



СибАК
www.sibac.info

II ШКОЛЬНАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ЗАОЧНАЯ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

ПРОБА ПЕРА



ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

г. НОВОСИБИРСК, 2012 г.



СибАК
www.sibac.info

МАТЕРИАЛЫ II ШКОЛЬНОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЗАОЧНОЙ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

«ПРОБА ПЕРА»

ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

Новосибирск, 2012 г.

УДК 009
ББК 6/8
П78

П78 «Проба пера» Гуманитарные науки»: материалы II школьной международной заочной научно-исследовательской конференции. (22 ноября 2012 г.) — Новосибирск: Изд. «СибАК», 2012. — 332 с.

ISBN 978-5-4379-0170-0

Сборник трудов II школьной международной заочной научно-исследовательской конференции. «Проба пера» Гуманитарные науки» это прекрасная возможность для школьников сделать рывок в свое будущее, представив свои материалы на обсуждение сверстников и экспертов и, получив квалифицированную, и, вместе с тем, дружественную оценку результата своего труда.

ББК 6/8

ISBN 978-5-4379-0170-0

Редакционная коллегия:

Председатель редколлегии:

- Председатель Оргкомитета: канд. мед. наук Дмитриева Наталья Витальевна

Члены редколлегии:

- канд. юрид. наук Андреева Любовь Александровна;
- канд. филол. наук Бердникова Анна Геннадьевна;
- канд. пед. наук Ле-ван Татьяна Николаевна;
- д-р филол. наук Труфанова Ирина Владимировна;
- канд. пед. наук Якушева Светлана Дмитриевна.

Оглавление

Секция 1 Русский язык	7
МЕТАФОРИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА В РУССКОМ ЯЗЫКЕ	7
Беккер Евгений Касьянова Лариса Григорьевна	
РАБОТА НАД ПРОЕКТОМ ПО НАПИСАНИЮ АННОТАЦИЙ	10
Большакова Анна Егорова Татьяна Васильевна	
ОНОМАСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО БАСЕН	16
И.А. КРЫЛОВА Гумбатов Никита Терентьева Ольга Георгиевна	
ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВОТВОРЧЕСТВО: СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА)	22
Гусизаде Мехин Вышницкая Юлия Васильевна	
РУССКО-КАЗАХСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ БИЛИНГВИЗМ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА А. АЛИМЖАНОВА «ГОНЕЦ»)	41
Зейналова Наргиза Шейна Вера Николаевна	
ТВОРЧЕСТВО НЕПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ АВТОРОВ И КУЛЬТУРА РЕЧИ	55
Калмыкова Ирина Шацкова Татьяна Викторовна Хомуецкая Елена Сергеевна	
СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ И ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТОВ СОВРЕМЕННЫХ ПЕСЕН С ПОЗИЦИИ» ЛИНГВОЭКОЛОГИИ	65
Мехрякова Алёна Солдатова Елена Викторовна	
ЗООМОРФНАЯ МИФОЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА (НА МАТЕРИАЛЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ)	68
Пашаева Лаура Вышницкая Юлия Васильевна	
РУССКИЙ ЯЗЫК. НЕВЕРБАЛЬНЫЙ АСПЕКТ КОММУНИКАЦИИ	87
Флегонтова Анастасия Точилина Юлия Николаевна	

ЗЕВГМА В РИТОРИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ	102
Черняцов Егор	
Гатовкина Оксана Петровна	
О РОЛИ ЛИЧНЫХ МЕСТОИМЕНИЙ Я И МЫ В ЛИРИКЕ	111
А.Т. ТВАРДОВСКОГО	
Лингвистическое исследование	
Шигабетдинова Регина	
Усманова Римма Александровна	
Секция 2. Иностранный язык	126
СЛОВА ИЗ РАЗЛИЧНЫХ ВАРИАНТОВ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА	126
Абрамян Армен	
Виничук Марина	
Шандецкая Нина Николаевна	
ИНТЕРНЕТ-ОБЩЕНИЕ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА СОСТОЯНИЕ СОВРЕМЕННОГО ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА	132
Исмаилова Сабина Сабировна	
Юсупова Заира Юсуповна	
ПОЧЕМУ ВАЖНО ИЗУЧАТЬ ФРАЗОВЫЕ ГЛАГОЛЫ?	143
Клещенок Анастасия	
Рыбчак Валерия	
Коледа Светлана Михайловна	
ОСОБЕННОСТИ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ	148
Сергей Мария	
Чирок Елена	
Гучок Ирина Григорьевна	
Секция 3. Литература	164
РЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «КРОТКАЯ» (ОПЫТ КОНТЕКСТНОГО АНАЛИЗА)	164
Бачило Дарья	
Донченко Ирина Владиславовна	
ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА СОВРЕМЕННОЙ МЕМУАРИСТИКИ (ПО ПРОИЗВЕДЕНИЮ В. СОРОКАЖЕРДЕВА «ЗДЕСЬ ЯСЕН ГОРИЗОНТ...»)	170
Боброва Полина	
Богомолова Екатерина Владимировна	

ТЕМА ДЕТСТВА В ЛИРИКЕ М.К. АГАШИНОЙ Варданян Асмик Шацкова Татьяна Викторовна Хомутецкая Елена Сергеевна	176
КОНФЛИКТ ПОКОЛЕНИЙ В ПОВЕСТИ РЭЯ БРЭДБЕРИ «ВИНО ИЗ ОДУВАНЧИКОВ» Галбацова Патимат Газимагомедовна Гаджиев Муса Асильдрович	183
ПРОБЛЕМА СТИЛЯ Ежова Мария Шатунова Людмила Григорьевна	191
ФОЛЬКЛОРНО-СКАЗОЧНЫЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТИ А.С. ПУШКИНА «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА» Ивановская Юлия Бондарева Вера Геннадьевна	197
ФУНКЦИИ РЕМАРОК В ПРОИЗВЕДЕНИИ ВАМПИЛОВА «УТИНАЯ ОХОТА» Курбанова Марзият Джарбаевна Гаджиев Муса Асильдерович	206
ОТНОШЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА К ОКРУЖАЮЩЕЙ ПРИРОДЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ Сдобнова Лилия Куркина Ирина Дубовец Ирина Николаевна Косарева Наталия Николаевна	215
КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ МИР ПОЭЗИИ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА Сергей Мария Стрижанец Анастасия Ивановна	228
НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РАССКАЗОВ А.Б. ДАНИЛЬЧЕНКО Стоян Мария Селезнева Анна Александровна	239
МЕНТАЛИТЕТ ГОРЦЕВ И ОБРАЗ ДАГЕСТАНЦА В ПОВЕСТИ А.А. БЕСТУЖЕВА-МАРЛИНСКОГО «АММАЛАТ-БЕК» Сулейманов Саид Кухмазова Наира Зейналовна	252
Секция 4. Изобразительное искусство	260
КРАСКИ СВОИМИ РУКАМИ Путилина Софья Бобрышева Елена Васильевна Савельева Ольга Владимировна	260

Секция 5. Трудовое обучение	265
КУЗНЕЦКАЯ МАТРЁШКА: КАКАЯ ОНА? Громова Ирина Бобрышева Елена Васильевна Савельева Ольга Владимировна	265
ВОРСОВЫЙ КОВРИК Гусейнова Надия Гусейнова Перисултан Кадыровна	271
ОТ ЭКОЛОГИИ ПРИРОДЫ ДО ЭКОЛОГИИ ДУШИ... Попова Вероника Юрьевна Мусаева Гидаят Шамильевна Джавадова Галина Владимировна	279
ВОЗМОЖНОСТЬ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ДЕЙСТВУЮЩЕЙ МОДЕЛИ ПОДВОДНОЙ ЛОДКИ В ДОМАШНИХ УСЛОВИЯХ Старцев Кирилл Савельева Ольга Владимировна	296
Секция 6. Музыка	300
РОДОСЛОВНАЯ ЭЛЕКТРОННЫХ КЛАВИШ Корнева Анжелика Гундорова Елена Юрьевна	300
СИМФОНИЯ. ОТ ИСТОКОВ ДО НАШИХ ДНЕЙ Флегонтова Анастасия Заиграева Валентина Афанасьевна	314

СЕКЦИЯ 1

РУССКИЙ ЯЗЫК

МЕТАФОРИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Беккер Евгений

класс 7 «Б», ГБОУ СОШ № 1266, г. Москва

Касьянова Лариса Григорьевна

научный руководитель, педагог высшей категории, преподаватель русского языка, ГБОУ СОШ № 1266, г. Москва

Русский язык всегда отличала образность и метафоричность. Вместе с тем язык — живой самостоятельный организм, который развивается по своим законам.

Любой язык проходит периоды интенсивного развития и стабильности. Сейчас у русского языка завершается период интенсивного развития, который начался во времена «перестройки».

Новые слова пришли в русский язык естественно — с новыми явлениями. В языке, как в зеркале, отразились те процессы, которые происходили и происходят в обществе, в стране, а также изменения в мировосприятии.

Появившиеся метафоры позволяют создать портрет нашей эпохи.

Слова «жить», «оживать», «умирать», «рождаться» и некоторые другие традиционно использовались и используются метафорически для обозначения процессов, происходящих с неживыми предметами: рождаются звезды, мысли, идеи; умирают города, надежды, любовь; оживают вулканы, чувства.

В современном русском языке стали широко использоваться метафоры, образованные на основе понятий «болезнь» и «здоровье» для описания состояния общества. О проблемах в стране стали говорить, что они «перешли в хроническую стадию» и их надо «лечить». В экономике наступил «коллапс» и требуется срочная «реанимация».

С развитием рыночной экономики возникли новые метафоры родства, определяющие отношения между предприятиями — «**дочернее предприятие**»; группу однотипных товаров — «**семейство автомобилей**»; ряд продуктов различных по содержанию, выпущенных под одной маркой или одним брендом — «**линейка товаров**», время создания товара — «**новое поколение**» машин, «**предыдущее поколение**» компьютеров.

Продолжается использование в русском языке метафор с использованием образов животного мира. «**Зубрами**» стали называть крепких хозяйственников, успешных руководителей предприятий; «**голубями**» — пацифистов, а «**ястребами**» — сторонников военных действий; «**жаворонками**» — людей с утренней активностью, а «**совами**» — с вечерней; «**моржами**» — любителей купаться зимой в прорубях, «**свиньями**» — не слишком опрятных людей, «**лисами**» — хитрецов, «**тюленями**» — тех, кто любит полениться. Такие метафоры стали также использоваться в неофициальных наименованиях механизмов и приборов: вертолеты называют «**стрекозами**», подслушивающие устройства — «**жучками**», насосы для пляжных матрасов — «**лягушками**». Большое скопление народа стали называть «**косяками**» или «**табунами**», а для дачи негативной оценки скоплению народа используют существительное «**стадо**». Применительно к животному миру можно добавить глагол «галопировать», который можно услышать в различных контекстах, в том числе: «наряду с лошадьми стала **галопировать** инфляция».

Нельзя не отметить, что научно-техническая революция повлияла на менталитет современного человека, что также нашло свое отражение и в языке. Говоря о своем здоровье, современный человек говорит, что «**мотор захватило**», «**барахлит мотор**». При сильном переутомлении он «**отключается**», «**вырубается**» и ему советуют «**переключиться**». А чтобы преодолеть это состояние, ему необходимо «**переключиться**».

Для обозначения протекания каких-либо процессов в русском языке всегда использовались глаголы движения — дождь идет, время бежит, прогресс движется, знания передают. А в современном русском языке появились новые

глаголы движения, обозначающие действие, состояние техники и человека: и именно таким образом реформы **«тормозятся»**, **«буксуют»**, **«пробуксовывают»**; компьютер не медленно работает по тем или иным причинам, а **«тормозит»**; человек, который долго думает или до которого долго доходит информация не вдумчивый и сосредоточенный, а **«тормоз»**.

Профессиональные термины, в том числе термины, используемые в информатике, стали приобретать переносные значения и активно использоваться в языке: **«зависнуть»** может компьютер, но про человека, который где-то задерживается или куда-то опаздывает, непременно скажут, что он **«завис»**.

Наиболее часто метафоры встречаются в молодежном сленге. Молодые люди, пытаясь описать умственное развитие товарища используют термины: **«ботаник»**, **«продвинутый»**, **«деревянный»**, **«тугой»**. Для описания внешности используют такие метафоры как **«серая мышь»**, **«моль»**, **«кукла»**. Нынешнее поколение не разговаривает, а **«базарит»**, не развлекается, а **«колбасится»**, не руководит, а **«рулит»**, не ездит, а **«гоняет»**.

Отражая все процессы, происходящие в обществе и мировосприятии людей, русский язык развивается и меняется, при этом сохраняя свою разность и метафоричность. Появление новых метафор, неологизмов вовсе не означает «отмирание» старых идиом языка. Новые явления облагораживают и обогащают русский язык, и к ним не стоит относиться негативно — быть может, через столетия люди будут воспринимать эти устойчивые выражения как данность (да и сейчас, наверное, такие выражения не вызывают удивления у большинства наших современников). Появление новых идиом — обязательное явление в постепенном развитии любого языка.

Список литературы:

1. Вежбицкая А. Прототипы и инварианты. Язык, Культура. Познание. М.: Русские словари, 1996.
2. Гак В.Г. Метафора: универсальное и специфическое. М.: Наука, 1988.

3. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Прогресс, 1990.
4. Леонтьев А.А. Языковое сознание и образ мира. М.: Наука. 1993.
5. Лурье С.В. историческая этнология. М.: Аспект-Пресс, 1998.
6. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование метафор (1991—2001). — Екатеринбург, 2001.

РАБОТА НАД ПРОЕКТОМ ПО НАПИСАНИЮ АННОТАЦИЙ

Большакова Анна

класс 6 Б ГБОУ, школа № 555 «Белогорье», г. Санкт-Петербург

Егорова Татьяна Васильевна

*научный руководитель, учитель русского языка ГБОУ № 555 «Белогорье»
с углубленным изучением английского языка*

Я, Большакова Анна, ученица 6 Б класса школы № 555 «Белогорье» с углубленным изучением английского языка представляю проект, над которым трудился весь наш класс.

Тема нашего проекта: «Написание аннотации на книгу о лесе». Почему мы выбрали именно эту тему?

Во-первых, проанализировав формуляры читателей в нашей школьной библиотеке, мы пришли к выводу, что учащиеся среднего звена мало читают, поэтому этот проект адресован именно школьникам 5—7 классов. Учащиеся начальной школы и старшего звена ходят в библиотеку регулярно.

Во-вторых, мы сами учимся в 6 классе, и нам стало интересно, а что же такое аннотация, как ее написать.

В-третьих, для чего нам это надо? Что в итоге получится?

Итак, тему мы выбрали, **цели** определили:

Это, прежде всего, любовь к родной природе, родному русскому языку, художественному слову, популяризация знаний о русском лесе через книгу.

Главным нашим продуктом должна стать папка с аннотациями на книги о лесе, которую мы отдадим в нашу школьную библиотеку, для того, чтобы

ею пользовались все желающие. А из этого проекта сразу же напрашивается другой — **библиографический список на аннотированные книги**.

После того как мы наметили план работы, мы, под руководством нашего классного руководителя Егоровой Татьяны Васильевны, составили **Положение о конкурсе «Леса — земли краса»**, где прописали цели и задачи, условия участия в конкурсе. Класс разделился на группы и каждый, помимо написания аннотации, еще за что-то отвечал.

Таблица 1.

Этапы работы над проектом	Совершенствуемые умения
1. Постановка проблемы. Анализ проблемы. Выбор темы проекта.	<p>Проблема: учащиеся нерегулярно читают книги; не знают, что такое аннотация, как ее оформить.</p> <p>Тема урока — изучение научного стиля речи.</p> <p>Формируемые умения: умение видеть проблемы, умение ставить вопросы.</p>
2. Выдвижение гипотез решения проблемы и планирование деятельности по реализации проекта.	<p>Чтобы работать над проектом необходимо: определять задачи для индивидуальной и коллективной работы; уметь работать в группе; уметь руководить группой; выбирать наиболее рациональные способы выполнения задания. Было осуществлено формирование групп: по 6 человек в группе. Члены групп сами выбирали капитана и распределяли обязанности среди участников проекта.</p> <p>1-я группа заранее познакомилась с научным стилем речи и на первом уроке сообщила классу, что аннотация относится к научному стилю речи, а источником для написания аннотации является книга. Аннотация — это краткое изложение содержания книги, статьи. («Толковый словарь русского языка» Ожегов С.И.). Аннотировать — составлять аннотацию.</p> <p>2-я группа сообщила о том, чем аннотация отличается от отзыва, от пересказа. (Первый урок).</p> <p>В написании аннотаций обязательным условием должны быть: автор, название произведения, выходные данные (место и год издания), краткое содержание книги или статьи; для кого предназначена книга, для какого возраста. Желательно проиллюстрировать произведение. Для написания аннотации необходимо определить замысел текста, проанализировать исходный текст. Нужно суметь порекомендовать книгу. Уметь отличать аннотацию от отзыва на книгу, от пересказа.</p> <p>Пример написания аннотации: Пришвин М.М. Зеленый шум. — М., 1998. В сборник «Зеленый шум» известного русского писателя М.М. Пришвина (1873—1954) вошли его наиболее значительные произведения, рассказывающие о красоте родной природы и животном мире нашей страны. Рассказы «Этажи леса», «Лесные загадки» посвящены лесу и его обитателям. Я рекомендую эту книгу учащимся среднего школьного возраста.</p>

На втором уроке **3-я группа** учит тому, как оформлять библиографический список.

Библиография — научное описание книг. (Ожегов С.И. «Толковый словарь русского языка»).

Библиографический список — перечень книг по какому-либо вопросу или теме. (Ожегов С.И. «Толковый словарь русского языка»). Например:

Библиографический список книг о лесе:

1. Астафьев В.П. Васюткино озеро. — М., 2002.
2. Астафьев В.П. Медведи идут следом. — М., 1979.
3. Бианки В.В. Лесная газета. — М., 2010.
4. Бианки В.В. Лесные детеныши. — М., 2007.
5. Бианки В.В. Лесные происшествия. — М., 2010.

4-я группа, после предварительного посещения школьной библиотеки и знакомства с библиотечными терминами, сообщает учащимся, что:

Книжный формуляр — библиотечная учетная карточка на каждого читателя.

На лицевой стороне формуляра записывается: Фамилия, имя учащегося, класс.

В формуляр записывают взятые на дом книги.

Библиотечный фонд — все книги, журналы, имеющиеся в библиотеке.

Эта группа провела анализ чтения.

Все учащиеся (24) записаны в школьную библиотеку, регулярно читают книги — 18 человек, нерегулярно — 6 человек.

О результатах мониторинга ребята сообщили классу. Многие дети срочно отправились в библиотеку.

Формируемые умения: умение выдвигать гипотезы, умение давать определения понятиям, умение пользоваться толковым словарем русского языка.

В ходе работы над проектом учащиеся научились работать в группе, брать лидерство на себя, научились ответственности за порученное дело. Пригодилось умение вести диалог и слышать друг друга.

Затем мы провели **Акцию** по привлечению учеников из других классов для участия в нашем проекте.

Цель акции: привлечь внимание учащихся к чтению книг, а конкретно книг о природе, о лесе и животном мире.

Для привлечения внимания к нашей работе мы развешивали призывы по школе, приглашали учеников в устной форме, проводили акцию «Новости недели» (отчет о проделанной работе за неделю в виде листовок). В нашем проекте приняли участие учащиеся 5А, 5Б, 5В, 6А, 6Б, 6В, 7А, 7Б, 7В классов.

Таблица 2.

Этапы работы над проектом	Совершенствуемые умения
3. Сбор и структурирование информации.	На третий урок учащиеся приносят книги о лесе. Индивидуальная работа: каждый учащийся пишет аннотацию на свою книгу. Иллюстрирует книгу. Структурируют материал для презентации в программе Power Point, где будут представлены лучшие аннотации на книги о лесе и основные этапы работы над проектом. Формируемые умения: умение классифицировать, обобщать материал.
4. Изготовление и оформление продукта.	3-я группа собирает аннотации и составляет по образцу библиографический список книг о лесе. Относят список в школьную библиотеку. Формируемые умения: умение структурировать материал и оформлять готовый продукт.

Всего было получено более 60 аннотаций, которые и вошли в **«Папку аннотаций»**.

Из них были выбраны 6 лучших: 1 место среди учащихся 5—6 классов заняла ученица 6 Б класса Великанова Алина, среди 7-х классов — Алексеенко Полина, ученица 7 А класса; Всем призерам были вручены грамоты.

Над общешкольным проектом «Лес» наш 6 Б класс работал с сентября месяца. Мы участвовали в районном конкурсе «Мой мир» (ко дню защиты животных).

В брейн-ринге «Об удивительных и прекрасных». Оба конкурса были организованы ДОД ДЮОЦ Приморского района.

В ноябре — мы принимали участие в школьном конкурсе пословиц и поговорок.

Иллюстрировали пословицы и поговорки.

Посетили занятие в районной библиотеке «Что ты знаешь о лесе?».

Составили библиографический список книг о лесе.

Знакомство с книгами разных жанров позволило нам выбрать ту, которую мы собирались аннотировать.

На День открытых дверей было проведено открытое мероприятие по русскому языку и литературе для наших родителей по теме «Лес».

На уроке мы работали с презентацией «Я славлю чудо из чудес — родимый лес, зеленый лес!», подготовленной нашим учителем по русскому языку и литературе.

Были следующие **конкурсы**:

- Загадки о лесе.
- Продолжи пословицу о лесе
- Собери пословицу.
- Работа со словарями:
 - найди значение слова, связанное с лесом;
 - найди значение фразеологизма.
- Напиши как можно больше слов с корнем ЛЕС
- Найди средства художественной выразительности в стихотворениях о лесе
 - Восстанови текст о лесе
 - Выразительное чтение стихов о лесе.

Мы еще раз увидели, какое разнообразие типов и видов литературы о лесе есть, поэтому каждый выбирал книгу для аннотирования на свой вкус.

Также мы участвовали в общешкольном конкурсе «Сочинение о лесе». Наша одноклассница Ивановичева Лиза заняла 1 место.

Принимали участие в общешкольном конкурсе чтецов «Стихи о лесе», где Костюк Анна — заняла 2 место.

Так работа над общешкольным проектом позволила нашему классу совершенствовать основные общеучебные умения: мы еще раз повторили научный стиль речи (научились писать аннотацию). Научились структурировать материал, создавать осязаемый продукт (Папка; библиографический список литературы), показали свои умения родителям. Мы участвовали в различных конкурсах, посещали мероприятия по теме. Работа над проектом не прошла бесследно, она помогла совершенствовать наши интеллектуально-речевые умения. Мы научились сравнивать, обобщать, анализировать, читать тексты

различных стилей речи и на их основе создавать новые тексты — АННОТАЦИЮ.

Список литературы:

1. Александрова Г.В. Проектная деятельность на уроках русского языка в 5—9 классах: пособие для учителей. — М.: Баласс, 2010. — 96 с.
2. Гузеев В.В. Познавательная самостоятельность учащихся и развитие образовательной технологии. — М.: НИИ шк. технологий, 2004. — 122 с.
3. Как рождается проект (Из опыта внедрения методических и организационно-педагогических нововведений в гимназии № 1512 г. Москвы). Под ред. Е.Н. Ястребцовой. — М., 1995. — 47 с.
4. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования: учеб. Пособие для студентов пед. вузов и системы повышения квалификации пед. кадров. Под ред. Е.С. Полат. — М.: Академия, 2005. — 270 с.
5. Обучающие технологии в познавательной деятельности школьников. — Директор школы. — 2003. — № 2.
6. Пахомова Н.Ю. Метод учебного проекта в образовательном учреждении. — М.: АРКТИ, 2005. — 111 с.
7. Романовская М.Б. Метод проектов в учебном процессе: метод. Пособие. — М.: Центр «Педагогический поиск», 2006. — 160 с.
8. Селевко Г.К. Энциклопедия образовательных технологий. В 2-х т. — М.: НИИ школьных технологий, 2006. — 816 с.
9. Сергеев И.С. Как организовать проектную деятельность учащихся: практич. пособие для работников общеобразовательных учреждений. — М.: АРКТИ, 2005. — 76 с.
10. Сиденко А.С. Метод проектов: история и практика применения. — Завуч. — 2003. — № 6. — с. 96—111.

ОНОМАСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО БАСЕН И.А. КРЫЛОВА

Гумбатов Никита

класс 7 «А», МБОУ СОШ № 2, г. Куйбышев

Терентьева Ольга Георгиевна

*научный руководитель, канд. пед. наук, доцент кафедры педагогики КФ НГПУ,
г. Куйбышев*

Ежедневно в своей жизни человек пользуется собственными именами. Обращаясь друг к другу мы используем индивидуальные онимы, для привлечения внимания или обращения к собеседнику, названия городов, рек, озер — для конкретизации или уточнения.

Имена собственные (далее ИС) образуют в языке обширный пласт лексики и с давних пор изучаются лингвистами. Особенности ИС позволили выделить их изучение в отдельную науку — ономастику, которая изучает основные закономерности происхождения, развития и функционирования ИС. Ономастика состоит разделов, изучающих частные области, а именно антропонимику, топонимику и т. д. ИС любого типа — это оригинальный компонент в идиостиле каждого писателя или поэта. Выбирая имена своих персонажей автор обращает внимание на их звучание и структуру, которые способны передавать дополнительные эмоционально-экспрессивные оттенки. При этом автор ориентируется на реальные имена, которые существуют в культурном пространстве народа. Онимы, обозначающие имена людей могут передать информацию о национальности, возрасте, социальном статусе героя. Имена собственные используются для обозначения широкого и разнообразного круга предметов, явлений и понятий. Ономастическое пространство с точки зрения функционирования онимов представлено многочисленными группами и подгруппами. Так, например, группа «топонимия» распадается на подгруппы: гидронимы, ойконимы, оронимы, хоронимы, урбанонимы, микротопонимы и др. Группа антропонимов подразделяется на 3 подгруппы. Индивидуальные онимы, т. е. фамилия, имя и отчество человека фиксируемые в официальных

документах. Вторая подгруппа включает в себя клички и прозвища людей, меняющиеся от возраста и статуса человека. В третью подгруппу включены канонические онимы, т. е. имена, которые люди получают при крещении (или обращении в другую веру) и которые известны только носителю этого имени. Данная классификация не является полной, потому что в настоящее время появилась многочисленная группа антропонимов — Ники, для общения в социальных сетях, Интернет играх и различных сайтах. Эта подгруппа обширная и интересная, но в данной работе мы рассматривать ее не будем, т. к. она не входит в ономастическое пространство басен Крылова.

Имена собственные в художественном тексте отличаются от общеязыковых и функционально, и семантически. Так как в реальной жизни нет внутренней связи между антропонимом и его носителем. В художественном произведении связь между именем и носителем установлена только волею автора.

Особенно актуальным сегодня представляется анализ специфики употребления имен собственных в поэтических текстах, т. к. ИС вносят определенные эмоционально–экспрессивные оттенки в семантическую структуру идиостиля писателя. Стремление автора максимально использовать возможности имен собственных в поэтическом тексте приводит к тому, что они становятся одним из важнейших средств для создания ярких, неожиданных образов.

Исследованию функционирования имен собственных в поэтическом тексте посвящены также работы А.В. Пузырева, В.Н. Михайлов, О.И. Фоняковой, Ю.А. Карпенко, Л.М. Бумтян, Э.Б. Магазанник и др. Эти исследования направлены изучение и описание функций имен собственных в структуре художественного текста.

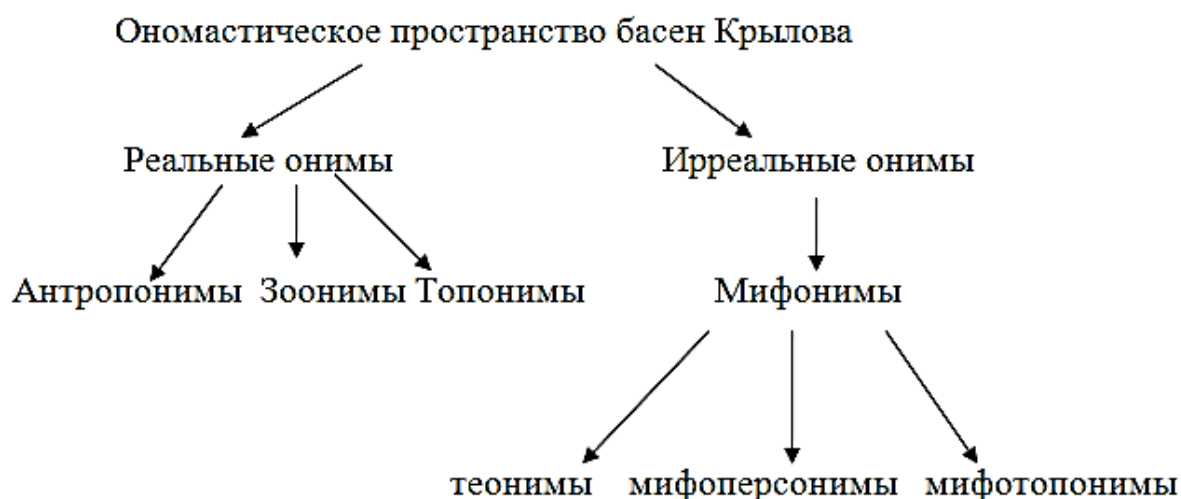
Целью настоящего исследования является описание имен собственных как элементов идиостиля И.В. Крылова. Для достижения этой цели следует решить следующие задачи:

1. Собрать ономастический материал для исследования.

2. Выявить, онимы каких групп включаются в ономастическое пространство басен.

Источником для сбора материала послужил сборник басен И.В. Крылова в двух томах. Сбор материала для исследования проводился путем сплошной выборки имен собственных из текстов басен. В результате нами создана база исследования в количестве 156 языковых единиц. Для анализа собранного ономастического материала мы использовали описательный метод, который позволил нам раскрыть изобразительные возможности онимов в басенных текстах Крылова.

Ономастическое пространство басен Крылова представлено ИС, которые помогают читателю воспринимать художественно-поэтический замысел писателя



1. Антропонимы: группа имен, куда мы относим антропонимы, взятые Крыловым из реального списка имен для наименования придуманных им персонажей. Она представлена 12 онимами.

Антропонимическая модель в этой группе однословная и выражена личным именем, употребляемым в разных формах.

- личное имя, представленное в официальной форме: Демьян (2), Трафим, Клим, Мирон, Егор, Степан, Фаддей, Фома, Андрей
- личное имя, используемое в неофициальной форме:

а. имя, имеющее сокращенную форму основы онима: Федя, Федюша, Сеня, Сенюша

б. имя, содержащее субъективную оценку, чаще всего уничижительного характера. Как правило, такие онимы образованы от полной и основы путем сокращения или суффиксации, например суффикс — к — Тришка.

В одной из басен встречаются онимы «отчества» (без имени носителя) для особой формы привлечения внимания: Карпыч, Климыч

В баснях встречаются антропонимы, которые автор использует по прямому наименованию, учитывая гендерные особенности носителя, например, Человек (2), Мальчик (2), Мужик (2), Всадник .

К особой подгруппе антропонимов можно отнести наименование людей по их различной профессиональной деятельности и социального положения и образа жизни — крестьянин, дворяне-помещики, чиновники, извозчики, купцы, пастухи, и т. д. Всего в баснях встречается 31 оним, относящийся к этой подгруппе.

В отдельную подгруппу можно выделить неодушевленные предметы, которые художественный замысел автора переводит в группу антропонимов (Котел, Горшок, Ларец, Мешок, Очки, Зеркало, Бочка (2), Пушка, Гребень, Червонец). Такой переход имен нарицательных в имена собственные можно назвать индивидуально–авторской находкой. Эта подгруппа включает 10 онимов.

Как показал анализ, в текстах басен И.А. Крылова встречается немало реальных имен и индивидуально-авторских номинаций.

2. Топонимы. Эта категория реальных онимов в баснях Крылова является, немногочисленной в количественном отношении (всего 6) и включает: хоронимы, гидронимы и оронимы.

Хоронимы в баснях поэта представлены группой.

Названия стран и городов: Греция, Рим

Название водного объекта — гидронима в басне Крылова представлено одной языковой единицей: Каспийское море

В текстах басен Крылова встречается прием «вторичная номинация», т. е. переход нарицательных имен в разряд собственных.

Пошли просить себе управы у *Реки*,

В которую ручьи и речки те впадали. (Крестьяне и Река)

Название горного объекта — оронима представлено одной языковой единицей: Кавказские горы.

Все топонимы, включенные в ономастическое пространство басен Крылова, являются реальными, так как они не созданы фантазией поэта и их можно найти на географической карте.

3. Зоонимы. Героями басен Крылова являются разные животные (лисица (22), волк (19), лев (16), осёл (13), собака (12), медведь(10), овца (14), мышь и кот (6), обезьяна (5), слон (4), вол, лошадь и крот (3), барс, свинья, белка, сурок (2), ёж, лань, заяц, тигр, крыса (1); птиц (орел (6), кукушка и соловей (4),ворона, голубь (3), сокол, петух (2), курица, гусь, скворец, лебедь, воробей, журавль, чиж, ласточка, синица, дрозд, филин); насекомых (муха (3), пчела (4), муравей (2), комар (2), стрекоза, паук, комар) и рыб (щука (3), лещ). Персонажи Крылова связаны с древнейшими образами животных из мифов, поэтому имеют скрытую тотемистическую сущность и восприниматься читателями в качестве аллегорического изображения человеческих характеров и типов. Поэтому большинство зоонимов представлено реальными антропонимами, которые прямо указывают на героев и характеризуют их.

Лиса (Лисица) — это осторожное, хитрое, льстивое существо, которое часто побеждает глупых и простодушных зверей. Образ Лисы складывается из хитрости, лести и лживости одновременно. Волк — существо злобное, подчиненное чувству голода и неблагодарное. Вечно голодный волк, «евши, никогда костей не разбирает». Осел баснях Крылова тупой, глупый, невежественный, упрямый. С образом Льва связывают также ум, благородство, великодушие, доблесть, справедливость, гордость, триумф, надменность, бдительность, храбрость. В баснях Лев — властный, могучий царь зверей. Свинья в басне выступает ленивым и невежественным персонажем. Медведь

у Крылова грубый, неловкий, неуклюжий, сильный, но наивный и доверчивый. Кот — во многих сюжетах оказывается разбойником и воришкой. Орел — властелин воздуха и царь птиц. Ворона в баснях Крылова птица глупая, смешная и слишком доверчива. Муха прославилась в баснях своей назойливостью и нечистотой. Пчела и Муравей у Крылова символизируют неутомимых тружеников, Паук в басне выступает как паразит, а Стрекоза — легкомысленная бездельница.

Ирреальные онимы.

В онимическое пространство басен Крылова включены такие категории ИС, как мифонимы и теонимы, которые представляют собой наименование несуществующих объектов и предметов.

1. Мифонимы — это самая многочисленная группа ирреальных онимов. Она представлена 10 лексическими единицами.

а. **Мифоперсонимы** — это имена собственные, которые автор заимствовал из легенд и мифов разных народов, например, Алкид, Пилад, Орест, Апеллес, Музы, Амфитрида, Оракул, Платон (2)

Пилад и Орест — персонажи древнегреческой мифологии, два неразлучных друга. Их имена символизируют нерушимую дружбу.

б. **Мифотопонимы** в пространстве басен Крылова представлены 2 онимами — Парнас и Олимп

2. Теонимы — имена богов, представлены 6 онимами.

Зевс (Юпитер), Феб, Фортуна, Афина и Нептун.

Проведенный анализ показал, что ономастикон басен поэта разнообразен и многопланов. Он представлен классами онимов, различающимися по структуре и семантике. Количество ИС разных групп в онимическом пространстве басен неодинаково. В баснях преобладают реальные онимы. Выбирая определенный ономастический материал для построения своих текстов, автор тем самым воплощает особую ономастическую картину мира. Каждый оним, каждая модель занимают свое место, создавая целостное восприятие поэтического пространства басен Крылова.

Список литературы:

1. Горбаневский М.В. Ономастика в художественной литературе: филологические этюды / М.В. Горбаневский. — М., 1988. — 256 с.
2. Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе // Филологические науки / Ю.А. Карпенко. М., 1986. — № 4. — С. 135—158.
3. Кимягарова Р.С. Словарь языка басен Крылова / Р.С. Кимягарова. — М., 2006. — 297 с.
4. Крылов И.А. Сочинения в двух томах. / И.А. Крылов. — Т. II. — М.: «Правда», 1984. — 512 с.
5. Подольская, Н.В. Словарь русской ономастической терминологии / Отв. Ред. А.В. Суперанская. 2-е изд. М.: Наука, 1988. — 192 с.
6. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного / А.В. Суперанская. — М., 1973. — 248 с.

ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВОТВОРЧЕСТВО: СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА)

Гусизаде Мехин

*класс 10 А, ССОШ № 247 Деснянского района города Киева,
Центр по изучению языка художественного текста*

Вышницкая Юлия Васильевна

*научный руководитель, канд. филол. наук, доцент, доцент кафедры
мировой литературы Гуманитарного института Киевского университета
имени Бориса Гринченко, научный руководитель Центра по изучению
языка художественного текста (ССОШ № 247 Деснянского района г. Киева)*

В последние годы чувствуется снижение интереса к классической литературе. Это связано со многими факторами, один из которых — «мода на постмодернизм». Конечно, среди огромного количества исследований есть сильные, взвешенные, глубокие работы. Добавить «своё» в малоисследованную тему (современная литература) — не очень сложно. Другое дело — анализ классических произведений. Исследователь или обречён «молчать» (потому что считает, что ничего нового он уже не скажет), или не обращать внимания на «избитость» темы и прочитывать тексты по-своему. Поэтому **актуальность** нашей работы обусловлена тем, что Велимир Хлебников — поэт, поэзия

которого не оставляет равнодушным читателя ни сто лет назад, ни сейчас. Лексический состав русского языка, как и любого другого языка, содержит огромное количество новообразований (неологизмов). А лексический состав художественной системы языка ещё более разнообразен, что связано с индивидуально-авторской речью поэтов и писателей. Поэтому **актуальность проблематики** определяется и вхождением нашего исследования в круг лингвистических и стилистических работ, которые появляются сегодня в языковедческой науке.

Материал исследования ограничен лирикой Велимира Хлебникова, а **объект** — лексемами-неологизмами поэта.

Целью работы является исследование семантики словообразовательных элементов в поэзии Велимира Хлебникова через призму его индивидуально-авторского мировосприятия. Достижение цели предполагает решение таких **задач**:

1. определить степень изученности темы;
2. проанализировать ведущие научные концепции, связанные со словообразовательной семантикой русского языка;
3. описать место Велимира Хлебникова в контексте современных отечественных литературоведческих исследований;
4. рассмотреть особенности семантизации словообразовательных элементов в стихотворениях поэта;
5. сделать лингвистический анализ поэтических текстов.

Методы исследования подчинены задачам работы и обусловлены спецификой анализируемого материала. В работе использованы исследовательские приёмы классификации, систематизации и обобщения материала, описательный метод как основной, а также стилистический, лингвистический, контекстнологический методы. В работе также использована методика сплошной и спонтанной выборки (при составлении каталога неологизмов Велимира Хлебникова).

Обзор специальной научной литературы, связанной со словообразовательной семантикой, даёт основания утверждать, что проблема семантизации (то есть наделение смыслом тех или иных элементов) сегодня является наименее исследованной. С учётом сказанного выше, исследование считаем особенно **актуальным** и в свете проблемы развития современной лингвистики.

Научная навизна работы состоит в том, что в работе сделана попытка теоретического обоснования понятия семантизации аффиксов: исследован поэтический язык, семантика и функции словообразовательных элементов в лирике Велимира Хлебникова. Предлагаемое научное исследование считаем **перспективным**: материал можно расширить, включив поэмы и циклы стихов Хлебникова.

Структура работы: научно-исследовательская работа состоит из вступления, основной части, включающей 2 раздела (каждый из которых структурирован на параграфы) и выводы к ним, общих выводов и списка использованной литературы (13 источников).

Раздел 1. Словообразовательный аспект словотворчества.

1.1. Словообразовательная семантика русского языка: постановка вопроса

Словообразование в качестве самостоятельной научной дисциплины появилось сравнительно недавно, поэтому многие важные проблемы словообразования остаются неразрешёнными и недостаточно освещёнными.

Рассмотренный нами материал современных научных исследований (в том числе интернет-источники) даёт основания утверждать, что словообразование исследуется несколько фрагментарно и обязательно в связи с другими лингвистическими направлениями. Именно о такой фрагментарности и малоисследованности, а также об отсутствии специальных монографических исследований говорит доктор филологических наук, профессор Игорь Степанович Улуханов в книге «Словообразовательная семантика в русском языке и принципы её описания».

Семантику принято считать отдельным языковым понятием и прерогативой лексической системы. Но, как показывает практика (жизнь слова в художественном тексте), словообразование в этом смысле не оставляет исключением (разве только «чистые» исследования, посвящённые исключительно словообразовательной морфемике). Улуханов И.С. акцентирует внимание на том, что «параллельно с описанием конкретного материала шло и теоретическое рассмотрение многих проблем словообразовательной семантики, таких, как семантическое соотношение мотивированного и мотивирующего слов, разработка словообразовательных категорий, определение специфики словообразовательного значения в сравнении с грамматическим и лексическим значением, синонимия и омонимия словообразовательных средств, а в последнее время и семантические ограничения сочетаемости словообразовательных морфем с мотивирующими основами» [1, с. 3]. Учёный, основываясь на изучении всей словообразовательной системы современного русского литературного языка, рассматривает собственно языковую словообразовательную семантику, то есть семантику, выраженную с помощью словообразовательных средств (формантов). Российский языковед исследует словообразовательную семантику на материале глаголов и даёт описание словообразовательных значений суффиксальных отыменных глаголов, классифицируя по семантическому принципу мотивированные слова, а также анализируя парадигматические и синтагматические связи в словообразовательной семантике. Особое значение Улуханов И.С. уделяет контекстно-зависимым аффиксам.

Другой русский учёный, Попова Т.В., вслед за Кубряковой Е.С., Волохиной Г.А., исследует словообразовательную семантику в зеркале когнитивной лингвистики. Т.В. Попова считает, что семантику производных слов определяют свободные значения, за которыми скрываются определённые мыслительные структуры, то есть концепты. Анализ этих производных слов и свойственных им словообразовательных значений позволяет понять, какое, по словам Е.С. Кубряковой, «концептуальное

или когнитивное образование подведено под «крышу» знака, какой квант информации выделен телом знака из общего потока сведений о мире» [2, с. 7]. Для Поповой Т.В. перспективным и интересным объектом исследования является деривационная семантика русского глагола. Словообразовательные значения, по мнению исследователя, строятся на базе «схематических когнитивных моделей». В статье «Словообразовательная семантика русского глагола в зеркале когнитивной лингвистики» [4] Т.В. Попова предлагает несколько определений когнитивной структуры, что отражает многоаспектность и неоднозначность в терминологической системе языка, и приходит к выводу, что схематические когнитивные модели (или схемы) лучше понимать как пучок семантических сеток, пространственный контур явления. Попова Т.В. выделяет мутационные и модификационные словообразовательные значения. Так, например, «состояние, являющееся результатом совершения действий, передается в толковании СЗ с помощью нескольких семантически близких глаголов, которые относятся к «психологическим синонимам» («углубить (ся), вникнуть во что-л., свыкнуться, освоиться, длительно совершая действие»: *вдуматься, вжиться*), связаны родо-видовыми отношениями («уничтожить (ся), израсходовать (ся), употребить, совершая действие»: *скормить, сглотать*) или являются антонимами («приобрести/утратить какие-л. свойства, длительно совершая действие»: *выбегаться* долго бегая, окончательно перестать хотеть совершать это действие, т. е. потерять качество желания и приобрести новое качество удовлетворения тем, сколько раз совершил это действие») [4]. Российский исследователь, рассматривая семантические отношения типа «субъект-действие» и «действие-объект», указывает на размытость свободных значений и их субъективное осмысление.

Интересным для нас показалась мысль Т.В. Поповой относительно фреймовой структуры словообразовательных значений, в которой могут варьироваться как её ядерная часть, так и так называемые периферийные элементы, связывающие данный фрейм с другими. Примером может служить словообразовательное значение «совершать действие один или несколько раз»

(кричать, крикнуть), где сосуществуют семы имплицитного субъекта и объекта воздействия, причины и способы совершения действия. Такая полиаспектность и многокомпонентность словообразовательных значений обуславливают большое количество потенциальных схем, которые могут быть использованы носителем языка для восприятия одного и того же объекта и которые, естественно, связаны с сознанием человека.

Произведённый Поповой Г.В. анализ глагольных значений показал, что за словообразовательными единицами скрываются мыслительные модели («когнитивные структуры»), которые помогают определить, «какие элементы человеческого опыта уже получили отражение в концептуальной и деривационно-языковой картине мира, с какой степенью дробности и глубины фиксируется словообразованием и средствами других уровней языка та или иная ситуация» [4].

О.А. Лапшина рассматривает словообразовательные средства, использующиеся для формирования категории подобия. Так, по мнению О.А. Лапшиной, «в синтаксисе значение подобия выражается при помощи сравнительных конструкций, в лексике на основе подобия строится метафора, с подобием связан такой универсальный языковой процесс, как аналогия» [5]. Ядро категории подобия составляют дериваты, в которых сема «подобный» является ядерной. Также сема «подобный» уходит в некоторых словах на периферию, оставаясь в ассоциативном поле. С точки зрения Лапшиной О.А., такие дериваты образованы в процессе метафорической мотивации, при которой происходит образование новых слов на основе одной семы. Исследователь делает вывод о том, что «подобие в языке» представляет собой функционально-семантическую категорию, ядром которой являются синтаксические единицы.

Таким образом, составные части слов имеют также свой смысл, как и целые единицы. Это не просто «кирпичики» из которых складывается слово, а это ещё и «кирпичики», наполненные смыслом, — семантикой. Предметом семантики являются не только слова, но и их элементы, поэтому наука вправе считать словообразование одним из своих объектов исследования.

1.2. Велимир Хлебников в контексте современных отечественных литературоведческих исследований

Творчество Велимира Хлебникова — значительное явление в русской поэзии [8, с. 103]. Хлебникова называли «Лобачевским слова». Его страстью была идея создания нового поэтического языка. Стихи его поражают обилием, как архаизмов, так и неологизмов. Велимир Хлебников — поэт, во многом определивший пути развития русской литературы и всей русской культуры XX века [9]. Раньше других он провозгласил, что главным источником и материалом поэзии является язык [10]. Велимир Хлебников писал свободным стихом, без строгой смены ударных и безударных слогов, без рифм [11]. Велимир Хлебников считал, что если слова начинаются одним и тем же звуком, то у них есть общее значение. Хлебников мечтал пойти дальше, найти значение звуков и создать единый мировой язык. «Наша цель — создать общий письменный язык, общий для всех народов третьего спутника Солнца, построить письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населённой человечеством звёзды, затерянной в мире», — говорил сам В. Хлебников [12, с. 73]. Также он изучал внутреннее склонение слова. Слова, которые различаются одним звуком, он считал формами одного слова. Велимир Хлебников интересовался и другими науками: историей, математикой, но при этом он оставался поэтом и только поэтом [12, с. 88]. Хлебников был мечтателем и написал своё первое экспериментальное стихотворение на «звёздном» языке: «Заклятие смехом» [8, с. 104].

Хлебников и не скрывал природы этих строк, озаглавив их «Заклятие смехом», — писал Иван Осипов, — О природе смеха — смертельной, ведь можно от него обессилеть, смеясь до упаду, поскольку смех возвращает силы уставшему» [13; с. 96]. Смех, как оружие яда, может парализовать или укрепить. Неологизмы Велимира Хлебникова восходят к русским и славянским корням, но образуются при помощи русских суффиксов [11].

Выводы к первому разделу

В разделе представлены несколько современных лингвистических концепций, связанных со словообразовательной семантикой. Исследования последних десятилетий показывают, что семантика охватывает почти все уровни языка. Сегодня есть основания говорить о развитии, так называемой словообразовательной семантики, в которой все структурные словообразовательные элементы выполняют функцию не только «строительного материала», но и несут смысловую нагрузку.

Исследованный материал по творчеству Велимира Хлебникова свидетельствует о том, что большая часть научных работ, посвящённых поэту, носит более обобщённый характер и касается скорее философии и новаторства Хлебникова. О словообразовательной семантике говорится или фрагментарно, эпизодически, или вообще не упоминается, что является свидетельством малоизученности вопроса.

Раздел 2. Велимир Хлебников как творец «нового языка»: анализ словообразовательной семантики.

Заклятие смехом

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,

О, засмейтесь усмеяльно!

О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!

Смейево, смейево!

Усмей, осмей, смешики, смешики!

Смеюнчики, смеюнчики.

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Стихотворение Велимира Хлебникова «*Заклятие смехом*» замечательно тем, что поэт играет с корнем «*смех*» и с различными аффиксами, наполняя их смыслом.

Начало движения смеха, начало процесса смехорождения — в глаголе «*засмейтесь*». *Рассыпавшийся, распавшийся, разлетевшийся* смех, как горох по полю, как драже, «*прячется*» в глаголе «*рассмейтесь*». Именно это слово, стоящее в одном ряду с *разбегом*, с *разлётом*, символизирует беспредельное пространство. Размножившийся смех проявляется в повторяющихся «*смехах*»: «*смеются смехами*». Здесь смех ещё нейтральный. Размах же смеха происходит во время «*смеяинства*»: «*смеяинствуют*» в стихотворении — как «*воинствуют*», «*буйствуют*», даже «*юродствуют*». Глобальность, эпохальность, повсеместность подчёркивается неологизмом «*смеяльно*». В следующей строке наречие «*усмеяльно*» обозначает уже «*усеянное*» смехом пространство, как поле зёрнами или небо звёздами.

Апогеем «*смехадействия*» считаем глагол — интенцию «*иссмеяся*», то есть *изойди смехом, излей его, извергни*. «*Рассмеяльно*» усиливает ассоциацию с фонтаном смеха, вращающегося во все стороны. Всё стихотворение построено на актуализации двух первоэлементов: земли (зёрна смеха, поле смеха) и воды (брызги смеха, фонтан). Ассоциация с землёй подтверждается существительным «*смеячи*», которое входит в один ряд с сеятелями (по укр. — *сівач, сіяч*), следовательно «*смеяч*» — это сеющий смех. И именно — *смеячи* являются своеобразными «*начальниками смеха*», потому что «*надсмеяльные — смеячи*» словно отрывают, раскрывают верхний шар смеха. Именно «*надсмеяльные*» овладеют большим пространством: «*рассмешище*» — как торжище — большая площадь смеха, по которой смех раскатывается во все стороны и даже над головой. Ширящийся, массовый смех, «*засевающий*» коллективное смеховое поле, — отражается в нео-наречии «*Смейево*». Быстрому распространению смеха способствует оттенок «*смелости*» в дублируемых словах.

Следующая группа глаголов и существительных пополняет «ряды» разновидностей смеха: «усмей» вызывает улыбки, усмешки, ухмылки; «осмей» — «круглый смех», смех во весь рот, «смешки» похожие на детские «прыски» «в кулачок» с подмигиванием (ср. укр. «бісики пускати»). «Смеюнчики» в чём-то сродни щекотке: это похохатывание, ограниченное во времени. Кроме того, «смеюнчики» продолжают «детскую» тему, так как ассоциируют с младенцами, с малышкой. «Смеяч» как сеятель смеха влечёт за собой «смеяча». «Смехач» (ассоциируемый с лихачом) — это одновременно и механический процесс «сеяния», и полёт. Таким образом, смех поднимается с земли, *рассеиваясь* не только по земле, но и по небу. Так, земные зёрна смеха превращаются в небесные зёрна звёзд. Земля и небо соединяются, сливаются в смехе.

Семантика заглавия раскрывается в круговой композиции стихотворения: начало и конец его — идентичны, что является своеобразной «закрепкой» смеховых формул. «Заклятие смехом» — это процесс называния по имени всех действующих лиц смеходраммы: «смехачи», «смеячи», «надсмеяльные», «смеюнчики», «смешки». Назвать здесь — значит «заклясть», то есть приручить, а может быть даже подчинить, так как закливание — это утверждение власти заклинающего. И сам заклинающий, заклинатель смеха, находится в круге, он как «дирижер», «дрессировщик», а смех «*рассыпается*» во все стороны, образуя бесконечную спираль, соединяющую верх и низ в одном космическом ритуале смехотворения.

Когда умирают...

Когда умирают кони — дышат,

Когда умирают травы — сохнут,

Когда умирают солнца — они гаснут,

Когда умирают люди — поют песни.

Это стихотворение — не о входе, а о выходе, не о вздохе, а о выдохе. Это стихотворение можно назвать стихотворение «*последнего вздоха*». То, что было в жизни самым главным, то и покидает в последнюю очередь

физическую оболочку. Последней выходит энергия: когда погибают кони, у них остаётся последнее дыхание; травы сохнут, вянут и готовятся зеленеть следующей весной; солнца — гаснут, у солнца есть огромная энергия света, поэтому во время заката лучики угасают и энергия теряется. А когда люди погибают, то поют. Почему именно поют, ведь когда умирает близкий человек, то все мы плачем? Дело в том, что в языческие времена, когда умирал человек, то танцевали и пели песни, люди радовались, потому что считали, что человек, поменяв мир, будет счастлив на небе и освобождён от вечных мук на земле. Но в наше время уже не так. Когда хороним людей, мы плачем и поём церковные песни, провожая их в рай.

Энергия здесь связывается с первоэлементами бытия: «дышать» — воздух; «сохнут» — земля, вода; «гаснут» — огонь.

А вот с каким первоэлементом бытия связаны «песни»?

Стержнями, на которых «держится» текст, являются ключевые существительные: кони — дышат; травы — сохнут; солнца — гаснут; люди — поют, что отражает мифологическую модель мира, в состав которой входит анимо-аниматическая модель (животные и растения), антропоморфная (человек) и астральная (небесные светила). Если стихотворение держится на этих ключевых словах, то, скорее всего, они являются центрами макромира. Это стихотворение о единстве, соединении всего в человеке: человеческая душа может и «дышать», и «сохнуть», и «гаснуть», и «петь». Поэтому не найденный нами, не обозначенный первоэлемент бытия в слове «поют» — это, возможно, синкретический первоэлемент мироздания, рождающий жизнь и космос. Песни вбирают в себя все звуки вселенной: дыхание ветра и звуки земли, и воды, и потрескивание огня.

Лексически стихотворение выстраивает тему «угасания», «ухода», «умирания» (четырежды повторяется «когда умирают»), но семантически побеждает тема жизни. Слово «дышат» в первой строчке имплицитно повторяется в последней. Песни, ассоциируемые у нас с душой, — это и есть

жизнь. Таким образом, неприметный корень «дыш-» символизирует вечность, бессмертие, вселенскую душу.

Там где жили свиристели

Там, где жили свиристели,

Где качались тихо ели,

Пролетели, улетели

Стая легких времией.

Где шумели тихо ели,

Где поюны крик пропели,

Пролетели, улетели

Стая легких времией.

В беспорядке диком теней,

Где, как морок старых дней,

Закружились, зазвенели

Стая легких времией.

Стая легких времией!

Ты поюнна и вабна,

Душу ты пьянишь, как струны,

В сердце входишь, как волна!

Ну же, звонкие поюны,

Славу легких времией!

«Стая лёгких времией» рефреном повторяется четырежды, пятый раз — «славу лёгких времией». «Времири» — птицы времени: лёгкие, как мгновения, незаметно пролетающие мимо, кочующие, как снегири, с места на место.

Стихотворение держится на трёх «стержнях»: «звуки», «полёт» и «время». Первую группу «звуковых» символов составляют лексемы с корнем «свир-», что восходит к образу-этносимволу «свирель», и ассоциируется с чарующими звуками природы, с небесной мелодией. По ходу стихотворения духовой инструмент «свирель» модифицируется в струнный, смыкая дух и струну в образе «души». «Свиристели» — обитатели страны Духа, страны

небесных звуков и звонких песен. Хлебников называет их «поюнами», что ассоциативно соотносится с рядом тех, кто ведает, кто поёт, кто играет: «Баюн», «ведун», «колдун» и т. д. Следовательно, «поюны» обладают способностью ведать тайными знаниями, то есть погружаться в глубины времён. «Поюны» — поющие, юные, что-то дерзкое, петушиное в этом «крик пропели», и в тоже время что-то манящее (типа «сладкоголосой птицы юности»). Далее в стихотворении проступает это значение: «ты поюнна и вабна» (юная красавица, поюще-маняще-желанная). «Вабна» — диалектное астраханское слово, которое обозначает «влекущая, привлекательная» и т. п. (отзвук украинской «зваби»). В конце стихотворения «звонкие поюны» — как звонкие струны, воздающие славу времени.

«Свиристыли» «прячут» в себе слово «ели» — образы вечно зелёных деревьев, достающих своими вершинами к небу. Не случайно «ели» входят в состав и глаголов «движения»: «пролетели», «улетели», и «звуковых» глаголов: «пропели», как будто соединяя пространства и времена и по вертикали, и по горизонтали, образуя круговорот. Возможно, «беспорядок дикий теней» является не чем иным, как мифологически ритуальным танцем, имеющим древние глубокие корни. («Тени» здесь подтверждают древнейшую природу ритуального танца, так как соотносятся с древнейшим архетипом «тень»). О глубине свидетельствует и дублирование тёмного колоратива: «морок старых дней», что отсылает нас к третьему стержневому образу. Именно «Времирей» соединяют в себе семантику движения (а точнее: полёта) и звука, так как глаголы «пролетели», «пропели», «улетели» имеют одинаковые «временные» приставки «про-» и «у-», обозначающие законченность действия. О вхождении «времирей» в ассоциативный ряд, связанный с полётом, с небом, с лёгкостью, свидетельствует метафора «стая лёгкий времирей». Таким образом, «там, где жили свиристыли» — это небесная, воздушная, духовная страна, которая притягивает своими звуками («вабна») и пьянит чарующими песнями «звонких поюнов».

Времыши-камыши

Времыши-камыши

На озера берегу,

Где каменья временем,

Где время каменьем.

На берега озере

Времыши, камыши,

На озера берегу

Священно шумящие

Стихотворение «*Времыши-камыши*» тоже соотносится с темой времени и актуализирует мифологический срез образов — психологических ассоциативов: время здесь связано с четырьмя первоэлементами бытия: водой, воздухом, землёй, камнем. Камыши — стражи времени и одновременно его локаторы, проводники.

Где каменья временем,

Где время каменьем. —

Здесь зеркальное взаимоотражение и смысловая «закрепка» — любимый поэтический прием Хлебникова: время застыло в камне, время — каменный памятник (вспомним: «время собирать камни») дальше «*времыши, камыши*» — перепутывание-слияние каменьев-голышей и времени. Мы видим, как одно значение накладывается на другое, и — рождается третий смысл.

Ассоциативность с водой происходит через образ озера (семантика чистоты и глубины), с землёй — через образ берега (медиативная символика берега как посредника между прошлым и будущим, памятью и забвением, жизнью и смертью), с воздухом — через имплицитный образ ветра, который в тексте стихотворения реализуется через звукосимволизм (звук «*и*» создаёт звукообраз ветра, благодаря которому «*камыши*» — «*священно шумящие*»), с камнем — через образы «*каменьев*». Шум, гул времени — священный, вечный (символ Вечности — озеро, круг). Все стихотворение — круг. Все образы соединяются в ключевом символе «*времыши*», построенном

по словообразовательной модели «камыши»: Хлебников, соединив два слова «время» и «камыши», создал образ «времяшей» как универсальный символ бесконечного движения, незыблемости, вечности, глубины, бессмертия. Таким образом, это стихотворение — ода времени.

Жарбог! Жарбог!

Жарбог! Жарбог!

Я в тебя грезитвой мечу,

Дола славный стаедей,

О, взметни ты мне навстречу

Стаю вольных жарирей.

Жарбог! Жарбог!

Волю видеть огнезарную

Стаю легких жарирей,

Дабы радугой стожарною

Вспыхнул морок наших дней.

Пятый первоэлемент бытия «огонь» является доминирующим образом в семантической структуре стихотворения «*Жарбог! Жарбог!*». Жарбог и все слова с корнем «жар-» — во славу огня, горения как символа жизни. Семантика корня «жар-» реализуется в таких лексемах, как «*Жарбог*», «*жарирей*», «*стожарная*» и модифицируется в слове «*огнезарная*». Имплицитно огонь выражен в неологизме «*грезитва*», словообразовательно соотносимом с «*грозой*», «*бритвой*» (семантика остроты, резкости, внезапности), а эксплицитно — рядом глаголов «*вспыхнул*», «*взметни*», которые ассоциируются с молниями и громом. В славянском этническом мифоконтексте образу «*Жарбога*» соответствует верховный бог славян Перун, атрибутами которого являются гроза и молния. Жарбога Хлебников называет ещё «*Стаедем*». Имя это, перекликаясь в нашем сознании со сказочным Берендеем, обозначает управителя «стай». Скорее всего, Жарбог Хлебникова — это и есть славянский Перун, «*жарирей*» — молнии, которые мечет бог. Интересным является слово «*грезитва*»: семантическое наложение

словообразовательных элементов является не совсем понятным. Возможно, здесь — соединение слов «грёза» (то есть мечта) и «молитва» (о будущем). Но как сочетается это слово с «мечу»? Может, «я тебя прошу / молюсь» и одновременно «грожусь тебе снизу». Но чем грожусь? Это место в стихотворении остаётся для нас загадкой. «Жариреи» — дети Жарбога, которые он выпускает вольными лёгкими стаями и которые раздвигают «морок» и освещают всё вокруг, то есть они — жизньтворящее начало, раскрашивающее мир во все цвета радуги и творящее таким образом тайное действие (символика чисел «семь» и «сто»). Жарбог стоит в одном ряду с верховными богами Дажьбогом и Стрибогом и означает положительное начало, способное сжечь морок дней (всё зло мира). «Жарири» — противоположные снегилям птицы, несущие энергию преобразования и пробуждения. В конце стихотворения мы видим, как «жарири» озаряют землю своим светом-жаром и радугой, соединяют небо и землю — верх и низ, божественное и земное. По Хлебникову, это — гармония.

Огнивом-сечивом

*Огнивом-сечивом высек я мир,
И зыбку-улыбку к устам я поднес,
И куревом-маревом дол озарил,
И сладкую дымность о бывшем вознес.*

Огонь как творец мира является ключевым в стихотворении «*Огнивом-сечивом высек я мир...*». Креативная природа огня-творца проявляется в глаголе «высек» и существительном «сечиво». Оба слова имеют один и тот же корень «сеч-» («сек-»), что говорит об идентичной семантической модели созданного Хлебниковым неологизма «сечиво». Кроме ассоциации с глаголом «сечь» (резкое движение + скульптурная резьба), «сечиво» вызывает ещё ассоциативный ряд, связанный с «сечкой», который текстуально подтверждается «*куревом-маревом*» и расширяет семантический спектр этого образа. «Сечиво» связывается в стихотворении и с мотивом забвения, воспоминаний, памяти, так как слова «зыбка-улыбка», «курево-марево» не что иное, как образы

прошлого, приятных воспоминаний, которые поднимают вверх: *«сладкую дымность о бывшем вознёс»*. Стихотворение актуализирует не разрушительную, а жизнетворящую природу амбивалентного образа огня. Подтверждением этому служит *«жизнерадостный»* контекст огнедейства (*«улыбка»*).

Поэт — первооткрыватель и родитель мира (это в духе космогонии Хлебникова как Председателя земного шара). Рожденный мир в ответ улыбнулся *«зыбкой»*, его поцеловали (благословили) на долгую жизнь. Старый мир отпели (*«курево-марево»* ассоциируется с кадилом).

Таким образом, проанализированные стихотворения Велимира Хлебникова отражают индивидуально-авторскую концепцию поэта. В каждом стихотворении он выступает как носитель и творец «нового языка». Словотворчество Хлебникова — это рождение новых слов, построенных по традиционным словообразовательным моделям. Но уникальность словообразовательного процесса Хлебникова состоит в наложении нетипичных аффиксов с использованием исконно русских корней. Это является одной из особенностей идиостиля русского поэта.

Семантизация словообразовательных элементов Велимира Хлебникова — это действительно «новый язык», потому что каждый аффикс, каждый корень, моделируя новое слово, является не просто строительным фундаментом, но и несёт уникальную смысловую нагрузку.

Выводы

В работе исследована семантика словообразовательных элементов в поэзии Велимира Хлебникова через призму его индивидуально-авторского мировосприятия. Объект ограничен лексемами-неологизмами в лирике поэта. Изученный материал по творчеству поэта свидетельствует о фрагментарности и недостаточной исследованности проблемы словообразовательной семантики. На наш взгляд, причиной этому является то, что Велимир Хлебников — очень сложный поэт, тексты которого требуют от исследователя глубокого и осмысленного прочтения. Малоисследованность темы в современном литературоведении, возможно, объясняется ещё и тем, что сегодня существует

так называемая «мода на постмодернизм», вследствие которой «на задворках» научных исследований остаются поэты-классики.

Предлагаемая работа входит в ряд исследований лингвостилистического направления, так как объединяет в себе лингвистический и стилистический анализы. Второй раздел научно-исследовательской работы посвящён описанию семантики текста на морфемно-лексико-морфологическом уровне. Доминирующим методом анализа языковых единиц в поэзии Хлебникова является лингвистический метод с элементами стилистического, контекстнологического, мифологического.

Методом сплошной и спонтанной выборки из текстов стихотворений поэта были изъяты лексемы-неологизмы, которые были проанализированы с точки зрения словообразовательной семантики. Это дало возможность определить особенности семантизации словообразовательных элементов в стихотворениях Велимира Хлебникова. Среди таких особенностей можно выделить следующие: использование исконно русских корней; употребление не свойственных традиционному словообразованию аффиксов; наложение «чужих» аффиксов, вследствие чего происходит морфологическая трансформация слова, то есть переход одной части речи в другую; модификация словообразовательной структуры слова с целью создания особенной индивидуально-авторской системы языка («нового языка»).

Таким образом, «новый язык» Велимира Хлебникова — это язык, которому свойственна семантизация всех лингвистических уровней, в том числе морфемного уровня. Словообразовательные элементы являются не просто «строительными кирпичиками», но создают уникальную семантическую авторскую модель.

Исходя из выше изложенного, перспективность работы видим в расширении анализируемого материала как с точки зрения объекта исследования (рассмотрение других лингвистических уровней, например синтаксического и фонографического), так и включение в текстовый материал целых циклов стихов и поэм Хлебникова.

Список литературы:

1. Баевский В.С. История русской литературы XX века: Компендиум. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 448 с.: ил. — (Studia philologica).
2. Волохина Г.А., Попова З.Д. Синтаксические концепты русского простого предложения. Воронеж, 1999.
3. Дроздова О.Е. Уроки языкознания для школьников: 5—8 кл.: Пособие для уч-ся. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. — 336 с.: ил.
4. Ермакова О.П. О некоторых изменениях в системе аффиксов и производящих основ качественных наречий // Развитие грамматики и лексики современного русского языка. — М., 1966. — С. 45—54.
5. Кубрякова Е.С. Когнитивные аспекты морфологии // Язык: теория, история, типология: Памяти В.Н. Ярцевой. М., 2000. С. 22—27.
6. Лапшина О.А. Словообразовательная семантика подобия в современном русском языке // — [Электронный ресурс] — Режим доступа. — интернет-источник: URL: <http://www.twirpx.com/file/543895/>
7. Попова Т.В. Словообразовательная семантика русского глагола в зеркале когнитивной лингвистики // [Электронный ресурс] — Режим доступа. — интернет-источник: URL: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0033\(01_08-2004\)&xsl=showArticle.xslt&id=a02&doc=./content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0033(01_08-2004)&xsl=showArticle.xslt&id=a02&doc=./content.jsp)
8. София Старкина. Велимир Хлебников. // [Электронный ресурс] — Режим доступа. — интернет-источник: URL: <http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/94531.html>
9. Улуханов И.С. Словообразовательная семантика и принципы ее описания / И.С. Улуханов. — М.: Наука, 1977. — 256 с.
10. Хлебников В. Стихотворения и поэмы / Велимир Хлебников. — М.: Эскимо, 2008. — 352 с. — (Народная поэзия).
11. Хлебников В. // Режим доступа: интернет-источник: <http://www.bestreferat.ru/referat-92256.html>
12. Хлебников Велимир // [Электронный ресурс] — Режим доступа. — интернет-источник: URL: <http://hlebnikov.lit-info.ru/>
13. Хрестоматия по русской литературе XX века: (Сост. Пахарева К.М., Дорофеева Н.И., Пахарева Т.А., Король Г.Н.). — Донецк: МП «Отечество», 1997 — 720 с.

РУССКО-КАЗАХСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ БИЛИНГВИЗМ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА А. АЛИМЖАНОВА «ГОНЕЦ»)

Зейналова Наргиза

класс 10 «А», гимназия № 132, г. Алматы

Шеина Вера Николаевна

научный руководитель, педагог высшей категории, преподаватель русского языка, литературы и английского языка, гимназия № 132, г. Алматы

Языковое существование современного Казахстана характеризуется естественным двуязычием: с одной стороны статус государственного имеет казахский язык; с другой — русский язык остается средством межнационального общения и по-прежнему играет важную роль в сферах образования и культуры.

Современная научная литература о билингвизме (двуязычии) насчитывает немалое количество работ, посвященных различным аспектам этого явления. Однако вопрос о художественном билингвизме остается среди наименее изученных. В Казахстане сохраняется реальный билингвизм, а в центре внимания читающей публики по-прежнему остаются русскоязычные художественные произведения казахских авторов.

В этой связи **актуальность** исследования определяется необходимостью переосмысления ценности литературного наследия русскоязычных казахских писателей, объединивших в своем творчестве две культуры.

Гипотезой выступает предположение о том, что художественный билингвизм — это процесс взаимодействия и взаимообогащения литератур.

Объектом исследования избран художественный билингвистический текст.

Предметом исследования являются лексические единицы романа А. Алимжанова «Гонец», обладающие национальным компонентом значения.

Цель проекта состоит в выявлении особенностей функционирования казахской национальной лексики в русскоязычном художественном тексте романа А. Алимжанова «Гонец».

Для достижения данной цели поставлены следующие **задачи**:

- раскрыть сущность понятия «художественный билингвизм»;
- выработать объективные критерии национальной принадлежности произведений авторов-билингвов.

- провести анкетный опрос для выявления роли двуязычного художественного творчества в литературном процессе среди магистрантов КазНПУ им. Абая;

- выявить в тексте романа А. Алимжанова «Гонец» лексические единицы, отражающие специфику национального мировидения;

- раскрыть роль национальной лексики в билингвистическом тексте.

Научная новизна проекта заключается в том, что в работе:

- конкретизировано понятие «художественный билингвизм»;
- на основе анкетного опроса выявлена роль двуязычного художественного творчества в литературном процессе;

- классифицированы лексические единицы, извлеченные из текста романа А. Алимжанова «Гонец», что позволило отразить специфику национального мировидения.

В работе были применены следующие **методы исследования**: сплошная выборка материала, описательный метод, классификационный метод, компонентный анализ, ранжирование, а также анкетный опрос.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования ее результатов на занятиях по языкознанию, литературоведению и культурологии.

