



# В МИРЕ НАУКИ И ИСКУССТВА: ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИИ

*Сборник статей по материалам  
LV международной научно-практической конференции*

№ 12 (55)  
Декабрь 2015 г.

Издается с мая 2011 года

Новосибирск  
2015

УДК 008+7.0+8  
ББК 71+80+85  
В 59

Ответственный редактор: Васинович М.А.

Председатель редакционной коллегии:

**Грудева Елена Валерьевна** – д-р филол. наук, проф., зав. кафедрой отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета.

Редакционная коллегия:

**Барштейн Виктор Юрьевич** – д-р. философии по искусствоведению, рецензент АНС «СибАК», Украина;

**Карпенко Виталий Евгеньевич** – канд. филос. наук, доц. кафедры философии и социологии, редактор переводческой компании ООО «Аспект-Украина»;

**Кривошей Ирина Михайловна** – канд. искусствоведения, проф. кафедры камерно-концертмейстерского искусства Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова;

**Купцова Ирина Александровна** – д-р культурологии, проф. кафедры культурологии Московского педагогического государственного университета (МПГУ);

**Макушева Жанна Николаевна** – канд. филол. наук, доц. кафедры иностранных языков ГБОУ ВПО «Тихоокеанский государственный медицинский университет» Министерства здравоохранения России, г. Владивосток;

**Павловец Татьяна Владимировна** – канд. филол. наук, рецензент АНС «СибАК»;

**Чурилина Любовь Николаевна** – д-р филол. наук, проф., заведующая кафедрой русского языка и общего языкознания ФГБОУ ВПО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова».

**В 59 В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии / Сб. ст. по материалам LV междунар. науч.-практ. конф. № 12 (55).** Новосибирск: Изд. АНС «СибАК», 2015. 188 с.

Учредитель: АНС «СибАК»

Сборник статей «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» включен в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ).

При перепечатке материалов издания ссылка на сборник статей обязательна.

## **Оглавление**

<b>Секция 1. Культурология</b>	<b>7</b>
<b>1.1. Теория и история культуры</b>	<b>7</b>
ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИЙ БАРОККО НА АРХИТЕКТУРУ МЕКСИКИ XVI–XVIII ВВ. Смирнова Наталья Борисовна Вишневская Анастасия Юрьевна	7
КЛАРА ЛУЧКО И ЗАРУБЕЖНЫЕ КУТЮРЬЕ (ПО МАТЕРИАЛАМ КОЛЛЕКЦИИ КУРГАНИНСКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ) Мелоян Эллина Самвеловна Губанев Андрей Павлович	12
МЕНИППЕЯ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ САТИРИЧЕСКОГО ПАФОСА Новикова Юлия Викторовна	20
<b>Секция 2. Языкознание</b>	<b>27</b>
<b>2.1. Германские языки</b>	<b>27</b>
СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕКЛАМЫ АВТОМОБИЛЕЙ (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА) Арсланова Альфия Искяндяровна Ерофеева Наталия Геннадиевна Кузнецова Марина Юрьевна	27
К ВОПРОСУ ОБ ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ПО ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ СТУДЕНТОВ НЕЯЗЫКОВЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ Боброва Тамара Алексеевна	32
СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ РЕЧЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ТИПАЖА С УЧЕТОМ АСИММЕТРИЧНОЙ КОММУНИКАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ XX ВЕКА) Дорошенко Оксана Витальевна	36
ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА Иванова Елизавета Васильевна	46

РОССИЯ КАК КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО В РОМАНАХ А. МЕРДОК Чупракова Ольга Викторовна	52
<b>2.2. Теория языка</b>	<b>57</b>
ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ СВЯЗНОЙ РЕЧИ У ДЕТЕЙ Башмакова Светлана Борисовна Кошкина Ольга Николаевна	57
СПЕЦИФИКА МОЛОДЕЖНОГО СЛЕНГА СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА (НА ПРИМЕРЕ SMS-ПЕРЕПИСКИ) Павлова Екатерина Эдуардовна Селифонова Елена Дмитриевна	65
ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ФЕНОМЕНЫ В РОМАНЕ ЧАКА ПАЛАНИКА «БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ» И ИХ ТОЛКОВАНИЕ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ Чернышова Елена Васильевна Селифонова Елена Дмитриевна	73
<b>2.3. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание</b>	<b>79</b>
БЫТОВАЯ ЛЕКСИКА В РУССКИХ ГОВОРАХ СЕВЕРА (НА СОПОСТАВИТЕЛЬНОМ МАТЕРИАЛЕ СТАРОЖИЛЬЧЕСКИХ ГОВОРОВ ЯКУТИИ И ГОВОРОВ АРХАНГЕЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ РОССИИ) Иванова Анна Моисеевна Павлова Ирина Петровна	79
<b>2.4. Прикладная и математическая лингвистика</b>	<b>87</b>
ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ГРАММАТИЧЕСКОГО СТРОЯ У СТАРШИХ ДОШКОЛЬНИКОВ С ОБЩИМ НЕДОРАЗВИТИЕМ РЕЧИ Башмакова Светлана Борисовна Максимова Светлана Алексеевна	87

<b>Секция 3. Искусствоведение</b>	<b>95</b>
<b>3.1. Театральное искусство</b>	<b>95</b>
ФИЛОСОФИЯ ТЕЛЕСНОСТИ В СПЕКТАКЛЯХ ТОМАСА ОСТЕРМАЙЕРА Кусимова Суфия Гильмановна Тупикова Полина Вячеславовна	95
<b>3.2. Музыкальное искусство</b>	<b>104</b>
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО: ФЕНОМЕН ЦВЕТОЗВУКОВЫХ АССОЦИАЦИЙ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ Егорова Светлана Викторовна	104
К ВОПРОСУ О ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ МОНОДИИ (САМОПОДОБЕН 5-ГО ГЛАСА «РАДУЙСЯ» ИЗ ЖИРОВИЦКОГО ИРМОЛОГИОНА СЕР. XVII В.) Шпаковская Любовь Сергеевна	112
<b>3.3. Изобразительное и декоративно- прикладное искусство и архитектура</b>	<b>120</b>
СПЕЦИФИКА ДВУХФИГУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА, ПОСВЯЩЁННЫХ ИСТОРИЧЕСКОМУ ОБРАЗУ Герасимов Глеб Витальевич	120
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ КАЗАХСКОГО КОЧЕВЬЯ КАК ОСНОВА ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ И КАЗАХСТАНА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА Личман Елена Юрьевна	124
ТРАДИЦИОННАЯ КАРТИНА МИРА КАЗАХОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ АБЫЛХАНА КАСТЕЕВА Личман Елена Юрьевна	130

<b>Секция 4. Литературоведение</b>	<b>135</b>
<b>4.1. Русская литература</b>	<b>135</b>
«Я ВАС ЛЮБИЛ...» А.С. ПУШКИНА: ОПЫТ КОГНИТИВНОГО ПРОЧТЕНИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ Андреева Ольга Сергеевна	135
КОНФЛИКТ В РАССКАЗАХ ВИКТОРИИ ТОКАРЕВОЙ Саркисян Луиза Ашотовна	143
БЛОКОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В РАССКАЗАХ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «ЗАХАР КАЛИТА» И «МОЛОДНЯК» Устименко Наталья Михайловна	157
ДУХОВНО-ЛИЧНОСТНОЕ РАЗВИТИЕ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В РОМАНЕ Б.К. ЗАЙЦЕВА «ТИШИНА»: (ТЕТРАЛОГИЯ «ПУТЕШЕСТВИЕ ГЛЕБА») Фомиченко Анна Олеговна Жаравина Лариса Владимировна	163
О ГОТИЧЕСКОМ ВЛИЯНИИ НА ПОВЕСТЬ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ХОЗЯЙКА» Шарапова Дарима Данзановна	168
<b>4.2. Фольклористика</b>	<b>177</b>
ФОЛЬКЛОР КАК ИСКУССТВО СЛОВА Ахтырская Елена Николаевна	177
<b>4.3. Литература народов стран зарубежья</b>	<b>182</b>
МЕСТО И РОЛЬ В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ УЙГУРСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПИСАТЕЛЕЙ-ПРОСВЕТИТЕЛЕЙ 30-Х–40-Х ГГ. XX ВЕКА Суталинова Наргиза Акбаровна	182

