжетов и иконографических тем, к числу которых принадлежал и «Шестоднев» [6, с. 142].

О популярности этого сюжета в конце XV–первой половине XVI века свидетельствует, в частности, опубликованная В. Т. Георгиевским опись Иосифо-Волоколамского монастыря 1545 года. Здесь упоминается около десятка Шестодневов, причем два из них — «Денисьева письма». К числу подобных композиций могла относиться икона, «на ней же написан Спас и ангели, и апостоли, и праведницы, а вси в белых ризах», присланная в 1399 году из Константинополя московскому великому князю [6, с. 144]. В настоящее время икон с подобными сюжетами сохранилось крайне мало и данная иконография еще требует подробного изучения.

Если обратиться к литературным богословским источникам данного сюжета, то мы узнаем, что «Шестоднев» это особый жанр византийской и древнерусской литературы, в котором излагаются основы христианских представлений о происхождении и устройстве мира, поэтому «Шестодневы», созданные знаменитыми церковными писателями на рубеже поздней античности и раннего средневековья, представляли собой плод приращения выработанных наукой того времени знаний о мире к вере в Творца. Авторы «Шестодневов» стараются удивление, которое неизбежно вызывает мир и каждое из его явлений, направить к библейскому рассказу о шести днях творения, обратить это удивление в хвалу «великому Чудотворцу и Художнику», Творцу мира. «Шестоднев» состоит, обычно, из шести основных частей — соответственно шести дням творения и представляет собой, прежде всего, комментарий к библейскому рассказу о сотворении мира (Быт. I). Самый известный «Шестоднев» принадлежит Василию Великому; остальные сочинения такого рода

составлены, как правило, на его основе (Северина Гавальского (посл. треть V в.), Кирилла Философа, Георгия Писидийского (VI в.), Иоанна Экзарха Болгарского (2 половина IX в–перв. треть X в.)). Старшие русские списки с «Шестодневов» разных авторов датируются XIII–XIV веком.

Иконы «Шестоднев» существуют в двух основных вариантах. В одном случае в шести клеймах иконы непосредственно иллюстрируется сотворение мира, а в другом, согласно «Шестодневу» Кирилла Философа, дни недели отождествляются с определенными христианскими праздниками: неделя (воскресенье) — Сошествие во ад (Воскресение), понедельник — Собор Архангелов, вторник — Усекновение главы Иоанн Предтечи или Крещение, среда — Благовещение, четверг — Омовение ног, пятница — Распятие, суббота — Суббота всех святых. Так же согласно «Октоиху», в субботу на утрени полагается петь каноны всем святым и усопшим (наиболее четко эта литургическая традиция отражена в «Октоихе», содержащем службы седмичного круга).

Итак, по ряду признаков данную икону можно отнести к началу XV века.

Технико-технологические признаки:

1. Основа тонкая, примерно 2 см. С XVI века все основы становятся массивными более 3 см толщиной;

2. Доски вытесаны из плахи топором (зарубки) и приглажены скобелем (лункообразные борозды). Скобель использовался с XI по XVI век, в конце XVI века появляется рубанок, пила появилась в XVII веке;

3. Икона состоит из трех досок соединенных в щит двумя накладными планками-шпонками прибитыми железными коваными гвоздями, в подлинности шпонок нет сомнения, так как на рентгенограмме видно, что гвозди были загнуты с лицевой стороны и утоплены в поверхность досок. Врезные шпонки появляются только в конце XIV века и до середины XV века не были широко распространены;

4. На лицевой стороне планки-поля XVII века прибиты к основе коваными гвоздями, на них сделаны надписи, относящиеся к житийным клеймам иконы «Никола Можайский». Вероятно, таким образом, иконописец попытался сделать подобие ковчега или закрыть поврежденные края иконы.

К началу XVI века иконографический строй икон с изображением «Шестоднева» и «Субботы всех святых» уже устоялся. «Суббота всех святых» — вверху в центре изображался Христос-Эммануил во славе

между предстоящими в молении Богородицею и Иоанном Предтечей в окружении ангельских сил, в нижней части, в два ряда изображались группы святых. «Шестоднев» — это более развернутый сюжет и кроме Субботы всех святых, на таких иконах изображались клейма с праздниками отождествленными с определенными днями недели.

В рассматриваемой иконе существует ряд принципиальных иконографических отличий от икон XVI в.:

1. Одевание святых не бело-золотое, каждый святой одет в характерные ему одежды;
2. На престоле восседает Иисус Христос — обычно Христос-Эммануил во славе;
3. Наличие двух сцен в средней части.

В тоже время при стилистическом анализе живописи возникает ряд проблем с палеографией. В окне пробного раскрытия видна надпись над группой святых «СТЫ ПРОРЪКЪ». Такое написание слова «святой» появляется на русских иконах только в конце XVI века, до этого слово «святой» писали по-гречески «ОГА». В тоже время написание «СТЫ» и «СТН» встречается на болгарских и сербских иконах начиная с XIV века. Так же некоторые исследователи предполагают, что данную икону некоторым образом можно соотнести с сербскими памятниками. Хотя есть и некоторые новгородские черты, например красновато-коричневая в два слоя окраска фигур. Как уже упоминалось ранее село Ильинское, а так же и деревня Милятина находились в пределах церковной юрисдикции Ростовской епископии, но в тоже время и на границе с владениями Новгородской епархии. Известно, что Ростов Великий поддерживал тесные связи с Константинополем. Так, в 1387 году в Константинополе симоновский архимандрит Феодор был наречен «епископом граду Ростова» [1, с. 11]. Так же есть сведения, что в Ростове, при архиерейском доме, была церковь Григория Богослова и при ней, так называемый «Григорьевский затвор», мини монастырь, где трудились сербские книжники.

В настоящее время сложно сказать к какой именно школе письма принадлежала данная икона и где она была написана. В ней прослеживаются черты новгородской и сербской живописи. Так же, вероятно, в некоторой степени ее можно связать с Ростовом, но стилистически к ростовской школе отнести эту икону нельзя.

В заключении хочется сказать, что икона «Суббота всех святых» — памятник, имеющий большое значение не только для изучения культуры Русского Севера в целом и Череповецкого региона в частности, но и для всей российской культуры. Эта икона

представляет огромный интерес своей редкой иконографией, поскольку является одним из древнейших примеров сюжета «Суббота всех святых» в русской иконописи и соответствует раннему этапу его формирования.

Не меньший интерес представляет и сама живопись первой половины XV века. Следует подчеркнуть, что на территории Вологодской области и вообще Русского Севера сохранилось крайне мало икон этого времени. Раскрытый фрагмент с изображением пророков позволяет предполагать, что после полного раскрытия живописи XV века в распоряжении Череповецкого музея окажется выразительнейший памятник, который займет выдающееся место, как в истории русского искусства, так и в экспозиции Череповецкого музея, привлекая специалистов и любителей древнерусского искусства. Несомненно, такая икона была бы предметом гордости любой из крупнейших коллекций древнерусского искусства в России.

Понятно, что все черные пятна на биографии данной иконы будут смыты после дальнейшего исследования и раскрытия. Но в настоящее время можно с уверенностью сказать, что после реставрации икона станет открытием в древнерусской живописи, как в изобразительном, так и иконографическом плане.

Список литературы:

1. Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. — М.: Северный паломник, 2003.
2. Вздорнов Г. И. Феофан Грек. Творческое наследие. — М.: Искусство, 1983.
3. История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. Под ред. Моисеевой Т. В. М.: АРТ-БМБ, 2002. — С. 250–251.
4. София Премудрость Божия. Каталог выставки русской иконописи из собрания музеев России. — М.: Радуница, 2000.
5. Хрусталева М. Ю. «Странно чудо явления образа твоего Владычице...» // Соборная горка. Вестник истории и культуры Череповецкого края. Вып. 1. — Череповец, 2001. — С. 69–72.
6. Художественное наследие Дионисия. Каталог выставки. — М.: Северный паломник, 2002.

СЕКЦИЯ 2.1.

РУССКИЙ ЯЗЫК. ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ЯЗЫКОВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ОБОБЩЁННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ГЕНДЕРНЫХ ПОЗИЦИЯХ В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ (синтаксический аспект)

Бобровская Елена Олеговна

магистр филологических наук, аспирант, БГПУ, г. Минск

E-mail: helli111@mail.ru

Гендерные оппозиции к. XX — н. XXI вв. находятся в стадии становления, и отражение их в современном русском романе протекает именно в ракурсе воспроизводства происходящих трансформаций посредством средств языка, лингвистических понятий и категорий.

Гендерная самоидентификация — неотъемлемая составляющая социокультурной идентификации человека. Мнения народов о предпочитаемом мужском и женском поведении складываются на основе собирательных представлений всех его представителей. На этой же основе происходит формирование культурной традиции определённого восприятия гендерных позиций, состоящих из 8 бинарных оппозиций, наполняющих гендерный код, который органично включён в код синтаксический.

Три волны феминистского движения XX в. привели к попытке удовлетворения требования наделения равными статусами мужчин и женщин как в семье, так и на рабочем месте в основном законодательствами отдельных стран, что было поддержано ООН, эксперты которой разработали новую модель семейных отношений, предполагающую необходимость большего включения мужчин в домашние дела и в воспитание детей. Условия, формирующие новое поколение «переходного периода» — поколения 80–90-х, — становление которого проходило в объективно новых социально-политических условиях, успешно определены. Это процесс глобализации, способствующий осознанию возможности

неоднозначной трактовки гендерного поведения в зависимости от религиозной принадлежности государства, степени экономического развития страны, приоритетов взаимоотношений на основе равных статусов, формирование семьи нового типа, т.е. осуществление процесса модернизации, а также урбанизация, способствующая ускоренной эмансипации населения.

Гендер является междисциплинарным конструктом, отражающим биосоциальную сущность принадлежности человека определённому полу. А язык, являясь «продуктом общественной жизни» [1, с. 8] и объединяя «две функции — биологическую и социальную» [1, с. 8], отображает социальную действительность посредством гендерного кода.

Стремление международного сообщества к формированию эгалитарного общества не означает наличия идентичных желаний и стремлений мужчин и женщин. Так, например, Светлана Бурова, отмечает невыгодность сложившейся ситуации для мужчин потому, что современная действительность «не позволяет большинству из них в полной мере соответствовать тем требованиям, которые сегодня предъявляют им окружающие» [2, с. 81]. С определением современной женской позиции наблюдается некоторое замешательство, т.к., пытаясь идентифицировать трансформацию и преобразование женского поведения, учёные то говорят о феномене «третьей» женщины, то о мифологизации ею как своей позиции, так и мужской, например, Фицнер пишет о женском мифе XX века: «Миф про женщину, который веками создавали мужчины в XX в. начинает разрушаться, потому что женщины своей жизнью и творчеством не только корректируют его, но и создают новый, про самих себя и про мужчин» [3, с. 16] (перевод с белорусского наш), то вообще отображается образ Суперженщины, совмещающей работу, воспитание детей, семейную жизнь.

Характеристика бинарных оппозиций оказывается возможной на уровне синтаксической модальности. Отражение обобщённых представлений наблюдается в большинстве случаев на уровне внутрисинтаксических модальных отношений, определяющих отношение к действительности с точки зрения говорящего, а также, в меньшей степени, на уровне внешнесинтаксической модальности (по классификации Золотовой Г. А.).

В следующем примере отражено восприятие процесса знакомства, завоевания девушки как необходимость проявления активной позиции, что отражено субъективно-объективной модальностью необходимости безличного предложения, подразумевающую действенность мужчины путем косвенного указания на

неё после прямой констатации субъективной модальности желательности: Александр *хотел* жениться на молодой современной девчонке, которую *надо завоевывать*, зверски ревновать, терять и находить, быть в постоянной борьбе и напряжении. А Вера — как таблетка от головной боли, протянутая на ладони. Взял и проглотил и запил кипяченой водичкой. Голова прошла. (В. Токарева «Дерево на крыше»)

Обобщённое представление о пассивности мужчины отражено репрезентацией его как синтаксического объекта безличного предложения, над которым осуществляется давление: Мужчин *надо мучить*, а не дребезжать перед ними хвостом. ... А здесь, с этим человеком — наоборот, *хотелось* всем *делиться*: оторвать от себя последний кусок, снять последнюю рубашку. Так просто, задаром подарить душу и тело, только бы взял. Только бы пригодилось (В. Токарева «Первая попытка»). Женский субъект охарактеризован как активный посредством субъективной модальности желательности безличного предложения. Таким образом, наблюдается осознание мужского и женского поведения, соответствующего современным гендерным позициям. Аналогичную ситуацию наблюдаем и в следующем случае: посредством привлечения отрицательной модальности долженствования характеризуется синтаксический субъект — мужчина, причём отмечено его добровольное принятие такой позиции при отсутствии прямой характеристики позиции женской: Первый муж Женька Смолин — тоже потребитель. Его главный вопрос был: «А почему я должен?» Он считал, что никому ничего *не должен*, все должны ему. А Мара считала, что все должны ей. Пошёл эгоизм на эгоизм (В. Токарева «Первая попытка»). В следующем отрывке уже охарактеризована современная женская позиция, соответствующая новым тенденциям: Соша этот месяц вила новое гнездо с новым мужем Ираклием. ... Ираклий набивал дом гостями, это входило в национальные традиции, а Соша *должна была* безмолвно подавать на стол и убирать со стола. Это тоже входило в традиции: женщина *должна знать* своё место (В. Токарева «Первая попытка»).

Отличие отражения обобщенного представления о гендерных позициях в романе, написанном автором-мужчиной, заключается в своеобразном дроблении понятий «мужчина» и «женщина», в наделении их специфическими характеристиками, отражающими их собственную идентификацию: — Да ничего... — продолжала Ирина. — Поговорила с ним, кое-как успокоила. Объяснила, что *женатые* мужчины, да еще с детьми, для меня *не существуют*, и *не надо* мне больше *звонить* и подарки *присылать*, я все равно ничего не приму... (О. Рой «Мужчина в окне напротив») Таким образом, женатые мужчины отражают

представление девушки о той категории мужчин, которых она не может полюбить, и эти мужчины охарактеризованы как бездействующие по отношению к ней, что находит отражение в употреблении отрицательной деонтической модальности необходимости.

Такое же дробление наблюдается и при описании женского поведения: — *Ну все, Ириш, успокойся, возьми себя в руки, — заговорила Алла, сев в машину. — Ты же знаешь — красивая женщина не должна суетиться* (О. Рой «Мужчина в окне напротив»). Позиция *красивой женщины* девушкой точно не определена, т.к. при прямом к ней обращении употребляется повелительное наклонение, выражающее динамику синтаксического субъекта, а при отвлечённом упоминании — отрицательная модальность необходимости. Или: — *Каждая уважающая себя женщина должна хоть раз в жизни сходить замуж, — рассуждала она, привычно жестикулируя и постукивая кольцами. — Хотя бы ради приличия. Я, как ты знаешь, там была. В общем-то, ничего интересного. Но зато статус!* (О. Рой «Мужчина в окне напротив») Используется положительная деонтическая модальность, характеризующая женскую позицию как действенную (женское поведение чётко определено). То же самое находим в следующем примере при характеристике *современной женщины*: *Однако не забыла и о подруге, взглянула на нее, раз, другой, сделала страшные глаза, качнула головой, указывая на Сашу — иди, мол, а то будет поздно. Ира вздохнула, но послушно поднялась. Что поделать, такова доля современной женщины — каждую секунду надо бороться за свое счастье... Иначе упустишь момент — и бороться уже будет не за что* (О. Рой «Мужчина в окне напротив»). Таким образом, женская позиция в основном является реализацией современного наполнения бинарных оппозиций.

Активность мужского поведения подвергается сомнению даже в период знакомства (обычно только в этом случае наблюдается сохранение действенной позиции) путем введения вводного слова со значением отсылки к общественному мнению для подтверждения собственных слов, что считается отражением неуверенности, а значит, подтверждает частичную статичность: *Считается, что мужчина в любой ситуации должен выглядеть интересным, сильным, решительным — а это так нелегко! Конечно, он смутился, увидев перед собой ее — такую ухоженную, стильно одетую, и, что там греха таить, симпатичную. Он-то на ее фоне имеет совсем бледный вид... К счастью, тут пришла официантка с Ириным мороженым, приняла у Левы заказ — маленькую чашку кофе, — и это немного разрядило обстановку* (О. Рой «Мужчина в окне напротив»).

Таким образом, в результате исследования современного романа, написанного как авторами-мужчинами, так и авторами-женщинами, мы нашли подтверждение принятия современного смыслового наполнения бинарных оппозиций, которые становятся диаметрально противоположными позициям прошлого, посредством их лингвистического анализа. В мужском романе наблюдается дробление понятий «мужчина» и «женщина», что отражает процесс преобразования динамизма мужского поведения в статичность и переход женской пассивности в активность. Аналогичное языковое выражение гендерных оппозиций наблюдаем и в женском романе, авторы которого, однако, исключают такое подробное расслоение исследуемых нами обобщённых представлений о гендерных позициях.

Список литературы:

1. Балли Ш. Язык и жизнь: Пер. с фр. / Вступ. ст. В. Г. Гака. — М.: Эдиториал УРСС, 2003. — 232 с.
2. Титаренко Л. Г. Гендерная социология/ Л. Г. Титаренко. — Мн.: Белорус.гос.ун-т, 2003. — 152 .
3. Фицнер Т.А. Гендерные проблемы в белорусской литературе: автореф. Мн., 2002. — 25 с.

ДУПЛИКАТИВ В ЯКУТСКОМ ЯЗЫКЕ

Самсонова Екатерина Максимовна

младший научный сотрудник, ИГиПМНС СО РАН, г. Якутск

E-mail: samsonova_em@mail.ru

Важнейшим теоретическим положением, лежащим в основе изучения аспектуальности в конкретных языках, является признание качественных и количественных аспектуальных значений. К «количественной аспектуальности» относятся такие характеристики действия, как однократность и многократность [5].

Среди выделяемых многими исследователями семантических типов неоднократности мультипликативность регулярно выступает в языках мира как лексическая характеристика глагола и обозначает «процессы волнообразного или колебательного характера, которые состоят из неопределенного множества однородных актов, повторяющихся с относительно высокой периодичностью» [4, с. 216].

Для значений, относящихся к мультипликативному типу, исходным является значение единичной ситуации. Примером подобного явления может выступить **дупликатив**, то есть ситуация, состоящая из повторяющихся противоположенных действий, когда «каждое последующее действие... выступает как антидействие предыдущего, отменяющее его результат» [8, с. 31]: *балык айабын атыннатар* ‘рыба раскрывает и закрывает рот (хватает ртом воздух, задыхается)’; *тиэстэ киһи илиитигэр сыстанныыр* ‘тесто прилипает (прилипает и отлипает) к рукам’ и т.п.

В якутском языке план выражения дупликативного подтипа мультипликативной неоднократности представлен исключительно грамматическим способом выражения:

Во-первых, специализированным средством выражения дупликativa, встречающимся во многих языках, являются **конструкции из двух глагольных лексем**, «обозначающих противоположные по направленности действия и движения» [1, с. 117]. В якутском языке первый компонент рассматриваемой конструкции представлен редуцированным деепричастием на *-а* (*-ыы*): *ыла-ыла уур-* ‘брат и класть обратно’, *бара-бара кэл-* ‘уходить и приходить обратно’, *туһэ-туһэ табыс-* ‘спускаться и снова подниматься’, *сүтэ-сүтэ көһүн-* ‘исчезать из поля зрения и вновь появляться, показываться’ и т.п. Например: *Ыалларга киирэ-киирэ тахсаллар* [2] ‘Они ходят по домам’ (то есть субъекты заходят и обратно выходят); *Ыаллара ааннарын аһа-аһа сабаллар* [9] ‘Соседи то открывают, то закрывают дверь’; *Ньоккокуй саһыл иннигэр киирэр, ситтэрбэт эрэ гына ити туһэ-туһэ көтөн, куотан иһэр* [9] ‘Кукша летела перед ней, то спускаясь на землю, то вновь взлетая, и все удалялась от нее’; *Моҕус... хаста да күөрэйэ-күөрэйэ тимиртэлээбит* уонна ыксаан хаһытаабыт [9] ‘Могус... несколько раз выплывая, погружался в воду и, испугавшись, закричал’.

Противонаправленность одного из квантов данной конструкции в некоторых случаях может дополнительно подчеркиваться лексическими средствами, например, наречием *төттөрү* ‘обратно, вспять’: *илимнэ туһэ-туһэ төттөрү тэйиэккэлиир* ‘Набрасываясь на сети, она (лисица) отскакивает назад’.

Во-вторых, не менее значительным способом репрезентации семантики дупликativa выступают специализированные аффиксы многократности, составляющие ядро функционально-семантического поля итеративности.

В качестве синтетического средства для выражения дупликативного значения в якутском языке чаще всего используется

аффикс -ннаа в сочетании с некоторыми глаголами, выражающими движения или действия, связанные с движением: *симингнээ* ‘часто мигать’ (часто закрывать и открывать глаза) от *сим-* ‘закрывать глаза’, *атынгнаа* ‘раскрываться многократно’ (раскрываться и закрываться) от *ат-* ‘открыть, разинуть’, *аппангнаа-* ‘раскрываться-закрываться’ от *аппай-* ‘приоткрыться’, *уһулангнаа* ‘шататься, болтаться, выдергиваться из вместилища’ (сниматься, выдергиваться и обратно надеваться, вталкиваться) *уһулун-* ‘сниматься, быть снятым’, *сыстангнаа* ‘липнуть, лнуть многократно’ (прилипнуть и отлипнуть) *сыһын-* ‘прижаться, прилипнуть, пристать’, *ылангнаа* — о парном скреплении ‘сжиматься и разжиматься’ и т.п. Например: *Оёонньор абыяхтык атыллаат, тохтуу түстэ, ангар утулугун харабар чугаһатан эрбэжин төрдүн атыннатан көрдө* [2] ‘Старик, сделав несколько шагов, остановился, поднес к глазам одну из рукавиц и раскрывал (несколько раз открывал-закрывал) на ней основание большого пальца (проверял на наличие дыры на рукавице)’; *Ытаары айабын аппаннатан көрдө да, сангата тахсыбата* [2] ‘Он, готовый заплакать, раскрывал рот (несколько раз раскрывал и закрывал), но не смог выдать ни звука’ и т.п.

В сочетании с некоторыми основами значение дубликатива могут выражать и другие мультипликативные **аффиксы -ыалаа, -ыхтаа, -алаа**. Например, формы *быгыалаа-*, *быгыыхтаа-* от *бык-* ‘высунуться, показаться’, означающая «высовываться, выказываться; выглядывать и прятаться; проявляться» [6]: *Икки кырынаас орохтон быгыыхтыыр үһү* [3] ‘Два горностая из норок выглядывают’; *Кыылара быгыалаан, түргэн-түргэнник элэстэнэн барда* [3] ‘Зверь, то и дело высовываясь, начал метаться все быстрее’.

В-третьих, в качестве контекстуально зависимого компонента плана выражения дубликатива выступают **формы ускоренности действия** (т.н. «ускорительный вид», «тиэтэтэр көрүн»), которые могут приобретать данную семантику в зависимости от характера лексического значения глагола. В сочетании с глаголами, выражающими действия, мыслимые как отдельный однократный акт или как совокупность таких актов, значение ускорения часто понимается «как ускоренная кратность действия, нередко сочетающаяся с оттенком кратковременности повторяющегося действия» [7, с. 41]: *симмэхтээ* ‘быстро мигать, помогать учащенно’, *туппахтаа* ‘быстро хватать, пощупывать’ и т.п. Например: *дьахтар ...уол илиитин харбаан ылла уонна бобута туппахтаата* [3] ‘женщина ...схватила руку парня и несколько раз крепко сжала’ (то есть сжимала и отпускала); *Оччоьо Охоноос Маппыайап... сарыы утулугун бобута*

туппахты туран сулбу тардан ылар [2] 'Тогда Афанасий Матвеев... резко сдергивает с рук ровдужные рукавицы, которые крепко сжимал'. Дупликативное значение данных глагольных форм подчеркивает наречие образа действия *бобута* 'крепко, сильно' с кратным аффиксом *-та*. Ср. *Ууга кишрэн, куһун ылан ыараннатан көрөр, төһө эмиһин чинчийэн, моонньун туппахтыр* [2] 'Войдя в воду, он взвесил утку в руке, ощупал шею, чтобы узнать, насколько она жирная'.

Таким образом, на основе вышеизложенного, в якутском языке представляется вполне правомерным выделение дупликativa в качестве регулярной разновидности мультипликативной множественности. В отношении семантики данный подтип подразумевает повторение ситуации, состоящей из пары противонаправленных квантов. План выражения представлен грамматическим способом выражения: глагольные формы с дупликативной семантикой образуются от исходных глаголов либо с помощью редупликации, либо с помощью аффиксации, которые могут функционировать как самостоятельно, так и в комбинированном виде.

Список литературы:

1. Исхакова Ф.Х., Насилов Д.М., Рассадин В.И. Выражение множественности ситуаций в тюркских языках // Типология итеративных конструкций / Под ред. В.С. Храковского. — Л., 1989. — Гл. 8. — С. 110–122.
2. Мординов Н.Е.-Амма Аччыгыйа. Сааскы кэм (Весенняя пора). — Якутск: Бичик, 1994. — 360 с.
3. Болот Боотур–Соловьев В.С. Сааскы дьыбардар (Весенние заморозки). — Якутск: кн. изд-во 1971. — 472 с.
4. Князев Ю.П. Мультипликативные предикаты: значение и форма // Типологические обоснования в грамматике: К 70-летию проф. В.С. Храковского. — М.: Знак, 2004. — С. 216–223.
5. Маслов Ю.С. Очерки по аспектологии. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. — 263 с.
6. Пекарский Э.К. Словарь якутского языка. В 3-х томах. — 2-е изд. — М.: АН СССР, 1958–1959.
7. Харитонов Л.Н. Формы глагольного вида в якутском языке. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. — 179 с.
8. Храковский В.С. Семантические типы множества ситуаций и их естественная классификация // Типология итеративных конструкций. — Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1989. — С. 5–53.
9. Эргис Г.У. Саха остуоруйалара. Якутские сказки. — Якутск: Бичик, 1994. — 392 с.