Опираясь на исследования видных ученых и, исходя из личных наблюдений, мы считаем, что художественный билингвизм — это форма создания специфического художественного мира средствами другого языка.

Специфика современного художественного билингвизма проявляется в том, что, «обращаясь к русскому языку как к форме создания литературных произведений, национальные писатели развивают не только традиции русской, но и своей национальной литературы и культуры. Это развитие выражается

и в отборе жизненного материала, в его освещении, образной системе, в использовании фольклорных мотивов, в употреблении слов из своих родных языков» [4, с. 34].

До настоящего времени вопрос о том, каких писателей можно назвать двуязычными и какие произведения являются билингвистическими, остается нерешенным. Отсюда и различное отношение исследователей к типологии художественного билингвизма. Как относиться к национальным писателям, пишущим на русском языке? С лингвокультурологических позиций представляется правомерным следующее рассуждение: конечно, если статья на точку зрения определения творческой принадлежности к той или иной литературе только по языку, то следует считать национальных писателей русскими писателями, разрабатывающими национальную тематику [8, с. 314]. Но если принять к сведению, что для русскоязычного творчества автора-билингва характерно использование традиционных национальных мотивов, образов, символов, то мы должны признать, что язык-то русский, но душа и дух — казахские, а значит и литература тоже, непременно, казахская. Так что голос крови, родины сильнее языка творчества [5, с. 34]. Мы сторонники второй точки зрения.

Значительный интерес представляет также типология художественного билингвизма.

Ч. Гусейнов выделяет следующие типы художественного билингвизма:

1. творчество на национальном языке и авторский перевод на русский;
2. творчество на русском языке с последующим переводом на национальный;
3. параллельное творчество на национальном и русском языках без самоперевода;
4. творчество лишь на русском языке, которое причисляется к национальной литературе [8, с. 314—315].

В.В. Иванов, Н.Г. Михайловская, В.М. Панькин различают три типа литературной билингвистической деятельности. К первому они относят

самоперевод, т. е. создание произведения на национальном языке с последующим переводом на русский. Перевод осуществляет сам автор данного произведения, т. е. создание оригинала на русском и его переложение на национальный язык осуществляется самим писателем. Ко второму типу они относят творчество национальных писателей на двух языках, но без самоперевода: одни свои произведения писатель создает на национальном языке, другие — на русском, а переводят его произведения как в том, так и в другом случае профессиональные переводчики. К третьему типу относятся тексты национальных писателей на русском языке [9, с. 50].

А.А. Гируцкий предлагает схему художественного двуязычия, в соответствии с которой выделяются два вида художественного билингвизма — оригинальное творчество и художественный перевод. Он отмечает, что оригинальное творчество, в свою очередь, может быть представлено творчеством на неродном языке и творчеством на двух языках; художественный перевод — авторским переводом и профессиональным переводом. В качестве разновидности художественного билингвизма выделяется творчество на родном языке с использованием элементов другого [7, с. 175].

По мнению Б. Хасанова, выделяются скрытая и открытая формы литературного двуязычия.

Так, по Хасанову, в скрытом художественно-литературном двуязычии наблюдаются факты непредвиденного и, может быть, авторски неосознанного совмещения в речи двух языковых стихий [15, с. 192—193]. Мы позволим себе не согласиться с данным утверждением, так как писатель всегда отталкивается от замысла, реализуя цель, изначально связанную с эстетическими, стилистическими функциями вводимых в текст речевых элементов. Другими словами, средства разных языков являются фактами осознанного выбора.

Открытая форма литературного двуязычия, по мнению Б. Хасанова и многих других ученых, представлена творчеством писателей, пишущих на двух языках. Можно, тем не менее, создавать билингвистические тексты,

используя в качестве постоянной основы лишь один из языков. Другими словами, эффект билингвизма проявляется в самом тексте независимо от того, написано ли данным автором произведение на другом языке.

С целью выявления роли двуязычного художественного творчества в литературном процессе, мы провели анкетный опрос среди магистрантов КазНПУ им. Абая г. Алматы. Было опрошено 15 человек, результаты исследования представлены в Приложении. На основе анализа первичной информации, мы пришли к выводу, что распространение литературного двуязычия в Республике Казахстан еще не осмыслено полностью, так как почти половина опрошенных считают, что национальные писатели, создающие свои произведения не на государственном языке не имеют отношения к национальной культуре. Тем не менее, на наш взгляд, актуальной представляется проблема взаимообогащения литератур через двуязычие, с уяснением того, что русскоязычное творчество бикультурных авторов — это явление национальной литературы.

Прежде чем раскрыть роль национальной лексики в билингвистическом тексте, охарактеризуем художественный мир романа А. Алимжанова «Гонец».

Проблема художественного освоения конкретно-исторического содержания той или иной эпохи неразрывно связана с проблемой передачи ее неповторимого облика и колорита. Эта проблема приобретает особый характер, когда речь идет о жанре исторического романа, в котором ставится цель воссоздать человеческую жизнь прошедших времен. В этом случае писатель неизбежно сталкивается с требованием воссоздания исторического колорита и сознательно стремится его осуществить.

Задача художника состоит не в том, чтобы сформулировать закономерности исторического развития, а в том, чтобы запечатлеть тончайшие отражения общего хода истории в поведении и сознании людей.

В «Гонце» А. Алимжанова оживает трагическая эпоха «актабан шубурынды», трудное время противостояния казахской Степи агрессии джунгар в первой трети XVIII века. Это было испытанием братства и единства

казахских родов, ханов и биев. Несмотря на победу под началом Абулхаира в 1731 году, Степь продолжали раздирать междоусобицы. Они еще более усиливались, как только наступали мирные дни. Роман пронизывает беспокойная авторская мысль о необходимости большей сплоченности, взаимопонимания и даже компромисса во имя спасения национальной государственности и этнокультурного союза. Образ гонца Кенжебатыра становится постепенно символическим, так как гонец в Степи это не просто вестник, посредник, а в военное время и связной. Это прежде всего «посол» мира и согласия, неустанный искатель дружбы и братства. Именно гонцы, разной степени важности, становились силой исторического прогресса, особенно в эпоху национальных бедствий [6, с. 10—11].

«Принято считать — История не повторяется. Думаю, что напротив — фундаментальные слагаемые Ее если не вечны, то, по крайней мере, повторяемы. Познание этого закона может помочь человеку понять необходимость мудрости во взаимоотношениях между людьми. И когда говорят об уроках Истории, о необходимости учиться у Истории, то ... как? И чему? учиться» [1, с. 8].

«Наша сокровенная цель — мир и духовное согласие. Если во времена наших славных биев Толе, Казыбека и Айтеке высшей заботой было единство всех казахов, то и в наше время это остается главной целью. Единственная разница в том, что казахский народ, сплоченный нашими священными предками, ныне обязан быть объединяющим началом всех народов, населяющих Казахстан. На пути к этой цели необходимо сплотить в одну общую семью все народы нашей республики, объединить все усилия для ее достижения» [12, с. 135].

Как говорят казахи, «береке басы — бірлікте» — «преддверье счастья — в единении сил».

Ознакомившись с текстом романа А. Алимжанова «Гонец», мы выявили примеры лексических единиц, обладающих национальным компонентом значения.

В двуязычном тексте национальной считаем лексику языка, за которым стоит воплощенный в тексте культурный слой языка, являющегося для писателя первым родным. В нашем случае — это лексика казахская.

Для разработки классификации лексических единиц, отражающих мировосприятие казахского народа, необходимо уточнить понятие «национальная лексика».

Национальную лексику можно определить:

1. как лексику, связанную с обозначением национальных реалий, не имеющих аналогии в жизни другого (в нашем случае — русского) народа;
2. как лексику, обладающую национальным компонентом значения [11, с. 377].

Носитель языка обладает определенным объемом культурно-фоновых знаний. Слово хранит культурную память и одновременно — транслирует культурные знания. Писатель предполагает у своих читателей способность воспринимать через слово информацию объективно заложенную в созданном им литературном произведении. В билингвистическом тексте коммуникативное напряжение может возникнуть на участках словесного воспроизведения особенностей другой культуры. Снять напряжение писатель-билингв пытается с помощью приемов интерпретации культурно-фоновых компонентов текстового содержания.

1. Фоновая информация проявляется на уровне лексемы-казахизма. В лексической системе русского языка отсутствует слово, значение которого эквивалентно значению казахского слова.

Не так уж скуден и безроден наш народ, у него найдется сын, способный объединить джигитов всех племен и жузов [2, с. 251].

Слово **жуз** имеет следующее зафиксированное толковыми словарями казахского языка значение: «название трех родо-племенных объединений казахов: старший, средний, младший». Данная лексическая единица является безэквивалентной, так как русская культура не знала аналогичной социальной структуры.

2. Фоновая информация проявляется на уровне семемы национального слова, освоенного русским языком. Так, лексическая единица *джигит* имеет следующее зафиксированное толковыми словарями русского языка значение: «искусный и отважный наездник». Однако в билингвистическом тексте реализуется значение данного слова, передающее специфическую фоновую информацию, характерную для казахской культуры. Семема «воин, защитник» актуализируется в следующем контексте:

Много славных джигитов полегло в этой битве [2, с. 384].

3. Средством передачи картинной национально маркированной образности может выступать собственно русское слово [15, с. 81].

Он (Кенжебатыр) впервые ощутил так широко перевозданную, могущественную красоту степи, он видел ее синеву, ее цветенье и силу. Небольшие холмы, низкие зеленые отроги напоминали застывшие волны великого моря; реки, сверкающие в лучах солнца, уходили из одного края дали в другой [2, с. 300].

Культурно-фоновая информация, на основе которой возникает ассоциативный образ казахской земли, наслаивается на слово *степь*.

Исходя из конкретного, имеющегося в нашем распоряжении материала, мы расклассифицировали лексические единицы, обладающие национальной спецификой, по нижеследующим тематическим группам: 1. административно-территориальное устройство; 2. социальная принадлежность; 3. гендерные отношения; 4. трудовая деятельность; 5. религия; 6. быт; 7. обычаи и традиции; 8. искусство; 9. растительный и животный мир.

Для более четкого представления о сущности вышеуказанной классификации охарактеризуем каждую группу отдельно и приведем примеры лексических единиц, отражающих специфику национального мировидения, выявленных нами в романе А. Алимжанова «Гонец».

Для портретирования внутреннего устройства казахского общества используются лексические единицы, входящие в группу «Административно-территориальное устройство».

*Может, эта поездка наконец станет для него счастливой и он узнает что-нибудь о родном **ауле**, узнает, где его отец, найдет Санию!* [2, с. 285].

Тематическая группа «Социальная принадлежность» отражает национальные представления о социальных различиях людей.

*А когда нет джунгар, нет войны, тогда надо идти к **баю**, **султану** или **хану**, стать их туленгутом, или чабаном, или табунщиком, — кем не станешь, все равно ты подчинен их воле, а сами они — воле более сильного* [2, с. 293].

В границах национальной картины мира в опоре на определенные стереотипы поведения, традиции, обычаи создаются образы другого/другой. В этом отношении интерес представляет тематическая группа «Гендерные отношения». Наряду с традиционными образами матери, жены, девушки-невесты, встречаем и образ девушки-джигита. Статусные функции мужчины приписываются женщине.

Подруга** твоя под стать тебе, она не уступит в бою **джигитам [2, с. 365].

В тексте активно используются лексические единицы, относящиеся к тематической группе «Трудовая деятельность».

*Притихли сторонники султанов Барака и Абульмамбета. Притихли потому, что опора степи — народ: **пастухи** и **табуницики**, **чабаны** и **пахари**, люди, которых мало волновали коварные ходы степных воротил друг против друга ...* [2, с. 389].

В тематической группе «Религия» описываются особенности религиозного мира казахов, приверженность к определенному вероисповеданию и выполнению культовых обрядов.

*Он (Манай) молча взывал к **душам предков**, к **аллаху**, чтобы они сохранили ему силу и спокойствие* [2, с. 197].

*Так записано в **Коране**, в священной книге **мусульман*** [2, с. 301].

*В пятикратном **намазе** Манай просит пощады у аллаха. Не себе, а людям своим. Он просит здоровья **батырам** казахов* [2, с. 212].

Мир человека — это вещный мир, объединяющий все, что связано с рукотворной деятельностью человека. С этой точки зрения интерес представляет тематическая группа «Быт», отражающая наименование построек, а также посуды, домашней утвари, пищи, напитков, одежды и обуви и др.

Известно, что типовое жилище отражает и народное мировосприятие. Это особый микромир, в котором проявляется не только специфика быта и уклада жизни, но и менталитет. Для казаха таким жилищем была юрта. Образ юрты, который создается в билингвистическом тексте, позволяет понять особенности кочевой жизни, отношение казахов к миру.

*Все это произошло так быстро — не успела Саня опомниться, как кошмы были скатаны, остов **юрты** уложен и связан и все это вместе взвалено поверх поклажи чьего-то верблюда [2, с. 263].*

Описание юрты, ее местоположения говорят о степени достатка хозяев.

*Саня еще издали заметила, что центр аула, большое, утрамбованное копытами коней поле, лежащее перед **двенадцатистворчатой юртой** местного бая, заполнено людьми [2, с. 335].*

Особый интерес представляют широко встречающиеся в тексте обозначения национальных блюд.

*В торсыках полно **кумыса**, в котлах **мяса**, в казанах, а то и прямо на углях, пекут **лепешки**, возле юрт людей побогаче прямо на осиновых вертелях жарят целые **бараньи туши**. Джигиты то и дело подвозят дрова к котлам, где варится молодая **конина**, в огромных деревянных чашах разводят прошлогодний **курт**. Откуда-то везут и разливают всем желающим вкусный **кымран** и крепкий **шубат**. А **кумыс**, кумыс какой! Хорошо изготовленный, густой, золотистый и крепкий [2, с. 359].*

Приметы ритуалов национального гостеприимства позволяют проникнуть в жизненное пространство кочевого народа, осмыслить законы и обычаи бытовой культуры, способствующие сохранению социальной общности, упрочнению своего круга и установлению внешних контактов.

Огромный дастархан, расстеленный перед гостями, был завален баурсаками, кусками казы, куртотом и комками сахара. Молодой воин разливал душистый чай из железного чайника [2, с. 286].

Тематическая группа «Обычаи и традиции» играет важную роль в освещении проблемы национальной самобытности. Писатель обращается к истокам народной жизни, рассказывая об этой части духовной культуры народа, обращает внимание читателей на важность многочисленных обычаев, обрядов.

Два джигита-воина, два молодых акына, пристроив своих коней возле Сани и Кенжебатыра, ударили по струнам домбры, зазвучала песня. В сопровождении друзей-батыров Кенже и Саня направились к главной юрте. Зазвучали слова «Той бастар», расступилось войско [2, с. 365].

В тематической группе «Искусство» рассматривается специфика культурно-языкового воплощения в тексте музыкальной жизни народа. Выделены лексические единицы, обозначающие носителей казахского музыкального и поэтического искусства, а также представлены наименования музыкальных инструментов.

Где-то в толпе зазвенела домбра. Высокий чистый голос акына начал торжественную песню [2, с. 350].

А совсем рядом, собравшись в круг, молодые воины и старые табуңици слушали песни жырыши и сказания жырау о боевых походах предков на джунгар и циней [2, с. 359].

В тексте активно используются лексические единицы из тематической группы «Растительный и животный мир».

Казахи-кочевники с давних пор культивировали домашних животных. Отсюда множество реалий с животноводством и верховыми животными.

И молодой джигит и старый чабан подбирали себе коней получше, готовили скакунов к походу и боям, находили седла покрепче, сильнее затягивали подпруги, челки скакунов украшали султанами из совиных

и соколиных перьев, гривы заплетали в косички, туго перетягивали хвосты алыми лентами [2, с. 329].

В каждой сотне находилось по несколько вьючных **верблюдов**, по две—три тяжело груженные телеги. Наконец в центре конных порядков показались шатры на колесах. Несколько пар **коней** были впряжены в каждый из них [2, с. 222].

Такой **тулпар** — хорошая подмога в бою [2, с. 223].

В тексте широко представлены наименования растений, отражающие специфику степного края.

Кенже с удивлением заметил, что **подснежники** уступают место ранним бутонам **диких тюльпанов**, что очень пушисты кусты молодого **жусана** и что вся степь как тонкой шелковой накидкой укрыта чистой синевой весенних трав [2, с. 283].

Итак, классификацию национально-окрашенной лексики, извлеченной из текста билингвистического романа «Гонец» А. Алимжанова, можно представить в виде следующей таблицы.

Таблица 1.

Классификация казахской национальной лексики

№	Тематические группы	Примеры
1.	Административно-территориальное устройство	аул
2.	Социальная принадлежность	бай, султан, хан
3.	Гендерные отношения	девушка-джигит
4.	Трудовая деятельность	пастухи, табунщики, чабаны, пахари
5.	Религия	души предков, аллах, Коран, мусульмане, намаз
6.	Быт	юрта, двенадцатистворчатая юрта, кумыс, лепешки, бараньи туши, конина, курт, кымран, шубат, кумыс, дастархан, баурсаки, казы, сахар
7.	Обычаи и традиции	Той бастар
8.	Искусство	домбра, акын, жырши, жырау
9.	Растительный и животный мир	кони, верблюды, тулпар, дикие тюльпаны, жусан

Проделанная нами работа позволила нам прийти к выводу, что лексические единицы, обладающие национальным компонентом значения,

отражают ценностные предпочтения казахов-кочевников, их отношение к человеку, его занятиям, административным институтам, верованиям, их представления о предназначении человека, а также отражают различные реалии живой и неживой природы.

Единицы каждой отдельной группы упорядочивают представления читателя о бытовой культуре народа. Для русского читателя отдельные участки той или иной тематической группы, воссоздаваемые писателем-билингвом, окажутся узнаваемыми; другие участки данной группы будут осознаны как специфические, подчиненные условиями жизни казахов.

Таким образом, совмещая в произведении элементы двух культур, обращаясь к русскому языку как к форме создания произведения, писатель создает глубоко национальное произведение с ярко выраженной национальной спецификой.

Одним из способов сохранения национальной культуры и языка в полиэтническом государстве является билингвизм и художественный билингвизм, в частности.

Художественный билингвизм — это национальное видение мира и воссоздание его в художественном произведении средствами другого языка.

Проведя исследование языкового материала в романе А. Алимжанова «Гонец», мы выявили примеры национально-окрашенной лексики и расклассифицировали их по тематическим группам на основании семантического анализа.

Лексические единицы, обладающие национальным компонентом значения, отражают ценностные предпочтения казахов-кочевников, их отношение к человеку, его занятиям, административным институтам, верованиям, их представления о предназначении человека, а также отражают различные реалии живой и неживой природы.

При создании билингвистического произведения писатель-билингв обращается к русскому языку как к форме создания текста и использует средства национального языка, которые придают произведению специфич-

ность, создают эффект билингвизма. Русский язык является формой выражения мыслей, чувств, настроений автора. В то же время при чтении билингвистического произведения читатель погружается в национально специфический мир образов, вещей, явлений, отношений. В этом случае в тексте воплощается мировидение казахского народа, которому принадлежит писатель.

В процессе исследования использовался метод анкетирования среди магистрантов КазНПУ им. Абая г. Алматы с целью выявления роли двуязычного художественного творчества в литературном процессе.

Проведенное анкетирование показало следующие результаты: распространение литературного двуязычия в Республике Казахстан еще не осмысленно полностью. Но ясно то, что оно не способствует потере национальной культуры. Актуальной представляется проблема взаимообогащения литератур через двуязычие, с уяснением того, что русскоязычное творчество бикультурных авторов — это явление национальной литературы.

Все вышеизложенное позволяет сделать вывод о том, что не только одновременное изучение русского языка на материале художественного творчества русских писателей и национального языка на материале художественного творчества на национальном языке имеют большую образовательную ценность, но и изучение художественного творчества, изображающего национальный образ на языке «вторичной» (приобретенной) культуры может способствовать пониманию, восприятию и сохранению фундаментальных культурных ценностей двух народов.

Список литературы:

1. Адибаев Х. Созвездия близнецов (сокровенное и таинственное): Роман-откровение. — А.: Атамура, 2004.
2. Алимжанов А. Степное эхо: Романы. — Алма-Ата: Жалын, 1983.
3. Алтынбекова О.Б. Этноязыковые процессы в Казахстане: Монография. — А.: Экономика, 2008.
4. Айтматов Ч.Т. Проблема двуязычия // Азия и Африка. — 1989. — № 2. — С. 34.

5. Бадиков В.В. Дай руку, друг // Литературная газета. — 2005. — № 2. — С. 34.
6. Бадиков В.В. Гонец большой истории // Книголюб. — 2005. — № 12. — С. 10—11.
7. Гируцкий А.А. Белорусско-русский художественный билингвизм: типология и история, языковые процессы. Минск: Высшая школа, 2007.
8. Гусейнов Ч.Г. Проблемы двуязычного художественного творчества в советской литературе // Единство, рожденное в борьбе и труде. М.: Наука, 1972.
9. Иванов В.В. и др. Язык великого братства. М.: Просвещение, 1986.
10. Культурология: Учебник для студентов вузов и колледжей / Сост. Т.Х. Габитов. — А.: Раритет, 2007.
11. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В.Н. Ярцевой. — М.: Большая Российская энциклопедия, 2002.
12. Назарбаев Н.А. Стратегия независимости. — А.: Атамур, 2003.
13. Назарбаев Н.А. В потоке истории. — А.: Атамур, 2003.
14. О языках в Республике Казахстан. Закон Республики Казахстан от 11 июля 1997 года № 151-1 // Основные законодательные акты о языках. — А.: Юрист, 2005. — С. 5—12.
15. Хасанов Б. Казахско-русское литературное двуязычие. Алма-Ата: Рауан, 1990.

ТВОРЧЕСТВО НЕПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ АВТОРОВ И КУЛЬТУРА РЕЧИ

Калмыкова Ирина

*класс 10, МОУ СОШ № 43, г. Волгоград
МОУ Детско-юношеский центр г. Волгограда*

Шацкова Татьяна Викторовна

*научный руководитель, педагог высшей категории, учитель русского языка
и литературы, МОУ СОШ № 43, г. Волгоград*

Хомуецкая Елена Сергеевна

*научный руководитель, педагог дополнительного образования,
МОУ Детско-юношеский центр г. Волгограда*

Вопрос, что считать профессиональной литературой, а что нет, является дискуссионным. Как известно, диплом Литературного института сам по себе еще никого не сделал настоящим писателем, в то же время отсутствие этого

диплома еще никому не помешало найти дорогу к своему читателю. Стоит лишь напомнить, что из пяти русских писателей-лауреатов Нобелевской премии — трое были самоучками. За плечами Ивана Бунина всего несколько классов гимназии, дополненных домашней подготовкой под руководством старшего брата. Четырех лет в гимназии хватило Михаилу Шолохову; да и Иосиф Бродский, не закончив восьмилетки, отправился сначала во фрезеровщики, а затем в прозекторы. Вузовских дипломов нет ни у Сергея Довлатова, ни у Венедикта Ерофеева, ни у Виктора Сосноры, ни у Генриха Сапгира, ни у Владимира Войновича.

И напротив, превосходная филологическая выучка не сделала профессиональными поэтами ни Сергея Аверинцева, ни Вячеслава Вс. Иванова, ни Михаила Панова.

Вместе с тем, нельзя забывать и о том, что творчество непрофессиональных авторов — достаточно специфическая сфера применения языка. Их тексты, не подвергнутые внешней цензуре и самоцензуре, часто страдают примитивностью языковых форм и образов, отступлением от речевых норм. Такая литература, размещенная в сетевых журналах, в отдельных печатных сборниках, формирует у носителей языка превратные представления о хорошем литературном и языковом вкусах. К сожалению, ученые пока мало обращают внимания на эту проблему. Наше исследование призвано, хотя бы отчасти, восполнить этот пробел. Данный факт свидетельствует об **актуальности** выполненной работы.

Цель — исследовать творчество волгоградских непрофессиональных авторов с точки зрения соблюдения ими норм современного русского языка.

Задачи исследования:

1. изучив научную литературу, выяснить критерии отнесенности текстов к мейнстриму;
2. опираясь на учение о качествах хорошей речи, проанализировать стихи наших земляков: Юлии Сухоруковой, Григория Плешивцева, Владимира Фастунова и др.

Предмет исследования: культура речи в творчестве местных непрофессиональных литераторов.

Объект исследования: стихи, опубликованные в сборнике «Лазоревый цвет». (Лазоревый цвет. Альманах. Сост. Г.Я. Коробков. Волгоград: Издательство ВИЭСП, 2008. — 372 с.)

Методы и приемы. В качестве основного метода исследования был использован описательный. Конкретными приемами были наблюдение, сопоставление, обобщение, контекстуальный анализ.

Практическое значение данного исследования состоит в том, что оно может быть использовано на уроках русского языка, на факультативных и внеклассных занятиях, посвященных проблемам современного русского языка и культуры речи. С нашей работой будет интересно познакомиться и всем тем, кто сочиняет стихи, прозу, поскольку пишущий человек, по нашему глубокому убеждению, находится в зоне повышенной речевой ответственности.

В последние два десятилетия к изучению непрофессиональной литературы обратились литературоведы: М. Бондаренко, Н. Конрадова, С. Неклюдов, С. Чупринин и др.

Мария Бондаренко рассматривает непрофессиональную словесность как составляющую текущего литературного процесса, подчеркивая ее неоднородность [1].

Сергей Чупринин предпринимает попытки дать словарные определения таким понятиям, как *графомания, наивная литература, профессиональная и непрофессиональная литература, вменяемость и невменяемость в литературе* [8].

Н.А. Конрадову занимает проблема транслирования литературных традиций Интернет-литературой [5].

Каждого из вышеперечисленных авторов интересует вопрос **критериев литературности.**

Назовем некоторые из них.

1. Легитимация, которую производят соответствующие (внешние по отношению к автору) институты: критика, литературный конкурс, фестиваль, литобъединение, клуб, союз писателей, журнал, альманах, издательство, премия и т. п.

2. Владение национальным языком, его стилистическими регистрами, приемами версификации, отчасти жанром и т. д.

3. Литературная оригинальность (Здесь уместно вспомнить слова известного американского писателя Э. Хемингуэя: «Надо писать или о том, о чем никто не писал, или о том, о чем уже писали, но лучше»).

Главными **признаками непрофессиональной словесности** считаются

- культурный аутизм,
- психологическая и социальная замкнутость на себе,
- отсутствие связей с «внешним» пространством, в том числе профессиональным,
- стилистические неточности, нарушение грамматических норм, использование стереотипов, клише как на сюжетно-композиционном, так и на языковом уровне.

Как известно, хорошая речь должна обладать следующими качествами:

- **правильностью**, что предполагает соблюдение действующих норм русского литературного языка: орфоэпических, грамматических, лексических, стилистических;
- **точностью**, т. е. соответствовать мыслям говорящего или пишущего;
- **логичностью**, когда соблюдаются законы логики: закон тождества, закон непротиворечия, закон исключенного третьего, закон достаточного основания. Нужно помнить, что небрежность языка обуславливается нечёткостью мышления;
- **чистотой**, т. е. отсутствием в речи диалектных, жаргонных, просторечных, вульгарных слов, а также слов иноязычного происхождения, если в использовании их нет никакой надобности;

- **уместностью:** отвечать целям, месту и условиям общения;
- **богатством,** или разнообразием используемых языковых средств;
- **выразительностью.** Речь своим построением и отбором языковых средств должна привлекать и поддерживать внимание и интерес слушателя или читателя. К средствам речевой выразительности относят различные тропы и фигуры.

Теоретическое обоснование выдвижения этих коммуникативных качеств речи как критериев для оценки культурной речи наиболее последовательно представлено в книге Б.Н. Головина «Основы культуры речи» [3].

И.О. Гетманский, член Союза писателей России, автор книги для начинающих писателей «Азбука литературного творчества или От пробы пера до мастера слова» в интервью, данном участникам сетевого проекта «Журнал Самиздат», обращается к своим молодым коллегам с рекомендациями: «Ваши тексты должны быть свободны от плеоназмов, от тавтологии, мусорных слов, паразитных рифм и т. д. и т. п., должны быть фонетически благозвучны» [2]. Мы обратились к творчеству наших волгоградских непрофессиональных авторов, чтобы посмотреть, насколько они следуют подобным рекомендациям, какой уровень владения языком, культурой речи демонстрируют.

Рассмотрим стихотворение урюпинской поэтессы Юлии Сухоруковой «Владимир Высоцкий».

Увы, увы, не состоялись мы
как люди, как герои, как поэты,
свои сердца, таланты и умы
не обратили в топливо планеты.

Мы, словно рыбы, бились у плотин
из глупости, пороков и парадов,
и продирался к людям граждан
подвальным криком песнопений бардов.

Терпели грубость прочного ярма
безмолвия в забитости сиротской.
В тиши, непостижимой для ума,
за всех немых кричал один Высоцкий.

Вещал, как Бог, кричал, как Сатана,
кладя на плаху душу, ум и тело,
ему послушно вторила страна,
к несчастью, оргвыводов не сделал.
Без прав на крик сомнителен прогресс,
пусть и цветут заводами ландшафты,
натужно дышат грозные АЭС,
сгорают в чёрном небе космонавты...

В первом четверостишии обращает на себя внимание неудачная градация: *как люди, как герои, как поэты*, в четвертом — неудачное, слишком смелое, граничащее с богохульством, сравнение *вещал, как Бог*.

Вызывает сомнения и возможность образования метафоры *плотина из парадов*. У слова *плотина* есть переносное значение: *То, что мешает, препятствует свободному развитию, выявлению чего-л.* Глупости и пороки, без сомнения, мешают нормальному развитию общества, чего нельзя сказать о парадах — торжественных шествиях войск.

В словосочетании *песнопений бардов* нарушена точность речи, поскольку песнопение — это религиозная или торжественная песнь.

В стихотворении нам встретились примеры, демонстрирующие нарушение предметно-логических связей: *кладя на плаху душу, ум и тело*. В последнем четверостишии нарушен логический закон достаточного основания: *без прав на крик сомнителен прогресс* (прогресс, таким образом, связывается единственно со свободой слова?).

Обнаружена нами и стилистическая ошибка: канцеляризм *оргвыводы* в тексте, относящемся к художественному стилю.

Следующее стихотворение Ю. Сухоруковой посвящено Сергею Есенину.

Пацан

Был рождён — как птица — для полёта —
не стяжать презренные рубли,
а дарить стране от доброхота
мощь стихов, свет песен и любви.

Песня была гейзером из сердца,
чистым колокольчиком звеня,
выдав соловьиные коленца —
те, каких не слышала земля.

Пел он о глазах сосущей сини,
пел он о Емельке Пугаче,
пел о ней — о матери-России,
у неё рыдая на плече.

Пел и пел бы всем радарам света,
словно клён кудлатый на ветру,
но, как видно, русские поэты
не пришлись кому-то по нутру.

Их давно сечёт свинцовый ливень,
бьёт публично и исподтишка,
чистит, оборвав полёт орлиный,
место для змеиного вползка.

И погиб волшебных муз питомец,
заслужив Поэта важный сан.
Алкоголик. Гений. Многожёнец.

Молодой, не вызревший пацан.

Звуки, им подаренные, чудны,

но метёт вослед ему хула...

По нему и в праздники, и в будни

русских душ звонят колокола.

Отметим здесь ошибки, связанные с нарушением требования точности речи: *доброхот, радар света, вызревший* (о человеке).

И в этом стихотворении мы находим неудачную градацию: *Алкоголик. Гений. Многожёнec*, — вызывающую у читателей смех и иронию, чувства, которые вряд ли хотел в нас пробудить автор стихов.

В тексте присутствует окказионализм *вползок*. Необходимость такого словообразовательного новшества для нас находится под вопросом.

Анализируемое стихотворение содержит поэтические клише: *свинцовый ливень, волшебных муз питомец*; неудачное сравнение: *песня была гейзером из сердца*.

Встречается стилистическое рассогласование: просторечное *пацан* с высоко поэтическим: *сан Поэта, волшебных муз питомец*.

Свое стихотворение Георгий Плешивцев из Урюпинска посвятил непростой судьбе современного поэта:

* * *

Сегодня не стреляются поэты,

У них и пистолетов даже нету,

Едва-едва скребут на сигареты,

Лишь кое-кто — на женщин и конфеты.

Поэты безоружны, словно голы,

Пытаются пахать плугом — глаголом

Затоптанное словесами поле,

А губят себя нынче алкоголем.

Страшнее и вернее пистолета
Доступное поэтам средство это.
Не нужно ванну портить, ни клозета —
Спивайся по чуть-чуть — и песня спета!

И слава их обходит стороною,
Не будоражит смерть толпу молвою.
Омоют тело тёплой водою,
Тихонечко зареют. Х... с тобою!

Г. Плешивцев, скорее всего, не задумываясь, соединяет в своем тексте разностилевые стихии: просторечные и разговорные выражения *нету*, *скребут на сигареты*, *песня спета*, инвективную лексику с высоко поэтическим оборотом *слово-глагол*, устаревшим *словеса*.

Обратимся к стихотворению Владимира Фастунова:

Михаилу Шолохову

Государь Михаил Александрович,
Властелин придонских словес,
Принимай мой букетик ландышей —
Прихопёрскую дань чудес.
Я тебя, дорогой человеке,
По-сыновьи хочу обнять,
Только дать у меня тебе нечего,
Но зато могу много взять.
Я возьму у тебя бескорыстность —
Светоч буйства твоей души,
Чтоб светил ты мне по скалистым,
По извилистым дням глуши.
Государь Михаил Александрович,
Властелин придонских словес,

Принимай мой букетик ландышей —

Прихопёрскую дань чудес.

Не оценивая содержательную сторону, жанровые свойства произведения, заметим, что и у этого автора наблюдается тяга к использованию в целях кажущейся красоты устаревших слов: *словес, светоч, властелин, человеце*.

Есть в этом стихотворении грамматическая ошибка: *только дать у меня тебе нечего* вместо *дать мне тебе нечего*.

Отдельного упоминания заслуживают метафоры и метафорические эпитеты. Как известно, «метафора таит в себе разные опасности: или распространяет зловоние банальности, или приводит к нелепостям» (Я. Парандовский). (Цит. по: Гетманский И.О. Азбука литературного творчества или От пробы пера до мастера слова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://www.t-e-x-t.ru/litme/litme-010.html>). Это утверждение Я. Парандовского вполне справедливо по отношению к метафорической перифразе *бескорыстность — светоч буйства твоей души*. Остается только догадываться, как в поэтическом сознании В. Фастунова связаны между собой *бескорыстность, буйство, свет и душа*. Вызывает сомнения и возможность употреблять эпитеты *скалистый, извилистый* в качестве определения к слову *день*.

Таким образом, проанализированные тексты свидетельствуют о не всегда хорошем знании языка их авторами, об отсутствии у них чувства меры и вкуса в выборе словесных украшений. Наиболее часто непрофессиональные поэты нарушают требования правильности, точности, логичности, выразительности речи.

Список литературы:

1. Бондаренко М. Текущий литературный процесс как объект литературоведения [Электронный ресурс]. — Режим доступа: — URL: <http://magazines.russ/ru/nlo/2003/62/bond.html>

2. Гетманский И.О. Азбука литературного творчества или От пробы пера до мастера слова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: — URL: <http://www.t-e-x-t.ru>
3. Головин Б.Н. Основы культуры речи. М.: Высшая школа, 1980.
4. Конрадова Н.А. Непрофессиональное писательство в Интернете: о трансляции «литературности» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: — URL: <http://www.rusreadorg.ru/issues/hl/hl13-09.htm>
5. Чупринин С. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/red/chupr/book.html>

СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ И ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТОВ СОВРЕМЕННЫХ ПЕСЕН С ПОЗИЦИИ» ЛИНГВОЭКОЛОГИИ

Мехрякова Алёна

класс 10 МБОУ «СОШ № 4», г. Оса

Солдатова Елена Викторовна

*научный руководитель, педагог первой категории, учитель русского языка,
МБОУ «СОШ № 4», г. Оса*

Одной из важных **проблем** современной лингвистики является проблема взаимодействия языка, культуры и человека. Одним из компонентов культуры является современный песенный текст. Современный песенный текст ориентирован, прежде всего на подростков, и они наиболее подвержены его воздействию. В нашей работе мы устанавливаем те характеристики современного песенного текста, которые негативно влияют на формирование речевой культуры и нравственные качества подростков как личностей, находящихся в процессе становления.

Цель: выявление основных содержательных и языковых особенностей текстов современных песен, влияющих на речь, нравственность и культуру подростков.

Объект исследования: тексты современных песен

Предмет исследования — языковые элементы текста, влияющие на формирование речевой культуры, ценностные и культурные ориентиры подростковой молодежи

Гипотеза: основной темой современного песенного текста является то, что волнует современную подростковую молодёжь, его языковые характеристики негативно влияют на формирование речевой культуры и нравственные качества подростков

Задачи:

1. разработать анкету с целью выявления самых популярных песен среди подростков;
2. описать форму и содержание песенных текстов;
3. определить, как влияет современный песенный текст на ценностные и культурные ориентиры подростковой молодежи;
4. проанализировать словесную составляющую современных песенных текстов на предмет наличия в ней нарушений языковых, коммуникативных и этических норм;
5. обобщить собранный материал

Для решения поставленных задач были использованы следующие **методы:**

- лингвистическое описание, сочетающее в себе наблюдение, интерпретацию и обобщение лингвистического материала,
- анкетирование

В качестве единиц анализа рассматривались целые песенные тексты. Материалом исследования послужили тексты песен, наиболее популярных среди подростков 15—16 лет.

Выводы:

- Современный песенный текст легко принимается и понимается прежде всего молодыми носителями языка. В таком тексте, как и в традиционной народной песне, отражено эмоциональное видение мира.

- Адресатам-подросткам близка и понятна присутствующая в популярном песенном тексте современная событийность, реалии действительности, оформленные современными лексическими средствами.

- Подростки легко обнаруживают в современном песенном тексте элементы смысла благодаря особой звуковой энергии и включают его в свою языковую среду.

- Постоянное прослушивание такого текста неизбежно ведет к запоминанию и усвоению элементов этого текста.

- В современном песенном тексте наблюдаются нарушения языковых, коммуникативных и этических норм, которые осознаются слушателями как неотъемлемая составляющая песенного текста, как элементы образцовые и нормативные, запоминаются ими и используются в речевой практике.

Следовательно, прослушивание современных песенных текстов оказывает крайне отрицательное влияние на своего адресата, прежде всего на формирующуюся личность подростка.

Список литературы:

1. Бахтин М.М. в работе «Вопросы литературы и эстетики» — М., 1975, — 256 с.
2. Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / Под ред. Л.Ю. Иванова, А.П. Сковородникова, Е.Н. Ширяева и др. — М.: Флинта, Наука, 2003. — 325 с.
3. Народная культура в современных условиях: учеб. пособие / О.Д. Балдина, Э.В. Быкова, Е.Э. Гавриляченко; Отв. ред. Н.Г. Михайлова; Рос. ин-т культурологии. — М., 2000. — 237 с.
4. Нещименко Г.П. «К проблеме функциональной дифференциации этнического языка // Русский язык сегодня», № 2, 2010 г.
5. Поспелов Г.Н. «Лирика», М: Флинта, Наука, 1997, 284 с.
6. Полежаева А.Н. Нарушения в современном песенном тексте// Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ. Вып. 4. — Иваново: ГОУ ВПО «ИГХТУ», 2009. — 287 с.
7. Сковородников А.П. «Лингвистическая экология: проблемы становления» // Экология русского языка: Материалы 1-й Всероссийской научной конференции. — Пенза: Изд-во Пензенского государственного педагогического университета им. В.Г. Белинского, — 273 с.

8. Интернет-сайты, публикующие песенные тексты:
9. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.gl5.ru/dan-balan-do-utra.html>
10. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.pesni.net/text/Guf/On-uhodil-ona-vsled-krichala>
11. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.pesni.net/text/Karandash/Bereg-i-more>
12. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://tekst-pesni.com/page/tekst-pesni-ljoshmaestro-feat-jamyuch-ja-boleju-tobojuslova>
13. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.sentido.ru/songs.php?id_song=3186
14. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://stranapesen.ru/song/timur-chikovani_nezhdanno-negadanno.html.

ЗООМОРФНАЯ МИФОЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА (НА МАТЕРИАЛЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ)

Пашаева Лаура

*класс 10-А, ССОШ № 247 Деснянского района города Киева,
Центр по изучению языка художественного текста*

Вышницкая Юлия Васильевна

научный руководитель, канд. филол. наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы Гуманитарного института Киевского университета имени Бориса Гринченко, научный руководитель Центра по изучению языка художественного текста (ССОШ № 247 Деснянского района г. Киева)

Актуальность темы определяется перспективностью лингвокультурологического аспекта исследования фразеологизмов, малоисследованностью и фрагментарностью устойчивых словосочетаний через призму лингвокультурологии. К этой теме обращались известные русские учёные: мифологи и лингвисты (А.А. Потебня, Н.И. Толстой, Т.С. Телия), но они акцентировали своё внимание на мифологических представлениях славян в широком значении. О зооморфах они упоминают эпизодически. Таким образом, недостаточное исследование зооморфной мифологической модели на материале русских фразеологизмов послужило основанием для написания данного исследования.

Новизна работы состоит в соединении лингвистической и культурологической расшифровке символического спектра значений образов-зооморфов, систематизации мифологических представлений славян, связанных с зооморфной мифомоделью. **Авторский вклад** в разработку проблемы состоит в том, что впервые собраны и классифицированы фразеологизмы данной модели, распределены по двум группам: «Птицы. Рыбы», «Домашние животные». Лингвокультурологический анализ — это анализ, который показывает, как в слове (в идиоме) проявляются мифологические, культурологические наслоения смыслов.

Материалом исследования является фразеологический словарь русского языка под редакцией А.И. Молоткова и интернет-источники, представляющие полный свод русской фразеологии. **Объект** исследования — фразеологизмы с лексемами из зооморфной модели мира.

Целью работы является лингвокультурологический анализ фразеологизмов зооморфной мифомодели. Цель исследования предполагает решение следующих **задач**:

1. раскрыть мифокультурологическую ипостась образов-зооморфов;
2. исследовать символический спектр зооморфов в славянской мифологии;
3. классифицировать фразеологизмы по двум основным группам;
4. определить мифологическое наполнение фразеологических единиц, учитывая преломление мифологических значений в языковой картине мира.

В работе использованы **исследовательские приёмы** систематизации, классификации и обобщения исследуемого материала, описательный метод как основной, а также лингвокультурологический, мифологический, контекстологический и структурный (с выделением бинарных оппозиций) **методы анализа**.

Практическое значение состоит в использовании результатов работы во время изучения в школе темы «Фразеология», в спецкурсах по мифологии, лингвокультурологии, этнолингвистике. **Перспективность темы** обусловлена возможностью выхода в компаративистику: сравнение русской и украинской языковых моделей мира на материале фразеологии, а также развитием

и популяризацией фразеологизмов и мифологии среди школьников. Кроме того, собранный мифо-культурологический материал об образах-зооморфах групп «Дикие животные» и «Хтонические животные» (см. Приложение) является основанием для детального, углублённого анализа фразеологических единиц, содержащих данные зооморфы.

Структура работы: работа состоит из вступления, основного раздела, структурированного на параграфы выводов и списка использованной литературы (37 источников).

Лингвокультурологический анализ фразеологизмов зооморфной мифомодели.

§1. Группа «Птицы. Рыбы»

§ 1.1. «Рыба»

«Рыба» в мифологии выступает на нескольких мифологических срезах.

Таблица 1.

Мифологические срезы образа «рыба»

Символы	Медиаторы	Психологические ассоциативы (образы с которыми ассоциируется «рыба»).	Ритуальный атрибут	Олицетворение
Второго рождения Возвращения к первоначалу Спасения Женского начала Плодовитости Плодородия Изобилия Чувственной любви Тщеславия Алчности Размножения Богатства Помощи Следования за Буддой Освобождения желаний и привязанностей Гармонии Небесного пиршества Христа Три переплетённых	Эквивалент нижнего мира, царства мёртвых.	Учителя Мировые Спасители Прародители Ученики Мудрость Водная стихия Предки людей Бессознательное Первоначало, источник жизни.	Демиорг: участник сотворения мира Атрибут многих Великих богинь Участник процесса инициации Использовалась как приношение для умерших	Надежда на новое рождение Верующие Израиля в их истинной стихии Иисус

рыбы с одной головой символизируют Троицу. Мощи Мудрости Целительства				
-----------------------------------------------------------------------------------	--	--	--	--

Итак, в мифологической традиции «рыба» является одним из универсальных мировых символов, обладающих широким символическим спектром значений. Фоново-культурологический миф представляет рыбу в космогонических, ритуальных и антропоморфных контекстах. Рыба является и божественным атрибутом, и участником процесса инициации, и тотемом (священным живым существом), и олицетворением божеств и богинь. Отсюда — огромное количество мифосимволических значений «рыбы», что отражают её амбивалентность.

Фразеологизмы русского языка реализуют как общекультурную, так и этническую (в её языческой и христианской ипостасях) парадигмы. Так, фразеологизм *«как рыба в воде»*, возможно, отражает фоново-культурологический смысл «рыбы» как демиурга, как психологического ассоциатива воды, водной стихии, как первоначала мироздания, что связано с символикой свободы, абсолютного комфорта. *«Биться как рыба об лёд»* подтверждает символику водной стихии «рыбы»: «выпадение» из своей первородной стихии означает смерть, разрушение. Фразеологизм *«рыба с головы гниёт»*, на наш взгляд, вбирает в себя теистическую природу «рыбы»: когда рыба являлась эквивалентом верховных божеств. Возможно, здесь имплицирована семантика «верха» (божества, голова = верх = рыба). Фразеологизм *«ловить рыбу в мутной воде»* актуализирует символику чистоты/загрязнения, связанную с водой. Данный фразеологизм отражает «перевернутую» семантику «воды» как первожденной стихии: вода здесь выступает не как источник жизни, гармонии, а как хаос.

§ 1.2. Ворон, ворона

«Ворона» — это символ ловкости, хитрости, коварства, всеядности, воровства, распространения молвы. У палеоазиатских народов ворон был

творцом мира. Ему до сих пор поклоняются на Чукотке, в Японии, Гренландии. Вороны, живущие возле селений человека, кормятся не только отбросами — им полагается их доля мяса. Убийство ворона почитается великим грехом. На Чукотке сохранился древний обрядовый танец Ворона. Ворона в алхимии — символ черного цвета и гниения. Из-за своей черноты вороны считались символами хаоса и хаотической тьмы, предшествовавшим свету творения. Геральдический символ предусмотрительности и долголетия [20, с. 118]. В мифологии индейцев Северной Америки ворон является демиургом и культурным героем, однако в ряде других традиций выступает в ипостаси трикстера. Так как ворон питается падалью, его связывают с царством мертвых и с землей, но одновременно также с небом (в контексте общей символики птиц). Поэтому ворон наделяется функцией посредника между тремя мирами и ему приписывается мудрость, справедливость и способность предвидения. Как хтоническое существо, связывается с несчастьем и смертью. Таким образом, вещий ворон — преимущественно вестник несчастий, смерти» [13, с. 26]. Как говорит В.В. Адамчик, в Библии ворон — нечистая птица, будучи выпущен Ноем из ковчега, он нашел себе пропитание в виде трупов вокруг ковчега, не принеся вести о состоянии земли; поэтому Ной проклинает ворона, делает его черным; так ворон становится олицетворением сил ада и дьявола, в противовес голубю. Как всякая птица, Ворон ассоциируется с небом [14; 36].

Итак, «ворон» в мифологии выступает на нескольких мифологических срезах:

Мифологические срезы образа «ворон»

Символы	Медиаторы	Психологические ассоциативы (образы с которыми ассоциируется «ворон»).	Олицетворение	Предвестник
Творца мира Мудрости Предвидения Несчастья Смерти Чёрного цвета Гниения Предусмотрительности Долголетия Справедливости Ловкости Хитрости Коварства Всеядности Воровства Распространения молвы	Посред-ник между тремя мирами: царством мёртвых, землёй, небом.	Небо Хаос Хаотическая тьма	Сила ада Сила дьявола	Смерти, несчастья, беды.

Таким образом, ворон, как и другие птицы и звери, является носителем противоположных значений: он соотносится и с тьмой, с хтоническим низом, а значит — со смертью, разрушением, черным цветом и т. п., и с космосом, с космогоническим мифом, а значит — с обереговой и теургической символикой. «Ворон» — житель и ада, и неба, атрибут хаоса, подземного мира, и космоса. Именно такая амбивалентная природа образа нашла своё воплощение в русской фразеологии.

Так, фразеологизм *«куда ворон костей не заносил»* вбирает в себя хтоническую семантику «ворона» и связывается с соотносённостью данного образа с подземным миром, миром мертвых, с хаосом. Отсюда и семантика «отдалённых мест». *«Белая ворона»* — фразеологизм, построенный на бинарной «замене» чорного колоратива белым, так как естественным цветом ворона является чернй. Именно с черным колоративом можно соотнести

фразеологизм «вороний глаз». Уникальность, своеобразие «ворона, вороны» реализуется во фразеологизме «ворона в павлиньих перьях». Возможно, к хтонической символике присоединяется опять же колоративная: ворона — исключительно одного цвета, а павлин отличается разноцветностью окраски.

§ 1.3. Голубь

«Голубь» в мифологии выступает на таких мифологических срезах:

Таблица 3.

Мифологические срезы образа «голубь»

Символы	Психологические ассоциативы	Олицетворение
Любви Нежности Святого Духа Супружеской верности Вестника небес Искупления Долголетия Почтительности Брака Почтовой птицы	Невеста Мать-Земля	Плотская любовь Домашний очаг

«Голубь», в отличие от ворона, — небесная птица, имеющая положительную семантику. Будучи включенным в библейский миф о сотворении мира, о мировом потопе, «голубь» ассоциируется с вестнической и береговой функцией.

Именно в фразеологизме «голубь мира» эксплицирована семантика жизни, мира, чистоты, непорочности и т. п., которая находит отражение почти во всех мифологиях мира. Она же — и в фразеологизме «кроткий, чистый, невинный, как голубь». Медиативная функция посредника между людьми выражается в фразеологизме «почтовые голуби» (кстати, данный фразеологизм отражает «прямую» функциональную значимость этой птицы в Древнем Египте, в Древней Греции и др.).

§ 2. Группа «Домашние животные»

§ 2.1. «Гусь»

Гусь давно был очень почитаемой птицей. Эта птица рассматривалась как птица-посредник между людьми и высшим миром. Гусей часто приносили

в жертву. Гусь считается солярной птицей, символика которой связана с жизнью, созиданием и возрождением. Гусь в космогонических представлениях и соответствующих мифах часто выступает как птица хаоса, но вместе с тем и как творец вселенной, снесший золотое яйцо — солнце (образ великого Гоготуна в египетской мифологии). В ряде языков понятия солнца и гуся передаются сходными языковыми элементами [24]. Такой же символизм присущ гусыне и яйцу, которое она сносит. Как и многие другие птицы, гусь олицетворяет женскую плодовитость, материнство, хозяйственность, стремление «взять под крылышко» и опекать детей и супруга. Гусыня связывается с женственностью, с присущими женскому полу красотой и поверхностным умом, с заботливостью и привычкой посплетничать [37]. Гусь также является эмблемой первичной субстанции, из которой были сделаны миры. В мистериях Вселенная уподоблялась яйцу, отложенному в пространстве Космическим Гусем [20]. Также в Китае гусь связывается с небом и с принципом ян. Рассматривается как талисман, помогающий любви в браке.

Итак, «гусь» в мифологии выступает на нескольких мифологических срезах:

Таблица 4.

Мифологические срезы образа «гусь»

Символы	Медиаторы	Психологические ассоциативы	Ритуальный атрибут	Олицетворение
Жизни Созидания Возрождения Красоты Поверхностного ума Сплетни	Птица — посредник между людьми и высшим миром.	Хаос Креатор Золотое яйцо Небо Ян	Ритуал жертвоприношения	Женская плодовитость Материнство Хозяйственность Стремление опекать детей и супруга.

Таким образом, гусь — амбивалентный символ, связанный как с хаосом, так и с космосом. Он входит в ритуалы жертвоприношения, связанные с космогоническим мифом и с женским началом. Психологические ассоциативы и олицетворения раскрывают двойственную природу этого зооморфа.

Все мифологические значения образа находят своё отражение в фразеологических единицах, но определить мифозначения представляется нелегко, потому что грани между ними часто размыты и почти неузнаваемы. Тем не менее, можно обнаружить некоторые «следы» мифологических смыслов, которые ещё остались во фразеологизмах. Так, фразеологизмы *«как с гуся вода»*, *«гусей дразнить»*, *«гусь лапчатый»* актуализируют символику женского начала, связанного со значениями сплетен, поверхностного ума и т.п. Фразеологизм *«хорош гусь»* реализует значения тайны, загадки, неожиданности, глубинно восходящие к космогоническому мифу. Возможно, фразеологизм *«гусь свинье не товарищ»* отражает этот же космогонический контекст, в котором гусь, являясь эмблемой первичной субстанции, представлялся Космическим Гусём и связывался с вертикальным верхом (небом, солнцем, космосом). Значение фразеологизма *«гусиные лапки»* построена по принципу внешнего уподобления.

§ 2.2. Козёл

Козел — это символ, эмблема храбрости и устремленности (из-за умения забираться на самые высокие вершины), а также плодородия [20; с. 88]. Козел также связывается с нижним миром и тем самым с жертвоприношением особого рода: по славянским поверьям, водяного можно умиротворить шерстью чёрного козла, злой домовый мучает всех животных, кроме Козла и собаки [25]. На сайте [26] написано, что почти во всех культурах Европы, а также Ближнего и Среднего Востока существовали ритуалы, во время которых на козла переносилась всяческая нечистота и порча. Затем козел приносился в жертву демонам или его изгоняли за пределы поселения. В индийских Ведах это животное — атрибут огненного бога Агни, в скандинавской традиции — это священное животное громовержца Тора. В христианской традиции козёл служит общепризнанным символом дьявола и некоторых приписываемых ему качеств — прежде всего похотливости и зловония. Голова козла стилизованно вписывается в перевернутую пентаграмму, которая также считается символом дьявола. Почти во всех культурах Европы, а также

Ближнего и Среднего Востока существовали ритуалы, во время которых на козла переносилась всяческая нечистота и порча. Затем козел приносился в жертву демонам или его изгоняли за пределы поселения

Итак, «козёл» в мифологии выступает на нескольких мифологических срезах:

Таблица 5.

Мифологические срезы образа «козел»

Символ	Психологические ассоциативы	Ритуальный атрибут	Атрибут
Храбрости Целеустремлённости Плодородия Дьявола Похотливости Зловония	Нижний мир (хтонический мир)	Жертвоприношения в славянской языческой культуре Жертвоприношения в странах Ближнего и Среднего востока Жертвоприношения во всех культурах Европы.	Огненного Бога Агни Громовержца Тора

В мифологической традиции «козёл» связывается, большей частью, с хтоническим миром. Символика, ритуальные жертвоприношения отражают «негативную» наполненность этого образа. Хотя атрибутивная природа «козла» свидетельствует о связи его с верховными божествами. Таким образом, данный зооморф — атрибутивный мифологический образ. И именно такая амбивалентная характеристика находит своё отражение в фразеологической системе русского языка.

Фразеологизмы *«пустить козла в огород»*, *«оставить козла в огороде»*, *«посадить козла»* реализуют символику вредительства, порчи, которая восходит к многочисленным ритуалам жертвоприношения в мировой культуре. *«Как от козла молока; как от козла ни шерсти, ни молока»* реализует вредоносную и бесполезную природу этого «дьявольского» символа-атрибута. *«Козёл отпущения»* берёт своё начало в библейской традиции, по которой на козла у древних евреев возлагались грехи всего народа. Фразеологизм *«Драть козла, петь козлом»* актуализирует тоже символику, по которой «козёл» — хтоническое животное. Возможно, фразеологизмы *«бить с козла, давать козла»*, *«прыгать, скакать козлом»* отражают эмблематичную

природу этого образа: умение забираться на самые высокие вершины из-за способности высоко прыгать стало основанием для того, что в мифологической традиции «козла» считали эмблемой бесстрашия и целеустремлённости.

§ 2.3. Корова

Корова — символ плодородия, благосостояния, вскармливания, а также во многих древних и архаических религиях символ изобилия и благоденствия. В Индии корова и сейчас считается священной. В геральдике изображается идущей. Называется увенчанной, если у нее на голове корона, с колокольчиками, если они у нее на шее, рогатой и с копытами, если эти части тела отличаются по цвету от всего туловища [20, с. 91]. На сайте [28] говорится, что общеиндоевропейским мифологическим представлениям о Корова соответствует обряд принесения богам в жертву стельной коровы, реконструируемый путём сравнения ведийского и римского ритуалов и следа сходного ритуала в завещании хеттского царя Хаттусилиса. Корова связана в народной культуре также с небесной водой, облаками, осадками. В свадебном обрядовом комплексе и сопутствующем фольклоре корова ассоциируется с женщиной, невестой. Корова может быть демоническим существом. Украинцы и белорусы представляли себе холеру в образах женщины с коровьими ногами, черной КОРОВОЙ, женщины, сидящей на черной корове. В корову может оборачиваться ведьма, в виде коровы может являться клад. Гуцулы верят, что в хозяйстве может быть демоническая корова — «полубэрок» с коротким ребром. Если она сдохнет, то в этом хозяйстве сдохнут подряд еще девять коров [29].

Итак, «корова» в мифологии выступает на нескольких мифологических срезах:

Таблица 6.

Мифологические срезы образа «корова»

Символы	Психологические ассоциативы	Ритуальный атрибут	Олицетворение
Плодородия Благосостояния Вскармливания Изобилия Благоденствия Демонического существа	Небесная вода Облака Осадки Женщина Невеста	Принесение богам в жертву стельной коровы	Ведьма Клад

Таким образом, «корова» — амбивалентный образ, связанный как со священными ритуалами, так и с демоническими, хтоническими мифологическими контекстами. «Корова» имеет широкий символический спектр значений: от символики плодородия благосостояния до символики разрушения и смерти. Этот зооморф является атрибутом хтонических метаморфоз.

Фразеологизм *«дойная корова»* эксплицирует символику богатства, благосостояния, изобилия, что восходит к индийской мифологической традиции, в которой корова является тотемом (священным животным).

§ 2.4. Конь

Конь — это символ мощи, жизненной силы, также в ряде традиций, благородства и красоты [13, с. 64]. У древних славян конь служил символом воскресения и смерти, подобно восходящему и заходящему солнцу [20, с. 88]. Конь в мифологии связывается с солнцем (бог Солнца — это греческий Гелиос), со стихией воды (в античном мире морские божества Посейдон и Нептун — обладатели табунов коней), ветра (в колеснице ведийского бога ветра Ваю 99 или 1000 коней) и земли (у кельтов лошадь считалась воплощением матери-земли) [13, с. 84—85]. Это животное является атрибутом ряда божеств. На коне также передвигаются (по небу и из одной стихии или мира в другой) герои и боги. В индоевропейской мифологии Конь занимает особое место, объясняющееся его ролью в хозяйстве и переселениях древних индоевропейцев [27]. Нагруженная лошадь является символом человеческого

тела, которое несёт ношу своей духовной конституции. Или, наоборот, это символ духовной природы человека, несущей на себе бремя материальной личности. В индоевропейской традиции кони тесно связаны с мифом о близнецах и выступают в качестве близнечного символа. Близнецы-всадники были известны по всему древнему миру, мифы составлялись о них германцами, балтами, индоариями, славянами. Сами они связывались с солнцем. Иранский бог Митра и его спутники близнецы с конями — это солнце и две зари, утренняя и вечерняя. Теперь с тех времён прослеживается образ белого коня, олицетворения дня, и черного коня, олицетворения ночи. Троянский конь — это символ коварства под видом подарка. В геральдической символике конь сочетает свойства нескольких животных: храбрость льва, зрение орла, силу вола, быстроту оленя и ловкость лисицы. В символике тибетской медицины конем также называют вещество, которое сопровождает основное лекарственное средство к пораженному органу [20, с. 88].

Итак, «конь» в мифологии выступает на нескольких мифологических срезах:

Таблица 7.

Мифологические срезы образа «конь»

Символы	Медиаторы	Психологические ассоциативы	Ритуальный атрибут	Олицетворение
Жизненная сила Мощь Благородство Красота Человеческое тело Духовная природа человека Близнечный символ Троянский конь — символ коварства Храбрость Зоркость Сила воли Быстрота Ловкость	Посредник между мирами и стихиями	Солнце Вода Ветер Земля	Является атрибутом ряда божеств.	Белый конь — день Чёрный конь — ночь

В мифологической традиции «конь» связывается с психологическими ассоциативами: с солнцем, водой, ветром, землёй. Символика этого зооморфа отражает «позитивную» наполненность этого образа. «Конь» связывается с огромным количеством мифов, являясь атрибутом ряда божеств и отражая амбивалентную символику.

Фразеологизм *«старый, боевой, полковой конь»* актуализирует символику благородства, трудолюбия, храбрости, силы и восходит к героическим мифам. Героический и теистический контекст этого древнего символа и атрибута героев и богов находит своё отражение во фразеологизме *«ход конём»*. Возможно, здесь имплицирован мифологический атрибут *«троянский конь»*, символизирующий решительность, смелость, коварство и т. п.

§ 2.5. Кот, кошка

Кошка в мифологии связывается с луной (способность изменять форму зрачка символизирует фазы Луны), с идеей плодородия, плодовитости. Кроме того, в некоторых культурах она является и солярным символом, связывается с идеей царственности. Кошка может означать зло и силы тьмы. Плодовитость кошек, их способность видеть ночью, блестящие круглые глаза превратили их в народных повериях в загадочного зверя, которому ведомы тайные силы. Ведьмы, равно как и повитухи (в народных поверьях почти идентичны) имеют при себе черную кошку (черный цвет — символический цвет ночи, ее тайн). У китайцев кот, будучи ночным животным, относится к принципу инь (женского начала, луны, тьмы и т. д.). Он обладает злыми силами и способностью к трансформации. Кроме того, в Китае верили в то, что кот способен изгонять злых духов. В скандинавской мифологии богиня плодородия, любви и красоты Фрейя ездила в повозке, которую везли кошки. У кельтов кот — хтоническая сила, погребальный символ. Символизировал злые силы и часто приносился в жертву. У индейцев кечуа существует поверье об особом кошачьем дьяволе, злом духе, у которого колдуны заимствуют свою силу. В христианстве кот — Сатана, тьма, похоть и лень. Считается, что кот выступает как воплощение или помощник черта, нечистой силы. По поверьям

ведьмы часто принимали образ кошек, отправлялись на шабаш верхом на черных котах [31]. В геральдике кошка представляется в профиль и прямо, является символом независимости [30].

Итак, «кот» в мифологии выступает на нескольких мифологических срезах:

Таблица 8.

Мифологические срезы образа «кот»

Символы	Психологические ассоциативы	Ритуальный атрибут	Олицетворение	Метаморфозы
Солярный символ Плорододия Плодовитости Зла Тьмы Погребальные Злой силы Похоти Лени Независимости	Луна Царственность Хтоническая сила	Атрибут жертвоприношений	Кошачий дьявол Сатана Помощник чёрта, нечистой силы.	Ведьмы Повитухи

Итак, кошка в мифологической традиции связывается больше с женским началом, а значит и с символикой плорододия, любви, красоты, и с негативной символикой, вводящей данный зооморф в парадигму метаморфоз. Последнее соотносит «кошку» с хтоническим, тератоморфным миром, следовательно — с «низменной» семантикой.

Фразеологизмы *«чёрная кошка пробежала, проскочила между кем-либо», «драная кошка», «кошачий концерт»* реализуют демоническую природу чёрной кошки, связанную с «атрибутивной природой» кошки: она — атрибут и метаморфозный идентификатор ведьмы. Отсюда — значения раздора, ссоры, непривлекательности, жалкости, а также похотливости и непристойности. Именно *«кошачий концерт»* вбирает в себя, возможно, «оргические» характеристики, связанные с поверьями ведьмовских шабашей. Фразеологизмы *«кошки скребут», «как угорелая кошка»* восходят, скорее всего, опять-таки к колдовской, дьявольской природе этого зооморфа (значение беспокойства,

исступлённости и т. п.). О бинарной природе двух зооморфов «кошка» и «собака» свидетельствует фразеологизм *«жить, как кошка с собакой»*. *«Купить, покупать kota в метке»*, по нашему мнению, отражает народные поверья, связанные с кошкой как загадочным зверем, которому ведомы тайные силы. Сюда же можно отнести и фразеологизм *«кошки-мышки»*, в котором к семантике тайны добавляется семантика хитрости.

Таким образом, зооморфная мифомодель исследована на материале русских фразеологических единиц. Исследование фразеологизмов русского языка показало, что своеобразным лингвистическим «геном», соединяющим координаты «миф», «культура», «картина мира», «фразеологическая единица», является мифологема. Каждая мифологема-зооморф осмыслена как в фоново-культурологическом контексте, так и в этническом (обработан значительный словарный и энциклопедический материал).

Образы-мифологемы в фразеологизмов стилистически проявляют себя на различных культурологических срезах: символов, знаков, предвестников, психологических ассоциативов, медиаторов, хронотопов, что говорит о многогранности этнического (в данном случае — русского) мифологического образа в ЯКМ (см. таблицы мифологических срезов мифологем)

Наиболее способными «концентрировать» память культуры, космическую информацию, считаются символы (они представлены широким символическим спектром). Реконструируя смысловые поля мифологем-зооморфов, можно таким образом воссоздать культурологические парадигмы того или иного этноса (в нашем случае — русского).

Осмысление фразеологизмов с лингвокультурологической точки зрения показало, что мифологемы-зооморфы, которые входят в их состав, актуализируют как этнические (языческие и христианские), так и фоново-культурологические мифологические контексты. Но при анализе мы столкнулись с проблемой разграничения этих значений в составе мифологемы, что, на наш взгляд, связано с утерей и фрагментарностью многих

мифозначений. Кроме того, мы пришли к выводу, что не все фразеологизмы можно «пропускать» через «мифологический фильтр».

Выводы

Итак, сделан лингвокультурологический анализ фразеологизмов зооморфной мифологической модели. Объектом исследования стали фразеологизмы с лексемами из зооморфной модели мира. Осмысленный теоретический материал свидетельствует о том, что данная тема является недостаточно исследованной, зооморфная мифомодель описана фрагментарно и эпизодически, что послужило основанием для написания данного исследования.

Новизной работы является осмысление фразеологизмов русского языка через призму мифопоэтики. Именно такой лингвокультурологический контекст дал возможность, во-первых, систематизировать мифологические представления славян, связанные с зооморфной мифомоделью, во-вторых, расшифровать мифологический (в том числе символический) спектр значений образов-зооморфов. Проведённый лингвокультурологический анализ фразеологизмов показал, как в них проявляются мифо-культурологические наслоения смыслов.

Так, в первом разделе работы осмыслены особенности мифологической модели как составной ЯКМ и связанные с ними лингвистические проблемы. Во втором разделе фразеологизмы (объединённые в две группы; ещё две вынесены в приложение) исследованы в мифо-культурологической парадигме. Каждая мифологема-зооморф прошла путь от мифа к преломлению мифозначений в языковой единице. Выделены мифологические срезы, на которых выступает та или иная мифологема. Доминирующим мифологическим срезом является символ, который концентрирует в себе память мировой культуры и этноса. Таким образом, раскрыта мифокультурологическая ипостась образов-зооморфов с учётом ключевого символического наполнения мифологем. Фразеологизмы проанализированы с помощью лингвокультурологического, мифологического, контекстнологического и структурного (с выделением бинарных оппозиций) методов анализа. Анализ фразеологи-

ческих единиц показал, что такое осмысление языковых единиц через призму лингвокультурологии является очень эффективным, интересным и актуальным.

Тему считаем перспективной, так как возможен углублённый, детальный анализ фразеологических единиц других групп зооморфной мифомодели, а именно: группы «Дикие животные», «Хтонические животные». Кроме того, считаем целесообразным проведение компаративного анализа русской и украинской языковых моделей на материале фразеологизмов, что послужит выделению и описанию собственно этнических (русских и украинских) представлений в ЯКМ.

Список литературы:

1. Апресян Ю.Д. Избранные труды. Том 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. — М., 1995. — 58 с.
2. Вишницкая Ю.В. Мифологемы А. Блока в русском этнокультурном пространстве. Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук. — Киев, 2003. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://lamp.semiotics.ru/blok_bibliogr.htm
3. Выготский Л.С. Мышление и речь. — М.: ОГИЗ, 1934. — 308 с.
4. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. — М., 1985. — 377 с.
5. Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики і літературознавства. — К., 1994. — 117 с.
6. Левин Ю.И. Структура русской метафоры // Труды по знаковым системам, II. — Тарту, 1965. — Вып. 181.
7. Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 12, стр. 737.
8. Маслова В.А. Филологический анализ поэтического текста. — Минск, 1999. — 62 с.
9. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. — 171 с.
10. Мифологический словарь / Гл.ред. Е.М. Мелетинский — М.: Советская энциклопедия, 1990 г. — с. 634—635.
11. Серебренников Б. Роль человеческого фактора в языке. Язык и мышление. — М., 1988. — 76 с.
12. Славянские древности. Этнолингвистический словарь под общей редакцией Н.И. Толстого. Т. 1. — 1995. — 209 с.
13. Словарь символов и знаков / Авт.-сост. В.В. Адамчик — М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. — 35 с.

14. Слухай Н.В. (Молотаева). Художественный образ в зеркале мифа и этноса: Т. Шевченко, М. Лермонтов. — К., 1995. — 486 с.
15. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. — 40 с.
16. Сукаленко Н.И. Отражение обыденного сознания в образной языковой картине мира. — К., 1992. — 164 с.
17. Текст как отображение картины мира. Сборник научных трудов. Вып. 341 / Отв. ред. проф. Н.Г. Леонтьева. — М., 1989. — 23 с.
18. Тожество и подобие. Сравнение и идентификация / Под ред. Н. Арутюновой. — М., 1990. — 30 с.
19. Толстой Н.И. Язык и народная культура (Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике). — М.: Серия «Традиционная духовная культура славян». Издательство «Индрик», 1995. — 6 с.
20. Энциклопедия символов / Шейнина Е.Я. — М.: АСТ; Харьков: Торсинг, 2006. — 118 с.
21. Юдин А.М. Рецензия на «Славянские древности»: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под. ред. Н.И. Толстого. Т. 1. Междунар. отношения. 1995. — 584 с. // Вопросы языкознания. — 1997. — № 2. — С. 169—173
22. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: horosho.od.ua/svadba-odessa/golubi/
23. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: mirslovarei.com/content_sim/Golub-Golubka-179.html
24. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://myfhology.info/myth-animals/bird.html#Гусь>
25. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://myfhology.info/myth-animals/kozel.html>
26. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://sigils.ru/symbols/kozel.html>
27. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://myfhology.info/myth-animals/kony.html>
28. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://myfhology.info/myth-animals/cow.html>
29. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.apus.ru/site.xp/055055053048124049055056054056.html>
30. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://allsymbols.ru/fauna/kot-koshka.html>
31. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.newacropol.ru/Alexandria/symbols/cat/>
32. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.bibliotekar.ru/mif/171.htm>

- 33.[Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL:
://revolution.allbest.ru/culture/00055569_0.html
- 34.[Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL:
http://www.newacropol.ru/Alexandria/symbols/fish
- 35.[Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: myfhology.narod.ru/myth-animals/bird.html
- 36.[Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL:
www.mifinarodov.com/v/voron.html
- 37.[Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL:
http://sigils.ru/signs/gus.html

РУССКИЙ ЯЗЫК. НЕВЕРБАЛЬНЫЙ АСПЕКТ КОММУНИКАЦИИ

Флегонтова Анастасия

класс 9 «Г», МНОУ «Лицей», г. Кемерово

Точилина Юлия Николаевна

научный руководитель, канд. филол. наук, доцент кафедры иностранных языков факультета истории и международных отношений Кемеровского государственного университета

Введение

Данная статья написана в русле исследований невербального аспекта коммуникации. **Объектом изучения** являются акустические и визуальные факторы, сопровождающие речь носителей русского языка и влияющих на ее эффект, различные кинетические (поза, мимика, жесты) и фонационные (темп, тембр, степень громкости, паузация) средства. **Предметом исследования** невербальные аспекты человеческого поведения в ситуации коммуникативного взаимодействия и проблемы соотношения невербальных кодов с естественным языком.