## СЕКЦИЯ 1.

### КУЛЬТУРОЛОГИЯ

#### 1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

#### **ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИЙ БАРОККО НА АРХИТЕКТУРУ МЕКСИКИ XVI–XVIII ВВ.**

***Смирнова Наталья Борисовна***

*д-р пед. наук, заведующая кафедрой изобразительного искусства  
и методики преподавания, доцент Чувашского государственного  
педагогического университета им. И.Я. Яковлева*

*РФ, г. Чебоксары*

*E-mail: [smirn.05@mail.ru](mailto:smirn.05@mail.ru)*

***Вишневская Анастасия Юрьевна***

*студент ЧГПУ им. И.Я. Яковлева ФХиМО*

*РФ, г. Чебоксары*

*E-mail: [vishnyak-nastya@mail.ru](mailto:vishnyak-nastya@mail.ru)*

#### **BAROQUE TRADITIONS INFLUENCE ON THE ARCHITECTURE OF MEXICO IN XVI-XVIII CENT**

***Natalia Smirnova***

*doctor of Pedagogical Sciences, Head of Fine Arts and Teaching Methods  
Chair, Associate Professor of Chuvash State Pedagogical University named*

*after I.Ya. Yakovlev,*

*Russia, Cheboksary*

***Anastasia Vishnevskaya***

*student*

*of the Chuvash State Pedagogical University named by. I.Ya. Yakovlev*

*Russia, Cheboksary*

## АННОТАЦИЯ

В статье предлагается общий обзор истории становления самобытного архитектурного стиля Мексики в колониальный и постколониальный период. Цель статьи заключается в изучении влияния традиций барокко на архитектуру Мексики XVI–XVIII вв., раскрытие своеобразия культуры Мексики, также особенностей мексиканского зодчества. При написании статьи использовались методы сравнительного анализа, типологически-системный и метод интерпретации. С помощью этих методов была выявлена синонимическая близость между языком декора европейской барочной архитектуры и архитектуры доиспанской. Особое внимание уделяется характеристике построек, созданных в это время и эстипите – одному из определяющих элементов мексиканского барокко.

## ABSTRACT

The article offers an overview of the formation history of Mexico distinctive architectural style during the colonial and post-colonial period. The purpose of the article is to examine the influence of baroque traditions on the Mexico architecture of XVI–XVIII centuries; the disclosure of the uniqueness of Mexico culture and features of Mexican architecture. When writing this article, the comparative analysis of the methods, typological system methods and interpretation methods were used. With the help of these methods, synonymous affinity between the language of European baroque architecture of decoration and architecture of the pre-Hispanic has been identified. Particular attention is paid to the characteristics of the buildings created at that time and estipite – one of the defining elements of Mexican baroque.

**Ключевые слова:** колониальный период; эстипите; барокко.

**Keywords:** colonial period; estipite; Baroque.

Сегодня в мире уделяется повышенное внимание национальным и региональным особенностям. Целью написания данной статьи является изучение влияния традиций барокко на архитектуру Мексики XVI–XVIII вв., раскрытие своеобразия культуры Мексики. В частности изучение истории развития строительства в колониальный период; демонстрация особенностей средневековой мексиканской архитектуры на примере конкретных построек (дворцов, резиденций правителей, культовых сооружений и т. д.), а так же демонстрация взаимовлияние архитектуры барокко и мексиканского зодчества XVII–XVIII вв.



Пересечение двух миров, двух культур и цивилизаций имело разные последствия. Колонизацию невозможно представить без взаимопроникновения и взаимовлияния пусть даже таких разных культур как мексиканская и испанская. В целом же, после открытия Нового Света, развитие Европы значительно ускорилось. Совсем иначе сложилась судьба древнеамериканских культур и цивилизаций: развитие некоторых из них фактически прекратилось, а многие вообще исчезли с лица Земли.

Уже в начале колониального периода в Мексике стал складываться свой вариант европейской архитектуры. Особенно своеобразной была культовая архитектура «индейских» областей. Католический храм в своем испанском варианте на мексиканской земле претерпел ряд значительных изменений. Храмы, создаваемые в Мексике, уходили довольно далеко от своего прообраза – испанского храма. В большинстве случаев местные зодчие не понимали принципа готической конструкции сводов: они применяли свод ложный, образованный выступающими одна над другой плитами перекрытия (аналогичный ложный свод мы встречаем в крито-микенской архитектуре). Ребра нервюр были всего лишь имитацией конструкции, декором [6, с. 73]. Уже в этом кроется принципиальное отличие колониальной мексиканской архитектуры от европейской – частая подмена конструкции декорацией.

Вся история архитектуры Мексики с древнейших времен до современности отмечена тяготением к декоративности, что особенно сказалось в решении фасадов зданий. «При декоративном членении фасад ведет существование как бы независимое от скрытого им пространства». Эта декоративность сказывается в полихромии, столь излюбленной как индейцами, так и испанцами, но, пожалуй, больше всего в декоре, прихотливо членящем массивные, с редкими окнами плоскости стен [1, с. 58].

Принципы европейского барочного декора воскресили принципы декора докортесовой архитектуры. Вряд ли правомерно употреблять термин «барокко» при характеристике отдельных периодов неевропейских культур, но, пожалуй, действительно существует известная синонимическая близость между языком декора европейской барочной архитектуры и архитектуры доиспанской (в частности, майяской). Эта близость заключается в одном и том же столь характерном для обеих архитектур резком контрасте «между выступающими и углубленными частями каменной мозаики», создающем игру светотени. Обе архитектуры пользовались одним и тем же методом пластического расчленения стены: накладыванием

рельефа на ее плоскость. Противоположный метод, заключающийся во врезывании в толщу стены, «отнимании у нее последовательного ряда слоев», характерен для арабской архитектуры и ярко проявился в мудехаре.

В мексиканском барокко преобладал «пластичный» метод, но иногда зодчие совмещали оба. Характерным примером может служить собор в Сакатекасе (1734–1752). Он, как и большинство мексиканских храмов, выполнен из красноватого камня, что само по себе создает декоративный эффект. Западный, главный фасад построен на контрасте гладких боковых частей и сплошь покрытой декором центральной части. Последняя значительно выступает вперед: кажется, она создана отдельно и приставлена к гладкой стене. Чрезвычайно пышная, насыщенная каменная резьба, выполненная с невероятным мастерством, сверху донизу покрывает всю плоскость фасада. А архитектурные детали богато декорированы. Причем традиционные европейские мотивы – виноградные лозы, листья аканта – тесно переплетаются с индейскими [5, с. 87]. В оформлении фасада собора в Сакатекасе зодчие использовали элементы различных стилей: готическая роза соседствует с многолопастной арабской аркой портала; статичная круглая скульптура, помещенная в ниши – с обильным резным орнаментом, в основном растительным. Характерная для испанского зодчества любовь к заполнению любой поверхности орнаментом доведена здесь до предела. Орнаментом покрыты как сами колонны, теряющие свою тектонику, так и пространства между ними. Орнаментальный декор этого и многих других храмов напоминает как вязь арабской архитектуры, так и низкие рельефы доиспанской [2, с. 65].