ГЛАГОЛ-СКАЗУЕМОЕ С ФОРМОЙ ПРОШЕДШЕГО РЕЗУЛЬТАТИВНОГО ВРЕМЕНИ КАК СРЕДСТВО МЕЖФРАЗОВОЙ СВЯЗИ В ТЕКСТАХ ЯКУТСКИХ СКАЗОК

Сивцева Наталия Александровна

к. ф. н., н. с. ИГиИПМНС СО РАН, г. Якутск

E-mail: sivna@mail.ru

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта № 11-34-00356a2 «Временные формы глагола как средство межфразовой связи в якутском языке».

В якутском языке прошедшее время изъявительного наклонения глагола имеет всего восемь форм. Из них прошедшее результативное время представлено двумя типами: первым (причастие на *-быт*, *-ныт*, *-мыт* + афф. сказуемости) и вторым (сочетание деепричастной формы на *-ан* с функционально-служебным глаголом *тур-* в форме настоящего-будущего времени). В данном тезисе рассматривается глагол-сказуемое с первой формой прошедшего результативного времени как средство межфразовой связи в якутском тексте. Материалом исследования является сборник «Якутские сказки», составленный Г. У. Эргисом [6, с. 392], известный как первое крупное издание якутских сказок, обеспеченное добротным научным аппаратом.

Глагол в якутском языке является подробно изученной частью речи. Однако исследования глагола на уровне текстовых категорий, единиц в настоящее время отсутствуют, так как теоретическое обоснование проблемы лингвистического представления текста на якутском материале находится на начальной стадии. Сложное синтаксическое целое (далее — ССЦ) — структурно-семантическая текстовая единица, представляющая собой группу взаимосвязанных самостоятельных предложений, объединенных лексико-грамматическими и ритмомелодическими признаками, характеризующих какую-либо сторону описываемого предмета (явления) [3, с. 15–80]. По мнению исследователей, ССЦ «является почти идеальной моделью» текста, «в его структуре обнаруживаются практически все принципы, приемы, средства, релевантные для текста» [2, с. 100–101]. В этом отношении изучение тех или иных языковых явлений, их текстообразующих функций на уровне ССЦ

является целесообразным. ССЦ как единица, строящаяся по законам языка, имеет внутренний и внешний планы строения. Внутренний план строения ССЦ обусловлен грамматическими отношениями между его предложениями и единой авторской позицией. Внешний план строения ССЦ представлен композицией, состоящей из зачина, средней части и концовки.

Любая синтаксическая конструкция существует благодаря синтаксической связи. Как отмечают исследователи, «без синтаксических связей нет и не может быть никаких синтаксических объектов, никаких синтаксических субстанций, поскольку синтаксический объект всегда мыслится как конструктивный, построенный тем или иным способом» [5, с. 7]. Средства синтаксической организации текста, обеспечивающие его целостность и связность, подразделяются на лексические, морфологические и синтаксические. Временные формы глаголов-сказуемых относят к морфологическим средствам межфразовой связи [4, с. 8].

В материалах сборника «Якутские сказки» Г. У. Эргиса обнаружено использование глагола-сказуемого с первой формой прошедшего результативного времени в текстообразующей функции. Рассмотрим пример (арабскими цифрами обозначаются порядковые номера предложений в ССЦ):

(1) *Арай биирдэ таңара оҕонньор күлүк сири булан, утуйан тарайа сыттабына, аттыгар аһаан баран бочугурас кэтөн тигинээбит.* (2) *Онтон улаханньык соһуйан, таңара оҕонньор уһуутаан-уолуйан уһуктубут.* (3) *Уордайан туран, таңара бочугураһы буруйдаабыт, кини түөһүн этин ылан атын кэтөрдөргө үллэрэн биэрбит.* (4) *Онтон ыла бочугурас оччоон хаалбыт.* (5) *Атын кэтөрдөр түөстэригэр үрүҥ эттээх буолбуттар.* 'Однажды, когда старик бог спал, раскинувшись в тенистом месте, рябчик, поевши около него, с шумом полетел. Испугавшись этого шума, старик бог проснулся с криком и трепетом. Вставши, разгневанный бог наказал рябчика, взял мясо с его груди и распределил его между другими птицами. С тех пор рябчик совсем уменьшился, а у других птиц в груди появились слои белого мяса' [6, с. 70]. Данное ССЦ состоит из пяти предложений, последовательно дополняющих друг друга. Вид связи между предложениями — цепная. Препозиция первого предложения-зачина выражена наречием *арай биирдэ* 'однажды', одним из традиционных языковых признаков жанровой особенности якутской сказки. Второе предложение связано с зачином при помощи формы исходного падежа указательного местоимения *ол* 'тот', синонима скрепы прономинального типа *онтон* в значении 'от этого' в

дейктической функции. Имена существительные в качестве подлежащего и дополнения также обеспечивают связность предложений. Связь «подлежащее — подлежащее» существует между первым, вторым, третьим и четвертым предложениями: (1) *тангара оюнньор* — (2) *тангара оюнньор* — (3) *тангара*; (1) *бочугурас* — (4) *бочугурас*, связь «подлежащее — дополнение» — между первым и третьим: (1) *бочугурас* — (3) *бочугураһы*, связь «дополнение — подлежащее» — между третьим и пятым предложениями: (3) *көтөрдөргө* — (5) *көтөрдөр*. Четвертое и пятое предложения представляют собой концовку ССЦ, маркированную составным союзом *онтон ыла* 'с тех пор, с того времени'. Данная скрепа означает, что событие, выраженное в концовке, началось с того момента, когда произошло событие, описанное в средней части ССЦ. Однако средством межфразовой связи, наиболее очевидно подчеркивающим связность и целостность рассматриваемого ССЦ, выступает единство временных форм глаголов-сказуемых в первом прошедшем результативном времени (причастие на *-быт*, *-ныт*, *-мыт* + афф. сказуемости) в форме третьего лица обоих чисел: (1) *тигинээбит* (3 л., ед.ч.) — (2) *уһуктубут* (3 л., ед.ч.) — (3) *буруйдаабыт, биэрбит* (3 л., ед.ч.) — (4) *оччоон хаалбыт* (3 л., ед.ч.) — (5) *буолбуттар* (3 л., мн.ч.). Эта форма глаголов-сказуемых выражает «обычное действие, совершенное задолго до момента речи» [1, с. 312].

Обратимся к другому примеру из этого сборника:

(1) *Арай биһрдэ тулаайах уол бултуу сылдыбыт*. (2) *Халарык түспүтүгэр табаларын сүтэрэн кэбиспит, бэйэтэ тыалга үүрдэрэн бара турбут*. (3) *Ол иһэн биһр дьиэбэ кэлэн кэтиллэ түспүт*. (4) *Онуоха халарык астан хаалбыт*. 'Однажды охотился парень-сирота. Тогда налетел вихрь. Парень потерял своих оленей, а сам, гонимый ветром, продолжал идти. Идя так, он наткнулся на один дом, тогда вихрь утих' [6, с. 128–129]. Данное ССЦ состоит из четырех предложений, связанных между собой цепной связью. Препозиция первого предложения-зачина также представлена наречием *арай биһрдэ* 'однажды', характерным для вступления якутских сказок. Связь «подлежащее — подлежащее» видим в первых трех предложениях ССЦ. Подлежащее *уол* 'парень' первого предложения-зачина подразумевается в первой части второго, а также в третьем предложениях, на него указывают формы сказуемых в 3 л. ед. ч.: (2) *сүтэрэн кэбиспит* — (3) *кэлэн кэтиллэ түспүт*. Подлежащее второй части второго предложения *бэйэтэ* 'сам' представляет лично-возвратное местоимение в 3 л. ед. ч. Связь «обстоятельство — подлежащее» существует во втором и четвертом предложениях: (2)

Халарык түспүтүгэр — (4) халарык. Концовка ССЦ выражена крепой прономинального типа *онуоха* ‘в результате, в итоге, из-за этого’ в функции межфразового средства связи, обозначающей причинно-следственные отношения. Все предложения объединены единством временной формы глаголов-сказуемых в первом прошедшем результативном времени (причастие на *-быт, -пыт, -мыт* + афф. сказуемости), в форме 3 л. ед. ч.: (1) *бултуу сылдыбыт — (2) сүтэрэн кэбиспит, бара турбут — (3) кэтиллэ түспүт — (4) астан хаалбыт.*

В рассмотренных примерах глаголы-сказуемые в прошедшем результативном времени первом обозначают смысловое единство, структурную цельность ССЦ.

Таким образом, единство временных форм глаголов-сказуемых является одним из средств формирования текста якутских сказок. Дальнейшие исследования в этом направлении требуют изучения остальных временных форм глаголов-сказуемых в качестве межфразовой связи, определения текстообразующей роли их разновременных форм в ССЦ, в текстовом фрагменте.

Список литературы:

1. Грамматика современного якутского литературного языка. Фонетика и морфология. — М., 1982. — С. 312.
2. Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст: На материале русской прозы XIX–XX вв. — М., 2006. — С. 100–101.
3. Лосева Л.М. Как строится текст. — М.: Просвещение, 1980. — С. 15–80.
4. Цырендоржиева Б.Д. Межфразовые связи в современном бурятском языке (на материале категории личного притяжания): Автореф. дисс. ...к.ф.н. — Улан-Удэ, 2008. — С. 8.
5. Черемисина М.И., Колосова Т.А. Очерки по теории сложного предложения. — Новосибирск: Наука, 1987. — С. 7.
6. Эргис Г.У. Якутские сказки. — Якутск, 1996. — 392 с.

СЕКЦИЯ 2.2.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

ИСТОРИКО-ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МОТИВА ИГРЫ СРЕДНЕВЕКОВОГО КАРНАВАЛА (на материале немецкого языка)

Бакмансурова Алла Бариевна

*ст. преподаватель кафедры немецкого языка НИУ — Высшая школа
экономики, г. Москва*

E-mail: alla-perm@yandex.ru

Изучение природы карнавала с присущими ему ритуалами, утраченными архаичными чертами позволяет проникнуть в глубинные аспекты сознания средневекового человека, в его эмоциональный мир, всесторонне показать культуру исследуемой эпохи.

Карнавальные представления являются синкретической обрядово-зрелищной формой, включающей в себя определенную систему символических действ, выражающих народную правду о мире, о бытии и о времени. Праздничное карнавальное мироощущение тесно связано с игровым действием, а в ряде случаев тождественно ему. По наблюдению исследователей, любой праздник, как и игра, является «в известной степени аналогом действительности и способствует постижению сущности бытия и связанных с ним категорий как неких ценностей» [3, с. 1].

Карнавальное поведение в целом характеризуется игровым характером. Представляется правомерным рассматривать карнавал как игровое действие, поскольку он противопоставлен обыденной жизни как иное бытие, организован по определенным правилам, снимает с участников социальную ответственность, не имеет прямой практической целесообразности и предоставляет человеку возможность самореализации, выходящей за рамки его актуальных социальных ролей.

Переходя к вопросу об истории карнавала в культуре Германии, следует указать на существование двух противоположных точек зрения: школы немецкого и отечественного карнаваловедения. Отечественные исследователи истории немецкого карнавала

(М. Ю. Реутин, В. Колязин, М. М. Бахтин) сходятся во мнении о том, что средневековый карнавал восходит к культовому действию.

Следует указать, что чем ближе был приход весны, тем сильнее проявлялось символическое пробуждение земли, растительного мира и плодородия вообще. Это доказывает и само слово **Vasnacht**, которое имеет более длительную историю и более широкое распространение, чем слово *Fastnacht*, — этимологически напрямую связано со свн. словом *vasel*, днв. *fasal* «производитель, племенное животное» и англосаксонским словом *faesl* «потомство». Согласно историческому словарю Г. Пауля, слово *fasen*, *faseln* приобрело значение «шутовское время». Ф. Клуге отмечает, что гермаские корни *fes-*, *fas-* в глаголах *viseln*, *vaseln* означают «преуспевать, процветать, быть плодородным». Наиболее выразительно проявляется связь между народными обычаями и желанием получить хороший урожай в следующем году в некоторых шествиях по полям перед началом работ. В качестве примера можно привести метание дисков в западной Германии и Австрии (первое упоминание — 1090 г.), сопровождаемое определенными заговорами: "*Korn in die Wann! (Kornworfelkorb), Schmalz in die Pfann! Pfluag in die Erd! Dass die Scheibn guat aussigeah!*". Участниками действия были сеятель в маске и крестьяне с бороней, граблями и косами (южный и восточный Тироль).

Немецкая школа карнаваловедения, представленная Д.-Р. Мозером, Ю. Кюстером, Й. Грегором, Х. Кнудсенom, Х.Г. Борхердтом и другими, резко отличается от русской. Немецкие исследователи, в первую очередь, глава школы Д.-Р. Мозер, не принимают бахтинского понятия низовой смеховой культуры. Последователь Мозера Ю. Кюстер писал: «История происхождения карнавала совершенно неизвестна. Именно непроясненность древних истоков и раннего периода развития традиционных обычаев позднего средневековья привели к многочисленным спекуляциям об антропологических структурах маскарада. Кажется в высшей степени невероятным, что праздник христианского календаря, который в своей структуре около 1900 лет определялся религиозным мышлением и действием, может измеряться антропологическими мерками» [16, s 12].

Немецкие исследователи карнавала едины в мнении о том, что корни театра в Германии вообще, и в частности карнавала, — в церкви. «Из литургии возникает сценическое изображение. Итак, в средние века мы находимся у истоков культового театра» [15, s. 1]. Немецкие ученые говорят о «скачке от священнодействия в сферу театра», об отсутствии четкой грани между ними [13, s 226].

Большой интерес представляет в этой связи история самого понятия «карнавал» в истории Германии. Слово *Karneval* происходит предположительно от итальянской фразы «*carne levare*» — «отказываться от мяса». Карнавал напоминает обозначение древнегерманских капищ и приносимых жертв «*carne*». Согласно версии немецких ученых, к корню *carne* «освященное место» (т.е. языческая община — боги и их служители) присоединена германская морфема *-val* «падший, мертвый, закланный». Следовательно, карнавал означал шествие умерших богов.

Следует отметить, что изначально вместо единого названия бытовали местные, сугубо локальные «танцы», «шпрунги», «дикие охоты» и процессии «цуги». В XIII–XIV вв. их потеснили немецкие слова *Fastnacht* и *Fasching*, которые в конце XVI в. сами были вытеснены «карнавалом».

Руководствуясь результатами лингвистического анализа, представляется правомерным присоединиться к мнению отечественных культурологов на природу и историю средневекового карнавала. Очевидно, что карнавал в средневековой Германии восходит к древним сакральным культам, выполняющим схожие функции: уход людей от повседневных проблем и надежда найти помощь и заручиться поддержкой высших сил, что достигалось при помощи ряженья, или маскирования. Если на древнем этапе развития германской культуры маска сближала человека с языческим богом, то средневековый карнавал утратил какую-либо сакральную функцию и стал частью жизни каждого члена общества.

В нач. XIII — сер. XVI вв. игра напрямую начинает ассоциироваться со смеховой народной культурой, а именно с карнавалом. Карнавал в широком смысле слова, по определению М.М. Бахтина, представляет собой «совокупность всех разнообразных празднеств, обрядов и форм карнавального типа» [1, с. 140]. Такое толкование подразумевает, как полагает В. Колязин, рассмотрение святочных праздников церковного годового цикла — Святков (*Zwölfte*n), Кануна поста (*Fastnacht*), Троицких дней (*Pfingsten*), Праздника урожая (*Erntefest*).

Карнавал в узком смысле слова, как его традиционно рассматривают в немецкоязычной традиции, — *Fastnacht* (свн. *vastnaht* «канун поста», от двн. *fasten*, гот. *fastan*, д.-сакс. *fasta*, основное значение «придерживаться, держаться, соблюдать предписание» (ср. двн. *festi* — крепкий), изменение значения уже в готском, ср. слав. *постъ*) или *Fasching* (ср. свн. *vaschanc* «дни, предшествующие карнавалу, и принятого в это время ношения масок) — празднества,

происходящие в течение шести «жирных дней», предшествующих Пепельной среде (*Aschermittwoch*), началу Великого поста.

Карнавал являлся праздничным, пожалуй, самым веселым временем в году для средневекового человека, во время которого шпильманы, танцоры и фехтовальщики выступали на площадях и предлагали средневековому обществу различные увеселительные мероприятия, спектакли и игры. Примеры находим в средневековых письменных памятниках:

- *die vasnacht machet vil lappen* [12, В.30, s. 352] «карнавал создает много веселья»;

- *die vasnacht kan vil narren machen und das man irs schimpfs mug lachen* [12, В.30, s. 352] «во время карнавала можно дурачиться, и человек может смеяться своим шуткам»;

- *herr wirt ... nemt den schimpf von uns vergut, der vasnacht man doch ir recht tu* [12, В.30, s. 352]

«Хозяин, ... одобри нашу шутку,

Во время карнавала она же возможна».

Главными участниками карнавальных действий были фигуры короля и королевы карнавала, а также шуты, шпильманы, танцоры, музыканты, фокусники, жонглеры: *künic* («король на маскараде, король шпильманов, король в игре в шахматы и азартной игре»), *kuniginne* («королева на маскараде, празднике, в различных играх»), *spellûde*, *mimi*, *histriones*, *jongleurs*, *ioculatores*, *skôp*. Культурологи отмечают, что шпильманами назывались те, кто своей профессией имеет развлечение публики». Мим занимался танцем, музыкой, пением, *ioculator* организовывал различные забавные сценки, был автором шуток и забав, *histrion* назывался собственно актер, обозначение *skôp* использовалось для профессии певца героического эпоса германцев, поэта. Однако скоро границы между понятиями стерлись.

Ментальное представление о шуте на празднике, в частности на карнавале, в эпоху средневековья несло в себе отрицательную оценку. Так, шпильман предстал перед средневековым обществом прежде всего как олицетворение пороков и изъянов. Церковью ему приписывалось расточительство, чрезмерный азарт, пьянство: *der spilman was des weines vol* (букв.: «шпильман был полон вина») [12, В. 27, s. 510], подобные замечания встречаются во многих средневековых памятниках. Часто в действиях шпильманов люди усматривали его связь с потусторонней силой. К примеру, приписываемая музыке магическая власть и призыв шпильманов к веселью казался людям инструментом сатаны. Высказывания типа

Spielleute sind des Teufels Lockvögel «Шпильманы — приманка сатаны» или *wo Tanz ist, da ist der Teufel* «Где танец, там и сатана» были неизменным представлением средневекового человека. В Германии шпильманов рассматривали также как *Lottergesinde* «бездельники, гуляки»: в глазах граждан они представляли бездельниками и праздношатающимися, так как не имели постоянной работы, ср. свн. выражение для обозначения шутов и шпильманов *verdaechtige leüth* «подозрительные, опасные люди» [8, s. 71]:

- *Swie vil si kûrzwîle pflagen al den tac
vil der varender diete ruowe sich bewac.
si dienten nâch der gâbe die man dâ rîche vant.
des wart mit lobe gezieret allez Sigmundes lant* [11, s. 38]

«Они веселились весь день,

Многие бродячие певцы состязались в своем искусстве,

А гости их награждали от своих щедрот.

Этот пир прославил всю страну Зигмунда».

Шпильманы являлись странствующими людьми: *die speleman end die varende diet* «шпильманы и бродячие музыканты».

Негативное отношение к развлечениям, в том числе к танцу, а также к фигурам танцоров, музыкантов, шутов зафиксировано в «Проповедях» Бертольда Регенбургского: *Dâ von sult ir iuch hûeten vor tanzen, daz ir iht schuldic werdet an iuwern kindern an ir sêle und an ir lîbe* [9, III, 31] «Поэтому вы должны остерегаться танцев, вы будете виновны перед своими детьми за их души и тела»; *Daz selbe spriche ich zuo den zoubærinne unde zuo den trüllerinnen...* [9, V, 72] «То же я говорю о фокусницах и дамах-музыкантах».

Отрицательная оценка была, по всей видимости, обусловлена следующими факторами: во-первых, негативное отношение к карнавалу в целом навязывалось обществу церковью, стремящейся получить главенствующее положение в обществе, во-вторых, тем фактом, что фигура шута исторически восходила к образу человека, отличающегося по каким-либо признакам от остальных, что в дальнейшем послужило основанием для отрицательной оценки людьми действий шута.

Устроителями открытого, публичного, народного карнавала были гильдии, собиравшие подмастерьев в так называемые клики — **Banden**. С оглушительным барабанным боем и свистом они шествовали по городу, разыгрывали сценки, произнося «шпрухи» и целые речи, водя хороводы и пускаясь в пляс.

В. Колязин выделяет в развитии шембартлауфа (маскарадные процессии под названием «Бег Шембарта» (**Schembart** — маска с

бородой, **Schembartlaufen** — шествие ряженных) три главных этапа. Процессии первого периода отличались достаточной простотой. Однако, несмотря на то, что костюмы ряженных должны были наглядно характеризовать «дело дьявола», выглядели они по тем временам достаточно модно, если не сказать вызывающе: предосудительный покррой и плотное прилегание к телу неизменно подчеркивали телесное начало [4, с. 122].

В 1475 г. в процессии впервые появились специально сооружаемые повозки (**Die Höllen**, что, следуя традиции перевода В. Даркевича и В. Колязина, мы обозначаем как «ад», «адовы повозки»). Существуют различные версии этого названия. В первую очередь приводится тот аргумент, что шембартлауф призван был служить театрализованной иллюстрацией картин ада и многообразных проявлений дьявола. Известны и более ранние религиозные игры, в которых черт волок за собой печку, называющуюся «**Hölle**» [4, с. 135]. Ю. Кюстер выдвигает предположение о том, что «название обосновано поучительным христианским содержанием». Следовательно, мотивы «адских повозок» насыщены исключительно религиозной символикой и смыслом. Понятие «ад» должно было вызывать у средневекового зрителя «целый комплекс негативных оценок» и указывать «на порочность поступков и желаний тех, кто переступил заповеди и таким образом опустился в лоно Купидона» [16, s. 75].

С 1493 г. начинается новый этап в развитии шембартлауфа: на полозья или на колеса начинают устанавливать различные декорации и разыгрывать живые картины или сценки, объединенные той или иной тематикой. В соответствующий момент ряженные начинали возить «адовы повозки» по всему городу, а после демонстрации и инсценировки штурма сжигали их на глазах у публики.

В исследовании карнавальной культуры средневековья большое внимание традиционно уделяется **мотиву маски (schönbart** — искаженное от *schembart* «лохматая, косматая маска», «маска с бородой» — борода как неотъемлемая часть маски в древние времена — по словарю Гриммов, также *Schönbartgesellschaft*, *Schönbartlaufen*, *Schönbartspiel*, *ср. также свн. fastnachtbutz*, *fastnachtgesicht*, *fastnachtlarve* «карнавальная маска»). «Маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием. В маске воплощено игровое начало жизни, в основе ее лежит совсем иное взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм» [1, с. 46–47].

Как показали этнографические материалы, в консервативной крестьянской среде маскирование отвечало представлениям о

сакральности некоторых животных, входило в комплекс реликтовых земледельческих верований. На празднествах аграрного календаря «звериное ряженье» связано с культами умирающих и воскресающих богов плодородия, с преодолением темы смерти. Его цель состояла в том, чтобы гарантировать сельскому хозяйству покровительство высших существ — носителей животворной силы. Маскированных считали зооморфным воплощением аграрных божеств, духов хлеба и растительного мира. Обрядовое преображение в животное было призвано обеспечить изобилие магическими средствами.

Маска быка (тура) является одним из самых архаичных карнавальных мотивов. На Нюрнбергском карнавале члены цеха мясников, взявшись за руки, пляшут вокруг «быка» или «коня» [17, s. 382]. На широкой ленте через плечо актеры несут каркас, покрытый тканью, как попоной; спереди приделаны головы животных. Двое танцоров, ведущих цепь, поднимают жезлы с наверху в виде лежащего быка — образа плодovitости жизненной силы.

Отдельного рассмотрения заслуживают всевозможные средневековые танцы, устраиваемые во время карнавала и восходящие, как было отмечено ранее, к ритуальным танцам. Именно в эпоху расцвета средневекового карнавала различные виды танца становятся социально детерминированным явлением. Так, М. Бахфишер отмечает, что знать любила *hofdantz* (придворные танцы), богатые бюргерские семьи *geschlechterdantz* (танцы, где мужчины и женщины образовывали пары), низшие социальные слои предпочитали *reien* (танцы по рядам).

Приведем также некоторые средневерхненемецкие лексемы, указывающие на существование в культуре Германии довольно большого количества видов танцев: *abetanz* «заклучительный, последний танец, последнее развлечение», *geswanzen* «двигаться, пританцовывая», *geswenze* «танцевальное движение», *hanentanz* «танец-соревнование, в котором выигравший получает петуха», *hoppaldei* «крестьянский танец», *hoppeln* «прыгать, скакать», *houbetschote* «танец, при котором совершались энергичные движения головой», *hovetanz* «придворный танец», *hovetanzzen* «танцевать на придворном празднике», *covenanz* «встреча с целью проведения игр или танцев», *lobetanz* «почетный танец», *vortanz* «первый танец», *vortanzer*, *vortenzel* «танцор».