Актуальность исследования определяется неослабевающим интересом к вопросам особенностей невербального поведения человека в акте коммуникации. «О коммуникативном поведении людей и способах их речевого общения до сих пор известно крайне мало: сумма и глубина наших знаний о речевом

диалогическом поведении никак не соответствуют сегодняшнему уровню развития и возможностям лингвистической науки» [2, с. 3].

Цель работы: изучить особенности кинетических и фонационных средств как ведущих компонентов невербального общения в русской культуре.

Задачи исследования:

- проанализировать научно-теоретический материал по проблеме;
- описать формы невербального общения в русской культуре.

Глава I. Теоретическая база для исследования. Понятийный аппарат

Коммуникации — это способы общения и передачи информации от человека к человеку в виде устных и письменных сообщений, языка телодвижений и параметров речи. Общение людей осуществляется как с помощью вербальных, так и невербальных коммуникаций.

Человеческая речь относится к вербальным средствам общения. «Специалистами по общению подсчитано, что современный деловой человек за день произносит примерно 30 тыс. слов, или более 3 тысяч слов в час. Его величество Общение правит людьми, их жизнью, их развитием, их поведением, их познанием мира и самих себя как части этого мира. И всякая попытка осмыслить коммуникацию между людьми, понять, что ей мешает и что способствует, важна и оправдана, так как общение — это столп, стержень, основа существования человека» [8]. В зависимости от того, какие намерения существуют у тех, кто находится в коммуникации, будем называть их — коммуниканты (что-то сообщить, узнать, выразить оценку, отношение, побудить к чему-либо, договориться и т. д.), возникают разнообразные речевые тексты. В любом тексте (письменном или устном) реализуется система языка. Язык — это система знаков и способов их соединения, которая служит орудием выражения мыслей, чувств и волеизъявлений людей и является важнейшим средством человеческого общения. Язык используется в самых разных функциях.

Впервые вызов лингвистам, что одного языка для общения не достаточно, бросил Александр Александрович Реформатский. Исследования таких ученых,

как Г.В. Колшанского, Г.Е. Крейдлина, И.Н. Горелова, В.В. Красных, К. Леонгарда (Леонхарда), П. Экмана, А. Пиза и др. показали, что невербальные компоненты коммуникации играют в процессе общения огромную роль.

Невербальная (несловесная) коммуникация (НВК) — важнейшее и вместе с тем малоизученное средство общения и взаимопонимания людей. Языковая система реализует в речи то, что мы осознанно собираемся реализовать. А знаковая система НВК реализует те мотивы, которые находятся в бессознательном. Очень часто знаковая система НВК противоречит реальной речи.

Невербальная экстралингвистическая коммуникация обладает целым рядом особенностей, принципиально отличающих ее от вербальной лингвистической коммуникации, что и дает основание выделить ее в особый информационный канал общей системы коммуникации. Особенности эти следующие:

1. реализация НК одновременно через разные органы чувств (слух, зрение, обоняние и др.);
2. эволюционно историческая древность по сравнению с вербальной речью;
3. независимость от семантики речи (слова могут значить одно, а интонация голоса — другое);
4. значительная произвольность и подсознательность;
5. независимость от языковых барьеров;
6. особенности акустических средств кодирования;
7. особенности психофизиологических механизмов восприятия (декодирование мозгом) [5].

Существуют разные взгляды на количество и определение типов невербальной коммуникации. Г.Е. Крейдлин предлагает называть науку, предметом которой являются невербальная коммуникация и, шире, невербальное поведение и взаимодействие людей — невербальной семиотикой [2, с. 3]. Современная невербальная семиотика по Г.Е. Крейдлину складывается из ряда частных наук, тесно взаимосвязанных друг с другом:

1. паралингвистика — наука о звуковых кодах невербальной коммуникации.

2. аускультация — наука о слуховом восприятии звуков и аудиальном поведении людей в процессе коммуникации.

3. кинесика — наука о жестах и жестовых движениях, о жестовых процессах и жестовых системах.

4. гаптика — наука о языке касаний и тактильной коммуникации.

5. окулесика — наука о языке глаз и визуальном поведении людей во время общения.

6. ольфакция — наука о языке запахов, смыслах, передаваемых с помощью запахов, и роли запахов в коммуникации.

7. гастика — наука о знаковых и коммуникативных функциях пищи и напитков, о приеме пищи, о культурных и коммуникативных функциях снадобий и угощений.

8. проксемика — наука о пространстве коммуникации, его структуре и функциях.

9. хронемика — наука о времени коммуникации, о его структурных, семиотических и культурных функциях.

10. системология (термин ввел Г.Е. Крейдлин) — наука о системах объектов, каковыми люди окружают свой мир, о функциях и смыслах, которые эти объекты выражают в процессе коммуникации.

В.В. Красных подчеркивает, что многие из понятий имеют широкое и узкое толкование. Это касается таких понятий как паралингвистика, проксемика, экстралингвистика. Экстралингвистика охватывает различные психофизиологические явления человека: смех, вздох, кашель, плач и др. Наиболее крупными областями у многих исследователей предстают паралингвистика, включающая в себя кинесику (которая в свою очередь более частные науки, например окулесику и мимику) и просодику; и экстралингвистика, которая охватывает проксемику и произвольные фонации [1, с. 76—77].

«Разные ученые, в зависимости от того, какой областью невербальной семиотики они профессионально занимаются и к каким общим философским и /или специализированным научным школам себя причисляют, выделяют в качестве центральных то одни, то другие дисциплины и аспекты исследования. Так или иначе, два раздела невербальной семиотики всеми исследователями безоговорочно признаются основными. Это паралингвистика и кинесика» [3, с. 23].

Слово *кинема* понимается Г.Е. Крейдлином синонимично слову *жест*. В отечественной науке исследование жестов велось и ведется в различных направлениях. В основном это работы биологов и психологов, относящиеся к таким разным областям знаний, как теория движений, развитие детей, обучение языку, теория коммуникации и пр. Лингвистов раньше жесты интересовали в меньшей степени. На сегодняшний день кинесика — одно из перспективных направлений отечественной лингвистики. «Отечественных научных лингвистических сочинений, специально посвященных кинесике и невербальной семиотике, не так уж много» [3, с. 69].

«Вербальный и невербальный знаковые коды предстают хотя и отдельными, но во многих отношениях неразделимыми, интегральными частями одной коммуникативной интерактивной системы.... нельзя произнести *я во как наелся* и не показать это жестом» [3, с. 69].

Среди знаковых форм кинетического поведения выделяются собственно жесты, выражения лица (мимика), позы, телодвижения и манеры. Под манерами Г.Е. Крейдлин понимает «социально обусловленные ритуализованные формы поведения, приспособленные к определенным ситуациям» [3, с. 71].

Глава II. Особенности языка жестов и мимики в русской культуре

Язык жестов и телодвижений является таким способом общения, который может быть доступным и понятным всем. При умелом применении языка жестов, можно легко общаться с людьми, установить более тесные и доверительные отношения с близкими, родными и коллегами. Владение

секретами языка жестов может стать хорошим помощником на пути к карьерному росту и семейному счастью.

Савкова З.В. в книге «Язык чувств. (Жесты и мимика как средство общения)» говорит о том, что «умение наблюдать и учитывать элементы неречевого поведения слушателей позволяет вносить коррективы в свое выступление, превращать монологическую речь в активный диалог со слушателями, «втягивать» их в процесс взаимостимуляции. Ведь тонус выступления во многом зависит от реакции аудитории, от того, насколько она поддерживает или охлаждает выступающего. Поэтому и надо уметь видеть, чувствовать «дыхание» аудитории, чтобы регулировать ее поведение» [6].

Национально-культурная специфика оказывает огромное влияние на эффективность коммуникации. В последнее время психологи и лингвисты обратили особое внимание на межкультурные различия в невербальном поведении представителей разных лингвокультурных общностей. Жест подчеркивает ту непринужденность, которую мы считаем необходимым условием реализации разговорной речи. Жест сокращает вербальный текст, заменяя слова и включая в диалог те или иные дополнительные смыслы. Знание своей национально-специфической системы жестикуляции необходимо каждому культурному человеку не только для расширения культурного кругозора, но и для грамотного употребления ее в комплексе невербальных средств коммуникации.

Каждая историческая эпоха вносит свои коррективы. Жесты наших дней, например, не совпадают с жестами Киевской или петровской Руси. Жесты, как и слова, быстро устаревают, и без специальных и исторических комментариев значение большинства из них понять невозможно. Забыты такие жесты, как целование руки у дамы, приподнимание шляпы при встрече и прощании и другие, еще не так давно распространенные жесты. Зато появились новые жесты. Это жесты бывших заключенных, новых русских, английские жесты, обозначающие «деньги», «все хорошо» и т. д. Однако правила старого русского жестового этикета не стоит сбрасывать со счетов.

Многие из них не только отражают историю России, но и до сих пор являются эталоном для поведения. Например, в допетровской Руси в общении обязательно учитывались возраст и происхождение. Старшим не принято было ездить к младшим. Важного человека приглашал сам хозяин или его родня, менее важных — родня или слуги; в комнату входили без шапки; равные протягивали друг другу руки; друзья и родные раскрывали объятия и т. п.

Во времена Петра I «регламентировались» все стороны жизни. «Юности честное зерцало» является весьма интересным практическим руководством для русских молодых людей той эпохи — сборник, который предписывал перед родителями не стоять в шляпе, не перебивать старших, отбросить вредные привычки — сопеть, чавкать, чесаться, говорить сквозь зубы, плевать. Петр I стремился создать целую сеть школ, чтобы обучать дворянскую молодежь. Для новой армии и флота требовалось большое количество грамотных и сведущих в науках офицеров, которые своими манерами и внешним видом должны были склонить сердца россиян к переменам. Кадетам, например, следовало всегда держать прямо корпус, наклонив голову немного вперед, не смотреть ни на кого гордо или презрительно; не держать руки за спиной или в карманах; сморкаться только в платок; не протягивать ноги далеко от стула; разговаривая или слушая кого, не делать неприличных телодвижений; при ходьбе не топтать ногами и не волочить их; разговаривая с почтенной особой, не опираться ни на что и не очень близко подходить к ней; в общении быть скромным; не смеяться без причины, не хохотать громко; разговаривать не громко, но и не слишком тихо; не прерывать разговора; не шептаться с другими.

И сегодня существует этикет жеста. О.Л. Кузнецова в статье «Мимика и жесты (русско-финские соответствия)» указывает, «у русских очень невежливо показывать на что-либо, а особенно на человека пальцем. Если нужно показать, указывают всей рукой. У русских важна также индивидуальность рукопожатий, например, подать два пальца — высокомерное приветствие, подать руку лодочкой — приветствие смущенного человека, долго

пожимать руку, не отпуская — проявление дружеского или фамильярного интереса к человеку и т. д. Наблюдения психологов показывают, что русские отличаются относительной сдержанностью и употребляют примерно сорок жестов в час. За это же время разговора мексиканец делает 180 жестов, француз — 120, итальянец — 80, а финн — один жест. Для народов, мало жестикулирующих, русское общение кажется сильно насыщенным жестами. Сравнивая русский жест с жестом чисто европейским, надо заметить, что русские практически не используют синхронные движения обеих рук, жестикуляция осуществляется одной рукой, чаще правой. Вторая рука или совсем не жестикулирует, или жестикулирует в меньшей степени и не повторяет движения правой. Когда жестикулируют руками, их не выносят далеко от тела. Часто движения руки заменяют движениями головы, плеч. Например, вместо слов «не знаю» пожимают плечами. Наблюдая русских в жестикуляции, представители других наций не всегда правильно определяют стилистику жеста, т. е. когда и с кем можно употреблять, а когда нужно себя в этом ограничивать. Русская жестикуляция, мимика, поза определяются ситуацией, отношениями говорящих и их социальной принадлежностью. Чем человек воспитаннее, вежливее, тем более сдержан его жест» [4].

«Практически все русские жесты (за исключением ритмических и подчеркивающих) имеют три варианта связи с речью: жесты включаются в контекст речи, жесты и речь идут параллельно (причем жесты несут не связанную с речью информацию), автономное использование жестов, когда речь вообще не используется» [9].

Время, необходимое для выполнения жеста в русской культуре, может не совпадать с длительностью речи. Разные жесты по-разному сопрягаются с речью. Ритмические движения накладываются на вполне определенные фрагменты речи и подчиняются ритму речи. Точечными, локальными могут быть изобразительные, указательные, символические и эмоциональные жесты. Если при словах «И это сделал — я!» ткнуть себя пальцем в грудь, то это может означать и смелость, и уверенность в себе, и вызов, и насмешку, и просто

констатацию факта; значение жеста уточняют интонация и мимика. Очень часто к отдельному слову примыкает изобразительный жест, который вносит дополнительные сведения о предмете.

С местоимениями тесно связаны описательно-изобразительные и указательные жесты. Чаще всего они сочетаются с местоимениями «так» и «такой». Иногда говорящий просто касается рукой того, на что указывает. Указательные жесты могут относиться не только к конкретному, реальному предмету, но и к воображаемому, предполагаемому.

Жесты могут дополнять смысл речи; повторять, дублировать значение слов, повышая тем самым надежность сообщения; выделять главное на фоне второстепенного; вносить коррективы в сказанное, уточнять, вплоть до придания словам совершенно нового смысла; снимать речевую неопределенность. Нередко жестикуляция выступает в роли смыслообразующего средства, а речь является дополнительным коммуникативным средством. «У тебя сегодня чудесная прическа» (двумя руками изображаются торчащие во все стороны волосы).

Официальная зона общения русских обычно определяется расстоянием, равным длине двух рук, протянутых для рукопожатия, а зона дружеская — длине двух согнутых в локте рук. У русских при встрече женщины и мужчины приветствовать первым должен мужчина женщину, но установить расстояние общения и протягивать ли руку первой — это решает женщина.

У русских большое значение в общении имеет взгляд. Русский обычай предполагает смотреть прямо в глаза, этим определяется степень теплоты и откровенности в контакте.

По сравнению с восточными и многими европейскими народами у русских намного больше развито такое средство установления контакта, как прикосновение. Русские матери водят за руку детей, влюбленные и супруги гуляют, держа друг друга за руку, под руку друг с другом ходят женщины, мужчины-друзья иногда целуются, что очень удивляет иностранцев. Хотя по сравнению

с испанцами и итальянцами русские целуются мало, а по сравнению с народами Индии, Китая, Индокитая — много.

«До сих пор в России сохраняется обычай требовать на свадьбе криками «горько!», чтобы молодые поцеловались. В мифологическом отношении поцелуй символизирует слияние человеческих душ и занимает место в одном ряду с такими способами установления искусственного родства, как смешение крови и слюны. Поэтому поцелуй часто встречается в ситуациях, связанных с закреплением родственных отношений — при бракосочетании, кумлении или братании. Обилие ситуаций, требующих взаимных поцелуев, в этикетном общении русских людей соответствует особой открытости русского характера. В деревне люди до сих пор целуются чаще и охотнее, чем в городе. На «вечерках» (сборищах парней и девушек) многие игры сопровождалась поцелуями или завершались ими. Случалось, что все участники «вечерки» или хоровода неоднократно перецеловывались друг с другом. Поцелуй был чем-то вроде приветствия и доказательства сердечного расположения.

Слова «поцелуй», «целовать» сохраняют отчетливую связь со словами «цел», «целый». Название поцелуя свидетельствует о том, что в нем заключено пожелание быть целым, цельным, здоровым. Характерно, что поцелуй часто сопровождался пожеланием здоровья. В русском фольклоре поцелуй — это средство разрушения колдовства и злых чар (вспомним хотя бы сказку о спящей красавице). Для того чтобы утешить, «исцелить» ребенка, ему до сих пор целуют ушибленное место. По народным представлениям, поцелуй не только отражал взаимную симпатию и влечение, но и передавал сексуальную энергию, стимулировал плодородие и усиленный рост.

На Руси поцелуем выражали симпатию к гостю. Всякого гостя приветствовали поцелуем жена, дочери и другие родственницы хозяина. В России этот обычай продержался до XVII века. У тех, кто пользовался особым уважением, в старину целовали руку или даже ногу. Человек, стоящий на более низкой социальной ступени, мог поцеловать человека, стоящего на более высокой ступени, в плечо, а тот, в свою очередь, мог поцеловать

его в голову. В дипломатическом церемониале важную роль играло целование государевой руки.

Широко был распространен тоекратный поцелуй, при котором обнимают другого человека и поворачивают голову вправо — влево — вправо. Традиционный русский поцелуй совершался, как правило, при встрече после долгой разлуки, при расставании на длительный срок или при поздравлении родственников и близких друзей. В наше время такой поцелуй встречается очень редко. Исчезает и традиция целования руки женщинам. Целуют руки только в очень торжественных случаях в основном женщинам старшего возраста в кругу интеллигенции. Однако в последние годы этот обычай получает распространение в кругу формирующейся политической и экономической элиты.

В России при расставании люди, как правило, взаимно прощали друг другу грехи и скрепляли это поцелуем как знаком дружеской привязанности. До сих пор, расставаясь ненадолго, говорят друг другу: «До свидания!», а расставаясь надолго или навсегда, говорят: «Прощай!» Ежегодно следовало просить прощения друг у друга в воскресенье перед Великим постом, которое потому и называлось Прощеное воскресенье. Прощаться всегда приходили младшие к старшим, нижестоящие к вышестоящим. Придя к старшему, младший кланялся ему в ноги или же отвешивал простой поклон, говоря: «Прости меня Христа ради, если в чем согрешил против тебя». На это старший отвечал: «Меня прости Христа ради». После этого они целовались друг с другом.

В русской традиции широко применялся и применяется такой жест, как кукиш, в качестве оберега от нечистой силы. Считалось, что с его помощью можно узнать ведьму. В народной медицине кукиш являлся магическим средством при лечении некоторых болезней, например «ячменя» на веке. К больному глазу подносили кукиш со словами «глазной кукиш, на тебе шиш». Со временем кукиш поменял значение и превратился в неприличный, оскорбительный жест, не допускаемый в этикетном общении. Показать

человеку фигу — все равно, что нанести ему оскорбление. Если же кукиш в кармане, то выражает несогласие, внутреннее сопротивление, что в конечном итоге приведет к обману и надувательству.

Еще один магический жест, сохранившийся до наших дней, — «трижды плюнуть через левое плечо». Голову поворачивают влево и делают три коротких движения губами и языком — как бы плюют. Жест выполняется, когда хотят избежать неприятностей. Например, если о чем-либо хорошо говорят и могут «сглазить», когда черная кошка переходит дорогу и т. п.» [7].

Существуют различные классификации русских жестов. Остановимся на следующей. Русские жесты классифицируются на: жесты-информаторы (информируют о чем-либо, подчеркивают необычные свойства предмета, обозначают предмет, намереваются удивить); жесты-регуляторы (выражают запрет, просьбу, требование, разрешение, вступление в контакт и т. д.); жесты-симптомы состояний (выражают недовольство, одобрение, радость, внимание и т. д.).

К жестам-информаторам относятся имитации действий с отсутствующими предметами (напр., считать деньги, сдавать карты (одна рука держит деньги или карты, вторая сдает карты или перебирает купюры), играть на гармошке, балалайке, дудочке (движения пальцев и кистей рук, имитирующих нажимание кнопок и дырочек, перебор струн, руки держат воображаемые музыкальные инструменты) и т. д.), имитации действий без предметов (напр., изображение ходьбы — перебор указательного и среднего пальцев кисти руки, повернутой вниз, «замерзнуть» — две руки согнуты в локтях, ладонью правой руки ударяют (или трут) по левому предплечью, а ладонью левой руки — по правому (как бы обнимая себя) и т. д.), «ораторские» жесты слияния, объединения и обобщения (имитация сжатия шара, соединение разведенных ладоней и т. д.), жесты перечисления, разъединения, дробления, анализа (напр., «выше головы», сверх меры (дел, неприятностей и т. д.) — руку поднимают над головой ладонью вниз и резко проводят спереди назад или слева направо), жесты утверждения или отрицания (напр., «да» — кивок головой вперед сверху

вниз, глаза при этом могут смотреть на собеседника или быть опущены, «нет» — повороты головой из стороны в сторону и т. д.), жесты противопоставления (мах кисти руки влево-вправо, «там и здесь» — ладонь указывает сначала в одну сторону, затем в другую), указательные жесты (напр., «я» (указание на себя) — вытянутые и разомкнутые пальцы обращены к себе, кивок головой в сторону того, на кого указывают, прикосновение рукой к предмету и т. д.), жесты, изображающие форму объекта (напр., «рисование» в воздухе указательным пальцем или кистью руки контура отсутствующего предмета любой формы и др.), жесты, изображающие размер (напр., «высота» — ладонь параллельно к полу, «ширина» — разведение рук в стороны на соответствующее расстояние и т. д.), жесты, изображающие количество («очень много» — движение развернутой вниз ладони параллельно полу над головой и др.), жесты, изображающие человека (напр., «новый русский» — оттопырены мизинец и указательный палец, остальные пальцы согнуты в кулак; жест обычно изображается на обеих руках и т. д.), жесты, изображающие состояние говорящего («плохо слышу» — указание на ухо, «голова болит», «устал» — рука ладонью ко лбу или кисти рук на висках и др.)

Жесты-регуляторы могут выступать как вместе с речью, так и без нее. К таким типам жестов относятся жесты приглашения призыва и привлечения внимания (напр., кивок головой с небольшим поворотом в сторону снизу вверх), жесты приветствия (напр., поцелуй в губы, в щеку, в лоб (в зависимости от степени близости и возраста), воздушный поцелуй, помахивание из стороны в сторону всей рукой над головой и др.), жесты, регулирующие расстояние между собеседниками (во время разговора поддерживать партнера под локоть, держать руку на плече партнера и т. д.), жесты, показывающие внимание (напр., «понимание» — кивок головой сверху вниз.), жесты, поддерживающие внимание собеседника (напр., увеличение количества жестов, подходящих по смыслу речи), жесты регулирования речи (напр., «тишина», «тайна» — указательный палец поперек губ), жесты прощания (напр., рукопожатие, помахивание из стороны в сторону всей рукой над головой, ладонь открыта,

объятия и т. д.), жесты, говорящие об окончании контакта (напр., «сдаюсь» (шуточный жест) — сложить руки крест-накрест на груди или поднять руки вверх), жесты требования и просьбы (напр., «дай» — протягивание раскрытой ладони одной или обеих рук, «молчи» — прикрыть ладонью рот собеседника и др.), жесты запрета (напр., покачивание выпрямленным указательным пальцем (остальные пальцы сжаты в кулак) слева направо и др.), жесты прощения и примирения (напр., «прости» — сложить руки ладонью на ладонь на груди или приложить руку ладонью к сердцу), жесты-дразнилки (напр., показать язык), шуточные (игровые) жесты (напр., «ладушки» — хлопки в ладоши).

Примерами жестов состояний могут быть такие, как протягивание рук на уровне груди вперед к собеседнику (радость при встрече); руку (руки) приложить к щеке (щекам), на лице выражение восторга; сомкнуть веки, закрыв глаза (выражение страха, ужаса); махнуть рукой на все (жест отчаяния); топнуть ногой — с силой наступают на всю ногу, издавая шум (жест выражает гнев, недовольство, раздражение, упрямство); зубами прикусить нижнюю губу, многократно придавливать верхнюю или нижнюю губу (жест досады, обиды, выражает озабоченность, нервозность, раздражение); «отлично» — большой палец поднят вверх, кисть собрана в кулак (жест одобрения) и многие другие.

Использование жестов и паралингвистических средств для привнесения дополнительной информации мы встречаем и в русской литературе, напр.: «Он лучше других сумеет воодушевить людей... — *Иоффе разводит руками.* — Но пусть он сам решает...» (Гранин Д.А. *Река времени.* — М.: Правда, 1985. — с. 353); «...он засмеялся, потом проговорил задумчиво: «Да, вот какие дела творятся» — и ладонью потер череп, вымазал его гуталином. Супруга его, ...незвучим голосом приветствовала гостей, но по карим глазам было заметно, что она не совсем довольна» (Толстой А. *Хожение по мукам: Трилогия. Кн. 2-ая. Восемнадцатый год.* — Мн.: Юнацтва, 1983. — с. 34); «Но оказалось, что это папу избрали в президиум. — Правильно... — сказала старушка, которая сидела рядом со мной. *Лицо*

у нее было сердитое, глаза придирчивые. От таких людей особенно приятно бывает услышать какой-нибудь комплимент. Другие, услышав нашу с папой фамилию, вслух ничего не сказали, но громко захлопали. И я понял, что они со старушкой вполне согласны (Алексин А.Г. «Безумная Евдокия» Повести и рассказы. — М.: Дет. лит., 1978. — с.345).

Заключение

В рамках одной статьи невозможно описать весь тот богатый объем материала, собранный нами для научно-исследовательской работы. Результаты, описанные в данной статье, нуждаются в дальнейшем дополнении, уточнении и возможной корректировке, хотя и заслуживают некоторых предварительных выводов. Затронутая в статье тема предполагает огромное поле деятельности для современной лингвистики. Невербальная семиотика как наука еще только рождается. Очевидно одно: невербальная коммуникация несет огромное количество информации, подчас куда большее, чем вербальная ее составляющая. Активное использование невербалики должно вести к улучшению коммуникации. В случае если невербалика и словесные сигналы не совпадают, люди полагаются на невербальную информацию, предпочитая ее словесной. Ключом к правильной интерпретации жестов является учетывание всей совокупности жестов и совпадение вербальных и невербальных сигналов. Знание своей национально-специфической системы жестикуляции необходимо каждому современному культурному человеку для грамотного употребления ее в комплексе различных средств коммуникации.

Список литературы:

1. Красных В.В. Основы психолингвистики: Лекционный курс. Изд. 2-е, дополненное. — М.: Гнозис, 2012. — 333 с.
2. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика в ее соотношении с вербальной. — Автореф. дисс.на соиск. учен. степени док. филол. наук. — Москва, 2000. — 68 с.
3. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. — М.: Новое литературное обозрение, 2002 — 592с.

4. Кузнецова О.Л. Мимика и жесты (русско-финские соответствия) [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://commbehavior.narod.ru/RusFin/RusFin2001/Kuznetsova.htm>
5. Морозов В.П. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация. — Под общей редакцией члена-корреспондента РАН В.И. МЕДВЕДЕВА — Часть II. Особенности невербальной коммуникации по сравнению с речью. [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: http://dustyattic.ru/culture/art_and_science_of_dialogue/asd_2
6. Савкова З.В. Язык чувств. (Жесты и мимика как средство общения) [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Savk_JazChuv.php
7. Символика жестового общения. — Всё о Психологии. Психолог и «Я» [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://psychologiya.ucoz.ru/publ/16-1-0-84>
8. Скаженик Е.Н. Деловое общение: учебное пособие. — Таганрог: Изд-во ТРТУ, 2006 [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://www.aup.ru/books/m161/1.htm>
9. Специфика русских жестов. — Всё о Психологии. Психолог и «Я» [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://psychologiya.ucoz.ru/publ/16-1-0-83>

ЗЕВГМА В РИТОРИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Черняцов Егор

*класс 7 «Д», ФГКОУ «Краснодарское президентское кадетское училище»,
г. Краснодар*

Гатовкина Оксана Петровна

*научный руководитель, педагог высшей категории, преподаватель
русского языка и литературы ФГКОУ «Краснодарское
президентское кадетское училище», г. Краснодар*

Говорить и писать правильно и говорить и писать хорошо, по мнению И.Б. Голуба, не одно и то же. Это очень **актуально** во все времена. Даже если вы свободно владеете литературным языком, всегда полезно задуматься о том, насколько хороша ваша речь.

Возникает **проблема**, как сделать свою речь богаче, выразительнее. На помощь школьнику приходят труды учёных, посвящённые изобразительно-выразительным средствам языка, а стилистика помогает уместному

употреблению этих средств в их устной речи и письменных работах. Примеры же правильного употребления изобразительных средств языка мы находим в произведениях замечательных русских писателей и поэтов. Так, из одной излюбленных стилистических фигур в юмористических рассказах молодого А.П. Чехова, а также сатирических и эпиграмматических стихотворений А.С. Пушкина периода с 1813 по 1826 год являлась зевгма.

Зевгма является одной из наиболее ярких и одновременно одной из самых сложных по образованию стилистических фигур речи. Термином «зевгма» называются самые различные речевые феномены, но можно обнаружить, что все её определения группируются вокруг двух пониманий этого явления [10, с. 47]. Со стороны грамматики зевгма рассматривается как отсутствие повтора, продиктованное экономией языковых ресурсов. Так древнеримский ритор Квинтилиан описывает зевгму именно как фигуру, образуемую путём сокращения [1, с. 59]. Наиболее распространённой является стилистическая трактовка, определяющая зевгму как фигуру, в которой одно слово грамматически связывают с двумя или несколькими словами, хотя по смыслу оно относится только к одному из слов или относится к ним в разных смыслах: как грамматическое согласование двух слов, обладающих разными значениями, например «абстрактное» и «конкретное». Таким образом, зевгма-это конструкция с неоднородными связями подчинённых элементов с общим подчиняющим словом [10, с. 48]. Зевгма создаёт комический, реже риторический эффект в силу грамматической или семантической разнородности и несовместимости компонентов грамматической конструкции. Исследования зевгмы приходится в основном на 90-е годы XX века. Проблеме классификации зевгматических конструкций в русском языке и иностранных языках: английском, французском языках, структуру и образование зевгмы рассматривала в своих работах Береговская Э.М., проблемой использования зевгматических конструкций на уроках русского языка занимался С.А. Лукьянов. И.Б. Голуб в своём учебнике по риторике рассматривал зевгму как риторическую фигуру. Д.Э. Розенталь,

М.А. Теленкова, О.С. Ахманова рассматривают зевгму как лингвистическое понятие и стилистическую фигуру. В этих работах подчёркивается использование зевгмы для создания комического эффекта. Как подчёркивает Береговская Э.М, «в авторской речи зевгма способна передавать все оттенки комического — от мягкого юмора и непритязательного забавного бурлеска до сатиры... Зевгма в высшей степени органична для поэтического ассоциативного восприятия и отражения окружающего мира» [1, с. 61]. Но в этом определении свойства зевгмы Э.М. Береговской мы усмотрели ещё один аспект, оставленный современными учёными немного в тени, на втором плане: «... наряду с юмористическими произведениями она появляется и в лирике, передавая *самые разные эмоциональные переживания и ситуации, вплоть до драматических*» [1, с. 61] (курсив наш).

По способам образования все зевгмы подразделяются на следующие типы:

1. Конструкции, образованные окказиональным сочинением (в главном — ядерном слове актуализируется одно значение):

а. конструкции, образованные нарушением смысловой однородности слов сочинительной цепочки: *Доктор...часто имеет палку с набалдашником и лысину* (А.П. Чехов); *Как только я выдержала экзамены, то сейчас же поехала с мамой, мебелью и братом Иоанном, учеником третьего класса, на дачу* (А.П. Чехов);

б. конструкции, образованные нарушением смысловой и синтаксической однородности слов сочинительной цепочки: *Сама Марья Алексеевна сидит у камина в превосходнейшем расположении духа и в светло-зелёном платье, которое к ней идёт* (Ф.М. Достоевский); *Я пил чай с барышней, лимоном и удовольствием* (С. Лившин).

2. Конструкции, образованные синтаксической аппликацией (наложением) (в опорном слове актуализируются разные значения):

а. конструкции, образованные аппликацией словосочетаний: *...И снискивать в труде себе барыши и честь* (А.С. Пушкин);

Хулиганы курят, плюют на труд уборщиц, употребляют крепкие слова и напитки (И. Двинский);

б. конструкции, образованные аппликацией словосочетаний и фразеологизмов: *Подавал надежды и доносы; ... Покрывая себя пылью и славой* (М. Твен; пер. с англ.);

с. конструкции, образованные аппликацией фразеологизмов (и сходных с ними выражений): *...Ему не оставалось ничего другого, как бросаться то в жар, то в краску* (из радиопередачи); *Дрынов... брал себя в руки, а быка за жабры* (М. Шрамко). Все конструкции второй группы являются аппликативными каламбурами.

Со многими зевгматическими конструкциями связано явление мнимой однородности. Так, в построении *Я пил чай с барышней, с лимоном и удовольствием* словоформы, входящие в перечисленный ряд, выступают в роли мнимо однородных членов предложения, так как компонент *с барышней* выполняет функцию дополнения, *с удовольствием* — обстоятельства образа действия, компонент *с лимоном* является несогласованным определением. Таким образом, зевгма может использоваться в авторской речи, передавая все оттенки комического — от мягкого юмора и забавного бурлеска до сатиры, благодаря способности гиперболически подчёркивать и заострять нарушения, обрывы в семантической слаженности текста, зевгма нередко появляется в пародии (*Любит жаловаться больным на своё здоровье и порядки в поликлинике* — Г. Горин) и эпиграмме (*И впредь у нас не разрывайте\ Ни мадригалов, ни сердец* — А.С. Пушкин), юмористическом рассказе (*Всё смешалось в голове Анны Львовны, а потом и в доме* — И. Двинский).

Мастера слова русской литературы обращались к зевгме с определёнными целями. Так, ранний Пушкин (1813—1826 гг.) использовал её в эпиграммах, дружеских шаржах и сатирических стихотворениях. Это стало отражением его ироничного отношения к жизни и к самому себе. В романе «Евгений Онегин» он использовал зевгматические конструкции при создании образа Москвы начала XIX века:

Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, магазины моды,
Балконы, львы на воротах
И стаи галок на крестах.

Данный пушкинский асиндетон представляет собой ряд грамматически не связанных друг с другом однородных членов предложения и служит авторской цели: весело и непринуждённо охарактеризовать жизнь Москвы его времени. А.П. Чехов — непревзойдённый стилист, мастер «коротко говорить о длинных вещах» использовал зевгму в своих юмористических рассказах с целью создания комического эффекта.

Рассмотрим пример.

Этот скандал, несмотря на свою видимую ничтожность, обошёлся ему очень дорого. Благодаря ему он *потерял* свою новую форменную *фуражку и веру в человечество* (А.П. Чехов). Сразу заметна отчётливая семантическая разнородность — «оппозиция: абстрактное — конкретное» [1, с. 59]. В толковом словаре Ожегова-Шведовой [13, с. 707] сразу выясняем, что оба слова сочинительной цепочки ориентированы на разные значения опорного (ядерного) [1, с. 47] слова:

1. Лишаться кого-то, чего-то по небрежности или роняя, оставляя неизвестно где. Терять деньги, ключи.

2. перен. лишаться чего-нибудь, переставать обладать чем-нибудь. Терять терпение, терять надежду (словосочетание потерял веру в человечество).

В результате аппликации-наложения двух словосочетаний друг на друга происходит совмещение в опорном слове двух разных значений и возникает семантическая контрастность (антитеза) между компонентами сочинительного

ряда. Понятие «юмор» само основано на несоответствии, например, возможностей человека и его желаний, а возникающая в зевгматической конструкции контрастность между компонентами как нельзя лучше помогает создать «смешной», комический эффект.

Рассмотрим пример из сочинения по картине К. Маковского «Дети, бегущие от грозы» Горячева М., воспитанника 7 «Д» класса. Художник изобразил на картине разбушевавшуюся природу. «...» От сильного порыва ветра пригнулась высокая трава. Художник тёмными красками как бы предупреждает об опасности. «...» В центре картины дети, спасающиеся от надвигающегося ненастья. На их лицах испуг и усталость. Они торопятся, пытаются *убежать от грозы и своего страха* перед природной стихией. В словаре Ожегова-Шведовой читаем: убежать 1. Уйти, удалиться откуда-нибудь, бегом отправиться бегом. Дети убежали в лес. 2. перен. молоко убежало.

В данном контексте мы видим, что значение «убежать от грозы» (в прямом смысле) — опередить дождевые тучи, гонимые ветром, и «опередить» таким образом свой страх перед мыслью оказаться в эпицентре грома, молний и страшного ливня (переносное значение), не дать страху возможности завладеть ими. В данном случае наложившиеся друг на друга словосочетания не производят комического эффекта, а только риторический. Причём в данном случае зевгматическая конструкция пересекается с метафорическим образом (убежать от страха) и контекстуальным окружением — ощущением всеобщей тревоги. Некоторые метафорические признаки у зевгматических конструкций отмечает и Э.М. Береговская [1, с. 60].

Приведём ещё один пример из сочинения по литературе ученицы 6 «Г» класса Даниелы Д. По заданию следовало написать продолжение рассказа

В. Короленко «Дурном обществе» (отрывок из повести «Дети подземелья»). Ученица пишет: «Вася вернулся в городок по прошествии пятнадцати лет с хорошим образованием и большой семьёй». Далее по контексту ему предстояла встреча с Валеком на могиле Маруси и скупые слёзы взрослых мужчин, до сих пор любивших маленькую девочку, жизнь из которой «высосал

серый камень» подземелья. Удивительно, но употреблённая выше зевгматическая конструкция не производит комического эффекта, а также не создаёт ощущения речевой ошибки. Обратимся к примерам, приведённым С.А. Лукьяновым в своей статье «Фунт лиха и стерлингов» как речевые ошибки: *Одинок Базаров и в романе, и в дружбе, и в любви; При помощи Дины и шеста Жилин вылез из ямы* [6, с. 38]. В этих предложениях нарушена сочетаемость компонентов даже при предполагаемой зевгматической разнородности всех членов сочинительной цепочки. Компонент *в романе* является общим для двух других, ведь *дружба и любовь* Базарова существуют именно в романе, поэтому ставить в одну сочинительную цепочку с этим обобщающим компонентом остальные неуместно. *Дина*, принеся и подав *шест* Жилину, уже помогла ему, поэтому ставить в одну сочинительную цепочку эти два компонента также неуместно. При сопоставлении примеров из сочинений учениц и примеров из вышеназванной статьи исследователя Лукьянова, замечаем, что пример из сочинения Даниелы не имеет сильного отклонения от стилистической нормы, так как Вася, получив образование, вполне мог вернуться в городок своего детства уже со своей семьёй. Мы видим, что речевая ошибка возникает тогда, когда:

1. ученик употребляет каламбурную зевгму, обладающую комическим эффектом, в «серьёзном» контексте, из-за этого происходит смешение стиля;

2. ученик накладывает друг на друга словосочетания, абсолютно несовместимые между собой, нарушается и лексическая и образная (метафорическая) сочетаемость [1, с. 64], что также ведёт к ошибке.

Также нами установлено, что сама специфика школьных работ предполагает написание «серьёзных» сочинений на заданную тему — описаний картин, рецензий на произведения, на тексты глубокого морально-этического содержания, поэтому активное использование зевгматических конструкций разных типов в них неуместно, да и частотность употребления риторических зевгм тоже невелика, слишком тонка грань, отделяющая зевгму от речевой ошибки, да и языкового опыта у шестиклассников мало. А вот сочинения-

миниатюры, которые предлагает автор учебника по русскому языку С.И. Львова по юмористическим рисункам, а также с целью языковой иллюстрации фразеологизмов и пословиц, много и там учащиеся активно используют зевгму. Изучив литературные опыты ученицы 6 «В» класса Зои Е. (она пишет юмористические рассказы и печатается в журналах), мы нашли там оригинальные и интересные примеры употребления зевгм: *Я восхищался своим Васькой (кот) и вкусным маминым бутербродом* (рассказ «Кошкопад и моё приключение»); *Попугайчики были очень попугаистые: они попугали-попугали и спать улеглись с удовольствием, усталостью и водой в поильнике* (Рассказ «Как быть попугаем»). Нами установлено также, что именитые художники слова употребляют зевгму намеренно, для придания специального стилистического оттенка своим произведениям, а практически все наши респонденты из числа шестиклассников, в работах которых мы обнаружили зевгматические конструкции, кроме Зои Е., использовали их ненамеренно, некоторые даже не знали, что существует такой изобразительно-выразительный приём, а его использование было продиктовано желанием «уложить в одно предложение как можно больше информации, ничего не упустить». Зоя тоже не знала, что употребляет зевгму, но объяснила, что такие сочетания слов «заставляют улыбнуться или даже рассмеяться». А.Д. Дейкина в своей книге замечает: «почти каждый ребёнок остро ощущает смешное, комичное...» [1, с. 37].

Выводы:

Зевгма в сочинениях учащихся 6-х классов по русскому языку и литературе на заданную тему используется редко: а все использованные можно классифицировать как риторические.

В сочинениях на свободную тему и собственных литературных опытах учащиеся охотнее используют зевгмы каламбурные окказионального происхождения для создания комического эффекта.

В подавляющем числе случаев в школьных сочинениях учащиеся употребляли зевгму, пользуясь её свойством создания длинных сочинительных

цепочек, а не для придания, в отличие от мастеров слова, определённого стилистического оттенка своему сочинению.

Чтобы избежать ошибки при использовании зевгмы, надо учитывать стилистическую окраску текста и следить за лексической и образной сочетаемостью понятий, которые вы соединяете в конкретной зевматической конструкции.

Список литературы:

1. Береговская Э.М. Проблемы исследования зевгмы как риторической фигуры // Вопросы языкознания, 1985. № 5.
2. Горшков А.И. Всё богатство, сила и гибкость нашего языка: А.С. Пушкин в истории русского языка. М.,1993.
3. Голуб И.Б. Стилистика русского языка. М., 1997.
4. Лукьянов С.А. О классификации зевматических. // Филологические науки. 1993. № 1.
5. Лукьянов С.А. О некоторых видах зевматических конструкций в стихотворениях А.С. Пушкина. // Филология — PHILOLOGICA. 1999. № 5. Пушкинский выпуск.
6. Лукьянов С.А. «Фунт лиха и стерлингов»: Зевматические конструкции на уроках русского языка // Педагогический вестник Кубани. 1999. № 4.
7. Пахнова Т.М. Художественный текст на уроках русского языка // Русский язык в школе.1993. № 3.
8. Ковалёв В.П. Язык и выразительные средства русской художественной прозы. Киев, 1981.
9. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М.,1969.
10. Лукьянов С.А. Анализ художественного текста. Лингвистическое толкование. Краснодар, Перспективы образования. 2000.
11. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. «Словарь-справочник лингвистических терминов». М., 1981.
12. Дейкина А.Д. Обучение и воспитание на уроках русского языка. М., 1990.
13. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. М., 1981.
14. Ершова З. Кошкопад и мои приключения // Твой день, № 3. Краснодар,2010.
15. Ершова З. Как быть попугаем // Твой день № 6. Краснодар, 2010.
16. Сочинения по русскому языку и литературе учащихся 6-х классов гимназии № 87 г. Краснодара и 7 «Д» класса ФГКОУ «Краснодарское президентское кадетское училище», г. Краснодар.

О РОЛИ ЛИЧНЫХ МЕСТОИМЕНИЙ Я И МЫ В ЛИРИКЕ А.Т. ТВАРДОВСКОГО ЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

Шигабетдинова Регина

*11 класс МБОУ «Актанышская СОШ № 2 с УИОП» Актанышского района
Республики Татарстан*

Усманова Римма Александровна

*научный руководитель, учитель русского языка и литературы
высшей квалификационной категории МБОУ «Актанышская СОШ № 2 с
УИОП» Актанышского района Республики Татарстан*

Введение

Среди русских поэтов 20 века, произведения которых теперь бесспорно принадлежат нашей стихотворной классике, особое место занимает Александр Трифонович Твардовский. Автор известных поэм «Василий Тёркин», «Дом у дороги», «По праву памяти», он в лирике проявил нескончаемую широту владения разнообразными стихотворными жанрами и высокое мастерство, ставящее его в ряд великих русских поэтов.

С особой полнотой и силой в лирике Твардовского раскрываются существенные качества его реалистического стиля: демократизм, внутренняя ёмкость поэтического слова и образа, ритма и интонации, всех стихотворных средств и приёмов при внешней простоте и незамысловатости.

Поэт-гражданин А.Т. Твардовский, он был большой и самобытной личностью, словно по фамилии твёрдым в своих идейных, нравственных и художественных убеждениях. И вместе с тем и в своих произведениях, и в жизни он был самым обычным человеком, только удивительно искренним и прямым и поразительно чутким к человеческой и поэтической красоте. В этом убедилась и я, соприкоснувшись с творчеством поэта. При знакомстве и детальном изучении поэтического мира А. Твардовского, наблюдая над художественной структурой и лингвистическими особенностями его стихов, я пришла к следующему умозаключению: секрет такой «искренности и откровенности» лирики поэта кроется в умелом и уместном

употреблении личных местоимений 1 лица и их искусном сочетании и варьировании в лирических строках.

Из научных трудов лингвистов, занимающихся изучением языка поэзии, известно, что употребление личных местоимений в поэтическом тексте придаёт речи очевидный оттенок искренности, поэтому нередко самые душевные и взволнованные лирические строки обязаны своей выразительностью таким местоимениям.

Наблюдения над поэтическими сборниками А.Т. Твардовского показали абсолютную частоту употребления личных местоимений 1 лица «Я» и «Мы» в коммуникативной структуре его лирики. Так, в небольших стихах, состоящих из 4—5 строф, данные местоимения встречается не реже 3—6 раз. Местоимение «Я»: «Матери» — 4 «Я»; «Памяти матери» — 4 «Я», «Я иду и радуюсь» — 4 «Я» Например, только в двух строках стихотворения «В тот день, когда окончилась война» (1948 г.) личное местоимение «Я» повторяется 3 раза:

Я ваш, друзья, — *и я* у вас в долгу,

Как у живых, — *я* так же вам обязан.

Местоимение «Мы»: «Братья» — 6 «Мы», «Мы на свете мало жили» — 3 «Мы», «Ты дура, смерть...» — 5 «Мы» и др.

Данные наблюдения стали для меня основным **предметом** небольшого лингвистического **исследования**.

Причину обращения к данной проблеме можно объяснить тем, что творчество яркого представителя литературы XX века представляется нам достаточно изученным. Критическая литература о Твардовском велика и многообразна. На протяжении нескольких десятилетий его творчество изучали такие исследователи, как А. Македонов, А. Кондратович, Н. Еселев, В. Огнев и многие другие. В своих работах они подробно раскрывают художественное своеобразие творчества А.Т. Твардовского, его язык, проблематику. Целостного системного анализа в аспекте представленной нами темы исследования предпринято ими не было, несмотря на важность

и очевидную необходимость такой работы. Этим обуславливается новизна и **актуальность** данного исследования.

Цель настоящей работы — раскрыть функционально-семантическую роль личных местоимений 1 лица на примерах поэтических текстов А.Т. Твардовского.

Достижение поставленной цели связано с решением следующих **задач**:

1. рассмотреть общие правила выбора личных местоимений в поэтическом тексте;
2. определить функционально-смысловую нагрузку указанных местоимений в стихах А. Твардовского; выделить структурно-семантические особенности употребления личных местоимений в композиции поэтического текста.

Выбор текстов из лирических сборников поэта для анализа продиктован поставленными целями и задачами и обусловлен внутренней логикой исследования.

Основные методы лингвистического исследования: метод целенаправленной выборки, метод наблюдения, обобщения и классификации данных, сопоставительный и описательный методы.

Практическая значимость настоящего исследования заключается в том, что материалы наших изысканий могут быть использованы на уроках русского языка и литературы, на элективных курсах по гуманитарным предметам, на кружковых занятиях. Они могут послужить ценным дидактическим материалом при организации и проведении внеклассных мероприятий.

Вышеизложенные задачи определили и **структуру работы**: исследование состоит из введения, трёх глав, заключения, использованного списка литературы.

Глава 1.

О роли личных местоимений в поэтическом тексте: постановка вопроса в русской лингвистике

В художественной литературе, особенно в лирике, смысл слова никогда не ограничивается его прямым значением: оно всегда приобретает новый

смысл. При исследовании специфики построения художественного текста русский лингвист В.В. Виноградов заметил: «В структуре художественного произведения происходит эмоционально-образная, эстетическая трансформация средств общенародного языка» [В.В. Виноградов-1]. Подобный процесс расширения различными смыслами характерен и в условиях стихотворного текста. И этот процесс особо заметен при использовании и варьировании местоимений, ибо в поэзии местоимения — одна из самых значимых и необходимых частей речи. Они способствуют созданию образной поэтической картины, передаче своих личных чувств, переживаний, своего мировосприятия. Выявление их функционально-смысловой роли в лирике представляется интересным, потому что местоимения в обыденной речи не обладают ни самостоятельным значением, ни какой бы то ни было стилистической окраской. Но законы литературного творчества действуют иначе: «разряд местоимений, не обладающий значительностью в языковой системе, выступает в лирическом произведении как необходимый и универсальный его элемент, является средством обобщенного изображения героя лирического стихотворения.

Русский лингвист А.Н. Гвоздев в монографии «Очерки по стилистике русского языка. Морфология. Местоимение» отмечает другую немаловажную функцию использования местоимений в лирике: «Личные местоимения, в прямой связи с тем, что они обозначают лица в их отношении к говорящему, замечательны богатством и разнообразием экспрессивных и эмоциональных оттенков, которые проявляются у них в разных случаях» [А.Н. Гвоздев — 2].

Итак, в поэзии «главенствующим» местоимением является «Я», так как оно тесно связано со способом выражения так называемого «лирического героя». Лирический герой непосредственно выражает себя через местоимения 1-го лица единственного числа. Кроме того, «Я» называет себя субъект лирического высказывания, и при этом никогда не звучит имя автора. Это является прямым доказательством различия авторского и лирического «Я». Итак, роль личного местоимения в лирическом стихотворении очень важна.

Без них нет настоящего поэтического текста, где в центре внимания оказывается сам автор или его лирический герой.

Кроме «Я» необходимым «строительным» материалом любого лирического произведения являются личное местоимение «Мы» и его заменители и производные. Они служат для обозначения определённой общности людей, которые связаны общей судьбой, идеей и общими ценностями. Обычно в таком случае местоимения несут большую смысловую нагрузку в стихотворениях, посвящённых гражданско-патриотической и философской тематике. В этом отношении лирика А.Т. Твардовского служит лучшим подтверждением и ярким примером для иллюстрации представленного тезиса.

Итак, личные местоимения в поэтическом тексте служат необходимым структурно-композиционным элементом. Лирика направлена на изображение внутреннего мира человека, поэтому на первый план выходит сам говорящий. Обычно он высказывается от первого лица в формах «Я» или «Мы». В отличие от их повседневного употребления как Я реального человека или Мы как совокупности конкретных лиц, в лирике это художественные образы, поэтому они несут в себе обобщённый и духовно-эстетический смысл.

Глава II.

Местоимение «Я» в стихотворениях А.Т. Твардовского: частотность употребления и его роль в структуре поэтического текста

Личное местоимение Я в творчестве каждого поэта своеобразно, не похоже ни на чьё другое, легко узнаваемо. В статье современного исследователя О.П. Мурашевой подробно охарактеризованы варианты семантизации местоимения в лирическом тексте: «В контексте поэтического произведения поэтов первой четверти 20 века можно обнаружить такие случаи семантизации местоимения 1-го лица единственного числа, когда его референтами выступают: 1) «личностное Я»; 2) «функциональное Я»; 3) «сопоставительное Я» 5) «Я лирического персонажа» 6) «опредмеченное Я»; 7) «Я олицетворённого персонажа» [О.П. Мурашева — 8].

Следуя данной классификации, попытаемся рассмотреть функционально-семантическую роль местоимений 1 лица в лирике яркого представителя XX века А.Т. Твардовского. В ходе изучения анализа поэтических сборников автора пришли к выводу: в лирике поэта чаще встречаются следующие способы семантизации местоимения 1-го лица единственного числа:

1. Личностное «Я»
2. Функциональное «Я»
3. Сопоставительное «Я»

Личностное «Я»

«Личностное Я» проходит красной нитью по всем поэтическим сборникам А.Т. Твардовского. Личностное «Я» — это сам говорящий, воспринимающий жизнь во всех её проявлениях, отражающий сложность, многогранность, противоречивость человеческой природы:

Я сам дознаюсь, доищусь

До всех моих просчётов.

Я их припомню наизусть, —

Не по готовым нотам.

Мне проку нет, — я сам большой, —

В смешной самозащите...(1955 г.)

В начале творческого пути авторское «Я» выражается в доверчивой и открытой форме. Заметен исповедальный характер лирики. В стихах чаще всего видно распространённое положение: «поэт наедине с самим собой». Автор прямо и непосредственно представляет читателям свои философские размышления о времени и о себе, лирические раздумья о прошлом и будущем своей родины и народа:

*Есть обрыв, где я, играя,
Обсыпал себя песком.
Есть лужайка у сарая —
Там я бегал босиком.
Есть речушка — там я плавал,
Как бывало, не дыша.*

*Там я рвал зеленый двор,
Плетки плел из камыша.
Но во всей отчизне славной
Нет такого уголка,
Нет такой земли, чтоб равно
Мне была не дорога. (1936 г.)*

Усиление личностного начала происходит в творчестве Твардовского 40-х годов и сказывается в каждом стихотворении. «Облик войны предстаёт в них более сложным и суровым, можно сказать, более реалистическим, а сам поэт раскрывает перед читателями новые стороны своей гуманной души».

*Пускай до последнего часа расплаты,
До дня торжества — недалёкого дня, —
И мне не дожить, как и многим ребятам,
Что были нисколько не хуже меня.*

*Я долю свою по-солдатски приемлю,
Ведь если бы смерть выбирать нам, друзья,
То лучше, чем смерть за родимую землю,
И выбрать нельзя.*

(Пускай до последнего часа расплаты..., 1941 г.)

С течением времени лирика Твардовского заметно эволюционирует, тяготея к большей углублённости, напряжённому раздумью. Так, в стихотворении «Ты и я» (1957 г.) поэт с помощью словесной игры местоимений преподносит читателю философское осмысление своего «Я»:

*Как горько мне, как жаль, что ты —
Ведь это — то же я...
Ещё спасибо той судьбе,
Что я — не просто ты;
Что я — в тебе таком — не весь
Отнюдь, — скажу любя:
Я — это я, каков я есть...*

Функциональное «Я»

В стихах с «функциональным Я» Твардовский чётко осмысливает своё предназначение, свою роль в различных областях жизни — в литературе, в общественной жизни, в судьбе другого человека, в истории своего народа.

Ключевая авторская мысль выражена в чеканной формулировке, где история страны сопряжена с духовной биографией поэта:

Я жил, я был — за все на свете

Я отвечаю головой.

Кроме того, сверхзадача поэта, его нравственные принципы выражены в стихотворениях «О сущем», «Моим критикам», «Собратьям по перу», «Вся суть в одном-единственном завете...». Хрестоматийные стихи Твардовского полны духовно-нравственного смысла. Они по праву считаются «мерой личности» поэта. В них утверждается возвышенное, общезначимое, за что Твардовский чувствует большую ответственность, поэтому строки указанных лирических произведений изобилуют личным местоимением «Я».

А я лишь смертный. За своё в ответе,

Я об одном при жизни хлопочу:

О том, что знаю лучше всех на свете,

Сказать хочу. И так, как я хочу.

В стихах 60-х годов постепенно «Я» теряется. Формальное отсутствие лирического «Я» в связи с отсутствием при безличном и обобщающем инфинитиве местоимения 1 лица ведёт к тому, «мысль и чувство изливаются так, как если бы говорил не поэт, а любой человек, живущий достойной жизнью и не желающий терять своего достоинства»:

К обидам горьким собственной персоны

Не призывать участия добрых душ.

Жить, как живёшь, своей страдой бессонной,

Взялся за гуж — не говори: недюж...

Сопоставительное «Я»

Одной из отличительных особенностей лирики А.Т. Твардовского, на наш взгляд, является частое обращение к читателю от имени литературного героя, исторического лица, социального типа, чьи взгляды, поступки, настроение, судьба в чём-то созвучны авторским. Такое явление ярко прослеживается в лирике военных и послевоенных лет. В этом смысле характерно стихотворение «Я убит подо Ржевом...» (1945—1946 г.г.).

В заметке «О стихотворении «Я убит подо Ржевом...» Твардовский писал: «Стихи эти продиктованы мыслью и чувством, которые более всего заполняли душу. Навечное обязательство живых перед павшими за общее дело, невозможность забвения, неизбывное ощущение как бы себя в них, а их в себе, — так приблизительно можно определить эту мысль и чувство» [А.Т. Твардовский — 7]. Эти «мысль и чувство» постоянно углублялись, и поэт находил самые неожиданные возможности для их художественного воплощения.

Я — где корни слепые

Ищут корма во тьме;

Я — где с облачком пыли

Ходит рожь на холме...

Я — где крик петушиный...

Я — где ваши машины

Воздух рвут на шоссе

Как видно из представленных строк, автор не раз повторяет местоимение «Я». Рассказывая об истории создания лирического шедевра, Твардовский подмечает: «Форма первого лица в стихотворении «Я убит подо Ржевом...» показалась мне наиболее соответственной идее единства живых и павших «ради жизни на земле». Это ощущение человека, который был сам активным участником военных событий, Когда решалась участь человеческая, когда решалась судьба родной земли. «Форма первого лица» и приближает, и затушёвывает авторское присутствие в стихотворении. Создается впечатление достоверности описываемых событий, как бы «приближая» их к читателю. По ходу повествования личное «Я» сменяется обобщённым «Мы». Погибший солдат видит себя частицей народного целого, и его волнует, что свершилось потом, после него» [А.В. Македонов — 4]. Такой процесс переключки «Я» и «Мы» используется Твардовским и в стихах «Баллада о товарище» (1942 г.г.), «Позарастали стёжки-дорожки» (1943 г.), чтобы показать «неизбывное ощущение как бы себя в них, а их в себе».

В военной и послевоенной лирике Твардовского становится устойчивой нормой употребление 1-го лица глагола без личного местоимения; в таком случае всё внимание сосредоточивается на самом действии, без подчеркивания его принадлежности говорящему или пишущему. В лирическом воспоминании «Две строчки» (1943 г.) местоимение «Я» «растворяется» в поэтических строках и заменяется глаголами 1 лица и «Я» употребляется в другой падежной форме:

*Среди большой войны жестокой,
Мне жалко той судьбы далёкой,
Как будто мёртвый, одинокий,
Как будто это я лежу...
На той войне незначительной,
Забывший, маленький, лежу.*

Следует заметить, среди косвенных местоименных форм чаще других в лирике Твардовского встречается форма дательного падежа «мне». Это подтверждается приведёнными примерами из стихов поэта.

Таким образом, в контексте поэтических произведений русского поэта А.Т. Твардовского обнаруживается несколько способов семантизации местоимения «Я», которые имеют немаловажное значение для выражения характера лирического героя, понимания его становления как личности, его развития. Путь героя-поэта, путь лирического героя часто совпадает или чередуется с обдумыванием «общего пути», наполняется то великой скорбью и болью за судьбу своей страны, то торжествующей радостью и гордостью за свой русский народ, то успехами в мирном труде и верой в светлое будущее государства.

Глава III.

Функционально-семантическая роль местоимения «Мы» в лирике А.Т. Твардовского

Рассматривая функционально-семантическую роль личного местоимения «Я» в лирике Твардовского, следует заметить, что часто в композиции стихов

поэта наряду с «Я» употребляется «Мы». Как и местоимение «Я», «Мы» несет в лирике особую художественно-смысловую нагрузку. «Мы» в лирике — образ общения «Я» с другим человеком, или это образ среды, сообщества людей (поэтов, поколения, современников, народа, страны).

В академической грамматике выделяют четыре текстовые разновидности местоимения «Мы»: «Мы» указывает «на группу лиц, среди которых находится и говорящий; *мы* — это (я и ты), или (я, ты и вы), или (я и они), или (я, ты и они)». Исследования показали, что в поэтическом мире Твардовского отмечены все указанные выше употребления местоимения «Мы». В лирике личное местоимение **МЫ** и производное от него **НАШ** особо значимы для раскрытия идейного содержания стиха. Знаменитые строки русского поэта наглядно свидетельствуют об этом:

<i>Что недаром боролись</i>	<i>Наше всё! Не слукавили</i>
<i>Мы за родину-мать.</i>	<i>Мы в суровой борьбе,</i>
<i>Пусть не слышен наш голос, —</i>	<i>Всё отдав, не оставили</i>
<i>Вы должны его знать.</i>	<i>Ничего при себе.</i>
<i>В нем, том счастье, бесспорная</i>	<i>Братья, в этой войне</i>
<i>Наша кровная часть,</i>	<i>Мы различья не знали:</i>
<i>Наша, смертью оборванная,</i>	<i>Те, что живы, что пали, —</i>
<i>Вера, ненависть, страсть.</i>	<i>Были мы наравне.</i>

Местоимения «Мы» и «Наш» используются для обозначения круга людей, объединенных общими ценностями и общей судьбой. Рефреном звучит местоимение **НАШ** как в данном, так и в другом стихотворении Твардовского «*В подбитом танке*» (1940 г.):

*Застиг и **нас** тяжёлый час,*
*Пришёл и **наш** черёд.*
*В подбитом танке трое **нас**, —*
Всё ясно наперёд:
*Врага должны **мы** насмерть бить...*

Никакими другими художественными средствами, кроме личных местоимений, нельзя выразить так уверенно сплочённости и собранности всего русского народа в борьбе с заклятым врагом, как это передано в стихах Твардовского «Баллада о товарище» (1942 г.), «Возмездие» (1944 г.), и др., написанных поэтом в самые переломные моменты войны. В стихотворениях военной поры наблюдается расширение и обобщение лирического героя до целого народа. То, что в произведениях речь идёт не только о личных переживаниях, а о драматическом историческом пути всего народа, подтверждают частые местоимения «Мы» и «Нас».

В поэтических текстах послевоенного времени местоимение «Мы» заключает в себе предельно обобщённое и конкретное значение:

*От Ивана до Фомы, мёртвые ль, живые,
Все **мы** вместе — это **мы**,
Тот народ, Россия.*

Это объясняется углублением идейно-философского содержания лирики поэта. Автор всё чаще подводит своего читателя к мудрым и просветлённым решениям «вечных» тем. Вспомним строки поэта из стихотворения «Ты дура, смерть: грозишься людям» (1955 г.), в которых заметна необходимость повторения личного местоимения Мы.

*И за твоею мглой безгласной,
Мы — здесь, с живыми заодно.
Мы только врозь тебе подвластны, —
Иного смерти не дано.
И, нашей связаны порукой,
Мы вместе знаем чудеса:
Мы слышим в вечности друг друга
И различаем голоса.*

Следует отметить, что стихи Твардовского, построенные на «Я» и «Мы», разнообразны в композиционном отношении. Стихотворения включают местоимение «я», которое в тексте, чаще в финале, заменяется «Мы» —

обобщённым. В границах одного текста автор в некоторых стихах использует «Я» и «Мы» — обобщённое, в этом случае значение Я и Мы сливается, во многих случаях Я принимает также оттенок обобщённости.

В совершенно ином ракурсе преподнесены личные местоимения «Я» и «Мы» в не совсем знакомом для широкого читателя стихотворении «*Не всем приятна речь твоя*» (1969 г.):

*Не всем приятна речь твоя,
Простроченная часто
Местоименьем личным Я:
Все я, да я, да Я-ста.
Но, может, большая беда,
Как раз того же смысла,
С местоименьем МЫ, когда
Все мы, да мы, да Мы-ста.*

В художественном мире «поздней лирики» поэта начинает всё больше высвечиваться ирония и юмор как знак личной свободы, и смех его становится эффективным способом говорения правды, «прямо в душу бьющей». Не избегает поэт возможности едко высмеять и перегибы во внешней и внутренней политике страны. Так, в рассматриваемом стихотворении Твардовский, прибегая к метким ироническим параллелям, обличает самохвальство в государственных масштабах. Этическая платформа автора прямолинейна:

*Допустим даже, что не врём,
Что шиты мы не лыком,
Но для чего, себе в урон,
Кричать об этом криком?*

И для такого обличения поэт удачно использует личные местоимения, учитывая, что местоимение 1-го лица в единственном числе, обозначающее самого говорящего, употребляемое часто, создает впечатление выпячивания говорящим своей роли, нескромного самовосхваления.

Итак, наше небольшое исследование показало: один из наиболее частотных композиционных типов лирики А.Т. Твардовского включает местоимения «я» и «мы». Нет Твардовского без «Я». Вспомним давние строки из «Василия Теркина»:

*Скольким душам был я нужен,
Без которых нет меня.*

Но есть ли «Мы» без Твардовского?! И не вошёл ли он своими стихами, всей своей жизнью в «мир большой и трудный» так, что порой кажется, будто и его голос навеки слился с другими: с павшими и живыми, с правдоискателями, с ценителями «памяти жестокой».

Заключение

Предпринятый в настоящем лингвистическом исследовании анализ фактического материала, небольшое статистическое исследование полученных результатов (дано в разделе «Введение») позволили подтвердить в работе выдвинутую мысль, что личные местоимения «Я» и «Мы» занимают центральное место в коммуникативной структуре поэтического текста А.Т. Твардовского и оказываются композиционным стержнем многих его стихотворений. Основная идея исследовательской работы заключалась в том, чтобы представить исследуемую проблему на конкретно собранном материале — на примере лирических стихотворений как хрестоматийных, так и мало известных широкому кругу читателей.

В ходе наблюдений над использованием личных местоимений 1 лица в лирике поэта 20 века, мы пришли к следующим выводам.

В создании образа лирического героя первостепенную роль играет система личных местоимений. Для раннего творчества поэта характерны позиции «я — я», «я — он», «я — другие». Внимание концентрируется на самом факте противостояния лирического героя окружающему миру. На конкретных примерах рассмотрели 3 распространённых способа семантизации личных местоимений в стихах А. Твардовского: «личностное Я»; «функциональное Я»; «сопоставительное Я».

Местоимение «Мы» в разных своих значениях определяет уровень социализации лирического героя — включённости в социальную группу. В раннем творчестве лирический герой отождествляет себя с группой поэтов-сверстников, друзей-единомышленников. В военное время в лирических произведениях Твардовского местоимение «Мы» приобретает значения «моя страна», «мое поколение», «я и те, с кем я живу, работаю». В послевоенной лирике активизируются значения мы — «субъект общественного мнения».

Проведённое исследование показало, что использование личных местоимений 1 лица относится к числу частотных явлений в лирике поэта. Исследование дополнило научные сведения о художественном мастерстве поэта и показало новые подходы изучения его творческого наследия.

Практическая ценность данной работы заключается в возможности её широкого использования на уроках словесности, на занятиях элективного курса и лингвистического кружка, а также при изучении творческого наследия А.Т. Твардовского.

Список литературы:

1. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. — Москва, «Высшая школа», 1972.
2. Гвоздев А.Н. Очерки по стилистике русского языка. Морфология. Местоимение. — Москва, «Просвещение», 1965.
3. Кондратович А. Александр Твардовский. Поэзия и личность — Москва, 1978.
4. Македонов А.В. Творческий путь Твардовского: Дома и дороги. — Москва, «Просвещение», 1981.
5. Селиверстова О.Н. Местоимения в языке и речи. — Москва, 1988.
6. Словарь литературоведческих терминов для выпускников и абитуриентов. — Ростов-на-Дону, «Феникс», 2007.
7. Твардовский А.Т. Избранные произведения в трёх томах. — Москва, «Художественная литература», 1990.
8. Язык русской литературы XX века: Выпуск 3: Сборник научных статей / Под общ. ред. О.П. Мурашевой, Н.А. Николиной. — Ярославль: Издательство ЯрГПУ, 2006.

СЕКЦИЯ 2. ИНОСТРАННЫЙ ЯЗЫК

СЛОВА ИЗ РАЗЛИЧНЫХ ВАРИАНТОВ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Абрамян Армен

класс 11 «Б», гимназия имени А.М. Горького, г. Костанай

Виничук Марина

класс 11 «Б», гимназия имени А.М. Горького, г. Костанай

Шандецкая Нина Николаевна

*научный руководитель, педагог высшей категории, преподаватель
английского языка, гимназия имени А.М. Горького, г. Костанай*

Вторая половина XX века характеризуется глобальным изменением лингвистической ситуации в мире, что связано с распространением английского языка как языка межкультурного общения. В качестве международного языка английский язык теперь не привязан к одной какой-то определенной культуре, нации. Развитие английского языка в современном мире все меньше и меньше определяется людьми, для которых он является родным языком. Именно в этом заключается «плюрицентричность английского языка, признаваемая современной социолингвистикой. Дуоцентричность (британский английский и американский английский как два центра лингвистической гегемонии) сменилась плюрицентричностью, что привело к созданию понятий множества разновидностей английского языка (World Englishes)» [1, с. 98.]

Целью нашего исследования является выявление тех лексических единиц из различных вариантов, которые вошли в состав английского языка.

Объект исследования — слова, заимствованные из региональных разновидностей английского языка.

В первой части исследования мы рассматриваем тему заимствований в английском языке. **Во второй главе** дается краткая характеристика некоторых разновидностей английского языка.

Исследование в третьей части проводилось на основе сплошной выборки слов 8 вариантов английского языка: австралийского, новозеландского, южноафриканского, канадского, индийского, восточноафриканского, юго-восточноазиатского и западноафриканского из Оксфордского словаря, продвинутого пользователя 8-го издания.

Мы изучили работы таких известных лингвистов, как Дэвид Кристал, Брадж Качру, МакАртур, Раймонд Хикки.

Брадж Качру предложил схему распространения английского языка в мире в виде трёх концентрических кругов: внутреннего круга, включающего страны, где английский язык — первый (чаще всего официальный) или доминирующий язык: США, Великобритания, Канада, Австралия и Новая Зеландия; внешнего круга, охватывающего страны, где английский язык в силу определенных исторических, политических, экономических факторов в течение долгого времени исполнял институциональные функции и в настоящее время играет важную роль в образовании, государственном управлении, культуре: Индия, Нигерия, Пакистан, Сингапур, Южная Африка и др.; и расширяющегося круга, в котором представлены страны, где английский язык никогда не являлся официальным, но выполняет определенные функции, ориентируясь, главным образом, на внешние сношения, и изучается как иностранный: Россия, Китай, Индонезия, Иран, Япония, Корея, Непал и др.

Первые результаты нашей работы представлены в гистограмме.