В архитектуре столичной школы, до этого наиболее строго следовавшей за образцами зодчества метрополии, к 30–70-м годам XVIII в. декоративность также приобретает ведущий характер, в это время «ордер утрачивает всякое сходство с каноническими формами». Появляется эстипите – один из определяющих элементов мексиканского барокко. Возникший в Испании в конце XVII в. (его изобретатель – архитектор Хосе Чурригера), где он применялся в мелких архитектурных формах, эстипите прочно вошел в большую архитектуру Мексики. Эстипите – это совокупность нанизанных друг на друга отдельных, разъятых элементов ордерной системы. Схематично его можно описать так: на высокую базу вершиной вниз помещена усеченная пирамида, на ней покоится куб, на нем вершиной вверх еще одна усеченная пирамида [4, с. 269]. Одно из первых сооружений, в оформлении фасада которого было применено эстипите –

церковь Саграрио Метрополитано (1749–1768, архитектор Лоренсо Родригес) в городе Мехико.

Из столицы эстипите быстро распространилось и по другим городам Мексики. В те же годы в Пуэбле была построена церковь Сан Франсиско (1743–1767), в которой эстипите применено в оформлении западного фасада. Эта церковь имеет еще одну характерную черту мексиканского декора XVIII в. – использование многоцветных изразцов. Особенно часто изразцовые панно встречаются в архитектуре Пуэблы, где они сохраняются вплоть до 30-х годов XIX в.

Вся гражданская архитектура XVIII в. очень декоративна: в ней широко применялись полихромия, лепной и резной декор. Популярен ярко-красный пигмент, который составлялся из мела и местной глины. В отделке стен могут использоваться сильные, живые оттенки розового и оранжевого. Часто лестница становится архитектурной доминантой интерьера, напоминая о геометрических формах древней сооружений. В декоративном оформлении интерьера мексиканских домов часто используется широкий спектр синего цвета, включая ультрамариновый и лазурный, выступающими символами моря и неба у народов древней Америки [3, с. 157]. Типичные для Мексики сочетания цветов (например, розового и оранжевого или оранжевого и голубого или зеленого) казалось бы режут глаз, но цвет здесь служит архитектуре, приглушает ее асимметричность, расширяет и сжимает пространство, усиливает архитектурные акценты.

К концу колониального периода барокко в Мексике вырождается, а затем и вовсе угасает. Его постепенно вытесняет классицизм, который становится доминирующим направлением в мексиканской архитектуре, особенно после завоевания Мексикой политической независимости от Испании. Молодые нации хотели быть вовлеченными в мировой исторический процесс, мечтали приобщиться к передовой европейской культуре, с которой у них ассоциировалась культура Франции. Весь XIX в. в Мексике – это стремление впитать в себя новейшие достижения Европы.

### **Список литературы:**

1. Кинжалов Р.В. Культура древних майя / Р.В. Кинжалов. – СПб.: Наука, 1999. – 137 с., илл.
2. Кириченко Е.И. Три века искусства Латинской Америки / Е.И. Кириченко. – М.: Искусство, 1972, – 144 с., илл.
3. Козлова Е.А. Очерки истории латиноамериканского искусства. Ч. 1: XVI–XVIII века / Е.А. Козлова. – М.: М., 1997, – 240 с., илл.

4. Полевой В.М. Искусство стран Латинской Америки / В.М. Полевой. – М.: Искусство, 1967, – 259 с., илл.
5. Селиванов В.Н. Культура колониальной Мексики / В.Н. Селиванов. – М.: Просвещение, 1979, – 148 с., илл.
6. Шелешнева Н.А. Архитектура Мексики (краткий исторический очерк) / Н.А. Шелешнева. – М.: Просвещение, 1998. – 208 с., илл.

## **КЛАРА ЛУЧКО И ЗАРУБЕЖНЫЕ КУТЮРЬЕ (ПО МАТЕРИАЛАМ КОЛЛЕКЦИИ КУРГАНИНСКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ)**

*Мелоян Эллина Самвеловна*

*аспирант Краснодарский государственный институт культуры  
РФ, г. Краснодар*

*E-mail: [meloyan.89@bk.ru](mailto:meloyan.89@bk.ru)*

*Губанев Андрей Павлович*

*студент Краснодарского государственного института культуры  
РФ, г. Краснодар*

*E-mail: [Andrei\\_buckou96@mail.ru](mailto:Andrei_buckou96@mail.ru)*

## **CLARA LUCHKO AND FOREIGN FASHION DESIGNERS (ACCORDING COLLECTION KURGANINSKOGO HISTORICAL MUSEUM)**

*Ellina Meloyan*

*graduate student Krasnodar State Institute of Culture,  
Russia, Krasnodar*

*Andrei Gubanev*

*student Krasnodar State Institute of Culture,  
Russia, Krasnodar*

### **АННОТАЦИЯ**

В статье рассматриваются предметы одежды от кутюр советской и российской киноактрисы Клары Лучко, представленные

в Курганинском историческом музее Краснодарского края. Авторы анализируют конструкторские и дизайнерские решения уникальных моделей зарубежных домов моды, стилевые тенденции в западной моде последних десятилетий XX века.

### **ABSTRACT**

The article deals with garments from couture Soviet and Russian film actress Clara Luchko presented in Kurganinskoy Historical Museum of the Krasnodar Territory. The authors analyze the engineering and design solutions unique models of foreign fashion houses in the western style fashion trends of the last decades of the twentieth century.

**Ключевые слова:** советская киноактриса; модная индустрия; западная мода XX века; дома моды; кутюрье.

**Keywords:** soviet actress; fashion industry; fashion western twentieth century; fashion houses; fashion designer.

Фильм «Кубанские казаки», вышедший на экраны нашей страны 65 лет назад в одночасье сделал мало известную до той поры актрису Клару Лучко звездой экрана. Цветной музыкальный фильм первоначально назывался «Веселая ярмарка», но после того как кинофильм посмотрел И.В. Сталин было предложено другое название – «Кубанские казаки». По-разному складывалась его прокатная судьба: шумный успех сменялся годами забвения, обвинениями в «лакировке» действительности, менялись времена, вожди, судьи и критики, но интерес к картине не ослабевает до сих пор. Она по праву вошла в «Золотую серию» отечественного кино. После «Кубанских казаков» Клара Лучко стала востребованной в киноиндустрии. Одежда играет весьма существенную роль в формировании образа кинозвезд. В начале пятидесятых годов актриса шила себе платья по иллюстрациям модных журналов у московской портнихи Зои Васильевны Пономаревой [6, с. 32]. С годами для поддержания своего имиджа кино дивы Лучко приобретала вещи за границей, во время путешествий, выездов. Став кумиром в СССР, актриса поддерживала свой внешний образ, оставаясь всегда аристократичной, безупречной и модной.

В 1952 году Лучко, вместе со своим мужем Сергеем Лукьяновым, снялась в фильме Всеволода Пудовкина «Возвращение Василия Бортникова». Именно этот фильм открыл для актрисы дорогу на Каннский кинофестиваль, где она произвела настоящий фурор. Специально для этого фестиваля киноактрисе было сшито нарядное

красное платье в Общесоюзном доме моделей. Это платье французы прозвали «красной бомбой» [4]. Наряд силуэта “new look” был восторженно встречен критиками и журналистами. На него пошло пятнадцать метров органзы, что, впрочем, было обычной нормой для пышных платьев той поры. Легендарная актриса, став кумиром для молодого советского поколения, оказала заметное влияние на моду в стране. Клара Лучко одевалась с шиком и со вкусом на протяжении всей своей жизни. Ей были присущи романтический и аристократичный образ модницы.