Карнавальные танцы крестьян, согласно некоторым письменным памятникам, были грубыми и необузданными, ср. свн. *dærperlich*. Они сопровождалась громким топанием, хлопанием в ладоши и криками. Высокие, дикие прыжки и размашистые танцевальные движения

простого народа вызвали в высших слоях определенную антипатию к *Springtänze* [8, s. 188].

Популярными на время карнавальных празднеств становились силовые единоборства, турниры, являющиеся проявлением типичного для средневековья культа физической мощи (например, состязания в меткости, ср. свн. *schieẑ* «стрельба», *schieẑgeselle* «участник соревнований по стрельбе»). Стрельба из лука в цель носила военно-прикладной характер. Мишенью могли служить перчатка на шесте, живой петух или его резная фигурка на верхушке майского дерева, коньке крыши или на крыле ветряной мельницы.

Чрезвычайно популярными на древнем этапе развития культуры Германии становятся танцы с мечами (свн. *swerttanz*). Тацит в своем произведении «Германия» отмечает: «У них (германцев) один вид зрелищ, и на всех собраниях тот же самый: нагие юноши в виде забавы прыгают между [воткнутыми в землю острием вверх] мечами и страшными копьями». Восходя к языческим обычаям варварских племен, они на некоторых территориях дожили до наших дней. Культовые танцы с оружием первоначально служили магической защитой общины: отгоняя духов бесплодия, танцоры стимулировали весеннее возрождение растительности.

Возвращаясь к характеристикам игры, приведенным ранее, стоит остановиться на локальной характеристике карнавала, ограниченным в Средние века площадью. Так, место проведения игры, соревнования обозначалось словом **platz** «место для игр, представлений, танцев, соревнований», ср. современное нем. *Platz* «площадь». Площадь являлась средоточием смеховой культуры, она всегда принадлежала народу. Особое значение имели периоды ярмарок, которые приурочивались к праздникам, но продолжались обычно довольно долго. В этот период город жил ярмарочной и, следовательно, в значительной мере карнавальной жизнью.

Психологический феномен средневековой смеховой культуры — шут — неотъемлемый персонаж народного праздника, карнавала. Фигура профессионального остроумца и сквернослова неотделима от площадной зрелищной стихии.

Представляется возможным выделить следующие основные характеристики шута / дурака, последовательное формирование которых доказывают лингвистические данные:

- внешнее уродство, вызывавшее физическую неприязнь других людей;
- глупость, лицемерие;

- характерное для его поведения плутовство, развлечение публики, пародирование церковных обрядов.

Первоначально образ шута / дурака был непосредственно связан с констатацией наличия какого-либо внешнего недостатка, уродства у этого человека, и, следовательно, физической неприязни к нему.

Исследованный лингвистический материал продемонстрировал следующее развитие ментального представления об этой фигуре: «кривой, слепой, глухой» «глупый, тупой» «сумасшедший; человек, в которого вселился бес».

Существование исторически первой характеристики «кривой, слепой, глухой» доказывает этимологический анализ лексем *tor*, *gimeit*, *toll*. Слово *Tor*, выполняющее в современном немецком языке роль ядра концепта «шут», восходит к двн. лексемам *tor* «глухой», *toren* «оглохнуть», *torheit* «глухота», нижненем. *dōf*, с.-нидерл. *doof*, гот. *daufs*, д.-а. *deaf*, греч. *typhlós* «слепой», первоначальное значение — «затуманенный, запутанный», ср. греч. *týphomai* «курить, дымить, чадить». Любопытно сравнение с русским языком, а именно диалектизмом *дурь* «глной», обнаруживающим родство с немецким *tor* [6, Т. 1, с. 555]. Данные лексические единицы доказывают, по нашему мнению, тот факт, что образ шута / дурака в ментальном представлении людей различных культур в древности основывался на представлении об инаковости этого человека, наличии физического недостатка.

В средневерхненемецком наблюдается изменение значения данного слова, оно приобретает отрицательную коннотацию: свн. *tôr* «глупец, дурак, простак», *tôreht*, *torehtic*, *toerisch* «глупый, дурацкий, сумасшедший»; *toren* «быть сумасшедшим, быть / считаться дураком»; *torenkleit*, *torenroc* «шутовская одежда»; *torensin* «глупость»; *tornwise* «как глупец, дурак»; *torheit*, *dorheit* «глупость, дурачество, сумасбродство»; *törischen* «вести себя подобно дураку»; *betören* «ослеплять, путать».

Аналогичный процесс семантического развития наблюдается и у следующих лексем: гот. **gamaiðs** в значении «кривой, уродливый» и двн. **gimeit** в значении «сумасшедший, слабый духом, смешной».

Первоначальное доминирование семы «физический недостаток, внешняя инаковость» отмечается у свн. лексемы **toll** (двн. *tol*, д.-сакс. *dol*, с.-нидерл. *dul* от герм. корня *dul*, производная форма которого *dwal* сохранилась в двн. *twēlan*, гот. *dvilan*, санскр. *dhvar* «лгать, повреждать, причинять ущерб»), этимологически слово оказывается родственным д.-ирл. *dall* «слепой», а. *dull* «глупый, тупой; скучный». Впоследствии в значении слова *toll* начинает доминировать сема «веселье, радость» и оно приобретает положительную коннотацию.

Отрицательное значение присуще лексеме **schelm**, первоначально — «падаль, труп». Слово встречается только в немецком языке: двн. *scelmo*, *scalmo*, свн. *schelm(-e)*, *schalm(-e)* «падаль; чума, заразная болезнь», затем «больной, заразный человек», в чем также находит выражение сема «человек, имеющий внешнее отличие от других людей». Впоследствии происходит некоторое изменение значения слова, с позднесредневерхненемецкого периода оно начинает использоваться как ругательство «обманщик, порочный человек, дурак, плут» [12, В. 14, s. 2507].

А. Н. Веселовский в своих этимологических исследованиях указывает на внешнее отличие шута, а именно на обычай греко-римских потешников, шутов стричь головы наголо [2, с. 141–143, 148]. Он отмечает, например, что «в Германии потешники, *spielleute*, обязаны были поступиться украшением свободного человека, стригли волосы и бороду и, кажется, носили более короткое верхнее платье («кротополие» наших скоморохов)» [2, с. 151]. Иногда в роли шута выступал рыжеволосый. Огненный цвет волос может оказаться отголоском отдаленной связи героя с потусторонним миром, представления о котором восходят к тотемическим взглядам. Одним из атрибутов этого мира является золотой, медный, огненный цвет [7, с. 8–85].

В период средневековья в немецком языке появляется синоним к слову *Tor* — заимствованное из латинского языка слово **Narr** (от лат. *pario* «насмешник», «обманщик», ср. свн. *narre* «дурак, глупец», нидерл. *narre*, исл. *narri*, швед. *narr*, дат. *narr*). О важности этой фигуры в культуре средневековой Германии свидетельствуют многочисленные производные и сложные слова с данной основой: свн. *narreht* «глупый»; *narrekeit* «глупость, дурачество, шутовство»; *narrenbilde* «шутовской образец»; *narrenkappe* «шутовской колпак»; *narrenkleit* «одежда шута, дурака»; *narrensanc* «шутовская песня»; *narrenspil* «шутка»; *narrenvart* «праздник дураков, шествие дураков», *nerrescheit* «глупость, дурачество»; *nerrisch* «глупый, дурацкий».

Письменные памятники средневековья указывают на то, что лексема *Narr* часто используется как противопоставление мудрому, умному, скромному, разумному человеку: *du bist weisz und ich bin ein nar* «ты мудр, а я дурак» [12, В. 13, s. 362].

Многие пословицы средневерхненемецкого периода свидетельствуют об ином поведении, образе мыслей и поступках шутов и дураков: *ein narr leufft frei einem ins haus, aber ein vernünfftiger schemet sich* «дурак свободно входит к чужому в дом, а разумный человек стесняется», *narren verlassen sich auf treume* («дураки полагаются на свои мечты»).

Транспонирование соответствующей лексики из сферы животного мира в социальную область происходит на основе метафоризации: большей частью это связано с отрицательной оценкой поведения и качеств человека: свн. **eselen** «делать глупости», **vergansen** «одурачить кого-либо», **affen machen** «одурачить кого-либо».

Олицетворение глупости в образе осла (свн. **esel** «осел; шут, дурак, глупец») впервые засвидетельствовано в текстах Ноткера (ок. 1000 г.): *er lebet in eseles wîse* «он живет подобно ослу». В сочинениях 1300 года Гуго фон Тримберга встречается противопоставление *edelingē und eselingē* «знать и простаки».

В европейской культурной традиции также находит свое продолжение античное олицетворение глупого человека в образе обезьяны: **affe** «обезьяна; дурак, шут»; *affeht, affehte, affehtic* «дурацкий»; *affen* «обманывать, делать дураком»; *affenheit* «глупость, обман, шутка»; *affenspil* «шутка, проделка»; *affental* «сумасшедший дом»; *affenvûre* «глупость». Подтверждение существования данных сем мы находим во фразеологизмах: *viel Affe machen, auf den Affenwagen müssen* «вести себя глупо»; *von Affenberg sein, zu Affenberg sein* «быть дураком, шутом».

Слово **Gauch** — диалектный синоним **Kuckuck** — также является воплощением представления о глупости (ср. *gouchheit* «глупость, дурачество»). Благодаря своей экспрессивности это слово активно участвует в образовании свн. идиом: *vur einen gouch haben, z'einem gouch erkorn* «высмеивать, выставлять кого-либо дураком», *den Gauch ätzen* «совершать дурацкие поступки».

Представление средневекового человека о глупости реализуется и в слове **Gans**, являющимся на современном этапе развития языка оскорблением в адрес женщин, однако раньше это слово употреблялось по отношению к мужчинам. Так, в рыцарском романе «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха встречаются следующие слова, которые произносит сам Парцифаль *Ir sīt ein gans* «Вы — шут, дурак (букв. — гусь)» [10, s. 165].

Проведенное исследование привело к следующему заключению: средневековый карнавал, как многоаспектное явление культуры, соединяет обрядовые мотивы и составляющие официальной культуры. Игра является важнейшей составляющей средневекового карнавала, поскольку данное действие противопоставлено обыденной жизни как иное бытие, организовано по определенным правилам, не предполагает социальной ответственность, предоставляет участникам возможность самореализации, выходящей за рамки их социальных ролей.

Список литературы:

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Сов. Россия, 1979. — 318 с.
2. Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика. — М.: «Российская политическая энциклопедия», 2006. — 688 с.
3. Карсян Г. Э. Лингвостилистический анализ карнавально-игровых элементов в пьесах (esperpentos) Р. дель Валье-Инклана. Автореф. канд. филол. наук. — МГУ им. Ломоносова, 1999. — 22 с.
4. Колязин В. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. — М.: Наука, 2002. — 208 с.
5. Реутин М. Народная культура Германии. Позднее средневековье и возрождение. — М.: РГГУ, 1996. — 217 с.
6. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4-х томах. — М.: «Прогресс», 1964 — 1973.
7. Юдин Ю.И. Дурак, шут, вор и черт. (Исторические корни бытовой сказки). — М.: Лабиринт, 2006. — 336 с.
8. Bachfischer M. Musikanten, Gaukler und Vaganten. — Augsburg: Battenberg Verlag, 1998. — 199 S.
9. Berthold von Regensburg, Predigten. — Regensburg: Verlag Georg Joseph Manz 1884. VII, 445; IV. — 443 S.
10. Borchardt — Wustmann — Schoppe. Die sprichwörtlichen Redensarten im deutschen Volksmund nach Sinn und Ursprung erläutert. — Leipzig: VEB F.A. Brockhaus Verlag, 1955.
11. Das Nibelungenlied: Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, von Siegfried Grosse. Reclam, Ditzingen, 2003. — 1040 S.
12. Grimm J. und W. Deutsches Wörterbuch. — Leipzig: Verlag von s. Hirzel. 16 Bde, 1854 — 1971.
13. Kindermann H. Theatergeschichte Europas. Bd.1: Das Theater der Antike und des Mittelalters. 2. Aufl. — Salzburg: Otto Müller Salzburg, 1965. — 540 S.
14. Kluge Fr. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. — Berlin: Walter de Gruyter GMBH & Co, 2002.
15. Knudsen. Deutsche Theatergeschichte. 2. Ausg. — Stuttgart: Kröner 1970. — 455 S.
16. Küster J. Die Fastnachtsfeier: Über Sinn und Herkunft der Narrenbräuche. — Freiburg, Basel, Wien: Herder Verlag, 1987. — 523 S.
17. Schultz A. Deutsches Leben im XIV und XV Jahrhundert. — Prag, Wien, Leipzig, 1892. — 284 S.

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ КУЛЬТУР НА ОСНОВЕ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ КОНЦЕПТОВ

Сяркина Алёна Анатольевна

аспирант кафедры английской лингвистики и перевода

Ульяновский Государственный Университет

E-mail: mirka-sobaka@inbox.ru

Исторические и природные предпосылки формирования культуры накладывают отпечаток на мировидение и миропонимание народа. Одни и те же элементы пространства могут быть по-разному интерпретированы в зависимости от национально-культурной принадлежности людей. То же самое относится к этим элементам, заимствованным в межкультурном общении.

Вопрос о том, какие именно пространственные категории можно выделить в качестве центральных в интересующих нас культурах, был решен с помощью словарей и энциклопедий символов и мифов.

Центральными категориями в интересующих нас культурах выступили концепты «круг», «квадрат», «прямая», «кривая».

Однако, учитывая формат конференции, рассмотрим только репрезентации концептов «кривая» и «прямая».

Увлекательнейшей задачей историков культуры является расшифровка древних надписей, раскрывающая иногда историю целых народов и государств. Но письменности в прямом смысле слова, как мы знаем, предшествовал длительный период рисуночного письма, выражавшего в определенных символах мысли древних людей.

Б. А. Рыбаков в своей книге «Язычество Древней Руси» отмечает, что волнистая (кривая) линия, как рисунок, ранее обозначала воду, волну в первобытной письменности, затем этот символ вошел в народный орнамент, и смысл знака уже давно забылся [3].

В целом, народные предания относятся к рекам, озерам и потокам как к существам живым, способным понимать и чувствовать. Будучи безмерными и бессмертными, воды (и водоемы) характеризуются амбивалентно: то как грозные пучины, то как чистейшая из стихий. Последнее понимание неразрывно связано с христианской символикой (и, следовательно, является более поздним), где свежая ключевая вода нередко представляется образом всеоживляющего благословения Божьего, а, с другой стороны, спасение человечества — чистым источником живой воды.

«По всему кельтскому миру был широко распространен культ женских божеств, называемых Матерями или Матронами. К Матерям относятся и многочисленные женские божества, покровительствовавшие рекам Галлии. Действительно, материнское значение воды — одно из наиболее ясных мифологических символических толкований. Древние полагали, что из воды возникает жизнь и море является символом рождения», однако так же, как и у славян, верования древних кельтов, связанные с загробной жизнью, тоже были связаны с водой [5, с. 87].

Устойчивые выражения с ключевым словом «кривой» и его производными в русском языке по значению можно подразделить на следующие подкатегории:

1) кривой = окривевший, слепой на один глаз, нездоровый, ущербный.

*Рыжий Пёс молча проследил за **Кривой Ногой** и потянулся к своей фляжке.* (Виталий Губарев);

2) кривой = нехороший, недобрый.

*— Как не связана! — **кривой улыбкой** усмехнулась Даша. — Какую же тебе ещё связь...* (А. Солженицын);

3) **Кривая** выведет — «как-нибудь сойдет».

*Отправляясь наутро в холмы, я доверялся скорее воображению, чем привычке (опыту), и брел бездумно — куда **кривая выведет**, прислушиваясь к тому внутреннему тихому гулу, который я не мог спутать ни с каким другим звуком.* (Ю. Буйда);

4) **на кривой не объедешь** — «просто так не проведешь».

*Он сердился на себя: эка, слезшил, отстранив от допросов автора народного гимна, **вот и объехали на кривой**.* (Ю. Давыдов);

5) кривой = неправильный.

*А советская статистика отражает действительность, как **кривое зеркало**.* (Н. Хрущев);

Подобные негативные коннотации также можно наблюдать и в английском языке:

1) crooked = старый, многое переживший.

*Crooked, right, crooked, there was a **crooked man** who walked a crooked mile, he found a crooked sixpence upon a crooked style.* (J. Terence);

2) crooked = не прямой, нечестный, извращенный, искаженный, неправильный, коррумпированный.

*The gang he assembles for 'the killing'; includes the racetrack cashier, a **crooked cop**, a bartender, a reformed alcoholic and a hired killer*

who causes a diversion by shooting the leading horse in a top race. (The Alton Herald.Farnham Castle Newspapers Ltd);

3) crooked = добытый нечестным путем.

He was riding a crooked horse when he was took. (R. Boldrewood) — Когда его схватили, он ехал верхом на украденной лошади.

4) crooked = недобрый, злой;

Zambia gave him a crooked grin. (Constantine, Storm. Headline Book Publishing);

«Прямая линия является многозначным символом, распространенным во многих культурах, который выступает как универсальный символ пути, протяженности человеческой жизни» [1, с. 416].

Концепт пути, дороги — универсалия мировой культуры. В мифопоэтическом представлении пространства центр и путь оказываются ее основными элементами [4, с. 9].

Устойчивые выражения с ключевым словом «**прямая**» и его производными в русском языке:

1) «прямой» = «непосредственно следующий куда-либо».

*Казáлось бы, мне с этой открь́ткой был **прямой** путь в компетénтные óргáны.* (Вера Белоусова);

Ср. аналогичное значение в английском языке:

John the Baptist urges us to lose no time in making a straight way for the Lord. (Leeds Voice. Liverpool);

2) «прямой» = «вытекающий из чего-либо».

*Но **прямой** вывод, что во многом виновата школа, прозвучал впервые.* (М. Спиричева);

3) «прямой» = «явный, открытый».

*Нож пошел на вас, и идет **прямая** угроза вашему здоровью и вашей жизни.* (Владимир Авилов);

4) «прямой» = «правдивый, искренний, откровенный».

*То был **прямой** ответ на фальшиво-брезгливую гримасу мнимых ревнителей изящной словесности.* (Ю. Нагибин);

В английском присутствует идентичная коннотация данного прилагательного:

a straight question — вопрос "в лоб"; *straight speaking* — искренность.

1) «прямой» = «полный, совершенный».

*Это **прямая** противоположность традиционному образу мудрого наблюдателя.* (О. Славникова);

Подобное значение в английском языке отсутствует, однако стоит отметить присутствие иных коннотаций, не имеющих место в русском языке:

2) «**straight**» = «правильный, находящийся в порядке; без ошибок, без изъяна»: *the **straight** sequence of events* — правильный ход событий; ***straight** eye* — верный глаз;

3) «**straight**» = «последовательный, следующий один за другим»: *Twelve **straight** days after the birthday give a picture of the next year.*

4) «**straight**» = «обычный, традиционный, не отклоняющийся от правил; консервативный»: *I kept a **straight** face somehow.* (Angel hunt. Ripley, Mike. London).

Из представленных примеров видно, что слово «прямая» в обеих культурах воспринимается положительно, есть «точка соприкосновения» в существующих значениях.

Таким образом, геометрические символы и обозначающие их слова — *прямая/straight (line)* и *кривая/crooked (line)*, несмотря на универсальность лежащих в их основе «общечеловеческих» геометрических фигур, представляются в значительной степени нагруженными различного рода культурно специфической информацией.

Кривая и прямая линии в русской и английской культурах играют одинаковую роль, значения ядерных репрезентантов совпадают, но незначительно расходятся на периферии.

Список литературы:

1. Адамчик В. В. Полная энциклопедия символов и знаков. — Минск: Харвест, 2008. — 607 с.
2. Андреева В. А. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы. — М.: АСТ, 2004. — 560 с.
3. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. — М.: Наука, 1988. — 782 с.
4. Топоров В. Н. Пространство и текст. // Текст: семантика и структура. — М., 1983. — С. 229.
5. Широкова Н. С. Мифы кельтских народов — М.: Астрель: АСТ: Транзиткнига, 2005. — 413 с.

СЕКЦИЯ 2.3.

ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ОНИМЫ В СИСТЕМЕ НАИМЕНОВАНИЯ ИСТОЧНИКОВ ПРАВА: ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ СУДЕБНЫЕ ТЕРМИНОНЫМЫ

Косоногова Ольга Владимировна

ст. преподаватель, ЮФУ, г. Ростов-на-Дону

E-mail: olgakosonogova@mail.ru

Имя собственное является продуктивным терминологическим элементом юридического языка стран с прецедентной правовой системой (Великобритании, США, Канады, Новой Зеландии, Австралии и др.). Прецедентный характер правовой культуры оказывал и оказывает серьезное влияние на формирование системы англоязычных правовых терминов. Прецедентом (*stare decisis*) являются решения, вынесенные по аналогичному делу, разрешенному в рамках аналогичного судопроизводства. Словарь английских юридических терминов («*Dictionary of Law*» [Текст] / Ed. by E.A. Martin. — Oxford University Press, 1997. — С. 348.) описывает судебный прецедент как «...решение суда, внесенное в сборник судебных решений, на который обязаны ссылаться нижестоящие суды при рассмотрении подобных дел в качестве материально-правового основания для вынесения точно такого же судебного решения» (перевод наш. — *О.К.*). В прецедентном праве правовое понятие формируется в ходе научной/политической дискуссии или — чаще — в ходе судебного разбирательства.

По сути, судья, принявший решение по определенному делу, становится автором нового понятия, закона (*judge-made law*). Следовательно, некоторые судебные решения приобретают статус отдельных феноменов и формируют самостоятельное правовое понятие. При прецедентной модели права юридические понятия входят в терминологический корпус юридического языка под именем судьи, принявшего судебное решение, правоведа, который их разработал, монарха или политика, предложившего соответствующую норму права, чтобы подчеркнуть их личный вклад. Эти наименования являются национально-маркированными лингво-правовыми знаками, так как отождествляют те или иные нормы права с реальными лицами или объектами англоязычного культурно-правового сообщества.

Хотя исследователи отмечают заимствование онимических терминоэлементов в большинстве терминсистем [2, с. 23], что способствует интернационализации различных областей знания, лингво-правовая специфика англоязычного юридического дискурса предопределяет не интернациональную, а национально-культурную специфику терминов права и «способствуют выявлению национально-культурных особенностей определенного этноса» [3, с. 101].

Юридические термины с национально-правовым компонентом отличаются от других юридических терминов маркированностью в национальном плане содержания термина. В таком маркированном значении термин с национально-правовым компонентом употребляется только в рамках определенной национальной терминологической системы; в нем содержится дополнительная информация о национально-правовой системе определенного государства [1, с. 10]. В большинстве своем термины являются безэквивалентными (напр., ***Michaelmas term*** — ноябрьская/осенняя судебная сессия, сессия Высокого суда правосудия [High Court of Justice], начинается в Михайлов день [Michaelmas]).

Прецедентное право персонифицирует законодательный акт, поэтому в первую очередь специфика терминов англо-американского прецедентного права в сравнении с правовыми традициями других стран проявляется именно в системе терминомимов — составных проприальных терминов, включающих в свой состав онимические компоненты. Такой термин образуется от антропонима, который обычно соотносится реципиентом с конкретным человеком, поскольку носитель имени/фамилии является, как правило, известным лицом для специалистов данной научной области. С другой стороны, лицо становится известным после образования термина с использованием его фамилии (как одной из сторон в судебном разбирательстве) в качестве терминоэлемента (напр., Miranda warning).

Особенно наглядно национально-культурная специфика английской терминологии проявляется в проприальных терминах — названиях судебных дел.

В англо-американской правовой семье судебные решения по гражданским делам цитируются так — Read v. Lyons (1947) A. C. 156: Рид — истец, Лайонс — ответчик; уголовные дела — R v Smith, где R(Regina) — Королева, т.е. государство выступает в качестве обвинителя, а Смит является обвиняемым. Буква «v.», разделяющая эти имена, — сокращенное от латинского «versus» — «против». Американские судебные прецеденты цитируются схожим образом. Значительными вехами в развитии современного английского права остаются прецеденты:

Rylands v. Fletcher (1868); Dnoghue v. Stevenson [1932]; Medley Byrn & Co. Ltd. v. Heller & Partners Ltd. [1964]; British Railways Board v. Harrington [1972]; Christie v. Leachinsky [1947]; McLoughlin v. O' Brian [1982]; Derbyshire County Council v. Times Newspapers Ltd. [1993] и др. В США в роли источников права выступают такие прецеденты, как *Marbury v. Madison* (1803), *McCulloch v. Maryland* (1819), *Dartmouth College v. Woodward* (1819), *Gibbons v. Ogden* (1824), *Dred Scott v. Sandford* (1857), *Plessy v. Ferguson* (1896), *Miranda v. Arizona* (1966), *Heart of Atlanta Motel v. United States* (1964), *United States v. Nixon* (1974) и др. (http://high-schoolcurriculum.suite101.com/article.cfm/teaching_american_history_through_court_cases).

Эти дела становятся основой для изменения определенных правовых принципов, в США — основой для внесения поправок в Конституцию. Поэтому названия этих дел приобретают статус терминов для наименования новых правовых понятий и установлений. Эти проприальные термины (от лат. *proprius* 'собственный; представляющий собою имя собственное') состоят из антропонимов, топонимов, антропонимов и топонимов, например, ***Marbury v. Madison, Furman v. Georgia, Mapp v. Ohio*** и др. Мы считаем возможным охарактеризовать эту группу как *прецедентные судебные термины* (квазитермины).