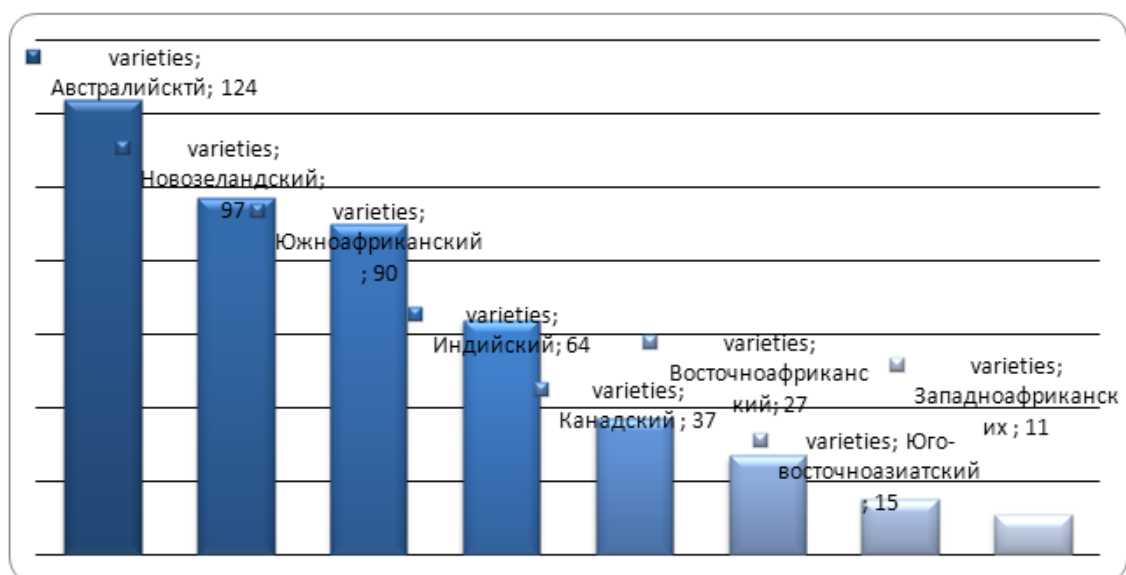


Рисунок 1. Количество слов из различных вариантов английского языка, представленных в оксфордском словаре продвинутого пользователя (8-е издание)

Данная гистограмма показывает количество слов из каждого варианта.

Очевидно, что разновидности австралийского и новозеландского английского имеют наибольший вклад в словарный состав английского языка, так как по теории Баджа Качру эти варианты принадлежат к внутреннему кругу. Другая заметная тенденция в гистограмме — это меньшее количество слов из канадского английского, который принадлежит к внутреннему кругу, чем южноафриканского и индийского вариантов, которые относятся к внешнему кругу. По словам Дэвида Кристала, «... если Индия станет мощной нацией, то индийский английский будет распространяться. Будет ли Индия сильным государством? Она уже является таковым» [2]. Число слов из восточноафриканского, юго-восточноазиатского и западноафриканского вариантов довольно низко по сравнению с другими вариантами.

Проанализировав слова австралийского и новозеландского вариантов, можно сделать следующие выводы:

1. Многие слова из австралийского и новозеландского английского используются для обозначения людей, животных, предметов одежды, продуктов питания и напитков, а также зданий и мест.

2. В основном слова относятся к неофициальному регистру, чаще всего встречающемуся в повседневной речи. Например, **big bickies** — большая сумма денег, **daks** — брюки, **sunnies** — очки.

Говоря о канадском варианте, следует отметить, что:

1. Многие слова из этой разновидности относятся к темам «Люди», «Образование» и «Национальная финансовая система».

2. Некоторые слова из этого варианта являются отчетливо канадскими и имеют другие названия за пределами Канады, хотя они описывают универсальные понятия. Например, **chesterfield** — кожаный диван.

3. Отличительной особенностью является также использование сокращений. Среди них можно выделить: **MHA** — член Палаты собрания, **MNA** — член национального собрания, **ABM** — банкомат и др.

Данные, полученные по юго-восточноазиатскому английскому, свидетельствуют о том, что:

1. Большинство слов, которые имеют местное происхождение, это слова, обозначающие продукты питания и одежду.

2. Некоторые английские слова используются для обозначения специфических для данного региона понятий. Так, **shoplot** — это пространство, которое занимает магазин, а **void deck** — первый этаж дома для общего пользования.

Переходя к следующей разновидности можно сказать, что:

1. Многие слова из индийского английского обозначают членов семьи, продукты питания и здания.

2. Слова из индийского варианта имеют четкую половую принадлежность: **cousin brother** — двоюродный брат, **cousin sister** — двоюродная сестра; **sevak** — слуга, **sevika** — служанка.

3. Некоторые слова заимствованы из местных языков, другие образуются при помощи существующих лексических единиц английского языка.

Такие же выводы можно сделать и о варианте английского в Западной Африке. Например, **agbada** — предмет мужской одежды; **mammy wagon** — грузовой автомобиль с крышей для перевозки людей.

Больше всего слов из западноафриканского английского относятся к тематическим разделам «Люди», «Одежда», «Транспорт».

По данным исследования:

1. Большинство слов из восточноафриканского варианта — это слова из категорий «Продукты питания и напитки» и «Одежда и вещи».

2. Все проанализированные слова являются заимствованиями из местных языков: **kikoi** — кусок цветной ткани, который используют в качестве одежды вместо длинной юбки; **mandazi** — небольшой пирожок.

3. Как правило, некоторые слова имеют разные значения в стандартном английском и в восточноафриканском варианте. **Ngoma**, например, означает традиционный для Южной или Восточной Африки барабан в стандартном английском, но праздник с танцами и песнями в данном варианте.

Выводы по южноафриканскому английскому предполагают, что:

1. Так же как и в индийском, западноафриканском, австралийском и новозеландском варианте, большинство слов принадлежат к теме «Люди».

2. Два разных слова могут означать одно и то же: кислое молоко — **amasi** и **maas**; мальчик, мужчина — **oke** и **ou**.

3. Южноафриканский английский имеет целый ряд так называемых «ложных друзей» или модифицированные версии стандартных английских слов: **café** — небольшой магазин, в котором продают конфеты, газеты, продукты питания и т. д.; **now-now** — некоторое время назад; **Howzit** — форма приветствия.

В современном мире, так часто называемым «глобальной деревней», многие вещи и понятия становятся глобальными. Английский язык не является исключением. Как международный язык, английский язык имеет много разновидностей, и иметь представление об этих разновидностях является необходимым для всех людей, изучающих его. В нашей работе мы попытались

получить более глубокое понимание лексики, заимствованной из вариантов английского языка. Проанализировав 473 слова из восьми вариантов английского языка, мы разделили их на несколько тематических разделов.

В ходе исследования мы пришли к следующим выводам:

- Слова, заимствованные из вариантов английского языка, чаще всего относятся к категории «Люди». Эти лексические единицы называют членов семьи, показывают принадлежность к социальному классу или месту проживания, а так же определяют род занятия.

- Многие проанализированные слова заимствованы из местных языков. Однако, некоторые лексические единицы, которые, казалось бы, характерны для стандартного английского, используются только в определенном варианте.

- Австралийский, новозеландский и южноафриканский варианты представлены наибольшим количеством слов в Оксфордском словаре продвинутого пользователя.

Мы создали тематический мини-словарь с иллюстрациями для лучшего восприятия слов из различных вариантов английского языка. По этой ссылке вы можете перейти к нашему словарю — <http://www.youblisher.com/p/477631-Slovar-variantov-angliyskogo-yazyika-s-kartinkami/>

Список литературы:

1. Кристалл Д. Английский язык как глобальный. — М., 2001 — 240 с.
2. David Crystal on Indian English. WWW. MACMILLANENGLISH.COM/GLOBAL.

ИНТЕРНЕТ-ОБЩЕНИЕ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА СОСТОЯНИЕ СОВРЕМЕННОГО ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА

Исмаилова Сабина Сабировна

11 гум, Лицей № 39, г. Махачкала, Республика Дагестан

Юсупова Заира Юсуповна

*научный руководитель, учитель французского языка, лицей № 39, г. Махачкала,
Республика Дагестан*

Сеть Интернет стала средством общения для многих людей. Посещая различные сайты, форумы, чаты, общаясь по электронной почте, мы заметили, что в виртуальном пространстве слова французского языка употребляют не по правилам. В чатах, форумах, живых дневниках, сообщениях электронной почты тексты пишутся «на бегу» и выглядят примерно одинаково: без прописных букв, с многочисленными сокращениями и опечатками. Современная молодежь старается общаться на более упрощенном языке. В дальнейшем все это может отразиться на речевой культуре подрастающего поколения, поэтому мы не должны этого допустить.

С одной стороны, мы наблюдаем перерождение, упрощение любого языка мира, с другой стороны, на базе данного языка выстраивается новая многоуровневая система.

Актуальность темы определяется тем, что молодежный сленг является интересным социокультурным явлением, отражающим в себе мировосприятие общества, он является показателем всех изменений, происходящих в жизни современных людей. Методы исследования были проведены путем теоретического анализа литературы, поисково-контекстуального анализа, анкетирования и опроса, изучения монографических публикаций и статей.

Практическая значимость нашей работы заключается в том, что данная информация может быть полезной как для специализированных школ с углубленным изучением французского языка, так и для всех людей, изучающих французский язык.

Происхождение и особенности французского Интернет-сленга.

Молодёжный сленг представляет собой только лексикон на фонетической и грамматической основе общенационального языка, и отличается разговорной, а иногда и грубо-фамильярной окраской. Большая часть элементов представляет собой различные сокращения производные от них, а также английские заимствования или фонетические ассоциации. Характерной особенностью, отличающей молодёжный сленг от других видов, является его быстрая изменчивость, объясняемая сменой поколений [5].

Формирование молодежного французского аргю начинается в 70-е гг. XX в., когда в пригородах крупных городов Франции образуются целые анклавы иммигрантов. Сегодня к основным способам создания новых языковых единиц в таких обществах следует отнести заимствование лексики из арабского и североафриканских языков. Возрождается очень популярный когда-то верлан (*langue de banlieue*) — язык городских окраин, ставший языком-посредником между собственно французским языком и языками иммигрантов. Словообразовательные процессы в языке иммигрантов дают толчок к развитию многоуровневой системы французского аргю, в том числе и молодежного.

В условиях глобализации в начале XXI в. образовался «франглийский хип-хоп». Правительство Франции усиленно пытается остановить «наступление» английского языка, принят ряд законов, ограничивающих его использование на государственном телевидении. Тем не менее, английский язык остается основным источником неологизмов, а новые языка французские слова ассимилируются в речи менее успешно. Заметное влияние на французский язык оказал и «диалект чата», получивший широкое распространение после 2000 года [1].

Язык, используемый в чатах в большей степени популярен среди молодежи, подростки пользуются им отчасти потому, что это дает им чувство принадлежности к некой социальной группе. Употребление этого языка для его пользователей походит на обладание секретным кодом, и некоторые действительно изобретают собственные диалекты, понятные лишь членам

определенной группы. Не случайно во многих странах язык виртуальной коммуникации так популярен среди молодежи — он действительно все еще представляет трудность при расшифровке для их родителей. Сторонники языка чатов подчеркивают его гибкость, отсутствие ограничений, регламентаций и норм при его использовании, что позволяет проявлять творчество и изобретать новые формы слов при написании, в результате чего происходит обогащение языка. В то же время многие считают, что разнообразие грамматических и лексических форм в языке французских чатов бесполезно, поскольку их основная цель — коммуникация, и использование сложных выражений затрудняет понимание.

Характерными чертами современной виртуальной коммуникации являются компактность, быстрота и отсутствие грамматических и орфографических правил, что и обуславливает внедрение и широкое распространение новых написаний и использований нетрадиционных орфографических норм. Так, во французском языке виртуальной коммуникации основным способом передачи информации стало фонетическое письмо, в котором наиболее часто используются числительные, надстрочные знаки для указания на открытый и закрытый слоги и буквы для замены слогов. Общие тенденции очевидны — все идет к буквенному сокращению состава слова (используются те сочетания, которые образуют один звук), к цифровым заменам фонетических единиц, приближенным к ним по звучанию. Американизмы и англицизмы останутся актуальными в связи с востребованностью самого английского языка в мире. Одна из причин употребления сокращений — тяготение к необычности, словесным новшествам. Рождаются они в непринужденной речи, в узкой социальной среде, чаще всего среди молодежи как сознательное нарушение нормы, протест против нее, когда известное, часто употребляемое слово приобретает общую экспрессивность, новизну. Привлекает и определенная свобода в создании такого слова, отсюда их близость к жаргонам и просторечию.

Виды образования французского сленга

Вхождение Интернета в жизнь человека облегчило решение ряда задач и ускорило процесс достижения целей в сфере коммуникации. Общение в одной из самых популярных сетей в мире воспитало целое поколение молодых людей. Для них жизнь без Интернета уже не представляется возможной, что и обуславливает ключевые направления развития в системе языка как обязательного инструмента Интернет-коммуникации.

Интересным и богатым источником фактического материала для нас послужили любимые молодыми французами блоги, форумы и чаты, на изучении которых мы сконцентрируем наше внимание в рамках данного исследования. В процессе изучения молодежного Интернет-сленга и его роли в современном французском языке нами был проработан значительный объем фактического материала, что позволило выявить основные словотворческие приемы, меняющие традиционную систему французского языка и определяющие уровни, затрагиваемые процессом всей его системы и тенденции последующего развития. Язык представляет собой огромный ресурс полезных ископаемых, которые необходимо максимально использовать. В данном случае речь молодежи можно рассматривать как источник наиболее ценных и редких элементов обогащения для всей языковой системы. Так в речи французской молодежи, как показывают исследования, обнаруживается тенденция. Она связана с общностью способов неологизации, проявляющейся в повсеместном использовании арготизмов, верлана, аббревиации, метафор, заимствований из английского, арабского, африканских и других языков [2].

Существует несколько систем классификаций интернет-жанров, в зависимости от времени общения, от типа субъектов, от открытости или закрытости сообщества, от мультимедийности, от того может существовать жанр вне интернет-пространства или нет. К основным относятся электронная почта, форум, блог, чат, ICQ, IRC, социальная сеть.

Одним из анализируемых нами сайтов, который вызвал у нас научный интерес, стал сайт www.facebook.ru. Здесь молодежные приемы

словообразования представляли не единичные случаи, а более разнообразные способы словотворчества, граничащие с возможностью едва уловить смысл сообщения.

Так в одном из комментариев к фотографии, мы обнаружили, что цифра 1 может заменять неопределенный артикль единственного числа мужского и женского рода "un", "une".

C'est la preuve **d' 1** affection assez particuliere. (*C'est la preuve d'une affection assez particuliere*) [4].

В следующем же примере мы обнаружили, что цифра 8 заменяет сочетание букв "ui", так как при произнесении она фонетически соответствует данному сочетанию.

Je **s8** fiere **pou** toi. (*Je suis fière pour toi*)

Wi[из словаря] **i s8** la ne moublie **pa** (*Oui je suis la ne m'oublie pas*) [4].

Для того чтобы быть как можно более краткими, французы опускают буквы и слоги в словах.

Mer6 mn Dieu pour **ts c ke u** accompli dans ma vie **g** restaire **tjrs fidel** a **tw**. (*Merci mon Dieu pour tous c'est que tu accomplis dans ma vie je restaire toujours fidèle à toi*)

В этих же примерах нагляден прием опущения гласных.

Ce ki l homm ki a porte chapeau **mdrrr** (*C'est qui l'homme qui a porté chapeau mort de rire*)

Elle vient en decembre et elle **m aide bcp** raison **pr lakelle** je lui dit merci **pr tt** (*Elle vient en decembre et elle m'aide beaucoup raison pour laquelle je lui dit merci pour tout*) [4].

Влияние Интернет-общения на состояние современного французского языка.

Виртуальная коммуникация вызывает неоднозначные комментарии и оценки специалистов в области языка, которые, признавая неизбежность новых веяний, одновременно выражают определенные опасения по поводу состояния нормативного национального языка. Очевидно, что любые языковые

формирования не могут развиваться и существовать обособленно. Они влияют и изменяют стандартный язык, что, по мнению лингвистов, может привести к тотальному снижению грамотности. Многие французские лингвисты даже пытались инициировать кампанию по ограничению использования диалектов, подобных чатам, дабы приостановить деструктивные изменения во французском литературном языке.

Общаясь в чатах французы сокращают все до предела. Приветствия: Vjr — bonjour (здравствуйте), slt tlm — salut tout le monde (всем привет). Далее, tjs — toujours (всегда), с — c'est (это есть...), g — j'ai (у меня есть), 2 — de (предлог, указывающий, как правило, на аналог родительного падежа в русском), 9 — neuf (переводится не только как девять, но и как новый).

То, что в языке, используемом во французских чатах, не существует четко выраженных правил и приветствуются нарушения орфографических и грамматических норм языка, вызывает у некоторых исследователей опасения насчет будущего французского языка. Они предполагают, что под влиянием языка такого рода современная молодежь будет совершать больше ошибок при написании, чем предыдущие поколения. Предполагается, что подростки, привыкшие делать преднамеренные ошибки в чатах, будут по привычке переносить часть из них на употребление традиционного французского языка на письме, уменьшается влияние литературных норм. Многие лингвисты полагают, что это приведет к тому, что при прочтении обычного текста, содержащего какое-то количество случайных ошибок, последние не замечаются, либо воспринимаются как допустимые. Все это ведет к снижению знания национального языка. Одним из ярых противником является Франсуа де Клозе писатель и журналист: «Французская молодежь больше не учит, не знает и не будет знать орфографию, с этим покончено. И причина нам ясна, больше невозможно уделять столько часов орфографии, которые раньше занимали практически все время в начальных школах, этому пришёл конец, теперь есть много других предметов. И конечно же, это поколение письменности, молодые пишут, много как никогда, мы живем

в цивилизации письменности, а не изображений (картинок). Посмотрите на них! Они всегда пишут что то: строчат на телефонах или клавиатуре. Но это не одно и то же, это не та письменность которой нас учили в школе. Это разговор, вот так они переговаривают, с помощью СМС они научились играть со словами, они сокращают слова, урезают, меняют орфографию, развлекаются этим».

Нами был проведен опрос среди студентов 5 курса факультета иностранных языков французского отделения ДГУ. В состав опрошенных вошли следующие студенты: Ахмедова С., Гаджиева Г., Мухтарова А., Исаев Ш., Мадаева А., Магомедова С., Ханвердиева Л. В основе опроса лежал вопрос: «Каково Ваше отношение к интернет-сленгу и какое влияние он оказывает на французский язык?». Вот ответы некоторых из них (см. приложение 1).

- **Гозель Гаджиева (студентка 5 курса ДГУ)**

Donc, a propos de la réduction dans la langue française dans les sites sociaux, les forums etc j' dois dire que j' suis absolument pour. Pourquoi? Parce que de jour en jour le temps s'accélère et aujourd'hui nous vivons en courant et toujours nous aspirons à arriver à temps. Et les réduction — c'est un des moyens d'économiser ce temps. Mais quand même je crois que nous ne devons pas oublier la langue elle-même. La langue authentique, belle, fluide comme un ruisseau, orageuse comme une chute d'eau et douce comme la musique.

- **Сабина Магомедова (студентка 5 курса ДГУ)**

Aujourd'hui beaucoup de gens se servent des mots abrégés, surtout dans la correspondance virtuelle. Quant à moi, je ne l'accepte pas. Comment peut-on accepter ce qui mène à la dégradation de la langue littéraire? Les articles et les prépositions sont remplacés par les chiffres, les symboles etc. Résultat: mauvaise orthographe et mauvaise prononciation. Quel cauchemar!

С появлением Интернета существенно меняется судьба текста в обществе, изменение сознания личности в Интернете, формирование нового, сетевого образа жизни и мышления существенно влияет на языковую ситуацию. Вполне

возможно, что речь идет о формировании нового стиля в языке — о стиле интернет-общения — который не только является специфической особенностью интернет-сообщества, но и серьезно влияет на речевое поведение всего общества в целом.

Анализируя характеристики языка чатов, полного сокращений и усечений, можно выделить его положительные и отрицательные стороны. **К безусловным плюсам можно отнести следующие его свойства:**

1. Передача большего количества информации за минимальное количество времени;
2. Возможность передачи информации при недоступности адресата;
3. Возможность научиться лаконично и четко формулировать свои мысли;
4. одновременная передача информации и эмоций.

Минусы заключаются в том, что они могут вызвать:

1. Ухудшение знаний орфографии, грамматики и синтаксиса;
2. Затруднение коммуникации, особенно для иностранцев;
3. Недоразумения, так как одно сокращенное слово может заменять разные слова — произвольное написание слов. Так, сокращение "mangé" может заменять формы глаголов "manger", "mangez", "mangeais"; не существует различий между формами "se", "ce" и "ceux", которые отражаются с помощью "se".

Французский язык сегодня быстро меняется. Обучение ему в качестве иностранного требует обязательной опоры на речь молодых французов, общающихся между собой через современные средства связи, поэтому я считаю, что изучение сленга французской молодежи помогает лучше представить особенности и своеобразие национальной картины мира, понять национально-специфические особенности менталитета французской молодежи. Понимание и знание сленга приобщает учащихся к естественной языковой среде, способствует развитию лингвистической компетенции учащихся, представляет собой уникальную возможность для их включения в активный диалог культур.

Приложение 1.

Опрос студентов 5 курса факультета иностранных языков французского отделения ДГУ, а также непосредственно мнение самих носителей языка

Султанат Ахмедова

Mon opinion au sujet de ce problème est un peu contradictoire. D'une côté je pense que le langage des SMS est très utile: il donne premièrement la possibilité d'écrire vite, deuxièmeement dans certains cas il permet d'exprimer mieux les émotions, de cette façon on peut sentir l'intonation de celui qui écrit et son humeur. Mais d'un autre côté il ne faut pas oublier que c'est un langage employé dans des cas particuliers, c'est-à-dire avec nos amis, des personnes qu'on connaît bien et qui ont le même âge que nous. C'est pourquoi le principal est de modérer l'emploi de cette technique, et de pouvoir écrire correctement quand le contexte l'exige.

Гозель Гаджиева

Donc, à propos de la réduction dans la langue française dans les sites sociaux, les forums etc j' dois dire que j' suis absolument pour. pourquoi? Parce que de jour en jour le temps s'accélère et aujourd'hui nous vivons en courant et toujours nous aspirons à arriver à temps. Et la réduction — c'est un des moyens d'économiser ce temps. Mais quand même je crois que nous ne devons pas oublier la langue elle-même. La langue authentique, belle, fluide comme un ruisseau, orageuse comme une chute d'eau et douce comme la musique.

Сабина Магомедова

Aujourd'hui beaucoup de gens se servent des mots abrégés, surtout dans la correspondance virtuelle. Quant à moi, je ne l'accepte pas. Comment peut-on accepter ce qui mène à la dégradation de la langue littéraire? Les articles et les prépositions sont remplacés par les chiffres, les symboles etc. Résultat: mauvaise orthographe et mauvaise prononciation. Quel cauchemar

Шамиль Исаев

Le 21 siècle. Le siècle des nouvelles technologies, qui améliorent notre vie. Mais qu'est-ce que nous avons aujourd'hui? La multitude des gadgets inutiles, l'internet et les sites sociaux qui détruisent pas à pas notre culture. Comment? Cet emploi des

mots coupés mène à l'ignorance des normes de bon français. (Regardez ce fatras de lettres au moyen duquel la jeunesse se communique aujourd'hui! C'est inimaginable! De temps en temps les mots réducaient et voilà ce sont déjà seulement les lettres. Je crois que cela doit être arrêté. Il est nécessaire de garder la pureté de la langue si nous ne voulons pas dégrader finalement. On doit se souvenir (être conscients) toujours que notre force est en notre langue. Donc il faut la garder.

Айшат Мадаева

A mon point de vue le langage que les jeunes emploient dans leur correspondance fausse la beauté de la langue. Les gens commencent à parler pas français, mais la langue des symboles et des chiffres. Tout cela est dû à l'exploitation répandue des ordinateurs. Malheureusement nous ne pouvons pas éviter ce problème et nous ne pouvons que constater l'existence de ce langage et observer où ça va mener

Jean-Pierre Lenotre — французский журналист

Moi je sais que ça existe. Je ne m'en sers pas. J'ai entendu un reportage à la télévision hier ou avant hier, des adolescents disaient que entre eux, ils utilisaient ce langage mais que pour envoyer des textes aux adultes, ils utilisaient le bon français. Donc et en conclusion: le langage sms, c'est comme les différentes formes d'argot ou de langue peu soutenue, l'important c'est de savoir à qui on parle. Savoir avec qui on utilise ça et avec qui on ne peut/dit pas. Et pour ça, il faut connaître les différents registres/niveaux de langue.avec qui on ne peut/doit pas..

Людмила Ханвердиева

A mon avis, cette question est pertinente parmi les jeunes. le langage des SMS est très utile.nous sommes très émotionnels, et c'est à l'aide des réductions des mots que nous pouvons nous exprimer à tout vigueur,nous pouvons transmettre toutes nos sensations, toutes les impressions qui bouleversent notre âme

Xstian Able Djassik

Pour dire vrai, le langage "smsiel" est justifié par la définition du mot sms.ce langage(virtuel) imite la discussion réelle qu'on a entre amis,alors l'on veut répondre,exprimer toutes ses émotions,ses états en un temps réduit.Je suis pour,si on respecte les règles d'abréviations de la langue française

Aynara Avel

Pour ce qui concerne le langage SMS, je pense que c'est une technique très utile dans le monde technologique d'aujourd'hui. On assiste à un échange important d'informations à une vitesse incroyable grâce à ce mode d'écriture. De plus il ne faut pas oublier que dans une langue telle que le français, le langage SMS est quasi nécessaire en raison de l'étendue et de la complexité des mots à l'écrit.

Альбина Мухтарова

Je suis pour le langage des jeunes - la réduction des mots, car cela économise le temps, c'est-à-dire je peux transmettre à un temps court beaucoup plus d'information.

Список литературы:

1. Свиридонова В.П. Тенденции словотворчества в среде современной французской молодежи / В.П. Свиридонова // Межрегиональные научные чтения, посвященные памяти профессора Р.К. Миньяр-Белоручева: сб. ст. — Волгоград: Волгогр. науч. изд-во, 2006. — С. 169—175.
2. Словарь Интернет сокращений французского языка www.dictionnaire-sms.com
3. Сидоров А.А. Роль Интернет-общения молодежи в экологии французского языка. Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 37 (252). Филология. Искусствоведение. Вып. 61. С. 126—131.
4. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: www.facebook.com
5. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Блог>. Википедия: свободная энциклопедия.

ПОЧЕМУ ВАЖНО ИЗУЧАТЬ ФРАЗОВЫЕ ГЛАГОЛЫ?

Клещенко Анастасия

класс 7 «Б», средняя школа № 6, г. Жодино

Рыбчак Валерия

класс 7 «Б», средняя школа № 6, г. Жодино

Коледа Светлана Михайловна

*научный руководитель, учитель высшей категории, преподаватель
английского языка, школа № 6, г. Жодино*

Каждый язык уникален по-своему. Каждый язык имеет свои особенности образования разных частей речи, разных слов. Но, наряду с исключительной оригинальностью и уникальностью всех языков, есть некоторые общие черты в их развитии, и общие черты в их структуре. Семантические изучения этих сходств и различий нашли свое отражение в работах по лингвистике таких авторов как А.И. Смирницкий, И.В. Арнольд и Д.С.Сетаров.

Фразовые глаголы являются важной отличительной чертой английского языка. Важность их употребления очевидна так, как они являются ключом к современному английскому языку. Они употребляются не только в повседневном разговорном английском языке, но и являются одним из основных аспектов письменного и официального английского языка. Изучение и понимание фразовых глаголов, однако, зачастую является огромной проблемой и этому есть немало причин. “Not only can it be approximately dated, but these words have a distinctive feature: they are specifically English having no cognates (words of the same etymological root, of common origin) in other languages” [2, с. 66]. Фразовые глаголы являются уникальными, и их изучение требует огромных усилий.

Значение фразовых глаголов зачастую не имеет никакой связи ни с глаголом, ни с той неизменяемой частицей, которая употребляется с тем или иным фразовым глаголом. Это означает то, что фразовые глаголы могут вызывать определенные трудности при их понимании и, конечно же, при их изучении. К тому же многие фразовые глаголы имеют несколько

значений и их грамматическое поведение зачастую непредсказуемо. Иногда очень трудно понять является ли фразовый глагол переходным или непереходным. Иногда трудность вызывает употребление дополнения с тем или иным глаголом.

Отдельные фразовые глаголы могут употребляться только в ограниченной грамматической форме либо в ограниченном времени. Многие фразовые глаголы имеют несколько синтаксических моделей. Иногда очень трудно объяснить значение фразового глагола и, почти невозможно, запомнить типичные подлежащие и дополнения, которые можно употреблять с этим фразовым глаголом.

Эта тема была выбрана для того, чтобы снять определенные трудности при изучении фразовых глаголов, сделать этот аспект языка более понятным для изучения.

Цель работы обозначить наиболее часто употребляемые фразовые глаголы в английском языке.

Задачи:

1. Найти все фразовые глаголы в книге “ The green years” by A. Kronin;
2. Аргументировать важность употребления фразовых глаголов в речи.

Предмет исследования семантическое поле «фразовые глаголы».

Объект исследования использование неизменяемых частиц с разными фразовыми глаголами.

В соответствии с поставленными целями и задачами нами было проведено анкетирование учащихся для выявления важности и актуальности нашего исследования.

- Зачем использовать в речи фразовые глаголы?
- Важно ли изучать фразовые глаголы?
- Какие фразовые глаголы вы используете в своей речи чаще?

Опросив 100 респондентов, мы выяснили, что фразовые глаголы используются для того, чтобы:

1. Обогащать речь (62 %).

2. Показать уровень владения языком (17 %).

3. Внести лексическое разнообразие в речь (21 %).

Отвечая на вопрос, важно ли изучать фразовые глаголы, практически все респонденты ответили, что это очень важный аспект языка (80 %). Некоторые из них ответили, что это необходимо делать (12 %) и лишь немногие ответили, что это бесполезная трата времени, так как фразовые глаголы невозможно запомнить (8 %).

Какие же фразовые глаголы чаще всего употребляются в речи нашими учащимися? Собрав и проанализировав результаты, мы выяснили, что лидерами являются глаголы **to look, to take**. Реже употребляются глаголы **to give and to make**. Иногда глаголы **to get, to turn**. Крайне редко **to be, to wear**.

Основываясь на полученных результатах, мы проанализировали те глаголы, которые учащиеся используют в своей повседневной речи и пришли к выводу, что этих 30 фразовых глаголов достаточно для решения коммуникативной задачи решаемой в повседневной жизни:

To look at (смотреть на), **to look for** (искать), **to look after** (присматривать, заботиться), **to look through** (просматривать), **to look up ... in** (посмотреть в словаре, источнике);

To take after (быть похожим на), **to take down** (снимать), **to take away** (убирать, уносить прочь), **to take off** (снимать, взлетать), **to take back** (вернуть);

To give out (раздавать), **to give up** (бросить, отказаться), **to give away** (отдавать, дарить), **to give back** (возвращать);

To make off (сбежать), **to make out** (понять с трудом), **to make up** (сочинять, составлять);

To get over (преодолевать), **to get away** (убежать), **to get up** (подниматься), **to get out** (выйти наружу), **to get along** (ладить с кем-либо), **to get off** (сойти с поезда...), **to get on** (сесть на поезд ...);

To turn on (включить), **to turn inside out** (вывернуть наизнанку), **to turn into** (превратиться в), **to turn up** (появиться, очутиться), **to turn over** (перевернуться), **to turn out** (оказаться).

Прочитав книгу “The green years” by A. Kronin и проанализировав фразовые глаголы, мы пришли к выводу, что существует огромная разница между теми глаголами, которые используют наши ученики в своей повседневной речи и теми глаголами, который автор использовал для создания живой картины происходящего в книге.

В соответствие с замыслом автора лидерами частоты употребления явились фразовые глаголы: to look at, to get up, to give to, to go out, to put on, to run out, to stand up.

Фразовый глагол	Очень часто	Часто	Иногда	Редко
1. be	away	out	back	off
2. break	-	-	-	into
3. bring	-	-	-	back
4. call	-	-	-	for
5. carry	-	-	-	out
6. come	in	back	out	over
7. cut	-	-	-	up
8. fall	-	-	-	upon
9. get	up	on	over	away
10. give	to	back	out	up
11. go	out	into	into	on
12. hold	-	-	out	back
13. keep	-	-	down	apart from
14. let	-	-	-	in
15. look	at	for	down	into
16. make	-	-	-	out
17. pass	-	-	-	through
18. pay	-	-	-	for
19. pull	-	-	-	out of
20. put	on	away	down	in
21. run	out	up	into	down
22. see	-	-	-	out

23. set	-	out	-	-
24. stand	up	-	on	-
25. take	off	out	to	away
26. turn	to	-	away	into
27. wear	-	-	-	out
28. work	-	-	on	out

Проанализировав содержание книги, мы пришли к выводу, что глаголы, использованные автором в книге, помогли раскрыть главную идею книги, обогатили речь главных героев. При помощи этих фразовых глаголов книга была наполнена незабываемыми эмоциями и чувствами главных героев. Фразовые глаголы дают возможность автору и нам, читателям, увидеть живую картину происходящего, глубину дружеских отношений между главными героями. Разнообразие Фразовых глаголов раскрывают перед читателем отношение главных героев к жизни, дружбе и первой любви.

Вот несколько примеров их книги, показывающих разнообразие и величие фразовых глаголов:

- I longed suddenly with all my heart to be back beside him.
- Jamie broke into a loud laugh.
- Usually I sleep the moment I fall upon my bed.
- He made his mother get up in the middle of the night to cook him ham and eggs.
- How did you get on?
- We must learn to get over our disappointments.
- The difference between you and me is that you give up too easily.

Заканчивая работу над нашим исследованием, мы пришли к выводу, что фразовые глаголы являются самым тяжелым и непредсказуемым аспектом английского языка. Является очевидным и тот факт, что очень важно изучать фразовые глаголы в контексте, в конкретной коммуникативной ситуации.

Использование фразовых глаголов позволяет сделать нашу речь красочной и помогает раскрыть глубину наших чувств и эмоций.

Список литературы:

1. Амосова Н.Н. Этимологические основы словарного состава современного английского языка. // Амосова Н.Н. — М.: «Высшая школа», 1956.
2. Антрушина Г.Б. Лексикология английского языка. Учеб. пособие для студентов. // Антрушина Г.Б., Афанасьева О.В., Морозова Н.Н. — М.: «Дрофа», 1999.
3. Арнольд И.В. Лексикология современного английского языка. // Арнольд И.В. — М.: «Высшая школа», 1986.
4. Методы лингвистических исследований // Общее языкознание. / Отв. Ред. Б.А. Серебренников. — М., 1973.
5. Смирницкий А.И. Лексикология английского языка. // Смирницкий А.И. — М.: «Высшая школа», 1998.
6. Arnold I.V. The English Word. // Арнольд И.В. — М.: Высшая школа. 1973.
7. Morphology. A selection of English Grammar Exercises. Минск, ООО «Лексис», 2003.
8. An English Grammar. Morphology. Syntax. Н.А. Кобрина, Е.А. Корнеева
9. М.И. Ассовская, К.А. Гузнеева. Издательство «Союз», 2001.

ОСОБЕННОСТИ ЦВЕТОБОЗНАЧЕНИЙ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Сергей Мария

класс 11 «В», ГУО «Средняя школа № 6 г. Жодино»

Чирок Елена

класс 11 «В», ГУО «Средняя школа № 6 г. Жодино»

Гучок Ирина Григорьевна

*научный руководитель, педагог высшей категории, учитель английского языка,
ГУО «Средняя школа № 6 г. Жодино»*

ВВЕДЕНИЕ

Цвет имеет огромное значение в жизни современного человека. Зачастую от него напрямую зависит настроение, эмоции и даже физическое самочувствие людей. Понятно, почему столь популярны исследования в области цвета

у психологов. Окружающий нас мир всегда окрашен тем или иным способом и естественно, что возникает необходимость применять термины цветообозначения.

Языковеды, типологи и этимологи исследовали десятки языков и пришли к выводу, что существует ряд универсальных черт в системе цветообозначения. Кроме того, различные отношения к тому или иному оттенку отражаются в образных выражениях, идиомах и поговорках, существующих в языке. Ведь они аккумулируют социально-историческую, интеллектуальную, эмоциональную информацию конкретно национального характера.

Именно эти факты и обосновывают выбор темы нашей работы, ее актуальность и значение. Практическая значимость состоит в возможности применения результатов исследования при практическом изучении лексики английского языка.

Объектом нашего исследования являются фразеологические единицы (ФЕ), содержащие в своей структуре элемент цветообозначения.

Предметом исследования являются особенности перевода данных ФЕ на русский язык

Целью работы является исследование ФЕ, содержащих в своей семантике элемент цветообозначения.

Для достижения цели, был обозначен ряд конкретных **задач**:

- 1. сбор и обобщение материала по данной теме*
- 2. выявление особенностей ФЕ, содержащих в своей семантике элемент цветообозначения*
- 3. определение наиболее адекватных способов перевода ФЕ*

Гипотеза: мы предположили, что учащиеся старших классов испытывают определенные трудности при восприятии и данных ФЕ. В ходе исследования применялись различные лингвистические приемы и методы, как то:

- 1. метод сравнительно-сопоставительного анализа;*
- 2. поисковый метод;*
- 3. метод сплошной выборки;*

Структура работы соответствует содержанию решаемых исследовательских задач и строится в виде логической последовательности. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложения.

ГЛАВА 1

1.1 ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ НАУКИ ФРАЗЕОЛОГИИ

«Фразеология — это наука о фразеологических единицах, то есть об устойчивых сочетаниях слов с осложненной семантикой [20, с. 99]. В круг исследований фразеологии входят только ФЕ, в разных источниках именуемые по-разному: «неразложимые сочетания», «устойчивые сочетания», или «неизменные выражения» (set expressions) [4] то есть тесные единства, состоящие из нескольких слов и выражающие целостное понятие.

Если разобраться в этимологии термина, то фразеология — это «наука о фразе», хотя чаще всего он обозначает не саму науку, а скорее ее материал. Термин фразеология (от фр. *phrasiologie*) введен швейцарским ученым Ш. Балли [5] в значении «раздел стилистики, изучающий связанные сочетания».

Огромный вклад в разработку теории устойчивых сочетаний внес академик А.А. Виноградов [12]. Наиболее общими признаками фразеологических единиц (ФЕ) называют «языковую устойчивость, семантическую целостность и раздельнооформленность» [4, с. 160]. Решающим фактором закрепления ФЕ в языке является его образность, отвечающая одной из тенденций развития языка — тенденция к экспрессивности.

1.2 ИСТОЧНИКИ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Источники происхождения фразеологизмов в современном английском языке очень разнообразны. Условно все фразеологизмы можно разделить на две группы: исконно английские и заимствованные. Заимствования в свою очередь подразделяются на межъязыковые и внутриязыковые. Таким образом, можно вычленить три группы ФЕ:

1. исконно английские ФЕ;

2. межъязыковые заимствования, то есть ФЕ, заимствованные из иностранных языков путем того или иного вида перевода;

3. внутриязыковые заимствования, то есть ФЕ, заимствованные из американского и других вариантов английского языка [19].

В большинстве своем фразеологизмы английского языка являются исконно английскими оборотами, авторы которых неизвестны. Такие ФЕ связаны с обычаями и традициями английского народа или с реалиями и историческими фактами. Например, blue stocking – синий чулок («собранием синих чулков») был назван адмиралом Босковеном один из литературных салонов середины XVIII века в Лондоне; причиной тому послужило появление известного ученого Бенджамина Спеллингфлита в этом салоне в синих чулках). Интересно, что сейчас так принято называть женщину, слывущую сухой педанткой, лишенной женственности.

Важнейшим литературным источником фразеологических единиц является Библия. Библейские ФЕ являются полностью ассимилированными заимствованиями. Например, the golden rule — «золотое правило», мудрое правило, помогающее всегда и всем. В первоначальном варианте звучало следующим образом: «Как хотите, чтоб с вами поступали, так поступайте и вы с ними».

«По числу фразеологизмов, обогативших английский язык, произведения Шекспира занимают второе место после Библии. Число их свыше 100» [19, с. 217]. Пример одного из самых известных ФЕ взят из трагедии «Отелло»: the green – eyed monster (книжн.) – «чудовище с зелеными глазами», ревность.

Кроме Шекспира многие другие гениальные писатели обогатили английский язык и, в частности, его фразеологию. Среди них Джефри Чосер, Джон Мильтон, Джонатан Свифт, Чарльз Диккенс, Вальтер Скотт и другие. Большое число английских ФЕ связано с античной историей и культурой. Неудивительно, что многие из них носят интернациональный характер и встречаются в ряде языков. Например, к античной мифологии восходит

фразеологизм *The golden age* — золотой век. Греческий поэт Гесиод в поэме «Труды и дни» описывал век Сатурна, когда люди жили, подобно богам, без забот, раздоров, войн и тяжелого подневольного труда. Ряд выражений восходит к басням Эзопа и другим древнегреческим басням или сказкам. Примером такого выражения может служить следующий фразеологизм: *Kill the goose that laid/ lays the golden eggs* — убить курицу, несущую золотые яйца.

Достаточно велико число фразеологизмов, заимствованных из французского языка. Что касается фразеологических заимствований из немецкого языка, то они немногочисленны. В качестве примера можно привести пословицу, которая впервые встречается у Томаса Карлейла: *Speech is silver, silence is golden* — «слово — серебро, молчание — золото». Наконец, в английском языке имеется всего несколько фразеологизмов, пришедших из испанского языка и культуры: *Blue blood* — голубая кровь, аристократическое происхождение. Первоначально так называли себя аристократические семьи испанской провинции Кастилии, гордившиеся тем, что их предки никогда не вступали в смешанные браки с маврами и другими народами со смуглым оттенком кожи.

1.3 ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ

Как уже было указано фразеологизмы — особый тип сочетаний. Основной их особенностью является «частичное или полное несоответствие плана содержания плану выражения, что определяет специфику фразеологизма» и, безусловно, будет влиять на выбор приемов и способов перевода. Можно сформулировать следующие основные правила перевода фразеологических единиц.

1. Оптимальным переводческим решением, несомненно, является поиск идентичной ФЕ. Однако следует признать, что число подобных соответствий в английском и русском языках крайне ограничено.

2. При отсутствии непосредственных соответствий фразеологизм, употребленный в языке оригинала, можно перевести с помощью аналогичной

фразеологической единицы, хотя он и будет построен на иной словесно-образной основе.

3. Калькирование, или пословный перевод, иногда допустимы, хотя этот метод не всегда является эффективным. Интересно, что порой переводчикам удается внедрить в язык перевода и даже культуру новую ФЕ.

4. При переводе ФЕ с одного языка на другой рекомендуется пользоваться наиболее полными толковыми фразеологическими двуязычными словарями, изданными в России и Беларуси [34–37].

Итак, имея дело с фразеологическими единицами при переводе, переводчик должен обладать не только знанием обоих языков, но и быть способным анализировать культурно-исторические и стилистические аспекты оригинального текста, сопоставляя их с возможностями переводящего языка и культуры.

1.4 СЕМАНТИКА ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ С КОМПОНЕНТОМ «ЦВЕТ»

На сегодняшний день в литературе существует обширнейшая информация относительно цветовой символики. Есть общепринятая конвенциональная классификация цветов по группам, предложенная оптикой и экспериментальной психологией.

В первую группу включены теплые, «стимулирующие» цвета, связанные с процессами ассимиляции, активности и напряжения (красный, оранжевый, желтый). Д. Тресиддер дает следующую характеристику этим цветам.

Красный цвет связан с активным мужским началом, цвет жизни, огня войны, энергии, агрессии, опасности, импульса, эмоций, страсти, любви, радости, праздничности, жизненной силы, здоровья, физической силы и молодости [Oxford 1995].

В русском языке реализуются в основном такие символические значения ФЕ с компонентом цвета «красный», которые связаны с молодостью, красотой. Например:

- красный молодец, красная девица — о молодом человеке, здоровом, красивом, пользующемся симпатией у окружающих;

- красное солнышко (в значении праздничности момента, а также как привет, доброжелательное отношение к окружающим);

Одно из значений красного цвета связано, с одной стороны, с чисто физиологической реакцией организма (из-за стыда или смущения), а с другой — с психологическим признаком, ассоциирующимся с чем-либо недостойным, неприличным, безнравственным, позорящим. Выражения с таким значением встречаются как в русском, так и в английском языках. Например:

- Не красней, девка, коров доючи, красней, девка, с парнем стоячи (в овин ходючи)!

- to get/have a red face — покраснеть от смущения;
- to give someone a red face — вогнать кого-либо в краску, смутить кого-либо;
- to blush/go red (букв. вспыхнуть докрасна) — покраснеть от смущения
- to become red in face — побагроветь от стыда, смущения, гнева и т. п.

Красный цвет присутствует в следующих фразеологических сочетаниях и как символ опасности:

- to see the red light (букв. видеть красный свет) — предчувствовать приближение опасности, беды и т. п.;
- a red-light district (букв. район красного фонаря) — опасный район; отрицательных эмоций:
- red lamp/ light (slang) (букв. красный фонарь/свет) — публичный дом;
- like a red rag (to a bull) (букв. красная тряпка) — нечто приводящее в бешенство (как быка красный цвет);

формализма:

- red-tape (букв. красная лента) — бюрократизм, канцелярщина, волокита, формализм.

Стоит отметить, что праздники и дни святых отмечены в календаре красным цветом, что стало основанием для появления выражения «красный день» [Oxford 1995].

Пурпурный цвет с древних времен — цвет королевской власти и достоинства, что было основано на высокой стоимости ткани, окрашенной в этот цвет. Краску получали из секрета двух ценных видов моллюсков, сам процесс ее получения был дорогостоящим. Пурпурные одежды носили высшие священнослужители, судьи, чиновники и военачальники в Древнем Риме. В эпоху Римской империи этот цвет считался императорским. Жены Византийских императоров рожали в комнате, обитой пурпурной материей; отсюда произошло выражение *born in/to the purple* — рожденный в пурпуре (о человеке знатного рода). Кардиналов до сих пор именуют «возведенными в пурпур», хотя их одеяния скорее красного цвета: *to raise to the purple* (букв. подняться к пурпурному цвету) — сделаться кардиналом. Иногда значения этого прилагательного совпадают со значением слова «красный»:

- *to turn purple with rage* — побагроветь, покраснеть от ярости, смущения;
- *purple in the face* (букв. пурпурный в лице) — красный (от ярости, злости);
- красивый, прекрасный: *purple patch/ passage/ prose* (букв. пурпурный фрагмент, отрывок) — цветистый, пышный пассаж (в литературном произведении).

Вторая группа цветов, относимых к процессам диссимилиации, пассивности и расслабления, представлена холодными, тормозящими цветами: голубой, синий, фиолетовый и, в широком понимании, черный.

Синий цвет символизирует бесконечность, вечность и истину, преданность, веру, чистоту, целомудрие, духовную и интеллектуальную жизнь — ассоциации, которые возникли во многих древних культурах и выражают общую мысль, что синий цвет неба — наиболее спокойный и в наименьшей степени «материальный» из всех цветов. Деву Марию и Христа часто изображают одетыми в синее.

Этот цвет является атрибутом многих небесных богов, таких, как Амон в Древнем Египте, греческий Зевс (в римской мифологии Юпитер), Гера

(Юнона) [Oxford 2005]. Согласно народной традиции, в Европе синий цвет символизирует верность. Он связан с милосердием и мудростью [Oxford 2005].

Более поздней является идиоматическая связь с меланхолией, возможно берущая начало в вечерних грустных песнях африканских рабов в Северной Америке ("blues"). В английском языке есть много фразеологизмов со значением плохого настроения, тоски, грусти, в состав которых входит компонент цвета "blue", например:

- the blues (меланхолия, хандра);
- to give somebody blue (букв. вводить кого-либо в голубое) — наводить тоску на кого-л.;
- dark/navy blue (букв. темно-голубой) — испуганный, унылый, подавленный);
- get/have the blues (букв. иметь/получить голубое) (хандрить, стать грустным, подавленным);
- to be in the blues (букв. быть в голубом) — хандрить, быть в плохом настроении, в подавленном состоянии;
- blue study (букв. голубое изучение) — мрачное раздумье;
- blue devils (букв. голубые дьяволы) — уныние.

Голубой цвет также имеет конвенциональное значение как символ моря:

- blue water (букв. голубая вода) — море синее (открытое море в шторм);
- голубые дороги (о водных путях, реках, морях).

Серый цвет — цвет отречения, смирения, меланхолии, безразличия и в современной терминологии — сравнения для скучной рассудительности. Возможно, несмотря на его тонкую красоту, это цвет, который наиболее часто символизирует бесцветность, неопределенность. В нижеследующих примерах наиболее ярко отражаются эти значения:

- некто в сером — 1) загадочная, неопределенная личность, 2) символ рока, судьбы;
- grey area (букв. серая область) — область неопределенности в знаниях;

- серый кардинал — *grey eminence* — человек, который находится «в тени», но в руках, которого сосредоточена фактическая власть;
- серая кость (о человеке низкого аристократического происхождения).

Белый и *Чёрный* цвет. Предположительно, под влиянием природной смены дня и ночи у человека на бессознательном уровне свет ассоциируется с «белым», а ночь с «черным» [7, с. 32]. И, наконец, нужно отметить, «черный» и «белый» не симметричны в языках мира, и «черный» встречается гораздо чаще [10, с. 250]. Например, С. Харгрейв пишет, что в австралийском языке отсутствует основной термин для обозначения белого цвета [10, с. 211].

Таким образом, рассматриваемые примеры показывают, что смысл даже основных цветов, которые воспринимаются в первую очередь после рождения человека, не может быть универсальным, поскольку в ряде случаев обозначение цвета отсутствует в языке. А исторические прототипы цветов, связанных с той или иной частью спектра, придали свои оттенки значению цветообозначения.

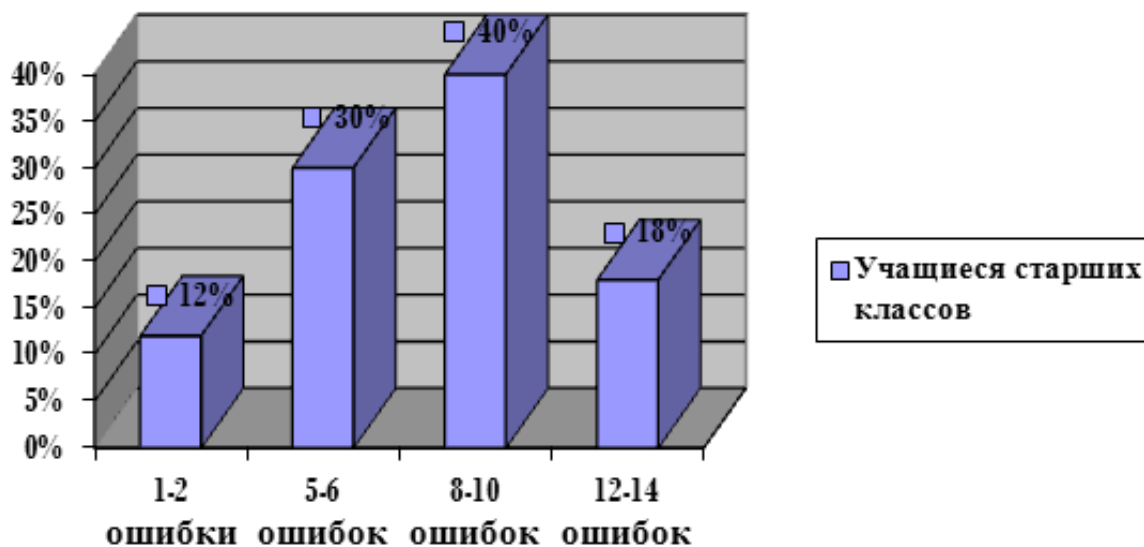
ГЛАВА 2

2.1 АНКЕТИРОВАНИЕ УЧАЩИХСЯ СТАРШИХ КЛАССОВ

В результате проделанной работы по сбору и обработке информации по данной теме выяснилось, что при переводе ФЕ, содержащих в своей семантике элемент цветообозначения, приходится сталкиваться с определёнными трудностями. Поэтому мы предположили, что учащиеся старших классов испытывают определенные трудности при восприятии и данных ФЕ, так как в школьной программе они встречаются довольно редко. В первую очередь мы провели опрос учащихся старших классов, в котором было предложено соотнести ФЕ с правильным вариантом перевода (приложение 1). Нам удалось опросить 95 респондентов. В тест были включены ФЕ, содержащие в своей семантике элемент цветообозначения, которые мы сочли наиболее интересными и в то же время сложными для понимания.

В результате выяснилось, что только 12 % учащихся выполнили данное задание, допустив лишь 1—2 ошибки, 30 % учащихся выполнили половину

теста, 40 % допустили большое количество ошибок, а 18 % не справились с тестом вовсе. Результаты наглядно представлены в следующей диаграмме:



На основании полученных результатов мы подтвердили своё предположение и пришли к выводу, что учащимся действительно трудно понять ФЕ, содержащие в своей семантике элемент цветообозначения.

Таким образом, мы решили облегчить понимание данных ФЕ на примере англоязычных песен, которые являются неотъемлемой стороной жизни каждого подростка. С помощью песен станет возможным повысить интерес учащихся и мотивацию к дополнительному изучению лексики английского языка.

2.2 СОЗДАНИЕ ПОСОБИЯ ДЛЯ ИЗУЧАЮЩИХ АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК — “COLOUR IDIOMS IN SONGS”

Итак, мы отобрали песни на английском языке, которые содержали ФЕ, содержащие в своей семантике элемент цветообозначения (пр.: «Abba» — «Happy New Year»), и подобрали им адекватный перевод (*felling lost and **felling blue*** — *чувствуя себя* потерянным и *подавленным*) (приложение 2).

Данное пособие можно широко использовать на уроках и в ходе самостоятельной работы, совершенствовать лексические навыки учащихся и способствовать повышению интереса к разностороннему изучению английского языка.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Из всех физических качеств, цвет является одной из важнейших, наиболее очевидных и ярких характеристик объектов окружающего мира. Фактически невозможно найти ни одного натурфакта или артефакта, который бы не обладал цветовой характеристикой. Человеку свойственно видеть окружающий мир и природу в цвете и, создавая новые объекты, он придает им не только форму, но и наделяет их цветовыми качествами. В связи с тем, что интерес к цвету и цветообозначениям не иссякает, количество исследований в различных областях науки, так или иначе связанных с данной тематикой, огромно.

Источники происхождения фразеологизмов в современном английском языке очень разнообразны. Что касается наиболее адекватных способов перевода фразеологизмов, содержащих в своей семантике элементы цветообозначения, то они подчиняются общим правилам перевода фразеологизмов.

При выполнении данной работы мы осуществили поставленные задачи и подтвердили гипотезу о том, что учащимся по ряду причин довольно сложно воспринимать ФЕ, содержащие в своей семантике элемент цветообозначения. Результатом данной работы стало составление практического пособия для изучающих английский язык, способы применения которого весьма обширны.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Тест “Match the Idioms and Their Definitions”

1. white lie a) совершенно неожиданно, как гром среди ясного неба
2. white night b) памятный день
3. look blue c) неизменно преданный и верный, никогда не предаст, не подведет
4. blue study d) паршивая овца
5. out of the blue e) ложь во спасение
6. black and blue f) в синяках
7. black dog g) тоска зеленая; дурное настроение, уныние
8. black in the face h) побагровевший (от гнева, злости, усилий)

9. black sheep i) мрачные раздумья, тяжелые мысли

10. be in the red j) быть убыточным, приносить дефицит, быть должником

11. see red k) всеобщий любимчик

12. red-letter day l) что-то вроде проклятого, плохого, неудачного места

13. catch red-handed m) иметь унылый вид

14. black spot n) ночь без сна

15. blue-eyed boy o) разозлиться, рассердиться, прийти в ярость, потерять самообладание

16. true blue p) застать кого-л. на месте преступления, поймать с поличным

Ключ: 1 — e; 2 — n; 3 — m; 4 — i; 5 — a; 6 — f; 7 — g; 8 — h; 9 — d; 10 — j; 11 — j; 12 — b; 13 — p; 14 — l; 15 — k; 16 — c.

Приложение 2.



Образец песни из сборника «Colour Idioms in Songs»

НАЗВАНИЕ: BLUE CHRISTMAS

ИСПОЛНИТЕЛЬ: Celine Dion

АЛЬБОМ: THESE ARE SPECIAL TIMES

ГОД: 1998

I'll have a *Blue Christmas*

without you

I'll be so blue
thinking about you
Decorations of red
on a green Christmas-tree
Won't be the same,
if you're not here with me
And when those blue snowflakes
start fallin'
And when those *blue melodies*
start callin'
You'll be doin' all right,
with your Christmas
of white,
But I'll have a blue Christmas
without you.

Decorations of red
on a green Christmas-tree
Won't be the same,
if you're not here with me
I'll have a Blue Christmas
that's certain
And when that blue heartache
starts hurtin'
You'll be doin' all right,
with your Christmas
of *white*,
But I'll have a blue,
blue Christmas.

Blue Christmas — грустное рождество

blue melodies — печальные мелодии

Список литературы:

1. Арбекова Т.И., Лексикология англ. яз.(практический курс) учебное пособие для 2—3 курсов ин-ов и фак. Иностр. Яз. М., «Высшая школа», 1977.
2. Амосова Н.Н., Основы английской фразеологии. — Л., 1996
3. Арнольд И.В., Стилистика современного английского языка. — Л.,1973.
4. Арнольд И.В., Лексикология современного английского языка: Учеб. Для ин-тов и фак. Иностр. яз. — 3-е изд., перераб. и доп. — м.: Высш. шк., 1986.
5. Балли М. Французская стилистика / Пер. с фр. К.А. Долинина. — М., 2001.
6. Беляевская Е.Г., Семантика слова. — М., 1987.
7. Берлизон С.Б., Специфика семантики фразеологических единиц и роль структурных компонентов в ее определении // семантическая структура слова и фразеологизма: [Сб.] — Рязань, 1980.
8. Блауберг И.В., Садовский В.Н., Юдин Э.Г., Системный подход в самой науке // Редкол.: И.В. Блауберг и др. — М., 1970.
9. Блумфилд Л., Язык. — М. 1998.
10. Бушуй А.М., Библиографический указатель по фразеологии. Основные вопросы теории фразеологии. — Самарканд, 1987. — Вып. 6.
11. Виноградов В.В., Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). — М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001.
12. Виноградов В.В., Об основных типах фразеологических единиц в русском языке // Академик А.А. Шахматов (1864—1920): [Сб. Ст.] / Под. Ред. С.П. Обнорского. — М. — Л., 1974 (а).
13. Виноградов В.В., Основные типы лексических значений слова // ВЯ. — 1953. — № 5.
14. Гальперин И.Р., Информативность единиц языка. — М., 1974.
15. Гаврин С.Г., Фразеология современного русского языка. — Пермь, 1974.
16. Жуков В.П., Семантика фразеологических оборотов. — М., 1978.
17. Казакова Т.А., Практические основы перевода. СПб.: «Издательство Союз», — 2000.
18. Каплуненко А.М., Историко-функциональный аспект английской идиоматики. — Ташкент, 1991.
19. Кунин А.В., Теория фразеологии Шарля Балли // ИШЯ. — 1966. — № 3.
20. Кунин А.В., Курс фразеологии современного английского языка: учеб. Для ин-тов и фак. иностр. яз. — 2-е изд., перераб. — М.: Высш. Шк., Дубна: Изд. Центр «Феникс», 1996.
21. Мелерович А.М., Проблема семантического анализа фразеологических единиц современного русского языка. — Ярославль, 1979.
22. Метафора в языке и тексте / Отв. ред. В.Н. Телия. — М., 1988.

23. Методы лингвистических исследований // Общее языкознание. / Отв. ред. Б.А. Серебренников. — М., 1973.
24. Никитин М.В., Лексическое значение слова. М., 2001.
25. Никитин М.В., Основы лингвистической теории значения. М., 1988.

СЕКЦИЯ 3. ЛИТЕРАТУРА

РЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «КРОТКАЯ» (ОПЫТ КОНТЕКСТНОГО АНАЛИЗА)

Бачило Дарья

*класс 9 «А», ГБОУСОШ 1237 с углубленным изучением испанского языка имени
Пабло Неруды, г. Москва*

Донченко Ирина Владиславовна

*научный руководитель, педагог высшей категории, преподаватель
русского языка и литературы, ГБОУСОШ 1237,
г. Москва*

Вопрос поиска и обретения веры является вечной проблемой человечества. Каждый в какой-то период жизни ставит перед собой глобальный вопрос — верить или не верить. Как прийти к вере? Что значит вера

Цель работы: Выявить авторскую идею произведения на основе контекстного анализа.

Основная задача работы — выявить лексическое значение слова «кроткий» в словарях, и в повести Достоевского, определить место повести в «Дневнике писателя», ответить на вопросы: как связаны «Последний день приговоренного к смертной казни» В. Гюго и повесть Достоевского, почему главную героиню называют Кроткой? Почему это «фантастический рассказ»? Что за странное предисловие автор предпосылает своему тексту? Почему у главных героев нет имен?

Гипотеза исследования: кроткие смертью побеждают смерть.

Всю жизнь, всё творчество Достоевского пронизывает один вопрос — вопрос веры. Сам Ф.М. Достоевский назвал вопрос о существовании Бога главным вопросом, «которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь».

Одним из самых важных событий в жизни Достоевского была четырёхлетняя каторга. По возвращении из Сибири Достоевский хочет поведать всем о своём новом миропонимании: «...мне кажется, я верую, не слишком веря, что верую»

Фёдор Михайлович вместе с братом Михаилом руководил политическим журналом «Время», основанным Михаилом в 1861 году. Именно во «Времени» Достоевским впервые была выдвинута идея почвенничества. Свое новое понимание веры, христианства, места и роли народа в нем Ф.М. Достоевский отразил в «Дневнике писателя», издававшемся с 1873 по 1881 год.

Прочитав рассказ Ф.М. Достоевского «Кроткая», помещенный в ноябрьской книге «Дневника писателя» за 1876 год, невольно задаешься вопросом: «Кротка ли Кроткая»? Поиски ответа на этот вопрос начинаются в словаре Даля, где слово «кроткий» имеет значение тихий, скромный, смиренный, любящий, снисходительный; не вспыльчивый, не — гневливый, многотерпеливый. Однако значение слова совсем не сочетается с рядом сцен из рассказа, особенно главки «Кроткая бунтует», например: «Она вдруг вскочила, вдруг вся затряслась и — что бы вы думали — вдруг затопала на меня ногами; это был зверь, это был припадок, это был зверь в припадке» И все же герой и автор утверждают обратное — «тут я догадался, что она добра и кротка». Кроткость заключается в том, что она не имеет права молчать, но рассказчик решил воспитывать кроткую молчанием. Поэтому такое определение кроткости приобретает особое значение.

Повествование ведётся от лица мужа Кроткой, который пытается осознать произошедшее, и никак не может собрать «в точку мыслей». Муж Кроткой говорит: «Господа, я далеко не литератор, и вы это видите, да и пусть, а расскажу, как сам понимаю». Такое объяснение рассказчика выглядит фантастически. Но Достоевский утверждает обратное, отсылая читателя к книге Виктора Гюго «Последний день приговоренного к смертной казни», который допустил большую неправдоподобность, предположив, что приговоренный

к казни может вести записи даже в свой последний час и буквально в последнюю минуту перед смертью.

Второй рассказчик — автор. Ему принадлежит первая глава «От автора», где мы слышим голос самого Ф.М. Достоевского: «Я прошу извинения у моих читателей, что на сей раз вместо «Дневника» в обычной его форме даю лишь повесть. Теперь о самом рассказе». Эти извинения помещены после заглавия, значит, их нельзя исключить из текста повествования.

Оно напоминает, что «Кроткая» помещена в ноябрьской книжке «Дневника писателя» за, а в октябрьской книжке того же года Достоевский поместил статью «Два самоубийства» и «Приговор» — монолог материалиста — самоубийцы. В декабрьской книжке 1876 года, вслед за «Кроткой», Достоевский помещает еще две статьи — «Голословные утверждения» и «Запоздавшее нравоучение». «Дневник писателя», книга Виктора Гюго «Последний день приговоренного к смертной казни», — это тот минимально необходимый контекст, без которого невозможно постижение мысли автора.

Собрав их воедино, понимаешь, что «Кроткая» посвящена теме приговоренности к смерти каждого человека, что все люди выполняют друг для друга функции тюремщиков и палачей. «Это меня пленяло, это ощущение неравенства, очень сладостно это, очень сладостно». Герой постоянно подчеркивает, что Кроткая — единственный для него человек на земле. Он мог бы стать ее освободителем, но стал тюремщиком. Она пришла к нему наполненная любовью, но гордыня, переполнявшая героя, сделала из него тюремщика с благими намерениями. У него была своя идея «отомстить» обществу. В Кроткой он ищет прежде всего покорности. Гордый герой не допускает равенства. Эта тема «Кроткой» особенно ясно звучит на фоне постоянно повторяющихся сетований «Последнего дня...»: «Вот что сделают люди с твоим отцом, а между тем ни один из них не питает ко мне ненависти, все меня жалеют, и все могли бы спасти. А они убьют меня» Спасителя героя Гюго не находится ни среди королей, ни среди жандармов.

Жизнь Кроткой также превращается в тюрьму, а самый близкий человек становится палачом.

Гюго, не даёт имён главным героям, подчеркивая роль автора как «ходатая за всех виновных и невиновных» перед судьями. Ф.М. Достоевский называет первую главу повествования рассказчика « Кто был я, и кто была она». Местоимения он и она возвращают нас во времена первых людей, делая ситуацию максимально обобщенной. А вот имена второстепенных персонажей оказываются у Достоевского «говорящими», символическими. Например, имя Лукерья означает — «утешение, помощь, спасение, видеть свет, жить на свете», недаром герой Достоевского не хочет отпускать ее от себя, точно так же и приговоренный к смерти в книге Гюго радуется солнечному, мечтая о спасении. Заметим, что герой Достоевского ощущает себя спасителем: «Я являлся бы как из высшего мира». Но теория героя терпит крах: Кроткая остается неукротенной, ее бунт сменяется молчанием, а молчание самоубийством. Отсутствие диалога — причина катастрофы.

Когда герой обнаружит, что героиня «забыла о нем» в своей одиночке — он бросится к ней за спасением. Кроткая плачет и пугается. Она не понимает мира, где один внизу, а другой вверху. Она словно помнит райское равенство.

Образ Богородицы, который Кроткая приносит как заклад ростовщику, несет на себе не только номинативное, но и символическое значение. Недаром герой, принимая такой необычный заклад рекомендует Мифистофилем. Теперь настоящее имя мужа Кроткой становится ясно не только читателю, но и самой героине.

Таким образом, самоубийство Кроткой начинает выглядеть иначе: как жертва внешним человеком для спасения внутреннего человека. Кроткая выносит из дома ростовщика, из общей — а потом отдельной — тюрьмы Образ, некогда заложенный ему. Смерть Кроткой — еще одно напоминание о том, что для счастья двоих нужен третий, ТОТ, который бы сказал: «Люди! Любите друг друга!».

Таким образом, цель написания рассказа прочитывается сквозь предисловие Гюго, который выступил против смертной казни. Достоевский же выступил против смертной казни, к которой приговорило себя человечество, «Христос воскрес из мертвых, смертью смертью поправ». И об этом он напишет в главке «Голословные утверждения», в декабрьской книжке «Дневника писателя» за 1876 год: «Если убеждение в бессмертии так необходимо для бытия человеческого, то стало быть оно и есть нормальное состояние человечества, а коли так, то и самое бессмертие души человеческой существует несомненно».

Кроткая могла принести в мир, не смогли в нем проявиться. Истинный смысл кротости, внутреннего смирения — та «правда», к которой в финале приходит рассказчик. А заглавие произведения воспринимается как евангельское утверждение: «Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю» (Мф. 5:5)

Итак, учет контекстов, на которых настаивает Достоевский, дает нам возможность точно понять мысль, заключенную в тексте, как понимал ее сам писатель, создавая свое произведение.

Список литературы:

1. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета Канонические в русском переводе с параллельными местами. — ПСТ Вилэд. — Минск, 1992. — 901 с.
2. Гюго Последний день приговоренного смерти [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Fiction/gyugo/posl_den.php
3. Даль В.И. Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка М.: Астрель, 2006. — 352 с.
4. Денисова А.В. «Кроткая» в контексте «Дневника писателя» // Достоевский и современность: Материалы 24 международных Старорусских чтений. — Великий Новгород, 2009.
5. Достоевская А.Г. Воспоминания. М.: Захаров, 2002. — 393 с.
6. Достоевский Ф.М. Биография [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://www.fdostoevsky.ru>
7. Достоевский Ф.М. Дневник писателя 1876. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0480.shtml

8. Достоевский Ф.М. Кроткая [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0460.shtml
9. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 10 т. Т. 10. — М., Художественная литература, 1958. — 720 с.
10. Евлампиев И.И. Во что верил Достоевский? // Вестник Самарской Гуманитарной академии. Серия Философия. Филология. — Самара, 2008. — № 1 (3) — С. 150—166.
11. Лукашик О.В. Случай и его «неслучайность» в развитии образов героев Ф.М. Достоевского в повести «Кроткая» // Достоевский и современность. Материалы XXIV Международных Старорусских чтений 2009 года. — Великий Новгород, 2010, — С. 411—414.
12. Николина Н.А. Заглавие и текст (повесть Ф.М. Достоевского «Кроткая») Филологический анализ текста. Учебное пособие. стр. 53—55 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://lib.tr200.net/v.php?id=294412&sp=53>
13. Пушкин А.С. СС в 4 томах. Т 1; 2. — М: Художественная литература, 1999.
14. Религиозный словарь [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://www.slovoblog.ru/bible>.
15. Свинцов В. Вера и неверие: Достоевский, Толстой, Чехов и другие [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://palomnic.org/bibl_lit/bibl/3/
16. Ушаков Д.М. Толковый словарь русского языка. — М: Астрель, 2000. — 848 с.
17. Фридендер Г.М. Достоевский Ф.М.// История русской литературы: в 4 т. АН СССР. Ин-т рус. лит, 1982. — С. 695—760. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://feb-web.ru/feb/irl/r10/r13/r13-6952.htm?cmd=1>
18. Юрьева О.Ю. Бунт против тирании и тирания бунта в рассказе Достоевского «Кроткая» // Достоевский и мировая культура. — СПб.: Серебряный век, 2006. — № 21.
19. Юрьева О.Ю. Мотив поединка в рассказе Ф.М. Достоевского «Кроткая» // Достоевский и современность: Материалы 19 международных Старорусских чтений. — Великий Новгород, 2005.

**ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА СОВРЕМЕННОЙ МЕМУАРИСТИКИ
(ПО ПРОИЗВЕДЕНИЮ В. СОРОКАЖЕРДЕВА
«ЗДЕСЬ ЯСЕН ГОРИЗОНТ...»)**

Боброва Полина

класс 11 «А», МБОУ лицей№ 2, г. Мурманск

Богомолова Екатерина Владимировна

*научный руководитель, педагог высшей категории, преподаватель
русского языка и литературы, МБОУ лицей№ 2, г. Мурманск*

Одним из спорных вопросов современного литературоведения является вопрос о жанровой специфике мемуарной прозы.

Настоящее исследование является попыткой определить «зону тектонических сдвигов» в структуре жанра мемуаристики, которая позволит сделать предположение о его эволюции.

Гипотезой исследования является предположение: разрушение таких параметров мемуаристики, как жанровая структура и композиция позволяют говорить о фактах эволюции явления.

Объектом исследования являются мемуары В. Сорокажердова «Здесь ясен горизонт...»

Предметом исследования — жанровые и композиционные схемы

Целью работы является изучения функционирования жанровых, композиционных схем в мемуарной прозе В. Сорокажердева «Здесь ясен горизонт...»

Для достижения цели необходимо решить следующие задачи:

1. Описать жанровые схемы портрета и дневника, использованные В. Сорокажердевым в мемуарной прозе «Здесь ясен горизонт...».
2. Установить факт использования автором разных композиционных схем как одного из способов построения мемуарной прозы.

Новизна исследования определяется попыткой обнаружить новые черты мемуарной прозы, которые позволяют подтвердить предположение об эволюции жанра.

В работе используются методы: сплошной выборки, анализа и описания результатов.

При традиционном подходе к изучению жанра мемуаристики используется следующая схема: временной фактор, форма изложения материала, сюжетная основа повествования [3], [12], достоверность информации [6, с. 216], фактор субъективности повествования.

В современной филологической науке выделены три линии исследования мемуаристики: философско-антропологическая [9, с. 102], гносеологическая [10] и проблемно-тематическая [7].

Эти линии исследования соотносятся с двумя подходами в отечественной источниковедческой литературе.

Первый — конкретно-исторический. Его представители рассматривали мемуары исключительно как носителя ретроспективной фактографической информации, которую можно использовать для расширения и иллюстрации сведений, почерпнутых в источниках других видов.

Второй — историко-типологический. Его сторонники извлекали из мемуаров не только ретроспективную (выраженную), но и синхронную (косвенную, ненамеренную) информацию, характеризовавшую и самого автора, и окружавшую его обстановку [4, с. 320—322].

Настоящее исследование строится на научной гипотезе о двух направлениях в развитии современной мемуаристики как жанра:

1. Делимитации (разрушению) границ жанра, использовании автором разных жанровых схем.
2. Структурной неустойчивости, использовании автором различных композиционных схем.

По мнению В.М. Кожевникова и П.А. Николаева, мемуары «необычайно многообразны и несравненно менее устойчивы» в жанровой определённости. В мемуарах В. Сорокажердева «Здесь ясен горизонт...» могут быть выделены жанры портрета, дневника, исторической биографии, очерка.

В данной работе рассмотрены жанры портрета и дневника.

Распространённой разновидностью мемуарной прозы считают литературный портрет. Обычно такая жанровая разновидность строится на противоположных началах: с одной стороны, панорамность изображения общественной жизни, с другой стороны — напряжённый драматизм, личное начало, публицистичность [5, с. 56—64]. В жанре портрета созданы такие мемуары В. Сорокажердова, как «Повесть о кольском мореходе».

«Повесть о кольском мореходе» посвящена А.А. Бестужеву-Марлинскому, декабристу. Повесть строится на сочетании исторически объективного и личного начал. Исторической объективности автор добивается включением в ткань повествования таких эпизодов, как восстание на Сенатской площади, приговор, ссылка в Якутск, прошение о переводе в Дербент. Эти эпизоды образуют панораму эпохи, исторический фон, на котором разворачиваются события личного порядка: история создания повести «Мореход Никитин», расследование смерти Ольги Нестерцевой, гибель А.А. Бестужева-Марлинского. Личностное начало повести поддерживается и большим количеством критических оценок, данных самому автору и его произведениям. Оценки разные и принадлежат не только литературным критикам, но и людям, лично знавшим А.А. Бестужева-Марлинского: В.Г. Белинскому, Н. Котляревскому, В.Г. Базанову.

Если жанр портрета обладает универсальностью благодаря комплексу признаков национальных, социальных, исторических, психологических [2], то жанр дневника строится на другой основе. Жанр дневника — форма бытописания, большие исторические события оказываются за пределами внимания автора.

В мемуарах В. Сорокажердова «О чём поведал «Русский вестник» — картина быта и нравов русских поморов, созданная А.П. Подвысоцким.

События повседневной жизни, как правило, датируются, что позволяет фиксировать внимание автора на «только что» случившемся. В основу воспоминаний положена история освоения Севера, поэтому все этапы экспедиций, организованных на Мурман, датированы в соответствии с жанром

дневника: 1868 — освоение приграничного северного побережья России; 1870—1871 годы — учреждение М.А. Базарным «Товарищества Беломорско-Мурманского срочного пароходства»; 1885 год — интерес писателей-этнографов к Северу; 70—80 годы XX века — выход многотомного «Архангельского областного словаря».

Дневник по форме изложения материала монологичен, это «сообщает ему особую подлинность и достоверность» [6, с. 99]. События, описанные в мемуарах, рассматриваются сквозь призму восприятия одного человека А. Подвысоцкого. Его судьба: рождение, служебная командировка на Север, научный интерес к быту края — создаёт монологичность повествования, а некоторые образцы «мурманской речи», собранные и объяснённые автором, создают эффект подлинности и достоверности.

В. Сорокажердев с мемуарах «Здесь ясен горизонт...» использует разные композиционно-сюжетные типы повествования: линейную композицию, композицию герменевтического круга, композицию конвергенции и обратной конвергенции, градации. Основным принципом организации текстового материала в мемуаристике В. Сорокажердева является фрагментарно-дискретный, что создаёт богатство и разнообразие композиционных схем.

В данной работе описана композиция герменевтического круга.

Содержание литературного произведения может допускать различные интерпретации. Наукой об интерпретации является герменевтика [1]. Основным понятием герменевтики является понятие герменевтического круга. Суть герменевтического круга в том, что «смысл целого можно понять, лишь исходя из смысла частей, а смысл частей — исходя из смысла целого» [11, с. 166]. Герменевтический круг позволяет читателю мысленно перемещаться по художественному тексту, возвращаясь к прочитанному. Существуют способы активизации герменевтического круга. Они основываются на принципе выдвижения, способе управления читательским вниманием в ходе развёртывания текста [11, с. 166]. Управлять читательским вниманием можно, используя сильные позиции текста или создавая их искусственно.

В рассказе В. Сорокажердева «Писатель из семьи североморцев» материал организован по принципу герменевтического круга. Стимулируют читательское внимание такие позиции текста, как название и финал. Рассказ «Писатель из семьи североморцев» посвящён В.И. Сафонову, человеку родившемуся и жившему в Рязанской области, но писательское становление прошедшему в Мурманске и Североморске: «В 1961 году Сафонов поступил в Литературный институт, там встретил знакомца из Мурманска — Владимира Смирнова <...>»; «Среди зимы, в конце января 1966 года, Сафонов приехал к нему в гости <...> Мы познакомились на литобъединении, сидели втроём — Сафонов, Смирнов и я. Мурманские литераторы тогда собрались на третьем этаже Дома Печати, в помещении областного издательства» [8, с. 258—259]; « В 1982 году приезжал в Мурманск на «Дни Баренцева моря». Это его последний приезд на Север [8, с. 263] Кроме сильных позиций текста, позволяющих управлять читательским вниманием, В. Сорокажердев создаёт искусственные схемы выдвижения материала. Это цепочка риторических вопросов: «Рубцова на Севере помнят, в январе, в годовщину рождения и смерти, проводятся какие-то памятные мероприятия. Сафонова же, увы, не знают, забыли. В чём причина, в творчестве? Писал он больше о родной Рязанщине, о сельских тружениках, о партизанах? <...> Каковы жизненные вехи Валентина Ивановича, какие книги написал?» [8, с. 257]; «биографические сцепления»: «Близкое окружение поэта Николая Рубцова...Это друзья-товарищи с кем служил и учился, кому посвящал стихи, писал письма<...> Уместно рассказать о писательской судьбе Валентина Сафонова. У них немало общего — одногодки, тяжёлое детство (у Рубцова — сиротство, у Сафонова — немецкая оккупация), служба на эсминцах Северного флота, через несколько лет оба стали студентами Литинститута, а потом — членами писательского союза и один о другом написал «повесть памяти» [8, с. 257]. Герменевтический круг как композиционно-сюжетная схема рассказа позволяет В. Сорокажердеву управлять читательским восприятием текста.

В результате исследования было доказано:

1. Жанровые схемы портрета и дневника, использованные В. Сорокажердевым в мемуарах «Здесь ясен горизонт...», позволяют говорить о явлениях метажанровости и делимитации, что может быть признано достаточным основанием для подтверждения тезиса об эволюции жанра мемуаристики в XXI веке.

2. Использование В. Сорокажердевым в мемуарах «Здесь ясен горизонт...» разных композиционных схем (линейной композиции, герменевтического круга, прямой и обратной конвергенции, градации) позволяет сделать вывод о неустойчивости в структурной определённости жанра и о разрушении его границ.

Список литературы:

1. Гайденок П.П. Природа философского знания. М., 1977.
2. Галанов Б. Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь. М., 1974.
3. Глушко Н.И. Очерк в русской литературе. Ростов н / Дону, 1999.
4. Источниковедение. Теория. История. Метод. Источники Российской истории. М.: РГТУ, 1998. — С. 320—322.
5. Кознова Н.Н. Своеобразие повествовательных форм в мемуарной прозе русского зарубежья // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. Серия филология. — 2008. — № 2 (12). — С. 56—64.
6. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
7. Минц С.С. Об особенностях эволюции источников мемуарного характера (к постановке проблемы) // История СССР. — 1979. — № 6; ее же, Российская мемуаристика последней трети XVIII — первой трети XIX вв. в контексте историко-психологического исследования. Диссертация доктора исторических наук. Краснодар, 2000.
8. Сорокажердев В.В. Здесь ясен горизонт...: О Севере, о писателях, о книгах. Мурманск, 2007.
9. Тарле Е.В. Значение архивных документов для истории // Вестник архивоведения. — 1961. — № 3. — С. 102.
10. Тартаковский А.Г. 1812 год и русская мемуаристика. М., 1980.
11. Хазагеров Г.Г. Основы теории литературы. Ростов н/Дону, 2009.
12. Якимович Т.Н. Французский реалистический очерк. 1830—1848 гг. М., 1969.

ТЕМА ДЕТСТВА В ЛИРИКЕ М.К. АГАШИНОЙ

Варданян Асмик

*класс 8, МОУ СОШ № 43, МОУ Детско-юношеский центр г. Волгограда
г. Волгоград*

Шацкова Татьяна Викторовна

*научный руководитель, педагог высшей категории, учитель русского языка
и литературы, МОУ СОШ № 43, г. Волгоград*

Хомутецкая Елена Сергеевна

*научный руководитель, педагог дополнительного образования,
МОУ Детско-юношеский центр г. Волгограда*

В истории отечественной литературы тема детства становится одной из центральных с середины XIX в. Характер ребенка, «диалектика души», развитие рефлексии, условия воспитания и взросления привлекают внимание таких писателей этого времени, как Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, С.Т. Аксаков, Н.Г. Гарин-Михайловский. Своего значения эта тема не утратила и в русской литературе XX века: А. Гайдар, Л. Кассиль, Л. Пантелеев, А. Приставкин, А. Лиханов, — вот лишь неполный перечень авторов, чьи произведения о детях и для детей.

Тема детства занимает достаточно большое место и в творчестве нашей самой известной волгоградской поэтессы — Маргариты Константиновны Агашиной (1924—1999). К сожалению, заявленная тема еще не стала предметом специального литературоведческого исследования. Наша работа призвана хотя бы отчасти восполнить этот пробел, что и определяет ее **актуальность**.

Цель исследования — рассмотреть, как тема детства раскрывается в творчестве М.К. Агашиной.

Перед нами стояли следующие **задачи**:

1. выявить корпус стихотворных текстов, посвященных миру детства и подростничества;
2. составить тематическую классификацию выявленных текстов, провести их идейно-содержательный анализ.

Обычно считается, что тема детства в творчестве поэта — это мостик, по которому легче всего перейти от взрослого читателя к детскому. У М.К. Агашиной есть стихи, которые мы не можем однозначно отнести только ко взрослой или только к детской поэзии. Это цикл «Стихи о детстве», «Витька-Фидель», «Моя живая книжка», шуточная «Колыбельная», «Юрка», «Парнишка, сочиняющий стихи».

Цикл «Стихи о детстве» включает пять стихотворений. Первые четыре рассказывают о безоблачной, почти волшебной, поре детства: «Мне ни правдами, ни сказками не забыть такой поры...». В этих стихах и поэтический перечень всего того, что так интересно ребенку: катание на звенящих салазках с горы, ловля майских жуков, прогулки у реки, ток косачей («Мне ни правдами, ни сказками...»), чувство первой влюбленности («И прибежал зеленый май!...»), мечты («Тихо шепчутся страницы...»); и описание сильного впечатления от случайно услышанного стихотворения («...А вечер пришел...»). «И боль, и дыханье в груди затая», юная Рита слушает героико-романтическую «Гренаду» М. Светлова. В этот момент она совершенно забыла, что находится в чужом саду, «что жжет от крапивы коленки», что очень боится темноты. Заканчивается цикл стихотворением «На окне в геранях тонко-тонко...» о проводах отца на войну. Цепким детским взглядом поэтесса выхватывает приметы зарождающейся тревоги: «были все какие-то другие», «стыл обед...», «мама становилась все бледнее...». Своей кульминации стихотворение достигает в четвертом по счету четверостишии:

Громкие тяжелые рыданья,

Все слилось, ни взгляда, ни лица;

Кто-то крикнул:

— Дочка, до свиданья! —

Голосом любимого отца.

В конце звучит страшное слово — война, объясняющее все происходящее.

Такое расположение стихотворений, видимо, не случайно. Мир детства, мир фантазий, грез и надежд — мир очень хрупкий, его легко разрушить.

Война наложила свой тяжелый отпечаток и на характер Юрки — героя одноименного стихотворения. Его детство пришлось на трудные военные годы: «хлеб не вволю, сахар не всегда». Отец у мальчика погиб под Сталинградом, а мать привела в дом отчима. Этого предательства, внешнего благополучия сын не может простить матери. Между двумя близкими людьми растет стена отчуждения. Стал «суровой», «скрытней» — этими прилагательными в сравнительной степени поэтесса характеризует взросление Юрки. Несмотря на это, у подростка живая душа: заметив, что мать тайком плачет по ночам, он в этот момент понимает:

Ей жилось несладко!

Может, она помощи ждала!..

Первая

Решительная складка

Юркин лоб в ту ночь пересекла.

Финал стихотворения остается открытым: заплаканная мать Юрки стоит у школьного порога, и не знает, что ей делать дальше:

И куда пойдет?

Кому расскажет? —

Юрка

Отбивается

От рук...

Символично многоточие в конце стихотворения. Каждый читатель вправе сам сделать вывод о дальнейшей судьбе героев.

Стихотворения «Моя живая книжка» и «Витька-Фидель» автобиографичны и посвящены сыну Виктору. В них и материнская любовь, и материнская надежда, и семейная история. Когда в семье М. Агашиной и В. Урина ждали рождения сына, вся страна с восхищением следила за подвигами героя кубинской революции Фиделя Кастро. Этим и объясняется желание отца дать сыну имя прославленного героя.

Но Витькина мама,

Как все однолюбы,
Верна и упряма была,
Устало разжала
Счастливые губы,
Вздыхнула, сказала:
— Да здравствует Куба! —
И —
Витькой сынка назвала!

Для счастливой матери важнее, чтобы в сыне, обычном волгоградском мальчишке, продолжалось все то, о чем мечтал его отец, романтик и выдумщик.

У следующего стихотворения — «Парнишка, сочиняющий стихи» — также биографическая основа. В 70-е гг. прошлого века М.К. Агашина во Дворце пионеров вела литературный кружок. О занятиях в кружке, о детях, которые туда приходили, поэтесса рассказала в небольших рассказах «Характер», «О счастье», «Горные вершины», опубликованных в двухтомном собрании сочинений, и в этом стихотворении.

В своих стихах, адресованных юным волгоградцам, М.К. Агашина стремилась показать красоту родной земли, напомнить о ее славной истории («Гудками теплоходов тревожа синеву...», «На берегу», «Про Борю и про море», «Мальчишкам Волгограда»).

Стихотворение «Гудками теплоходов тревожа синеву...» написано от имени ребенка, гордящегося тем, что над его городом «сияет солдатская звезда»,

Над ним
зимой и летом,
и в ночь, и среди дня,
горит, не гаснет пламя
солдатского огня.

Герой стихотворения «На берегу» любит Волгой:
Я люблю ходить к реке!

Пароходы вдалеке,
И песчаная коса,
И большие паруса...
Я могу смотреть на Волгу
Два часа и три часа!

...Хорошо, что я не где-то,
А на Волге родился!

Стихотворение «Мальчишкам Волгограда» читают, как клятву, ребята перед тем, как заступить на Пост № 1. Это стихотворение — напоминание всем живущим о том, что

В суровые годы битвы
Здесь насмерть стояли люди,
и вера в то, что
Вечный огонь Волгограда
Не может померкнуть,
Пока
Живет на земле волгоградской
Хотя бы один мальчишка!,
и обращение к постовцам:
Запомни эти мгновенья!

Ты — волгоградский мальчишка,
Сын солдата,
Сын Сталинграда,
Капля его Бессмертия,
Искра его Огня.

Среди поэтического творчества М.К. Агашиной есть стихи для самых маленьких: «Гули-гули», «Аленка», «Козлик», «Мой братишка», «Обновки», «Рукавички» и др.; стихи, рассказывающие о детских делах, играх: «Девочки»,

«Аленушка», «Карнавал», «Лазурный», «Лепка», «Наша Аленушка», «Моя кукла» и др. Вот мичуринцы из 1 «А» проверяют под снегом грядки,

Чтобы весной зеленели газоны,
чтобы сады подымались вокруг,
спят под сугробами сеянцы клена —
радостный труд семилетних подруг.

(«Девочки»),

а вот карнавал в четвертых и пятых классах:

— Посмотрите, кто это
в старом Мишкином пальто

и в медвежьей маске
закружился в пляске?
н не Букин Мишка —
он косолапый мишка!

Смотрите, входят в коридор
пятнадцать мушкетеров!
Они идут, чеканят шаг.
И зал наполнен звоном шпаг

и песней о сраженьях.
У них и шпоры, и усы!
Девчонки от такой красы
Застыли без движенья.
А вот появляется следующая маска:
из-под фуражки на виски
выглядывают колоски,
в руках баранок связка.
И все.

И больше ничего!

Но на рубашке у него,
на самом видном месте,
большая цифра — двести.

И все кричат: — Соображай,
он — волгоградский урожай!

(«Карнавал»)

Среди стихов М.К. Агашиной для детей есть такие, в которых в ненавязчивой форме содержится «поучение»: «дисциплина так нужна, дисциплина так важна» («Спортсмен»), «полюбите книги, дети» («Полюбите книги, дети») и др.

Как мы видим, в творчестве М.К. Агашиной присутствует достаточно много стихов, объединенных темой детства. Это и небольшие стихи для самых маленьких, и стихи о школе, о забавах и делах ребят, стихи для детей о родном городе, стихи, воспевающие материнскую любовь, стихи о сложностях подросткового возраста.

Список литературы:

1. Агашина М.К. Собрание сочинений. В 2-х тт. Волгоград: Издательство Волгоградского института экономики, социологии и права, 2009.
2. Агашина Е. Что-то вроде легенд об А.М.К. // Отчий край. — 2009. — № 1. — С. 35—59.
3. Ломунова М. «Растет в Волгограде березка» // Ломунова М. Самая жгучая связь. Очерки о советских писателях. М.: Современник, 1982. — С. 148—163.
4. Мизин Н. Живет в Волгограде поэтесса // Навсегда в сердце. Сб. ст. и очерков. Волгоград: Ниж.-Волж. кн. Изд-во, 1973. — С. 461—476.

КОНФЛИКТ ПОКОЛЕНИЙ В ПОВЕСТИ РЭЯ БРЭДБЕРИ «ВИНО ИЗ ОДУВАНЧИКОВ»

Галбацова Патимат Газимагомедовна

11 гум, Лицей № 39, г. Махачкала, Республика Дагестан

Гаджиев Муса Асильдрович

*научный руководитель, канд. филол. наук, доцент кафедры
русской литературы ДГУ*

Рэй Брэдбери, классик американской научной фантастики, в 1957 году опубликовал повесть «Вино из одуванчиков». Это во многом автобиографическая книга, события которой разворачиваются летом 1928 года в вымышленном провинциальном городке Гринтаун. Его прототипом является родной город Брэдбери–Уокиган. Биографические черты самого Брэдбери наиболее полно отражены в образе 12-летнего Дугласа Сполдинга. Об этом свидетельствует еще и тот факт, что второе имя писателя — Дуглас, данное ему в честь актера Дугласа Фербенкса. В одном из своих интервью Рэй Брэдбери сказал: «Я пишу так, как великие французские живописцы, которые создавали свои полотна, нанося на холст точки. «Вино из одуванчиков» началось с того, что я написал маленький пассажик о крылечках американских домов. А вторая точка — рецепт, как делать вино из одуванчиков. Его вырезал мой дед из одного журнала, когда мне было три года. Вот вторая точка. Фейерверки, запуск змея, Хэллоуин, провинциальные похороны — все эти точки мало-помалу населяли полотно, и в один прекрасный день я посмотрел и изумился: «Кажется, я написал картину!» [1, с. 5] И то, что его дед действительно делал вино из одуванчиков, является еще одним из подтверждений автобиографичности одного из лучших произведений писателя.

Конфликт поколений в повести Рэя Брэдбери «Вино из одуванчиков».

Главный герой повести Дуглас вместе со своими друзьями и десятилетним братом Томом за три летних месяца 1928 года совершает огромное множество детских открытий: впервые понимает, что значит жизнь, смерть, счастье, страх

и многое другое, учится различать добро и зло. Лето становится в повести метафорой всей жизни человека: июнь — рождение и детство, июль — расцвет и август — старость и смерть. Для осознания этого главному герою приходится облизать весь городок, познакомиться с большим количеством его жителей, купить теннисные туфли, потерять лучшего друга... Всех событий этого удивительного лета и не перечислить.

Мир произведения делится на несколько зон: овраг, символизирующий страх и борьбу Города с природой, дом полковника Фрилея, символизирующий прошлое, дом мисс Роберты и мисс Ферн, символизирующий безвозвратность, дом Дугласа и еще несколько зон, которые все вместе во внутреннем мире Дугласа и составляют Гринтаун.

Дуглас воспринимает жизнь как путешествие, смешивая время и пространство, для того, чтобы его жизнь была как можно ярче, он старается как можно больше путешествовать: для этого у него есть трамвай мистера Триддена, зеленый автомобильчик мисс Ферн и мисс Роберты и теннисные туфли. Но случается так, что городское управление постановило заменить трамвай автобусами, хотя автобус «и шумит не так, рельсов у него нет, он и искры не разбрасывает» [2, с. 54]. Зеленый электрический автомобильчик заперли в гараже, а теннисные туфли «становятся совсем старыми и бегут все медленнее и медленнее» [2, с. 32]. Путешествовать становится сложнее, жизнь замедляет свой ход, и на этом заканчивается лето 1928 года.

На протяжении всего повествования совмещаются (и конфликтуют) два восприятия: авторское-взрослое, адекватное миру взрослых в повести, и авторское — детское, раскрываемое в образе Дугласа, представителя молодого поколения. От этого внутреннего конфликта, с одной стороны, повествование делается более наивным, а с другой — более полно раскрываются внутренние чувства и мысли героев.

Дуглас и Том Сполдинг ищут ответы на многие вопросы: «Чем различаются взрослые и дети? Как дети могут стать стариками? Что такое смерть? Почему жизнь тускнеет к старости?» Для того чтобы ответить на них,

им приходится побывать в домах стариков, послушать их разговоры, понаблюдать за их поведением, а ночью обсуждать результаты дня. Часто они поражаются своим открытиям, часто их поджидают неудачи, но в итоге они получают уйму жизненных наблюдений, которые со счастливым видом каждую ночь при помощи карманного фонарика и желтого карандаша Тайкондерога записывают в блокнот.

Начинается же все с того, что Дуглас вместе с отцом и братом отправляются в лес собирать дикий виноград. Именно здесь Дуглас впервые осознает, что он «ЖИВОЙ» и удивляется: *«Надо же! Прожил на свете целых двенадцать лет и ничегошеньки не понимал! И вдруг такая находка»* [2, с. 18].

Одним из первых проявлений в повести конфликта между взрослыми и детьми становится история с теннисными туфлями. Дуглас пытается объяснить отцу, что только в новых теннисных туфлях *«чувствуешь себя так, будто впервые в это лето бредешь босиком по ленивому ручью и в прозрачной воде видишь, как твои ноги ступают по дну - будто они преломились и движутся чуть впереди тебя, потому что ведь в воде все видится не так...»* [2, с. 45]. Но отец все равно не понял его, сказав, что если он хочет новые, то пусть копит деньги.

«Взрослые и дети — два разных народа, вот почему они всегда воюют между собой. Смотрите, они совсем не такие, как мы. Смотрите, мы совсем не такие, как они. Разные народы — «и друг друга они не поймут». Вот, мотай себе на ус, Том» [2, с. 39]. Именно так заявил в один день Тому Дуглас Сполдинг. Чтобы не было войны, дети стараются как можно глубже заглянуть в мир взрослых и понять его.

За первой особенностью Дугласу не пришлось куда-то идти: ее легко было заметить в его доме. Дуглас «слушает, как они [взрослые] строят планы для него и для себя тоже» [2, с. 44]. Дуглас привык к этому, но ему непонятен этот «обряд»: зачем заглядывать в будущее, если можно радостно жить безграничным «сегодня»? Так же подумал бы и каждый его друг.

Мальчикам кажется, что взрослые — это совершенно другой мир. Однако какие-то сходства все-таки присутствуют, ведь что-то два возрастных мира соединять должно. И вскоре Сполдинги это понимают.

«Хорошо все-таки старикам — у них всегда такой вид, будто они все на свете знают. Но когда мы, старики, остаемся одни, мы улыбаемся: дескать, как тебе нравится моя маска, мое притворство, моя уверенность? Разве жизнь — не игра? И ведь я недурно играю?» [2, с. 188]. Хоть мисс Лумис и пошутила, одно она раскрыла читателю точно: и дети, и старики не могут знать все. Перед знанием люди едины.

Вот Дуглас предлагает своему соседу, Лео Ауфману, создать Машину счастья, и тот ее создал, но в конце концов был рад тому, что она взорвалась, потому что понял, что счастье в том, что мы имеем, в родных, близких, что просто надо это ценить. Но Дуглас пока не совсем понял это, потому что надеялся, что Лео Ауфман создаст такую машину, которая заставит улыбаться всех.

Вот еще один пример разного восприятия и разного взгляда на жизнь взрослыми и детьми: *«И ее рука дрожит! Да, дрожит, ему не почудилось... Но отчего? Мама ведь больше, сильнее, умнее его? Значит, стать взрослым вовсе не утешение?... Неужели и она тоже чувствует эту неуловимую угрозу, то зловещее, что затаилось там внизу, и сейчас вылетит из темноты?»* [2, с. 55]. Такое страшное открытие обрушилось на Тома, когда он вместе со своей мамой поздним вечером ищет Дугласа. Всегда Тому казалось, что взрослый — это нечто большое и бесстрашное, как вдруг оказалось, что и дети, и взрослые равны перед страхом смерти, перед одиночеством, и он размышляет: *«Человек для себя — один единственный на свете. Один — единственный, сам по себе вредит целого множества других людей, и всегда боится»* [2, с. 55].

Еще одно неожиданное восприятие взрослых детьми мы можем наблюдать, когда дети знакомятся с миссис Бентли. Девяти- и десятилетние дети, которых она угостила мороженым, абсолютно не верят тому, что когда-то

она тоже была девятилетней девочкой Элен. В горести она находит фотографии и вещи своего детства, но дети не воспринимают это как доказательства. «Господи Боже, дети есть дети, а старухи есть старухи, и между ними пропасть. Они не могут представить себе, как меняется человек, если не видели этого собственными глазами» [2, с. 99]. Отчаявшись, старуха сжигает все вещи ее молодости.

«— Миссис Бентли, сколько вам было лет 50 лет назад? — Семьдесят два. — И вы никогда не были молодая? — Никогда. — И никогда не были хорошенькой? — Никогда» [2, с. 103].

Только после этого признания миссис Бентли и дети стали добрыми друзьями. Получается, что дети не хотят верить миссис Бентли, только для того чтобы сохранить пропасть между двумя поколениями. Видимо, им страшно осознавать, что унылые и сморщенные старухи были такими же радостными детьми: им страшно приравнять два противоположных поколения.

Когда счастливый Дуглас убегает из обувного магазина в новых теннисных туфлях, продавец, мистер Сэндерсон, «мягко и легко ступая, направился назад, к цивилизации, то есть вглубь своего магазина. Значит, пропасть между двумя поколениями создают и взрослые [2, с. 37].

«Мы, старики, только и ждем случая поговорить. Только попроси — и пойдем трещать, будто старый ржавый лифт: закрихтел да и пополз вверх с этажа на этаж» [2, с. 108]. Полковник Фрилей открыто признается ребятам в недостатке своего поколения, но, тем не менее, ребята считают это даже достоинством: они называют Фрилея Машиной Времени, которая может рассказать им о чем угодно. Когда полковник скончался, Дуглас понимает, что скончалась половина земного шара: *«Вчера умер Чин Линсу. Вчера, прямо здесь, в нашем городе, навсегда кончилась Гражданская война. Вчера, прямо здесь, умер президент Линкольн, и генерал Ли, и генерал Грант, и сто тысяч других, кто лицом к югу, а кто — к северу. И вчера днем в доме полковника Фрилея ухнуло целое стадо бизонов, огромное, как весь Гринтаун, штат Иллинойс... Как же нам теперь быть? Что будем делать? Больше*

не будет никаких бизонов...И никогда не будет солдат, и генерала Гранта, и генерала Ли... Вот уж не думал, что сразу может умереть столько народу» [2, с. 18].

Проблема смерти не раз возникает в повести. Отношение Тома к смерти мы можем увидеть в словах: *«Смерть — это восковая кукла в ящике, он видел ее в шесть лет: тогда умер его дедушка... И еще смерть — это Душегуб, который подкрадывается невидимкой, и прячется за деревьями, и бродит по округе, и выжидает, и раз или два в год приходит сюда, чтобы убить женщину...Это смерть...» [2, с. 54].* Дуглас относился к смерти более эмоционально. Он начинает понимать, что нет ничего вечного, и ему очень сложно признаться, что и он не вечен. Он еле заставил себя написать о том, что *«когда-нибудь я, Дуглас Сполдинг, тоже должен умереть...» [2, с. 251].* Однако ни прабабушка, ни мисс Лумис смерти не боятся: *«Я на своем веку отведала каждого блюда и станцевала каждый танец. <...> Но я не боюсь. Мне даже интересно». «Я не боюсь. Когда живешь так долго, теряешь многое, в том числе и чувство страха» [2, с. 200].* И если мисс Лумис сама говорила, что всего старики не знают, то все же они знают многое, ведь понимать, что такое смерть, и не бояться ее — это значит знать многое.

Различие между взрослыми и детьми как раз и проявляется в их отношении к смерти. Как известно, дети не верят в то, что они когда-нибудь умрут. Умирают все вокруг, но они бессмертны. Именно эта наивная, но твердая вера терпит крушение впервые, когда Дуглас является свидетелем смерти полковника Фрилея, потом умирает Элен Лумис, позже он видит тело Элизабет Рэмсел, убитой Душегубом. Это неприглядное зрелище повергает его в шок, он осваивает идею Смерти; мысль о том, что все умрут, и он тоже будет вынужден умереть, становится для него непреодолимым препятствием. Дети в городке так и не поверили в смерть Душегуба, потому что тот, кто умер, не похож на Душегуба. А взрослые абсолютно уверены, что убили того, кого надо. Сам же Рэй Брэдбери вспоминал: *«Душегуб был на самом деле, и звали его именно так. И он бродил по моему родному*

городу по ночам, когда мне было шесть лет, и пугал всех и его так и не арестовали» [3, с. 3]

В протесте Дугласа против идеи смерти можно увидеть отражение мыслей самого писателя, который писал: *«Смерть — это мой постоянный бой. Я вступаю с ней в схватку в каждом новом рассказе, повести, пьесе... Смерть! Я буду бороться с ней моими произведениями, моими книгами, моими детьми, которые останутся после меня»* [7, с. 56].

Есть еще один аспект, с которым сталкиваются мальчики: «...к старости дни как-то тускнеют... и уже не отличишь один от другого... «Как же так!» — воскликнул Том. — «В этот понедельник я катался на роликах в Электрике-парке, в этот вторник ел шоколадный торт...»» [2, с. 315]. Дедушка хочет сказать своим внукам, что чем длиннее луч жизни, тем бледнее становятся отрезки, отделяющие ее периоды. Пока это мальчишкам не совсем понятно. Но, как говорила миссис Бентли, «надо все видеть собственными глазами» [7, с. 97].

Но в повести изображено не только противостояние взрослых и детей, но и очень важные сцены полного взаимопонимания между ними. Особенно наглядно это проявляется в раскрытии автором идеи добра. Слова Рэй Брэдбери: «Зло чаще всего порождает зло и идет по кругу, иной раз, нарастая, как снежный ком, а добро порождает добро и тоже идет по кругу, лавинообразно. За полученное добро не следует ждать награды, а надо вовремя передать его дальше, благодаря чему гуманное начало никогда не умрет в душах людей. Мир же без добра страшен, как выжженная пустыня» [5, с. 5] — художественно воплощаются в повести сначала в истории с излечением заболевшего Дугласа старьевщиком мистером Джономасом, а потом в эпизоде, когда уже сам Дуглас, наведя на кухне прежний хаос, помог бабушке вернуть ее умение стряпать. Замечательны размышления об этом самого Дугласа: *«Старьевщик, думал он, мистер Джономас, где-то вы сейчас? Вот теперь я вас отблагодарил, я уплатил долг. Я тоже сделал доброе дело, ну да, я передал это дальше...»* [2, с. 312]. Глубоко символично и показательное,

что именно этим эпизодом не противостояния, а взаимопонимания между взрослыми и детьми, по сути дела, и заканчивается не только лето 1928-го года, но и вся повесть.

Таким образом, изображая в повести «Вино из одуванчиков» конфликт между старшим и младшим поколениями, Рэй Брэдбери преследовал несколько целей.

Во-первых, автор показывает прогресс современного общества, воплощенный в естественной смене поколений, а также нравы и характер нового поколения.

Во-вторых, нам кажется, что автор подчеркивает двойственную природу конфликта. С одной стороны, он отмечает вечный характер такого противостояния — взрослым и детям никогда не понять друг друга, и так было всегда и во все времена. С другой стороны, писатель убежден сам и убеждает нас, читателей, в естественной природе такого конфликта, в необходимости принятия его как неизбежной данности. В этом смысле его повесть — это своего рода обращение к взрослым, напоминание им, что у ребенка свое, другое, отличное от взрослого, восприятие мира, и поэтому взрослые, когда-то тоже бывшие детьми, но, возможно, забывшие об этом, должны снисходительней и деликатней относиться к детям, их видению мира и проблем. Конфликт между «отцами» и «детьми» существует не только на страницах книг, но и в реальной жизни. По мнению Рэя Брэдбери, он обусловлен лишь внешними различиями, на которые не стоит обращать внимания, ведь внутренняя сущность детей и стариков одинакова. Гораздо полезней не враждовать, а объединить усилия, передать опыт старшего поколения деятельной и энергичной молодежи.

В-третьих, конфликт раскрывает образ главного героя повести Дугласа Сполдинга, помогает во всей полноте проявиться внутреннему миру персонажа.

Наконец, в-четвертых, нам кажется, что своего рода символическим воплощением и конфликта поколений, и одновременно его разрешения в повести Рэя Брэдбери выступают овраг, делящий город на две части

(мир взрослых и мир детей), и мостик как символ того, что взрослые и дети всегда могут найти дорогу друг к другу. Всегда. Было бы желание.

Список литературы:

1. Брэдбери Р. О судьбе, любви и смерти // [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://golubchikav.ru/2012/06/intervyu-reya-bredberi-dlya-prosveta-2005-god-bredberi-o-sudbe-lyubvi-i-smerti>.
2. Брэдбери Р. Вино из одуванчиков. М., 2011.
3. Игошев К.М. Автобиографичность и тематика повести Брэдбери Р. «Вино из одуванчиков» // [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://utoriya.spb.ru/index.php?option=com_content
4. Ревич В. Любовь и ненависть Рэя Бредбери // Брэдбери Р. Память человечества. М., 1982. С. 5—13.
5. Романчук Л. Образ главного героя в романе Брэдбери «Вино из одуванчиков» // [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://raybradbury.ru/articles/romanchuk_wine/
6. Скороденко В. Притча и мораль (два американских фантаста) // Брэдбери Р. 4510 по Фаренгейту. Роман и рассказы. Азимов А. Рассказы. М., 1989. С. 5—10.
7. Скурлатов В. О творчестве Рэя Брэдбери // Брэдбери Р. О скитаньях вечных и о Земле. М., 1987. С. 643—65.

ПРОБЛЕМА СТИЛЯ

Ежова Мария

класс 11 «Б», МОУ «СОШ № 9», г. Саратов

Шатунова Людмила Григорьевна

*научный руководитель, педагог высшей категории, преподаватель
русского языка и литературы, МОУ «СОШ № 9», г. Саратов*

Введение

Стиль — одна из существенных категорий произведений художественного творчества, в том числе и литературы. Что мы имеем в виду, когда говорим о своеобразии стиля того или иного писателя? Сегодняшние десятиклассники, осваивающие курс русской литературы XIX века, без затруднений назовут, например, характерные черты стиля А.П. Чехова или Ф.И. Тютчева,

а выпускники, «изучающие» литературу XX века, — смогут определить художественный почерк И.А. Бунина, М. Цветаевой или Б. Пастернака. Определение *стиля* дано в многочисленных литературных энциклопедиях, справочниках, словарях.

Тем не менее, научный интерес к проблеме стиля не ослабевает. И это вполне объяснимо. Стиль — важнейшее понятие всех наук об искусстве. Литературоведение — одна из таких наук, и оно по-своему, применительно к специфике своего предмета, не может не разрабатывать понятие стиля как явления сложного и многогранного. «В области искусствознания, литературоведения и лингвистики трудно найти термин более многозначный и разноречивый..., чем термин стиль и понятие стиля», — писал В.В. Виноградов [4, с. 84].

Проблеме стиля посвящены опубликованные во второй половине XX века, многочисленные труды выдающихся ученых-лингвистов и теоретиков литературы: В.В. Виноградова, Г.Н. Поспелова, А.Н. Соколова, М.Б. Храпченко, Ю.Б. Борева, М.М. Гиршмана и других. Поскольку в исследовательских работах названных литературоведов не обнаруживается единого мнения по обозначенной проблеме, мы ставим своей *задачей* рассмотреть различные подходы к категории *стиля*, включая стиль художественного произведения, определить, какие стилевые признаки и компоненты выделяются как первостепенные, с *целью* выявить общие тенденции и наиболее значимые аспекты в разработке проблемы стиля.

Материалы данной работы предполагается в дальнейшем использовать в качестве теоретической основы при изучении творчества того или иного писателя — в ходе описания авторского, индивидуального стиля с целью выяснения условий и закономерностей его формирования и развития на фоне общей истории стилей художественной литературы.

Работа не претендует на полноту изложения материала, поскольку ограничена хронологическими рамками: прослеживается разработка проблемы

стиля (точнее, её отдельных аспектов) в литературоведении определённого периода — второй половины XX века.

В течение XX века, вплоть до современности, термин *стиль* в многочисленных работах исследователей приобретал разные оттенки значений.

Если попытаться найти какие-то общие тенденции в достаточно противоречивой научной литературе о стиле, то их можно было бы свести к двум основным: *лингвистическому* или *искусствоведческому* его пониманию, что объясняется природой самой литературы, связанной как с языком, так и с искусством. Диапазон подхода широк: от признания стиля всеобъемлющей эстетической категорией — до характеристики его как *особенностей языка* художественных произведений.

Полемика в данном русле развернулась в 50—60 гг. прошлого века. Сторонники «широкого» понимания стиля (Г.Н. Пospelов, А.Н. Соколов и др.) настаивали на том, что необходима его общая для всех видов искусств характеристика. Так, например, Г.Н. Пospelов отмечает, что в этом значении его «не только можно, но и необходимо применять в теории и истории художественной литературы [8, с. 34]. На позиции, защищающей искусствоведческое значение стиля, стоит и А.Н. Соколов: «Наш предмет — стиль как эстетическая категория, стиль как явление искусства, в том числе и художественной литературы» [9, с. 24].

М.Н. Храпченко выражает своё несогласие с таким подходом. По его мнению, предлагаемая «универсальная» характеристика стиля «не учитывает специфики стилевых явлений, своеобразия исторического развития стилей в каждом из видов искусства», а так же тот факт, что «соотношения понятий *стиля* и *художественного метода* в них не одинаково» [10, с. 109]

Истолкование стиля как явления лингвистического, по преимуществу или даже исключительно языкового было достаточно распространено в 50—60 гг. Так во введении ко второму изданию своей книги «Идеи и стиль. О природе поэтического слова», вышедшей в 1968 году, литературовед

А.В. Чичерин пишет: «В 1953 и 1956 годах... были в моде лингвостилистические наблюдения, которые отделяли язык от мысли, слово от образа, частное от общего, не ставили перед собой конечных эстетических целей» [11, с. 3].

Отвергая толкование стиля как языкового явления, теоретик литературы Г.Н. Поспелов отмечает: «Неправомерно растрчивать этот специфический и полный глубокого содержания термин для обозначения такого абстрактного явления, как языковые различия в отдельных стилях речи» [8, с. 34]. Его рассуждения сводятся к тому, что в произведениях художественной литературы свойством стилистичности обладает не только речевой строй, но и предметная изобразительность, система композиционных приёмов и пр. Тем же свойством — быть стильными в единстве всех сторон — обладают и произведения других видов искусства, поэтому то и следует считать понятие стиля искусствоведческим понятием.

Как органическую часть культуры рассматривает стиль и Ю.Б. Борев, заведующий отделом теории ИМЛИ РАН, научные работы которого относятся уже к современному периоду. « В центре внимания эстетики искусства — художественное творчество в его эстетическом отношении к действительности, особенности художественного произведения, художественного образа» [2, с. 254], «стиль как единая порождающая программа живет в каждой клеточке художественного организма» и определяет структуру каждой клеточки и закон их сопряжения в целое» [1, с. 78].

Сочетать искусствоведческий метод анализа литературного произведения с лингвистическим методом попытался А.В. Чичерин, утверждая, что «языку принадлежит важная, но подчинённая роль», « дело науки понять и разъяснить силу и значение стиля ради исчерпывающе полного раскрытия идей, чувств, всей ценности художественного произведения» [11].

Как видим, в рамках дискуссии по проблеме стиля особое внимание уделяется вопросу о лингвистическом и литературоведческом анализе художественного произведения.

Исходя из положения, что язык и литература — два разных, самостоятельных, хотя и взаимосвязанных явления, В.В.Виноградов, последовательно разграничивает лингвистическое и литературоведческое понимание стиля и отделяет стилистику художественной литературы от стилистики лингвистической: «Обозначаемое или выражаемое средствами языка содержание литературного произведения само по себе не является предметом лингвистического изучения» [4, с. 91]. По утверждению современного литературоведа, М.М.Гиршмана, автора работ по проблеме целостности литературного произведения, художественное слово уже потому требует внимания, что «имеет связи с другими слоями художественного целого», «обретает интонационно-выразительные функции», «выражает позицию автора», «собирает все эти связи в точку пересечения..., что и определяется понятием «стиль» [6, с. 93]. По мнению литературоведа, «произведение творится в результате творческого взаимодействия *языка и личности*» [5, с. 14].

Указание на *личностный* характер стиля (авторское присутствие в каждом значимом элементе произведения) характерно и для работ других исследователей. Так, например, А. Чичерин от прежних попыток сочетать искусствоведческий анализ с лингвистическим приходит к мысли о необходимости «интуитивного проникновения в индивидуальный смысл «языкового творчества» писателя» [11]. М.Б.Храпченко в свою очередь считает, что «стиль следует определить как способ выражения образного освоения жизни, способ убеждать и увлекать читателей» [10, с. 109], отыскивая оригинальные пути и средства воплощения своих идей и образов.

Определяющую роль идейного замысла, авторской позиции в формировании стиля произведения подчёркивает и Ю.Б.Борев. «Точка встречи» автора и читателя, «место пересечения их обоюдных стремлений — стиль». «Через него писатель передаёт свидетельство своего авторства, знак своей личности» [1, с. 78, 133]. Для характеристики авторского стиля недостаточно только анализа самого произведения, необходимо также выявить

истоки воззрений, идей, чувств художника. С введением авторской индивидуальности в «рамки» стиля расширяются его границы.

Таким образом, понятие стиль определяется его составляющими, его структурой, являющейся одним из важнейших аспектов категории «стиль» и столь же дискуссионным, как и понятие самого стиля. Чаще всего стиль трактуется как устойчивая целостность или общность образной системы, средств художественной выразительности и образных приёмов. Стилем так же называется система признаков, по которым такая общность может быть опознана. В современной теории стиля существуют различные мнения об объёме понятия *стиль*, с ним иногда связывают весь комплекс содержания и формы, а порой неправомерно ограничивают его значение структурой образа и художественной формой.

Заключение

В работе проанализированы различные точки зрения относительно понятия стиля литературного произведения как структуры. Понятие стиль используется при характеристике художественного образа в диапазоне от явлений эпохальных до специфики отдельных произведений. В многочисленных работах исследователей термин *стиль* приобретал разные оттенки, сохраняя неизменным лишь признак своеобразия, непохожести, отличительной черты. Единой точки зрения по вопросу о содержательных элементах понятия стиль в литературе мы не находим.

Список литературы:

1. Борев Ю.Б. Художественный стиль, метод, направление: / Ю.Б. Борев // Теория художественных стилей: Современные аспекты изучения. — М.: Наука, 1982. — С. 76—90.
2. Борев Ю.Б. Эстетика: Учебник [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Borev/_01.php
3. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей: / В.В. Виноградов. — М.: Гослитиздат, 1961. — С. 614.
4. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. — М., 1951 [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://danefae.org/lib/vvv/ojaxl/>

5. Гиршман М.М. Стиль как литературоведческая категория. — Донецк, 1984 — С. 14.
6. Гиршман М.М. Изучение диалектики общего и индивидуального в стиле // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. — М., 1982. — С. 8.
7. Григорян А.П. Проблемы художественного стиля: / А.П. Григорян. — Ереван: АНАССР, 1966. — С. 378.
8. Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. — М., 1970.
9. Соколов А.Н. Теория стиля. М.: Искусство, 1968.
10. Храпченко М.В. Проблемы стиля // Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. — М., 1970.
11. Чичерин А.В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. — Библиотека учебной и научной литературы научной [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://sbiblio.com/biblio/archive/chicherin_ideja/00.aspx.

ФОЛЬКЛОРНО-СКАЗОЧНЫЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТИ А.С. ПУШКИНА «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»

Ивановская Юлия

класс 9 «Б», МБОУ «СОШ № 37», г. Кемерово

Бондарева Вера Геннадьевна

*научный руководитель, преподаватель русского языка и литературы,
МБОУ «СОШ № 37», г. Кемерово*

«Капитанская дочка» — вершинное произведение пушкинской художественной прозы — была написана в тридцатые годы прошлого столетия, в эпоху мрачного николаевского царствования, за четверть века до отмены крепостного права. Стоит лишь мысленно представить себе те всеобъемлющие перемены, которые произошли за эти минувшие полтора столетия, как становится ощутимой «дистанция огромного размера», отделяющая нас, современников космической эры, от пушкинской неторопливой эпохи.

Чем стремительнее с каждым годом общественный и научный прогресс, тем труднее становится постигать в полной мере «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой» времен восстания Пугачева — ведь между грозной крестьянской войной 1773—1775 годов и нашей современностью пролегло два

столетия бурных исторических событий. Пушкин застал еще в живых некоторых очевидцев пугачевского движения, да и вся социальная структура общества оставалась при нем по существу прежней. Различные административные реформы, большинство из которых падает на царствование Александра I, не изменили социальной крепостнической сути царской России. По-прежнему остался неизменным политический строй страны, лишенной гражданских прав. Недаром призрак новой пугачевщины витал над николаевской Россией. Если бы «Капитанскую дочку» начали изучать в те годы, то вряд ли понадобился бы подробный комментарий: его заменяла сама жизнь, повторявшая в основных чертах социальные конфликты пугачевского движения.

Пушкин не злоупотреблял архаизмами. Однако в тексте его исторической повести мы встречаем много устаревших слов. Кроме того, некоторые слова и выражения, не перейдя в разряд архаизмов, изменили свой смысл, приобрели другие смысловые оттенки. Теперь многие страницы «Капитанской дочки» трудно понять без подробного общественно-исторического, бытового, лексического и литературоведческого комментария.

Поэтому необходимо не только внимательное прочтение художественной прозы Пушкина для эстетического наслаждения, но и для понимания исторических процессов невозвратно ушедшего времени. Когда читаешь произведение, обостряется интерес к вопросам истории, к бесконечно многообразным и сложным взаимоотношениям людей.

«Капитанская дочка», созданная в 1836 году, стала своеобразным художественным завещанием Пушкина: она оказалась последним произведением поэта, опубликованным при его жизни. В повести находят свое завершение и концентрированное выражение многие идейные и творческие искания пушкинской мысли 1830-х годов.

Среди проблематики произведения, отражающей важнейшие стороны пушкинской реалистической эстетики, особое значение приобретает вопрос о роли и месте в ней фольклорного начала, поскольку именно через фольклор

Пушкин пытался в это время диалектически синтезировать такие важнейшие для него категории, как народность и историзм.

О том, что фольклор в художественной системе «Капитанской дочки» выступает на правах важнейшего ее идейно- и стилеобразующего фактора, написано множество различного рода работ.

Справедливо полагается, что содержание фольклорного мира повести не исчерпывается теми народно-поэтическими реалиями, которые непосредственно присутствуют в тексте, — имеются в виду эпитафия из народных песен, пословицы и поговорки в речи героев, калмыцкая сказка об орле и вороне, разбойничья песня «Не шуми, мати зеленая дубровушка...» и др. Все это так называемые факты явного, «чистого» фольклоризма, без учета которых невозможно понять ни смысл авторской позиции в «Капитанской дочке», ни сущность многих ее образов. Этот аспект фольклоризма пушкинской повести достаточно обстоятельно и глубоко обследован в пушкиноведческой науке.

Однако в «Капитанской дочке» есть факты внутреннего, «скрытого» фольклоризма, обнаруживающие себя не только в собственно фольклорных реалиях, но и в самом стиле повествования, его сюжетно-композиционных приемах, складе мышления героев — и — в конечном счете — авторском историческом мироощущении, авторском видении мира. В «Капитанской дочке» фольклорные образы и мотивы, очевидно, нужно воспринимать не только как компоненты произведения, а как народнопоэтическую стихию, пропитавшую весь текст.

Действительно, «Капитанская дочка» вся пронизана народно-образной стихией художественного творчества. Помочь почувствовать эту стихию, определить ее значение и место в системе историзма пушкинской повести — важная задача, решение которой приблизило бы нас к пониманию в той или иной степени роли фольклора в реалистическом методе Пушкина.

Присмотримся повнимательнее к речи Пугачева. Уже в самом ритмико-стилистическом рисунке его фраз явно слышатся народно-поэтические слова:

- «Выходи, красная девица; дарю тебе волю. Я государь».
- «Кто из моих людей смеет обижать сироту? Будь он семи пядень во лбу, а от суда моего не уйдет».
- «Казнить так казнить, миловать так миловать. Ступай себе на все четыре стороны и делай что хочешь».

Везде отчетливо слышатся фольклорные интонации, носящие былинно-сказочный, легендарный оттенок. Причем достигается это Пушкиным не за счет приемов внешней стилизации, а в результате стремления выразить глубинные качества народного национального мышления через характерные особенности синтаксического, ритмико-интонационного и образного строя народной речи. А.С. Пушкин придает народно-разговорному стилю фольклорно-сказочный колорит. Этому способствуют народно-поэтическая лексика («красная девица», «сирота»), пословичные фразеологизмы («семи пядень во лбу», «ступай... на все четыре стороны»), а также интонация царского заступничества, мудрого великодушия, свойственная легендарно-героическому пафосу былин и волшебных богатырских сказок.

Согласно фольклорной традиции, разбойник — это не злодей, а мститель, карающий неправедных людей, защитник сирот. Сходную смысловую нагрузку получает в народной сказке и волшебный помощник. С легендами о Пугачеве как о народном царе-заступнике А.С. Пушкин во множестве вариаций встречался во время своего путешествия по Оренбуржью.

В «Капитанской дочке» все действительно совершается, как в сказке, странным, необычным образом. «Странное знакомство», «странная дружба», «странные происшествия», «странное сцепление обстоятельств» — вот тот далеко не полный перечень формул со словом «странный», которыми Гринев пытается охарактеризовать особенность своих отношений с «народным государем». Сказка могла «подсказать» Пушкину не только внешние, композиционные формы повествования, но и сам тип героя.

Гринев ведет «семейственные записки», отправляясь в дорогу, получает родительский наказ (о его народно-поэтической основе говорит и пословичная

форма: «Береги честь смолоду»), в вихре исторического восстания он оказывается, побуждаемый в конечном счете личными причинами: Гринев ищет свою невесту — дочь казненного капитана Миронова, Машу.

Именно преломление социального через призму личных, частных интересов героя определяет сферу изображения действительности в народной волшебной сказке.

Сказка впервые открыла «большой» литературе ценность отдельной человеческой судьбы. Человек менее всего интересен сказке официальной, государственной стороной своей деятельности, герои привлекают сказку прежде всего как обычные люди, подверженные гонениям, житейским неурядицам, превратностям судьбы. Маша в представлении Пугачева (на которое натолкнул его Гринев) не дочь капитана правительственных войск, а своего рода невинно гонимая падчерица, «сирота», которую «обижают». И Пугачев, подобно сказочному помощнику, едет «выручать» невесту, которую «ищет» Гринев. Таким образом, между Пугачевым и Гриневым в повести устанавливается неофициальный, человеческий контакт, на котором и основана их «странная дружба». Сказочная ситуация дает героям возможность в отдельные моменты отступить от закономерной логики своего общественного поведения, поступать наперекор законам своей социальной среды, обращаясь к нормам общечеловеческой этики. Но сказочная идиллия тут же рушится, как только «сирота», которую «спасал» Пугачев, в действительности оказывается дочерью казненного им Миронова. О резкой перемене настроения Пугачева красноречиво говорят его «огненные глаза», устремленные на Гринева. Суровая логика исторической реальности готова положить конец «странному согласию» между героями, но тут-то и проявилось истинное великодушие «народного царя».

Он оказался способен стать выше исторических интересов того лагеря, к которому сам принадлежит, истинно по-царски, вопреки всякой «государственной» логике, даруя Гриневу и Маше радость спасения и человеческого счастья: «Казнить, так казнить, жаловать, так жаловать: таков мой обычай.

Возьми себе свою красавицу; вези ее куда хочешь, и дай вам бог любовь да совет!»

Таким образом, Пугачев в конечном итоге довершает взятую им на себя роль сказочного спасителя «невинно гонимой» «сироты», внемля просьбе Гринева: «Доверши как начал: отпусти меня с бедной сиротою, — куда нам бог путь укажет».

Народно-сказочное по своим истокам признание этической ценности отдельной человеческой судьбы, сострадание к ее «малым» заботам и потребностям, концепция подчеркнуто личного — не общественного — успеха человека — все это, уходящее своими корнями в народное мироощущение волшебной сказки, дает жизнь «странной дружбе» между Пугачевым и Гриневым в пушкинской повести. Их отношения завязываются не в пылу военных сражений, где общественно-историческая суть каждого человека до предела обнажена, а на случайном перепутье, в случайной встрече (отсюда так велика роль случая в судьбе народно-сказочного героя), где официальная этика поведения отступает на второй план; первостепенное значение приобретают здесь чисто человеческие, непосредственные связи между людьми. «Заячий тулупчик» положил начало тем «странным» взаимоотношениям дворянина и Пугачева, когда они оказались способными отказаться от свойственного каждому социального стереотипа мышления, подняться над жестокими законами своего социального круга.

При этом Пушкин не идет против исторической и художественной правды. «Странное согласие», достигнутое между Пугачевым и Гриневым, не следствие произвольных построений автора повести; оно потому и странное, что не устраняет противостояния социальных лагерей, которое осознается и художественно воплощается Пушкиным. Автор «Капитанской дочки» отчетливо видит неизбежность противостояния господ и народа, закономерно приводящее к бунту, которому дворянин Гринев дает выразительную оценку — «бессмысленный и беспощадный».

Важно подчеркнуть, что в трактовке характера Пугачева как милосердного, великодушного царя Пушкин опирался не только на сказочно-легендарную основу народно-поэтического мышления, но и на реальные историко-документальные факты. Как известно, поэт тщательно изучил весь «архив» «штаба» пугачевского восстания. Среди многочисленных документов внимание его, несомненно, привлекли так называемые «манифесты» Пугачева. В заглавном титуле одного из них содержится многозначительная автохарактеристика «крестьянского царя», в которой он себя именуется как «русского войска содержатель и великого государя, и всех меньших и больших уволитель и милосердой с опротивникам казнитель, меньших почитатель же, скудных обогатетель» [10].

Строки о «милосердом сопротивникам казнителе» и «скудных обогатетеле», без сомнения, могли запастись в художественную память автора «Капитанской дочки». От его острого взгляда, очевидно, не укрылось то обстоятельство, что в формулах, подобных вышеприведенной, отчетливо проявилось сознательное желание Пугачева «подать» свою личность «мужицкого царя» в форме, наиболее близкой и понятной казацким массам, т. е. окрашенной в тона народно-поэтической образности, в своей основе сказочно-легендарной. Ведь, согласно легенде о самозванстве, Пугачев был сродни тому меньшому крестьянскому сыну, который, сказочно преодолев все преграды, преобразился в чудесно-прекрасный облик понятного и близкого народу царя-батюшки, царя-заступника. В сознании казаков Пугачев как бы вышел из сказки и своею деятельностью продолжил эту сказку. Сказка заканчивается вступлением героя на царский трон. Пугачев-царь уже одним фактом своего реального существования обязан был оправдать чаяния широких народных масс, желавших увидеть конкретно-практическое осуществление своих сказочных идеалов. Так легенда о самозванстве «мужицкого царя» органично вобрала в себя сказочное содержание, образовав в таком единстве стихию исторического мирозерцания народа, которая была почувствована

Пушкиным и в исторических преданиях о Пугачеве, и в документально-биографических обстоятельствах его жизненной судьбы.

Народно-поэтическое и, в частности, сказочное творчество необходимо было Пушкину для того, чтобы лучше понять склад национального характера народа, образ его исторического мышления. Особенности этого характера поэт стремился в последний период творчества воплотить не только в конкретно создаваемых им образах, но и в целостном художественном мире своих произведений.

На момент формирования замысла «Капитанской дочки» приходится, как известно, период интенсивной работы Пушкина над созданием собственного сказочного цикла. Сказки для Пушкина были той творческой лабораторией, в которой он, постигая законы народно-сказочного мышления, подготавливал свои будущие формы литературного повествования, стремясь, по собственному признанию, выучиться говорить по — сказочному, но не в сказке. Этой способности Пушкин в полной мере достиг в «Капитанской дочке», чему ярким доказательством служит явная текстовая переключка повествовательного стиля повести со стилем пушкинских сказок. Возьмем, к примеру, «Сказку о рыбаке и рыбке». Можно сравнить:

1. «Сказка о рыбаке и рыбке»:

Рыбка: «Отпусти ты, старче, меня в море! //Дорогой за себя дам откуп п: // Откуплюсь чем только пожелаешь».

Старик: «Бог с тобой, золотая рыбка! // Твоего мне откупа не надо; // Ступай себе в синее море, // Гуляй там себе на просторе».

2. «Капитанская дочка» (глава «Приступ»):

Савельич: «Отец родной!.. Что тебе в смерти барского дитяти? Отпусти его; за него тебе выкуп дадут».

Пугачев: «Казнить, так казнить, миловать, так миловать. Ступай себе на все четыре стороны и делай что хочешь».

Таким образом, явные совпадения — еще одно доказательство тому, что народно-сказочное эпическое мирозерцание, представленное ситуацией

благодарного помощника, послужило общей основой как для собственно сказочного творчества поэта, так и для сюжетно-образной ткани исторической повести.

В 1830-е годы Пушкин стремился к тому простодушию, младенческой простоте восприятия действительности, которая свойственна именно народному взгляду на мир. Поэт пишет о «простодушии гения» (такой, по его представлению, гений Моцарта), об «иноческой простоте» исторических размышлений Карамзина, о «веселости» повестей Гоголя, «простодушной и вместе с тем лукавой». Пушкин прямо указывает на то, что в характере Пимена он отразил образ мыслей древнего летописца: «простодушие, умилительная кротость, нечто младенческое и вместе мудрое...» [1].

Эту простоту, живую непосредственность взгляда на явления действительности увидел Пушкин и в народной волшебной сказке. В прозе 1830-х годов отчетливо видны попытки писателя создать особую жанрово-стилевую общность. Существенное место в этой общности отводилось фольклорно-сказочной стилевой основе. Именно она, эта основа, чувствуется и в языке, сюжете «Повестей Белкина», композиционно объединенных образом простодушного рассказчика.

«Капитанская дочка» — качественно новый этап в синтезировании Пушкиным литературной и фольклорно-сказочной основы. Простодушный, неофициальный взгляд на вещи, подкрепляемый непосредственными реминисценциями сказочного стиля, диалектически соединен здесь Пушкиным с высотой собственного исторического мышления. Очевидно, далеко не случаен тот факт, что в перечне статей, намечавшихся Пушкиным для журнала «Современник», названия «О Пугачеве» и «Сказки» стоят рядом.

Таков один из аспектов «скрытого», внутреннего фольклоризма «Капитанской дочки».

Список литературы:

1. Всеволод Воеводин. Повесть о Пушкине. — Л., 1966.
2. Повести о прозе / Шкловский В.Б. — М.: Т. 2. — М.: художественная литература, 1966. — с. 463
3. Пушкин А.С. избранные сочинения / Сост. Н.А. Чечулина — СПб., 1968.
4. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений том четвертый — Красноярск: «Универс», ПСК «Союз», 1999.
5. Светлое имя Пушкин / Сост., коммент. В.В. Кунина. — М.: Правда; 1998. — с. 606.
6. Синявский А. (Абрам Терц) Путешествие на Черную речку. — М., 2002.
7. Смольников И.Ф. Путешествие Пушкина в Оренбургский край / Смольников И.Ф. — М.: Мысль, 1991. — с. 271.
8. Социальный протест в народной поэзии. Русский фольклор / Ред. А.А. Горелов — Л.: «Наука», 1975.
9. Судьба Пушкина: роман — исследование / Б. Бурсов. — СПб.: Сов. писатель, 1986. — с. 512.
10. Читая Пушкина / Вс. Рождественский — СПб.: Дет. Литература, 1962. — с. 188.

ФУНКЦИИ РЕМАРОК В ПРОИЗВЕДЕНИИ ВАМПИЛОВА «УТИНАЯ ОХОТА»

Курбанова Марзият Джарбаевна

лицей № 39, 11 гум, г. Махачкала Республика Дагестан Россия

Гаджиев Муса Асильдерович

*научный руководитель, канд. филол. наук доцент кафедры
русской литературы ДГУ*

Введение

Александр Валентинович Вампилов (1937—1972), трагически погибший в возрасте 35 лет, не увидевший ни одной из своих пьес на московской сцене, написал драму «Утиная охота» в 1971 году. Это одно из самых важных для понимания его творчества произведений, по поводу именно этой пьесы А. Вампилов восклицал: «Пьесу осудили люди устаревшие, не понимающие и не знающие молодежь. А мы — такие вот! Это я, понимаете?! Зарубежные

писатели писали о «потерянном поколении». А разве в нас не произошло потерь?» [7, с. 178].

Все персонажи пьесы кроме того, что вращаются вокруг центрального героя — Зилова — обязательно являются его двойниками, то есть отражают какую-то грань его индивидуальности. Сам же главный характероказывается на стыке противоположных возможностей, заложенных в нем самом и реализованных в его окружении. В нем сочетаются низкое и высокое, трагическое и комическое.

Функции ремарок в пьесе А. Вампилова «Утиная охота»

На первый взгляд, ремарки исполняют сугубо служебную роль [2, с. 320], содержат сценические указания, но ошибочно думать, что они лишь некое дополнение к тексту драмы. Это такая же значимая форма речи, как монолог и диалог. Как отмечает исследовательница, «ремарка обращена к актеру и служит для ясного понимания зрителем происходящего на сцене» [5, с. 6].

По мнению же В.Е. Хализева, ремарка — это «указание автора в тексте пьесы (обычно в скобках) на поступки героев, их жесты, мимику, интонацию, на психол. смысл их высказываний, на темп речи и паузы, на обстановку действия <...>Для мн. пьес XX в. характерна развернутая, беллетризованная Р. <...>» [8, с. 322]. Но самым важным для нас все же является высказывание Н.Д. Тамарченко: ремарка «представляет собой единственный в драме вид прямого авторского слова» [6, с. 325.] Н.И. Ищук-Фадеева, исследуя длительную эволюцию ремарки и отмечая разительные изменения ее своих функций, приходит к выводу, что в итоге эволюции «ремарка становится одним из главных средств выражения авторской позиции» [5, с. 16].

Точки зрения названных ученых на ремарку вплотную подводят нас к проблеме выявления авторской позиции в пьесе «Утиная охота». То есть, без учета ремарок нельзя говорить о верном прочтении пьесы, без ремарок пьеса утрачивает свою целостность, и наше восприятие пьесы тоже будет нецелостное.

Именно поэтому целью нашей работы является изучение ремарок в пьесе Александра Вампилова «Утиная охота», выявление всех присущих им функций и определение с их помощью авторской позиции.

Обратимся к пьесе А.В. Вампилова «Утиная охота». Ее структура довольно сложна. В пьесе совмещены сразу два временных плана: настоящее и прошлое, которое предстает в воспоминаниях главного героя Зилова. В настоящем времени действие происходит в течение одного дня: он просыпается в одно дождливое утро с похмелья, получает траурный венок, звонит приятелям, собирается на охоту, затем пытается застрелиться, но от этого шага его удерживают друзья. В финале герой снова решает ехать на охоту и звонит своему приятелю Диме. Параллельно разворачиваются события из прошлого: новоселье, афера, провернутая Зиловым на работе, письмо от умирающего отца, знакомство с Ириной, ссора с женой и ее аборт, известие о смерти отца, отъезд жены и ссора Зилова с друзьями, после которой они и присылают ему похоронный венок. Главный герой находится на границе двух временных сфер.

Художественная структура, отмеченная нами, определяется композиционно-сюжетными функциями ремарок. Они организуют переходы от одного плана к другому. Эти переходы осуществляются с помощью включения или выключения света: *«Свет на сцене гаснет, передвигается круг, и сцена освещается. Перед нами новая декорация. Начинается его первое воспоминание»* [1, с. 183]; *«Затемнение, во время которого возобновляется декорация начала пьесы»* [1, с. 207]. Эти ремарки подчеркивают условность сценического действия: повторяются слова «декорация», «прожектор» и т. д. Создается ощущение театральности происходящего. Интересно что переход от настоящего к воспоминаниям главного героя осуществляется с помощью изменения музыки и света прожекторов, тем самым характеризуя внутренние противоречия героя. Обратим внимание, что воспоминания о прошлом даны сквозь призму восприятия Зилова, то есть на всех персонажах пьесы так или иначе распространяется зиловская оценка.

Помимо реальных событий, произошедших с героем, в пьесе есть и его видения — события, которые он воображает. Зилов представляет себе реакцию друзей на его смерть. Эти сцены повторяются, образуя композиционное кольцо. В первый раз Зилов полушутливо размышляет о самоубийстве. Это отражено в ремарке, предваряющей его видение: *«На площадке, освещенной ярким прожектором, сейчас возникнут лица и разговоры, вызванные воображением Зилова. К моменту их появления траурная музыка странным образом преобразуется в бодрую, легкомысленную. Это та же мелодия, но исполняемая в другом размере и ритме. Негромко она звучит в продолжение всей сцены. Поведение лиц, их разговоры в этой сцене должны выглядеть пародийно, шутовски, но без мрачной иронии»* [1, с. 181].

Во второй раз Зилов действительно намеревается совершить самоубийство, оно представляется ему неотвратимым. Ремарка, открывающая эту сцену, напрямую соотнесена с упомянутой выше, сцена отличается другим эмоциональным настроением: *«Теперь эта сцена с начала до конца должна сопровождаться траурной музыкой. Поведение лиц и разговоры, снова возникшие в воображении Зилова, на этот раз должны выглядеть без шутовства и преувеличений, как в его воспоминаниях, то есть так, как если бы все это случилось на самом деле»* [1, с. 260].

Границы между произошедшим и пригрезившимся Зилону размываются. Все ремарки, описывающие переходы во времени и из реальности в видения, нарочито театрализованы. Это подчеркивает условность происходящего, зыбкость пограничного положения Зилова.

Однако в ремарках не всегда упоминаются такие свойственные театру предметы, как «декорация», «прожектор». Ремарки, которые связаны с временным планом, в котором действительно находится Зилов (то есть с событиями одного дня), создают впечатление «настоящести» пространства. Обратимся к самой первой ремарке пьесы: *«Городская квартира в новом типовом доме. Входная дверь, дверь на кухню, дверь в другую комнату.*

Одно окно. Мебель обыкновенная. На подоконнике большой плюшевый кот с бантом на шее. Беспорядок.

На переднем плане тахта, на которой спит З и л о в. У изголовья столик с телефоном.

В окно видны последний этаж и крыша типового дома, стоящего напротив. Над крышей узкая полоска серого неба. День дождливый.

Раздается телефонный звонок. Зилов просыпается не сразу и не без труда. Проснувшись, он пропускает два-три звонка, потом высвобождает руку из-под одеяла и нехотя берет трубку» [1, с. 175].

Сразу же обращают на себя внимание повторения: «Городская квартира в новом **типовом** доме... Мебель **обыкновенная**... В окно видны последний этаж и крыша **типового** дома...» Они говорят о типичности обстановки. «Серое небо», «дождливый день» и «беспорядок» создают довольно унылую атмосферу.