Курганинскому историческому музею (Краснодарский край) была передана в дар часть гардероба великой актрисы, причем большая часть изделий причастна к западной моде. С помощью красивых стильных вещей Клара Лучко поддерживала образ кинодивы. Она приобретала не просто красивые вещи, а модные символы и трансгрессивно переносила их в новую среду. Как можно заключить из мемуаров актрисы («Я – счастливый человек»), она неоднократно выезжала за границу. Именно там и были приобретены вещи модных брендов и от кутюр. Оказываясь в модных столицах Европы, актриса становилась на передний край потребления комплектов вещей модной индустрии. Западное происхождение нарядов Лучко стало их самой главной ценностью. Идеологические барьеры не препятствовали ей оставаться модной и стильной до начала 1990-х годов. В то время как, в жестко идеологизированной системе советского периода западные вещи рассматривались как угроза, в государствах с большей степенью свободы процесс социальной гибридизации осуществлялся относительно безболезненно; западная мода становилась здесь органичной частью повседневной жизни, приобретала новые значения и функции, адаптируясь к нуждам и условиям социалистического существования [3, с. 312]. Западная мода, на десятилетия завладевшая воображением женщин Советского Союза, полноправно смогла войти в их повседневную жизнь лишь в начале 90-х годов. Именно в этот период образы, политика стиля, принципы гендерных репрезентаций и потребительская практика претерпела кардинальные изменения.

Интересным предметом из гардероба Клары Лучко является зеленый костюм с бабочками. Комплект принадлежит известному кутюрье XX века. Понятие «кутюр» (в переводе – высокая мода) появилось в XIX веке и коренным образом изменило концепцию демонстрации модных тенденций. Родоначальником и идейным вдохновителем «высокой моды» повсеместно признается англичанин Чарльз-Фредерик Ворт. Начало его творческой карьеры совпало

с бурным развитием модной индустрии в XIX веке. Талантливый создатель одежды при финансовой поддержке шведского коммерсанта Отто Боберга основал первый в Париже Дом моды, открытый в 1857 году при дворе императора Наполеона III и его жены, испанки Евгении де Монтихо. В этот период высокая мода продолжает быть ориентированной на правителей и придворных, но становится более демократичной. Именно тогда наиболее наглядно проявилась сущность «высокой моды» – подражание, средние и низшие классы стремились подражать моде элиты, о чем писал в своей статье Г. Зиммель [10]. От кутюр – бренды люксового сегмента, изделия которых всегда характеризуются авторской работой, уникальностью, сложностью изготовления (преимущественно ручного), самым лучшим качеством материалов, наиболее высокой категорией цены. Изделия являются предметами роскоши и создаются только по индивидуальным меркам, только в Домах Высокой моды [1]. Костюм актрисы от кутюр принадлежит голландскому дизайнеру Эдгару Восу. Он был одним из самых влиятельных и успешных голландских дизайнеров моды двадцатого века. Вос родился в Индонезии (в то время – Ост-Индия). Моду изучал в престижной амстердамской художественной школе – Gerrit Rietveld Academy, позже работал во Франции. Свою империю он построил в 70-е годы. Эдгар Вос был одним из тех талантливых голландских модельеров, не заслуживших широкого признания. Он разрабатывал не только одежду, но и преподавал в Академии Моды в Гааге. Его графические работы и эскизы являлись всегда источником вдохновения для молодых дизайнеров. Конечно, модная иллюстрация не дает деталей, инструкций для конструктора, но производит впечатление актуального дизайн-проекта. Эдгар Вос объяснил, как должен выглядеть эскиз. Для этого нужно разделить фигуру на 8 одинаковых частей. В первой части расположены голова и шея фигуры. Вторая предполагает линию груди. В третьей части находится линия талии, в четвертой – бедра; 5 и 6 доходят до линии колена; 7 и 8 до щиколотки. На этой хорошей основе можно сделать свой дизайн проект. Эдгар называет это «просто зарисовка». Но именно эту основу он использовал для разработки дизайна одежды. «Мои модели всегда женственны, – так оценивал своё творчество сам Вос. – У меня никогда не было экспериментальных периодов. Мода – не свободная форма искусства. Всегда приходится принимать в расчёт грудь и бедра». Одежда дизайнера продавалась в 15 фирменных магазинах по всей Голландии. Среди клиентов дизайнера были голландские певцы и певицы, и даже принцесса Кристина, сестра

Королевы Голландии Беатрис. Он представил свое последнее дефиле в 2000 году [8].

Нарядным элементом из этого дома моды в гардеробе Клары Лучко является зеленый костюм с бабочками, который можно отнести к 80-м годам XX века. В то время в моду вошла «неоклассика». Классические формы, стараниями модельеров, превращались в ультрасовременные, созвучные времени [9]. Главной характеристикой направления является чрезмерность: представители поколения в одежде предпочитали броские модели, очень короткую длину, слишком узкий или слишком объемный крой. Основные приметы стиля 80-х – это яркие цвета, стразы, подплечники, рукава «летучая мышь» и фонарики. Комплект состоит из юбки-карандаш и пиджака. Пиджак приталенного силуэта. На спинке вместо выточек использованы рельефы, а полочка совмещает в себе нагрудную выточку и рельеф. Члененный лиф дополняется оригинальной вышивкой стилизованных бабочек, ярко украшающих это изделие. Широкие плечи смотрятся весьма необычно в сочетании с приталенностью изделия, разрез на юбке добавляет женственности образу. Длина юбки ниже колена. Втачные рукава внизу с широкими манжетами. Костюм шит из синтетической ткани (65 % полиэстер, 35 % rayon, подклада 100 % ацетат).



*Рисунок 1. Зеленый костюм*



*Рисунок 2. Молочный пиджак*





***Рисунок 3. Пиджак с ромбами***



***Рисунок 4. Черная блуза***

В конце 1970-х – начале 1980-х годов в Париже, столице моды, к салонам и портным присоединились бутики – маленькие частные магазины, торговавшие одеждой и аксессуарами. Им был присущ профессионализм и неуклонное следование канонам традиционной элегантности. Сотни маленьких магазинов заполнили главные авеню Парижа [5]. К сожалению, мы не располагаем информацией о многих авторских ателье. Несколько верхних вещей Клара Лучко приобрела именно у владельцев этих бутиков. В очередную поездку за границу, побывав в модных салонах, актриса представился шанс приобрести красивые и стильные наряды. Такие вещи, сшитые в единственном экземпляре, являются поистине уникальными изделиями в ее гардеробе. Они отражают индивидуальность владелицы, ее эстетические предпочтения. Два пиджака актрисой были приобретены в Париже, о чем красноречиво «говорят» бирки на вещах.

Пиджак молочного цвета с отложными лацканами, прямого силуэта (рис. 2). Лацканы отделаны темно синей тканью и расшиты

декоративной тесьмой и жемчужными бусинами. Карманы–клапаны на пиджаке так же декорированы тесьмой золотого цвета и жемчужными бусинами. Пиджак застегивается на четыре пуговицы в виде половинок жемчуга. Изделие, судя форме и внешнему силуэту, относится к 1980-м годам XX века. Мода этого периода была подобна коллажу, в ней перемешивались элементы стилей прошлого, «высокое» и «низкое», массовое и элитарное [7]. Мода восьмидесятых годов двадцатого века была противоречива, чрезмерна и эксцентрична. Неординарные и запоминающиеся образы стали отличительной чертой восьмидесятых в западной моде. Пиджак был куплен в Париже, в маленьком частном ателье. На бирке есть информация о месте производства и материале: сделано во Франции, в Ves Aldo Lhab, размер 2, модель в единственном экземпляре (Modele Depose); состав: полиэстер 65 %, вискоза 35 %.

Пиджак актрисы прямого силуэта с покатыми плечами и яркой расцветкой в ромб (рис. 3). На подкладке изделия пришита бирка с информацией о производителе. Изготовлено во Франции, размер 3, в единственном экземпляре (Coursaire); состав: полиэстер 55 %, шерсть 45 %. Яркие полосы разной ширины малинового, зеленого, фиолетового, красного и желтого цвета создают на изделии геометрический узор в виде крупных ромбов. Основная ткань пиджака фактурная, черного цвета, с двумя карманами – клапанами и застежкой на две пуговицы. Пиджак можно отнести к моде 1980-х годов [2]. Характерные элементы: прямой силуэт, смешение стилей, сочетание ярких цветов в виде коллажа, неординарное, но со вкусом решение.