В соответствии с источником терминологизации *прецедентные судебные термины* можно разделить на следующие подгруппы. К первой подгруппе относятся термины, образованные по имени участников судебного процесса, включающие в себя:

а) эпонимические термины, образованные по модели ***эпоним (имя истца) + v. + эпоним (имя ответчика)***. Например, ***Gibbons v. Ogden*** (1824) — дело Т. Гиббонса, владельца компании, регулирующей торговлю на побережье, против А. Огдена, сенатора и пятого губернатора штата Нью-Джерси; согласно решению по этому делу Конгресс получил абсолютное право контролировать торговлю между штатами. К этой группе можно также отнести следующие термины: ***Plessy v. Ferguson, Robinson v. Harman, Valentine v. Chrestensen, Harris v. Harris, Balfour v. Balfour*** и др., причем два последних случая представляют собой особую модель прецедентных проприальных терминов, состоящих из тождественных лексем. Некоторые прецедентные дела, например, ***Dred Scott v. John F. A. Sandford***, вошли в историю в виде усеченного термина ***Dred Scott Case*** (по имени негра-раба, бежавшего от своего хозяина в штат Миссури, в котором рабство было запрещено).

Компактность и информативность онима — аллюзивного имени

собственного — допускает его использование и для обозначения класса сходных явлений. Так, в американском законодательстве периода расовой сегрегации выделялась группа так называемых **Jim Crow laws** — законов об ограничении прав негров в США. Этот эпонимический термин, образованный путем метонимического переноса, включает антропоним Джим Кроу — имя негра-весельчака, персонажа музыкальных представлений 1840-х гг. Подобный термин имеет сниженную оценочно-презрительную коннотацию и отражает политику американского государства по отношению к темнокожим гражданам в тот период.

По аналогии был образован термин **Son of Sam laws** — серия законов, запрещавших осужденным преступникам зарабатывать на описаниях своих преступлений. Принятая с 1977 г. в большинстве штатов и федеральным правительством, эта группа законов была названа по кличке серийного убийцы Дэвида Берковича, который в течение нескольких лет терроризировал жителей Нью-Йорка. Кличка этого серийного убийцы стала прецедентным именем, например:

[Chorus]

Goddamn, I might be the son of sam.

The only child of a holy man.

I stand alone for all to see,

«Cause they ain't never seen a war like me.

(Goddamn) Son of sam. [песня американской рок-группы «Shinedown»];

б) эпонимо-топонимические термины, например, **McNabb v. United States**, **Munn v. Illinois**, **United States v. Caldwell** и др. Эти термины образованы по модели **эпоним (имя истца) + v. + топоним (название территориальной единицы)** или **топоним (название территориальной единицы) + v. + эпоним (имя ответчика)**;

в) топонимические термины, например, **New South Wales V. the Commonwealth** — дело «Новый Южный Уэльс против Содружества» (1975) (Австралия), **Ireland v United Kingdom (1978)**, **US States v. US** (дела по спорам американских штатов с США о праве пользования природными ресурсами). Этот проприальный термин формирует целую таксономическую структуру, в которой константой является название государства, а переменной — название штата, выступающего в качестве второй стороны процесса. Это такие дела, как, например: **U.S. v. Alaska**, **Utah v. U.S.** и др. Подобные термины образованы по модели **топоним (название территориальной единицы) + v. + топоним (название территориальной единицы)**.

Ко второй подгруппе относятся термины, образованные по названию места совершения преступления, например, *The Phoenix 'Baseline Killer' Case* (по названию улицы в г. Феникс штата Аризона, на которой совершил первые убийства серийный маньяк-убийца), *'Washington Sniper' Case* — дело Джона Аллена Мухаммада, серийного убийцы, который убил десять и тяжело ранил трех человек в окрестностях Вашингтона, и *'Texas Sniper' Case* — дело Чарльза Уитмена, который с крыши 27-этажной башни Техасского университета стрелял в проходящих по улице; убил 15 и ранил 31 человека, *'Boston Strangler' Case* — дело убийцы Альберта де Сальво, который убил тринадцать женщин в Бостоне с июня 1962 по январь 1964 г. Подобные термины содержат в себе **топоним** + (**тип преступника**) + **сущ. Case**.

Рассматривая систему терминов прецедентного права, необходимо отметить, что прецедент является источником правовой нормы, которая также получает проприальное наименование, в основе которого лежит имя одной из сторон процесса. Ряд дел содержит также названия компаний, учреждений и т.п., которые являлись либо истцом, либо ответчиком, например, *Brown v. Board of Education, United Mine Workers v. Pennington, Heart of Atlanta Motel v. United States*.

Эта группа проприальных терминов наряду с эпонимом включает характеристику типа правовой нормы, выражаемую лексемами **order, rule, right, rulings** и т.п., например, *Sunderson order, McNaghten rules, Miranda rights, Miranda rule/Miranda rulings*.

Правоведы отмечают, что в отличие от правовой культуры Великобритании правовая культура США основана не только на прецедентном, но и на конституционном праве. Как следствие — прецедентные юридические онимы более распространены в английской юридической терминологии, чем в американской.

Список литературы:

1. Иконникова В.А. Особенности семантики английских юридических терминов в текстах международного контрактного права: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. — 193 с.
2. Калмазова, Н.А. Специфика медицинских отонимических терминов в английском языке : Автореф. . канд. филол. наук / Н.А. Калмазова. — Саратов, 2002. — 23 с.
3. Малащенко М.В. Имя в парадигмах лингвопрагматики: Монография / М. В. Малащенко. — Ростов н/Д: РГУ, 2003. — С. 101.

ДАТЫ И ЦИФРЫ В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ОТЧАЯНИЕ»

Труфанова Ирина Владимировна

*д. филол. н., профессор кафедры филол. образования МИОО, г. Москва
E-mail: illokucia1@rambler.ru*

Особенностью языковой личности писателя В.В. Набокова является неслучайное употребление цифр и дат [6, с. 16]. В романе «Отчаяние» действие начинается 9 мая, в этот день в Праге Герман встречается Феликса, который кажется ему его копией. 9 мая 1923 года А.С. Пушкин начал работу над «Евгением Онегиным» [6, с. 153]. 9 мая 1805 года умер Ф. Шиллер [18]. В 1791 году впервые был исполнен гимн-марш «Гром победы раздавайся» на грандиозном празднике в новооткрытом Таврическом дворце по случаю взятия Измаила, стихи сочинил Г.Р. Державин, а музыку — О. Козловский [18]. О впечатлении от встречи с Феликсом Герман мысленно восклицает: «Оркестр, играй туш!» [14, с. 400].

9 сентября Герман пишет первое письмо Феликсу. В 1828 году в этот день родился Л.Н. Толстой. В «Отчаянии» много львов и их родственников: в именах Феликс и Ардалион содержится лев, у Ардалиона голова и лицо льва, у Феликса подобие львиной гривки на шее. Лида в леопардовом пальто, Герман похож на Леопольда Фреголи, актёра, славящегося мастерством перевоплощения во множество разных лиц и характеров. Герман, рассуждая о типах людей, вспоминает носы а ля Толстой (о толстовской теме в «Отчаянии» см.: 3).

В 214 году в этот день родился римский император Аврелиан, «восстановитель Римской империи», привезший в Рим культ ближневосточного бога Непобедимое Солнце [19]. В «Отчаянии» переживается миф об Озирисе [24; 25], а значит об умирающем и возрождающемся солнце.

В 1913 году Пётр Нестеров первым в мире, положив этим начало высшему пилотажу, выполнил мёртвую петлю, которая представляет собой замкнутую петлю в вертикальной плоскости. Своё название — «мёртвая» — получила из-за того, что некоторое время была рассчитана только теоретически на бумаге и практически не выполнялась [13]. Повествователь тоже как бы продлевает мёртвую петлю: события после ночлега Германа и Феликса в гостинице преподносятся как зеркальное отражение тех, которые предшествовали данному ночлегу. В день первой встречи Герман

поднимается в гору, в конце романа он оказывается в деревне, расположенной в люльке гор.

Вторая встреча Германа и Феликса произошла 1 октября. В 1879 году в этот день в Гамбурге открылась первая Международная полярная конференция, инициатором которой выступил Карл Вейнрехт (1838–1881), на ней было принято решение об открытии двенадцати полярных станций в Арктике [20]. У Германа отчество Карлович, два бородатых карла изображены на вывеске трактира, в который Герман ведёт Феликса во вторую встречу. Первым человеком, достигшим двух полюсов — Северного и Южного — был Руаль Амундсен (1872–1928), на которого похожи Герман и Феликс. Фактором, повлиявшим на становление личности Руаля Амундсена, стало знакомство с историей покорения Северо-западного прохода и судьбой капитана Джона Франклина. В автобиографии Руаль Амундсен писал: «Удивительно, что из всего рассказа более всего приковывало моё внимание именно описание лишений, испытанных Франклином и его спутниками. Во мне загорелось странное стремление претерпеть когда-нибудь такие же страдания. Я тоже хотел пострадать за своё дело, — не в знойной пустыне по пути в Иерусалим, а на ледяном Севере, на пути к широкому познанию доселе неведомой великой пустыни» [1]. Начиная с 15–16-летнего возраста, Р. Амундсен вводит для себя спартанский режим жизни: строгая диета, физические упражнения, сон на открытом воздухе даже зимой, регулярные лыжные походы. Во время покорения Северного полюса ему было 33 года. Примерно такой же возраст у Германа. Первая награда, которой он был награждён, — крест ордена Леопольда. У него был брат Леон, участвовавший до разрыва отношений в снаряжении экспедиций Руаля Амундсена в качестве юриста. Предполагают, что перед гибелью, спасая Умберто Нобиля, Амундсен был не вполне в твёрдом разуме [1].

В 1754 году в этот день родился император Павел I, отличающийся деспотическим характером [20]. В 1795 году поэт-декабрист К. Ф. Рылеев [20]. В 1912 году сын Лев у любимого В. В. Набоковым поэта-современника Н. Гумилёва [20].

Как видим, эта дата тоже связана с Лёвами, бунтовщиками, новаторами в каком-либо деле.

5 марта нашёлся билет Ардалиона, отъезжающего в Рим, 6 марта его посадили в поезд. В этот день в 1616 году Конгрегация Индекса запретила все тексты, соглашающиеся с истинностью системы Коперника. Главное сочинение Коперника, плод более чем 40-летней его работы, «Об обращении небесных сфер», было издано в

Нюрнберге в 1543 году. В нем он сформулировал основные принципы гелиоцентрической системы, в отличие от принятой тогда геоцентрической. Модель мира Коперника была колоссальным шагом вперед и сокрушительным ударом по архаичным авторитетам. Католическая церковь, занятая борьбой с Реформацией, первоначально снисходительно отнеслась к новой астрономии. Но уже тогда отдельные епископы выступили с яростной критикой гелиоцентризма как опасной богопротивной ереси. Девятнадцатого февраля 1616 года экспертам инквизиции были представлены два положения, вобравшие в себя суть учения Коперника. Первое заключалось в том, что Солнце является центром мироздания и, следовательно, неподвижно. А второе, что Земля не есть центр мироздания, она не является неподвижной и движется как целостное тело и к тому же совершает суточное обращение. По итогам заключения экспертов 5 марта 1616 года книга Коперника «Об обращении небесных сфер» была внесена в Индекс запрещенных книг, поскольку противоречила Священному Писанию. Ватикан снял свой запрет лишь через два века [15].

5 марта 1827 года умер Пьер-Симон Лаплас. Уже в раннем возрасте, будучи учеником школы монашеского ордена бенедиктинцев, он стал ярым приверженцем атеизма [15]. В 1785 году Лаплас становится действительным членом Парижской Академии наук. В этом же году, на одном из экзаменов, Лаплас высоко оценивает знания 17-летнего абитуриента Бонапарта. Впоследствии их отношения были неизменно тёплыми. В революционные годы Лаплас принял руководящее участие в работах комиссии по введению метрической системы, возглавлял Бюро долгот (так назывался французский Астрономический институт) и читал лекции в Нормальной школе. На всех этапах бурной политической жизни тогдашней Франции Лаплас никогда не вступал в конфликты с властями, которые почти неизменно осыпали его почестями. Простонародное происхождение Лапласа не только предохранило его от репрессий революции, но и позволило занимать высокие должности, хотя никаких политических принципов у него не было [12]. И. Смирнов обнаруживает в «Отчаянии» намёки на Великую французскую революцию [22]: «Происхождение имени, которым наделен герой-автор "Отчаяния", не только литературно. С большой долей уверенности можно утверждать, что Набоков имел в данном случае в виду также историческую личность. Ею был прославившийся своей жестокостью в период власти Робеспьера его близкий друг и председатель Революционного трибунала, затем недолгий министр внутренних дел Франции Марат Иосиф Арманд

Герман (...) Одна из граней "Отчаяния" — историко-политическая. Набоков в открытую ставит преступление своего Германа в зависимость от идеологии русской революции. Герман производит личный революционный переворот, отрекаясь от принадлежности к буржуазии и опрощаясь до люмпен-пролетария (...) Если эксплицитно "Отчаяние" указывает на злободневные политические события, то неявно оно возводит их к тому, что уже имело место в истории — к Великой французской революции (...) Сопоставимость Германа и Негманва была нужна Набокову, чтобы втайне скомпрометировать русскую революцию в виде всего лишь подражания французской, в качестве симулякра». И. Смирнов считает что В.В. Набоков назвал Германа и в честь пушкинского персонажа «Пиковой дамы»: «Набоков обратился в своем романе к биографии председателя революционного трибунала по образцу, предложенному в "Пиковой даме". "Отчаяние" — текст литературоведа не менее, чем литературный текст (...) Набоков снял разницу не только между художественным текстом и наукой о нем (...) Интертекстуальность смешана здесь с прототипичностью» [22].

Лаплас был разносторонним ученым. Его работы в области небесной механики (этот термин он вводит в своём трактате в 1798–1825 годы, в котором повествует о движении небесных тел на основе закона всемирного тяготения) излагают проблемы движения планет и их спутников, что ранее не удавалось ни одному ученому [15]. Он дал всесторонний анализ известных движений тел Солнечной системы на основе закона всемирного тяготения и доказал её устойчивость в смысле практической неизменности средних расстояний планет от Солнца и незначительности колебаний остальных элементов их орбит [12]. Герман гордится, что в его замысле всё выверено с астрономической точностью, просчитаны орбиты движения всех предметов: «я вспомнил, как вчера тщательно проверил плавные, планетные пути всех предметов — мог бы начертить пунктиром их орбиты, — и всё-таки не успокоился» [14, с. 520]. «Да и что такое труд в этой области? Всё делалось само собой, всё текло и плавно сливалось, принимая неизбежные формы, — с того самого мига, как я впервые увидел Феликса, — ах, разве можно говорить о труде, когда речь идёт о гармонии математических величин, о движении планет, о плановности природных законов?» [14, с. 470]. Лаплас был приверженцем абсолютного детерминизма. Он постулировал, что если бы какое-нибудь разумное существо смогло узнать положения и скорости всех частиц в мире в некий момент, оно могло бы совершенно точно предсказать все мировые события. Такое

гипотетическое существо впоследствии было названо демоном Лапласа [12]. Герман претендует, что в созданном им мире он и есть такой демон, и видит, что он ошибся. Коперника, Лапласа, Германа объединяет способность восстать против господствующих канонов, Лапласа и Германа ещё и демонстративный атеизм.

5 марта 1895 года умер Н. С. Лесков, персонаж которого — левша — блоху подковал. Герман и Феликс — левши.

В 1870 году родилась Роза Люксембург, которая в 1893 году стала одним из основателей социал-демократической партии Королевства Польского и Литвы, в 1918 году вместе с Карлом Либкнехтом была руководителем учредительного съезда Компартии Германии [15]. Герман заявляет о сочувствии коммунистическим идеям.

5 марта 1703 года в Астрахани родился В. К. Тредиаковский, в 1730 году за книгу «Стихи похвальные России» назначенный придворным поэтом Анны Иоановны. В 1733 году ему было поручено разработать реформу русского литературного языка. В. К. Тредиаковский является одним из основоположников современного силлабо-тонического стихосложения в России. С начала 1740 годов поэтическая слава М. В. Ломоносова затмила В. К. Тредиаковского, а смерть Анны Иоановны и приход в 1741 к власти Елизаветы ухудшили положение В. К. Тредиаковского при дворе. Творчество В. К. Тредиаковского вызывало немало споров. В 1766 году он издал «Телемахиду» — вольный перевод «Приключений Телемаха» Фенелона. Произведение и его автор быстро стали объектом насмешек. В «Эрмитажном этикете» императрицы Екатерины II было установлено шуточное наказание за небольшую вину: «Если кто ... проступится, то ... за всякое преступление должен выпить стакан холодной воды, не исключая и дам, и прочесть страницу „Телемахиды“ Тредиаковского. А кто противу трех статей в один вечер проступится, тот повинен выучить шесть строк „Телемахиды“ наизусть». Поэту не повезло: В. К. Тредиаковский остался в истории как бездарный стихотворец, придворный интриган, плетущий заговоры против своих талантливых коллег. Вышедший в 1835 году роман И. И. Лажечникова «Ледяной Дом» поддерживал этот миф. С подобным мнением о поэте не соглашался А. С. Пушкин, ставя его творчество весьма высоко. Он писал: «...изучение Тредиаковского приносит более пользы, нежели изучение прочих наших старых писателей» [23]. Сочинения Германа оценивались тоже противоречиво: или о нём писали как о неуверенном в себе писателе [4; 27], или подчёркивалась его бездарность, некоторые

авторы даже утверждали, что он ничего не написал, приводя в качестве доводов два факта: первый, он потерял серебряный карандаш, — орудие письма, позволил Феликсу его прикарманить; второй, он сказал однажды, что писать и думать одно и то же [3; 8]. В.К. Тредиаковский не сумел провести реформирование русского литературного языка, Герман тоже провалил свой замысел. У В.К. Тредиаковского был сын Лев — Ярославский и Смоленский губернатор.

9 марта Герман стреляет в Феликса. С. Давыдов писал: Герман девятого марта стреляет в отжитый вариант своего произведения, который нашёл девятого мая во сне, это происходит в 9 главе [7]. В 1584 году выходит в свет впервые получившая литературную обработку у испанского писателя Тирсо де Молина легенда о Дон Жуане [17], ещё одном бунтаре. В 1776 году в этот день в Лондоне вышла книга А. Смита «Исследования о природе и причинах богатства народов» [17]. Герман стремится избежать разорения и, если верить Ардалиону, ещё и не вполне честно уплачивает налоги, скрывает доходы. В 1815 году родился поэт Т. Шевченко, знакомый с муками заключения, которые предстоят Герману. В 1895 году умер писатель Леопольд фон Захер-Мазох, известный сегодня не столько своими произведениями, сколько термином мазохизм, напрямую связанным с его фамилией. Леопольд фон Захер-Мазох родился 27 января 1836 года в Лемберге (тогдашнее название *Львова* — курсив И.Т.) в римско-католической семье начальника полиции Королевства Галиции и Лодомерии Леопольда фон Захера. Предками его отца были испанцы, которые в XVI веке поселились в Праге, и богемские немцы. Его мать, Шарлотта, была дочерью профессора и тогдашнего ректора Львовского университета Франца фон Мазоха. Исследователи указывают на её украинское (или русинское) происхождение. Мать знала русский язык. Знание русского языка впоследствии дало ему возможность читать в подлиннике русских авторов: Н. М. Карамзина, А. С. Пушкина, И. С. Тургенева и других. Уже в детстве в нем начали проявляться склонности, которые потом и сделали его знаменитым. Л. ф. Захер-Мазоха привлекали ситуации жестокости; ему нравилось смотреть на картины с изображением казней, а любимым чтением были жития мучеников. В 1858 году он анонимно опубликовал роман «Одна галицийская история. Год 1846». С той поры у него ежегодно выходило по одной и более книг. После успеха романа «Дон Жуан из Коломыи» (1872), он решает отказаться от дальнейшей академической карьеры историка и полностью посвятить себя литературе. Постепенно у него рождается замысел цикла под общим названием «Завешание

Каина». Книги выходили одна за другой. Слава его гремела далеко за пределами немецкоязычного мира вплоть до Америки, находя широкий отклик в разных странах. Его произведения переводились на многие европейские языки и издавались массовыми тиражами. Особенно популярным Л.ф. Захер-Мазох был во Франции, где его сочинения публиковались ведущими издательствами. Он вошел в историю литературы, прежде всего, как выразитель мазохизма. В 1886 году психиатр и невролог Рихард фон Крафт-Эбинг ввёл новое понятие в психиатрии и сексопатологии, связанное с творчеством писателя, — мазохизм [11]. Герман тоже избирает для своего произведения жестокую тему, которая невольно облекается в мазохистский сюжет. Литературоведы сравнивали его с Каином [2].

6 марта 1475 года родился Микельанджело Буанаротти [16]. Пушкинский Сальери мучается вопросом, ужель Моцарт прав: гений и злодейство — две вещи несовместные, а Микельанджело Буанаротти, создатель Ватикана, не был убийцей, как Сальери.

Действие романа завершается 1 апреля. По старому стилю это дата смерти В.В. Маяковского, произошедшей в 1930 году, когда поэту было 36 лет, с 1922 по 1928 год он руководил группировкой ЛЕФ (о том, что в именах Феликса и Ардалиона содержится анаграмма ЛЕФ, см.: 10). Это возраст Германа в конце романа. Как пишет Н. Зандер, В.В. Набоков в «Отчаянии» полемизирует с концепцией литературы как жизнестроения, с которой выступали левовцы О. Брик и Чужак, с романом «Шоколад» А. Тарасова-Родионова, активно обсуждавшемся левовцами, герои которого, подобно Герману, превращают свою жизнь в произведение искусства, и предостерегает об опасностях, которые таит в себе безбожная свобода житнетворчества [10]. В 1809 году родился Н.В. Гоголь. Это день рождения Ивана Петровича Белкина, повествователя «Истории села Горюхина» [26, с. 503]. В этот день начинается действие в романе В.В. Набокова «Дар» [26, с. 503]. Н.Н. Фатеева видит у В.В. Набокова мотив, реализуемый как сюжетная метаморфоза: смерть одного — (воз)рождение другого [26, с. 500], по её мнению, это может быть рождение поэта после смерти прозаика или наоборот [26, с. 504].

В «Отчаянии» неоднократно упоминается Икс. Это город, в котором Герман будет ждать письма от Лиды. Это персонаж предполагаемого романа в письмах. Персонажа написанного Германом рассказа зовут Игрек Иксевич. Исследователи прочитали Икс как букву латинского алфавита, а затем кириллицы [8], увидели её в имени Феликс. Вспомним о том, что буквы имеют числовые значения. В латинице икс означает число 10. В еврейском алфавите икс тоже 10 и

символ третьего глаза [5]. Вспомним глаз на палке Феликса. В математике икс — первое неизвестное число. Имя Феликса можно прочитать как 10 львов, неизвестный Лев (И. Смирнов считает, что он, как и Л. Н. Толстой, поклонник руссоизма), Лев X, папа римский, при котором Микельанджело Буанаротти создаёт в Риме много прекрасных произведений искусства. Латинская икс в кириллице читалась как хер (Дед Живаго Рода), числовое её значение 600. Это двадцать третья буква в кириллице. В имени Герман мы находим её. Имя Герман можно прочитать как 600 мужчин. Недаром он говорит о своих двадцати пяти почерках. В имени Ардалиона находим приблизительное число, прочитав его как орда львов. В. В. Набоков видел буквы в цвете [9]. Данная буква у него цвета сухой булки. У Германа в волжском посёлке был знакомый владелец булочной Карл Шпис, Феликс когда-то работал в кондитерской, в «Отчаянии» переживается миф о Коре, или Персефоне, или зерне [24; 25].

Нельзя не согласиться со словами: «Набоков может читаться не только на уровне повествования, но, может быть, наиболее эффективно — на уровне рекуррентных мотивов, аллюзий к чужим текстам и любимым им словесных игр. В ткани его текстов следует замечать не только нити основы, разворачивающей сюжетное повествование, но и поперечные нити, с помощью которых ткется тонкий узор иного порядка. Читая на микроуровне сквозным образом его тексты, мы обнаруживаем ключевые мотивы и узнаем контуры разнообразных и более глубоких историй, рассказанных внутри историй, лежащих на поверхности» [21]. Даты и числа позволили В. В. Набокову ввести более широкий контекст для обсуждения проблем о гении и злодействе, о соотношении искусства и жизни, об искусстве и преступлении границ, бунте, новаторстве.