Пространство квартиры предельно обезличено. Но в описании выделяются ключевые образы, символы. В этой ремарке появляется мотив дождя. Плохая погода не дает Зилу отправиться на охоту, он постоянно находится в ожидании. Дождь соотносится и с душевными переживаниями героя. С внешним пространством, где идет дождь, связано окно. Окно — символическая деталь, оно придает пространству переходность. Окно как бы отделяет Зилова от мира охоты, в который он так стремится попасть. Кроме того, если считать, что дождь за окном соотносен с душевными движениями героя, то окно отделяет его и от него самого, от его «я»: всю пьесу герой пытается понять себя, самоопределиться. Окно упоминается в ремарках на протяжении всей пьесы: «Садится на постели так, что лицо его обращено к окну», «Зилов ходит по комнате, постоял у окна» [1, с. 224], «Задумался, прошелся по комнате, взглянул в окно, снова прошелся» [1, с. 214]. Важен и образ телефона, который постоянно упоминается в ремарках. Телефон соединяет героя с другими людьми. Звонки влияют на развитие действия. Один звонок разбудил его, другой помешал застрелиться. Также обращает на себя такая деталь, как плюшевый кот. Его историю мы узнаем из воспоминаний Зилова:

кота подарила ему Вера на новоселье. Он был подарен вместо настоящего кота, которого принято пускать в дом вперед хозяев. Это словно пародия на домашний очаг. Квартира Зилова — это не его дом. В ней уместна даже садовая скамейка, принесенная Кузаковым. Квартира Зилова — это место его заключения.

Теперь перейдем к рассмотрению ремарок, содержащих портретные характеристики персонажей. Они немногочисленны (что, видимо, связано с относительно малым количеством действующих лиц), но в то же время подробно описывают героев: *«Зилову около тридцати лет, он довольно высок, крепкого сложения; в его походке, жестах, манере говорить много свободы, происходящей от уверенности в своей физической полноценности. В то же время и в походке, и в жестах, и в разговоре у него сквозят некие небрежность и скука, происхождение которых невозможно определить с первого взгляда. Идет на кухню, возвращается с бутылкой и стаканом. Стоя у окна, пьет пиво. С бутылкой в руках начинает физзарядку, делает несколько движений, но тут же прекращает это не подходящее его состоянию занятие. Звонит телефон. Он подходит к телефону, снимает трубку»* [1, с. 176]. Перед нами поэтапная характеристика героя: мы узнаем сначала о возрасте, затем о внешнем облике и чертах характера и после о действиях, совершаемых героем в момент его описания.

С помощью этой ремарки А. Вампилов уже в начале пьесы подчеркивает противоречивость героя, сообщая о том, что Зилов находится в состоянии кризиса. На это же обращает внимание М. Бычкова при анализе данной ремарки: «Уже в первой ремарке, описывая внешность и манеры героя, автор характеризует Виктора как экзистенциального человека, используя ключевые для экзистенциалистов понятия. В этом и является весь конфликт драмы. Интересно, что в пьесе нет конфликта как такового. То есть, нет столкновения Зилова со средой или персонажами. Конфликт возникает на протяжении всего произведения в мыслях Зилова и даже к концу пьесы не имеет своего

разрешения. Зилов, скорее всего, переживает по этому поводу и даже всерьез подумывает о суициде» [3, с. 107].

Зилов соотносится с другим персонажем, официантом Димой: *«Это ровесник Зилова и Саятина, высокий, спортивного вида парень. Он всегда в ровном деловом настроении, уверен в себе и держится с преувеличенным достоинством, что, когда он занят работой, выглядит немного смешным»* [1, с. 183].

Изначально задается предельное сходство Зилова и официанта, но оно только внешнее. В отличие от Зилова, официант внутренне мертв, тогда как Зилов борется, находится в пограничном состоянии. Показателен следующий диалог этих персонажей, в котором они обсуждают охоту:

«Официант. <...> Влет бей быстро, но опять же полное равнодушие... Как сказать... Ну так, вроде бы они [утки] летят не в природе, а на картинке.

Зилов. Но они не на картинке. Они-то все-таки живые.

Официант. Живые они для того, кто мажет. А кто попадает, для того они уже мертвые. Соображаешь?» [1, с. 250].

Зилов видит жизнь в окружающем мире, поэтому он никогда не попадает по уткам. Он знает, что они живые. Его отношение к охоте не прагматичное, как у Димы-официанта, для него она является удивительной встречей с природой: *«Это как в церкви и даже почище, чем в церкви... А ночь? Боже мой!»* [1, с. 249] Он стремится к внутренней свободе, и это отличает его от официанта.

Ремарки часто типизируют персонажей. Например, ремарка о Галине: *«На ее лице почти постоянно выражение озабоченности и сосредоточенности (она учительница, а у учителей с тетрадками это нередко)»* [1, с. 191].

Нечто похожее можно заметить и в ремарке, описывающей Кушака: *«Будучи в гостях, постоянно выглядывает в окно, как, впрочем, почти все владельцы автомобилей»* [1, с. 188].

Если ремарки, посвященные интерьеру и описанию героев, были весьма развернутыми, то ремарки, раскрывающие характеристику действий

персонажей, могут быть как краткими, так и развернутыми: *«Бросает трубку, допивает пиво. Поднимает трубку, набирает номер, слушает»* [1, с. 176] и *«Бросает трубку, поворачивается на другой бок, но тут же ложится на спину, а через мгновение сбрасывает с себя одеяло. С некоторым удивлением обнаруживает, что он спал в носках. Садится на постели, прикладывает ладонь ко лбу. Весьма бережно трогает свою челюсть. При этом болезненно морщится. Некоторое время сидит, глядя в одну точку, — вспоминает. Оборачивается, быстро идет к окну, открывает его. С досадой махнул рукой. Можно понять, что он чрезвычайно недоволен тем, что идет дождь»* [1, с. 176].

При этом можно отметить, что ремарки, которые характеризуют действия персонажей, часто их обобществляют, например: *«Все поздоровались»*, *«Все смеются»* [1, с. 199]. Они обезличивают персонажей. Герои предстают настолько же лишенными индивидуальности, как и квартира Зилова. Присутствует и мотив театральности и фальши: *«Говорит монотонно, подражая голосу из бюро погоды»* [1, с. 195], *«Валерия (театрально)...»* [1, с. 193], *«Играет фальшиво»* [1, с. 195] , *«Картинно причесывается»* [1, с. 196]. Все это создает мир серых, безликих, неискренних «аликов», если воспользоваться словом из лексикона Веры. Становится понятно, почему Зилов рвется на охоту — к природе, в мир свободы, в мир стихии, к тишине и туману.

В ремарках важно то, какую позицию определяет для читателя автор. Вначале у читателей та же точка зрения, что и у повествующего субъекта, точка зрения которого представлена в ремарках, которые детально характеризуют персонажей. Однако в финале, в ремарке, описывающей Зилова, ситуация меняется: *«Плачет он или смеется, понять невозможно, но его тело долго содрогается так, как это бывает при сильном смехе или плаче. Так проходит четверть минуты...»*. *«Он поднимается, и мы видим его спокойное лицо. Плакал он или смеялся, по его лицу мы так и не поймем»* [1, с. 271].

Читатель оказывается в позиции стороннего наблюдателя. Он не знает, какие изменения произошли с Зиловым — не знает, плакал ли тот или смеялся,

какое решение принял. Ремарка, в которой появляются пейзажные детали, создает почти идиллическое настроение: *«К этому времени дождь за окном прошел, синее полоска неба, и крыша соседнего дома освещена неярким предвечерним солнцем»* [1, с. 264].

Финал пьесы кажется неоднозначным. Кажется бы, сюжет завершается духовной смертью героя: если раньше шел дождь, соотнесенный в сюжете пьесы со страданиями Зилова, то теперь дождь закончился, душа Зилова омертвела — он решает ехать на охоту с официантом, самым неживым персонажем пьесы. Зилов говорит по телефону *«ровным, деловым, несколько даже приподнятым тоном»* [1, с. 271]. Но с другой стороны, пейзажная зарисовка (синее небо, неяркое предвечернее солнце) позволяет предположить, что герой может воскреснуть и наконец обрести столь им желанную свободу, связанную в его представлениях с утиной охотой.

Заключение

Проанализировав данное произведение, мы обнаружили, что ремарки в пьесе выполняют различные идейно-художественные функции.

Во-первых, с помощью ремарок автор знакомит читателя с портретной характеристикой героев, во-вторых, с описанием интерьера, в-третьих, с характеристиками действий персонажей, в-четвертых, с точкой зрения героев.

Самой же важной функцией ремарок в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» становится, на наш взгляд, освещение ими центрального конфликта драмы как изнутри, так и извне. Благодаря им читатель-зритель постоянно соотносит в своем сознании противоречия во внутреннем мире героя с коллизиями во взаимоотношениях Зилова с окружающими его людьми и реальностью в целом.

Список литературы:

1. А.В. Вампилов Утиная охота: пьесы. // Детская литература. М., 2011 г.
2. А. Богуславский. Ремарка // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. с. 320.

3. Бычкова М.Б. «Утиная охота» Вампилова: попытка экзистенциалистского прочтения // Драма и театр. Сб. науч. тр. Тверь, 1999. с. 105—116.
4. Б. Сушков Александр Вампилов. М., 1989.
5. Ищук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр. Сб. науч. тр. Вып. 2. Тверь, 2001. с. 5—16.
6. Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. М., 2004. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. с. 325.
7. Тендитник Н. Мастера. Иркутск, 1981.
8. Хализев В.Е. Ремарка // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. с. 322.

ОТНОШЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА К ОКРУЖАЮЩЕЙ ПРИРОДЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сдобнова Лилия

класс 11 «А» МОУ лицей № 2, г. Волгоград

Куркина Ирина

класс 10 «В» МОУ лицей № 2, г. Волгоград

Дубовец Ирина Николаевна

*научный руководитель, педагог высшей категории, учитель русского языка,
МОУ лицей № 2 г. Волгоград*

Косарева Наталия Николаевна

*педагог высшей категории, учитель русского языка, МОУ лицей № 2
г. Волгоград*

Данное исследование является **актуальным**, так как сопряжение произведений этих писателей дает представление о нравственных ценностях народа. Воплощение современника, размышления о нем В.П. Астафьева и А.В. Костюнина теснейшим образом связаны с решением вопроса об отношении человека к окружающей природе.

Новизна исследования в том, что в ней на новейшем материале впервые соотнесена проза В.П. Астафьева и молодого автора, продолжателя традиций русской литературы, А.В. Костюнина.

Целью данного исследования является рассмотрение вопроса об отношении человека к окружающему миру и проявлении его нравственных качеств в схожих ситуациях («Царь рыба» В.П. Астафьева и «Жор глубиной шуки» А.В. Костюнина).

Задачи исследования:

1. Рассмотреть проявления нравственной деградации общества в произведениях В.П. Астафьева и А.В.Костюнина.

2. Раскрыть основные черты, характеризующие человека в экстремальной ситуации.

3. Проанализировать преемственность, нашедшую отражение в творчестве писателей, в подходе к изображению характеров героев.

Объект исследования — художественные произведения В.П. Астафьева и А.В. Костюнина.

Предметом исследования избрана проза В.П. Астафьева («Царь-рыба») и А.В. Костюнина («Жор глубинной шуки»).

В работе уделяется внимание авторскому изображению народного характера, выработанного в процессе творческих поисков писателей.

Метод литературного анализа.

Теоретическая значимость работы обусловлена ограниченным количеством исследований, посвященных заданной теме. Творчество А.В. Костюнина не исследовано.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его материалы могут быть использованы при дальнейшем изучении прозы В.П. Астафьева и А.В. Костюнина в курсе по русской литературе XX века, в спецкурсах и спецсеминарах по творчеству этих авторов; а также при проведении уроков литературы в старших классах.

Большое место в литературе XX века занимают произведения о сложных нравственных поисках людей, о проблемах добра и зла, о ценности жизни человека, о столкновении равнодушной безучастности и гуманистической боли.

Ясно прослеживается, что возрастание интереса к нравственным проблемам сочетается с усложнением самих нравственных поисков.

Есть такие произведения, из которых мы извлекаем нравственные уроки. Кто я? Зачем я живу? Что останется после меня на Земле? Эти вопросы возникают у нас после прочтения произведений Ф. Абрамова, В. Распутина, В. Астафьева и других писателей.

Старые как мир и вечно нестареющие вопросы о смысле жизни, о предназначении человека — стержневые в творчестве В.П. Астафьева.

Астафьев Виктор Петрович (1924—2001) — писатель-прозаик. Детские и юношеские годы его прошли в родном селе Овсянка Красноярского края, в труде и недетских заботах. Во время Великой Отечественной войны Астафьев ушел на фронт. Он был тяжело ранен. После войны работал слесарем, подсобным рабочим. В это же время начинает писать небольшие заметки, которые печатались в местной газете. В последующие годы выходят его сборники рассказов. Астафьев учился на Высших литературных курсах при Литературном институте им. М. Горького, регулярно публикуя остропроблемные, психологически углубленные произведения: повести «Кража», «Где-то гремит война», «Последний поклон» и др. В центре внимания писателя — жизнь современной сибирской деревни. Астафьев много ездил по родным местам, что послужило основой для написания широкого прозаического полотна «Царь-рыба», одного из самых значительных произведений писателя. В последние годы писателем созданы роман «Прокляты и убиты», вторая книга романа — «Плацдарм», повесть «Так хочется жить». В. Астафьев последние годы жил и работал в Красноярске.

Проблемы нравственности в современном обществе, взаимоотношения человека и природы, проблемы исторической памяти являются актуальными в творчестве молодого карельского писателя А.В. Костюнина.

Костюнин Александр Викторович — современный писатель, художник, фотограф. Родился 25 августа 1964 года в Карелии, с. Паданы Медвежьегорского района. Окончил художественную школу в г. Медвежьегорске.

Образование высшее. Член Союза писателей России. На Международном конгрессе писателей русского зарубежья «Русское слово — связующая нить времен» за книгу « В купели белой ночи» писатель награжден дипломом первой степени с присвоением звания лауреата премии им. А.И. Куприна и вручением памятного знака « За вклад в Русскую литературу». По итогам литературного конкурса 2007 года в номинации повести и рассказы (малая проза) « Лучшая книга года» Александр Костюнин признан лауреатом за книгу «В купели белой ночи».

Таким образом, можно сказать: нестареющие вопросы человека и природы, нравственности в современном обществе являются актуальными в творчестве В.П. Астафьева и А.В. Костюнина.

В современном мире человек все меньше и меньше задумывается над своими действиями, поступками, а главное, над их нравственной состоятельностью и обоснованностью. Заветы наших предков, наставления учителей забываются, как только человек попадает в стремительный, безудержный круговорот жизни, поэтому вопрос духовного оскудения, нравственной деградации и потери «человеческого» в человеке является актуальным.

Многолетнее отчуждение человека от подлинной духовной культуры, национальных корней и традиций, от веры привело к кризису общественного сознания, выразившемуся в крайне неблагоприятной общественной атмосфере: усилении криминогенности общества, росте преступности (в том числе детской), насилия, открытой пропаганде распущенности нравов. Особенно сложная ситуация сложилась в подростковой и молодежной сфере.

Очевидно, что идет усиление процесса индивидуализации, отчуждения. Материальные блага стали занимать значительно больше места, культура и образование отодвигаются на периферию. Именно в связи с быстро и неблагоприятно меняющимся обществом очень важно понять и сохранить духовные ценности.

Часто сегодня в обществе используется понятие экология. Оно означает взаимодействие человека и природы. Мы и стараемся следовать этим правилам.

Сейчас появилась первичная необходимость жить по законам совести, добра, поэтому особое значение приобрело понятие «экология души»

Сегодня из всех проблем человечества наиболее остро встала проблема потребительского отношения к природе, а отсюда и безразличие людей к окружающему их миру, ненасытность общества, которое, стремясь сделать свою жизнь комфортной, забывает о своей связи с природой. Это привело к тому, что облик нашей планеты изменился до неузнаваемости, начались необратимые процессы, виной которых во многих случаях является необдуманная человеческая деятельность. И как следствие этого процесса — нравственная деградация общества.

Жестокость и безразличие осмысливается в произведениях В.П. Астафьева и А.В. Костюнина в самом широком контексте. На сцену выступает трагическая коллизия борьбы за природу.

Природа — жива и одухотворена, наделена нравственно-карающей силой, она способна не только защищаться, но и нести возмездие. Карающая ее сила распространяется не только на отдельных героев. Нарушение равновесия несет угрозу всему человечеству, если оно не образумится в своей намеренной или вынужденной жестокости.

Истребление живого сопряжено с огромной опасностью потери чувства меры, а через это и потери человеческого, т. е. доброго, разумного, нравственного.

К теме сохранения природы и сохранения духовного в человеке на протяжении своей творческой деятельности обращались многие писатели, и мы решили остановиться на повести В.П. Астафьева «Царь-рыба» и рассказе А.В. Костюнина «Жор глубинной щуки».

Таким образом, мы можем констатировать: особое значение в современном обществе приобретает «экология души», которое раскрывается в произведениях В.П. Астафьева и А.В. Костюнина.

В.П. Астафьев и А.В. Костюнин представляют разные поколения писателей, имеют собственные взгляды на жизнь. Виктор Петрович —

признанный классик русской литературы, Александр Викторович — молодой писатель, но в их творчестве прослеживаются общие черты в подходе к нравственным проблемам и наблюдается преемственность в изображении характеров героев.

Писатели обращаются к нравственным проблемам общества, заостряя внимание на актуальных вопросах. Оба автора являются «зеркалами» наиболее серьезных общественных проблем, которые, к сожалению, вот уже много лет остаются неразрешенными.

В «Царь — рыбе» Астафьев одним из первых в 70-е годы поставил вопрос о социально-нравственных последствиях углубления конфликта общества с природой. «Он впервые художественно выявил и рассмотрел браконьерство как тип мышления, как способ жизни, как особую философию» [1, с. 29].

А. Костюнин уже в наше время обращается к традиционному конфликту общества с природой, акцентируя внимание на нарушении вечной традиции, идущей от земли, от самой природы-матери, акцентируя внимание на том, как этот конфликт портит душу человека.

Произведения Астафьева и Костюнина взаимосвязаны, прямо продолжают идею поисков гармонии в природе.

Астафьевское «повествование в рассказах» «Царь-рыба» можно отнести к традиционному жанру «охотничьих историй», но очевидно, что «задача автора гораздо значительнее, чем занимательность, он ставит вопросы более глубокие, чем призваны к бережному отношению к окружающей среде» [2, с. 25]. Особенно интересен в этом смысле рассказ, давший название всей книге.

Рассказ «Царь-рыба» — напряженное и захватывающее повествование о рыбаке. Говоря на языке повседневной речи, писатель показывает логично объяснимый ход вещей: однажды опытный рыбак, переоценив свои возможности, пытался выловить слишком большую рыбу, выпал из лодки в реку, зацепился ногой за самоловные крючки и упустил смертельно раненого осетра; неизвестно, остался ли жив сам.

Рассказ А. Костюнина «Жор глубинной щуки» входит в сборник «В купели белой ночи», относится также к «охотничьим и рыбацким» историям. В рассказе незамысловатый сюжет, динамично развивающийся: заядлый рыбак Федор Петрович Строев приезжает с женой на очередную рыбалку: «Ему лет пятьдесят было. Недавно на пенсию вышел. Заядлый рыбак. Бывший военный. Майор. Для внучки старался — рыбкой хотел порадовать». Несмотря на простой сюжет, события развиваются трагично: герой погибает, уносимый хищником глубоко под воду. Но смерть героя — это не самое страшное в рассказе А.В. Костюнина.

В.П.Астафьев рисует типичную для поселка Чуш картину — лов браконьером крупной рыбы, рыбы — «борова». Затем обыденная ситуация психологически углубляется: редкостный по величине и форме осетр одухотворяется до роковой Царь-рыбы: «Над водой сверкнула острыми кнопками круглая спина осетра, изогнутый хвост его работал устало, настороженно, казалось, точат кривую татарскую саблю о каменную черноту ночи. Из воды, из-под костяного панциря, защищающего широкий, покатый лоб рыбы, в человека всверливались маленькие глазки с желтым ободком вокруг томных, с картечины величиною, зрачков. Они, эти глазки, без век, без ресниц, голые, глядящие со змеиной холодностью, чего-то таили в себе».

Параллельно с этим выстраивается цепь воспоминаний Зиновия, раскрывая его духовную подноготную. Все это перерастает в художественную метафору. Но когда схватка достигает апогея, осетр становится Царь-рыбой, аллегорией природы, и одновременно с этим образ Игнатича теряет индивидуальные черты: удачливый браконьер становится просто человеком. Картина схватки Игнатича с осетром превращается в притчу о единоборстве человека с природой.

Рассказ А. Костюнина начинается с описания щуки: «Её Величество — Щука! Именно она держит «большину» и считается полноправной хозяйкой подводного царства Карелии. Уже месяц, как растаял на водоёмах лёд и прошёл нерест у этой рыбы. Закончилось таинство щучьей любви, когда в угаре самки

с кавалерами «теряли голову», не ведая стыда и страха, выходили шумными ватагами на отмели для того, чтобы отметать и оплодотворить икру».

Автор называет «ее величество» полноправной хозяйкой «подводного царства Карелии», а вместе с тем «разбойницей», «подводным волком». Авторская позиция здесь высказана не прямо, но это и понятно, ведь щука живет по естественным законам природы: поедает слабых, скрещивается, появляются маленькие щучки...и жизнь продолжается в «щучьем царстве» на «мелководных просторах, поросших островками тростника, листьями кувшинок и белыми лилиями».

И в эту жизнь природы вторгается человек, уверенный в собственном превосходстве над природой. Он вторгается в другой мир со своими хитрыми рыбацкими атрибутами и рыбацким азартом.

«Слово «царь» традиционно означает вершину иерархии, всемогущество, силу, которой необходимо подчиниться: царь реки — осетр, царь зверей — лев, царь природы — человек. Основной конфликт воплощен иносказательно: «Реки царь и всей природы царь — на одной ловушке» [3, с. 26]. В.П. Астафьев вводит старинное поверье о чудесной рыбе, передающееся из поколения в поколение: «Игнатъич вздрогнул, нечаянно произнеся, пусть и про себя, роковые слова — больно уж много всякой всячины наслушался он про царь-рыбу, хотел ее, богоданную, сказочную, конечно, увидеть, изловить, но и робел. Дедушко говаривал: лучше отпустить ее, незаметно так, нечаянно будто отпустить, перекреститься и жить дальше, снова думать об ней, искать ее».

В кульминационной сцене поединка человека с Царь-рыбой, а лучше сказать с рыбой — матерью (ведь она несла в себе два ведра икры), В.П. Астафьев как бы воплощает женское начало природы и самой жизни. Не случайно же временами Игнатъичу чудилось, что было что-то женское в этой рыбе. Размышляя над этим, он приходит к мысли о том, что «природа, она тоже женского рода».

Финальный аккорд всего поединка, итог безжалостного вторжения человека в природу — это моление Игнатъича: «Очумелая рыба грузно

ворочалась на ослабевшем конце, значит, сдвинула стантовую якорницу, увязывала самолов, садила в себя крючок за крючком, и ловца не облетало. Он старался завести ноги под лодку, плотнее прильнуть к ее корпусу, но уды находили его, и рыба, хоть и слабо, рывками, ворочалась во вспененной саже, взблескивая пилою спины, заостренной мордой, будто плугом, вспахивала темное поле воды. Господи! Да разведи Ты нас! Отпусти эту тварь на волю! Не по руке мне она!»

«Завершение поединка — и не примирение и не победа. Помогли ли моленья Игнатъича или просто выпали зловещие крючья? Что-то их пока развело... Судить трудно, но, когда рыба ушла, когда вновь ее, природу, охватило буйство, герой ощущает: «Ему сделалось легче. Телу — оттого, что рыба не тянула вниз», «душе — от какого-то, еще не постигнутого умом, освобождения» [4, с. 12].

Кульминацией рассказа «Жор глубинной щуки» является единоборство человека с рыбой. Автор называет ее «чудовищным зверем», «неизвестным чудищем». Это была, действительно, огромная двухметровая старая щука: «Щука. Огромная. Попалась! Плетёнка продолжала уходить в тёмную предрассветную воду. Майор сделал потуже тормоз катушки, чтобы рыбине требовалось большее усилие на перетягивание. Ничего. Если нормально заглотила блесну, никуда не уйдёт. Эту плетёнку буксиром не порвать. Главное — успокоиться и не торопиться. «Не спешить!» — как заклинание повторял он. Измотать её. Утомить. Перемудрить». Рыба достойно борется за свою жизнь, сохраняя спокойствие, благородство. «Ее глаза смотрели тяжело и угрюмо». Человек же борется за свою охотничью удачу по-другому: «парализованно стоял», «глаза в ужасе», «дрожащей рукой». Это единоборство символизирует борьбу человека с природой. Рыбина стаскивает Петровича за борт, человек, конечно, оказался слабее: «Майор парализованно стоял на полусогнутых ногах.левой дрожащей рукой он придерживал, словно протез, правую руку с намотанным шнуром. Широко раскрытые глаза его в ужасе глядели в медленно открывающуюся пасть северного крокодила. Он догадался,

что произойдет в следующий момент. Он всё понял. И знал, что исправить уже ничего нельзя. Эти мысли пронеслись вперемешку с воздушными пузырьками кипящей воды после того, как хищник тяжёлой торпедой двинулся вперёд, занырнул под лодку, играючи опрокинул её и увлёк в свою стихию Строева». Так и с нами со всеми может произойти, если мы необдуманно, потребительски будем подходить к тому, что дает нам природа.

Самая главная вина астафьевского Игнатъича изначально в надругательстве над любимшей его девушкой. Все получается в связи: начинается ли с человека, с рыбы, со зверя, а чем оборачивается — показывает писатель. Круги жестокости распространяются широко и беспощадно.

«В.П. Астафьев осуждает браконьерство как зло многогранное и страшное по своей разрушающей силе, причем речь писатель ведет не только об уничтожении живой и неживой природы вне нас, говорит он о своеобразном самоубийстве, об уничтожении природы внутри человека, человеческой природы» [5, с. 14].

Понятия «духовный браконьер» и «браконьерствующий в природе» разные, но основа их возникновения единая — бездуховность. Страшнее браконьер духовный, другого можно наказать по закону, посадить в тюрьму, а вот духовного сразу и распознать-то трудновато и наказать не всегда можно. Судьба героев говорит о том, что человек, творящий зло и находящий себе оправдание, допускает существование зла везде.

В «Царь-рыбе» и в «Жоре глубинной щуки» вступает в силу также тема покаяния и вины. Герои, связанные одной «гибельной цепью» с рыбой, воплощением могучей, непокоренной природы, в итоге отказываются от своей добычи. Рыба «тащит» героев в «глубину», в них вселяется покорность, «согласие со смертью, которое ни есть уже смерть, поворот ключа во врата на тот свет» (В.П. Астафьев) и «широко раскрытые глаза его в ужасе глядели в медленно открывающуюся пасть северного крокодила» (А.В. Костюнин). Ситуация покаяния, самоотчета перед гибелью осложняется тем, что по сути дела Игнатъич выпал из лодки, он висит на паутинке тетивы, висит над бездной

воды, а Строев «парализованно стоял на полусогнутых ногах». Рыба, измученная, израненная, словно «домогается» от Игнатъича ответа за все свои муки, за крючки, что он всадил в ее царственное тело: «Он вздрогнул, ужаснулся, показалось, что рыба, хрустя жабрами и ртом, медленно сжевывала его заживо... нащупывала его и, ткнувшись хрящом холодного носа в теплый бок, будто перепиливала надреберье тупой ножовкой...». У А.В. Костюнина «Её чёрные немигающие глаза, с ярким жёлтым ободком по краю, смотрели тяжело и угрюмо. Верхняя челюсть напоминала блестящий чёрный капот от «Победы». На хребте грязно-зелёным бархатом рос мох. Щука давала себя рассмотреть и при этом наслаждалась смятием врага. Дыхание её было спокойным, движения плавными, упруго-размеренными. Что-то не чувствовалось в ней устали».

«Вина человека, зло, которое он причиняет природе или людям, не исчезают бесследно, а сохраняются в мире, рано или поздно обрушиваясь на виноватого и лишая покоя равнодушных свидетелей» [6, с. 26].

Проблема «преступления и наказания» рассматривается В.П. Астафьевым в «Царь-рыбе» и В.А. Костюниным в «Жоре глубинной щуки» с точки зрения народного идеала, выраженного в фольклоре: зло наказывается незамедлительно. В какой-то мере это решение условно и принадлежит тому, что должно быть. Игнатъич, изможденный, опустошенный, израненный, «забылся в человеке человек». Строев «знал, что исправить ничего нельзя».

Человек-часть живого мира, и уничтожать его — преступление. Уничтожая мир, человек уничтожает себя.

В обоих произведениях потребительское отношение показано одинаково. В рассказе В.П. Астафьева браконьерство является промыслом, работой, суровой правдой жизни, за счет чего живет Игнатъич. Он не задумывается о том, какой вред он наносит природе, для него в этом смысл, способ жизни. Писатель соотносит мимолетную человеческую жизнь с бесконечной и бессмертной природой. В рассказе А.В. Костюнина рыбалка является развлечением, хобби главного героя. Однако он также не задумается над тем,

каков ущерб от его деятельности, даже пейзаж у Костюнина содержит философское обобщение о вечности того живого мира, который окружает человека: «Недружно затянули песню лесные птицы, выражая своё восхищение новым днём, восхваляя трелями дивное устройство жизни. Им неведом иной мир. Они поют — потому что любят мир этот. Любят таким, какой он есть, и делают своим пением его ещё краше».

Автор подчеркивает, что человек является частью этого мира, и поэтому он не должен портить подаренный ему Богом мир и свою душу.

Герои произведений В.П. Астафьева и А.В. Костюнина только после «встречи» с рыбой понимают, что природа является той неотъемлемой, необходимой частью жизни, без которой человек не может существовать. Вместе с тем к ним приходит сознание того, что природа непокорна и своенравна, и человек не может и не должен считать себя ее хозяином.

Столкновение природы и человека не ведет ни к чему, кроме боли и смерти. Поединок «с рыбой» закончился трагически, но самый страшный поединок, поединок с людьми, с их черствостью, равнодушием и жестокостью, произошел позже. Судьба Федора Петровича Строева говорит о том, что человек, творящий зло и находящий себе оправдание, допускает существование зла везде. И если естественное поведение щуки можно оправдать, то, как можно оправдать людей, которые так безнравственно ведут себя после смерти рыбака. Одни не приезжают на место трагедии, так как выпили, другие не оказывают помощи, так как «нет прописки», не принимают в морг. И это вселенское зло нарастает из-за нарушения баланса в природе. Люди отказывают в помощи в столь драматичный момент. Это страшно, так как происходит духовное оскудение, нравственная деградация человека. Отсюда возникает необходимость сохранения «экологии души». Нарушился баланс в природе, и его нарушил человек. А ведь человек — это тоже создание природы.

Решая поставленные задачи, мы пришли к следующим выводам:

1. Рассказ В.П. Астафьева «Царь-рыба» и А.В. Костюнина «Жор глубинной щуки» объединяет общая тема.

2. В поединке с природой человек проигрывает, осознавая ее могущество и силу.

3. Авторская позиция в обоих произведениях заключается в том, что человек является частью живого мира, который нужно беречь.

4. Сохранение природы невозможно без сохранения «экологии души».

Всем своим творчеством В.П. Астафьев, как и А.В.Костюнин, хочет внушить читателю простую истину, что жизнь дается человеку лишь единожды. Сама по себе сознательная и созидательная жизнь столь коротка, что бессмысленно, неразумно обрывать ее прежде времени, тратить силы на разрушение, жестокости, убийства, и надо пробовать жить на земле в мире и согласии, и не надо забывать то, что экология природы невозможна без сохранения «экологии души». В этом и заключается гуманистический пафос творчества настоящего писателя.

Список литературы:

1. Астафьев В.П. Библиографический указатель. Вступительная статья А. Пантелеевой. Красноярское книжное издательство, 1989 г.
2. Бодрова Н. Заветная книга // Литература в школе. — 2000. — № 3. — С. 98
3. Вуколов Л.И. Поговорим об истинных ценностях: Кн. для учителя. — М.: Просвещение, 1992.
4. Высоцкая В. Человек и природа. Повествование в рассказах Виктора Астафьева «Царь-рыба». / Литература, 2001, № 24. с. 14.
5. Гончаров П.А. Высший сан на земле — называться человеком. / Литература в школе, 2003.
6. Костюнин А.В. Жор глубинной щуки / «В купели белой ночи» / [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://kostjunin.ru/rasskaz/rasskaz/r4.html>
7. Кузнецов Ф.Ф. Переключка эпох. — М.: Современник, 1976.
8. Курбатов В. Миг и вечность. Размышления о творчестве В. Астафьева. Красноярское книжное издательство, 1983 г.

9. Крылова Л.А. О вечных нравственных ценностях. / Открытая школа, 2002, № 2. с. 29.
10. Ланщикова А.П., Виктор Астафьев. — М.: Просвещение, 1992. — 159 с.: ил.
11. Лейдерман Н.Л. Крик сердца. — Екатеринбург: Изд-во АМБ, 2001.
12. Романова Г.И. Сказка и быль в «Царь-рыбе» В.П. Астафьева. / Русская словесность, 2002, № 5. с. 25—26.
13. Царь-рыба: Повествование в рассказах. — М.: Сов. писатель, 1980.
14. Чалмаев В.А. Исповедальное слово Виктора Астафьева. / Литература в школе, 2005, № 4. с. 12.
15. Яновский Н., Виктор Астафьев. Очерк творчества. М., «Советский писатель», 1982 г.

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ МИР ПОЭЗИИ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА

Сергей Мария

класс 11 «В», ГУО «Средняя школа № 6, г. Жодино»

Стрижанец Анастасия Ивановна

научный руководитель, педагог I квалификационной категории, преподаватель русского языка и литературы, средняя школа № 6, г. Жодино

Концепты «любовь» и «счастье» в поэтической речи С. Есенина

Концепт «любовь»

Существует множество устойчивых чувств, захватывающих все помыслы и стремления личности и ярко характеризующих ее эмоциональную сферу. Заметное место среди них принадлежит чувству любви. В психологии понятие «любовь» употребляется в двух значениях. В широком значении (родовое понятие) любовь — высокая степень эмоционально-положительного отношения, выделяющего объект среди других и помещающего его в центр устойчивых жизненных потребностей и интересов субъекта. Такова любовь к Родине, любовь к матери, к детям, к музыке и т. д.

В более узком смысле (видовое понятие) любовь — интенсивное, напряженное и относительно устойчивое чувство субъекта, физиологически обусловленное определенными потребностями и выражающееся в стремлении быть с максимальной полнотой представленным своими личностно значимыми

чертами в жизнедеятельности другого таким образом, чтобы пробуждать у него потребность в ответном чувстве той же интенсивности, напряженности и устойчивости.

В поэтической речи Есенина концепты «любовь» и особенно «любить» являются частотными. Они определяют мировосприятие поэта и его лирического героя, их отношение к жизненным явлениям. К. Кулиев о Есенине и его творчестве писал: «Он [Есенин] воспел землю, плененный ею, воспел любовь, как счастье, и счастье, как любовь. Воспел женщину так же сильно, как родные поля, как жизнь, как свет. Он так же нежно воспел мать, как и отчую землю. Он был рожден для любви, добра, радости и счастья, для поэзии».

Все поэтическое творчество Есенина основано на удивительном «чувстве родины». Обращаясь к Родине, к России, к своей малой родине в стихах, Есенин очень часто использует концепты «любовь» и «любить». Проиллюстрируем примерами есенинскую любовь к Родине: «Я люблю родину! Я очень люблю родину!», «Но более всего / Любовь к родному краю / Меня томила, / Мучила и жгла», «Край любимый! Сердцу снятся Скирды солнца в водах лонных...», «Я люблю эти хижины хилые...», «Мы любим в ней ветер, над речкой овёс...», «Люблю твои пороки, / И пьянство, и разбой...» («О Родина!»), «О Русь, покойный уголок, / Тебя люблю, тебе и верую», «И я, как страстная фиалка, / Хочу любить, любить весну».

Приведем теперь примеры иного чувства любви в поэтической речи Есенина (чувство-отношение): «Но люблю я твой взор с поволокой / И лукавую кротость твою», «Я помню, любимая, помню / Сиянье твоих волос», «Ах, любовь! Она ведь всем знакома...», «Мы с тобою любим в этом мире / Одинаково со всеми, дорогая», «Пусть сердцу вечно снится май / И та, что навсегда люблю я», «Тот поэт, врагов кто губит, ... / Кто людей, как братьев, любит», «Старушка милая, / Я нежно чувствую / Твою любовь и память», «Шёл господь пытаться людей в любви», «От любви не требуют поруки...», «Я не знал, что любовь — зараза, / Я не знал, что любовь — чума»,

«Я знаю мир.../ Люблю мою семью...», «Товарищи по чувствам, / По перу, ... / Я вас люблю...», «Все на этом свете из людей / Песнь любви поют и повторяют».

Концепт «счастье»

С темой любви в русской языковой картине мира непосредственно связана тема счастья. Счастье является «целью» любви; идеальная любовь способна «дать человеку ощущение счастья».

Однако роль счастья в русской языковой картине мира к этому не сводится. Можно утверждать, что концепт счастья является для неё одним из ключевых. При этом для слова счастье можно выделить два круга употреблений: счастье-1 «удача» и счастье-2, «когда человеку так хорошо, что у него не остаётся неудовлетворённых желаний». Аналогичные употребления выделяются и у прилагательного счастливый.

Счастье-1 целиком принадлежит к сфере «бытового». Оно не зависит от личных усилий и заслуг человека.

Главная особенность счастья-2 в русской языковой картине мира заключается в том, что оно в основном принадлежит воображаемому миру. Самые характерные контексты употребления слова счастье — это высказывания о несостоявшемся счастье, мечты о будущем счастье или пожелания кому-либо счастья, а также общие рассуждения о том, чего кому-то не хватает для полного счастья, или просто о том, что такое счастье (А. Гайдар).

В поэтической речи Есенина концепт «счастье» является довольно частотным в употреблении; он тесно связан по своему значению с рассмотренным выше концептом «любовь». Проиллюстрируем общее понятие счастья в поэзии Есенина: «Я счастлив тем...», «Мальчик такой счастливый», «Есть в дружбе счастье оголтелое...», «Все мы обмануты счастьем», «Многие видел я страны, / Счастья искал повсюду...», «Вот оно, глупое счастье / С белыми окнами в сад!», «Синее счастье! Лунные ночи!», «Мало счастьем дано любоваться», «Я искал в этой женщине счастья», «О верю, верю, счастье

есть!», «Рад и счастлив душу вынуть», «Счастлив, кто жизнь свою украсил / Бродяжной палкой и сумой».

С концептами «любовь» и «счастье» по своему эмоциональному тону тесно связано и понятие радости. Рабиндранат Тагор, индийский учёный, писатель и мудрец, считал: «Радость присутствует везде. Она — в зелёном ковре травы, устилающем землю, в голубой безмятежности неба, в молчании зимы <...>. Лишь тот постиг окончательную истину, кому ведомо, что весь мир, вся вселенная — это творение радости» [3, с. 62].

Есенин умел видеть радость во всём, умело показывать ее другим. Именно поэтому концепт «радость» стоит наряду с рассмотренными ранее понятиями эмоционального мира человека. В чём же есенинская радость? — «В сердце радость детских снов», «Радуют тайные вести», «Рад и счастлив душу вынуть», «Я рад и охоте», «Я с радости чуть не помер», «Хмельному от радости пересуду нет», «Иные в сердце радости и боли», «Сон мой радостен и кроток / О нездешнем перелеске», «Как белка на ветке, у солнца в глазах / Запрыгала радость...», «Заигрался в радости младенец», «И так радостен мне над пущей / Замирающий в ветре крик».

Таким образом, поэтическая речь Есенина насыщена положительными психоэмоциональными состояниями человеческой души: любовь, счастье, радость, свет, тепло, кротость, поцелуй, мечта, грёзы, ласка, песня, нежность, покой, молитва, отрада, сквозь призму которых мир предстает светлым, ярким, живым разноцветьем, постоянно обновляющимся, меняющимся.

Мастерство Есенина заключается в создании сложной, внутренне единой и вместе с тем бесконечно разнообразной картины мировосприятия героя при помощи различных языковых средств и законов поэтической речи. Но только положительные эмоции не в силах дать человеку полное, цельное восприятие жизни. Полнота жизни — в сочетании всех видов эмоций и чувств. Поэтому в следующем разделе мы обратимся к концептам «тоска», «боль» и «печаль» и их отражению в творческой лаборатории Есенина.

Концепт «тоска» в поэтической речи С. Есенина

Концепт «тоска»

Многие из слов, ярко отражающих специфику «русской ментальности» и соответствующих уникальным русским понятиям, — такие как тоска или удаль, — как бы несут на себе печать «русских пространств». Недаром переход от «сердечной тоски» к «разгулю удалому» — постоянная тема русского фольклора и русской литературы, и не случайно во всем этом «что-то слышится родное». Часто, желая «сплеснуть тоску с души», человек как бы думает: «Пропади все пропадом», — и это воспринимается как специфически «русское» поведение.

Склонность русских к тоске и удали неоднократно отмечалась иностранными наблюдателями и стала общим местом, хотя сами эти слова едва ли можно адекватно перевести на какой-либо иностранный язык.

На неперебиваемость русского слова «тоска» и национальную специфичность обозначаемого им душевного состояния обращали внимание многие иностранцы, изучавшие русский язык. Трудно даже объяснить человеку, не знакомому с тоскою, что это такое. Словарные определения («тяжелое, гнетущее чувство, душевная тревога», «душевная тревога, соединенная с грустью; уныние») описывают душевные состояния, родственные тоске, но не тождественные ей. Пожалуй, лучше всего для определения тоски подходят следующие развернутые описания: тоска — это то, что испытывает человек, который чего-то хочет, но не знает точно, чего именно, и знает только, что это недостижимо. А когда объект тоски может быть установлен, это обычно что-то утраченное и сохранившееся лишь в смутных воспоминаниях. В каком-то смысле всякая тоска есть тоска по небесному отечеству, по утраченному раю. Но, по-видимому, чувству тоски способствуют бескрайние русские пространства; именно при мысли об этих пространствах часто возникает тоска, и это нашло отражение в есенинской поэзии: «тоска бесконечных равнин», «Кругом с тоской глубокою / Плывут в страну далекую / Седые облака», «Стынет поле в тоске волоокой, /

Телеграфными столбами давясь», «Это слезы опять... Это слезы / И тоска по родной стороне», «Но и в твоей таится гуще / Солончаковая тоска», «Вот она, невеселая рябь / С журавлиной тоской сентября!», «И дремлет Русь в тоске своей веселой...». Как видим, в поэтической речи Есенина данный концепт нашел свое отражение.

В творчестве Есенина концепт «тоска» (тосковать, тоскливо, тоскливый) является часто употребляемым и окрашивает поэтическую речь в соответствующие тона. В подтверждение частоты употребления концепта «тоска» в различных речевых ситуациях приведем еще примеры, иллюстрирующие данное положение: «Россия... Царщина... / Тоска...», «Любимая! / Я мучил вас, / У вас была тоска / В глазах усталых...», «Их смерть к тоске не привела», «Заглуши в душе тоску тальянки», «Бесконечные пьяные ночи // И в разгуле тоска не впервые!», «Я визнавать пойду с тоскою», «О розовом тоскуешь небе / И голубых облаках», «Поведут с веревкою на шее / Полюбить тоску», «В тоске по гречневым просторам», «И сожмется твое сердце от тоски немой...», «Теперь тоска меня сосет», «Жил, тоски не зная», «Грезит ночь. Уснули люди, / Только я тоской томим», «Снова грусть и тоска / Мою грудь облегли», «Горе вместе с тоской заградили мне путь», «Не тоскуй, моя белая хата...», «Каждый день я чувствую / Тоску», «В сердце тоска и зной», «Девушка тоскует. Девушка рыдает», «Мне тоскливо, и скучно, и жалко...», «А дед с тоской глядит на колокольню».

С концептом «тоска» теснейшим образом связаны и «продолжающие» это понятие концепты «печаль», «горе», «грусть», «боль» и производные от них (печалиться, печальный, печально; горевать, горький, горько, горше; грустить, грустный, грустно; болен, больнее, болеть, больной). Эти концепты раскрывают, расширяют, углубляют и продолжают понятия тоски. Приведем примеры использования данных концептов в поэтической речи Есенина.

Концепт «горе». «Изнывает душа от тоски и от горя», «Все поют про горе», «Ветхая избенка / Горя и забот», «И послушай ты песни про горе», «Горькие слезы безропотно лить», «Смолкните ,звуки — вестники горя»,

«Плакал на завалинке / От горя», «Горькие думы, думы тяжелые», «Кому горе, кому грех».

Концепт «грусть». «Он пишет песню грустных дум», «Нам за гробом грусти не слышать вовек», «Это пляшет российская грусть», «Грустит наша дума об отрочьих днях», «А на печке старик / С грустью засыпает».

Концепт «печаль». «Кораллы слез моих печали одинокой...», «Грусть и печаль вызываешь», «Безотрадная грусть и печаль», «Звуки печали, скорбные звуки...».

Концепт «боль». «Нищету свою видеть больно», «Опустилась с болью на пенек», «Не исцелить сердца вам наболевшего, / Думы больные, без жизни, холодные!».

Мы видим, что язык С. Есенина чрезвычайно эмоционален, потому что сфера чувств и эмоций поэта глубока и своеобразна. Во многих его стихах удивительно последовательно противопоставлена бинарность чувств в восприятии мира, о чем говорилось ранее: любит — ненавидит, радуется — скорбит, смех — слезы, веселье — печаль, восхищение — презрение и т. д. Во всех его стихах отражен многообразный мир «эмоциональных чувствований»: то буйство, то смирение, то уверенность, то сомнение, то удадь, то радость, то грусть, то нежность, то кротость, то упорство, то покорность, то своеволие. Богата и сложна система есенинских эмоций.

Глубоко лирический талант Есенина заставляет нас признать редкую, завораживающую эмоциональность его языка. У Есенина эмоционально само содержание стиха.

Эмоциональность — живой огонь души поэта, это пламень языка. Эмоционально насыщенными словами Есенин не только выражает свои чувства в поэтической речи, но и пробуждает эмоции у нас, его читателей. Эмоционально насыщенный язык заражает авторским настроением, заставляет читателя разделить чувство поэта.

Благодаря нашему исследованию мы установили, что в общенародном русском языке имеется целая группа слов, обозначающих чувства (любовь,

радость, счастье, горе, тоска, гнев, печаль, страх и др.) и дающих общую языковую картину мира. Эти слова в поэтической речи надо как-то построить, связать, сочетать, чтобы они волновали души, зажигали сердца и вели за собой. Этим чудесным свойством обладал язык Есенина.

Концепты «музыка», «песня» в поэтической речи Сергея Есенина. Роль обстоятельств со значением сопровождения в концептуализации музыки в стихотворениях С. Есенина

Концепты «музыка» и «песня» занимают важное место в поэтическом мире С. Есенина. Об этом свидетельствует признание самого поэта: «Родился я с песнями в травном одеяле...». По мнению Л.Л. Бельской, Есенин «... осознает свою поэзию как «песенное слово» и «словесное пенье», «поющее слово» и «песенный плен» [1, с. 26]. Песня для поэта — «... высшая ценность по сравнению с «просто стихами», это синоним подлинной поэзии» [1, с. 26]. Стих может быть «ненужным, глупым», лирика «дохлой, томной», и «стишок писнуть, пожалуй, всякий может». А — Песня? «Плачет и смеется песня лиховая», «Только б слушать песни — сердцем подпевать».

Установка на песенность проявляется и на лексическом, и на семантическом уровнях в поэтическом языке С. Есенина, отражается на тематике его стихотворений, их ритмико-синтаксическом строе.

Мы считаем необходимым обратиться к рассмотрению данного вопроса, ибо издавна русская душа представлялась душой песенной, широко эмоциональной, в которой, как в радуге, нашли свое отражение многообразные явления действительности. Душа русского человека познается через душу-песню. Русский поэт отражает в своем песенном творчестве душу и мировоззрение своего народа. Песня — самое дорогое у поэта-певца, дороже чести, любви, самой жизни. Не зря Есенин пишет: «Пусть вся жизнь моя за песню продана», «Сердцу — песнь, а песне — жизнь и тело», «Песне тайна не дана, / Где ей жить и где погибнуть».

Не от того ли поэт так изобретателен и неистощим в употреблении слов с корнем «петь» (пою, подпевает, запели, пропеть, воспеть, распевал, отпоет,

спел; пенье, песенка, напев, запевки, певун; певунный, песенный, отпевая, вплоть до неологизма — выпеснил), эпитетов к «песне» (дремная, оголтелая, лиховая, тележная песня колес, накаляющий песни гвоздь), глаголов, передающих процесс пения (гаркнул, плету, зыкать, играет, причитают, голосят, байкает, заливались, насвистывает, кричите, тоскует, рокошет, несется, лейся, сложил, не таял, не млел, прольются)? А само слово «песня» встречается в есенинском творчестве свыше 130 раз, уступая по частоте только существительным «сердце», «душа».

Способность петь в стихотворениях Есенина имеют и люди (косари, рыбаки, девушка, мать и др.), и другие субъекты (ветры, пурга, дождь, ручей, зима, птицы, гуси, петухи, колокольчик, тоска, жалоба и др.); способность танцевать — люди, колдунья, ветер, дождь, клен, сумрак, дым, грусть и др. Однако концепт «музыка» реализуется у Есенина не только через глаголы и субъекты, но и через обстоятельства со значением сопровождения.

В поэтическом мире Есенина различные события происходят под своеобразное сопровождение, соответственно в его поэтических текстах часто употребляются обстоятельства со значением сопровождения, например: «Но никто под окрик журавлиный / Не разлюбит отчие поля». Эти обстоятельства представляют собой одно или несколько существительных в сочетании с предлогом ПОД («под бабкину песню», «под метельные всхлипы», «под сказку сна», «под гудок пастуший», «под конские храпы» и др.). Отнесенность этих обстоятельств к концепту «музыка» подтверждается тем, что в их составе употребляются существительные, обозначающие, во-первых, музыкальные инструменты (гусли, тальянка, гармоника и др.), во-вторых, различные звуки (звон, окрик, свист, вой, шелест и др.). Обстоятельства со значением сопровождения в творчестве Есенина можно классифицировать по характеру музыки:

1. инструментальное сопровождение песни: «Только и осталась песня под тальянку»;

2. инструментальное сопровождение танца: «А пойду плясать под гусли...»;

3. инструментальное сопровождение повествования: «Слушай — под эту гармонику снежную / Я расскажу про свою тебе жизнь»;

4. колыбельная песня: «И темный лес, склоняясь, дремлет / Под звуки песни соловья»;

5. похоронная музыка: «Как помрем без пенья под ветряный звон, / Понесут нас в церковь на мирской канон»;

6. церковное пение: «И часто я в вечерней мгле, / Под звон надломленной осоки, / Молюсь дымящейся земле / О невозвратных и далеких».

При помощи обстоятельств со значением сопровождения С. Есенин описывает разнообразные звуки, например:

1. тихий звук: «Бреду дубравною сторонкой / Под тихий шелест тополей»;

2. громкий звук: «И по кустам межи соседней, / Под возгласенья гулких сов, / Вниманию, словно за обедней, / Молебну птичьих голосов»;

3. приятный звук: «Но под бабкину песню вскок / Он бросался, как юный тигрёнок, / На оброненный ею клубок»;

4. страшный звук: «Напылили кругом. Накоптили. / И пропали под дьявольский свист. / А теперь вот в лесной обители. / Даже слышно, как падает лист».

В некоторых стихотворениях при помощи обстоятельств со значением сопровождения объединяются звуки, различные по происхождению:

1. созвучие церковной музыки и звона: «И под плач панихид, под кадилный канон, / Во мне чудился тихий, раскованный звон»;

2. созвучие скрипа кораблей, голоса шарманки и окрика журавлей: «Я под скрипы / Шхун и кораблей / Слышу голос / Плачущей шарманки / Иль далёкий Окрик журавлей».

Характер музыки поэт подчёркивает при помощи существительных или эпитетов к ним, употребляющихся в составе обстоятельств со значением сопровождения. Сопоставим два примера, в которых события происходят

под сопровождение игры на одном и том же музыкальном инструменте: «Снова пьют здесь, дерутся и плачут. / Под гармоники жёлтую грусть. / Проклинают свои неудачи, / Вспоминают московскую Русь», «Только я в эту цвет, в эту гладь. / Под тальянку весёлого мая, / Ничего не могу пожелать, / Всё, как есть, без конца принимая». Печальный характер музыки в первом отрывке создаётся путём употребления существительного грусть, а также сочетанием в одном предложении глаголов дерутся, плачут, проклинают; во втором примере весёлая, приятная душе поэта музыка описывается при помощи прилагательного весёлый и существительных май, цвет, гладь. Звуковое сопровождение воздействует даже на то, как Есенин воспринимает действительность: «Даже море кажется мне / Индиго / Под бульварный / Смех и шум».

Обстоятельства со значением сопровождения помогают Есенину выделять ту или иную деталь, выявляющую суть явления или события. В стихотворении «Над окошком месяц. Под окошком ветер...» поэт смеётся и плачет под чужую песню: «А теперь я милой ничего не значу. / Под чужую песню и смеюсь и плачу». Это значит, что его любимой на тальянке играет кто-то другой. В стихотворении «Клён ты мой опавший, клён заледенелый...» Есенин при помощи существительных метель и лето, принадлежащих к различным семантическим полям, показывает, насколько значительна песня о лете, исполняемая под метель: «Там вон встретил вербу, там сосну приметил, / Распевал им песни под метель о лете». Антитеза, играющая важную роль в стихотворении «Побирушка», создаётся поэтом разными способами, в том числе и при употреблении обстоятельств со значением сопровождения: «И стоит малютка, плачет под весёлый, резвый смех».

Исследуя обстоятельства со значением сопровождения в стихотворениях Сергея Есенина, можно заключить, что в восприятии поэта любое событие или действие может происходить под своеобразное музыкальное сопровождение. Эти обстоятельства дают Есенину возможность делать звуковую палитру художественного мира более разнообразной, яркой, образной

и эмоциональной, показывают широту и многофункциональность концептов «музыка» и «песня» в есенинских стихотворениях.

Список литературы:

1. Бельская Л. Песенное слово: Поэтическое мастерство С. Есенина. — М., 1990.
2. Есенин С. Собр. соч. в двух томах. — Мн., 1992.
3. Лоуэн А. Радость — Мн., 1999.

НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РАССКАЗОВ А.Б. ДАНИЛЬЧЕНКО

Стоян Мария

класс 11 «А», МОУ лицей № 6, г. Волгоград

Селезнева Анна Александровна

*научный руководитель, канд. филол. наук, учитель русского языка
и литературы, МОУ лицей № 6, г. Волгоград*

Введение

Серьезным социально-нравственным содержанием насыщены многие произведения русских писателей не только XIX, но и XX века. В. Астафьев, В. Шукшин, В. Домбровский, В. Распутин и многие другие затрагивали в своих повестях и рассказах нравственную проблематику, воспитывали читателя, помогали ему выбрать правильное решение. Именно к этому ряду авторов хочется отнести и волгоградского писателя Анатолия Борисовича Данильченко, чьи произведения пропитаны нравственностью и могут научить юных читателей, живущих в сегодняшнем жестоком мире добру, справедливости, состраданию.

Изучать именно такие произведения, воспитывать именно на таких героях — вот задача не только для исследователей, но и для учителей, психологов. **Актуальность исследования** обусловлена возрастающим интересом к творчеству волгоградских писателей и недостаточной

изученностью произведений А. Данильченко. **Объектом** нашего исследования являются рассказы А. Данильченко «За фасадом», «Похороны», «В аэропорту», в которых наиболее остро ставятся нравственные проблемы общества. **Предметом исследования** — средства и способы раскрытия той или иной проблемы в каждом из рассказов.

Цель исследования — раскрыть нравственную проблематику рассказов А. Данильченко, выявить средства и способы раскрытия той или иной проблемы в каждом из рассказов. Для достижения поставленной цели в нашей работе решаются следующие **задачи**:

1. характеризуется жизненный и творческий путь писателя;
2. выявляются основные проблемы в вышеназванных рассказах;
3. определяются основные средства, помогающие актуализировать проблему, решаемую в рассказе.

Методы исследования: метод контекстологического анализа, описательный.

Практическая значимость работы заключается в применимости её результатов при изучении современной литературы в рамках школьной программы.

Глава 1. Жизненный и творческий путь Анатолия Данильченко

Анатолий Борисович Данильченко родился 8 июня 1940 года в поселке Гроза Гомельского района Гомельской области. Отец его, погибший в Польше в 1944 году, был учителем математики, мать — учительницей начальных классов. Родители с детства выработали в сыне трудолюбие, стремление к знаниям и потребность в их постоянном пополнении.

Начиная с 1957-го, когда в многотиражной газете Гомсельмаша была опубликована его первая басня, А. Данильченко много сил отдавал литературному труду, выступая со стихами на страницах гарнизонной и окружной воинских газет, «Гомельской правды», журнала «Неман». Стихам были отданы его предпочтения и в первые годы обучения в Литературном институте имени М. Горького, куда он поступил в 1968 году.

Придя в Литературный институт поэтом, А. Данильченко вышел в 1973 году из него прозаиком, написав первую книгу романа «Люди живут семьями», которая и осуществила рвавшийся наружу интерес к героической и повседневной жизни народа. Роман этот дорабатывался уже в Волгограде, где выпускник Литинститута начал работать сначала литсотрудником многотиражной газеты Волгоградтяжстроя «Строитель», а с 1974 года — редактором, затем старшим редактором редакционно-издательского отдела Высшей следственной школы, и вышел в свет в 1976 году.

С 1977 года А. Данильченко — член Союза писателей, а в 1985—1987 годах работал ответственным секретарем Волгоградской областной организации Союза писателей России. В 90 – е годы он создал и возглавил частное книжное издательство «Станица». За шесть лет активной деятельности А. Данильченко издал немало книг с общим тиражом, превышающим 1 млн. экземпляров. В основном это были произведения Понсона дю Террайля, но на полученную от француза прибыль выходили сразу три библиотеки волгоградских писателей: прозы, поэзии и первой книги молодого автора. Около двух десятков маститых и других литераторов получили трибуну для выступления перед читателями, причем прозаические произведения печатались тиражом в 5—10 тыс. экземпляров, о чем ныне можно лишь мечтать. Однако это издательство, добившееся явных успехов, практически прекратило свое существование.

В 2000 году за роман «Люди живут семьями» А. Данильченко был удостоен Всероссийской литературной премии «Сталинград». В 2001 году Анатолий Борисович Данильченко ушел из жизни.

Он создал немало произведений, где решались насущные проблемы нашего общества: моральное разложение, деградирование нации, которую нужно спасти [6, с. 152].

Глава 2. Нравственная проблематика рассказов А. Данильченко

Мы часто употребляем словосочетания «нравственная проблематика», «нравственное поведение». В последние годы эти высказывания становятся

весьма популярны, но мало кто задумывается над содержанием этих понятий. В словаре С.И. Ожегова нравственность трактуется как «набор правил, определяющих поведение, духовные и душевные качества, необходимые человеку в обществе, а также выполнение этих правил». Так ли часто человек пользуется этими правилами? Данную проблему пытаются решить многие специалисты: учителя, чиновники и, конечно же, писатели. В сборнике рассказов волгоградского писателя Анатолия Данильченко остро поставлены проблемы сегодняшнего дня: пьянство как зло, застойные явления школьного воспитания, морально-этические вопросы.

Рассмотрим несколько рассказов и разберемся, как, какими средствами автору удается разрешить ту или иную проблему.

2.1. Смысл названия рассказа «За фасадом»

Давая название своему произведению, писатель стремится заинтриговать, заинтересовать читателя. Каждый из нас, открывая тот или иной роман или повесть, смотрит на название. Порою, по нему уже можно предугадать сюжет. В названии рассказа Анатолия Данильченко «За фасадом» скрывается глубокий смысл.

За фасадом обыкновенной школы скрывается целый мир чувств, переживаний, интриг. Ключевыми словами, раскрывающими смысл названия, стала реплика мужа директрисы: «За вашим светлым фасадом столько грязи». В русской литературе не так уж много произведений, где главным героем был бы учитель. Вспоминается рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре», где в гротескной форме выведен образ Беликова, но автор показывает нам его в сравнении с другими более прогрессивными учителями. И поэтому герой воспринимается нами не как человек с пороками, присущими именно этой профессии, а как личность, замкнувшаяся в самой себе.

А. Данильченко с огромным мастерством изобразил школьный мир, причем с разных точек зрения: детей, родителей, учителей, директор. Внешне сюжет незамысловат: ученик не поладил с учительницей, «отказался вступать в пионеры», хотя давно, еще со второго класса, мечтал повязать себе галстук.

Людмила Ивановна, не разобравшись в обстоятельствах дела, вызывает родителей Алешу Бубнова к директору. Она не обращает внимания на состояние ребенка, не может понять, как он осмелился не послушаться ее. А «Алеша набылся, готовый пустить слезу. Что он мог сказать: как она обманула его, поступила нечестно? Он и тогда, еще пять месяцев назад, перед Октябрьскими, ничего не сказал, только сильно обиделся и, придя домой, плакал весь вечер в своей комнате. Он и маме ничего не сказал — стыдно было» [1].

Ребенок не может понять, почему с ним поступили нечестно, ведь он учился на отлично, вел себя прилежно, надеясь, что его торжественно, перед Октябрьскими праздниками, как лучшего ученика, примут в пионеры. Но вместо него принимают Силкину и Королькову, только потому, что «Мама Силкиной работает в школе библиотекарем», а «мамка Корольковой каждый день ходила и ходила...» [1]. Но чем же не угодила заслуженной учительнице семья Бубновых?

Автор подчеркивает, что так уж повелось, «что дети более-менее известных в городе родителей начинали учиться у нее. Людмила Ивановна привыкла к этому и принимала как должное». А вот с Бубновой вышла «закавыка». Людмила Ивановна захотела пристроить дочку в НИИ, где работала Бубнова, и поначалу она охотно согласилась помочь, обнадружила место в своем отделе, радушно приняла Наташу и познакомила ее с работой. Однако на этом и оборвалось. «Ей у нас будет очень сложно работать», — заявила она, до глубины души оскорбив Людмилу Ивановну. «Сложно работать» — вежливая формулировка, на самом же деле это означало неспособность Наташи, ее ограниченность, грубо говоря: «не суйся с грязным рылом». С тех пор и невлюбила Людмила Ивановна Алешу, «так и любить особо не за что: своенравный, замкнутый, что называется с фокусами».

Но автор не ограничивается показом лишь одной стороны «фасада». Людмила Ивановна изображается в негативных красках и в сцене распределения детей по классам. Ей противопоставляет автор молодую

учительницу Быстрову, которая предлагает «делить учеников честно»: «вот документы мальчиков, вот документы девочек, вот нас трое учителей, берем по очереди без предварительного отбора, и заносим, каждая в свой список — кому кто попадается. В этом случае никто, никаких преимуществ не имеет, а мальчики и девочки будут распределены равномерно по классу».

Но честного дележа не получилось. Людмила Ивановна комплектовала класс не по способностям ребенка, а по должности его родителей: так отец Иволгина, которого она записала к себе, работал в зубопротезном кабинете, а мать — «заведующей в центральном универмаге»; мама другой ученицы «работала в ателье мод и считалась одной из лучших в городе закройщиц». «Ну, вот уже и зубы поставят, и дочку обошьют», — с неприязнью думает Быстрова, а вслух замечает: «Что-то к вам просятся одни начальники, протезисты да лучшие в городе закройщицы». Ее возмущает несправедливость по отношению к другим учителям: «Подумать только: два способных, опытных, полных сил учителя сидят на продленках, ждут вакансий, а эта «пенсионерка» вздумала набирать первый класс. Значит, еще на три года застоится место» [1].

Все эти несправедливости, происходящие в стенах школы, настолько поражают читателя, что он уже не способен воспринимать учителя как светлую личность. В своем рассказе А. Данильченко создает образ антигероя, используя прием контраста.

2.2. Изображение мира человеческих чувств в рассказе «Похороны»

Любовь, ненависть, сострадание, милосердие, разочарование, вера, надежда... Мало кому из писателей удавалось показать в своем произведении эту яркую галерею чувств, рождаемых в душе человека. Анатолий Данильченко смог не только их отобразить, но и подвести нас к нравственному выбору: быть или не быть похожими на героев его рассказа «Похороны». Произведение мало по объему, но перед нами предстает огромная галерея человеческих пороков, обостряющихся и обнажающихся в критической экстремальной ситуации. Похороны, горе, страдание... Что еще можно увидеть в такой момент?

Но оказывается посторонний наблюдатель (водитель катафалка Степан) легко подмечает ту «грязь», которая всплывает порой только после смерти человека.

Герой описывает обыкновенный рабочий день. У него уже сложилось определенное отношение к процессу похорон: «Степан без особого любопытства, скорее по привычке, наблюдал за всем этим. В похоронном комбинате он работал десять лет и навиделся всяких похорон: пышных, как эти, до убогости скромных, шумных и тихих, скорбных и скандальных. Это стало его обыденной, зачастую нудной, тягостной работой. Ни горе людское, ни слезы, ни истерики всерьез его больше не волновали. Привык» [1].

Оно и понятно: это его работа. Но больше ужасают те строки, где показана «привычка» людей быть равнодушными к чужому горю. Хоронили генерала, но процессия казалась ненастоящей, «словно понарошку, как театральные представления по телевизору: похоже на правду, на жизнь обычную, а все не жизнь. Парадность, чинность, торжественность и пестрота превращали похороны в некий праздник, в некое действо, лишённое горя и скорби об умершем». Даже родственники равнодушны к происходящему, никто из них не сел в машину рядом с гробом. Писатель, чтобы подчеркнуть эту несуразность ситуации, всего лишь упоминает об одной детали — «сухие глаза вдовы». Действительно, ее интересует только то, почему не прислали отдельную машину. Но оказывается, даже собственный сын не приехал на похороны отца: «Загранка есть загранка» [1].

Может быть, поэтому диалоги между сослуживцами не воспринимаются нами и героем так кощунственно: одни решали ехать или не ехать на кладбище в такую жару, другие говорили о сегодняшней вечерней рыбалке, курсанты обсуждали предстоящую поездку в колхоз на уборку. Мы так и не узнали, что за человек был генерал, как он жил, служил, любил, ненавидел. Зато мы знаем, что интересовало всех присутствующих на похоронах: кому достанется генеральский пост?

Таблица 1.

Тема разговора	Цитаты	О покойном
Поездка на кладбище	«В одном месте <u>решали, ехать на кладбище или не ехать</u> , и склонялись к тому, чтобы не ехать, поскольку народу хватает <u>да и вообще в такую жару нечего там делать</u> »	<ul style="list-style-type: none"> • ...<u>Суровый был мужик</u>, не отнимешь. • Но и <u>справедливый</u>, тоже не отнимешь. • ...Вот ведь, в лучшей больнице лежал, каких профессоров из Москвы приглашали! А толку? • <u>Цирроз печени есть цирроз печени... И до шестидесяти пяти не дотянул</u>. Эх, мужчины!
Рыбалка, поездка на пляж	«В другом <u>говорили совсем о постороннем</u> , то ли <u>о</u> сегодняшней вечерней <u>рыбалке</u> , то ли <u>о завтрашней поездке на пляж</u> »	
Поездка в колхоз	«Чуть дальше <u>курсанты</u> <u>обсуждали предстоящую поездку в колхоз на уборку...</u> »	« <u>Возникшее у него при виде солдатского ордена Славы уважение к генералу незаметно растворилось, исчезло</u> »

Другую картинку, еще более «омерзительную», рисует нам автор, описывая вторые похороны, которые были ничем не приметны. Однако Степан тут же обращает внимание на вдову: «Так уж она причитала, так голосила и обвисала, едва не падая, на руках окружавших ее женщин, что все провожающие только о ней и сокрушались: «Ах, бедняжка, как переживает! Как убивается!» [1].

Ну, наконец-то, думает читатель, теперь перед нами действительно нормальный человек, с его горем, страданием, переживанием. Но дамочка быстро преображается: «Она уже не рыдала, не падала в обморок — она приказывала властным голосом».

Еще больше лицемерия проявляет эта женщина, когда рядом с могилой начинает требовать свидетельство о смерти. Пасынок и мачеха делят наследство: «Решил все себе захватить. Не выйдет, милок. Не выйдет! Не ты наживал, а мы с отцом... Я наследница!» И здесь же, на кладбище, завязывается драка «с беспорядочным размахиванием руками, трепанием волос, царапанием и визгом» [1].

Чтобы подчеркнуть нелепость ситуации, автор вкладывает в уста Степана, наблюдающего за происходящим, одно единственное слово: «Коме-едь...».

Показывая комедию, а не похороны, автор противопоставляет поведение сына и мачехи:

Таблица 2.

Поведение сына	Поведение мачехи
— Зоя Филипповна, — вмешался сын покойного, — ну, что вы в самом деле. <u>Какая разница? На кладбище простимся...</u>	Так уж она причитала, так голосила и обвисала, едва не падая, на руках окружавших ее женщин, что <u>все провожающие только о ней и сокрушались...</u>
—... <u>Все, что вам причитается, вы получите.</u>	<u>Голосила без передышки, на одной ноте, не подпуская никого к покойному...</u>
От неожиданности пасынок опешил на мгновение и едва было не сплюшал...однако <u>быстро пришел в себя и резко отбил ее руку</u>	<u>Глаза ее хищно впились в бумаги, сверлящий цепкий взгляд, казалось, готов был вырвать их из рук пасынка...</u>
Он прикладывал к лицу носовой платок <u>и поносил вдову, не стесняясь в выражениях...</u>	Вдова <u>накинулась на него шипящей кошкой,</u> норовя запустить руку в карман и выхватить нужные ей бумаги...

От страницы к странице мы все больше погружаемся в мир негативных чувств, зла и человеческих пороков. Становится больно и противно за всех нас. Неужели мы все так равнодушны к горю, и ничего кроме денег нас не интересует?

Но нет. Автор описывает последние похороны: мать-старушка хоронила сына, которого ждала с Севера много лет. «Плакать она больше не могла — стояла у гроба окаменелая, почти повиснув на чужих руках. Сын был единственным человеком, связывающим ее со всем остальным миром, единокровным началом» [1].

Наблюдая со стороны, Степан не увидел ничего нового для себя, «однако мотора он не запускал, сидел недвижимо, повинувшись непонятному чувству — то ли жалости, состраданию, то ли щемящей безысходности, то ли чувству какой-то своей вины». Эти чувства возникают у героя тогда, когда он видит не притворство, не показуху, а настоящее человеческое горе.

Анатолий Данильченко мастерски выстраивает некую градацию похорон: «пышные», «средние», «скромные» — и это деление распространяется и на мир людских чувств: горе по сценарию, горе напоказ и горе человеческое. Его произведение заставляет нас, читателей, задуматься над многими вопросами бытия, решить для себя дилемму: быть человеком или нелюдем.

2.3. Тема совести в рассказе «В аэропорту»

«Совесть — чувство нравственной ответственности за свое поведение перед окружающими людьми, обществом», — так трактуется это понятие в словаре С.И. Ожегова. Но всегда ли мы понимаем, что стоит за этим высоким словом — совесть.