Блуза из гардероба Клары Лучко, сшита из черного шифона и декорирована черным стеклярусом; имеет длинные рукава и приталенный силуэт (рис. 4). Легкая фактура шифона придает изделию романтический образ. Низ изделия и рукавов волнообразной формы, обработаны тонким кантом. Bluza состоит из двух отдельных частей. Верхняя шифоновая прозрачная блуза и трикотажная майка служат в качестве подклады. На полочке шифон расшит черным бисером разных форм, составляя витиеватый узор композиции. На бирке изделия надпись *Serena Kay*, а на трикотажной черной майке – *Hanro of Switzerland*. Состав: натуральный шифон, синтетические материалы, сделанные в Ирландии. Марка *Serena Kay* является производителем женской молодежной одежды прет-а-порте. За годы своего существования зарекомендовала себя как активная и динамично развивающаяся компания. Благодаря креативным стилистам, *Serena Kay* репрезентирует марку высокого класса, что позволило ей завоевать рынки модной одежды не только во Франции,

но и в других странах. Эта марка принимает участие во многих международных выставках прет-а-порте, не ограничиваясь Парижем и Барселоной, открывая для себя новые горизонты: Нью-Йорк и Москву. Главный акцент марки ставится на женственность. Взяв за основу силуэт типичной горожанки, Serena Kay добавила ей легкости, красочности и свежести. Секрет Женщины Serena Kay в её изысканной простоте и элегантности. Нижняя черная кофта от марки Hanro of Switzerland [11]. Философия компании Hanro of Switzerland – это фундаментальные ценности и все самое лучшее. Для Швейцарской марки характерно качество продукта. Суть вещи можно найти в каждой детали: высокое качество используемых материалов, совершенный и удобный крой, элегантность, эстетика и забота о клиенте. Марка существует уже на протяжении 130 лет. Творческая группа дизайнеров Hanro развивается с большим вниманием к деталям и четким почерком новых творений. Лучшие французские кружева, тонкая вышивка и сдержанный логотип – это высокие качества, которые придают каждому предмету одежды впечатление роскоши. Авторские и декоративные элементы костюма изготавливаются в ручную, что делает вещи уникальными. Качество является главным для марки Hanro. Тщательный процесс обеспечивает все этапы производства по самым высоким стандартам качества. Все коллекции Hanro сертифицированы с Oeko – Tex Standard в соответствии с последними стандартами по устойчивости GOTS.

Выразителем стиля 1980-х годов была и Клара Лучко. Свой модный и стильный образ актриса поддерживала и в быту, и в различных зарубежных поездках, выступлениях, презентациях и фестивалях. Не случайно в 2000-х она получила сертификат из Кембриджа, как «Женщина тысячелетия» [12]. Рассмотренные нами костюмы кинодивы являются ярким подтверждением тому, свидетельствуя о пристрастии актрисы к модным брендам и вещам от кутюр, во многом формировавшим ее имидж.

### **Список литературы:**

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989.
2. Барт Р. Система моды: Статьи по семиотике культуры. М., 2003. – 512 с.
3. Бартллетт Дж. Fashion East: призрак, бродивший по Восточной Европе. М., 2011. – 360 с.
4. Васильев А.А. Красота в изгнании. М., 2005. – 480 с.
5. Васильев А.А. Судьбы моды. М., 2011. – 464 с.
6. Васильев А.А. Этюды о моде и стиле. М., 2013. – 560 с.
7. Гофман А.Б. Мода и люди: новая теория моды и модного поведения. М., 1994. – 159 с.

8. Ермилова Д.Ю. История домов моды: учебное пособие. М., 2004. – 288 с.
9. Журавлев С.В., Гронов Ю. Мода по плану: история моды и моделирования одежды в СССР. 1917–1991. М., 2013. – 496 с.
10. Зиммель Г. Мода // Избранное. Т. 2: Созерцание жизни. М., 1996. – 291 с.
11. Зырина М.А. Анализ творческого источника в работе дизайнера. СПб., 2007. – С. 358–361.
12. Савельева Н.Т. Мода и массовый вкус. М., 1996. – 59 с.

## **МЕНИППЕЯ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ САТИРИЧЕСКОГО ПАФОСА**

*Новикова Юлия Викторовна*

*канд. филол. наук, ст. преподаватель кафедры профессиональной  
педагогике и иностранных языков,  
РФ, г. Зерноград  
E-mail: [julienonovikova@yandex.ru](mailto:julienonovikova@yandex.ru)*

## **THE MENIPPEA AS A VARIETY OF SATIRICAL PATHOS**

*Yulia Novikova*

*candidate of Philological Sciences, Senior Teacher of Professional  
Education and Foreign Languages Department,  
Russia, Zernograd*

### **АННОТАЦИЯ**

Мениппею рассматривают как жанр, жанровую сущность, метажанр. В данной статье предлагается новый взгляд на проблему определения мениппеи в теории литературы. Исследование проводится на материале произведений М.А. Булгакова.

### **ABSTRACT**

The Menippea is considered as genre, genre essence, metagenre. The given article proposes a new view on the determining of the Menippea in the theory of literature. The research is based on the works by M. Bulgakov.

**Ключевые слова:** мениппея; пафос; сатира.

**Keywords:** the Menippea; pathos; satire.

Исследование литературного творчества М.А. Булгакова будет неполным без обращения к жанровой специфике его произведений. Художественное единство заглавного романа «Мастер и Маргарита» и повести «Собачье сердце», созданных автором в разные годы, основано на их принадлежности к мениппее, берущей своё начало из менипповой сатиры – жанра классической античной литературы.

Сатира во втором её значении по М.М. Бахтину – мениппова (*satura menippea*). Название жанр получил по имени греческого киника Мениппа из Гадары, жившего в III в. до н. э., произведения которого не сохранились, но принято считать, что в жанре менипповой сатиры писали Лукиан, Варрон, Сенека и другие поэты античности. Мениппова сатира разительно отличалась от римской сатиры. Римский критик Квинтилиан интуитивно чувствовал их принципиальное различие. В книге X многоотомного труда «Наставление оратору» («*Institutio oratoria*») он называет Луцилия, Горация и Персия представителями одного рода сатуры, т. е. римской, а основателем и представителем «другого рода сатуры» («*prius genus saturae*»), считает Варрона [5, с. 162–164]. И.В. Помяловский, рассуждая на тему об «этом другом роде сатуры», считает, что разнообразная метрическая форма, смешение речи прозаической с поэтической, греческого и латинского языков, отсутствие личного элемента, изображение пороков в общих чертах, юмористически-веселая тональность повествования стали вескими основаниями выделить мениппову сатиру в самостоятельный род литературы [5, с. 162–164]. Марк Теренций Варрон или Варрон Реатинский считается одним из первых подражателей Мениппу. Его главный литературный труд – философско-нравственные «Менипповы сатиры» («*Saturae menippeae*») в 150 книгах, из которых сохранился 591 короткий фрагмент из 96 книг. Названы они так были по своей специфической форме, заимствованной автором у кинического писателя Мениппа, которого Варрон высоко ценил. Собственно, от Варрона идёт название соответствующего жанра — мениппова сатира. Появление менипповых сатир стало революционным для своего времени (III в. До н. э.). Она разбивала все классические представления о форме, объединяя в одном литературном пространстве диалог с кинической философией, жанр фантастических путешествий и пародий, стихи и прозу, разные стили, смешное и серьезное, остроумие и насмешку, отсюда, возможно, одно из значений сатиры “*satura*” – смешение. Свободное отношение к форме было продиктовано ораторской деятельностью многих философов и давало преимущество перед другими литературными формами в плане выразительности

и эстетического воздействия стилистических фигур, которые позволяли сказать правду иносказательно, т. е. в форме шутки.