Список литературы:

1. Амундсен Руаль // [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%C0%EC%F3%ED%E4%F1%E5%ED,%D0%F3%E0%EB%FC>
2. Бугаева Л. Набоковский Фауст: между отчаянием и надеждой // Nabokov contents. Internet Work in Progress // [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.unikonstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Slavistik/slavistikalt/Nabokov/pages/contents.html#top>
3. Буренина О. «Отчаяние» как оларкез русского символизма: Фёдор Сологуб и Владимир Набоков // Nabokov contents. Internet Work in Progress // [Электронный ресурс] — Режим доступа:

<http://www.Unikonstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Slavistik/slavistikalt/Nabokov/Burenina/olakrez1.htm>

4. Вейдле В.В. Сирин. «Отчаяние // Собр. соч. русского периода: В 5 тт. 1930–1934. Соглядатай. Подвиг. Камера обскура. Отчаяние. Рассказы. Стихотворения. Эссе. Рецензии. — СПб.: Симпозиум, 2001. — С. 242–243.
5. Всевидящее око // All-symbols.РУ — Все символы мира // [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://all-symbols.ru/>
6. Галинская И.Л. Владимир Набоков: современные прочтения: Сб. науч. тр. / РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Отв. ред. Скворцов Л.В. — М, 2005. — 177 с.
7. Давыдов С. «Тексты-матрёшки» Владимира Набокова. — М.: Кирцидели, 2004. — 160 с.
8. Десятов В., Куляпин А. Умножение на кол, или поэт и чернь // Nabokov contents. Internet Work in Progress // [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.unikonstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Slavistik/slavistikalt/Nabokov/pags/contents.html#top>
9. Джонсон Д. Б. Миры и антимиры Владимира Набокова. — М.: Симпозиум, 2011. — 352 с.
10. Зандер Н. Пожертвование авторством. Ещё раз о *Шоколаде* и *Отчаянии* // Nabokov contents. Internet Work in Progress // [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.unikonstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Slavistik/slavistikalt/Nabokov/pages/contents.html#top>
11. Захер-Мазох, Леопольд фон // [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/%C7%E0%F5%E5%F0%CC%E0%E7%EE%F5,%CB%E5%EE%EF%EE%EB%FC%E4_%F4%EE%ED
12. Лаплас, Пьер-Симон // [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%CB%E0%EF%EB%E0%F1,%CF%FC%E5%F0-%D1%E8%EC%EE%ED>
13. Мёртвая петля // [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%91%D1%80%D1%82%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D0%B5%D1%82%D0%BB%D1%8F
14. Набоков В. В. Отчаяние // Собр. соч. русского периода: В 5 тт. 1930–1934. Соглядатай. Подвиг. Камера обскура. Отчаяние. Рассказы. Стихотворения. Эссе. Рецензии. — СПб.: Симпозиум, 2001. — С. 394–527.
15. Памятные даты, знаменательные события 5 марта // [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.calend.ru/events/3-5/>
16. Памятные даты, знаменательные события 6 марта // [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.calend.ru/events/3-6/>

17. Памятные даты, знаменательные события 9 марта // [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.calend.ru/events/3-9/>
18. Памятные даты, знаменательные события 9 мая // [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.calend.ru/events/5-9/>
19. Памятные даты, знаменательные события 9 сентября // [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.calend.ru/events/9-9/>
20. Памятные даты, знаменательные события 1 октября // [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.calend.ru/events/10-1/>
21. Сендерович С., Шварц Е. Сок трёх апельсинов // Империя Н Набоков и наследники // [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://www.fedy-diary.ru/?page_id=6629
22. Смирнов И. Пиковая дама, Отчаяние и Великая французская революция// [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Slavistik/slavistikalt/Nabokov/pages/contents.htm#top>
23. Тредиаковский, Василий Кириллович // [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D2%F0%E5%E4%E8%E0%EA%E2%E2%E0%E9_%C2%E0%E1%E8%EB%E8%E9_%CA%E8%E0%E8%EB%EB%E2%E8%E7
24. Труфанова И.В. Символика зелёного и красного цвета в романе В.В. Набокова «Отчаяние» // Язык и культура: Материалы международной науч.-практ. конф.: В 2 ч.: Ч. 2. — Борисоглебск: БГПИ, 2010. — С. 199–208.
25. Труфанова И.В. Символика серого, чёрного и жёлтого цветов в романе В.В. Набокова «Отчаяние» // Образование. Книга. Чтение: текст и формирование читательской культуры в современной образовательной среде. — М.: Русская книга, 2010. — С. 137–146.
26. Фатеева Н.А. Как кончается поэт, рождается прозаик и «не кончается строка...» (Пушкин, Пастернак, Набоков) // Логический анализ языка. Семантика начала и конца. — М.: Индрик, 2002. — С. 500–515.
27. Ходасевич Вл. О Сирине // В. В. Набоков. Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. — СПб.: РХГИ, 19997. — С. 244–250.

ЛИНГВО-СЕМИОТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ КАЛЛИГРАММ Г. АПОЛЛИНЕРА

Чвалун Роза Владимировна

соискатель, преподаватель СГАУ, г. Ставрополь

E-mail: chvalun_roza@mail.ru

Каллиграммы Г. Аполлинера являются примерами неклассического типа текстов. Каковы различия между этими типами текстов. Это разграничение даёт Р. Барт в работе «Нулевая степень письма». Строение классического языка имеет реляционную природу — слова здесь менее важны, чем отношения между ними: «Континуум классической речи — это последовательность элементов одинаковой плотности, подверженных ровному эмоциональному напору» [3, с. 329]. Реляционная природа классической речи проявляется в том, что сами слова отступают на второй план, а на первый выходит их линейная упорядоченность.

Современная поэзия разрушает реляционные связи языка и превращает текст в «совокупность остановленных в движении слов» [3, с. 331]. Вспышка поэтического слова «утверждает объект как абсолют», это «вздыбившаяся речь». Упорядоченность неклассических текстов опирается не на реляционные связи, а на идею слова. В поэзии вспыхивает сияние отдельного слова, грамматика лишается своей особой цели, превращается в просодию, это не более чем модуляция, длящаяся лишь затем, чтобы явить слово». Синтаксические отношения не всегда распадаются. Они существуют как продолжение слова, такое слово энциклопедично, оно содержит в себе все свои значения разом, что приводит к нулевой степени письма, где отсутствует устойчивая целенаправленность. Речь, распавшаяся на отдельные слова, открывает дорогу «к любым значениям возможных миров» [3, с. 330].

Каллиграмма Г. Аполлинера «Paysage» состоит из четырёх элементов: *maison, arbre, deux amants, cigare*. Можно предположить, что действие происходит ночью. Это доказывает наличие слова *étoiles* в каллиграмме и луны, которая прочитывается в вопросительном знаке, выделенном другим шрифтом и буквы *C*, которая тоже может представлять изображение луны. Двое влюблённых (они изображены в виде скрещенной фигуры, что может говорить и о скрещении, пересечении судеб) находятся вместе, и возможно наличие элемента *cigare* указывает на то, что один из них курит сигарету. Звёзды как таковые не представлены в каллиграмме, но они «вызваны» словом *étoile*, которое составляет элемент *maison*. Интересно значение этого слова и его роль в создании двойственности внутренней формы стихотворения.

Прежде всего, нужно отметить, что лексема *étoile* разбита автором на части, которые составляют стены, опоры дома. Семантика слова на первый взгляд не соотносится с семантикой других лексем, составляющих каллиграмму.

В каллиграмме Г. Аполлинера «*Paysage*» можно говорить о разрушении реляционных связей языка. Слова здесь не упорядочены, они не отходят на второй план, а, наоборот, за счёт графики (выделение букв, членение слова) обращают внимание именно на себя. Также следует сказать и о двойственности произведения, которая достигается с помощью графики. Она компенсирует и отсутствие пунктуации. Обратим внимание на слова-ключи, которые несут двойную семантику (энциклопедичность слова). Они не привязаны к одному значению, и разные прочтения приводят к разным значениям.

В каллиграмме «*Paysage*» были рассмотрены лексемы 1) *ci*, 2) *maison*, 3) *naissent*, 4) *où*, 5) *la*, 6) *étoile*. Мы обнаружили, что внутренняя форма стихотворения менялась, в зависимости от того, какое значение лексемы *étoile* и *maison* было взято. При этом, внешняя форма соответствовала как первому, так и второму вариантам значения.

Таким образом, графика стихотворения настраивает на нелинейное прочтение текста, т.е. на вертикаль в доминировании гармонических координат, а наличие слов-ключей, обладающих двойной семантикой говорит об отсутствии феноменологической заданности, что соответствует неклассическому типу текста.

Каллиграмма «*Salut monde...*» также рисует некий объект, в данном случае это Эйфелева башня, символ Франции. Слова расположены построчно, некоторые из них разделены. Шрифт от макушки к основанию становится крупнее. Расположение строк в каллиграмме не обусловлено метрико-ритмическим или синтаксическим строением текста. Стиховое членение не обусловлено конструкцией простого предложения, т.е. нет операции добавления, связанной с усложнением конструкций и их синтаксическим параллелизмом. Первую строку стихотворения составляет вообще одна буква *S*, третью *lut*, а далее строки состоят и из одного слова *Dont* и из словосочетания *Tire et tirera*. Таким образом, можно сказать, что синтаксический параллелизм, присущий классическому типу текстов здесь отсутствует. Следовательно, в каллиграмме имеет место обратный процесс. Это сокращение синтаксических связей, которое ведёт к выделению самого слова, при этом возникает необходимость трансформации конструкции путем пропуска частей формы, например, графические приёмы автора: членение слова, попуски.

Это в свою очередь ведёт к открытости текста, его «негерметичности», что характерно для неклассического типа текста.

Таким образом, выдвигание слова на первый план, и отсутствие линейной упорядоченности слов, говорит о разрушении реляционных связей в тексте. Отсюда следует доминирование аналитического склада, характерного для авангардных текстов. Графическая организация текста также направлена на нелинейное прочтение, так как части одного слова составляют разные строки стихотворения. Наличие лексем с неоднозначной семантикой (*tiger* — стрелять, приближаться) говорит об очищении предмета от феноменальности.

Можно сделать вывод, что каллиграмма «*Salut monde...*» обладает рядом критериев неклассического типа текста, а именно разрушение реляционных связей, аналитический склад, нелинейность, сокращение, структурная открытость.

Каллиграмма «*La colombe poignardée et le jet d'eau*». В этом стихотворении 14 выделенных лексем, 6 из которых — это имена собственные: 1) **poignardées**, 2) **chères**, 3) **Mia**, 4) **Yette**, 5) **Annie**, 6) **Mareye**, 7) **Lorie**, 8) **Marie**, 9) **parties**, 10) **guerre**, 11) **nord**, 12) **se batten**, 13) **maintenant**, 14) **tombe O sanglant**.

Таким образом, из этих слов мы можем выделить семы «**оружия**», «**любви**», «**смерти**», «**воины**», «**борьбы**», «**крови**». Все вместе, кроме любви, они несут негативную окраску, создавая и передавая тем самым чувства скорби и печали автора по ушедшим навсегда друзьям. Но лексема «**chères**», содержащая сему «**любви**», не противопоставлена остальным, а даже наоборот, она усиливает эффект за счёт того, что привносит большую эмоциональность, передаёт тёплое отношение автора к своим друзьям.

Если в начале стихотворения автор обращается к женщинам, говоря о своей потерянной любви, о страданиях. То затем он переходит к мужчинам, перечисляя своих друзей (*Raynal*, *Billy*, *Dalize*, *Braque*, *Max Jacob*), говоря уже о войне.

Каллиграмма изображает раненую голубку и фонтан. Это стихотворение состоит из двух частей: **La Colombe** и **Le Jet D'Eau**. В тоже время можно выделить явную симметрию в построении каллиграммы, ось которой проходит от буквы **С** (образующей головку кинжала) до знака ? (в центре фонтана) и до буквы **О** в основании фонтана. Такое строение произведения образует вертикаль и предполагает нелинейное прочтение.

Голубка в первой (верхней) части стиха можно рассматривать как своего рода эмблему. Это птица является символом мира и любви, у Аполлинера она ранена. Первая строка разделена словом **poignardées** и большой буквой **С**. Можно говорить, что это символ «разбитой» войной

любви. Символичность слов и знаков, составляющих каллиграмму также присуще авангардным текстам.

Первая и вторая части связаны словами: «Mais près d'un jet d'eau qui pleure et qui prie». Изображение фонтана состоит из почти вертикальных линий, направленных вверх (струи фонтана), но есть и спад почти у основания: «Le soir tombe». Вертикаль строк стихотворения предполагает разрушение линейных связей, при сохранении центрации (центральная ось произведения), т. е. доминирует аналитический склад текста.

Этот рисунок можно рассматривать и как изображение слез, а не струй: «Le jet d'eau pleure sur ma reine».

Основание рисунка также неоднозначно. Овальная форма напоминает бассейн фонтана, но может изображать и рот (в начале стихотворения есть слова «Chères lèvres») или же открытый глаз и зрачок в его центре (буква О), из которого текут слёзы.

Следует сказать, что также как и в неклассических типах текста, в каллиграмме «La colombe poignardée et le jet d'eau» нет синтаксического параллелизма строк. Положение стиховых рядов не построено по правилам ритмики и метрики. Это также указывает на неклассический тип текста.

Таким образом, рассмотренные каллиграммы обладают рядом особенностей, указывающих на их принадлежность к неклассическим типам текстов. Так во всех каллиграммах имеет место разрушение реляционных связей, нелинейность, аналитический склад, структурная открытость. При этом читатель становится не созерцателем, а деятелем.

Список литературы:

1. Аполлинер Г. Стихотворения. — М.: Текст, 2008. — 351 с. 2) Семиотика и авангард. Под ред. Ю.С. Степанова. — М., 2006.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989.
3. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — с. 306–349.
4. Великовский С. Французская поэзия XIX — XX веков. — М., 1982.
5. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. — М.: Наука, 1989.
6. Обломиевский Д. Французский символизм. — М., 1973.
7. Семиотика и авангард. Под ред. Ю.С. Степанова. — М., 2006
8. Степанов Ю.С. В трёхмерном пространстве языка. — М.: Наука, 1985
9. Штайн К.Э. Принципы анализа поэтического текста. — СПб. — Ставрополь: СГУ, 1993.
10. Штайн К.Э. Гармония поэтического текста. — Ставрополь: Издательство СГУ, 2006.
11. Le nouveau Petit Robert de la langue française, 2007.

СЕКЦИЯ 2.4.

СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

АНАЛИЗ ФУНКЦИЙ ЛИДА ПОРТРЕТНЫХ ИНТЕРВЬЮ (на материале французской и русской прессы)

Кузнецова Вилена Владимировна

к. филол. н., доцент ВГСПУ, г. Волгоград

E-mail: y.kouznetsova@inbox.ru

Изучение коммуникативных стратегий жанра портретного интервью во французской и русской прессе привело нас к необходимости анализа лида, первого абзаца или подводки, предшествующего беседе журналиста и интервьюируемого [3, с. 178]. Целью настоящей статьи является анализ функций лида портретных интервью во французской и русской прессе.

Являясь частью стратегии создания имиджа интервьюируемого, направленной на создание яркого эмоционально-психологического образа, лид оказывает важное информационное и эмоциональное воздействие на массового адресата. Как показывают результаты нашего исследования, лид выполняет информативную, экспрессивную, аттрактивную, идентифицирующую, характеризующую функции, а также функцию визуализации.

Остановимся подробнее на перечисленных функциях.

Информативная функция лида заключается в сообщении фактической информации об интервьюируемом. Продемонстрируем это на примере лида с Богданом Ступкой: *«Всю жизнь я играю роль улыбающегося человека»*

Где бы не снимался Богдан Ступка, он всегда становится любимцем съемочной группы. Случайностью этот факт никак не может быть. Ведь за 33 года своей работы в кино — в промежутке между своей первой киноролью в культовом фильме Юрия Ильенко «Белая птица с черной отметиной» и последними работами — артист снялся во множестве кинолент у самых разных режиссеров: российских, польских, французских и конечно же, своих родных — украинских. Кстати, среди недавних его фильмов — главная роль в картине Павла Чухрая «Водитель для Веры», получившей главный

приз на нынешнем «Кинотавре» и кинофильм Дмитрия Месхиева «Свои», за который на недавно завершившемся Московском кинофестивале актер был удостоен приза как исполнитель лучшей мужской роли. Так вот, что удивительно: везде и всегда Ступке удавалось создать вокруг себя атмосферу радости, веселья, какого-то непрекращающегося праздника... Что не мешает Богдану Сильвестровичу у себя на родине оставаться человеком весьма серьезным. (интервью с Богданом Ступкой, «7Дней»). Так из приведенного лида массовый адресат узнает фактическую информацию о наиболее известных фильмах актера, награде на Московском кинофестивале, творческом стаже.

Лид выполняет экспрессивную функцию. Обилие стилистических приемов оказывают эмоциональное воздействие на массового адресата. Частотными стилистическими приемами лидов русских интервью являются эпитеты, гиперболы, фигуры контраста, аллюзии. Во французских интервью журналисты часто используют языковую игру, систрофу, анаграмму.

L'art d'Aimée. Evanescente, farouche, élégante... Troublante, évidemment. Au fil de ses films, elle a reçu tous les qualificatifs qui cherchent à définir le mystère de la féminité. Elle fut la belle nocturne de La Dolce Vita, la touchante Lola de Jacques Demy (C'est moi, c'est Lola), l'amoureuse de Claude Lelouch (Chabadabada...). Elle a tourné une soixantaine de films, dont beaucoup balisent l'histoire du cinéma. Стилистическими приемами приведенного лида являются систрофа (нагнетание эпитетов): *evanescente, farouche, élégante, troublante* гипербола: *elle a reçu tous les qualificatifs qui cherchent à définir le mystère de la féminité*. Кроме того в данном лиде журналист использует языковую игру, так как псевдоним-фамилия актрисы Aimée — любимая является омонимом глагола aimer — любить, поэтому *L'art d'Aimée* (искусство Эме) звучит так же, как искусство любить. (Лид интервью с актрисой Анной Бургињон, «Paris-Match».)

Стилистической особенностью французских лидов является использование журналистами полифонической анаграммы, приема, основанного на повторении ряда звуков: *Emmanuelle Beart attire tous les regards ; étoile et ses toiles; « Je suis depuis cinq ans avec le même garçon. Mais il n'est pas mon maître. De toute façon, il est impossible quiconque me façonne».*

Частотным стилистическим приемом, используемым как французскими, так и русскими журналистами, является фигура контраста. По мнению В.П. Москвина, в фигурах словесного контраста одно из противопоставляемых слов играет роль фона, на котором

яснее и нагляднее воспринимается смысл другого слова [4, с. 140]. В рекламе магазина электроники Вадим Галыгин — этакий экспрессивный крикун. В «Комеди Клуб» за ним закрепились прозвища злобный Суслик, Рэмбо, и шуточки у него сердитые, на грани фола. А вот в жизни этот теледебюшир неожиданно оказывается человеком улыбчивым, приветливым и, что уж совсем поразительно, романтическим. Достаточно послушать, в каких превосходных степенях он рассказывает о своей жене Даше. Кстати, не сдавленным, писклявым голосом, а очень приятным баритоном. Контраст в этом лиде создается при помощи словосочетаний экспрессивный крикун, злобный Суслик, Рэмбо, шуточки у него сердитые и человек улыбчивый, приветливый, романтический. Журналист также противопоставляет экранную и реальную характеристики речи: не сдавленным, писклявым голосом, а очень приятным баритоном.

Использование превосходной степени способствует акцентированию профессиональных качеств: в русских интервью — самая популярная певица; ей аплодируют лучшие сцены; во французских — *une des plus grandes stars du cinéma français; un des compositeurs français les plus prisés par les producteurs hollywoodiens*.

Журналист может также использовать аллюзию: *Девушка из города Зима*.

Да, она родилась в далеком сибирском городке с таким необычным названием. Влюбившись еще школьницей в известного киноактера, решила непременно поступить в московский театральный вуз. И с чемоданом книг, с сибирским упрямством и смешным северным говорком Марина Яковлева приехала покорять столицу. Не напрасно... (Лид интервью с М. Яковлевой, «Домашний очаг»). В основе этого лида лежит аллюзия на известный экранный образ Фроси Бурлаковой (*сибирское упрямство, северный говорок, поступить в московский вуз, приехать покорять столицу*).

Лид выполняет аттрактивную функцию, так приведение журналистом яркой и неожиданной информации направлено на привлечение внимания читателя: *Если бы Андрей Соколов не стал знаменитым актером, он определенно был бы ... слесарем-сантехником. Причем классным. Во всяком случае, по словам самого 42-летнего Андрея, в свое время он настолько ловко справлялся со всякими кранами, что дослужился до пятого разряда (выше лишь шестой)! (Лид интервью с Андреем Соколовым, «7Дней»).*

Акцентируя внешний облик, манеру говорить интервьюируемого, журналист стремится придать его образу динамичность. В этом

случае уместно говорить о функции визуализации. «К нам в студию Александр приехал после ежедневной утренней тренировки с сумкой на колесиках и вежливо-безучастным выражением на лице. Он уже привык давать интервью, и ему это немного скучно, иногда неприятно: «Вопросы одни и те же: вы с Майей, Вы с Татьяной, развод-любовь — женитьба...» Эти темы снова и снова уводят его в прошлое, возвращаться в которое не всегда комфортно... Александр говорит медленно, не заглядывая в глаза и не стремясь произвести впечатление, — словно самому себе еще раз рассказывает свою жизнь.» (Лид интервью с Александром Жулиным «Psychologies»).

Лид выполняет идентифицирующую функцию, раскрывая функциональные и реляционные имена интервьюируемого. Можно говорить о трех категориях имен лица: имя собственное, имя реляционное (мать) и имя функциональное (актер, журналист, писатель) [1, с. 345]. «*Elle a une bonne place, comme elle le dit en rigolant. Comédienne, c'est un bon métier, non? Sandrine Bonnaire est une star. Plus encore: une grande actrice, ce qui est nettement plus intéressant. Dotée, de surcroît d'une énorme ambition: exercer au mieux sa profession tout en vivant sa vie de mère et de femme. Depuis A nos amours, de Maurice Pialat, qui, en 1983, l'a mise devant les projecteurs, elle a joué avec les plus exigeants: Sautet, Varda, Chabrol, Rivette, Téchiné, Wargnier... De beaux personnages, souvent malmenés par la vie, qui lui ont fabriqué une image de gravité. Elle rêve maintenant d'interpréter des rôles plus mutins, plus joués, des femmes gaies qui lui ressembleraient davantage.*» (интервью с Сандрин Боннэр, «Paris Match»). В данном лиде журналист раскрывает реляционные имена *mère, femme* и функциональные *comédienne, actrice*.

Характеризующая функция лида заключается в соотношении функциональных и реляционных имен с соответствующими признаками и свойствами. Оценочное существительное, представляет доминантное качество, имиджевую маску [2, с. 200-205]. Например, для акцентирования имиджевой маски бунтарки (*la rebelle*), журналист использует эпитеты *toujours sincère, jamais prudente, provocatrice, imprévisible*, предикаты — *se battre souvent (en enfance)*. Стилистический прием систрофа используется для лучшей нюансировки качества.

Рассмотрим также характеризующую функцию лида на примере интервью с Александром Ливановым: «*В свои 57 лет Аристарх Ливанов сменил двенадцать квартир и девять театров. Вместе с тем, каким-то непостижимым образом совмещая несовместимое, артист всегда ухитрялся оставаться верным и дому и профессии...*»

(интервью с Аристархом Ливановым, «7 Дней»). В этом лиде функциональное имя *артист* соотнесено с предикатами: *сменить девять театров, оставаться верным профессии*, которые образуют контраст. Реляционное имя *семьянин* (не названо, но имплицитно подразумевается) соотносится с контрастными предикатами: *сменить двенадцать квартир, оставаться верным дому. Совместить несовместимое* представляет собой оксюморон — фигуру алогизма, состоящую в сочетании противоположных по смыслу слов.

Резюмируем вышеизложенное. Проанализированные нами функции лида обеспечивают информационное и эмоциональное воздействие на массового адресата.

Лид создает эффект предвосхищения, предвкушения от чтения самого интервью. В информации подводки журналист использует «закон края», согласно которому лучше запоминается то, что дается в начале и конце сообщения, поэтому в лиде располагается яркая запоминающаяся информация.

Лид участвует в стратегии создания имиджа интервьюируемого, этим объясняется акцентирование журналистом манеры речи, описание внешности приведение функциональных и реляционных имен интервьюируемого, что способствует созданию яркого публичного образа.

Список литературы:

1. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл (логико-семантические проблемы) — 3-е изд., — М. : Едиториал УРСС, 2003. — С. 345.
2. Кузнецова В.В. Коммуникативное поведение участников портретного интервью (на материале французской и русской прессы) дис. . канд. филол. наук: 10.02.20 [Текст] /Кузнецова Вилена Владимировна. — В., 2008. — С. 200 — 2005.
3. Лукина М.М. Технология интервью: уч. для вузов. — М.: Аспект Пресс, 2003. — С. 178–179.
4. Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи: Тропы и фигуры. Общая и частные классификации. Терминологический словарь. 2-е изд., перераб. И доп. М. : Ленард, 2006. 376 с.

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НАЗВАНИЙ НЕКОТОРЫХ ЛЕКАРСТВЕННЫХ РАСТЕНИЙ В РАЗНОСИСТЕМНЫХ ЯЗЫКАХ (на материале русского, латинского, французского и марийского языков)

Пермякова Ольга Сергеевна

аспирант ЧГУ им. И.Н. Ульянова, г. Чебоксары

E-mail: sahara2007@bk.ru

Названия растений — одна из важных составных частей лексики любого языка. Она охватывает все разнообразие окружающего растительного мира. В лексике флоры находят отражение хозяйственная и культурная деятельность наших предков, их представление о мире растений, древние обычаи, верования. В данной статье рассматриваются особенности наименования некоторых лекарственных растений в их сопоставительном анализе на русском, латинском, французском и марийском языках.