Русская литература показывает нам многих героев, поступки которых совершаются по совести, но не каждое произведение способно заставить читателя задуматься над своим поведением в той или иной ситуации.

Рассказ А. Данильченко «В аэропорту» вызывает желание взглянуть на себя со стороны, задать себе вопрос: «А как бы я поступил на месте героя?»

Произведение невелико по объему, всего несколько страниц, но на них умещается столько нравственного смысла, что невольно восхищаешься мастерством писателя. Сюжет рассказа прост и незамысловат: люди в аэропорту ждут вылета, который уже дважды откладывается.

Разговаривают два пассажира: Копылов и «толстячок в нарядном кремовом плаще». Они нервничают, жалуются на несоблюдение инструкций, переживают из-за опоздания. И «толстячок» произносит слова, которые, на первый взгляд, весьма разумны и справедливы: «Сами же и виноваты... Где надо требовать — не требуют, не стучат кулаками, нервы берегут, где надо возмущаться — равнодушны, где следует быть посмелее — трусят. Принципиальности не хватает. Принципиальности!». Как часто мы боимся что-либо попросить, потребовать, возмутиться, потом мучаемся угрызениями совести, потому что не сделали, не помогли. Именно эту проблему человеческой жизни и раскрывает А. Данильченко: «Нервы бережем, не хотим ни во что ввязываться» [1].

Вот и Копылов после этих слов вспоминает один случай в трамвае: «Так, пустячок, но — показательный». Как-то он возвращался домой и опаздывал к хоккейному матчу по телевизору. На одной из остановок вошли двое пьяных молодых людей, начали приставать к женщинам, сидевшим на задних сидениях. «Обычная дорожная картина с пьяным мужиком, ничего интересного», — замечает автор. И тут же добавляет, что никто из пассажиров не тронулся с места, чтобы помочь. Копылову «хотелось вмешаться, приструнить хулигана, но странная ухмылочка впереди сидящего остановила его, заставила опустить глаза к журналу». А ведь единственное, чего он ждал, — поддержка от кого-нибудь. Он был готов вмешаться, но «поддержки не было, никто не возмутился первым и Копылов, сгорая от стыда за свою нерешительность, едва дотерпел до своей остановки». Автор намеренно не дает окончания этой истории, давая шанс читателю самому разрешить эту ситуацию: поможет ли кто-нибудь женщине или нет? Писатель оставляет выбор на совести каждого из нас.

Сюжет рассказа на этом мог быть исчерпан, но А. Данильченко проводит параллельную линию: случай с пропавшим билетом вновь заставляет героя делать выбор. «Маленькая, щупленькая... старушка лет семидесяти потеряла билет». Разволновалась, разнервничалась, но к ней подошел «толстячок» и «с видом человека, исполнившего свой долг», протянул потерявшийся билет, который он нашел. Вот, казалось бы, достойный финал всей истории: наконец-то нашелся хоть один честный человек. «Культурный такой», — говорит старушка и тут же на полуслове прерывается. Оказывается, в билете лежала завернутая пятерка, «сын на дорогу дал», но теперь она пропала.

И вдруг до сознания Копылова дошло, что «толстячок» присвоил бабкину пятерку. В этом не оставалось никаких сомнений, он видел, как тот возился с билетом, разворачивал, складывал. Вновь у героя возникает желание «подойти, вмешаться, сказать этому начальнику с подгнившей совестью, что он грязный подонок». Но... что-то его удерживает, не позволяет сдвинуться с места: «Он хотел вмешаться — и не мог». Выбирая для характеристики

поступка всего одно словосочетание — «подгнившая совесть» — автор подчеркивает, что гниль живет в любом человеке, а вот разовьется она или нет — это выбор каждого.

«Толстячок» не сознается, он лишь небрежно отдает старушке якобы «свою» пятерку: «Возьми, если доберешься не на что». Потом в автобусе он шарит глазами по толпе, кого-то отыскивая. «Копылов понял, что его, и отвернулся, потупил взгляд, презирая и этого толстячка, и самого себя» [1].

Мерзкое ощущение остается после этой истории. Но чтобы усилить отвращение к изображенным событиям, автор заканчивает рассказ риторическим вопросом, возникшим у главного героя: «В конце концов, та пятерка могла и потеряться, кто гарантирует, что ее присвоил толстячок?». Все — гниль в этом человеке взяла верх!

А. Данильченко, как психолог человеческой души, показал нам обобщенный образ человека с «приглушенной совестью», оставляя читателя перед выбором: слушать голос совести или свести ее звук на нет.

Заключение

В нашей работе мы рассмотрели лишь несколько рассказов волгоградского писателя Анатолия Борисовича Данильченко, но уже по этим произведениям можно судить о серьезности подхода писателя к насущным проблемам нашего общества. Сведений о самом авторе не так много, но о его мировоззрении, мироощущении мы имеем полное представление благодаря его небольшим рассказам. А. Данильченко не приемлет хамства (это показано в рассказе «Похороны»), морального застоя, которое может изуродовать молодую душу (рассказ «За фасадом»); людей с «подгнившей совестью» (рассказ «В аэропорту»).

В каждом произведении нравственная проблематика раскрывается по-своему: в рассказе «За фасадом» проблема заложена уже в названии, образ главной героини дан как антигероический, качества которой актуализируются в контрастных сценах, диалогах; в рассказе «Похороны» мир человеческих чувств передан с помощью контраста, антитезы. Развитие параллельных

сюжетных линий в рассказе «В аэропорту», яркие определения, открытый финал подчеркивают важность человеческого самоопределения в выборе поступков по совести или нет.

Творчество А. Данильченко обязательно должно быть по достоинству оценено, а его произведения, столь актуальные в наши дни бессердечия, жестокости, непонимания, помогут молодым читателям сделать правильный выбор в жизни.

Список литературы:

1. Данильченко А.Б. Счастливый: Повести и рассказы [Текст]. — Волгоград: Ниж.-Волж. кн.изд-во. — 1990. — 352 с.
2. Смирнов В.Б. Жизнь и судьба Метелицы [Текст] // Вечерний Волгоград. — 1989. — № 136 (2836), 13 июня.
3. Смирнов В.Б. Запросы времени и закономерности жанра (Роман в творчестве волгоградских прозаиков) [Текст] // Волга. — 1983. — № 4. — С. 15—22.
4. Смирнов, В.Б. Постигая духовный мир современника [Текст]. // Политическая информация (Волгоград). — 1982. — № 9. — С. 37—43.
5. Смирнов В.Б. Сам себе голова [Текст]. // Живое слово. — 1990. — № 5. — С. 57—68.
6. Смирнов В.Б. По следам времени. Из истории писательской организации Царицына — Волгограда [Текст]. — Волгоград: Комитет по печати, 1996. — 528 с.: ил.

МЕНТАЛИТЕТ ГОРЦЕВ И ОБРАЗ ДАГЕСТАНЦА В ПОВЕСТИ А.А. БЕСТУЖЕВА-МАРЛИНСКОГО «АММАЛАТ-БЕК»

Сулейманов Саид

класс 11 «В», МБОУ «Гимназия № 37», г. Махачкала

Кухмазова Наира Зейналовна

*научный руководитель, педагог высшей категории, преподаватель
русского языка и литературы, МБОУ «Гимназия № 37», г. Махачкала*

Введение

Творчество А.А. Бестужева-Марлинского достаточно хорошо освещено в литературоведении, хотя и получило самые противоречивые отзывы, начиная с великого критика В.Г. Белинского и заканчивая исследованиями современных учёных. Однако, несмотря на изученность творчества А. Бестужева-Марлинского, мы считаем, что в современной общеобразовательной средней школе уделяется мало внимания прозе писателя. А.А. Бестужева-Марлинского мы хорошо знаем как поэта-декабриста и очень мало — как писателя-романтика, создавшего яркие образы горцев, отразившего ментальные особенности дагестанского народа. Этим обстоятельством продиктованы выбор темы нашего исследования и его **актуальность**.

Объектом исследования является кавказская повесть А.А. Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек».

Цель исследования состоит в попытке раскрыть образ главного героя повести А.А. Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек» и рассмотреть ментальные особенности горцев в изображении русского писателя.

При работе над данным проектом мы использовали следующие **методы исследования**: аналитический, культурно-исторический, сравнительно-исторический.

Гипотеза работы состоит в убеждении, что А.А. Бестужев-Марлинский, близко знавший горцев, их жизнь и быт, в целом верно передаёт в повести «Аммалат-бек» ментальные особенности дагестанского народа. Однако нельзя получить объективное представление о горских народах, опираясь только

на произведения русских писателей XIX века и современные центральные информационно-публицистические передачи о Кавказе и дагестанцах.

Глава I. Тема Кавказа в творчестве русских писателей XIX века

I.1. Интерес русских писателей к кавказской тематике

На протяжении всей истории русской литературы XIX века мы наблюдаем острый интерес поэтов и писателей к кавказской, в частности, дагестанской, тематике. После появления поэмы А.С. Пушкина «Кавказский пленник» тема Кавказа приобретает значение литературной традиции. К кавказской тематике обращались поэты-декабристы, М.Ю. Лермонтов, А.А. Бестужев-Марлинский, Л.Н. Толстой и др. Но особо хочется выделить среди них А.А. Бестужева-Марлинского, чьё творчество опиралось на реальное знание, личное знакомство с Дагестаном. На превосходное знание им Дагестана и его жителей указывает исследователь В. Шадури: *«Изучая местную жизнь, Бестужев-Марлинский стал одним из крупных знатоков Кавказа. В его многочисленных произведениях чувствуется хорошее знание жизни и быта народов Кавказа, их языка, народного творчества, этнографии, истории...»* [2, с. 21]. Однако А. Бестужев-Марлинский не только знал Кавказ, но, что ещё важнее, осознавал, как важны для России знания, которые позволили бы, как подчёркивает исследователь Сулейманова М.С., понять и постичь философию покорённых народов, «их «азиатского» бытия».

К середине XIX века познавательных трудов о Кавказе было очень мало. В основном это были работы иностранных путешественников и учёных, в которых, разумеется, не были отражены нравы, обычаи, привычки горцев. Об этом говорит А. Бестужев-Марлинский в «Рассказе офицера, побывавшего в плену у горцев»: *«Краснея, должны мы сознаться, сведения о России текут к нам сквозь иностранное решето. Кавказ имел ту же участь»* [1, с. 143]. Именно с крайней бедностью объективных сведений о Кавказе и нежеланием русских офицеров участвовать в его изучении связывает русский писатель-романтик наметившиеся трудности в культурных взаимоотношениях между Россией и Кавказом. В той же работе А. Бестужев-Марлинский подчёркивает:

«Мы жалуемся, что нет у нас порядочных сведений о народах Кавказа... да кто же в том виноват, если не мы сами? Тридцать лет владеем всеми выходами из ущелий; тридцать лет опоясываем угория стальной цепью штыков, и до сих пор офицеры наши, вместо полезных или, по крайней мере, занимательных известий, вывозили с Кавказа одни шашки, ноговицы, да пояски под черню. Самые испытательные выучивались плясать лезгинку; но далее этого — ни зерна» [1, с. 142]. В суждениях А. Бестужева-Марлинского мы обнаруживаем государственное мышление, ясное осознание того, что *«...познание Кавказа тесно связано с выгодами нашего отечества»* [1, с. 143].

В течение семи лет, проведённых ссылкой поэтом-декабристом на Кавказе, А.А. Бестужев-Марлинский ознакомился с культурой, бытом, историей горного края, изучил местный язык и фольклор народов Кавказа. Исследователи Эмирова Л.А. и Акавов З.Н. подчёркивают: *«Бестужев описывает то, что реально видел и реально с ним было... Он, как и следует романтику, глубоко ценил народное, национальное и... быстро умел схватить изнутри дух национальности и её легенд»* [8, с. 25].

Таким образом, мы полагаем, что русского писателя А.А. Бестужева-Марлинского справедливо считают крупным знатоком Кавказа. За годы ссылки он изучил жизнь, быт, культуру, характер, нрав, обычаи, традиции дагестанцев. Это позволило ему наиболее полно и объективно отразить менталитет горского народа в повести «Аммалат-бек» и прийти к выводу, что знания о кавказцах выгодны, прежде всего, для России.

I.2. Стереотип образа кавказца: от века XIX — к современности

Следует признать, что в целом знания о кавказских горцах в российском обществе XIX века были скудными. Этот факт отмечают и составители известного сборника «Кавказские горцы»: *«Между тем, нужно сознаться, что, несмотря на довольно продолжительное время соприкосновений наших с горцами, в русском обществе всё ещё господствуют весьма сбивчивые о них понятия. Главная причина этого, без сомнения, лежит в прошлом, преимущественно военном характере этих соприкосновений. Словом,*

положительных сведений о горцах в нашей научной литературе весьма немного...» [3, с. 2—3].

Мы не можем отрицать огромной просветительской роли России на Кавказе, однако противоречивые чувства вызывают представления некоторых «европейцев» о «диких» горцах. Такой позиции придерживался, как нам известно, Р. Фадеев, царский генерал и популярный учёный. В своей работе «Кавказская война» он пишет о горцах: *«Население гор, несмотря на коренные различия между племенами по наружному типу и языку, всегда было проникнуто совершенно одинаковым характером в отношении к соседям, кто бы они ни были: характером людей до того сроднившихся с хищничеством, что оно перешло к ним в кровь, образовало из них хищную породу, почти в зоологическом смысле слова» [7, с. 42].*

К сожалению, и сегодня в нашей стране средства массовой информации формируют в сознании русского народа аналогичный образ кавказца: невежественного, агрессивного, жестокого, «сроднившегося с хищничеством». Информационное поле активно навязывает гражданам своей страны образ кавказца-врага, вызывающий страх и ненависть. Данный стереотип, разумеется, не соответствует действительности, однако обыватель не имеет возможности получить объективную информацию. Исследователь Сулейманова М.С. считает, что в условиях современного мира подобное однобокое освещение образа кавказца недопустимо и даже преступно, так как чревато дальнейшим ростом волны межнациональной розни и ненависти сограждан России друг к другу [4].

Мы считаем, что нельзя здесь обойти стороной достаточно острый и болезненный вопрос: а может ли один народ цивилизовать другой народ, одна культура поднять до своего уровня культуру другого народа? Вспомним, что у цивилизации и культуры каждого народа есть свои законы, присущие только ему. Как отмечает известный культуролог А. Тойнби, *«внедрение чужой культуры есть процесс болезненный и тяжёлый...» [5, с. 473].*

Мы ни в коей мере не отрицаем того исторически позитивного, что принесла Россия Кавказу. Мы имеем в виду лишь те фундаментальные историко-философские заблуждения, когда вопросы цивилизованности отсталых стран и культур кажутся простыми. Об этом очень точно и ясно говорит известный учёный и священник А. Мень: *«Хорошо известно, что влияние современной материальной цивилизации на примитивные народы обычно не ведёт к культурному прогрессу. Наоборот, если оно не сопровождается постепенным процессом духовной «ассимиляции», оно разрушает культуру, которую завоевало»* [1, с. 31].

Столкновение цивилизаций на Кавказе, слияние двух противоположных по духу европейской и горской стихий имели неоднозначные последствия для духовного мира горцев. С одной стороны, начал рушиться привычный мир традиционных представлений горцев, с другой стороны, горец стал приобщаться к тому положительному, что было в европейской культуре. Следует признать, что этот процесс довольно объективно отражён в русской литературе. Однако мы считаем, что невозможно составить объективное мнение о целых народах Кавказа, опираясь только на ту информацию, которую получает читатель из русской литературы XIX века и зритель из телевизионных, не всегда корректных программ.

Глава II. Кавказская повесть А.А. Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек»

II. 1. Аммалат-бек — типичный дагестанец

«Аммалат-бек» — первая повесть А.А. Бестужева-Марлинского с дагестанской тематикой. В ней автору удалось отразить историческую действительность Дагестана первой трети XIX века, создать яркие характеры горцев. Чужие нравы, чужие народы, отличающиеся от народов европейской России, позволили писателю увидеть особенное в горце, проникнуть в чуждую интеллектуально-психологическую сферу горского сознания, в менталитет кавказцев.

Герой повести — представитель дагестанской элиты, князь, наделенный сознанием сословного превосходства над окружающими. Аммалат-бек — свободолюбивая натура. Он борется за княжеский престол в Тарках и добивается любви Селтанеты. В борьбе за свои интересы горцу нелегко, потому что приходится преодолевать самые неожиданные препятствия. В Аммалате борются долг и страсть, долг и инстинкт самосохранения. Аммалат-бек страстно любит Селтанету, дочь непримиримого врага России Султан-Ахмет-хана. В споре с Султан-Ахмет-ханом Аммалат отстаивает свое понятие о чести, отказываясь убить русского полковника: *«Хан! Ты знаешь, что не русская храбрость, а русское великодушие победило меня: не раб я, а товарищ их»* [2, с. 92].

Литературовед В.Ю. Троицкий пишет: *«Аммалат-бек ... борется за отнятое у него право наследования. ... После долгих и мучительных сомнений Аммалат решается убить Верховского, поверив в то, что его хотят лишить свободы, сослать в Сибирь»* [5, с. 364].

В изображении Бестужева-Марлинского Аммалат-бек — не злодей. Дагестанец убивает Верховского не из внутренних побуждений, а поддавшись внушениям хана. Аммалат слишком еще юн и по-мальчишески доверчив, чем и пользуется опытный интриган Султан-Ахмет.

II.2. Менталитет горцев в повести «Аммалат-бек»

В повести «Аммалат-бек» А.А. Бестужев-Марлинский берет под защиту честь и достоинство кавказских народов. Автор полагает, что отдельные недостатки природы горца — это результат не изначальной его порочности, а следствие существующих социально-экономических условий жизни, отсутствия просвещения. Дагестанские горцы предстают в произведении как народ, обладающий своим неповторимым нравом и обычаями. Характер Аммалата национально-конкретен: он дагестанец, кумык. Автор подчеркивает самобытность, неповторимость отдельного человека и той среды, к которой он принадлежит. Поэтому при создании образа дагестанца писатель стремится отобрать среди признаков и свойств не только общее, но и своеобразное,

национально-специфическое. Национально-характерное можно подметить уже в описании внешности Аммалата, его одежды: *«Он был одет в черную персидскую чуху, обложенную галунами, висячие рукава закидывались за плечи. ...Ружье, кинжал и пистолет его блистали серебром и золотой насечкой. Ручка сабли осыпана была дорогими камнями. Сей владетель Тарков был высокий, статный юноша, открытого лица; ... очи сверкали гордою приветливостью»* [2, с. 9].

Аммалат-бек отличается гостеприимством, а гостеприимство, как известно, неотъемлемое, ментальное качество кавказских народов. Вспомним эпизод конфликта в начале повести в доме бека между русским капитаном и Султан-Ахмет-ханом. Капитан требует от Аммалата выдачи ему хана. Но Аммалат-бек, ссылаясь на горский обычай гостеприимства, возражает: *«Капитан, у нас гость — святыня. Выдача его навлекла бы на мою душу грех, на голову — позор неискупимый; уважьте мою просьбу, уважьте наши обычаи»* [2, с. 18]. Свято чтут кавказские горцы и неписанный кодекс чести и товарищества, его нарушение считается величайшим позором. Тот, кто не соблюдает этот моральный закон, подлежит презрению и всеобщему осуждению. Таким образом, в повести «Аммалат-бек» отражены основные ментальные свойства и качества горца.

Заключение

В истории русской литературы кавказская тематика давно приобрела характер литературной традиции.

В повести «Аммалат-бек» А.А. Бестужев-Марлинский довольно точно воссоздаёт характер дагестанского народа, обычаи и нравы, менталитет горцев. Однако мы считаем, что только по художественным произведениям русских писателей XIX века и современным центральным средствам массовой информации нельзя судить о дагестанском народе и его ментальности во избежание искажённого, однобокого представления о горцах.

Список литературы:

1. Бестужев-Марлинский А.А. Рассказ офицера, бывшего в плену у горцев // Дагестан в русской литературе: Дореволюционный период / Сост., вступ. ст. и комм. У. Далгат и Б. Кардан. — Махачкала, 1963.
2. Бестужев-Марлинский А.А. Соч.: В 2-х т. — Т. II. — М.: Худ. лит., 1981.
3. Мень А. История религии. В 7 т. Т. 1. Истоки религии. — М., 1991.
4. Русские писатели о Грузии. Т. 1 // Сост. Вано Шадури. — Тбилиси, 1948.
5. Сборник сведений о кавказских горцах. В 3 т. Т. 1. Репринт.изд., 1868. — М., 1992.
6. Сулейманова М.С. «Азиатское» бытие дагестанцев сквозь «решето» русской литературы и культуры XIX века // Сб. мат. Всероссийской научно-творческой конференции «Северный Кавказ и русская классическая литература XIX—XX веков: диалог и взаимообогащение» (26—28 апр. 2012 г.). — М.: МГУ, 2012.
7. Тойнби А.Дж. Цивилизация перед судом истории: Сборник / Пер. с англ. — М., 2002.
8. Троицкий В.Ю. Поэтика романтической повести. А.А. Бестужев-Марлинский. // История романтизма в русской литературе. Романтизм в русской литературе 20—30-х годов 19 в. — М., 1979.
9. Фадеев Р. Кавказская война. — М., 2005.
10. Эмирова Л.А., Акавов З.Н. Кавказская проза А.А. Бестужева-Марлинского: проблемы российского менталитета в евразийском диалоге культур. — Махачкала, 2004.

СЕКЦИЯ 4.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

КРАСКИ СВОИМИ РУКАМИ

Путилина Софья

*класс 4 «Г», МБОУ «Средняя общеобразовательная школа № 28», г. Киселёвск
Кемеровской области*

Бобрышева Елена Васильевна

*научный руководитель, педагог первой категории, учитель начальных классов
МБОУ «Средняя общеобразовательная школа № 28», г. Киселёвск*

Савельева Ольга Владимировна

*научный руководитель, педагог высшей категории, методист ГОУ НПО
профессиональное училище № 8, г. Киселёвск*

Однажды летом, перебирая ягоды для варенья, испачкала майку соком черной смородины. Заметила, что и руки тоже стали красно-фиолетовыми. Ягодой можно рисовать?!. Значит, можно попробовать сделать краски для рисования. Задумалась: «Какие ещё растения, растущие в нашей местности, подойдут для этой цели?»

Оказалось, что таких растений очень много растёт у нас на даче. Поэтому **предметом моего исследования** стали растения, растущие в нашем районе, а **объектом** — их способность окрашивать.

Мне захотелось выявить красящие способности различных растений, узнать, возможно ли получить растительные краски в домашних условиях, и можно ли рисовать такими красками. Для этого необходимо решить ряд задач:

- Проанализировать различные источники и узнать, как появились краски, способы их получения и использования.
- Расширить представления о разнообразии и способов использования природных красок.
- Попробовать получить природные (естественные) краски в домашних условиях.

- Узнать мнение профессионалов (художника, парикмахера) о возможности использования природных красок в наше время.
- Провести социологический опрос среди детей и взрослых, чтобы узнать их мнения по теме исследования.
- Создать коллекцию колера природных красок.
- Нарисовать рисунки, используя природные краски.
- Провести для одноклассников мастер-класс по рисованию картин красками, изготовленными из природных компонентов.

Начиная исследование я **предположила:**

1. Если растения имеют разную окраску, то они могут окрашивать предметы в разные цвета (имеют способность окрашивать).
2. Если растения имеют способность окрашивать, то ими можно рисовать.
3. Если растения могут окрашивать предметы, то из них можно сделать краску и рисовать ею.
4. Если есть красящие растения, то зачем синтетические краски?
5. Если краска получена из природных компонентов, то её можно есть без вреда для здоровья.

Во время исследования использовала разные **методы:** наблюдение, анкетирование, опыт, сравнение. Впервые попробовала взять интервью.

Для проверки первых двух гипотез рассматривала, какие разные цвета у растений, которые растут вокруг. Интересно, какие цвета подарят моим рисункам все эти растения?

Стала экспериментировать. Отщипывала (отрезала) кусочки растений, плодов или ягод и проводила ими по белому листу бумаги и кусочку ткани. Смотрела, окрашиваются ли они? В какой цвет? Составила таблицу. Сравнила полученные результаты. Они получились разные: растение давало неожиданные оттенки или несколько цветов. Рисовать частями растений тоже можно, но не удобно (удерживать трудно, пачкаются).

Вывод. Все растения имеют разную окраску. Но лучше рисовать растениями, имеющими сочный насыщенный цвет (свекла, черника). Рисунки получаются яркими, красочными.

Но мне всё же хотелось самой попробовать создать на основе растений свою краску для рисования, как гуашь или акварель. Пересмотрев разные источники, узнала что краски — это просто вещества. В толковых словарях нашла определение слов «красить» и «окрашивать» [1, с. 117; 4, с. 78]. Узнала, что самым первым художником был древний человек. Одновременно с первыми наскальными рисунками зародилось и изобразительное искусство [2, с. 67—74; 5, с. 54—58]. Самые древние рисунки найдены в Иране. Их возраст более 40000 лет, а краска, изготовленная нашими далекими предками для этих картин, не выцвела и не поблекла до сих пор [3, с. 32]. Древняя наскальная живопись есть и на территории нашей области в музее-заповеднике «Томская писаница». Во время экскурсии мы сфотографировали такие рисунки. Они были цветные! Где же взяли краски древние люди? Первой краской была глина разных цветов — прародительница гуашевых красок. Древние люди смешивали её с жиром животных и этой смесью рисовали. А черной краской им служила обыкновенная сажа от костра [3, с. 32]. В книгах ещё встретилось словосочетание **натуральные пищевые красители** — окрашенные соки плодов и овощей [4] Такими красителями можно красить и продукты питания, и различные напитки. Например, морс из воды и варенья. Яркие, разные по цвету и полезные краски! Такие красители содержат витамины и микроэлементы необходимые для человека. Они имеют различные ароматы, что повышает пищевую ценность содержащих их продуктов. Кроме того, ещё в Древней Руси одежду красили, используя зверобой, березу, ноготки, чернику, считая её наиболее красивой [5, с. 55].

Много интересного узнала об окрашивании волос природными красками (басмой, хной) из беседы с парикмахером-визажистом Е.С. Масловой.

Чем больше я об этом читала, слушала взрослых, тем интересней было самой получить краски из природных компонентов. Провела опыты.

Опыт № 1. Выжила сок из ягод (смородина, клубника, вишня). Он был очень ярким, поэтому и ткань окрасилась в яркие цвета. Бумага окрасилась, но сильно размокла.

Опыт № 2. Взяла луковую шелуху. Фиолетовая шелуха лука окрасила кожу рук в темно-синий цвет, а отвары из шелухи золотистого, белого и фиолетового цвета окрасили белые яйца и белую ткань в одинаково коричнево-золотистый цвет!

Опыт № 3. В отваре из еловых веток белая ткань приобрела красивый серый цвет.

Вывод. Все взятые соки ягод, отвары овощей и еловых веток красят белые ткани в яркие цвета. Из них можно делать краски, но они могут не совпадать по цвету с источником красителя. На изменение цвета влияют горячая вода и кипячение.

Все соки ягод и отвары поместили на палитре для красок. Оказалось, что их невозможно отличить по внешнему виду. Попробовала рисовать своими красками на белой ткани и бумаге. Бумага для этой цели оказалась не пригодна: сильно размокает, при высыхании коробится, краска растекается за контур рисунка, образуя неровные края. На ткани эти краски рисовали лучше, но контур рисунка всё равно был размытым, неровным.

Как же всё-таки при рисовании добиться желаемого результата? Обратилась за помощью к профессиональному художнику — Киселеву Владимиру Ивановичу, преподавателю Детской художественной школы № 9. Во время **интервью** он посоветовал рисовать не соками овощей, а кусочками ставить штампы, получая нужный рисунок. Можно взять свеклу, морковь, красный перец. А зелени добавить обыкновенной зеленкой. Что я и сделала вместе с моими одноклассниками.

У меня краски получились. Интересно, а мои друзья делали когда-нибудь краски сами? По данным **анкетирования** 16 из 27 ребят нашего класса делали. А ответы на 4 следующих вопроса анкеты дали 100 % положительный результат. Анкетирование родителей показало, что только 6 мам красят волосы

синтетической краской, 1 мама — не красит волосы, а, значит, 20 мам пользуются натуральной краской для волос. На Пасху только 2 мамы используют для окрашивания яиц синтетическую краску. Так, **результаты** анкетирования показали, что в нашем классе и дети, и взрослые стараются использовать натуральные краски в личных целях.

Итак, в ходе исследования выяснила, краски везде вокруг нас! Среди растений нашего города есть красящие. Из них можно сделать краски, но это очень хлопотно, можно получить совершенно не тот цвет, какой хотелось бы. Следовательно, синтетические краски просто необходимы. Они необходимы ещё и для того, чтобы не губить растения (особенно дикорастущие). А натуральные, самодельные краски безопасны, позволяют воплотить свои творческие замыслы, используя непривычный для рисования материал и нетрадиционные техники.

В следующем своём исследовании хочу узнать, много ли красок вокруг нас в повседневной жизни? Например, есть ли в нашем шахтерском городе улицы с названиями красок?

Список литературы:

1. Даль В.И. Толковый словарь русского языка. — Москва: Просвещение, 1998. — 224 с.
2. Детская энциклопедия. Что? Зачем? Почему? — Минск: БЭСТ, 2008. — 257 с.
3. Калашников В.И. Энциклопедия тайн и загадок. Чудеса живой природы. — Москва: Белый город, 2002. — 215 с.
4. Словарь «Википедия» [Электронный ресурс] // Режим доступа. URL: Wikipedia/org (Дата обращения: 23.08.2011).
5. Тайны живой природы. Перевод с англ. А.М. Голова — Москва: Росмэн, 1997. — 117 с.

СЕКЦИЯ 5.

ТРУДОВОЕ ОБУЧЕНИЕ

КУЗНЕЦКАЯ МАТРЁШКА: КАКАЯ ОНА?

Громова Ирина

*класс 4 «Г», МБОУ «Средняя общеобразовательная школа № 28», г. Киселёвск
Кемеровской области*

Бобрышева Елена Васильевна

*научный руководитель, педагог первой категории, учитель начальных классов
МБОУ «Средняя общеобразовательная школа № 28», г. Киселёвск*

Савельева Ольга Владимировна

*научный руководитель, педагог высшей категории, методист ГОУ НПО
профессиональное училище № 8, г. Киселёвск*

Эта тема стала мне интересна после появления в нашем доме первой матрёшки — семёновской. Она досталась нам от бабушки в наследство. Постепенно образовалась целая коллекция — есть матрёшки из Нижнего Новгорода, Москвы, Санкт-Петербурга и даже из Китая с известной площади Матрешек. Я часто думала, кто придумал это расписное чудо, где и когда это было, кто первый расписал её яркий наряд. Но ещё больший интерес у меня появился, когда от взрослых услышала, что у нас в Кузбассе есть, точнее, была своя матрёшка — Кузнецкая. Мне так захотелось всё о ней узнать: происхождение и особенности росписи, похожа она на всех остальных матрёшек или нет. Поэтому поставила перед собой следующие **задачи**:

1. Изучить разные источники и узнать всё о Кузнецкой матрёшке (Что это за игрушка? Кто и где её придумал? Почему так назвали?).

2. Провести анкетирование среди сверстников и взрослых (родителей, учителей), чтобы выяснить, что они знают о русской матрёшке и матрёшечном промысле в Кузбассе.

3. Взять интервью у основательницы промысла.

4. Выяснить, как рождается Кузнецкая матрешка.

5. Выявить основные отличия Кузнецкой матрёшки от русской.
6. Познакомить одноклассников с результатами исследования.
7. Провести занятие по росписи и организовать выставку работ.
8. Выступить перед ребятами подготовительной и старшей групп д/с № 31, 63, 65 (расположены недалеко от школы) с сообщением «Какая она кузнецкая матрешка» и провести конкурс рисунков «Красавица матрешка».

Объектом исследования стала деревянная кукла-матрёшка. **Предметом** — история происхождения и особенности росписи Кузнецкой матрёшки.

Предположений было много.

1. Если матрешка — известная и популярная кукла, то она есть в каждом доме, семье.
2. Если Кузнецкий сувенир называется матрёшкой, то он имеет схожие черты с русской матрёшкой.
3. Кузнецкая матрёшка имеет особенности росписи, отличающие её от русской матрёшки.
4. Если в Кузбассе есть своя матрёшка, то она известна многим жителям Кемеровской области.
5. Если русская матрёшка хранительница исконной русской культуры, то кузнецкая матрёшка хранит культуру Кузбасса.

Выбрала **методы исследования** (анализ, сравнение, работа с источниками информации, интервьюирование, анкетирование, опрос) и определила примерное время для его проведения.

Форма исследования — интервью. Задавала вопросы и находила на них ответы самостоятельно или при помощи взрослых.

Свою работу начала со сбора информации. Побывала в детской библиотеке, просмотрела много информации в интернете. Узнала интересные факты о матрёшке. Матрёшка — это деревянная кукла, в которой помещены такие же куклы меньшего размера [1; 10; 12; 17]. Имя это произошло от любимого и распространённого на Руси имени Матрёна, т. е. мать многочисленного семейства, с хорошим здоровьем и дородной фигурой [11; 15].

Составила анкету и провела опрос. Поняла, что матрёшка действительно популярна, о ней знают все от старого до малого. Она нравится людям, в первую очередь, за свой внешний вид. Как матрёшку не называй (сувенир, кукла, игрушка), главное, что она значит для тебя самого. Но только у половины опрошенных она есть дома. В наших магазинах такой сувенир встречается, но не часто и найти его можно в специальных магазинах, сувенирных лавках. Зато во многих городах России есть музеи матрёшки! [9; 13; 15].

Но меня интересовала кузнецкая матрёшка. К сожалению, о Кузнецкой матрёшке кроме 1 статьи в журнале «Народное творчество» за 2004 год мне ничего найти не удалось. Не помогла даже всемирная сеть. В ней только лишь сообщение «промысел закрыт»! [13—18].

Вновь обратилась к данным анкеты. Оказалось, что о кузнецкой матрёшке слышали 52 % опрошенных, 24 % знают, что этот промысел был в г. Новокузнецке (в основном это жители Новокузнецка), 13 % ответили, что родоначальнице промысла была Людмила Ивановна Бендас (наверное, они учились у неё или бывали в её сувенирном салоне. 11 % написали, что появился этот промысел в конце 90-х годов прошлого века.

Так кто же мне расскажет о кузнецкой матрёшке? Верно, только тот, кто её придумал и создал. После долгих поисков нашли этого загадочного, но очень талантливого человека Людмила Ивановна Бендас, искусствовед, директор и основатель объединения народных промыслов «Творчество» сейчас живёт в Москве, иногда бывает в родном Новокузнецке. Нам посчастливилось побывать у неё в гостях и всё услышать из первых уст!

Из рассказа Людмилы Ивановны узнала, что в 1993 году в Новокузнецк приехала художник-архитектор из Севастополя Лариса Исайкина, расписывающая матрешки. Через три месяца работы возле Ларисы оказалась Маргарита Даутова. По образованию — инженер, а в душе — художник. Она начала писать матрешку по-особенному, в своём стиле. Уже весной 1994-го кузнецкая матрёшка впервые выставлялась на выставке в Москве. Так и появилось

ООО «Творчество», где старались возродить и развить народные художественные промыслы в Кузбассе.

Людмила Ивановна показала мне своих деревянных красавиц. На самом деле наша матрёшка — особенная. По названию, форме, материалу она ни чем не отличается от традиционной русской матрёшки (семёновской, загорской). Внутри каждой куклы есть фигурки-вкладыши. Но, как и другие виды русской матрёшки, кузнецкая имеет свою неповторимую роспись и содержание.

Как сказала Людмила Ивановна: «Наша матрёшка — это не дородная купчиха, не столичная красавица, а искренняя, живая, добрая женщина, бабёночка даже, которую Маргарита Даутова назвала «провинциалкой». Из деревянной неподвижной куклы она сделалась живой, выразительной, динамичной. Наши матрёшки не похожи одна на другую. У каждой свой, особенный наклон головы, подвижные ручки, выразительные глазки, ротик — все завлекает тебя. Своеобразно расписан фартук: виды города, тексты песенок, потешек, лубочные картинки. Есть среди них и именные матрёшки, и матрёшки-коробейники со сказками. Кузнецкую матрешку называют «живой народец», потому что каждая из них — это персонаж нашей жизни, есть смысловая связь внутри каждой матрешечной «семьи» [2—9]. На сегодняшний день придумано и создано 500! матрешек, в каждой от трех до двадцати куколок.

Наши матрёшки выставлялись на самых престижных международных выставках. Кузнецкая матрешка есть в коллекциях всех сибирских музеев и в Москве в Музее матрешки!

Но о своём промысле Людмила Ивановна говорит с грустью и в прошедшем времени, потому что промысел действительно закрыт. Без поддержки администрации города и области продержаться им оказалось очень трудно. Хотя по специальным заказам кузнецкую матрёшку ещё расписывают и даже участвуют в выставках.

Ехала я домой и наш разговор вспоминала. Такие красивые, радостные, непохожие на других матрёшки, столько наград имеют, их знают во всём мире... И вдруг они не нужны!.. Кузбассе о них мало кто знает... Странно это. Непонятно и очень грустно. Мне захотелось всем-всем рассказать, что у нас в Кузбассе есть своя — Кузнецкая матрёшка.

Вместе с моими руководителями:

- Провели классный час. Я рассказала одноклассникам о Кузнецкой матрёшке, показала фотографии, которые сделала у Людмилы Ивановны и взяла из её архива.

- Выступила перед ребятами подготовительных и старших групп д/с № 31, 63, 65, позже ребята нарисовали своих матрешек и в уголке для родителей устроили выставки «Красавица матрешка».

- Вместе с одноклассницей Соней Путилиной организовали мастер-класс по росписи кузнецкой матрёшки природными красками, которые придумала Соня.

- Потом попробовали сделать матрешек, используя различные технологии.

Вот только, как мы не старались, наши матрёшки не были похожи на Кузнецкую!

Позвонили Людмиле Ивановне, спросить совета. Она так обрадовалась нашему интересу к своей матрёшке, что предложила провести мастер-класс весной, когда вернётся с международной выставки! Приглашаю и вас на этот мастер-класс. Кто знает, может с него и начнётся новая история кузнецкой матрёшки. А в музее Центра можно создать экспозицию, посвящённую нашей матрёшке и другим забытым промыслам Кузбасса.

Вот моё исследование и закончено. 4 из 5-ти гипотез подтвердились. Я узнала много нового, интересного и полезного. Познакомилась с удивительным, творческим человеком Людмилой Ивановной Бендас. С её помощью научила отличать нашу «местную» матрёшку от всех других русских матрешек.

Хочу дальше исследовать тему кузбасских промыслов, сотрудничая с Людмилой Ивановной и другими мастерами-ремесленниками. Следующая тема «Тайна кузнецкого рушника», а может быть об удивительной коллекции изделий ДПИ, собранной ООО «Творчество». Ведь в ней когда-то насчитывалось более тысячи экспонатов!

Список литературы:

1. Алексахина Н.Н. Матрешка. — Москва: Просвещение, 1997. — 58 с.
2. Васин С. Страницы истории русской матрёшки. Журнал «Живописная Россия», № 4, 5 /2005.
3. Газета «Кузбасс», 21.10.2005 г.
4. Газета «Кузнецкий рабочий», 04.05.2002 г.
5. Газета «Кузнецкий рабочий», 04.09.2004 г.
6. Газета «Кузнецкий рабочий», 22.02.1996 г.
7. Газета «Кузнецкий рабочий», 27.01.1997 г.
8. Газета «Кузнецкий рабочий», № 17, 09.02.2002 г.
9. Даль В.И. Толковый словарь русского языка. — Москва: Просвещение, 1998. — 224 с.
10. Детская энциклопедия. Что? Зачем? Почему? — Минск: БЭСТ, 2008. — 257 с.
11. Ефремова Т.Ф. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка. — Москва: ЭКСПО-пресс, 2007 г. — с. 147.
12. Интернет-энциклопедия «Википедия» [Электронный ресурс] Режим доступа URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Матрешка> (Дата обращения: 04.01.12 г.).
13. История матрёшки [Электронный ресурс] Режим доступа URL: <http://ma333.narod.ru/misk/history.htm> (Дата обращения: 04.01.12 г.).
14. История матрёшки [Электронный ресурс] Режим доступа URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Efremova-term-44456.htm#dal> (дата обращения: 24.12.11 г.).
15. Матрёшка: история любимой русской куклы [Электронный ресурс] Режим доступа URL: http://www.dollplanet.ru/folk/matryoshka_obzor/ (Дата обращения: 24.12.11 г.).
16. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. — Москва: Просвещение, 1998. 118 с.
17. Русская матрёшка [Электронный ресурс] Режим доступа URL: <http://moikompass.ru/compass/matreshka> (Дата обращения: 24.12.11 г.).

ВОРСОВЫЙ КОВРИК

Гусейнова Надия

класс 9 «А», МБОУ «Гимназия № 37», г. Махачкала

Гусейнова Перисултан Кадыровна

*научный руководитель, почётный работник общего образования и науки РФ,
педагог высшей категории, преподаватель ИЗО и трудового обучения,
МБОУ «Гимназия № 37», г. Махачкала*

Введение

Цели и задачи проекта

- Приобщиться к произведениям народного декоративно-прикладного искусства Дагестана, направляя свой воспитательный процесс в соответствии с традициями народной культуры и искусства.
- Изучить сам процесс изготовления предметов домашнего обихода, имеющих художественно-эстетическую ценность и научиться создавать их.
- Создать эскиз авторского рисунка для ворсового ковра малых размеров, подготовить технический рисунок и выполнить по нему изделие ворсового коврика, которое будет иметь свою художественную ценность.
- Совершенствуя и развивая навыки работы на персональном компьютере, научиться создавать презентации в программе POWER POINT.

Обоснование проблемы и потребностей

Национальная культура, традиции и народные промыслы родного края, всегда вызывали у меня волнительное уважение. На уроках искусства я с упоением ознакомились с орнаментальным искусством народных промыслов Дагестана. Позднее я стала заниматься в студии декоративно-прикладного искусства в нашей гимназии, где смогла вплотную соприкоснуться с народными промыслами Дагестана: — глиняные изделия, ковроткачество, чеканка, декоративное стекло, роспись ткани, и т. д. Занимаясь в этой студии, я создала свое авторское изделие ворсового ковра по своему эскизу.

Глава 1. Краткие исторические сведения о традициях и инновациях в искусстве ковроделия Южного Дагестана [1].

Искусство ковроделия в Дагестане, как традиционный промысел, уходит своими корнями в глубину древности. Секреты мастерства передаются из поколения в поколения, от матери к дочке, оттачиваются узоры и композиции.

Ковроделие в Дагестане является самым распространенным видом кустарного промысла.

Во многих районах Дагестана, населенных лезгинами, табасаранцами, аварцами, даргинцами, кумыками, лакцами сложились самобытные очаги ковроткачества, но особенно прославились производством высокохудожественных ворсовых и безворсовых ковров лезгинские и табасаранские мастерицы. Ковры этих мастериц ничуть не уступали ковровым изделиям Азербайджана и других ковровых центров Кавказа.

Первые тканые изделия выполнялись из волокон, выработанных из смеси камыша и болотной травы-осоки. Изначально ковровые покрытия имели чисто утилитарное значение и служили для утепления земляного пола, например «лезгинские сумахи», имеющие с изнаночной стороны специально для этого оставленный длинный ворс (8—13 см), который создавал воздушную подушку между холодным полом и ковровым покрытием.

Процесс выполнения коврового изделия очень трудоемкий и кропотливый. Для того, чтобы вы ткать один ряд ковра, мастерица должна выполнить в среднем от 300 до 500 узлов. А сами ковры достигали от 2-х до 3-х метров.

Качество и технология изготовления старинных ковров, сильно отличается от качества современных изделий. Моя учительница, Гусейнова Пери Кадыровна рассказывала мне: — «После того, как мастерица вы ткет ковер, по нему пропускали табун лошадей, и если прочность ковра выдерживала подобное испытание, то ковер оценивался дороже, затем ковер очищали в проточной воде, от излишков накопившейся в процессе ткачества пыли и грязи, после чего сушили под лучами палящего южного солнца. И краски такого ковра становились ярче и чище».

В наше время, к сожалению, ковры, вытканые из пряжи, окрашенной современными химическими (анилиновыми) красителями не выдержали бы такой проверки, как те, которые выполнялись из пряжи окрашенной натуральными красителями. Ознакомившись на уроках искусства с орнаментальным искусством ковровых изделий, я узнала, что ковровые элементы ручного качества делятся на четыре типа орнаментальных мотивов: растительный, геометрический, зооморфный, антропоморфный. Самый распространенный из них геометрический и растительный.

Орнаменты [1; 3]

Прежде чем составить свою композицию, я стала изучать элементы всех типов орнамента, каждый из которых имел свое значение и название [3]. Больше остальных меня заинтересовал зооморфный и антропоморфный орнаменты.

Зооморфный орнамент — отражает в основном элементы животного мира. Используя этот орнамент можно создать сказочный ковер с тематической сюжетной композицией. Изучая элементы зооморфного орнамента, я столкнулась с такими интересными изображениями и их названиями:

Птица — «Джак»

1. Петух — «Тат»

2. Лошадь — «Хайри-Хайван»

3. Корова — «Хюни»

4. Змея — «Бит»

5. Собака — «Курциль»

6. Кошка — «Гату»

7. Паук — «Хяш-Хяш»

Антропоморфный орнамент, встречающийся в коврах раннего периода, считается толкованием своего рода архаических наскальных изображений, которые получили отзвук в традиционных ворсовых коврах Дагестана. Сцены охоты, ритуальные обряды, символистические знаки.

1) Рука — «Хил»

2) Солнце — «Кюмхгур»

- | | |
|---------------------|----------------------|
| 3) Крест — «Хяр» | 4) Лампада — «Лампа» |
| 5) Голова — «Кул» | 6) Мужчина — «Жилюв» |
| 7) Человек — «Адми» | |

Растительный орнамент — как геометрический, посредством воздействия окружающей среды, уклада быта в стил. виде.

1. Цветок — «Кюоко»
2. Отросток — «Чумуч»
3. Виноградная грозд — «Тутлинхав»
4. Лист — «Каж»
5. Дерево — «Хав»

Прежде чем использовать элементы коврового орнамента нужно составить схему ковровой композиции, которая состоит из двух частей:

1. Поле ковра
2. Каймы ковра

Поле ковра обычно заполняется 1—2—3 медальонами и дополняется мелкими элементами. Все это обрамляется каймами. Кайма может составлять одну основную и несколько дополнительных каемок. Схемы ворсовых ковров составляется в зависимости от их размеров и предназначения.

Глава 2. Работа над авторским рисунком для ворсового коврика и технологическая часть проекта.

Создавая свой эскиз для ворсового коврика на стульчик, я в первую очередь подготовила композиционную схему, которая состоит из центрального поля и каймы. В композиционном решении центрального поля я взяла за основу элементы из традиционного ковра — «Сафар-чечне», — «Саф» — это звездочка, «чечне» — это рисунок.

В центральной части своего композиционного решения, я разместила маленький медальончик в виде стилизованного цветка, состоящего из восьми лепестков бордового цвета, между которыми мелькают маленькие ромбики золотисто-коричневого цвета. В центре этого медальончика размещен цветок из четырех лепестков розового цвета дополненных ромбиками синего цвета.

От центрального медальона к четырем углам отходят элементы орнамента в виде оленьих рогов, которые и являются основой в композиционном решении известного традиционного коврового рисунка — «Сафар-чечне». Они выкрашены в бордовый цвет и дополнены маленькими ромбиками синего цвета. По четырем углам центрального поля, я изобразила жар-птицу в стилизованной форме, которую разработала сама. Птица выкрашена золотисто-коричневым колером.

С двух сторон по бокам основного центрального цветка я разместила две розетки ромбовидной формы синего цвета, в центре которых находятся цветочки золотисто-коричневого цвета на бордовом фоне.

Сверху и снизу центрального цветка, я изобразила узор в виде кустика, зеленовато-синего цветка, который завершается двумя бутонами роз. Основа центрального поля выполнена цветом слоновой кости. Все элементы узора обведены черным контуром. Композиция центрального поля обрамлена каймой бордового цвета с контурным волнистым рисунком черного цвета.

С обеих сторон каймы, проходят узкие каемки пунктирным рисунком чередующегося белого и бордового цвета, обведенным черным контуром.

Технический рисунок на канвовой бумаге в клетку [2].

После того, как готов эскиз коврового рисунка, составляется технический рисунок.

Для выполнения технического рисунка я перенесла схему своей композиции ворсового ковра на канвовую бумагу в клетку. Затем выполнила колористическое заполнение клеток технического рисунка. Используя технический рисунок можно рассчитать плотность коврового изделия из количества узелков на 10 см. в моем коврик плотность ковра составляет 35 узлов в одном ряду на десять см. также, пользуясь техническим рисунком, я с точностью смогла расположить каждый элемент своей композиции во время ткачества.

Необходимое оборудование для создания коврового изделия

1. Простейший ковровый станок.

Первые ковровые станки были изготовлены из дерева и состояли из двух вертикальных и двух горизонтальных брусьев. В вертикальных брусьях делались отверстия, куда вставлялись горизонтальные брусья и путем поднятия и опускания горизонтальных брусьев производилась регулировка натяжения основной нити.

2. К станку прилагались следующие инструменты:

- Специальная колотушка с железными зубьями для укрепления плотности ковра.

- Ножи для срезания узелковой нити.

- Горизонтальная ремизная балка для перемещения нижних и верхних нитей основы.

- Специальные рейки, которые вставляются между нижними и верхними нитями основы, с помощью которых производится перекидывание уточной нити между ворсовыми рядами для укрепления плотности и прочности коврового изделия.

Техника безопасности:

Работа с ковровым станком требует большого внимания и аккуратности:

При работе с ножницами, их нужно держать обеими руками, обхватив одной рукой лезвия, а другой обратную сторону, вплотную приложить их к ковровому полотну и производить стрижку излишков ворсовой поверхности. Хранить ножницы нужно в сомкнутом виде в специальном ящике для инструментов ковра.

Ковровые ножи имеют очень острое лезвие на конце, которого находится специальный крючок, для перебирания основных нитей. Лезвием ножа срезается узелковая нить. Работать с таким ножом нужно очень аккуратно, чтобы не поранить палец при отсечении узелковой нити.

После работы ножи также кладутся в специальный ящик для ковровых инструментов.

Технологическая часть проекта

Для того, чтобы выполнить ковровое изделие в материале, нужно подготовить ковровый станок, необходимые для работы инструменты и пряжу. На установленный станок первоначально необходимо произвести натяжение основы спералевым перекидыванием нити вокруг горизонтальных брусьев, рассчитывая на каждые 10 сантиметров от 35 и более витков в зависимости от заданной плотности ковра.

- Следующим этапом производится укрепление горизонтальной ремизной балки, которая обвязывается нитью вокруг, охватывая основную нить через одну. За счет ремизной балки основа разделяется на нижний и верхний слой нитей. В работе во время ткачества эти слои нитей перемещаются нижние вверх, а верхние уходят вниз. Между ними перекидывается уточная нить, что образует технику полотняного переплетения и способствует укреплению каждого ворсового ряда.

- После подготовки коврового станка к работе, нужно подобрать все необходимые цвета шерстяной пряжи в соответствии с композиционным рисунком. Клубочки цветной пряжи прикрепляют к станку.

- Размещается технический рисунок с помощью, которого можно рассчитать каждый элемент коврового рисунка на станке.

- После подготовки станка, к работе используя технический рисунок можно приступить к ткачеству. Перед вывязыванием основной ворсовой части ковра, необходимо соткать несколько рядов полотняного переплетения, для укрепления ворсовых рядов. Затем считывая с технического рисунка, где размещается каждый узел и какого цвета вывязываются ворсовые ряды.

Заключение

Проектную работу «Ворсовый коврик» — я оцениваю как имеющую художественно-эстетическую ценность.

Считаю, что я справилась с поставленной перед собой задачей.

- Во-первых, я постигла и изучила теорию и технологию искусства ковроделия Дагестана, которое, к сожалению, уходит в прошлое.

- Во-вторых, создавая свой авторский эскиз коврового рисунка, я развила в себе художественный вкус.

- В-третьих, я получила новые навыки работы на персональном компьютере и научилась создавать презентации в программе POWER POINT.

Список литературы:

1. Гаджимурадов С.М. «Основы ковроделия» Махачкала: Дагучпедгиз, 1990, 72 с.
2. И.М. Раджабов, Д.Б. Магомедов «Орнаменты народов Дагестана» — (таблицы и систолические рекомендации) — Махачкала: МПЦ ДПГУ, 1997. — 20 с.
3. И.М. Раджабов, Г.К. Гамзатова «Декоративно-прикладное творчество в системе — художественно-эстетического образования» — Махачкала 1999 г.

ОТ ЭКОЛОГИИ ПРИРОДЫ ДО ЭКОЛОГИИ ДУШИ...

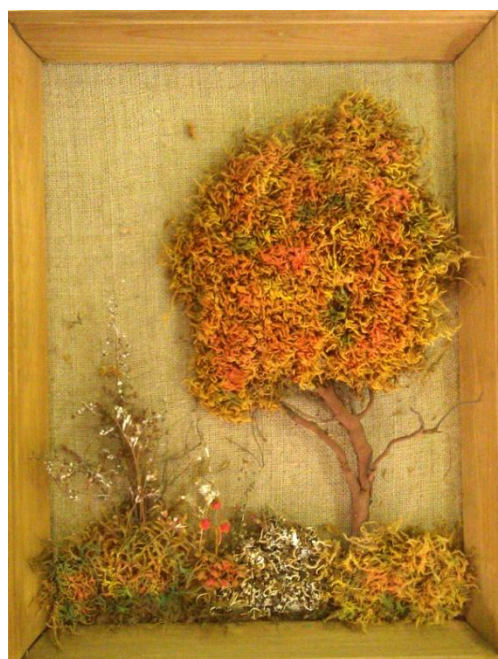
Попова Вероника Юрьевна

Мусаева Гидаят Шамильевна

8 «В» класс, гимназия № 1, г. Махачкала

Джавадова Галина Владимировна

*научный руководитель, педагог высшей категории, преподаватель технологии,
гимназия № 1, г. Махачкала*



Введение: В течение долгого времени человек жил в гармонии с окружающей природой, но с развитием цивилизации вмешательство человека в природу резко возросло: появилось огромное количество экологических проблем, которые имеют взаимосвязную связь. Наиболее опасными факторами для человека являются: вырубка лесов и истребление животных; увеличение площадей свалок; загрязнение атмосферы выхлопными газами; уничтожение редких животных и растений. А ведь именно растения задерживают часть пыли, копоти и различных вредных газов, не давая им попасть к нам в организм. На территории нашей гимназии растут 87 деревьев. Нам стало интересно: какую же пользу приносят зелёные друзья?

сколько пыли они задерживают? Вышеперечисленные вопросы натолкнули нас на мысль выяснить это.

Для начала была поставлена **цель**: *привлечение внимания к проблемам загрязнения окружающей среды в нашем городе и пропаганда бережного отношения к природе через искусство*. Для достижения этой цели были поставлены следующие **задачи**:

- повысить уровень знаний и культуры у учащихся по данному вопросу;
- сформировать негативное отношение к небрежному обращению с окружающей средой;
- научить создавать работы из природного материала.

В данной работе была предпринята попытка доказать, **что зелёные насаждения играют большую роль в очистке воздуха и поглощают много пыли**. Для проверки сформулированной **гипотезы** были использованы следующие **методы исследования**:

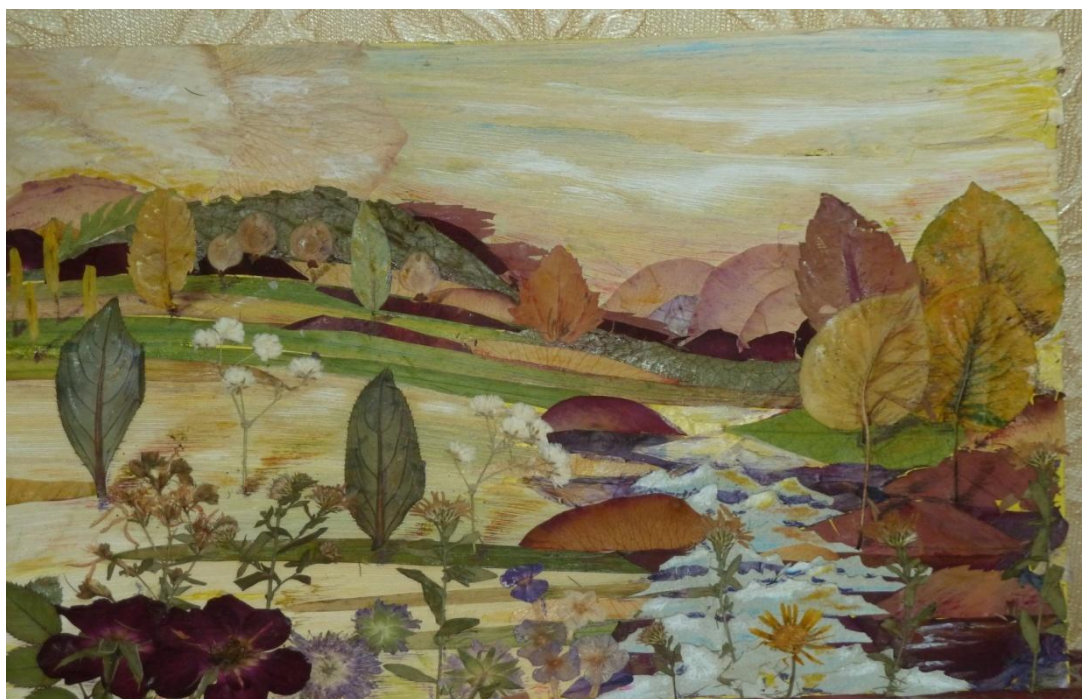
- a. теоретические: сбор и анализ информации;
- b. практические: систематизация и классификация собранных материалов; социологический опрос; математические подсчеты; наблюдение.

Работа носит творческо–исследовательский характер.

В ходе работы мы изучали литературу, видовой состав растений на территории гимназии, подсчитывали количество пыли, поглощаемой растениями участка, проводили анкетирование с учениками школы, искали информацию в Интернете, создавали декоративные панно. В итоге выяснили, что роль зелёных насаждений велика, а растущие на территории нашей гимназии деревья действительно поглощают большое количество пыли; также выяснили, что недостаточно воздействовать только на разум учащихся, нужно воздействовать и на чувства, создавая красоту. Попытались через искусство (создание панно) привлечь внимание школьников к красоте природы. Возможно, такой молчаливый призыв достигнет своей цели лучше, чем множество пространных статей на экологические темы.

Практическая ценность данной работы заключается в возможности использования материалов исследования непосредственно для изучения экологического состояния родного края, а также в использовании собранных и обработанных материалов в качестве наглядных пособий для уроков технологии в начальной школе, для кружковой работы и для оформления интерьера.

Новизна работы заключается в использовании бросового природного материала для изготовления декоративных панно: из незначительного можно сделать значимое.



Глава I. Экологические проблемы вокруг нас.

1.1. Экология и мы.

«Аэродромы, пирсы и перроны,

Леса без птиц и земли без воды.

Все меньше окружающей природы,

Все больше окружающей среды...»

Р. Рождественский

Роберт Рождественский дал очень точный и емкий образ нынешней действительности. Всего несколько поэтических строк, но в них высказана

самая суть серьезных изменений, происходящих в природе Земли. Человек и живая природа — эти понятия вскоре могут оказаться несовместимыми. Урбанизация, происходящая повсеместно, наступает на природу, обедняя среду человеческого обитания, делая ее менее пригодной для жизни. Это тем более парадоксально, если учесть, что город, представляя собой новое и оригинальное образование, создает собственную красоту, которая не всегда согласуется с красками природы. Разве не едины законы прекрасного?

Живет человек на Земле. Он — маленький, а Земля — огромная и она нуждается в постоянной заботе. И вот этот маленький человек в результате своей хозяйственной деятельности наносит огромный вред! К сожалению, не все в природе можно восстановить. Некоторые животные и растения навсегда исчезли с лица Земли...

Мы — люди первой половины XXI века почти незаметно для себя оказались одновременно в роли свидетелей и виновников всех изменений, происходящих на нашей планете. Однако, мы еще очень далеки от понимания того, чем может обернуться для нас и следующих поколений, надвигающаяся экологическая катастрофа! Мы должны помнить, что не на словах, а на деле надо заботиться об окружающей природе. Надо изменить потребительское отношение к природе, т. к. погубив природу — погубим себя! Земля — общий дом для всех: людей, птиц, зверей, цветов, трав, лесов. Наш долг — беречь природу и заботиться о ней, ведь это забота и о нас с вами!

1.2. Экология в республике.

«...В настоящее время экологическую обстановку в республике можно охарактеризовать, как удовлетворительную. Для Республики Дагестан присущи характерные для большинства регионов Российской Федерации проблемы загрязнения атмосферного воздуха, обезвреживания и утилизации промышленных и бытовых отходов, загрязнения поверхностных и подземных вод, сохранения плодородия почв и предотвращения загрязнения земель. Серьезного внимания и скорейшего решения требуют проблемы качества атмосферного воздуха и питьевой воды, как наиболее значимых для здоровья человека

компонентов окружающей среды. Увеличение общего объема выбросов в атмосферный воздух от стационарных источников и автотранспорта за 2011 год составило более 20 тыс. тонн. В целом уровень загрязнения атмосферного воздуха в городах республики оценивается как «высокий» и «повышенный». Ежегодно по Республике Дагестан в атмосферный воздух выбрасывается свыше 200 тыс. тонн загрязняющих веществ. Основной источник загрязнения воздуха — автотранспорт, его вклад в суммарный выброс составляет порядка 95 %. В районах города, прилегающих к автодорогам, среднегодовые концентрации целого ряда загрязняющих компонентов превышают санитарные нормы в 1,3—3,3 раза...» [1, с. 2]

По статистическим данным в республике имеется около 550 тыс. единиц автотехники (из них 200 тыс. грузового), и только на Махачкалу приходится 350 тыс. единиц транспорта! Это для города очень много, т. к. выхлопные газы содержат примеси тяжелых металлов и канцерогенные вещества вредные для организма, которые вызывают легочные заболевания. Самое страшное то, что они смешиваются с частичками земли и пыли и загрязняют атмосферу. Движением машин пыль поднимается в воздух и люди вдыхают это ужасное месиво. От ветра пыль разлетается, ложится на траву, деревья, покрывая все вокруг.

Магидов С.Х. в своей статье «Загрязнение атмосферного воздуха городов Дагестана и показатели здоровья населения» привел ужасающие факты, что в республике производится массовая вырубка лесов Тляртинского, Цунтинского, Кайтагского и других районов. Склоновые земли, составляющие 60 % территории республики, лишены растительного покрова, подвергаются интенсивной эрозии. Вдобавок к этому особенность сегодняшней ситуации в республике такова, что большинство предприятий пытаются решать свои экологические и социальные проблемы, в первую очередь, за счет сокращения или полного прекращения расходов на экологические мероприятия. Мы очень любим свой город, но нас огорчает, что его экология с каждым годом становится все хуже и хуже. Когда мы идем по улицам Махачкалы,

то с грустью видим как на месте стройных, тенистых парков и скверов появляются безликие, уродливые коммерческие ларьки. А ведь существенное влияние на уровень загрязнения атмосферы оказывает растительность. Самый большой вред наносит автотранспорт. По статистическим данным в республике имеется около 550 тыс. единиц автотехники (из них 200 тыс. грузового), и только на Махачкалу приходится 350 тыс. единиц транспорта! Это для города очень много, т. к. выхлопные газы содержат примеси тяжелых металлов и канцерогенные вещества вредные для организма, которые вызывают легочные заболевания. Самое страшное то, что они смешиваются с частичками земли и пыли и загрязняют атмосферу. Движением машин пыль поднимается в воздух и люди вдыхают это ужасное месиво. От ветра пыль разлетается, ложится на траву, деревья, покрывая все вокруг. Очень велика роль зеленых насаждений в очистке воздуха города. Летом деревья улавливают своей листвой огромное количество содержащейся в воздухе пыли. Копоти и пыли на листьях оседает на 40—50 % больше, чем на оконных стеклах. Следовательно, скверы и парки нашего города — это безотказные фильтры атмосферы. Зеленые насаждения поглощают углекислый газ, который мы выдыхаем, и выделяют кислород, необходимый для нашей жизни.

1.3. Наши исследования.

Мы провели анкетирование учащихся 5—8 классов с целью выяснения отношения учеников к природе, их осведомленности об экологической ситуации. В опросе участвовало 160 человек.

Результаты социального опроса:

1. Как вы оцениваете экологическую ситуацию в мире (по 5-ти бальной шкале)?

Неудовлетворительно — 20 человек

Удовлетворительно — 64 человека

Хорошо — 70 человек

Отлично — 6 человек

2. Экологическая ситуация в стране?

Неудовлетворительно — 39 человек

Удовлетворительно — 60 человек

Хорошо — 53 человека

Отлично — 8 человек

3. Экологическая в г. Махачкала?

Неудовлетворительно — 52 человека

Удовлетворительно — 41 человек

Хорошо — 62 человека

Отлично — 5 человек

4. На ваш взгляд, какие экологические проблемы существуют?

Загрязнение атмосферы — 18 человек

Загрязнение гидросферы (в частности Каспийского моря) — 22 человека

Загрязнение окружающей среды — 120 человек

5. Нужно ли бороться с этой ситуацией?

Да — 125 человек

Нет — 35 человек

6. Как часто вы бросаете мусор на улице?

Никогда = 42 человека

Редко — 80 человек

Часто — 32 человека

Всегда — 6 человек

7. Соблюдаете ли вы Зеленый закон на территории школы?

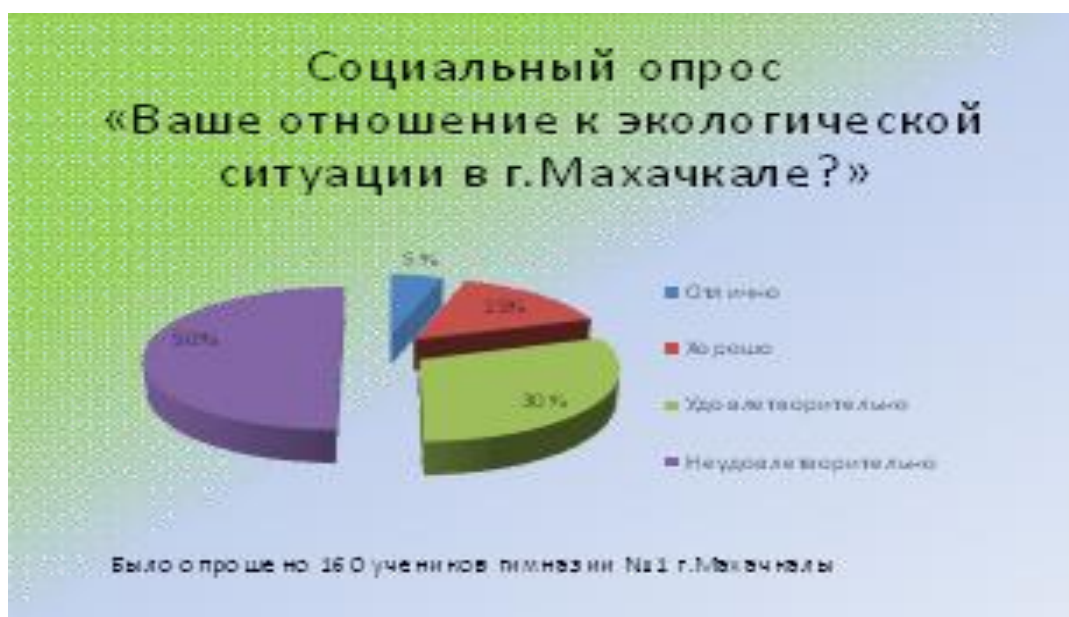
Да — 76 человек

Нет — 84

8. Страдали ли вы от экологических проблем?

Да — 75 человек

Нет — 85 человек



Анализ, осуществленный на основе анкетных данных, показал, что, к сожалению, около 50 % учащихся равнодушно относятся к данным проблемам, не осознавая возможных последствий. Это безразличное отношение части учащихся нашей гимназии натолкнуло нас на мысль о защите зеленых насаждений в городе и о создании цикла творческих работ, выполненных из природного материала. Из вышесказанного, следует, что затронутая нами проблема особенно актуальна в современном обществе. Перед нами встал вопрос, сколько же пыли задерживают наши зеленые друзья, чтобы сохранить нам здоровье? Свое исследование мы начали с подсчета количества деревьев на территории нашей гимназии. В результате было установлено: на участке растут 87 деревьев. Далее мы определили их видовой состав. Пользуясь справочными материалами, мы определили, сколько осаждается пыли за летний период на одном экземпляре.

Таблица 1.

п/п	Видовой состав	количество деревьев, шт.	поглощение пыли на 1 экземпляр, кг за лето	количество пыли на всех экземплярах, кг за лето
1	Белая акация	8	0,2	1,6
2	Платан	9	26,6	239,4
3	Тополь белый	10	34	340
4	Тополь пирамидальный	10	34	340

5	Ясень	11	27	297
6	Ива	6	38	228
7	Вяз шершавый	8	20	160
8	Клен	13	33	420
9	Шелковица черная	3	26,6	79,8
10	Абрикос	1	0,3	0,3
11	Туя	5	22,6	113
12	Шелковица белая	3	26,6	79,8
Всего:		87	288,9	2307,9

Затем подсчитали общее количество пыли, которое способны задержать за лето все зеленые насаждения участка. Проанализировав полученные данные, мы рассчитали поглощение пыли одним деревом в день. Исходя из того, что все 87 экземпляров зеленых насаждений задерживают за летний период (а это — 92 дня) 2307,9 кг пыли, то произведя расчеты получим:

$2307,9 : 92 = 25,1$ (кг) — количество пыли поглощаемое всеми деревьями участка за день. $25,1 : 87 = 0,29$ (кг) — это примерно 300грамм пыли, поглощаемое в среднем одним деревом *за день!* Из справочных материалов известно, что одно дерево в сутки выделяет количество кислорода, необходимое для дыхания 3-х человек. Следовательно, деревья исследуемого участка за сутки обеспечивают кислородом (3 x 87) — 261 человека, а за лето (261x92) — 24 012 человек! Эти цифры красноречиво говорят о роли зеленых насаждений.

Вывод: все зеленые насаждения незримо оберегают экологию городов. Чем больше будет в городах деревьев, тем лучше будет экологическая обстановка, тем чище будет воздух в городе, тем легче нам будет дышать. Из справочных данных ясно видно, что больше всего поглощают пыли в течение лета: тополь белый, тополь пирамидальный, платан, ива, клен. Именно эти виды растений целесообразно использовать при формировании зеленых насаждений в городе, а также на территории нашей гимназии. Следовательно, охрана природы — это охрана здоровья человека, от этого зависит увеличение продолжительности его жизни и работоспособности.

Глава II. Работа с природным материалом.