Впервые термин «мениппова сатира» как определённый литературный жанр появляется в конце XVI – начале XVII вв. в названии публицистического памфлета, направленного против Лиги, – «*Satyre Ménipée de la vertu de Catholicon d’Espagne et de la tenue des Estates de Paris*» (1594) [6, @]. А уже в XVII в. он получил теоретическое обоснование в фундаментальной монографии И. Казобона «*De satirica Graecorum poesi et Romanorum satira*» (1605). Многие отечественные и зарубежные исследователи в разное время проявляли интерес к жанру менипповой сатиры. Так, английский критик и поэт Д. Драйден определяет мениппову или варронову сатиру по форме как «смесь нескольких видов стихов» (“*mixture of several sorts of Verses*” (перевод наш. – Ю.Н.), иногда в сочетании с прозой, а по содержанию смешением «философии» и «шуток») (“*Philosophy*” и “*Pleasantries*” (перевод наш. – Ю.Н.) [J. Dryden, цит. по: 8, с. 31]. Для Э. Кернана менипповой сатирой является «любое сатирическое произведение, написанное от третьего лица или то, в котором иносказательно присутствует нападение» («*any satiric work obviously written in the third person, or where the attack is mentioned under cover of a fable*» (перевод наш. – Ю.Н.) [Alvin B. Kernan, цит. по: 8, с. 32].

Одним из авторитетных отечественных трудов в области исследования жанра менипповой сатиры является книга русского филолога середины XIX в. И.В. Помяловского «Марк Теренций Варрон Реатинский и Мениппова сатура». В ней он подробно представляет мнения разных исследователей на природу жанра менипповой сатиры, обобщая и анализируя которые выявил такие из её особенностей как метрическая форма, смесь речи прозаической с поэтической, латинского и греческого языков, разнообразие содержания и тона, нападки на философские догмы и бесполезные диалектические споры философов, насмешки над богачами и знатными людьми, кичащимися своим богатством, пародии на стихи знаменитых поэтов, значительное присутствие полемического элемента. Основное сходство сатур Варрона и Мениппа он видел в содержании, «главной составною частью которого была насмешка, направленная против догматизма философов и людских страстей, только разница была в том, что у Мениппа насмешка составляла цель, у Варрона же ею прикрывалась другая, более благородная – дидактическая» [5, с. 188]. Таким образом, можно сказать что, мениппова сатира, разбивая все классические представления о форме и значительно отличаясь от римской сатиры, имела веские основания

называться отдельным жанром, который «довольно трудно определить» (“rather ill-defined” (перевод наш. – Ю.Н.) [9, с. 39].

XX в. по праву считается веком возвращения к сатире как жанру во втором её значении – менипповой, а точнее – к её обособившейся и обогащённой опытом бытия части – «мениппее». Канадский литературовед Н. Фрай сделал многое для популяризации термина «мениппея» в XX в. Под мениппеей он понимает такую сатиру, в сюжете которой мгновенно совершается переход от одного стиля к другому, от одной точки зрения к другой. В таких сатирах высмеиваются не столько люди как таковые, сколько их знаковые типы (отдельные черты характера) – зануда, хвостун, фанатик, скупец, шарлатан, соблазнитель. Учёный отмечает: «Писатель-романист рассматривает зло и глупость как болезнь общества, а сатирик, пишущий в жанре мениппеи, как болезнь ума» (“The novelist sees evil and folly as social diseases, but the Menippean satirist sees them as diseases of the intellect” (перевод наш. – Ю.Н.) [7, @]. Поскольку между романом и мениппеей, по мнению критика, нет чёткой границы, он демонстрирует их отличие путём сравнения героев романа Г. Филдинга «История Тома Джонса, найдёныша», среди которых сквайр Вестерн выступает как персонаж реалистического романа, а два других – богослов Тваком и философ Сквейр – как персонажи мениппеи. Более того, Н. Фрай предлагает рассматривать мениппею, переименованную им в «анатомию», как большую литературную форму наряду с другими формами прозы [7, @]. Анатомия, по его словам, выступает открыто и обобщающе по отношению ко всему что закрыто и индивидуально. Идея Н. Фрая состоит в том, что сатирик, созидает смешные предметы силой своего интеллектуального воображения (“relies on the free play of intellectual fancy” (перевод наш. – Ю.Н.) для того, чтобы «представить мир как единое интеллектуальное пространство» (“a vision of the world in terms of a single intellectual pattern” (перевод наш. – Ю.Н.) [7, @]. Подобное определение представляется довольно туманным и расплывчатым.

Третья попытка описать мениппею была предпринята М.М. Бахтиным. Впервые он заговорил о ней в своей книге «Проблемы поэтики Достоевского» (1963). Мениппея, в отличие от жанра менипповой сатиры, определяется учёным двояко. Он говорит о ней и как о «более свободном по вымыслу и фантастике жанре» и как о «жанровой сущности», которая может «проникать в качестве составного элемента в другие большие жанры» [1, с. 56]. Последнее из двух определений основано на способности мениппеи вбирать в себя все основообразующие признаки древнегреческой

сатиры: «смеховой элемент» и философские рассуждения, сновидения, мечты, безумие, фантастические путешествия; многоплановость повествования, резкие контрасты и оксюморные сочетания. Главное отличие современной мениппеи от античной М.М. Бахтин видит в полифонии [1, с. 12].

М.М. Бахтин предпринимает попытку проследить историю развития мениппеи в общеевропейском литературном контексте. Начало своё она берёт в произведениях таких поэтов и философов античности как Антисфен, Гераклид Понтик, Бийон Борисфенит, Менипп, Варрон, Петроний, Лукиан, Апулей, Бозций. Лишь немногие из трудов перечисленных авторов сохранились в наше время, а именно – «Сатирикон» Петрония, «Метаморфозы» («Золотой осёл») Апулея, «Утешение философии» Бозция. Классикой мениппеи М.М. Бахтин называет пьесу Сенеки «Отыквление». После значительного перерыва, возвращение к ней происходит лишь в эпоху Возрождения в романах Ф. Рабле и М. де Сервантеса. В XIX в. мениппейная традиция представлена фантастической повестью М.Ф. Достоевского «Бобок». В XX в. мениппея обнаруживается в произведениях В.П. Аксёнова М.А. Булгакова, Т. Манна (Шиновников, 2009; Федяева, 2004).

Несмотря на логическую стройность построения неклассической теоретико-литературной модели, далеко не все исследователи разделяют мнение о научной ценности и эвристической значимости понятия мениппеи. М.Л. Гаспаров выдвигает следующие аргументы против: во-первых, свои теоретические обобщения М.М. Бахтин строит на памятниках, от которых ничего сохранилось; во-вторых, в произведениях, рассматриваемых М.М. Бахтиным как образцы жанровой традиции мениппеи, нельзя встретить все четырнадцать признаков одновременно; и, в-третьих, прослеживается повторяемость и нечёткость признаков то ли жанра, то ли жанровой сущности, под которые можно «подвести» любое литературное произведение [2, @].

Находились критики мениппеи и среди зарубежных исследователей. Так, Д. Гриффин считает: «Переименовать литературную форму в мениппею значит отделить её от сатиры. Бахтин явно намерен определить природу мениппеи как «амбивалентную», а сущность сатиры как чисто «негативную». В виду своих марксистских взглядов прослеживается склонность к идеализации народных и всенародных приёмов карнавальная культура.» (“To rename the form “the Menippea” is to split it off from “satire”. Indeed, Bakhtin is explicitly concerned to define Menippea as “ambivalent” and satire as purely “negative.” His Marxism disposes him to idealize the “folk” and all folkish ways” (перевод наш. – Ю.Н.) [8, с. 33]. Не отрицая мениппею как таковую, Д. Гриффин



заключает, что разнообразная природа мениппеи и многообразие примеров, вероятно, помешали современным критикам определить сущность данной литературной формы более точно [8, с. 33].