Фитонимы, отмечает Н. И. Коновалова, «функционируют в лексико-семантической системе языка, где они выполняют не только номинативную, но и прагматическую, оценочную, экспрессивную и прочие функции, употребляются носителями языка наряду с любыми другими словами» [4, с. 57]. Национальные терминологии, составляющие ядро языка науки, дают возможность судить об особенностях национальной образности, что является одним из проявлений национального менталитета. В наибольшей степени национальная специфика проявляется при анализе терминов с прозрачной внутренней формой и терминов, образованных в результате метафорических переносов. Термины с прозрачной мотивацией и термины-метафоры отражают образность мышления нации, которая является частью национального менталитета. По словам Т. Добжинской, «метафора является механизмом, создающим новые понятия, способом образования эфемерид смысла. Метафоры, подвергнутые лексикализации, обладающие потенциалом откровения, становятся средством языковой концептуализации, закрепленным в данной культуре, и участвуют в создании «наивной» или языковой картины мира» [2, с. 530].

Источники возникновения названий разнообразны, обусловлены многими лингвистическими и экстралингвистическими факторами. Одним из таких источников, по мнению А. С. Ефремова, «является наличие многообразия признаков и свойств, присущих каждому

растению. И любой из этих признаков может быть в основе номинации. При этом одна группа людей замечает одну особенность, другая — другую. В итоге существует ряд фитонимов, характеризующих одно и то же растение по разным признакам» [3, с. 12].

Рассмотрим особенности наименования растений на примерах. За основу возьмем русский язык и сравним русскоязычные названия с их эквивалентами на марийском и французском языках, параллельно проанализировав и латинские названия, которые являются общепринятыми в научных сообществах всех стран.

Тысячелистник обыкновенный — многолетнее травянистое растение семейства сложноцветных. Имеет тонкое ползущее корневище, опушенный стебель, листья, рассеченные на многочисленные сегменты, и белые цветы, собранные в небольшие корзинки и соцветия.

Латинское название растения — *Achillea millefolium*. Родовое название *Achillea* — «тысячелистник» происходит от субстантивированной формы прилагательного женского рода к греч. *Achilleios* — Ахиллов, названия неизвестного растения по имени Ахилла, мифологического героя Троянской войны, который применял это растение, как средство излечивающее раны. Видовой эпитет *millefolium* — тысячелистник. От лат. *mille* — тысяча и лат. *folium* — лист. Растение получило свое название благодаря форме листьев. Дословный русский перевод латинского названия «Тысячелистник-Тысячелистник». В русской ботанической номенклатуре во избежание тавтологии видовой эпитет заменен словом «обыкновенный».

Теперь рассмотрим наименование данного растения во французском языке. Здесь оно представлено синонимическим рядом, состоящим из трех слов: *millefeuilles*; *achillée*; *herbe au charpentier*.

Millefeuilles: *mille* — тысяча, *feuille* — лист.

Achillée — тысячелистник.

Видим, что два первых наименования представляют собой кальку с латинского языка. В первом названии использовано видовое название растения, во втором — родовое.

Что касается третьего синонима *herbe au charpentier*, то дословно это словосочетание переводится как «трава плотника». От фр. *herbe* — трава и фр. *charpentier* — плотник. Одна из легенд утверждает, что с помощью тысячелистника свои раны лечил святой Иосиф, который, будучи плотником, часто калечился. Поэтому в некоторых странах растение называют «травой святого Иосифа», во Франции же тысячелистник принято называть «травой плотника».

В марийском же языке тысячелистник получил следующее название *ошвуйшуды*, что буквально переводится как «белоголовая трава». От мар. *ош* — белый, мар. *вуй* — голова и мар. *шудо* — трава. Очевидно, что в марийском языке растение получило такое название благодаря своим цветам, имеющим белую окраску.

Как видно из примера в русском и французском языке наименования построены по одному принципу, т.е. в них указан такой признак как особенности листьев растения. Причем в обоих языках название растения является дословным переводом с латинского. Однако во французском языке имеется еще один эквивалент наименования данного растения, который никак не связан с предыдущими, поскольку в его основе лежит древняя легенда. В марийском же языке в названии лежит метафора «белоголовая трава», т.е. указан такой признак как особенности цветков растения. Таким образом, наименования данного растения во всех трех языках имеют некоторые отличия, что говорит о том, что каждый народ видит окружающий мир по-разному. Тем не менее, часто названия растений в разных языках могут быть построены по одному принципу. Чтобы убедиться в этом рассмотрим следующий пример.

Водяной орех плавающий, чилим — однолетнее водное растение. Вид у ореха причудливый — он похож на голову карикатурного чертика с тремя-четырьмя, реже с двумя «рожками», которые на самом деле не рога, а шипы-выросты, поэтому иногда его называют «чертов орех» или «рогатый орех».

Латинское название чилима — *Trapa natans* (рогульник плавающий) — появилось не случайно. Римляне применяли против вражеской конницы коварное оружие — *calcitrata*, «ловушка для пятки». Это были небольшие железные шары с четырьмя коническими шипами; как бы такой шар ни лежал, один шип всегда торчал вверх. Их разбрасывали по дну реки на бродах и переправах. Внешне сходство орехов чилима и «ловушек для пятки» было столь велико, что слово *trapa* стало названием растения.

Во французском языке мы опять имеем дело с тремя синонимами данного фитонима, которые, в данном случае, имеют в своей основе один и тот же признак, а именно место произрастания растения.

Macre commune: *macre* — рогульник, водяной орех, чилим, *commune* — обыкновенный. Буквальное значение — *водяной орех обыкновенный*.

Macre flottante: *flottante* — плавающий. Буквальное значение — *водяной орех плавающий*.

Châtaigne d'eau: *châtaigne* — каштан, *d'eau* — водяной. Буквальное значение — *водяной каштан*. В данном случае в наименовании растения помимо места произрастания указывается и другой признак — сходство с каштаном. Это произошло потому, что съедобное ядро ореха напоминает жареный каштан — оно крахмалистое и слегка сладковатое.

В марийском языке данное растение имеет следующее название: *вӱднӱкш*, что дословно переводится как «водяной орех». От мар. *вӱд* — вода и мар. *нӱкш* — орех.

Подводя итог всему выше сказанному, следует отметить, что названия растений в разносистемных языках могут быть построены как по одному, так и по совершенно разным принципам. Различия, несомненно, возникают вследствие особенностей менталитета того или иного народа, в то время как сходства можно объяснить либо заимствованием термина из другого языка, либо очевидными признаками растения, которые одинаково отражаются в различных языках. Одновременно с этим, в языке существуют фитонимы-синонимы. Это происходит вследствие того, что люди даже в пределах одной языковой группы могут брать за основу названия разные признаки или свойства растения. При этом объект получает всестороннюю характеристику, которая и ведет к синонимии фитонимов. Фитонимы-синонимы обогащают словарный фонд языка, придают ему образность и выразительность. А наличие большого числа синонимов, несомненно, свидетельствует о развитом мышлении народа.

Список литературы:

1. Балдаев Х. Ф. Русско-марийский словарь биологических терминов. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 1983. — 104 с.
2. Добжинская Т. Мой интимный маленький мир и поэтические способы концептуализации: метафора // Слово в тексте и в словаре: сборник статей к семидесятилетию академика Ю. Д. Апресяна / отв. ред. Л. Л. Иомдин, А. П. Крысин. М.: Языки русской культуры, 2000, 586 с. — С. 529–537.
3. Ефремов А.С. Названия растений марийского языка (травянисто-ягодная флора): автореф. дис. канд. филол. наук. Тарту, 1987. — 17 с.
4. Коновалова Н.И. Народная фитонимия как фрагмент языковой картины мира. Екатеринбург: Дом учителя, 2001. — 186 с.
5. Рандуш Д. Цветовой атлас растений. Братислава: Обзор, 1990. — 416 с.

СЕКЦИЯ 3.1.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСТВЕ В. Д. БЕНЕВСКОГО

Мельникова Инна Ивановна

к. и. н., доцент ФИ СГУ, г. Ставрополь

E-mail: stv-inna@yandex.ru

Период конца XIX — начала XX века в истории фольклористики отмечен значительным интересом к народной музыке. Это касается увеличения числа фольклорно-этнографических экспедиций, публикаций собранного материала, включение народных песен в репертуар хоровых коллективов.

Зарождающееся движение народного образования организовывало музыкальные и литературные вечера, спектакли и другие мероприятия, позволяющие устроить досуг населения и способствующие сохранению, развитию традиций, что содействовало духовному росту населения. Например, газета «Северный Кавказ» сообщала, что на весь сезон в Георгиевске был нанят оркестр музыки вольных терских казаков под управлением Чухалдина, устраивались музыкальные вечера, маскарады, концерты певческого хора под управлением регента В. П. Осипенко, музыкальный вечер с участием учеников местного городского училища [2, с. 2].

Многолюдные праздники и гулянья крестьянской традиции, перемещаясь в новые городские условия, перенимали культуру разных слоев населения из различных регионов, разрушали строгую обрядность, языческую предназначенность слов и действий. Новое время способствовало быстрому развитию сельскохозяйственных занятий, ремесел, промыслов, торговли и прочего. Рассматривая в этот период музыкальную культуру Ставрополя, необходимо отметить рост духовной жизни общества: создание библиотек и читален, организация музеев, концертных программ, постановка спектаклей, увеличение числа учебных заведений.

Происходящие перемены коснулись и всей музыкальной культуры края. Особенно прогрессивным и необходимым для конца XIX в. стало появление различных кружков и обществ. В 1896 году в Ставрополе было учреждено общество изящных

искусств. В члены клуба записалось около 200 человек. Предполагалось ввести литературные чтения, спектакли, занятия рисованием и живописью. Руководство оркестром, камерной музыкой и хором взяла на себя местная интеллигенция: И. Е. Попов, Н. В. Волобуев, В. Д. Беневский.

В начале 1902 г. по инициативе общественности в Ставрополе открылось «Отделение русского музыкального общества», а осенью того же года под руководством И.Е. Попова первая на Северном Кавказе музыкальная школа, на основе которой после Великого Октября сформировалось музыкальное училище. «Успехи в развитии музыкальной культуры превратили Ставрополь в методический центр Кавказского учебного округа по вопросам музыкально-эстетического развития детей» [1, с. 396].

Немалый вклад в развитие песенной народной культуры внес Василий Дмитриевич Беневский. Именно по его инициативе и был создан кружок «Любителей изящных искусств». Василий Дмитриевич был талантливым музыкантом, и как педагог в качестве учителя пения, и как хормейстер хора.

Беневский родился в с. Антоновка Саратовской губернии Камышенского уезда в семье крепостного крестьянина. Большое впечатление на него произвели гастроли хоровой капеллы славянской русской оперы. Еще учась в церковной семинарии 1886 г. он начинает руководить церковным и семинарским хором. В следующем году архиерей Астраханский приглашает его помощником регента архиерейского хора. Беневский начинает изучать нотную грамоту, сочиняет свои произведения: серенаду для голоса с фортепиано, романсы, «Благовест» на сл. Аксакова и др.

В 1887 г. он поступает учителем пения в Камышинское духовное училище. В качестве метода обучения детей музыке Василий Дмитриевич организует детские игры с пением на основе старинных народных игрищ и хороводов. Он собирает и обрабатывает народные песни, позже создает сборник детских подвижных музыкальных игр «Школьный друг», затем издает сборники: «7 двухголосных хоров», «15 двухголосных хоров для женских и детских голосов». В 1889 году он преподает пение и музыку в Астраханском реальном училище, организует концерты учащихся, дает благотворительные концерты.

Отказавшись от духовного сана, в 1890 г. В. Беневский переезжает в Ставрополь. За свою 40-летнюю творческую деятельность, он проявил себя как композитор, регент церковных хоров, учитель пения в мужской гимназии, организатор музыкальных вечеров.

Современники по достоинству оценили созданную им в годы первой революции песню «Плещут холодные волны» на слова Я. Репинского. Посвященная мужеству моряков крейсера «Варяг» она впервые была исполнена в Ставрополе в 1904 года 18 июля. Василий Дмитриевич был удостоен Диплома Императорского музыкального общества и Золотой дирижерской палочки от Царственного Дома. А так же его перу принадлежит первая в России детская опера «Красный цветок» на слова К. Лукашевича.

Сохранившиеся нотные сборники свидетельствуют о том, что Василий Дмитриевич прекрасно знал фольклор, и большое внимание как руководитель хора уделял подбору репертуара. В 1906 г. выходят в свет 3 выпуска его сборника, озаглавленного «Народный русский хор». Все песни в них даны в переложении автора для четырехголосного смешанного хора без сопровождения. Первый выпуск этого сборника был посвящен А. А. Кошицу, второй К. К. Пигрову и третий И. Г. Руденко.

О том, что данный труд не является фольклорно-этнографическим, свидетельствуют пояснения автора на титульном листе: «Переложил по Балакиреву, Мельгунову, Лопатину, Прокунину, Римскому-Корсакову и др.», что говорит о тщательном изучении трудов предшественников, которые легли в основу его работы. К каждой партитуре даны примечания с обозначением сборника композитора, номером песни и страницы. Например, Пальчиков «Крестьянские песни», №25, с. 68.

Беневский ссылается не только на сборники народных песен. Встречается ссылка на оперу П. И. Чайковского «Опричник» («За двором лужок» вып. 2., №2, с. 4). В пояснение к песне «Снежки белые, пушисты» (вып. 1, №10, с. 22–23) автором записано: «Мелодия воспроизведена в том виде, в каком я ее слышал в начале 80-х гг. в Саратовской губернии, Камышинском уезде».

В XIX век музыканты стремились показать русскую крестьянскую песню, как в подлинном виде, так и в виде различных переработок. Прошла длительная стадия развития, прежде чем слились воедино высоко музыкальная напевность крестьянской речи, полногласие русского языка, народно-песенный мелос и русская вокальная интонация.

Три сборника для русских народных хоров В. Беневского демонстрируют его подход к хоровому исполнению народных произведений — пение многоголосным хором без сопровождения. Композитор в гармоническом отношении больше приближается к сложившимся законам классических произведений с сохранением национальных черт.

Создавая переложения народных песен для концертного исполнения, он проставляет в нотах динамические оттенки, штрихи, темповые отклонения, что не свойственно фольклору как устному песенному народному творчеству с присущей ему импровизацией и творческой свободой.

Несмотря на конкретное название сборников — «Народный русский хор» — диапазоны голосов, широта хорового звучания, интервальный разрыв между хоровыми партиями иногда превышающий октаву, делает невозможным исполнения этих песен народным хором без аранжировки.

Но в тоже время, отнести произведения только как к созданным для академического хора невозможно, потому как в них заметно проявляются и народные черты. Например, в песне «Не одна во поле дороженька» указывается, что в партии тенора допущены параллельные квинты «с целью удержания народного мелодического хода» (Вып. 2, №6, с. 12.).

Бросается в глаза особое отношение автора к текстам этих песен. Зачастую произведения медленного темпа, распевного характера трудны в подтекстовке. Поэтому, для правильного произношения в нотах прописан весь текст и для каждой партии. Исключение составляют лишь те произведения, в которых разночтение используется как прием хорового письма.

Варьирование напева — для народной песни явление закономерное, проявляющееся в интонационном и ритмическом мастерстве исполнителей. В рассматриваемых трех выпусках автор допускает варьирование только в запеве солиста. Но примеров таких песен в сборниках мало, в основном это лирические протяжные произведения («На зоре было на зореньке», «Снежки белые, пушисты», «Ты взойди, солнце красное», «Не одна во поле дороженька», «На родимую сторонку», «Ночи», «Горы», «Лучинушка»).

Запев в традиционном фольклоре играет огромную роль, поэтому он звучит сольно, а затем произведение подхватывается остальными участниками. Запевала задает тональность, темп, характер. Народные певцы в последующих строфах его варьируют. Таким образом, партитура обогащается, как бы расцвечивается. Беневский дает два варианта хорового подхвата встречающихся в сборниках — к запевающему присоединяется один певец (звучит дуэт), а затем подхватывают остальные, либо вступают сразу все участники. Встречаются песни и с общехоровым вступлением.

Еще один признак, указывающий на максимальное приближение к народному стилю — это сохранение подголосочной полифонии.

Постепенно голоса, подстраиваясь к основному, дополняют его своими подголосками. Созданные партитуры невозможно назвать по складу гомофонно-гармоническими произведениями. Здесь каждый голос звучит полноправно, свободно, в каждом прослеживается мелодическая линия. Нельзя сказать о подчиненности какого-либо из них основному напеву, хотя в большинстве ведущим является партия дисканта.

И в тоже время при таком диапазоне подголоски согласуются по вертикали. Такой стиль письма характеризует В. Беневского как знатока народного многоголосия. Максимально сближает с народной мелодикой и «ярусное» расположение голосов. Верхний голос опирается на квинтовый тон, средний на терцовый-квартовый, а нижний на основной тон.

Рассматривая произведения с точки зрения их ладовой организации, необходимо отметить использование мажоро-минорного соотношения тональностей, зависимо от жанровой принадлежности песни. Автор сохраняет и метро-ритмические особенности первоисточника: переменный размер от простого (2/4, 3/4) до сложного (5/4, 3/2), встречающиеся в запеве тридцать вторые длительности, имитирующие его речитативность, повествовательность.

В конце XIX – начала XX века обычное голосоведение народной песни — свободное движение разных голосов, возникающих из главного — снова возрождается и все более и более входит в употребление в новой музыке. Это не единичный пример, а зарождение нового стиля: свободного, певучего, широкого, отличающегося сложным голосоведением.

Василий Дмитриевич работал с разными по возрасту коллективами. Зная специфику хоровых коллективов, он делал обработки одной партитуры для разных составов, как например, в кантате «Двенадцатый год в народной песне», посвященной памяти героев 1812 г., для смешанного и детского хоров. Из десяти номеров всего три написаны для смешанного хора (№4 «Подымалася война», №6 «Хоть Москва в руках французов», №10 фантазия «Ночной смотр» М.И. Глинки), один номер исполняет детский хор (№8 «Ездил русский белый Царь»), остальные смешанным и детским составом (№1 «Грянул внезапно гром над Москвою», №2 «Ах, ты батюшка, славный, тихий Дон», №3 «Песня про Платова», №5 «Эх, да святорусская земля», №7 «Пишет злой французик», №9 «Песня о кончине Александра I»).

Анализируя народные песни, которые легли в основу кантаты, необходимо подчеркнуть их казачью принадлежность. Мелодия песни

«Подымалася война» взята из песенного материала Кубанского казачьего войска, собранного А. Кошицем в станице Ново-Титаровской Екатеринодарского отдела, «Ездил русский белый царь» записана им же в станице Крыловской Ейского отдела. Девятый номер записан с голоса преподавателя Ставропольского епархиального женского училища Н. П. Вознесенского, уроженца станицы Удобной Кубанской области Баталпашинского отдела. Два произведения «Песня про Платова», «Эх, да святорусская земля» собраны экспедицией Императорского Русского Географического общества в 1886, 1897 гг. и опубликованные в сборнике «Песни русского народа».

Независимо от состава исполнителей четыре произведения звучат а`capella, остальные в сопровождении фортепиано. Но добавление к народным партитурам инструмента совсем не нарушает хорового звучания. Не отходя от аккордовой основы песни, она обогащается в гармоническом и в фигуральном отношении, добавляя новые краски, подчеркивая характер произведения, или создавая имитацию какого либо другого инструмента. Например, в третьем номере ритмический рисунок в партии фортепиано приближен к звучанию трубы, в шестом номере арпеджированные аккорды имитируют гусли, создавая повествовательно — эпический характер. В пятом номере фортепиано усиливает характер плача народной песни.

Особо необходимо остановиться на публикации детских подвижных игр, собранных В. Д. Бенеvским в одном сборнике под названием «Школьный друг», куда вошли игры из музыкальных изданий Воротникова, Пальчикова, Прокунина, Римского-Корсакова, Балакирева, Лядова, из приложения к книге Паульсона «Обучение грамоте и родному языку», из книги Герда «Сборник игр и полезных занятий для детей всех возрастов», Покровского «Детские игры», Мордвинова «Как устраивать в семье и школе елки, праздники, юбилеи».

Этот труд В. Бенеvского представляет большой интерес и демонстрирует разносторонность его интересов, глубину его познания как педагога знающего возрастные особенности детей, специфику народного творчества и его практическую целесообразность. Появление такого издания свидетельствует о необходимости создания репертуарного сборника для детского коллектива. В подтверждение скажем, что потом он не раз переиздавался. Училищным Советом при Священном Синоде сборник был допущен к использованию в церковных школах, Ученым Комитетом Министерства народного просвещения в библиотеки низших учебных заведений.

Сборник составлен для 2-х, 3-х, 4-х голосного детского или женского хора в сопровождении фортепиано. Описание движений

дается сразу по тексту, очень подробный комментарий к каждому номеру помещен в конце нотного материала.

Предлагаемые игры проанализированы Беневским во всех имеющихся вариантах, ссылаясь на публикации из разных источников. Например, слова песни «Княгини» (№19) взяты из сборника Н. Е. Пальчикова «Крестьянские песни» (№11, с. 40) с незначительными изменениями, а мелодия записана в подражание песни «У ворот сосна раскачалась» из «Сборника русских народных песен» Н. А. Римского-Корсакова (ч. 1, №21, с. 40). Еще вариант изложен в сборнике «50 русских народных песен в 4 руки» П. И. Чайковского (№8, с. 9) и в «Сборнике русских народных песен» Рубца (№22, с. 72) только с другой ритмической последовательностью.

В комментариях приводятся примеры использования и в других жанрах — например, в опере. Первый номер второго выпуска «Ай, во поле липенька» — хоровод для смешанного хора из оперы Н. Римского-Корсакова «Снегурочка» (№16, с. 147) и П. Чайковского для 4-х голосного женского хора к весенней сказке «Снегурочка» (№12, с. 58).

Василий Дмитриевич прекрасно знал сами народные песни и все труды, изданные к тому времени, о чем наглядно свидетельствуют его комментарии. Приведем пример пояснения к песне-игре № 16 и № 18. В первой «Венок» Бенеvский писал: «Слова... взяты из сборника Прокунина с незначительными изменениями и добавлениями, мелодия из сборника Римского-Корсакова, но с повышенной VII ступенью минора, а по сему характер существенно изменился и потерял прелесть народности» [3, с. 105]. Второе произведение «Пиво варить» «...По складу мелодии и гармоническим оборотам народного происхождения, но ни в одном из сборников русских народных песен нет этой песни полностью и даже намек на нее» [4, с. 106].

Отмечая вышеуказанные факты необходимо подчеркнуть профессиональное мастерство Бенеvского, который смог сочетать в обработках широкий диапазон, классическую гармонию, народную ладовую основу и вариационность.

Творческая работа композитора никогда не носила обобщенный характер. Автор большого количества хоровых произведений максимально сохраняет мелодико-гармоническую основу народной песни, не старается вычурно ее разукрасить и отталкивается от сути фольклорного произведения. В своих комментариях к играм и хороводам он часто критикует подобное у других. Например, игра «Золото хороню» (№5) стала появляться в музыкальных хрестоматиях и разных школьных сборниках Ерошенко, Гольдмана, Дзбановского и других, но

«... Шаблонная гармоническая обработка и изобилие диссонирующих сочетаний (уменьшенные септаккорды на VII-й ступени минора) не вяжутся с простой задушевной народной мелодией; поэтому я решил хор дать в другой гармонизации» [5, с. 102].

Труды Беневого В.Д. наглядно свидетельствуют о стремлении автора как можно больше сохранить в песне ее местный колорит и неповторимые черты.

Работая в качестве учителя пения в Камышинском духовном училище, В. Бенево стал собирать и обрабатывать народные песни применительно к нуждам школы, продолжая эту работу в течение всех последующих лет. Собранный материал не только публиковался в сборнике "Школьный друг", но и использовался композитором в курсе методики и проведения практических занятий по организации детских подвижных игр для сельских учителей. Курсы проводились неоднократно и в Ставрополе, и в Тифлисе.

Большая часть хоровых произведений В. Д. Беневого была незаслуженно забыта и в настоящее время необходимо их второе рождение для дальнейшего творческого развития. Богатый художественный стиль, который дал композитору возможность индивидуализировать свои обработки, помог по-новому раскрыть содержание народных песен. Этот труд становится более ценным оттого, что фольклор, к которому обращался В. Бенево, в настоящее время почти забыт. Для любого певческого коллектива всегда актуален вопрос репертуара. На мой взгляд, именно труды Василия Дмитриевича должны стать той базой, которая поможет обогатить репертуар хоровых коллективов.

Список литературы:

1. Очерки истории Ставропольского края. С древнейших времен до 1917 г. // Науч. ред. В.П. Невская. Отв. ред. А. А. Коробейников. — Ставрополь: Кн. изд-во, 1986. — Т. 1. — С. 396.
2. Северный Кавказ, № 24. — С. 2.
3. Школьный друг. Сборник детских подвижных игр с пением и хороводов. — Вып. 2. — Сост. Бенево. — Изд. 3. — Ставрополь, 1908. — № 16, с. 105.
4. Школьный друг. Сборник детских подвижных игр с пением и хороводов. — Вып. 2. — Сост. Бенево. — Изд. 3. — Ставрополь, 1908. — № 18, с. 106.
5. Школьный друг. Сборник детских подвижных игр с пением и хороводов. — Вып. 2. — Сост. Бенево. — Изд. 3. — Ставрополь, 1908. — № 5, с. 102.

САЙТ КАК ИНТЕРАКТИВНЫЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ В МУЗЫКОВЕДЕНИИ: АКТУАЛЬНОСТЬ ПРОБЛЕМЫ

Новикова Ксения Андреевна

аспирант РАМ им. Гнесиных, г. Москва

E-mail: novikweb@mail.ru

Хорошо известно, что современный массовый потребитель все чаще получает необходимую информацию из сети Internet. В наше время общество испытывает скорее избыток, чем недостаток информации. Но положение академической музыки в информационном пространстве иное.