Общение с природой — потребность всякого нормального человека, поскольку он и в условиях цивилизации остается биологическим существом. Любовь к природе не ослабевает, а наоборот, становится жизненной необходимостью, особенно в больших городах, где людей буквально преследует отравленный воздух, шум, стрессовая обстановка. Все больше городскому жителю хочется отдохнуть от окружающих его однотипных зданий из стекла и бетона, транспортных магистралей, площадей, покрытых серым асфальтом и плиткой.



Красота природы — это поэзия зрительного восприятия, секрет восприятия прекрасного заложен в самом человеке, как мера духовного богатства. Вот он этот мир. Посмотрите, сколько красок, совершенства и красоты! Хорошо потрудились природа. Но каждый из нас знает, что, к сожалению, не вечен этот мир. Сменяются времена года и блекнут краски, увядает и исчезает былая красота. Шаг за шагом, открывая новое, мы стараемся продлить жизнь созданному природой, и не только продлить, но и создать новые прекрасные образы. Это и будет самым главным открытием. Правда,

найти новое всегда сложно, даже если до открытия только шаг, но ведь шаг этот можно сделать: просто раздвинуть густую траву в парке, взглянуть на дерево, рассмотреть веточку. Чудесное есть всюду! Богат и разнообразен природный мир Дагестана. Здесь растут камыш, мох, пух, орехи, шишки, серовато-черная полынь и ковыль, имеются ракушки и морские камешки, соломка. Сколько поделок можно сделать из этих богатств!

Мы хотим поделиться своими технологическими находками, которые были использованы в процессе своих работ. Флористика — это «картины без кисти и красок». Природа создала неповторимые тона и оттенки. Работа по созданию этих картин имеет свои секреты, и опыт показал, чем «моложе» цветки и соцветия (1—2 дня), тем устойчивее их окраска. Взятые в конце цветения, они, как правило, при сушке распадаются, теряют лепестки, колер становится тусклым. После закладки цветов для сушки, листки бумаги, проложенные между листьями, обязательно меняют дважды в первый же день, так как причиной побурения лепестков и листьев является влага, которую они в себя вбирают. Плотные, кожистые, сочные, яркие осенние листья хорошо сушить, проглаживая горячим утюгом через бумагу. Цветы утюгом не сушат, но исключение составляет василек, который можно сушить утюгом. Как только лепестки делаются сухими, прекращается поглаживание, остальная часть василька сохнет сама по себе. Ноготки, ромашки, георгины и другие подобные им цветы кладут на газету стеблем вверх, лепестки вокруг плодоножки полностью закрывают валиком из ваты, сушат с несколькими прокладками.

Засушенные цветы, лепестки, листья своей формой часто напоминают знакомые образы, предметы. Развивая свою фантазию и воображение, мы заметили, что листочки ивы похожи на заячьи уши. Если взять два одинаковых листочка, можно сделать бабочку или стрекозу. Зеленый листок одуванчика похож на миниатюрную елочку, а листики дуба, тополя напоминают силуэты лиственных деревьев. Природная форма, цвет, оттенки

листьев позволяют передать самые различные предметы, объекты — птиц, зверей, насекомых, фигурки людей.



Приходится, однако, констатировать, что некоторые виды растений, особенно обладающие высокими декоративными достоинствами, исчезают из-за чрезмерной «привязанности» и «любви» к ним со стороны наших горожан. Побывав на лоне природы, некоторые отдыхающие стремятся принести домой букет дикорастущих растений попышнее и повнушительнее. Многие растения в этих букетах быстро увядают, поэтому их выбрасывают, не донеся до дома. А ведь из этих цветов уже невозможно осеменение растений. Выходит там, где только что отдыхали наши горожане, в будущем году однолетние растения уже не появятся...



Соломка — это полый внутри стебель, легко обрабатываемый материал, изделия из соломки очень привлекательны, красивы. Для аппликации используют соломку хлебных злаков — ржи, пшеницы, проса, овса, ячменя. Заготовку производят после созревания растений, когда соломка приобретает золотистый оттенок. Для работы пригодна средняя и нижняя часть злаков. Срезают соломку вместе с узлами или разрезают сразу на части по узлам. Если соломка при обработке ломается, её необходимо запарить. Стебли кладут в таз и заливают кипятком. Затем посуду с запаренной в ней соломкой

закрывают крышкой и оставляют на несколько часов. После такой обработки соломка становится эластичной, прочной и легко сгибается. Трубочки из соломки нужно осторожно разрезать вдоль стебля маленькими ножницами или острым концом ножа. Разрезанную соломку необходимо разгладить, превращая в плоскую ленту. Если же высохшие под утюгом соломинки продолжать разглаживать очень горячим утюгом, то они начнут менять свой цвет от золотистого до тёмно-коричневого. Соломку можно подкрасить в любой цвет анилиновым красителем или отбелить смесью перекиси водорода и аммиака. Чтобы получить золотисто-жёлтый цвет, надо прокипятить соломку с содой. Технология наклейки соломенных полос — важнейший этап работы. Очень важно знать, в каком направлении надо класть стебель соломки, так как это создаёт особую игру света и блеск. Вначале надо перенести на тонкую, но достаточно прочную, просвечивающую бумагу рисунок, а затем клеем ПВА смазывают бумагу, на которую затем накладывают полоски соломки в нужном направлении. Полоски тщательно подгоняют, чтобы между ними не было просветов. Концы полосок должны выходить за контурные линии. Потом поворачивают заготовку на изнаночную сторону и по контурной линии обрезают ножницами лишнюю бумагу вместе с соложкой. Подготовленные фрагменты кладут на фон — основу и наклеивают. Потом производят отделку: выжигают некоторые части, если необходимо, покрывают лаком.

Для того, чтобы сделать композицию из сухих растений и из семян, необходимы следующие инструменты: ножницы, острые ножи, толстые иголки, пинцет, карандаши, кисти средней мягкости шириной 1—0,5 см, линейки, угольник, газеты, калька, копировальная бумага, клей ПВА, рамки. При создании любой композиции нужно учитывать такие факторы, как цвет, фактура, контраст, пространство и фон. Прежде, чем приступить к работе, надо выполнить эскиз будущего панно, на котором намечают расположение деталей. Подбирая цвет листьев, цветов, трав, семян, нужно учитывать переход от светлых тонов к темным. Фон не должен быть очень ярким, пестрым. Если требуется подчеркнуть какой-нибудь цвет, необходимо поместить рядом

контрастный цвет. Создание композиции надо начинать сверху, каждым нижним краем, перекрывая верхний листик. Мелкие детали в композиции удобно брать и ставить на место пинцетом. Работа с семенами имеет свою специфику т. к. в рисунке необходимо сохранить естественную форму семян.



Из-за большого потока информации, от большой учебной нагрузки, и получив неудовлетворительные оценки, учащиеся испытывают большие стрессы и нервозность. При работе с природным материалом уже после 10—20 минут ученик про все забывает, отвлекается, испытывает благотворное влияние природы. У него проходит усталость, раздражительность, нервное переживание; в организме вырабатывается положительная энергетика и появляется состояние полной гармонии и спокойствия.

Заключение.

Все зеленые насаждения незримо оберегают экологию городов. Чем больше будет в городах деревьев, тем лучше будет экологическая обстановка, тем чище будет воздух в городе, тем легче нам будет дышать. Опираясь на проведенное исследование, мы выявили:

- больше всего задерживают пыли следующие деревья: тополь белый, тополь пирамидальный, платан, ива, клен. Именно эти виды растений

целесообразно использовать при формировании зеленых насаждений в городе, а также на территории нашей гимназии;

- создание декоративных панно развивает мелкую моторику пальцев, способствует развитию согласованности в работе глаза и руки, совершенствует координацию движений;

- вся работа с природным материалом развивает у учащихся художественный

- вкус, чувство любви и подлинного уважения к окружающей природе, рождает желание оберегать и сохранять ее, развивает наблюдательность, учит видеть красоту природы, наблюдать и сравнивать.

Природа будет ограждена от опасности только в том случае, если человек хоть немного полюбит её просто потому, что она прекрасна. А так как смысл жизни поколений — созидание, наш долг — беречь и умножать богатство окружающей нас природы. Мы постарались продлить жизнь созданному природой, и не только продлить, но и создать новые прекрасные образы.





Список литературы:

1. «Доклад об экологической ситуации в Республике Дагестан за 2011 год». [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: [http://www.government-rd.ru/storage/files/doclad %20ecolog.doc](http://www.government-rd.ru/storage/files/doclad%20ecolog.doc)
2. Магидов С.Х. Загрязнение атмосферного воздуха городов Дагестана и показатели здоровья населения. Эколого-геохимическая оценка городов различных регионов страны: Сб. науч. ст. — 1991 — 75—84 с.
3. Михеев А.В., Константинов В.М. Охрана природы: учеб. для ССУЗ / — М. : Высш. шк., 1986 — 256 с.
4. Николаева Н.С. Декоративное искусство Японии. — М.:Искусство,1972 — 88 с.
5. Николаенко Н.П. Композиции из цветов. Издательство: ЦК КП Узбекистана. Ташкент Год: 1988 — 76 с.
6. Новикова Е.Ф. «Вдохновение. Аранжировка цветов. Флористика». Изд. «МЕТ», Минск,1994 — 438 с.
7. Охрана природы: справочник / К.П. Митрошкин и др.; Под ред. К.П. Митрошкина — М.: Агропромиздат, 1987 — 269 с.
8. Стецюк В.Г. Картины из сухих цветов: Техника. Приемы. Изделия — М.: АСТ-Пресс, 2004 — 139 с.
9. Худушин Ф.С. Слово о красоте земной: научно-художественные очерки / — М.: Молодая гвардия, 1982 — 271 с.

ВОЗМОЖНОСТЬ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ДЕЙСТВУЮЩЕЙ МОДЕЛИ ПОДВОДНОЙ ЛОДКИ В ДОМАШНИХ УСЛОВИЯХ

Старцев Кирилл

*подготовительная группа, МАДОУ детский сад № 63 «Журавлик»
комбинированного вида, г. Киселёвск*

Савельева Ольга Владимировна

*научный руководитель, педагог высшей категории, заместитель
заведующей по методической работе МАДОУ детский сад № 63 «Журавлик»
комбинированного вида, г. Киселёвск*

По телевизору я смотрел познавательную передачу на канале «Дискавери» про подводные лодки. Из нее узнал, кто первым изобрел подводную лодку, почему она может плавать под водой, как люди их сейчас используют. Мне очень захотелось иметь свою подводную лодку. Дедушка предложил сделать её самим.

Сначала нужно было узнать все о подводных лодках: кто её придумал, из чего она состоит и работает. Потом придумать, как будет выглядеть и работать наша подлодка. После этого смоделировать модель подводной лодки, провести её испытание на воде и проверить, какой груз она будет поднимать.

Перед началом работы я предполагал, что:

1. Если мы все узнаем о подводной лодке, то сможем сконструировать её сделать сами дома.
2. Если правильно её сделать, то она сможет погружаться под воду и подниматься на её поверхность.
3. Сконструированная своими руками подлодка может поднимать грузы.

Вот что узнал про подводные лодки из книг [1—5; 11], интернета и телепередачи на канале «Дискавери». Самым первым нарисовал подводную лодку итальянский ученый Леонардо да Винчи. Но он сжег свои рисунки,

потому что считал, что в людях столько злости, что они буду при помощи его лодки убивать друг друга даже на дне морском [4; 6; 7; 9].

Поэтому в мире принято считать, что первую подводную лодку построил и испытал Корнелий Ван-Дреббель. Эта лодка была деревянная, снаружи обтянута промасленной кожей. Она могла передвигаться с помощью весел под водой на небольшие расстояния [4; 6; 7; 9; 11].

В России первая подводная лодку сделал плотник Ефим Никонов. Она называлась «Потаенное судно». Сам царь Пётр I был на её испытании. Но при спуске у того судна повредилось дно. Потаённое судно не стали ремонтировать, испытаний больше не проводили, и она сгнила в заброшенном сарае [6; 7].

Сейчас подводные лодки в основном используют военные для охраны границ нашего государства. Например, у атомного подводного крейсера «Юрий Долгорукий» даже есть ракеты для этого. А ученые с помощью подлодок изучают дно океанов и морей. Много подводных лодок сделали кораблями-музеями или музейными экспонатами [3; 4; 7; 8; 9].

Много интересного узнал про подводные лодки, но получится ли её сделать самому?

Все вместе начали придумывать, как же её сделать самим из того, что есть «под рукой» дома. Стали искать подходящий материал: в папиных инструментах, дедушкиной кладовке, моих игрушках. И нашли все что нужно.

С начала с помощью дрели сделали отверстия в пластмассовой бутылке, чтобы вода могла легко набираться и выходить из корпуса при погружении и всплывании

Приклеили к корпусу кабину, перископ, пушку.

На крышку, которая расположена на капельнице надели воздушный шарик и проделали через крышку

В отверстие крышки корпуса вставили шарик на капельнице и закрыли крышку корпуса.

Когда лодка была готова, приступили к её испытанию. Набрали полную ванну воды, подводную лодку опустили на воду. Она заполнилась водой и опустилась на дно

Стал дуть в капельницу, чтобы надуть воздушный шарик. Шарик надувался и поднимал подлодку на поверхность. Увидел, что чем больше надуваешь шарик, тем ближе к поверхности воды поднимается лодка.

Мои предположения оправдались. Нам не только удалось сконструировать модель подводной лодки, но ещё она может погружаться под воду и подниматься на её поверхность. Значит, мы правильно её собрали.

Стало интересно, какой вес может поднять моя модель, от чего это зависит?

Провёл несколько простых *экспериментов*:

Первый раз к лодке прикрепил груз весом 50 г. Надули шарик — 50 % объема. Подлодка поднимает такой груз.

Второй раз к лодке прикрепил груз весом 100 г. Надули шарик — 50 % объема. Подлодка не поднимает имеющийся груз, не достаточно объема воздуха.

Третий раз к лодке прикрепил груз весом 100 г. Надули шарик — 100 % объема. Подлодка поднимает такой груз.

Мы с папой решили на этом не останавливаться. Настоящая подводная лодка может не только погружаться и всплывать, но и двигаться вперед и назад. Наша модель только опускается под воду и поднимается за счет груза и воздуха. Поэтому её нужно доделать (*усовершенствовать*): приделать к ней моторчик. Вот тогда она станет самой настоящей подводной лодкой.

О своей лодке рассказал другу. Он тоже захотел со своим папой её сделать.

А старшие ребята, которые занимаются в кружках, где строят разные модели, могут её улучшить и участвовать в соревнованиях. Папа с мамой возили меня в г. Кемерово на такие соревнования. Мне очень понравилось!

Мне понравилась наша работа. Во-первых, купание в ванной стало интереснее. А ещё мама мне купила очки для подводного плавания, теперь

я могу нырять и наблюдать за лодкой под водой. Во-вторых, я научился выступать перед большим количеством ребят (даже взрослых) и не бояться! Мне очень понравилось, как меня слушали на муниципальной конференции ученических исследовательских работ учреждений дополнительного образования (победитель, 2012 г.), на XVI Всероссийской научно-практической конференции «Научное творчество молодёжи» (лауреат в секции «Мои первые открытия», 2012 г.).

Поэтому свои исследования буду продолжать!

Список литературы:

1. Золотов А.В., Кудишин И.В. Большая энциклопедия техники. — М.: ЗАО РОСМЭН-ПРЕСС, 2010. — 288 с.
2. История создания подводной лодки [Электронный ресурс] // Режим доступа URL: <http://studentbank.ru/view.php?id=14151&p=4> (дата обращения: 24.01.2012).
3. Касаткина Ю.Н., Щигель Д.С. Все о технике. Новая Иллюстрированная детская энциклопедия. — М.: АСТ: Астрель, 2008. — 191 с.
4. Корабли и подводные лодки всех флотов мира. История подводных лодок. Первые подводные лодки. Современные подводные лодки. [Электронный ресурс] // Режим доступа. URL: <http://greatships.ru/2011-03-16-14-27-29.html> (дата обращения: 20.01.2012).
5. Мир океана. Четыри поколения подводных лодок. [Электронный ресурс] // Режим доступа. URL: <http://www.seapeace.ru/submarines/russia/330.html> (дата обращения: 20.01.2012).
6. Подводные лодки. [Электронный ресурс] // Режим доступа. URL: <http://flot.com/nowadays/strength/submarines> (дата обращения: 20.01.2012).
7. Подводные лодки зарубежных стран второй мировой войны [Электронный ресурс] // Режим доступа. URL: <http://www.referats.net/pages/referats/rkr/Detailed/13392.html> (дата обращения: 24.01.2012).
8. Спектор А.А. Большая энциклопедия школьника. — Минск: Харвест, 2010. — 160 с.
9. Свободная энциклопедия [Электронный ресурс] // Режим доступа. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 20.01.2012).
10. Тарас А.Е. Дизельные подводные лодки. — М.: АСТ, Минск: Харвест, 2006. — 272 с.
11. Хияйнен Л.П. Развитие зарубежных подводных лодок и их тактика. — М., Военное издательство, 1988. — 206 с.

СЕКЦИЯ 6.

МУЗЫКА

РОДОСЛОВНАЯ ЭЛЕКТРОННЫХ КЛАВИШ

Корнева Анжелика

класс 5 «Д», МБОУ СОШ № 124, г. Самара

Гундорова Елена Юрьевна

*научный руководитель, канд. пед. наук, педагог высшей категории,
учитель музыки, МБОУ СОШ № 124, г. Самара*

Крупнейший современный немецкий композитор Карлхайнц Штокхаузен считает, что в XX веке наступила «эра космической музыки», которой соответствует «музыка электронная». Рождению электронной музыки помогло создание и внедрение в музыкальное искусство технических новшеств, связанных с электроникой и электроакустикой. В последнее десятилетие наблюдается активное наступление «электронных клавиш». Стали популярными синтезаторы. Ими пользуются не только профессиональные музыканты, но даже дети, которым часто дарят их в качестве игрушки.

Что такое синтезатор? На этот вопрос мы попросили ответить одноклассников. Большая часть ребят ответила кратко — «музыкальный инструмент», ещё одна часть сверстников уточнила, что это «музыкальный инструмент, похожий на пианино». Несколько учащихся определили синтезатор, как «электронное пианино», что близко по смыслу ко второй группе ответов. Один человек отметил, что синтезатор — «электрический инструмент», другой — «электронный инструмент». В то же время были единичные ответы, где дети писали, что синтезатор — это «музыкальный предмет», «вещь», «машина». Лишь трое из опрошенных отметили его возможности — «издавать звуки других музыкальных инструментов».

Мы решили найти ответ на вопрос в словарях. Оказалось, что ни в одном из них, в том числе и музыкальном, такого определения нет. Поэтому

мы обратились к Интернету. Вот какое определение даёт свободная энциклопедия «Википедия»: «Синтезатор — электронный музыкальный инструмент, создающий (синтезирующий) звук при помощи одного или нескольких генераторов звуковых волн. Требуемое звучание достигается за счёт изменения свойств электрического сигнала (в аналоговых синтезаторах) или же методом настройки параметров центрального процессора (в цифровых синтезаторах). Синтезатор, выполненный в виде корпуса с клавиатурой, называется клавишным синтезатором и т. д.» [9]. Это определение сложно и большинству непонятно, особенно детям. Термины, которые здесь используются, больше подходят для описания свойств и функций машины.

Что же такое синтезатор: музыкальный инструмент или машина? Так возникла идея провести исследование на эту тему. Противоречие между популярностью синтезатора и недостаточностью информации о нём, показывает *актуальность* выбранной темы. Мы предположили, что синтезатор соединяет в себе музыкальный инструмент и машину. В этом состоит *гипотеза* нашего исследования.

Объект исследования: музыкальные инструменты и машины.

Предмет исследования: клавишный синтезатор.

Цель исследования: определение понятия «синтезатор» на основе сравнительного изучения и установления родства клавишного синтезатора с музыкальным инструментарием и машинами.

Задачи исследования:

1. Провести анализ источников (литературы и электронных ресурсов) по теме исследования.
2. Изучить историю развития клавишного музыкального инструментария.
3. Провести сравнительно-сопоставительный анализ строения, принципов звукоизвлечения, особенностей, свойств группы клавишных музыкальных инструментов.
4. Провести историко-культурологический анализ музыкальных машин и выявить среди них предшественников синтезатора.

5. Дать характеристику синтезатору, сопоставив его с клавишным музыкальным инструментарием и машинами.

Методы исследования: анализ литературы; сравнительно-сопоставительный, логический, историко-культурологический, метод опроса, анкетирование.

ГЛАВА 1.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ И МАШИНЫ–ПРЕДШЕСТВЕННИКИ СИНТЕЗАТОРА

1.1. Виды, особенности и проблемы клавишных инструментов

Группа клавишных музыкальных инструментов многочисленна, интересна и разнообразна. В неё входят: фортепиано, клавикорд, клавесин, орган, фисгармония, аккордеон, челеста, мелодическая гармоника и другие. Самый «старый» из них — орган, а самый «молодой» — мелодическая гармоника. Объединяет в одну группу все вышеперечисленные инструменты — *клавиша* (от лат. *clavis* — ключ). В «Толковом словаре русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой под клавишей понимается «пластинка, удар по которой приводит в движение рычаги механизма» [6, с. 275]. Действительно, клавиша является ключом, дающим возможность извлекать звук. Объединенные в систему клавиши образуют *клавиатуру*. Она может быть статической или динамической. *Статическая клавиатура* определяет положение клавиши (нажата или отпущена), *динамическая* — в том числе, и силу нажатия, от которого зависит уровень громкости звучания инструмента. Клавиатуры органа, аккордеона, клавесина и фисгармонии — статические, фортепиано, клавикорда и челесты — динамические. Существуют клавиатуры, как для рук, так и для ног (педальная клавиатура). У органа и клавесина могут быть несколько клавиатур. Тогда они называются «мануалами».

В результате сравнения и сопоставления инструментов друг с другом, мы разбили все клавишные инструменты на 3 группы в соответствии с их внешним обликом, строением, принципами звукоизвлечения: *струнные* *клавишные* (клавикорд, фортепиано, клавесин и его разновидности); *ударно-*

клавишные (челеста); **духовые клавишные** (орган, фисгармония, аккордеон, мелодическая гармоника).

Объединяющим началом группы **струнных клавишных инструментов** является **струна**. От её длины и толщины зависит тон звука — высокий или низкий. Чтобы заставить струну звучать (вибрировать) придумали различные механизмы. В клавикорде звук образуется в результате удара металлических штифтов с плоской головкой (тангента) о струну, а у фортепиано — удара молоточка. В семействе клавесинов (в Англии — вёрджинел, в Италии — клавичембало, во Франции — спинет) струны приводятся в звучание щипком. При нажатии клавиши стержень из вороньего пера зацепляет соответствующую струну.

Самым совершенным инструментом из группы струнных клавишных во всём мире признается **фортепиано**. Фортепиано делятся на рояли — инструменты с горизонтальным расположением струн — и пианино (итал. *pianino* — маленькое фортепиано) с вертикальным. Название инструмента произошло от итальянского *forte* — «громко» и *piano* — «тихо». Фортепиано решило проблемы динамически однообразного (как у клавесина), а также слишком тихого и быстро затухающего (как у клавикорда) звука. Считается, что этот инструмент в 1709 году изобрел итальянец Бартоломео Кристофори.

Недостатком всех струнных инструментов является постоянно ослабевающее натяжение струн, поэтому их нужно регулярно настраивать. Периодичность настройки зависит от класса инструмента, качества его изготовления, его возраста, условий содержания и эксплуатации.

К **ударно-клавишной** группе относится **челеста** (итал. *celesta* — «небесная») — небольшой музыкальный инструмент, внешне похожий на пианино, звучащий наподобие колокольчиков. Звук извлекается молоточками, которые ударяют по стальным пластинкам, укреплённым на деревянных резонаторах. Механизм молоточков напоминает фортепианный, но более упрощён.

Особенностью извлечения звука в *духовых клавишных инструментах* (орган, фисгармония, аккордеон, мелодическая гармоника) является создание воздушной струи, которая либо вдувается в механизм как в мелодической гармонике, либо нагнетается в специальные трубки или меха при нажатии клавиши как в органе, аккордеоне и т. п., либо накачивается двумя ножными педалями как в фисгармонии. В рамках данного исследования особенный интерес для нас представляют орган и аккордеон. Остановимся более подробно на них, ибо именно эти инструменты первыми начали синтезировать звук.

Орган признан «королём инструментов». Он не только самый крупногабаритный по размеру. «Его величество» обладает богатыми тембровыми и динамическими оттенками. Он снабжён многочисленными музыкально-исполнительскими средствами. Порой его звучание напоминает симфонический оркестр. Органист играет на органе, сидя за исполнительским пультом или столом. На исполнительском пульте находятся несколько клавиатур (мануалов), расположенных одна над другой, а внизу — ножная клавиатура, с помощью которой извлекаются самые низкие звуки. В органе звучат металлические трубы. Число их доходит в некоторых разновидностях до 30 000. Каждой клавише соответствует несколько десятков, а то и сотен труб, издающих звук одной высоты, но разного тембра. Их можно включать и выключать регистровыми ручками, т. е. синтезировать звук. Играют на таком инструменте только мастера-профессионалы.

Принципиально отличающимся звукоизвлечением, приемами игры и положением исполнительского аппарата при внешней схожести клавиатур является *аккордеон*. В 1829 году это название дал венский органный мастер К. Дамиан усовершенствованной им гармонике. Характерным признаком аккордеона является фортепианная клавиатура для правой руки, кнопочная — для левой руки. Кнопочная клавиатура имеет 6—7 рядов. В первом и втором рядах — отдельные басовые звуки, в остальных — готовые аккорды (отсюда и название инструмента). Кроме того, как и в органе, аккордеон имеет ряд регистров-переключателей, которые дают возможность менять тембр

инструмента или удваивать звуки в октаву, т. е. синтезировать звук. Портативность инструмента позволяет выступать музыкантам в практически любом месте.

1.2. Музыкальные машины: экскурс технических достижений в истории культуры

Человек с давних пор начал задумываться о таких инструментах, которые могли бы максимально облегчить человеку воспроизведение музыки. Примерно в 1600 году Афанасий Кирхер написал книгу, в которой изложил принципы *«автоматического сочинения музыки»*.

В XVIII веке появилась *шарманка*. Мелодия и аккомпанемент «натякивались» специальными шпильками на валик, который при вращении открывал доступ к нужным трубам. Музыканту оставалось только крутить ручку, и записанная на валике музыка начинала звучать. Вот с каких времён пошла традиция выступать под фонограмму «минус один»!

В 1897 году Волей изобрёл *пианолу* (знаменитое механическое пианино). В пианоле использовались валики с перфолентой. Расположение дырочки на ленте соответствовало ноте, а длина дырочки — продолжительности этой ноты. Когда валик прокручивался, соответствующие дырочкам молоточки били по струнам пианолы. Подобная техника позволяла записывать довольно сложные пьесы, как из классического, так и из популярного репертуара. Многие джазовые пианисты начала XX века не умели читать ноты и не имели граммофона, поэтому учились играть, по сто раз подряд прокручивая одну и ту же пьесу на пианоле.

В своей конструкции музыкальные инструменты всегда опирались на передовые достижения научно-технической мысли, поэтому здесь не могли остаться незамеченными и явления, связанные с электричеством. Первый *электроклавезин*, где для звукоизвлечения использовалось статическое электричество, был построен во Франции еще в 1759 г.

В XIX веке успешные опыты по генерированию звука с помощью электричества дали толчок активным поискам в конструировании

электромузыкальных инструментов. Среди их многочисленных и предшественников: телармониум Т. Кэхилла (1906 г.) — огромный в 200 тонн аппарат, предназначавшийся для распространения музыки по сети абонентов телефонной станции Чикаго; терменвокс Л. Термена (1920 г.) — первый электроинструмент, выпущенный серийно; оптический синтезатор Е. Мурзина (1964 г.), где звук можно было нарисовать на стекле.

Первый, по сути, синтезатор был создан американцем *Тадеушем Кэхиллом*. В 1897 году он запатентовал и в 1906 году представил в окончательном виде огромный агрегат под названием *телармониум*. Он имел огромные размеры и весил, как мы уже отмечали, 200 тонн. Клавиатура включала в себя семь октав по 36 нот в октаве, что конечно, добавляло возможностей для музыкального интонирования, но ужасно раздражало пианистов-исполнителей. Играть на телармониуме можно было только в четыре руки. Кроме того этот инструмент издавал много постороннего шума и создавал помехи в телефонной цепи, чем вызывал большое неудовольствие пользователей.

После телармониума появился *электронный орган*, звук в котором воспроизводился благодаря встроенным металлическим дискам и электромагнитным катушкам. Эта модель получила название Hammond. Другие виды электрооргана использовали электричество лишь для нагнетания воздуха или для механизма клапанов, то есть сам принцип извлечения звука не изменился — движение воздуха в трубах так же продолжало извлекать звуки.

Постепенно звуки были систематизированы, аппараты научились эти звуки не только подавать, но и воспроизводить, а впоследствии и создавать, то есть искусственно синтезировать звуки, похожие на те, которые воспроизводят другие предметы.

Первым электроинструментом был *терменвокс*, названный по имени своего создателя — русского физика-изобретателя Л.С. Термен. У терменвокса нет ни клавиш, ни струн. Их роль выполняет металлический стержень-антенна. Звук извлекается путем перемещения рук исполнителя в электромагнитном

поле вблизи металлической антенны. Звук у терменвокса необыкновенный — космический. А процесс музицирования напоминает колдовство: исполнитель совершает движения в воздухе руками, а из динамиков выходит музыка.

Первая модель *синтезатора АНС* была изобретена в 1958 году *Е. Мурзиным*. Более всего этот изобретатель любил музыку Александра Николаевича Скрябина. И свой инструмент он назвал в его честь. АНС — это аббревиатура имени, отчества и фамилии композитора.

Развитию электронной музыки способствовало появление в середине 50-х годов в Америке первых суммирующих синтезаторов (Марк-1, Марк-2), благодаря которым работа над звуковым материалом несколько упростилась.

Что же такое синтезатор? Этому посвящена следующая глава нашего исследования.

ГЛАВА 2.

ЧТО ТАКОЕ СИНТЕЗАТОР?

2.1. Характеристика клавишного синтезатора

Задачей данной главы является установление истины: чем же является клавишный синтезатор — музыкальным инструментом или машиной? Для решения задачи мы сравним изучаемый предмет с выделенными нами в предыдущих параграфах клавишными инструментами и музыкальными машинами. Критериями сравнения будут следующие: внешний вид, принцип извлечения звука, возможности и функции инструмента (машины). 1 параграф будет посвящён сравнению синтезатора с клавишными музыкальными инструментами, 2 — с музыкальными машинами.

Роднит синтезатор с группой клавишных музыкальных инструментов — клавиша. Количество клавиш у синтезатора зависит от его разновидности. Клавиши объединены в клавиатуру, которая здесь может быть как статическая, так и динамическая.

С появлением синтезатора сбылась мечта композиторов, исполнителей, и просто любителей музицировать. Он способен воспроизводить звучание любого инструмента! Многотембровость или политембровость является одним

из самых положительных свойств синтезатора. С помощью заветной кнопки «ИНСТРУМЕНТ» [VOICE] можно выбрать тот инструмент, на котором вам хочется сейчас играть. И этот выбор может сделать любой любитель музыки, освоивший азы игры на синтезаторе, а не только органисты или аккордеонисты. Но для того, чтобы полноценно играть на синтезаторе, нужно иметь навыки игры на фортепиано.

Современный синтезатор имеет возможность не только воспроизводить звучание любого инструмента из группы струнных клавишных (клавикорд, фортепиано, клавесин и его разновидности), но и исправлять недостатки того или иного инструмента. Например, звук клавесина — резкий, но тихий, в синтезаторе может быть увеличен за счёт встроенных в него усилителя и динамиков. В тоже время, усилители и динамики дают возможность, по желанию музыканта, уменьшить звук, сделав его еле слышным, или совсем убрать, прослушивая свою игру в наушниках, никому при этом не мешая. Быстро затухающий звук, характерный для клавикорда, может быть продлён в синтезаторе до бесконечности. Для этого в синтезаторе существует, так называемая, функция «ПРОДЛЕВАТЬ» [SUSTAIN]. Она работает по подобию педали на фортепиано, и служит для продления звучания уже после того, как музыкант отпустил клавишу.

Придать клавиатуре синтезатора чувствительность фортепиано помогает функция «ПРИКОСНОВЕНИЕ» [TOUCH]. При резком нажатии на клавишу звук получится резким и громким, а при плавном нажатии — тихим. Синтезатор перенял у струны естественное затухание звука. Клавиша ещё нажата, но звук медленно угасает. Это позволяет имитировать клавесин и фортепиано. Решена проблема, как фортепиано, так и всех струнных по постоянной, из-за ослабевающего натяжения струн, настройке инструмента. Звук синтезатора, имитирующего любой из струнных клавишных инструментов (клавесина, фортепиано, рояля и др.), идеально настроен и звучит выше всяких похвал.

Музыка, воссоздаваемая на синтезаторе, может переливаться разными красками. Достигается этот эффект с помощью разных функций. Функция «ДВОЙНОЙ» [DUAL] — смешивание двух голосов, позволяет при нажатии на одну клавишу услышать звук, например, скрипки и флейты одновременно. С помощью функции «ЛЕВЫЙ» [LEFT], мы можем придать левой стороне клавиатуры голос одного инструмента, а правой — другого. Синтезатор безгранично расширил возможности составления звуков. Он может воспроизводить не только музыкальные инструменты, но и самые различные звуки и шумы, например, ветер в печной трубе, морской прибой, дождь. «Сейчас можно пропеть «тембром ветра» или «тембром гудящих телеграфных проводов» двух-трехголосную хоровую песню, даже фугу, шум набегающих на берег морских волн может быть интонационно «уточнён» и включен в партитуру наряду с любым инструментом оркестра. Неслыханные тембры уводят наше воображение в причудливые миры фантастики, в космическое пространство» [5, с. 92].

Очень удобной в аккордеоне является кнопочная клавиатура левой руки. С её помощью, нажав лишь одну кнопку, можно воспроизвести сразу аккорд. Изобретатели синтезатора пошли дальше, создав функцию автоаккомпанемента. Благодаря этой функции можно включать музыкальное сопровождение аккордов, играемых левой рукой в выбранном стиле или жанре. Стилей в синтезаторе великое множество. Достаточно нажать кнопку «СТИЛЬ» [STYLE], выбрать нужный стиль и включить автоаккомпанемент. Даже не умея играть, можно сопровождать мелодию насыщенным и эффектным сопровождением, что очень нравится начинающим исполнителям музыки.

Удобность использования аккордеона, т. к. он небольшой, портативный, создавало преимущества перед другими музыкальными инструментами. Это достоинство было учтено изобретателями. Современный синтезатор, как и аккордеон, мобильный, удобный, небольшой, что позволяет его использовать в любом месте и перемещать его пожеланию, не испытывая при этом трудностей, как, например, при передвижении фортепиано или рояля.

Как показывает проведённое нами исследование, клавишный синтезатор, интегрировал в себя всё лучшее, что было когда-либо изобретено в сфере клавишного музыкального инструментария, во многом устранил недостатки тех или иных инструментов. Более того клавишный синтезатор по праву может называться музыкальным инструментом. Синтезатор — самый молодой и в то же время самый многофункциональный, многоплановый, универсальный инструмент.

2.2. Синтезатор и музыкальные машины: прошлое и настоящее

В конце XX века сбылась мечта А. Кирхера, которой вот уже 400 лет, об автоматическом сочинении музыки. В настоящее время существуют компьютерные программы, создающие самостоятельно музыкальные произведения. Правда, ценность таких сочинений невысока. Интерес они представляют с точки зрения эксперимента.

Фонограммы, которые, по сути, впервые воспроизводила шарманка, сейчас записываются с помощью синтезатора, потому что у него есть «ПАМЯТЬ» [MEMORY].

В синтезаторе существует функция «МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ» [SONG], которая напоминает нам о механическом пианино — пианоле. В памяти синтезатора, как и в пианоле, находится набор музыкальных произведений, с помощью которых можно учиться играть. В зависимости от задачи, которая ставится перед обучающимся, можно учиться играть то левой, то правой рукой, то обеими руками, пока не достигнешь совершенства.

Из аппаратов, использующих электричество, пожалуй, особо следует выделить орган Хаммонда. Его внешний вид, более чем пианино, похож на современный клавишный синтезатор. В нем имеется клавиатура, а на его панели расположен ряд кнопок для управления, напоминающие исполнительский пульт или стол настоящего органа.

Музыкант любого уровня, в том числе начального уровня подготовки, может сегодня создавать развёрнутые, многообразные по характеру звучания электронные композиции. Почему? Да потому что появился синтезатор.

По тонкости и управляемости синтезатор превосходит любой инструмент. Задачи музыканта не ограничиваются здесь, как было ранее, воспроизведением готового нотного текста. Они включают в себя, помимо чисто исполнительской функции, еще и функции инструментовщика (выбор тембра), аранжировщика (уточнение фактуры, выбор автоаккомпанеента и определение мест ритмических отыгрышей), звукорежиссёра (установка правильного баланса голосов фактуры, подбор звуковых эффектов) и редактора (корректировка вносимого в память инструмента или компьютера звучания и уточнение нотной записи музыки). Творчество музыканта, таким образом, становится не только более многогранным и увлекательным, в тоже время простым и продуктивным.

В настоящее у электронной музыки появилась фантастическая технология. Профессиональному композитору сегодня не нужен ни симфонический оркестр, ни исполнители-солисты, чтобы озвучить свою музыку. Ибо синтезатор может их заменить, и доставить радость создателю музыки — услышать практически сразу написанное им музыкальное произведение.

Принципиальная новизна синтезатора заключается в том, что используемые в нем клавиши, соединены с музыкально-специализированным персональным компьютером, который служит для воспроизведения звука при помощи электричества. А значит, именно машина создаёт музыкальные звуки. Значит, синтезатор воспринял самые лучшие технические характеристики от музыкальных машин. Специфика синтезатора обусловлена большим количеством информации, заложенной в него производителем. Следовательно, синтезатор совмещает в себе два различных аппарата: традиционный музыкальный инструмент (хотя и с большим набором разнообразных тембров) и специализированный компьютер.

Определения «синтезатор» в словарях русского языка ещё нет. Однако клавишный синтезатор может по праву занять одно из почётных мест среди клавишных музыкальных инструментов, образовав новую группу электронных клавишных музыкально-компьютерных инструментов.

Заключение

Вся история музыки — это непрерывный процесс, непосредственно связанный с созданием и усовершенствованием музыкальных инструментов. Такие открытия, как электричество, полупроводники, а также компьютерные технологии дали возможность изобретать музыкальные машины и инструменты нового типа. Синтезатор — результат такого процесса.

Как показывает проведённое нами исследование, клавишный синтезатор, интегрировал в себя всё лучшее, что было когда-либо изобретено в сфере клавишного музыкального инструментария. Он небольшой, удобный, портативный; имеет послушную клавиатуру, которая может быть как статической, так и динамической; может управлять звуком, его чувствительностью, динамикой; идеально настроенный; способен воспроизводить звучание любого инструмента; играть соло, в ансамбле, с автоаккомпанементом, звучать как оркестр; использовать спецэффекты, подражая различным звукам и шумам. Поэтому клавишный синтезатор по праву может называться универсальным музыкальным инструментом.

Использование вышеназванных технических открытий и, самое главное, компьютерных технологий, позволили синтезатору как машине иметь память, а значит, создавая, сохранять музыку или композицию, записывать фонограммы, учиться играть с помощью встроенных программ. Специфика синтезатора обусловлена большим количеством информации, заложенной в него производителем. Следовательно, синтезатор совмещает в себе два различных аппарата: традиционный музыкальный инструмент и специализированный компьютер.

Сформулированное нами определение следующее. *Клавишный синтезатор — это универсальный электронный клавишный музыкально-компьютерный инструмент, обладающий многотембровостью, полифункциональностью, генерирующий звук с помощью электричества.*

Список литературы:

1. Березовчук Л.Н. Музыка и мы: самоучитель элементарной теории музыки / Л.Н. Березовчук. — СПб: «бояныч», «Бланка», 1995. — 288 с.
2. Булучевский Ю.С. Краткий музыкальный словарь для учащихся / Ю.С. Булучевский, В.С. Фомин. — 9-е изд., доп. — Л.: Музыка, 1989. — 344 с.
3. Газарян С.С. В мире музыкальных инструментов: кн. Для учащихся ст. классов / С.С. Газарян. — М.: Просвещение, 1989. — 192 с.
4. Зильберквит М. Фортепиано: биографии музыкальных инструментов / М. Зильберквит // Музыка и ты: Альманах для школьников. — Вып. 3. — М.: Сов. Композитор, 1983. — С. 13—17.
5. Кабалевский Д.Б. Музыкальное воспитание и технические средства распространения музыки / Д.Б. Кабалевский. Воспитание ума и сердца. — М.: Просвещение, 1981.
6. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова // Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. — 4-е изд., доп. — М.: ООО «А ТЕМП», 2007. — 944 стр.
7. Семенюк А.А. Школьный толковый словарь русского языка: Пособие для учащихся / А.А. Семенюк, М.А. Матющина. — М.: Просвещение, 2001. — 557 с.
8. Шилов В.Л. Словарь компьютерно-музыкальных терминов / В.Л. Шилов, Шаров А.А. — М.: Современная музыка, 2003. — 400 с.
9. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Синтезатор>.
10. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: http://www.synth-music.ru/o_sintezatore/history.php.

СИМФОНИЯ. ОТ ИСТОКОВ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Флегонтова Анастасия

класс 7 специализации «Теория музыки», МАОУДОД ДШИ № 46, г. Кемерово

Заиграева Валентина Афанасьевна

научный руководитель, преподаватель теоретических дисциплин МАОУ ДОД «ДШИ № 46»

Введение

В каждом крупном городе есть симфонический оркестр. Он востребован и в оперных театрах, и в филармониях. Но сам жанр симфонии — один из самых маститых жанров академической музыки — вытесняется сегодня камерной и электронной музыкой. И может случиться так, что настанет тот час, когда такой великий жанр, как симфония, вообще перестанет исполняться на концертах. По крайней мере, сочинять симфонии уже почти перестали. **Актуальность** темы исследования: неослабевающий интерес к вопросу, касающемуся будущего существования жанра «симфония», что ждет симфонию в XXI веке: перерождение или забвение? **Объектом исследования** является симфония, как жанр и как серьезный способ познания мира и самовыражения человека. **Предмет исследования**: эволюционирование симфонического жанра от истоков появления до наших дней. **Цель работы**: изучить особенности развития симфонического жанра. **Задачи исследования**: проанализировать научно-теоретический материал по проблеме; описать симфонические законы, нормы, модели и тенденции развития жанра.

Глава I. История слова «симфония».

Симфония (от греч. *symphōnía* — созвучие, от *syn* — вместе и *phone* — звук), музыкальное произведение в сонатной циклической форме, предназначенное для исполнения симфоническим оркестром; один из важнейших жанров симфонической музыки. В отдельных симфониях привлекаются также хор и певцы-солисты [7]. Симфония — один из самых сложных музыкальных жанров. «Для меня создать симфонию — это значит всеми средствами

современной музыкальной техники построить мир», — говорил австрийский композитор Густав Малер.

Изначально в Древней Греции «симфонией» называлось благозвучное звучание тонов, совместное пение в унисон. В Древнем Риме так называли уже ансамбль, оркестр. В средние века «симфонией» считалась светская музыка вообще (во Франции это значение сохранилось до XVIII века), так могли называть некоторые музыкальные инструменты (в частности, колёсную лиру) [8]. В Германии симфония до середины 18-го века являлась общим термином для разновидностей клавесина — спинетов и верджинелов, во Франции так называли шарманки, клавесины, двухголовые барабаны и т. п. [9].

В конце эпохи барокко некоторые композиторы, например Джузеппе Торелли (1658—1709), создавали сочинения для струнного оркестра и basso continuo в трех частях, с последовательностью темпов «быстро — медленно — быстро». Хотя подобные сочинения обычно назывались «концертами», они ничем не отличались от сочинений под названием «симфония»; например, в финалах и концертов и симфоний использовались танцевальные темы. Различие касалось в основном структуры первой части цикла: в симфониях она была проще — как правило, бинарная двухчастная форма барочной увертюры, сонаты и сюиты (AA BB) [10]. Лишь в XVI в. его стали применять к отдельным произведениям, первоначально вокально-инструментальным, у таких композиторов как Джованни Габриели (*Sacrae symphoniae*, 1597, и *Symphoniae sacrae* 1615), Адриано Банкьери (*Eclesiastiche Sinfonie*, 1607), Лодовико Гросси да Виадана (*Sinfonie musicali*, 1610) и Генрих Шютц (*Symphoniae sacrae*, 1629). Итальянские композиторы XVII в. часто обозначали словом «симфония» (*sinfonia*) инструментальные вступления к опере, оратории или кантате, и термин по смыслу приблизился к понятиям «прелюдия» или «увертюра».

Прототипом симфонии может считаться итальянская увертюра, сложившаяся при Доменико Скарлатти в конце XVII века. Эта форма уже тогда называлась симфонией и состояла из трёх контрастных частей: *allegro*, *andante*

и *allegro*, что сливались в одно целое, наметились черты сонатной формы в первой части [9]. Именно эта форма часто рассматривается как прямая предтеча оркестровой симфонии. С другой стороны, предшественницей симфонии была оркестровая соната, состоявшая из нескольких частей в простейших формах и преимущественно в одной и той же тональности. Термины «увертюра» и «симфония» были взаимозаменяемыми на протяжении большей части 18-го века.

В XVIII в. симфония отделилась от оперы и стала самостоятельным концертным жанром, обычно в трех частях («быстро — медленно — быстро»). Используя черты барочной танцевальной сюиты, оперы и концерта, ряд композиторов, и прежде всего Дж.Б. Самmartини, создали модель классической симфонии — трехчастного сочинения для струнного оркестра, где быстрые части обычно имели форму простого рондо или раннюю сонатную форму. Постепенно к струнным прибавились другие инструменты: гобои (или флейты), валторны, трубы и литавры. Для слушателей XVIII в. симфония определялась классическими нормами: гомофонная фактура, диатоническая гармония, мелодические контрасты, заданная последовательность динамических и тематических изменений. Центрами, где культивировалась классическая симфония, стали немецкий город Мангейм (здесь Ян Стамиц и другие авторы расширили симфонический цикл до четырех частей, введя в него два танца из барочной сюиты — менуэт и трио) и Вена, где Гайдн, Моцарт, Бетховен (а также их предшественники, среди которых выделяются Георг Монн и Георг Вагензейль подняли жанр симфонии на новый уровень [10]. Также «симфониями» назвал свои 15 пьес (в тех же тональностях, что и двухголосные инвенции, но в трехголосном изложении) Иоганн Себастьян Бах (1685—1750, Германия) [5, с. 11].

Глава II. Симфонии зарубежных композиторов

1. Венские классики

1.1. Франц Йозеф Гайдн

В творчестве Франца Йозефа Гайдна (1732—1809) окончательно сформировался симфонический цикл. Ранние его симфонии еще ничем по существу не отличаются от камерной музыки и почти не выходят из рамок обычных для той эпохи развлекательно-бытовых жанров. Лишь в 70-е годы появляются произведения, выражающие более глубокий мир образов («Траурная симфония», «Прощальная симфония» и др.). Постепенно его симфонии насыщаются более глубоким драматическим содержанием. Высшим достижением гайдновского симфонизма являются двенадцать «Лондонских» симфоний.

Структура сонатного *allegro*. Каждая из симфоний (за исключением до-минорной) начинается кратким медленным вступлением торжественно-величавого, глубокомысленно-сосредоточенного, лирически-задумчивого или спокойно-созерцательного характера (обычно в темпе Largo или Adagio). Медленное вступление резко контрастирует с последующим Allegro (являющимся первой частью симфонии) и одновременно подготавливает его. Между темами главной и побочной партий яркий образный контраст отсутствует. И те, и другие обычно носят народный песенно-танцевальный характер. Имеется лишь тональный контраст: основной тональности главных партий противопоставляется доминантовая тональность побочных партий. Значительное развитие получили в симфониях Гайдна разработки, которые строятся путем мотивного вычленения. От темы главной или побочной партии отделяется короткий, но наиболее активный отрезок и подвергается довольно длительному самостоятельному развитию (непрерывные модуляции в разные тональности, проведение у различных инструментов и в различных регистрах). Это придает разработкам динамический и устремленный характер.

Вторые (медленные) части имеют различный характер: иногда задумчиво-лирический, иногда песенный, в некоторых случаях и марше-

образный. По форме они также бывают различны. Чаще всего встречаются сложная трехчастная и вариационная формы.

Менуэты. Третьи части «Лондонских» симфоний всегда называются Menuetto. Многие менуэты Гайдна имеют характер деревенских танцев с их несколько тяжеловатой поступью, размашистой мелодией, неожиданными акцентами и ритмическими сдвигами, создающими часто юмористический эффект. Трехдольный размер традиционного менуэта сохраняется, но он утрачивает свою аристократическую изысканность и становится демократическим, крестьянским танцем.

Финалы. В финалах симфоний Гайдна обычно привлекают внимание жанровые образы, также восходящие к народно-танцевальной музыке. Форма чаще всего бывает сонатная или рондо-соната. В некоторых финалах «Лондонских» симфоний широко используются приемы вариационного и полифонического (имитационного) развития, еще более подчеркивающее стремительно движение музыки и динамизирующее всю музыкальную ткань [4, с. 76—78]

Оркестр. Состав оркестра также установился в творчестве Гайдна. Его основу составляют четыре группы инструментов. В струнную, ведущую группу оркестра входят скрипки, альты, виолончели и контрабасы. Деревянную группу составляют флейты, гобои, кларнеты (используются не во всех симфониях), фаготы. Группа медных духовых инструментов у Гайдна состоит из валторн и труб. Из ударных инструментов Гайдн использовал в оркестре только литавры. Исключение составляет двенадцатая «Лондонская симфония», соль мажор («Военная»). Помимо литавр Гайдн ввел в нее треугольник, тарелки, большой барабан [5, с. 24]. Всего в творчество Франца Йозефа Гайдна входит более 100 симфоний.

1.2. Вольфганг Амадей Моцарт

Вольфганг Амадей Моцарт (1756—1791) вместе с Гайдном стоял у истоков европейского симфонизма, при этом лучшие симфонии Моцарта появились даже раньше «Лондонских симфоний» Гайдна. Не дублируя Гайдна, Моцарт

по-своему решил проблему симфонического цикла. Общее число его симфоний превышает 50, хотя по принятой в отечественном музыковедении сквозной нумерации последняя симфония — «Юпитер» — считается 41-й. Появление большей части моцартовских симфоний относится к ранним годам его творчества. В венский период было создано только 6 последних симфоний, в том числе: «Линцская» (1783), «Пражская» (1786) и три симфонии 1788 года.

На первые симфонии Моцарта сильное влияние оказало творчество И.С. Баха. Оно проявилось как в трактовке цикла (3 небольшие части, отсутствие менуэта, небольшой оркестровый состав), так и в различных выразительных деталях (певучесть тем, выразительные контрасты мажора и минора, ведущая роль скрипки).

Посещение главных центров европейского симфонизма (Вены, Милана, Парижа, Мангейма) способствовало эволюции моцартовского симфонического мышления: обогащается содержание симфоний, ярче становятся эмоциональные контрасты, более активным — тематическое развитие, укрупняются масштабы частей, более развитой становится оркестровая фактура. В отличие от «Лондонских симфоний» Гайдна, которые в целом развивают один тип симфонизма, лучшие симфонии Моцарта (№№ 39—41) не поддаются типизации, они абсолютно неповторимы. В каждой из них воплощается принципиально новая художественная идея. В двух из четырех последних симфоний Моцарта есть медленные вступления, в двух других — нет. В симфонии № 38 («Пражская», D-dur) три части («симфония без менуэта»), в остальных — четыре.

К наиболее характерным особенностям моцартовской трактовки жанра симфонии можно отнести:

- конфликтная драматургия. На самых разных уровнях частей цикла, отдельных тем, различных тематических элементов внутри темы — проявляются в симфониях Моцарта контрастность и конфликтность. Многие симфонические темы Моцарта изначально выступают как «сложный характер»: они строятся на нескольких контрастных элементах (например, главные темы

в финале 40-й, I части симфонии «Юпитер»). Эти внутренние контрасты являются важнейшим стимулом последующего драматического развертывания, в частности, в разработках:

1. предпочтение сонатной формы. Как правило, Моцарт обращается к ней во всех частях своих симфоний, кроме менуэта. Именно сонатная форма, с ее огромными возможностями для преобразования начальных тем, способна к наиболее глубокому раскрытию духовного мира человека. В моцартовской сонатной разработке может приобрести самостоятельное значение любая тема экспозиции, в т. ч. связующая и заключительная (например, в симфонии «Юпитер» в разработке I части развиваются темы з. п. и св. п., а во II части — св. т.);

2. огромная роль полифонической техники. В огромной мере драматизму способствуют различные полифонические приемы, особенно в поздних произведениях (самый яркий пример — финал симфонии «Юпитер»);

3. отход от открытой жанровости в симфонических менуэтах и финалах. К ним, в отличие от гайдновских, нельзя применить определение «жанрово-бытовой». Наоборот, Моцарт в своих менуэтах нередко «нейтрализует» танцевальное начало, наполняя их музыку то драматизмом (в симфонии № 40), то лирикой (в симфонии «Юпитер»);

4. окончательное преодоление сюитной логики симфонического цикла, как чередования разнохарактерных частей. Четыре части симфонии у Моцарта представляют органическое единство (особенно ярко это проявилось в симфонии № 40);

5. тесная связь с вокальными жанрами. Классическая инструментальная музыка формировалась под сильным влиянием оперы. У Моцарта это влияние оперной выразительности ощущается очень сильно. Оно проявляется не только в использовании характерных оперных интонаций (как, например, в главной теме 40-й симфонии, которую нередко сравнивают с темой Керубино «Рассказать, объяснить не могу я...»). Симфоническая музыка Моцарта

пронизана контрастными сопоставлениями трагедийного и буффонного, возвышенного и обыденного, что явно напоминает его оперные сочинения [12].

1.3. Людвиг Ван Бетховен

Людвиг Ван Бетховен (1770—1827) ещё более обогатил жанр симфонии. В его симфониях большое значение приобрели героика, драматизм, философское начало. Части симфонии теснее связываются тематически, и цикл достигает большего единства. Принцип использования родственного тематического материала во всех четырех частях, проведенный в бетховенской Пятой симфонии, привел к возникновению т. н. циклической симфонии. Бетховен заменяет спокойный менуэт более оживленным, часто буйным, скерцо; он поднимает тематическое развитие на новый уровень, подвергая свои темы всевозможным изменениям, среди которых контрапунктическая разработка, вычленение фрагментов тем, перемена лада (мажор — минор), ритмические сдвиги [10].

Говоря о симфониях Бетховена, следует подчеркнуть его оркестровое новаторство. Из новшеств:

1. фактическое формирование медной группы. Хотя трубы по-прежнему играют и записываются вместе с литаврами, функционально они с валторнами начинают трактоваться как единая группа. К ним присоединяются и тромбоны, которых не было в симфоническом оркестре Гайдна и Моцарта. Тромбоны играют в финале 5 симфонии (3 тромбона), в сцене грозы в 6-й (здесь их только 2), а также в некоторых частях 9-й (в скерцо и в молитвенном эпизоде финала, а также в коде);

2. уплотнение «среднего яруса» заставляет наращивать вертикаль сверху и снизу. Сверху появляется флейта пикколо (во всех указанных случаях, кроме молитвенного эпизода в финале 9-й), а снизу — контрафагот (в финалах 5 и 9 симфонии). Но в любом случае флейт и фаготов в бетховенском оркестре всегда по две;

3. Продолжая традиции «Лондонских симфоний» Гайдна и поздних симфоний Моцарта, Бетховен усиливает самостоятельность и виртуозность

партий почти всех инструментов, включая трубу (знаменитое соло за сценой в увертюрах «Леонора» № 2 и № 3) и литавры. Партий струнных у него нередко бывает 5 (контрабасы отделяются от виолончелей), а иногда и больше (игра *divisi*). Солировать, исполняя очень яркий материал, могут все деревянные духовые, в том числе фагот, а также валторны (хором, как в трио скерцо 3 симфонии, или отдельно) [11].

2. Романтизм

Главной отличительной чертой романтизма было разрастание формы, состава оркестра и плотности звучания, появляются лейтмотивы. Композиторы-романтики сохранили традиционную схему цикла, но наполнили её новым содержанием. Видное место у них занимает лирическая симфония, одним из ярких образцов которой явилась симфония си минор Ф. Шуберта. Эта линия нашла продолжение в симфониях Ф. Мендельсона-Бартольди, часто имеющих картинно-пейзажный характер. Таким образом, симфонии обрели черты программности, столь характерной для композиторов-романтиков. Гектор Берлиоз, выдающийся французский композитор, первым создал программную симфонию, написав для нее поэтическую программу в виде новеллы о жизни артиста. Однако программные замыслы в романтической музыке чаще воплощались в формах одночастных симфонической поэмы, фантазии и др. Виднейшим автором симфоний в конце XIX — начале XX вв. был Г. Малер, порой привлекающий и вокальное начало. Значительные симфонии на Западе создали представители новых национальных школ: во 2-й половине XIX в. — А. Дворжак в Чехии, в XX в. — К. Шимановский в Польше, Э. Элгар и Р. Воан-Уильямс в Англии, Я. Сибелиус в Финляндии. Новаторскими чертами отличаются симфонии французских композиторов А. Онеггера, Д. Мийо и др. Если в конце XIX — начале XX вв. главенствовала большая симфония (часто для оркестра расширенного состава), то позднее всё большую роль начинает играть скромная по своим масштабам и предназначенная для ансамбля солистов «камерная симфония» [7].

2.1. Франц Шуберт (1797—1828)

Созданный Шубертом романтический симфонизм определился в основном в двух последних симфониях — 8-й, h-moll-ной, получившей название «Неоконченной», и 9-й, C-dur-ной. Они совершенно различны, противоположны друг другу. Эпическая 9-я проникнута чувством всепобеждающей радости бытия. «Неоконченная» воплотила тему обездоленности, трагической безысходности. Подобные настроения, отразившие судьбу целого поколения людей, до Шуберта еще не находили симфонической формы выражения. Созданная двумя годами раньше 9-й симфонии Бетховена (в 1822 г) «Неоконченная» ознаменовала возникновение нового симфонического жанра — лирико-психологического.

Одна из главных особенностей h-moll-ной симфонии касается ее цикла, состоящего всего из двух частей. Многие исследователи пытались проникнуть в «загадку» этого сочинения: действительно ли гениальная симфония осталась незавершенной? С одной стороны, нет сомнений, что симфония была задумана как 4-х частный цикл: ее первоначальный фортепианный эскиз содержал большой фрагмент 3 части — скерцо. Отсутствие тонального равновесия между частями (h-moll в I-й и E-dur во II-й) тоже является веским аргументом в пользу того, что симфония не мыслилась заранее как 2-х-частная. С другой стороны — у Шуберта было достаточно времени при желании дописать симфонию: вслед за «Неоконченной» он создал большое количество произведений, в т. ч. 4-х-частную 9-ю симфонию. Есть и другие доводы «за» и «против». Между тем, «Неоконченная» стала одной из самых репертуарных симфоний, абсолютно не вызывая впечатления недосказанности. Ее замысел в двух частях оказался полностью реализованным.

Герой «Неоконченной» способен на яркие вспышки протеста, но этот протест не приводит к победе жизнеутверждающего начала. По напряженности конфликта эта симфония не уступает драматическим произведениям Бетховена, но этот конфликт иного плана, он перенесен в лирико-психологическую сферу. Это драматизм переживания, а не действия.

Основа его — не борьба двух противоположных начал, а борьба внутри самой личности. Такова важнейшая особенность романтического симфонизма, первым образцом которого стала симфония Шуберта [14].

Глава III. Симфония в России

Мировое значение имеет симфоническое наследие русских композиторов — П.И. Чайковского, А.П. Бородина, А.Г. Глазунова, Скрябина, С.В. Рахманинова. Начиная со второй половины XIX века, строгие формы симфонии начали рушиться. Стала необязательной четырёхчастность: существуют как одночастные симфонии (Мясковский, Канчели, Борис Чайковский), так и одиннадцатичастные (Шостакович) и даже двадцатичетырёхчастные (Хованесс). Появились невозможные в классическом симфонизме медленные финалы (Шестая симфония Чайковского, Третья и Девятая симфонии Малера). После 9-й симфонии Бетховена композиторы чаще стали вводить в симфонии вокальные партии [8].

Вторая симфония Александр Порфирьевич Бородина (1833—1887) — одна из вершин его творчества. Она принадлежит к мировым симфоническим шедеврам, благодаря своей яркости, своеобразию, монолитности стиля и гениальному претворению образов русского народного эпоса. Всего им написано три симфонии (третья не окончена) [2].

Александр Константинович Глазунов (1865—1936) — один из крупнейших русских симфонистов. В его стиле своеобразно переломились творческие традиции Глинки и Бородина, Балакирева и Римского-Корсакова, Чайковского и Танеева. Он явился связующим звеном между дооктябрьской русской классикой и молодым советским музыкальным искусством [6, с. 79].

3.1. Петр Ильич Чайковский (1840—1893)

Симфония в России — это, прежде всего, Чайковский. Первая симфония «Зимние грёзы» была первой его крупной работой после окончания Петербургской консерватории. Это событие, которое сегодня кажется таким естественным, было весьма неординарным в 1866 году. Русская симфония — многочастный оркестровый цикл — находилась в самом начале своего пути.

К этому времени существовали лишь первые симфонии Антона Григорьевича Рубинштейна и первая редакция Первой симфонии Николая Андреевича Римского-Корсакова, не получившая известности. Чайковский воспринимал мир драматически, и симфонизм его — в отличие от эпического симфонизма Бородина — носит лирико-драматический, остроконфликтный характер.

Шесть симфоний Чайковского и программная симфония «Манфред» — непохожие друг на друга художественные миры, это здания, выстроенные «по индивидуальному» проекту каждое. Хотя «законы» жанра, возникшего и развивавшегося на западноевропейской почве, соблюдены и трактованы с выдающимся мастерством, содержание и язык симфоний истинно национальны. Поэтому так органично звучат в симфониях Чайковского народные песни [13].

3.2. Александр Николаевич Скрябин (1872—1915)

Симфонизм Скрябина сложился на основе творческого преломления различных традиций симфонической классики XIX века. Это, прежде всего, традиция драматического симфонизма Чайковского и отчасти Бетховена. Наряду с этим композитор претворил и некоторые черты программного романтического симфонизма Листа. Некоторые особенности оркестрового стиля симфоний Скрябина связывают его отчасти с Вагнером. Но все эти разнообразные источники были им переработаны глубоко самостоятельно. Все три симфонии тесно связаны друг с другом общностью идейного замысла. Его сущностью можно определить как борьбу человеческой личности с враждебными силами, стоящими на ее пути к утверждению свободы. Борьба эта неизменно завершается победой героя и торжеством света [6, с. 172].

3.3. Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906—1975)

Шостакович — композитор-симфонист. Если для Прокофьева, при всем разнообразии его творческих интересов, самым важным является музыкальный театр, то для Шостаковича, напротив, основным жанром является симфония. Именно здесь находят глубокое и всеохватное воплощение главные

идеи его творчества. Мир симфоний Шостаковича огромен. В них перед нами проходят вся жизнь человечества в XX веке со всеми ее сложностями, противоречиями, с войнами и социальными конфликтами.

Седьмая («Ленинградская») симфония — одна из наиболее значительных произведений композитора. Она четырехчастна. Ее масштабы огромны: симфония длится более 70 минут, из которых почти половину занимает первая часть. «Какой дьявол может победить народ, способный создавать музыку, подобную этой», — писала одна из американских газет в 1942 году. Седьмая симфония Шостаковича может с полным правом быть названа «Героической симфонией» XX века [1, с. 176, 184—185].

3.4. Альфред Гарриевич Шнитке (1934—1998)

Шнитке — советский и российский композитор, теоретик музыки и педагог (автор статей о русских и советских композиторах), один из наиболее значительных музыкальных деятелей второй половины XX века заслуженный деятель искусств РСФСР. Шнитке — один из лидеров музыкального авангарда. Несмотря на большую популярность музыки этого выдающегося композитора, партитуры многих его симфоний до сих пор не изданы и малодоступны в России. Шнитке поднимал в своих произведениях философские проблемы, основная из которых — человек и среда. Первая симфония, вместила в себя целый калейдоскоп различных стилей, жанров и направлений музыки. Отправной точкой создания Первой симфонии стало соотношение стилей серьезной и легкой музыки. Вторая и Четвертая симфонии во многом отражают становление религиозного самосознания композитора. Во Второй симфонии звучит древняя месса. Третья симфония явилась результатом его внутренней потребности выразить свое отношение к немецкой культуре, немецким корням своего происхождения. В Третьей симфонии в виде коротеньких отрывков перед слушателем проходит вся история немецкой музыки. Альфред Шнитке мечтал создать именно девять симфоний — и тем самым передать своеобразный поклон Бетховену и Шуберту, написавшим столько же. Девятую симфонию (1995—97) Альфред Шнитке писал, будучи уже тяжело болен.

Он перенёс три инсульта и совсем не двигался. Композитор не успел окончательно завершить партитуру. Впервые ее окончание и оркестровую редакцию выполнил Геннадий Рождественский, под руководством которого состоялось первое исполнение в Москве 19 июня 1998 года. Новая редакторская версия симфонии была осуществлена Александром Раскатовым и исполнена в Дрездене 16 июня 2007 года.

Во второй половине XX века наибольшую популярность приобретает соединение в одном произведении принципов различных жанров — симфонических, хоровых, камерных, инструментальных и вокальных. Например, у Шостаковича в Четырнадцатой симфонии синтез симфонии, камерной вокальной и инструментальной музыки; у Гаврилина хоровые действия сочетают в себе признаки оратории, симфонии, вокального цикла, балета, драматического спектакля.

3.5. Михаил Журавлев

В XXI веке есть немало талантливых композиторов, отдающих дань симфонии. Одним из таких является Михаил Журавлев. Своим музыкальным, равно и политическим манифестом композитор смело шагнул в один ряд с такими фигурами музыкальной истории, как Л. Бетховен, П. Чайковский и Д. Шостакович. 10-ю Симфонию М. Журавлева уже сегодня можно смело назвать «Героической симфонией XXI века». Помимо общих этических аспектов этой симфонии следует отметить и чисто профессиональные. Автор не стремится к новациям ради новаций. Порой даже подчеркнуто академичен, решительно противостоя всем декадентам и авангардистам от искусства. Но ему удалось сказать подлинно новое, своё слово в симфоническом жанре. Удивительно мастерски использует композитор М. Журавлёв принципы сонатной формы, всякий раз демонстрируя её бесконечные возможности. Объединённые 3 и 4 части, по сути, представляют собой некую «сверх-сонату», в которой всю 4 часть можно рассматривать как разросшуюся до отдельной части коду. Исследователям в будущем еще предстоит разобраться с этим неординарным композиторским решением [3].

Заключение

Симфониями изначально именовали те произведения, которые не укладывались в рамки традиционных композиций, — с точки зрения количества частей, темпового соотношения, сочетания разных складов — полифонического (который считался господствующим в XVII веке) и появившегося гомофонного (с голосовым сопровождением). В XVII веке симфонией (что означало «созвучие, согласие, поиск новых звучаний») называли всякого рода непривычные музыкальные сочинения, а в XVIII получили распространение так называемые симфонии-дивертисменты, которые создавались для озвучивания пространства на балах, разного рода светских мероприятиях. Жанровым обозначением симфония стала только в XVIII веке. В плане исполнения симфония справедливо считается жанром весьма сложным. Здесь требуется громадный состав, наличие множества редких музыкальных инструментов, мастерство оркестрантов и вокалистов (если это симфония с наличием текста), отличная акустика. Как и любой жанр музыки, симфония имеет свои законы. Так, нормой классической симфонии является четырехчастный цикл, с сонатной (самой сложной) формой по краям, с медленной и танцевальной частями в середине композиции. Такая структура не случайна. Симфония отражает процессы взаимоотношения человека с миром: деятельные — в первой части, социальные — в четвертой части, созерцание и игру — в центральных разделах цикла. В переломные моменты своего развития симфоническая музыка меняла устойчивые правила. И те явления на ниве искусства, что вызывали сначала шок, потом становились привычными. Например, симфония с вокалом и стихами стала не просто случайностью, а одной из тенденций развития жанра.

Современные композиторы сегодня предпочитают симфоническим формам камерные жанры, требующие не столь большого состава исполнителей. В подобного рода концертах даже используются фонограммы с записью шумов или каких-то электронно-акустических эффектов. Музыкальный язык, который сегодня культивируется в современной музыке, — весьма экспериментальный,

поисковый. Считается, что писать сегодня музыку для оркестра — это значит положить ее в стол. Многие полагают, что время симфонии как жанра, в котором работают молодые композиторы, безусловно, прошло. Но так ли это на самом деле, на этот вопрос ответит время.

Список литературы:

1. Аверьянова О.И. Отечественная музыкальная литература XX века: Учеб. пособие для ДМШ: Четв. год обучения предмету. — М.: Музыка, 2009. — 256 с.
2. Бородин. Вторая симфония («Богатырская») / Статья — [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: http://belcanto.ru/s_borodin_2.html
3. Героическая Симфония XXI века / Статья В. Филатова // Проза. ру — [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://www.proza.ru/2010/08/07/459>
4. Левик Б.В. Музыкальная литература зарубежных стран: учебно-методическое пособие. Вып. 2. — М.: Музыка, 1975. — 301 с.
5. Прохорова И. Музыкальная литература зарубежных стран: Для 5-го кл. ДМШ: Учебник М.: Музыка, 2000. — 112 с.
6. Русская музыкальная литература. Вып. 4. Под ред. М.К. Михайлова, Э.Л. Фрид. — Ленинград: «Музыка», 1986. — 264 с.
7. Симфония // Яндекс. Словари > БСЭ, 1969—1978 — [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://slovari.yandex.ru/~книги/БСЭ/Симфония/>
8. Симфония. // Википедия. Свободная энциклопедия — [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Симфония>
9. Симфония // Классическая музыка — [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://www.olofmp3.ru/index.php/Simfoniya.html>
10. Симфония // Словари и энциклопедии на Академике — [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/6062/
11. Симфоническое творчество Бетховена // Лекции по музыкальной литературе musike.ru — [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://musike.ru/index.php?id=44>
12. Симфоническое творчество Моцарта // Лекции по музыкальной литературе musike.ru — [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://musike.ru/index.php?id=27>
13. Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора / Статья — [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://www.tchaikov.ru/symphony.html>

14. Шуберт, «Неоконченная» симфония // Лекции по музыкальной литературе musike.ru — [Электронный ресурс] — Режим доступа — URL: <http://musike.ru/index.php?id=54>

ДЛЯ ЗАМЕТОК

«ПРОБА ПЕРА»

ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

Материалы II школьной международной заочной научно-исследовательской
конференции

22 ноября 2012 г.

В авторской редакции

Издательство «СибАК»
630075, г. Новосибирск, ул. Залесского, 5/1, оф. 605
E-mail: mail@sibac.info

СибАК

www.sibac.info



ISBN 978-5-4379-0170-0



9 785437 901700