Противоположная точка зрения на мениппею представлена В.Л. Махлиным в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001). Он отстаивает право мениппеи считаться термином поэтики для последующего «адекватного научно-продуктивного применения её в историко-литературных и теоретических исследованиях» [4, с. 55]. Глубокий экскурс в историю возникновения понятия мениппеи позволил доказать, что она, главным образом, опирается «не на предание, а на непосредственный «фамильярный» опыт, который, в свою очередь, имеет своим источником фольклор, что делает этот жанр по-особому трудным для традиционного историко-литературного определения.» [4, с. 55]. Предпосылкой к современной реактуализации категории стала эволюция жанров на рубеже XIX – начала XX вв.

Возникает вопрос о мениппее не как о жанре или жанровой сущности, но как о разновидности сатирического пафоса. У мениппеи и сатиры есть некоторые общие черты. Они в самом их предмете – в комизме человеческих характеров, действий и ситуаций, создаваемых самой объективной действительностью. Но есть существенные различия, заключающиеся как в карнавальном и сатирическом смехе, так и в идейно-эмоциональной оценке, выраженной в произведении. Идейно-эмоциональная направленность сатирического пафоса заключается в обличительно-насмешливом отрицании комического. Иная природа у мениппейного пафоса – «...не полное отрицание, а жизнеутверждение через карнавальное осмеяние» [3, с. 226]. Художественная литература, правдиво осознавая и оценивая объективную комичность социальных характеров, рассматривает их с различных точек зрения – с собственно *гражданской* и с собственно *идейной*. Отсюда и возникают существенные различия сатирического и мениппейного пафоса литературных произведений. Например, в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», необходимо разграничивать сатиру и мениппею. Иногда роман называют сатирой, но это злоупотребление термином. Мистическое появление Воланда и его свиты в стране убеждённых атеистов, его встреча с редактором и поэтом антирелигиозного журнала, фантастические превращения героев романа, фарсовые приёмы буффонады на сцене театра Варьете, забавляет как комический маскарад, постоянно переходящий в весёлую пародию на советское общество. При этом автор даёт обнажённое и сниженное изображение человеческих пороков:

грубость, ложь, равнодушие, жадность, эгоизм, пьянство, с обильными бытовыми элементами. В романе сатира и мениппея идут рука об руку, начиная с первых глав произведения: сатирический портрет МАССОЛИТа и Грибоедовского дома; магическое шоу злого духа театра Варьете, призванное сатирически выявить тщеславие, жадность и легковерие нуворишей, захват Воландом и его свитой квартиры, откуда уже в течение нескольких лет исчезают люди.

Таким образом, мы считаем, что мениппея – термин, которым обозначается разновидность сатирического пафоса. Обращение М.А. Булгакова к ней закономерно. Мениппея явилась наиболее адекватным способом выражения особенностей постреволюционной эпохи.

### Список литературы:

1. Бахтин М.М. Проблемы творчества поэтаки Достоевского [Текст] / М.М. Бахтин. – [5-е изд., доп.]. – Киев: NEXТ, 1994. – 509 с.
2. Гаспаров Б.М. [Электронный ресурс] / Б.М. Гаспаров. Neue Russische Literatur Almanach. V. 4–5, 1983. – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://ru.wikipedia>, свободный, яз. рус.
3. Клейман Р.Я. Мениппейные традиции и реминисценции Достоевского в повести М. Булгакова «Собачье сердце» [Текст] / Р.Я. Клейман // Достоевский: Материалы и исследования. – Л., 1991. – Вып. 9.
4. Махлин В.Л. Мениппея // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М., 2001. – Стлб. 526.
5. Помяловский И.В. Марк Теренций Варрон Реатинский и Мениппова сатура [Текст] / И.В. Помяловский. – С.-Петербургъ: печатня В. Головина, 1869. – 304 с.
6. Попова И.Л. «Мениппова сатира» как термин Бахтина» [Электронный ресурс] // «Вопросы литературы». – 2007. – № 6. – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://www.pandia.ru>
7. Frye N. The Anatomy of Criticism, Four Essays [Электронный ресурс] / N. Frye. – Princeton University Press, 1957. – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: [northropfrye-theanatomyofcriticism.blogspot.com/2009/02/fourth-essay-rhetorical-criticism.html](http://northropfrye-theanatomyofcriticism.blogspot.com/2009/02/fourth-essay-rhetorical-criticism.html).
8. Griffin D. Satire: a Critical Reintroduction [Text] / D. Griffin. – Lexington: University Press of Kentucky, 1994.
9. Salzman P. Narrative Contexts for Bacon's New Atlantis: New Interdisciplinary Essays [Текст] / P. Salzman in Bronwen Price, Francis Bacon's New Atlantis. – Manchester University Press, 2002.

## СЕКЦИЯ 2.

### ЯЗЫКОЗНАНИЕ

#### 2.1. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

#### СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕКЛАМЫ АВТОМОБИЛЕЙ (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА)

*Арсланова Альфия Искандяровна*

*канд. филол. наук, доцент*

*Ульяновского государственного педагогического университета,  
РФ, г. Ульяновск*

*E-mail: [suraeva.alfia@yandex.ru](mailto:suraeva.alfia@yandex.ru)*

*Ерофеева Наталия Геннадиевна*

*студент*

*Ульяновского государственного педагогического университета,  
РФ, г. Ульяновск*

*E-mail: [primel5@yandex.ru](mailto:primel5@yandex.ru)*

*Кузнецова Марина Юрьевна*

*студент*

*Ульяновского государственного педагогического университета,  
РФ, г. Ульяновск*

*E-mail: [mariinaa\\_96@mail.ru](mailto:mariinaa_96@mail.ru)*

## STRUCTURAL AND FUNCTIONAL PECULIARITIES OF CAR ADVERTISEMENTS IN THE GERMAN LANGUAGE

*Alfiya Arslanova*

*candidate of Philology, assistant professor  
of Ulyanovsk State Pedagogical University,  
Russia, Ulyanovsk*

*Nataliya Erofeeva*

*student of Ulyanovsk State Pedagogical University,  
Russia, Ulyanovsk*

*Marina Kuznetsova*

*student of Ulyanovsk State Pedagogical University,  
Russia, Ulyanovsk*

### АННОТАЦИЯ

В данной статье рассматриваются структурные и семантико-функциональные особенности построения рекламного дискурса автомобильной тематики на материале немецкого языка.

### ABSTRACT

This article deals with structural, functional and semantic peculiarities of the construction of German car advertisements.

**Ключевые слова:** рекламный дискурс; реклама автомобилей; заголовок; информационный блок; микроинформационный блок.

**Keywords:** advertising discourse; car advertisements; header; information unit; micro information block.

Многостороннее изучение рекламы является актуальным, так как это – один из наиболее динамично развивающихся видов функционирования языка, который одним из первых фиксирует все изменения языковой системы и определяет тенденции языковой эволюции. Формирование рекламы прежде всего обуславливается психологическими, лингвистическими и социально-культурными факторами. Л.А. Шалимова рассматривает рекламу как «бизнес, как форму коммуникации, как вид искусства в различных сферах деятельности» [4, с. 161].

Источником для исследования послужили электронные немецкоязычные газеты "Süddeutsche Zeitung" и "Mitteldeutsche Zeitung" за 2015 г. Из разных номеров представленных периодических источников методом сплошной выборки было отобрано 80 рекламных примеров.