Действительно, при активном развитии информационной сферы сведения об академической музыке часто остаются «за кадром» общественного интереса. Одна из причин этого — информационная пустота. Изучение специфики web-ресурсов могло бы стать важным шагом к созданию обширной музыковедческой сферы в сети Internet.

«Сайт как интерактивный инструментарий в музыковедении» — данная тема в условиях современного музыкознания звучит достаточно необычно. Проблемный характер заявленной темы обусловлен той сферой незнания, которая обнаруживается при попытке осуществить взаимодействие наработанных музыковедческих материалов о творчестве композитора с возможностями web-технологий. Представление обширных разноформатных материалов о творчестве композитора в Интернет-среде нами рассматривается не как простая компиляция этих материалов, а как системное взаимодействие этих материалов сообразно специфическим особенностям web-среды [9]. Проекция специфики web-технологий на особенности изложения музыковедческих материалов требует изучения и исследования этого процесса.

Проблема исследования — взаимодействие музыковеда с новой информационной средой посредством электронно-компьютерного интерактивного инструментария (сайт о творчестве современного композитора, он же композиторский сайт (далее КС)), результаты и перспективы этого взаимодействия.

Являясь частью Интернета, и, соответственно, средством коммуникации, КС рассматривается нами как интерактивный инструментарий музыковеда, открывающий новые технические возможности для существования традиционных музыковедческих форм деятельности. Обратимся к определению понятия: «КС — самостоятельное мультимедийное электронное издание, представляющее совокупность Web-страниц, объединенных общим

корневым адресом, тематически освещающих творчество и жизнь композитора» [8, с. 60]. Изучение проблемы КС с позиции музыковедения направлено на совершенствование методов и инструментов познания в рамках общепринятой научной парадигмы. Таким образом, Интернет выступает в качестве *электронно-компьютерной среды* работы музыковеда, а КС — в качестве *интерактивного инструментария*. В этом смысле КС является органичным продолжением богатейшей музыковедческой традиции, преемственно продолжая традиционные формы изложения информации в соответствующем времени варианте. Его принципиальная новизна заключается в ряде новых технических особенностей, в числе которых выделяются:

- возможность объединения разрозненно представленной информации о творчестве композитора;
- возможность интерактивного взаимодействия с материалами сайта.

Соответственно критериям научного познания, первостепенной задачей исследования является разработка основополагающих методологических аспектов, таких как: актуальность и степень исследованности проблемы, отражение вопроса в научной литературе, постановка задач исследования, методы исследования.

Следуя изложенной логике, содержание статьи нацелено на раскрытие первого аспекта методологической основы изучения проблемы. Вопрос актуальности темы научного исследования неоднократно отмечается в ряде методологических трудов по культуре научной деятельности [1; 4; 6], что убеждает нас в необходимости обратиться к широкому рассмотрению актуальности избранной темы.

Положение академической музыки в информационном пространстве сложное и неоднозначное. Из этого, в частности, следует столь затрудненная связь между современной академической музыкой и слушателем. Например, Л. П. Казанцева пишет: «Ныне остро не хватает не только звучания самой музыки, но и критической, популяризаторской, научной информации о ней. Рецензию на концерт или музыкальный спектакль, интервью с музыкантом и даже краткую информацию, чем и прежде не был избалован любитель музыки, теперь вряд ли встретишь на страницах газет. Стабильными источниками информации о музыке остаются, пожалуй, сборники научных статей, журналы «Музыкальная академия» и «Музыкальная жизнь», газета «Музыкальное обозрение». Трудно, однако, надеяться, что эти и некоторые менее распространённые музыкальные издания в состоянии утолить «голод» на информацию о музыке» [5, с. 64].

Можно было бы обратиться к ряду не менее ярких и метких высказываний относительно проблемы доступа к информации об академической музыке. Например, композитор Г. Дмитриев, будучи председателем правления Московской организации СК РСФСР отмечает: «...получилось так, что накопилось достаточно много белых пятен, спорных моментов в трактовке музыкальных явлений. Одна из причин — попросту в отсутствии документальной основы, потому что архивы композиторов <...> разобщены, ничего здесь не учтено, не систематизировано, не введено в научный обиход» [3, с. 3]. Композитор подчеркивает значимость материалов о композиторском творчестве, «чтобы они обрабатывались, чтобы ученые, историки могли пользоваться накопленным богатством». Актуальность этого высказывания очевидна и по сей день, не взирая на некоторую отдаленность во времени. Сайт о творчестве композитора мог бы стать той «базой знаний», где систематизировано изложены музыковедческие материалы.

Академическая музыка, являясь частью культуры, подвержена процессу информатизации. Профессиональное освещение в сети Интернет — значительный шаг на пути сближения со слушателем, реализующий «процесс коммуникации, включающий композитора-исполнителя-слушателя» [6, с. 5]. В этом смысле web-сайты с музыковедческой тематикой — важный этап создания обширной искусствоведческой информационной сферы в Интернет, с появлением которого «мир становится общим, границы стираются, культура становится <...> глобальным единым пространством общения, коммуникации» [14, с. 97]. Красноречиво подтверждают актуальность избранной темы и другие слова этого же исследователя: «Первый этап — освоение компьютера как инструмента для создания документов, более эффективного, чем печатная машинка, уже пройден. На очереди — освоение мультимедийной компьютерной среды, в которой могут возникнуть свои способы движения по предмету и трансляции информации. При этом очень важно то, что уже сейчас эта среда — сетевая, имеющая такое расширение, как Интернет, который значительно увеличивает объем используемой информации и модифицирует способы ее использования» [15, с. 551]. Созвучно общему фону гуманитарных исследований, «музыка как искусство звуков неминуемо вынуждена реагировать на меняющуюся под воздействием научно-технических достижений звуковую среду, окружающее акустическое пространство, на новые технологические формы консервации художественных произведений, способы их репродуцирования, трансляции, иными словами, на новые условия бытования и социального функционирования, на установление новых

отношений между музыкой и слушателем» [13]. Таким образом, мы вплотную приблизились ко времени принципиально новых взаимоотношений в традиционной триаде «композитор-исполнитель-слушатель», обусловленной специфически новыми формами и условиями оперирования художественными произведениями.

Проблема КС лежит в русле информатизации культуры. О необходимости масштабной информатизации культурных ценностей и о важности их доступности мировому сообществу пишет, в частности, А. Ракитов: «Необходима масштабная информатизация культурных сокровищ, делающая их доступными мировому сообществу — в этом видится одно из мощных средств сохранения культуры» [11, с. 14]. В музыковедческом дискурсе данная проблема имеет значение одной из сторон всеобщего процесса информатизации, неизбежно совершающейся в настоящее время.

Внутринаучная, собственно музыковедческая ценность изучения проблемы КС не является самоцелью. КС как явление вносит вклад в более широкое поле — в социум Интернета, широчайший по своему охвату. Оценочный аспект актуальности данной темы может опереться на господствующую в современном обществе ценностную систему. Информатизация, как проявление современной социальной ценности, подтверждена в правовых документах. Например, Стратегия развития информационного общества в Российской Федерации [12] имеет в своем содержании следующее: «Необходимо уже в среднесрочной перспективе реализовать имеющийся культурный, образовательный и научно-технологический потенциал страны и обеспечить Российской Федерации достойное место среди лидеров глобального информационного общества». Среди целей, задач и принципов развития информационного общества в Российской Федерации, наряду с «повышением качества жизни граждан, обеспечением конкурентоспособности России» и др. мы видим «развитие культурной и духовной сфер жизни общества <...> на основе использования информационных и телекоммуникационных технологий». К числу основных задач, требующих решения для достижения поставленной цели (согласно Стратегии), относится развитие системы культурного и гуманитарного просвещения.

Понимая КС как элемент «системы культурного и гуманитарного просвещения», функционирующий «на основе использования информационных и телекоммуникационных технологий», мы имеем в форме Стратегии развития информационного общества в Российской Федерации официальное подтверждение ценности и актуальности проблемы.

Список литературы:

1. Волков Ю. Г. Диссертация. Подготовка, защита, оформление. Практическое пособие. — М.: Гардарики, 2005. — 185 с.
2. Гуляницкая Н. С. Руководство к изучению основ музыковедения. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2004.
3. Дмитриев Г. П. Учимся демократии // Муз. жизнь. 1989. № 6. — С. 3.
4. Райзберг Б. А. Диссертация и ученая степень. Пособие для соискателей. — М.: ИНФРА-М, 2009. — 240 с.
5. Казанцева Л. П. Искусство в контексте информационной культуры. Проблемы информационной культуры, вып.4
6. Кузин Ф. А. Кандидатская диссертация. Методика написания, правила оформления и порядок защиты. Практическое пособие для аспирантов и соискателей ученой степени. — 2-е изд. — М.: «Ось-89», 2003. — 208 с.
7. Лейси Х. Свободна ли наука от ценностей? Ценности и научное познание. М., 2001.
8. Новикова К. Композиторский сайт как результат совместной деятельности музыковеда и web-программиста // Исследования молодых музыковедов. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2010.
9. Новикова К. Специфика web-ресурсов: музыковедческий подход // Материалы международной научно-практической конференции «Художественное образование в культурном пространстве Арктики», г. Якутск, 26–27 ноября 2009, с. 299.
10. Новикова К. Роль музыковеда в создании композиторского сайта // Труды II Всероссийской научно-практической конференции «Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа». Санкт-Петербург, 26 марта 2010 г. — СПб.: Кафедра режиссуры мультимедиа СПбГУ, 2010.
11. Ракитов А. Новый подход к взаимосвязи истории, информации и культуры: пример России // Вопросы философии. — 1994. — № 4. — С. 14–34.
12. Стратегия развития информационного общества в Российской Федерации (утверждена Распоряжением Президента Российской Федерации от 7 февраля 2008 г. № Пр- 212).
13. Цукер А. Музыка в эпоху перемен // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве: материалы международной научной конференции. Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. http://www.rostcons.ru/library_r/m_and_m01.htm
14. Ярославцева Е. И. В пространстве современных культурных коммуникаций // Сб. материалов Евразийского информационного и библиотечного конгресса ОБЩЕСТВО ЗНАНИЙ «Русский язык — ключ к диалогу и взаимообогащению культур. Миссия библиотек в развитии чтения и гуманитарных коммуникаций». 28 ноября 2007 г., М.: ФГУ РГБ, 2008., С. 95–100.
15. Ярославцева Е. И. Гуманитарные аспекты компьютерного языкового пространства // Сб. материалов II Международной научно-практической конференции «Информационные технологии в гуманитарном образовании», (22–23 апреля 2009 г. Пятигорский государственный лингвистический университет). — Пятигорск: ПГЛУ. С. 548–553.

СЕКЦИЯ 3.2.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

НЕУГАДАННЫЙ ГЕНИЙ (П. Филонов в ранней критике)

Лагунова Наталья Анатольевна

аспирант кафедры искусствоведения, СПбГУП, г. Санкт-Петербург

E-mail: lagunovana@mail.ru

Накануне тридцатых годов, в период ослабления влияния пролеткульта и формирования новой политики в области изобразительных искусств, их значимости и путей развития, критиками и художниками поднимается вопрос о новом зрителе — рабочем классе. Всё чаще в статьях поднимается вопрос о «понятности» искусства широким массам, вопрос «нужности» современных художественных объединений. Более того, показателен уровень интереса, вызванного выставкой среди профессиональной публики и рядового зрителя. Так искусствовед С. К. Исаков, анализируя выставку в Московско-Нарвском доме культуры, выделяя уровень организации выставки, подчёркивает направленность на завоевание интереса не только «горы», но и интереса «равнины» [6, с. 4–5], то есть не только для узкого круга профессионалов, но и для широкого зрителя.

Интересно рассмотреть отзывы на несостоявшуюся персональную выставку работ Павла Филонова в Русском музее. В каждой статье акцентируется необходимость открыть выставку на суд рабочей общественности, мы находим ссылки на мнение рабочего зрителя. Сестра Павла Филонова Глебова Евдокия Николаевна вспоминает высказывания рабочих, приглашённых на просмотр: «Да, мне это непонятно, но я хочу понять это. Выставку надо открыть». И другое: «Кто был на германской войне — поймёт» [3, с. 72]. В 1929 году, собрав для экспозиции более 390 картин и рисунков, в течение полутора лет было проведено два общественных просмотра, но для широкого зрителя выставка так и не открылась. Вокруг этого события велись жаркие диспуты, основной темой которых была именно «нужность подобного искусства рабочему классу». Так в статье «Быть ли Филоновской выставке?» В.Н. Гросс, — художественный критик, неоднократно писавший о Филонове, — призывает сделать выставку «доступной для широких масс», так как в результате просмотра рабочие почти единодушно высказались за открытие выставки. Автор статьи не высказывает оценочных суждений о

творчестве Мастера, а оставляет его на суд «рабочего класса»: «Возможно — Филонов и плох и его искусство несозвучно с современностью. Но может быть и наоборот. Во всяком случае, самое верное самим посмотреть, что такое Филонов» [5]. В той же «Красной газете» признанный художник Иссак Бродский публикует открытое письмо в адрес дирекции Русского музея с призывом открыть выставку для «изучения работ редкого мастера художниками, учащимися и всеми интересующимися изобразительным искусством» [11]. На соседней полосе напечатан призыв ученика Филонова Михаила Цыбасова к открытию выставки, где приводит ряд аргументов в защиту Филонова, цитируя выдержки из напечатанного к выставке каталога: «Что же касается «мастерства» Филонова, то он, несомненно, большой мастер. Настойчивой тренировкой руки и глаза достиг он редкостной твёрдости рисунка, выработал в себе изощрённое чувство цвета. Свойства эти бросаются в глаза даже неопытному посетителю и располагают его в пользу Филонова как художника исключительно высокой профессиональной квалификации» [10, с. 13].

Своеобразное решение обострившейся дискуссии об открытии выставки в Русском музее предложил Б. Род в статье «Споры о Филонове», где выступил с критикой «заумности, непонятности творчества» творчества художника. Автор резюмирует: «Искусство Филонова — не пролетарское искусство: оно субъективно, оно не подчинено тем задачам, которые предъявляются рабочим классом к искусству. Картины эмоционально не заряжают, не организуют внимание зрителя на проблемах сегодняшнего дня, а наоборот, расслабляют, отвлекают. Они не отображают нашей жизни, того, что волнует рабочую массу. Филонов не может претендовать на звание пролетарского художника» [9]. Как выход из сложившейся ситуации Б. Род предлагает организовать «выставки картин Филонова в рабочем районе, в Домах культуры, поможет Филонову пересмотреть свои порочные позиции, поможет ему переключить своё громадное мастерство на непосредственное служение пролетариату».

Рассматривая вопрос об отношении личности Павла Филонова и общего влияния творчества МАИ на искусство Пролеткульта, которое в 1928 году было реорганизовано в Изорам (Изо рабочей молодёжи) уместно привести статью Е. А. Кибрика от 1932 года, «Творческие пути Изорама», где автор резко критикует методы аналитического искусства и обвиняет Филонова в «идеалистическом, формалистическом подходе к живописи» [7, с. 2]. При том, что основу педагогического метода Филонова составляло убеждение, что художником может стать каждый, при необходимом условии кропотливого труда и верности принципам аналитического искусства.

Схожую идеологию мы видим и в фундаментальных принципах Пролеткульта, где основным участником творческого процесса становится рабочий класс, любой представитель пролетариата, не обладающий талантами в области искусства.

В целом ряде статей 1933 года творчество Филонова подвергается нападкам со стороны критиков-приверженцев различных взглядов на развитие советского искусства, порой противоположных, но, тем не менее, одинаково негативно настроенных против аналитического искусства. И. Э. Грабарь в отзыве о выставке «Художники РСФСР за 15 лет» по тематике и социальной установке Филонова безоговорочно относит его к советским художникам, но обвиняет в «чрезмерной перегруженности построения композиции, тематически и технически с трудом поддающихся расшифровке, не смотря на существование названий, столь же претенциозных, как и картины» [4]. Вновь, как и в конце 20-х годов, автор статьи отдаёт предпочтение фигуративным портретам художника, «исполненные без всяких трюков, «расчленения» и «сдвига», просто, серьёзно». В оценке творчества Филонова и его учеников, как советских художников, категорически отказано в программной статье, подводящей итоги этой же выставки «Художники РСФСР за 15 лет», искусствоведами М. А. Бушем и А. И. Замошкиным. Характеристика Филонова полна самых негативных отзывов и сравнений с упадочными мистическо-экспрессионистическими течениями Запада. «Влияние этих художников — это влияние индивидуалистического пессимизма, пропагандирующего крайний субъективизм, уводящий исследователя, творца и трудящегося зрителя из материального мира борьбы и социалистического строительства в мир страшных фантомов и бесплотных цветных абстракций, созданных художественной фантазией» [2, с. 93]. Даже в оценке работы на тему социального строительства «Ударницы на фабрике „Красная заря”» (1931, ГРМ) «несмотря на натуралистическую трактовку человека, мы находим ещё прежнюю мертвенность, отсутствие психологически решённого образа».

В шестом номере журнала «Искусство» за 1933 год было размещено две статьи, посвящённые явлению формализма в советской живописи. Искусствовед Осип Бескин приписывает искусству Филонова и его школы черты «рационализма» беспредметников, патологического психологизма и истерического экспрессионизма. Безусловно относя творчество художников аналитического искусства к проявлению формализма в живописи, Бескин утверждает связь Филонова «со своими реакционно-мистическими западноевропейскими собратьями» в том, что он «отражает предельную растерянность перед действительностью, уводящий в маразм» [1].

Абрам Эфрос в своей статье сводит понятия формализм и «левое» искусство в современной живописи. К ним относит, в первую очередь, творчество Татлина, Малевича и Филонова. Эфрос, признавая значительность «левых» в прошлом, приходит к выводу о «курьёзной трагичности» их искусства — «вот люди думали, и изобретали, и работали, но вызвали такую центробежную силу в искусстве, которая увела их из искусства вон, в никуда, в небытие» [12]. Искусство Филонова, по оценке искусствоведа, «экспрессионизм чистейшего образца». Совершенно очевидно, что пролеткультовский «ветер перемен» застил зрение художественной критики конца двадцатых годов и сыграл неблагоприятную шутку с рецепцией творчества П. Филонова, исказив его портрет на несколько десятилетий, хотя некоторые особенности живописи этого необычного художника были угаданы верно... угаданы верно, но оценены с чудовищной идеологической предвзятостью.

Список литературы:

1. Бескин О. Формализм в Живописи // Искусство. — 1933. — № 6. — С. 2, 3, 15.
2. Буш М.А., Замошкин А.И. Путь советской живописи // Искусство. — 1933.—№ 1–2. — С. 93.
3. Глебова Е.Н. Воспоминания о Филонове. В кн. Павел Филонов: реальность и мифы / [Правоверова Л.Л., сост. Авт. Вступ. Ст. и коммент.]. — М.: Аграф, 2008. — 672 с.
4. Грабарь И.Э. Художники РСФСР за 15 лет //Известия. — 1933. — 7 февраля.
5. Гросс В.Н. Быть ли Филоновской выставке? Искусство. Рабочая ответственность на фронте ИЗО. // Красная газета, веч.вып. — 1930. — 3 янв.
6. Исаков К. С. Выставка в Московско-Нарвском доме культуры // Жизнь искусства. — 1929. — № 51 — С. 4–5.
7. Кибрик Е.А. Творчески пути ИЗОРАМА // Советское искусство. — 1932. — 27 мая. — № 24. — С. 2.
8. Род Б. Споры о Филонове // Красная газета, веч.вып. — 1930. — 30 декабря.
9. Род Б. Споры о Филонове // Красная газета, веч.вып. — 1930. — 30 декабря.
10. Тьмутараканские дела в Русском музее ... С. 13.
11. Тьмутараканские дела в Русском музее. Бюрократы и чиновники прячут художника от рабочих: Бродский И.И., Цыбасов М.П., Буров А. Открыть выставку Филонова! // Красная газета, веч.вып. — 1930. — 25 ноября. — № 278. — С. 10–13.
12. Эфрос А.М. Вчера, сегодня, завтра //Искусство. — 1933. — № 6. — С. 39–40.

СЕКЦИЯ 4.1.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЭПИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ДРАМАТУРГИИ МИХАИЛА РОЩИНА

Шалимова Елена Васильевна

аспирант СамГУ, г. Самара

E-mail: helene-shalimova@mail.ru

Стремление Бертольда Брехта создать эпический театр ставило перед ним сложную задачу эпизации драмы за счет изобразительных средств эпических, повествовательных жанров. Но эта тенденция прослеживается уже с античной трагедии, где был хор, и сохраняется далее, в европейской драме с прологами и эпилогами, обращенными непосредственно к зрителю. Как известно, все, что желает изобразить и передать автор драмы, реализуется в монологах и диалогах персонажей, а также действии, обычно ограниченном сценическим пространством. Драматург, таким образом, в отличие от романиста очень скован и ограничен требованиями рода, он крайне стеснен в выражении своей позиции: собственных наблюдений, философских идей, социальных обобщений. В драме нет места авторским отступлениям, но история развития рода свидетельствует о поисках расширения границ, сковывающих драму.

В XIX столетии в литературе господствует проза. В связи с этим трансформируется художественная система, и в драму проникает эпическое начало, начинает изменяться суть драматического конфликта и действия. Расцвет прозаических жанров провоцирует в некотором смысле эпическое мышление. Об этом пишут М. М. Бахтин (он также утверждает, что и драма в свою очередь влияет на эпос), В. Е. Хализев, В. Днепров и др.

С характером авторского мышления связывает процесс эпизации драмы В. Е. Головчинер. По ее мнению, в XIX веке драма как род развивалась преимущественно в русле собственно драмы. Ее возможности расширялись за счет эпизации отдельных моментов: увеличения роли фона, обстоятельств, введения побочных линий, необязательных с точки зрения интриги, дополнительных эпизодов, но

все это не меняло ее аристотелевской природы — судьба героя создавала напряжение действия, заставляла зрителя волноваться. В. Е. Головчинер, анализируя точки зрения В. Е. Хализева, А. А. Карягина, А. С. Чиркова, склоняется к тому, что эпическая драма «утверждается не как разновидность жанра «драматической драмы», а как возрождающееся в определенных культурно-исторических условиях в пределах драматического рода направление его развития, со своими, в пределах этого направления определяющимися подразделениями, жанровыми разновидностями» [1, с. 21]. При этом, безусловно, родовая доминанта этого явления вполне ясна, а словом «эпическая» обозначается, по словам В. Е. Головчинер, не другой литературный род и его возможности, а ориентация художника на эпически значимые фрагменты, а также мировосприятие художника, который ощущает человека частью общего бытия — космического, природного, социального. Не «межродовой диффузией» В. Е. Головчинер объясняет появление эпической драмы, а типом авторского мышления, стремлением автора обнаружить такую драматическую форму, где органично бы воплотилась сложная и противоречивая действительность.

По характеру основных способов выражения авторского сознания выделяет эпическую, лирическую и собственно драму Б. О. Корман. Он указывает: «В эпической драме в речах главных действующих лиц сглажено или ослаблено индивидуальное начало, определяемое личностью персонажа (характером, профессией, общественным положением, принадлежностью к известной бытовой среде и пр.). Возникает некий общий речевой стиль, за которым непосредственно стоит автор» [4, с. 86]. Такое стирание речевых особенностей можно считать признаком эпического начала в драме, а также особенностью эпоса, которая используется с целью расширения драматических возможностей.

В классификации форм межродового взаимодействия у Б. О. Кормана эпическая драма — это «двуродовое литературное образование, характеризующееся сочетанием драматической формально-субъектной организации и преобладающих пространственной и временной точек зрения» [3, с. 333]. Литературовед не выделяет родовую доминанту. Он характеризует двуродовые образования по двум критериям: формально-субъектной организации и преобладающей точке зрения. Так, признаком эпического является пространственная и временная точки зрения, но помимо этого можно выделить еще несколько существенных маркеров.

«Эпическое начало в драме, — по определению Э. Л. Финк, —

это тенденция к преодолению ограничений времени и пространства драматического действия, расширению круга лиц, событий, бытового материала, психологических мотивировок. Активное действие «центробежных» сил, связанных с объясняющим характером реализма, в развитии драмы сталкивается с силами центростремительными, которые рождены спецификой драматического рода, законом концентрации, напряженности и внешних событий, и внутренней жизни персонажа» [6, с. 111–112].

Расширение пространственных и временных границ в драме можно обнаружить у А. С. Пушкина в «Борисе Годунове», но более выразительно тяготеют к центростремительности векторы пространства и времени в драматургии А. П. Чехова. Если классическая драма имеет целью изображение настоящего времени, то Чехов изображает в своих пьесах историческое настоящее как промежуточное время, которое является посредником между двумя эпохами: той, которая прошла, и другой, которая должна прийти ей на смену и уже сейчас влияет на настоящее. «Время приобретает у Чехова многозначный, изменчивый драматический смысл (...). Оно включает в себя настоящее, прошлое и будущее, жизнь сценических персонажей и историческую жизнь многих поколений, жизнь природы, смену времени года и движение суток, расщепляется на отдельные, едва уловимые мгновения, слитную череду будней и вечность» [2, с. 110]. То же наблюдается и в драматургии М. М. Рощина. В «Эшелоне», например, персонажи обращаются к прошлому, к тому, как жили до войны, до эвакуации. Сейчас они вынуждены жить настоящим, но думают о будущем, надеются на лучшее.

Временные рамки расширяют пространственные границы. Зингерман пишет: «Также и сценическое пространство у Чехова — это показанное на сцене место действия: дом с садом — и целый уезд в средней полосе России, и Москва, и Харьков, и Париж...» [2, с. 110]. Эшелон у М. Рощина движется из Москвы на юг. «Вагон несется в зловещем военном пространстве, словно земля в безжизненном космосе, коробочка тепла в ледяном вихре смерти» [5, с. 62]. Поезд делает остановки, переезжает через мост. Пространство постоянно расширяется и становится абстрактнее. Иначе построен «Серебряный век», где автор указал: «сцены из 1949 года». Герой встречается не только с людьми, живущими с ним в одно время, в одном городе, но и с гонимыми поэтами, которых уже нет среди живых, но они внезапно появляются в комнате или проходят невдалеке мимо, смещая время и сокращая пространство. Здесь же, в «Серебряном веке», драматург отходит от бытового правдоподобия, используя брехтовский принцип разъединения сценических элементов.

В связи с перестановкой акцента на категорию хронотопа трансформируется тип драматического конфликта. В. Е. Хализев выделяет конфликт-казус и субстанциональный конфликт. Последний предполагает широкий круг действующих лиц, трансляцию исторических событий, расширение границ. Конфликт-казус присущ классическим пьесам с простым действием, где изображены столкновения персонажей и от героев зависит разрешение конфликтной ситуации. Субстанциональный конфликт после чеховской драмы берет господство в драматургии 60–80 годов XX столетия. Если в 20–30 годы выбор делал человек, то позже философский, экзистенциальный пласт в советской драматургии выходит на первый план, и тут уже герой конфликт разрешить не в силах. В «Эшелоне» внимание читателя/зрителя заостряется на столкновении человека и войны. Все бытовые конфликты решаются, отходят на второй план, но главное противостояние не во власти героев. В драматургии и прозе М. Рождина ставятся вопросы метафизического характера. Драматург пытается приближенно показать читателю/зрителю проблемы современности, которые актуальны для любого времени: противостояние добра и зла, беззащитность человека перед войной, столкновение любви и быта, писатель, его творческие муки против рамок, навязанных обществом, связь полноценности жизни и вещизма... М. Родин всегда держался тем творчества, любви и добра, каким бы ни был сюжет его произведений. Каким бы простым и комическим ни казался замысел автора, в его пьесах всегда есть горечь, есть второй смысловой пласт, который и обнажает субстанциональный конфликт. В «Старом Новом годе» на первый взгляд смешная зеркальность героев Полуорлова и Себейкина демонстрирует далеко не комичные крайности, в которые впадает человек: один выбрасывает из дома всю мебель, потому что измучен «вещизмом», другой — работает и живет для того, чтобы в доме комфорта, красоты, уюта — всего было с избытком, в этом заключен для него смысл жизни. Пьеса «Валентин и Валентина» — история влюбленных, в чувства которых волей близких им людей просачивается какая-то бытовая прагматичность. Конфликт сложнее, чем кажется: здесь на первый план выходит не борьба с теми, кто против отношений Валентина и Валентины, гораздо труднее справиться с собой: любовь требует ответственности, самоотверженности, она не благосклонна к тем, кто поддается сомнениям и уговорам посторонних.

Тип конфликта деформирует структуру пьесы. Драматургу важны не только ширина и объемность пространственных и временных ориентиров, но и возможности ремарки. В драматургии 50–70 годов XX века нередко можно встретить ремарки, адресованные не

актеру/режиссеру как подсказки, а именно читателю/зрителю в качестве повествовательных фрагментов, которые и изобразить по ту сторону рампы не всегда возможно. Эпический характер ремарок М. Рощина обусловлен отчасти прозаическим опытом автора, отчасти внедрением в драму эпических черт на том или ином уровне. Эпический автор-повествователь появляется в пьесе, когда для дальнейшего движения действия становится необходимым авторское присутствие, объективная оценка происходящего. Наиболее нетрадиционны, если можно так сказать, ремарки в «Эшелоне», который поначалу задумывался М. Рощиным как повесть. В результате «Эшелон» автор назвал трагической повестью для театра, что в той или иной степени свидетельствует о явном присутствии эпического элемента в пьесе. Ремарки здесь — это не только краткие характеристики и описания, но часто — объемное повествование о происходящем из уст автора, а также реплики героев: «Все замирают в ужасе — на эшелон внезапно падает рев и тут же тень летящего на бреющем самолета. Секунда оцепенения. «По вагонам!» — кричит Есенюк. Затем дает новую команду: «Рассыпайсь!» Но лязгает сцепление, паровоз гудит, и Есенюк снова кричит: «По вагонам!» Все бросаются по местам. Глухонемой прикрывает собой детей, на тамбур цепляется Федор Карлыч. Есенюк убегает вдоль поезда, Тамара зовет его назад. Галина Дмитриевна командует. Маша тащит за собой Катю, а потом вместе с Ивой и Леной швыряют в вагон кастрюли, чайники, горячие кирпичи. А самолет делает новый заход, и теперь к его все заглушающему реву прибавляется четкий звук крупнокалиберного пулемета...» [5, с. 86]. По структуре и проявлению автора подобные ремарочные пласты напоминают малые прозаические жанры.

К этому следует добавить, что одной из характерных черт эпоса является — повествователь-посредник между читателем и действующим лицом. А на первых представлениях «Эшелона» в театре «Современник» Рошин даже выходил на сцену, чтобы, сидя за столиком, самому читать и обращения и ремарки. Но не только в этом проявляется явное авторское присутствие. Нередко в ремарках, хотя целесообразнее было бы называть их «повествовательными фрагментами», рассуждает автор-повествователь, сокращающий драматическое действие,двигающий его к более важному моменту. Хотя может быть иначе: когда диалог не двигает действие, драматург останавливает его на одной из «горячих точек» и весь эмоциональный накал вкладывает в слова автора, в ремарочный пласт, выполняющий не только традиционную вспомогательную функцию ремарки в драме. Такой прием использует М. Рошин в «Эшелоне»: во время стоянки

поезда, во время бомбежки он прерывает диалоги персонажей повествовательным отрывком.

В пьесах М. Рощина по-разному проявляется категория эпического. Нередко эпическое начало довольно тесно переплетено с лирическим. И нельзя категорично относить его тексты к эпическим или лирическим драмам. Родовые начала столь органично внедрены в драматические произведения М. Рощина, что кажется нелепым навязывающийся вопрос о родовой доминанте в текстах. Хотя и он, несомненно, заслуживает пристального внимания.

Список литературы:

1. Головчинер В. Е. К вопросу о статусе эпической драмы в системе драматического рода// Драма и театр: Сб. науч. тр. Вып. III. — Тверь. — «Твер. гос. ун-т». — 2002. — С. 8–22.
2. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. — М. — 1988. — 521 с.
3. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы/ Ред. сост. Е. А. Подшивалова, Н. А. Ремизова, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков. — Ижевск. — «Институт компьютерных исследований». — 2006. — 552 с.
4. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. — М. — «Просвещение». — 1972. — 110 с.
5. Рошин М.М. Спешите делать добро. — М. — «Советский писатель». — 1984. — 368 с.
6. Финк Э.Л. Эпичность русской драмы// Вестник СамГУ. — № 3 (21). — 2001. — С. 111–119.

СЕКЦИЯ 4.2.

ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

КАРНАВАЛИЗАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ТИМУРА ПУЛАТОВА

Исмаилова Шолпан Аймурзаевна

*старший преподаватель, Казахский национальный аграрный
университет, г. Алматы, Республика Казахстан*

E-mail: sholpan_is@mail.ru

Литературный процесс предполагает не отмирание старых форм и не только появление новых приемов, но бесконечную череду возрождений старых, казалось бы, забытых или потерянных художественных форм.

Карнавализация — транспонирование карнавальных форм народной смеховой культуры на язык литературы; историческая трансформация этих форм в систему соответствующих художественных средств [2]

Карнавализация противопоставляет амбивалентную, персоналистическую и диалогическую систему ценностей, основанную на глобальной топографической картине мира. Проявление универсальной амбивалентности карнавального мировосприятия Бахтин видел в ведущем действе карнавала — обряде увенчания/ развенчания, в котором максимально выражается общекарнавальная пафос субстанциальных метаморфоз и динамических перемен, в своего рода «профанации», т.е. системе снижений признаваемых в данное время официальными ценностей (кощунство и непристойность, связанные с обыгрыванием производительной силы земли и тела; пародии на священные тексты и др.). Все формы карнавального мировосприятия амбивалентны, они динамически объединяют оба полюса: верх и низ, рождение и смерть, благословление и проклятие, хвалу и брань, кризис и обновление.

Одно из наиболее ярких проявлений карнавализации в литературе нашло отражение в жанре мениппеи. Сочетание в мениппее свободной фантастики, символики; обилие сцен скандалов, эксцентрического поведения, неуместных речей и выступлений, то

есть всяческих нарушений общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения; присутствие в мениппее элементов социальной утопии; широкое использование вставных жанров. Редуцированные формы карнавального смеха — юмор, ирония, сарказм. Мениппея характеризуется свободным соединением серьезности и комизма, философских рассуждений и сатирического осмеяния, общей пародийной установкой, а также пристрастием к фантастическим ситуациям. К характерным чертам М. следует также отнести многоплановость повествования: сочетание "высокого" (философского, исторического, библейского) и "низкого" (реального, бытового) планов; многостильность и (нередко) многосюжетность; присутствие так называемых мениппейных персонажей.

Таковы основные жанровые особенности мениппеи и принципы карнавализации литературы, необходимые для анализа произведений Т. Пулатова.

Для прозы Т. Пулатова характерна условная ситуация, художественный эксперимент, игра. Условно ситуация в повести «Сторожевые башни»: стражи — гузарцы лишены каких—либо индивидуальных черт, внешне не отличимы, безымянны. Условно пространство в повести «Второе путешествие Каипа», вымышленный город Шахград в ожидании разрушительного землетрясения (своеобразного апокалипсиса, «седьмого конца света») в романе «Плавающая Евразия». Весь город находится как бы в пограничной ситуации, сходит с ума. «Они (шахградцы) научились скрывать страх друг перед другом, и теперь, замкнутые, бескровные лица-маски, на которых не мелькало ничего искреннего, ...выдавали в них людей опустошенных, не живущих, а играющих отведенные им роли в этом многочасовом спектакле...»

Вставные новеллы — отличительный признак, присущий восточной литературе в целом. А Бочаров о композиции романа «Черепаха Тарази» Т. Пулатова пишет: «Роман особого рода, содержание которого ответвляется от основного сюжетного ствола преимущественно не за счет интриги, а за счет легенд, бурлесков, рассказов, диспутов — всего того, что усиливает роль интеллектуального, философского начала» [4, с. 178–180].

Действительно, в творчестве Пулатова мы встречаем непривычное сочетание традиции старовосточной притчи (в духе жанра обрамленной повести) с достижениями современной русской и вообще европейской прозы (притча об Искандере, бурлески «На приеме у господ», «Хвала лени» в романе «Черепаха Тарази», легенда

о Юсуфе прекрасном, рассказы о Ходже Насреддине в «Жизнеописании строптивного бухарца»).

Черты карнавального смеха прослеживаются в ежедневных гуляниях шахградцев в ожидании катастрофы. Условные фантастические ситуации, мениппейные персонажи — герои трикстеры (Бессаз, Даджалъ, робот Яша) обрисованы в романах «Ч. Т.», «Пл. Евр.» (превращение Бессаза, полет на небо, нисхождение в преисподнюю Давлятова, распределение талонов на «хорошую» загробную жизнь и т. п.).

Вполне очевидно, что концепция маскарада как метаобраза и литературоведческой модели восходит к концепции карнавала М. М. Бахтина.

Мотив маски включает в себя образы, мотивы, и концепты переодевания, роли, аутентичности, куклы (марионетки) и т.п.; некоторые из этих элементов (роль, кукла) входят в состав мотива игры, который, в свою очередь, вбирает в себя концепты оравновательности, соперничества, отдыха и т.д. (Вспомним ситуацию игры в «Черепаше Тарази»).

В литературном мифологизме часто используется повторение первичных мифологических прототипов под разными «масками», своеобразная замещаемость литературных в мифологических героев. Оттого же здесь чаще выступают не характеры, а своего рода «маски» (мудрый учитель и почтительный ученик, верный слуга и слуга-плут и др.) «История о глупом господине и его умном слуге — это, наверное, рассказ об одном человеке, что-то ему не понравилось в какой-то миг в самом себе, может, слуге было слишком тесно в господине, а господину слишком голодно в слуге, вот он и выскочил, разделились, пожили каждый со своей моралью, а в счастливом конце господин опять загнал вовнутрь слугу и успокоился» («Жизнеописание...»).

На протяжении многих столетий мотив маски постоянно и очень активно присутствует в дискурсе художественной литературы, актуализируясь в самых разнообразных проявлениях: начиная от темы маски, маскарада, и расширяясь до принципиально важных для литературы нашего века проблем (не-) тождественности человека самому себе, поисков своего истинного «я», и о мистификации как форме и способе организации произведения, и о теме и мотиве двойничества, в разработку которых XX век внес немало нового.

А. К. Жолковский отмечает, что двойничество — это принцип, организующий персонажей в зеркальные пары, которые иногда склеиваются в единый сложный характер [3, с. 271].

Главный герой в произведениях Т. Пулатова — личность сложная, неоднозначная, «промежуточный», «раздвоенный» человек.

Сами герои также ощущают свою раздвоенность: «Мотаюсь, весь в бегах, ...от любящей женщины к ненавидящим торговцам, так раздваиваюсь, свожу злость и ласку, угрозы и наслаждения («Завсегдатай»). — «Тарази был поэтом и ученым... Но в этой раздвоенности — его суть, сам образ жизни, судьба» («Черепаша Тарази»). «Ты «между» двумя укладами жизни — традиционным и современным, между двумя языками... — Ведь и вправду, я всегда «между» и разрываюсь. И порой так мучительно страдаю от этой раздвоенности («Жизнеописание...»).

В романе «Плавающая Евразия» мы наблюдаем уже целую систему двойников, которые временами замещают друг друга, высказывают наружу, подавляя один другого Давлятов — Салих, Мирабов — Нахангов, Бабасоль — Шаршаров — наставник фемудян, Анна Ермиловна — Хайша, бродяга Музейма — Субхан — инженер Байт-Курганов (Давлятов: «Он часть меня, этот Салих, притом часть наиболее активная в сомнениях и вопросах. Я ведь человек... амбивалентный, как большинство сегодняшних типов... Ко всему я испытываю два чувства ... самые противоположные, мучительно раздваиваюсь»).

Город Шахград в «Пл.Евр.» также имеет своего зеркального двойника («Палаточный городок — эвакуированная часть города — с точностью дублировал сам Шахград: многие улицы повторяли шахградские названия. Номера домов и таблички с фамилиями домовладельцев висели у входа в палатки...Передвижные магазины и гастрономы назывались ново-шахградскими»).

Наряду с двойственностью, раздвоенностью и вскрытием беспристанной противоречивости в его прозе присутствует мотив превращения, перевоплощения: медленное и неотвратимое, как рок, в романе «Черепаша Тарази», молниеносное и неожиданное в романе «Плавающая Евразия» — или реальное, или воображаемое героем, или существующее в легенде, сказке.

В воображении мальчика Душана («Жизнеописание...») знакомая женщина была когда-то пчелой или вороной, а другие люди после смерти могут стать «лотосом с изящной чашкой или горлицей с сизыми крыльями». Монеты в копилке могут превратиться в быка. «Медленное превращение, вот подтверждение бабушкиных рассказов о превращениях — волка в царевича, плутоватого торговца в черепаху... Наверное, больные с обезьяньей лапой или слоновой

ногой — это те, кто медленно превращается в другие существа в собаку-птицу, человека-обезьяну, женщину-богомолу...».

Превращение как духовное озарение главных героев (Каипа, Бекова, Вали-баба) представлено в повестях «Второе путешествие Каипа», «Прочие населенные пункты», «Сторожевые башни», Способность задуматься, отстраниться, увидеть, что жизнь — разная, не всегда понятная, не всегда объяснимая, не вписывающаяся в ритм команд и циркуляров. Пулатов нарисовал «перевернутую» притчу: преступник — учит, воспитатель — внимает.

Основной для карнавальной традиции прием травести — мотив увенчания-развенчания наиболее ярко выражен в повести «Прочие населенные пункты» и романах «Черепаха Тарази» и «Плавающая Евразия» (Денгиз-хан — бродячий шут, балаганный актер, Майра — шлюха, судья Бессаз — черепаха / «Ч.Т.»; Субхан — нищий бродяга Музейма — Байт-Курганов — «спаситель», сын Давлятова Мелис — «преступник-убийца» — «герой» /«Пл.Евр.»; Ахун — мифический герой / «Завсегдатай»; Беков — «герой» — «отец города» — «лишний человек» /«Прочие населенные пункты»). Старики-аксакалы из "Прочих населенных пунктов" рассуждают по поводу личности того, кто считался зачинателем их неродившегося города (Бекова): "К тому же он какой-то усталый, равнодушный. Такой человек не может быть нашим отцом. К тому же он, оказывается, и без семьи. А мужчина, не наплодивший детей, все равно что карагач с гнилыми ветвями. И еще он без веры. Говорят, что он в молодости бога ругал. И имя у него странное. Очень редкое имя среди людей...". «Денгиз-хана можно было узнать лишь по надменному виду, хотя в потрёпанной одежде он больше походил на нищего бродягу... Да, я уже больше не владыка...» — признается сам «развенчанный король».

Мотив увенчания-развенчания прослеживается в образах мертвых или умирающих городов в ряде произведений Пулатова (исчезновение духа древней Бухары в «Страсти бухарского дома», исчезнувший город Денгиз-хана, средневековый Оруз в «Черепахе Тарази», ожидание разрушительного землетрясения в Шахграде «Плавающая Евразия»)

Еда как мотив, как тема, как идея тесно связана со всеми мотивами и идеями карнавала и может рассматриваться как сфера их взаимодействия.

Мировоззренческое значение еды/пиршества в карнавале усиливается тем, что карнавальная еда связана с идеей и мотивом плодородия: торжество плоти, достигаемое и демонстрируемое посредством обжорства, символизирует способность к продолжению

рода, победу жизни (рождения) над смертью, бесконечность череды умираний и (воз-) рождений.

«Любое упоминание еды, любое присутствие темы еды в художественном тексте, порожденном карнавальной культурой, имманентно носит праздничный характер, выступая в качестве маркера, актуализирующего этот аспект топоса праздника. Топос еды тем самым реализует себя и в качестве звена, связывающего такие элементы карнавальской культуры, как образы материально-телесного низа, мотив смены верха и низа, мотив изобилия, идею равенства и т. п.» [1].

Еда — это всегда пир с его праздничностью, весельем, всеобщностью, совместной радостью. Еда никогда не носит замкнутый, обособленный характер, это не просто прием пищи, но своеобразный ритуал, объединяющий и уравнивающий его участников (дастарханы в доме у Душана, пир на дукбози, поедание «плова» на рынке «Ч. Т.») В сцене с дукбози-поединком — совместное поедание трапезы является знаком примирения между враждующими сторонами: «Из рук в руки передавались блюда с шашлыками и кебабом, на рядом выстроившихся помощников от котлов до круга пирующих вместе с паром витал мясной и кровавой дух, отчего лица всех лоснились особым лоском довольства в предвкушении жирного, сытного. Пиалы пошли по рукам между блюдами с жареным...» («Ст. б. д.») Плов — одно из ритуальных блюд среднеазиатского востока: приготовлением плова сопровождалась все знаковые события в жизни человека — от рождения до смерти.

Концепт еды у Пулатова обусловлен нормами мусульманской этики — воздержания.

Мальчик Душан из трилогии «Страсти бухарского дома» во время семейной трапезы получает нравоучения от своей бабушки за чревоугодие и нарушение табу не смешивать животную пищу разных существ: бегающих, летающих, плавающих. («Ужин бедняка растянулся у нас в пиршество богатого» «Ж. с. Б.»). В той же трилогии повзрослевший Душан в благодарность за работу накрывает богатый дастархан для стариков, которые тем не менее так и не притронулись к яствам, ограничившись обычным хлебом и чаем. Не только в еде, — и во всем остальном облик стариков демонстрировал аскетизм.

Заклученный Мусаев из «Сторожевых башен», благородный и мудрый, оказывается в ситуации-перевертыше, когда не его наставляют караульные, а он им преподносит урок благочестия. «Я же, наоборот, люблю поесть, — признался от смущения Вали-баба. Много мясного и мучного. С перцем и разными приправами.

— Говорят, много — вредно, но я не потому ем мало. Умеренная еда обостряет чувства и делает человека жизнеспособным».

Картины изобилия, пира, обжорства, которые в карнавальной культуре знаменуют и демонстрацию неисчерпаемых производительных сил человека, и утверждение новой системы ценностей, в повести «Прочие населенные пункты» сменяются изображением голода.

Мотив единения, присущий карнавальной традиции, сменяется у Пулатова темой недоступности и замкнутости праздника, избранничества, привилегированности отдельных лиц (партийной элиты) в «Плавающей Евразии» (пропуска, места на кладбище, бункеры для избранных),

Карнавальный смех органически связан с мотивом праздника, знаменуя собой и радость бытия, принятие жизни во всей ее полноте, и ниспровержение аскетической серьезности обыденного, непраздничного мира, и приобщение к истине, недоступной серьезному взгляду на мир. В маскарадной литературе смех теряет свой амбивалентный характер, превращаясь в средство только отрицания, но не утверждения, разрушения, но не созидания, отчуждения, а не объединения. Смех персонажа может вызывать резко негативную реакцию со стороны окружающих либо использоваться как средство бегства от уродливой действительности, вызывать отчужденность между персонажами, использоваться для того, чтобы утвердить или обозначить свое превосходство над другими, и т. п.

В романах Пулатова смех также занимает очень важное место, но и содержание, и направленность его кардинальным образом отличаются от карнавального смеха. Обычно вместо громкого смеха у героя появляется улыбка, усмешка, связанная не с принятием мира, а, напротив, с ироническим к нему отношением: смех у Пулатова не объединяет, а разъединяет людей (выражаясь либо в публичных осмеяниях, неприятиях героя — Душана, Бессаза и др., либо в горькой усмешке, подтрунивании героя над самими собой или окружающей его действительностью).

Отметим также присущее карнавализованной литературе дополнительное карнавально-площадное осмысление топоса произведения, если он является местом встречи и контакта разнородных людей, в таком случае через реальный топос как бы просвечивает карнавальная площадь вольного фамильярного контакта и всенародных увенчаний-развенчаний.

В повести «Завсегдатай» бывший артист балета Ахун большую часть времени проводит на базаре, и оттого воспринимается одними как соглядатай, другими как знаток базарных уловок, третьими — как

знамение торговой удачи. Не случаен выбор места действия — базар. «Базар нашей жизни», где уживается вера и безверие, щедрость и скупость, простодушие и лукавство, «...где беспрестанно рождаются мифы и поверья...».

Торговая площадь, называемая базар, является одним из знаковых атрибутов картины востока. Базарная торговля носит характер праздника...Закрытый в повседневном быту, на базаре житель Востока попадал в мир с противоположным укладом — своеобразный антимир, в котором обнажались скрытые за высокими заборами дворов и домов черты восточного менталитета. [5, с. 80] На площади каждый вечер собираются «шахградцы», в ожидании разрушительного землетрясения, обмениваясь новостями, заключая сделки.

Помимо прямых, торговых сделок, на базаре обменивались новостями, сплетнями, передавали и сочиняли всевозможные небылицы, отдыхали в чайхане, ели, встречали знакомых людей. Не случайно, на базаре Бессаз встречается со своими недоброжелателями Денгиз-ханом, Майрой и др. На базар идет ученый Тарази вместе со своим помощником, чтобы развеяться, они «шутили на базаре, вставляя в спор и грубоватое, вольное словечко, подтрунивая над каким-нибудь торговцем, заломившим дикую цену за свой товар...Тарази в такие минуты превращался в ребенка, которому разрешили проказничать...»

Как мы видим, эстетика карнавала, с его миром перевертышей, пародирований, трагестий, ситуаций наоборот, присутствует в той или иной степени во всех произведениях Т. Пулатова, являясь его своеобразной авторской чертой. В этом бесконечном карнавале жизни, где одни выступают в роли другого, исполняют бесчисленное множество ролей, постепенно забывая о своей истинной сущности, всегда есть место для сатиры, трагестии, перевоплощений и мифологических превращений. Карнавализация занимает существенное место в сюжетосложении Т. Пулатова, сближаясь все больше с эстетикой маскарадной культуры.

Список литературы:

1. Бочаров А.П. Литература и время. — М.: Худож. лит., 1988.
2. Гринштейн А.Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры /А.Л. Гринштейн [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://www.ssu.ru/scriptum/carnaval.doc>. — Дата доступа 19.12.06.
3. Синева Е. Н. К вопросу о термине двойничество // Матер.13-й междунар. конф. Молодых ученых, 26–30 декабря 2002 г. — СПб., 2002.
4. Фридман И. Н. Карнавал в одиночку // Вопросы философии, 1994, № 12.
5. Шафранская Э.Ф. Мифопоэтика прозы Тимура Пулатова: национальные образы мира. — М., 2005.

**«ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ, КУЛЬТУРОЛОГИЯ:
ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ»**

Материалы международной заочной научно-практической
конференции

20 октября 2011 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 20.10.11. Формат бумаги 60х84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 7,75. Тираж 550 экз.

Издательство «Априори»
630099, г. Новосибирск, ул. Романова, 28
E-mail: info@a-ti.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Априори»
630099, г. Новосибирск, ул. Романова, 28