В представленной статье внимание уделяется прежде всего анализу структурно-синтаксических и лексических особенностей немецкоязычной рекламы автомобилей. Реклама автомобилей, являясь одной из разновидностей газетно-журнального жанра, обладает устойчивой формально-содержательной организацией. Одним из элементов сильной позиции в структуре рекламного дискурса является заголовок. На основе структурно-синтаксического анализа нашего материала наиболее частотными по количеству знаменательных слов являются 4-х и 5-ти компонентные заголовки: например, *So neu und schon ein Klassiker, Groß' Ding will Weile haben, VW macht bisher einen ganz guten Eindruck, Wer Mittelklasse sucht, wird Oberklasse finden* и т. д.

Согласно наблюдениям заголовки рекламы автомобилей можно разделить также на: а) предметно связанные, т. е. содержащими название рекламируемого объекта и эксплицирующие основную тему рекламы [1, с. 9]: *Renault Espace überschreitet Stickoxid-Grenzwerte massiv / Neuer Opel Astra / Der neue PEUGEOT 308 GTi kommt - erleben Sie ihn vor Ort / Das neue BMW M2 Coupe* и др.; б) предметно несвязанными, не содержащими название предмета рекламы: *Harte Schale, weicher Kern / Erleben Sie jeden Tag ein anderes Drehbuch / Nichts ist unmöglich / Mit den Innovationen der Oberklasse / Einsteigen, anschnallen und Spass machen / Erleben Sie ihn selbst / Großer Vortrieb, kleiner Preis* и др.

Включение англо-американских вкраплений в названия рекламных заголовков действует притягательностью, престижностью, новизной. Вместо немецких *das Auto, das Leben, neu, schön, leicht, lustig* предпочтительно употребление их английских эквивалентов *car, life, new, beautiful, easy, fun* и др. Например: *My car für individuelle Cruise Control / New Opel Astra / Engineerkunst bis ins Detail / Der neue PEUGEOT 308 GTi on Tour* и т. д.

Весьма важным компонентом рекламного объявления является визуальный блок (изображение), который присутствует в каждом из проанализированных рекламных сообщений. Изображение, как правило, отражает специфику товара и действует на человеческое восприятие. Согласно наблюдениям, используются массивные, красочные изображения с целью привлечения внимания читателя. Чаще всего на фото представлен сам автомобиль во всей своей

«красе»; также можно встретить рекламу с привлечением образа женщин или известных деятелей той или иной страны.

В маркетинговых целях реклама автомобилей включает в себя микроинформационный блок (зачин), сообщающий небольшую информацию о достоинствах и преимуществах предлагаемой модели.

Тексты рекламы автомобилей представляют собой модели особого сорта. С одной стороны, это рекламный текст, снабженный богатым художественным фоторядом с использованием разговорных выражений, модных слов, имеющие своей целью привлечь внимание и заинтересовать читателей, с другой стороны в рекламном тексте автомобилей дается обширная характеристика технических свойств автомобилей. Газетная и журнальная реклама изобилует точными характеристиками машины, которые покупатель может обдумать и узнать больше о технических качествах автомобиля. В нашем случае для характеристики машин используются прежде всего термины из латинского языка. Например: *der Motor, das Volumen, das Radiosystem, der Dieselmotor, der Benzinmotor, die Automatik, integriert, die Auto-Figur, der Filter, optional, die Dimension, die Technik, praktisch, das System, die Dynamik* и т.д. Уникальность и престижность автомобиля достигается английскими заимствованиями: *das Cockpit, der Parkpilot, die Power, das Design, das Upgrad, der Bordcomputer, das Head-up-Display* и т. д.

В рекламах автомобилей основной текст представляет собой подробное описание характеристик свойств и качеств автомобиля с перспективой его приобретения: например, *Der neue Toyota Corolla Verso hat alles, was sich aktive Menschen wünschen: variabler Innenraum dank Easy 7-Sitzkonzept, komplette Sicherheitsausstattung und eine grosse Portion Fahrspass. Der völlig neu entwickelte 2, 2 Common Rail Diesel leistet 130 kw (177 PS) und 400 Nm Drehmoment bei extrem wirtschaftlichen Verbrauchswerten...* [3]. При описании предмета рекламы, его функций и применения используются бессознательные структуры с однородными членами, которые помогают создать впечатление универсальности и богатства содержания предлагаемого объекта: *...Und natürlich besitzt sie auch darüber hinaus alle für einen Sportwagen typischen Merkmale: Doppelauspuff, Bremsscheiben mit 380 mm Durchmesser und rote Bremssättel vorn im charakteristischen Look von PEUGEOT Sport, ein Kühlergrill mit Rennflaggenmuster, GTi-Logos an den vorderen Kotflügeln und der Heckklappe, großzügige Lufteinlässe für den Ladeluftkühler oder aerodynamische Luftelemente unten an den Stoßfängern...; ... Happy Deal inklusive: Klimaanlage, Radio mit Bluetooth-Freisprecheinrichtung und Touchscreen, Weitwinkel-Panoramasscheibe,*

*Geschwindigkeitsregler und -begrenzer, verstellbaren Einzelsitzen hinten [3].*

Таким образом, проделанный анализ позволяет говорить о том, что реклама автомобилей – это особая форма реализации гуманитарно-экономической деятельности, обладающей широким набором лингво-языковых средств и маркетинговых приемов, воздействующих на адресата.

### Список литературы:

1. Арсланова А.И. Структурно-семантические и функциональные особенности информационных заметок на немецком и русском языках: Автореферат дис. канд. филол. наук. – Казань, 2013. – 22 с.
2. Большой немецко-русский словарь / Grosswörterbuch Deutsch-Russisch / под ред. К. Лейн, Д.Г. Мальцева, А.Н. Зуев и др. – 11-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз. – Медиа, 2004. – 1040 с.
3. Периодические издания: [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://www.sueddeutsche.de/> (дата обращения: 04.11.2015; 12.11.2015); [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://www.mz-web.de/startseite/20639998,20639998.html> (дата обращения: 11.11.2015; 19.11.2015).
4. Шалимова Л.А. Цветовые каноны в социальном пространстве человека: культура, восприятие, функционирование цвета. – М.: 2010. – 335 с.
5. Шуванов В.И. Психология рекламы. – М.: Высшее образование, 2006, – 315 с.

**К ВОПРОСУ ОБ ОРГАНИЗАЦИИ  
САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ  
ПО ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ  
СТУДЕНТОВ НЕЯЗЫКОВЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ**

*Боброва Тамара Алексеевна*

*ассистент кафедры английской филологии  
Волгоградского государственного университета  
РФ, г. Волгоград  
E-mail: [bobrova\\_tamara@mail.ru](mailto:bobrova_tamara@mail.ru)*

**TO THE QUESTION OF LANGUAGE EXTRACURRICULAR  
WORK ORGANIZATION OF STUDENTS  
OF NONLINGUISTIC SPECIALTIES**

*Tamara Bobrova*

*assistant lecturer of the Department of English Philology  
of Volgograd State University  
Russia, Volgograd*

**АННОТАЦИЯ**

Автор рассматривает проблему организации самостоятельной работы студентов неязыковых специальностей. В статье приводятся примеры заданий для внеаудиторной учебной деятельности.

**ABSTRACT**

The author considers the issues of independent language learning of students of nonlinguistic specialties. The article contains tasks for out-of-classroom activities.

**Ключевые слова:** иноязычная коммуникативная деятельность; самостоятельная работа; неязыковые специальности.

**Keywords:** foreign languages; independent study; nonlinguistic specialties.

Новые образовательные стандарты ставят своей целью формирование разносторонней личности, которая способна самостоятельно развиваться на протяжении всей жизни, именно это выводит организацию самостоятельной работы студентов на передний план.



Самостоятельная работа способствует формированию коммуникативной компетенции, развивает познавательные и профессиональные способности, выявляет творческий потенциал. Она так же является одним из факторов мотивации к обучению, способствует индивидуализации процесса, поэтому самостоятельная деятельность студентов в изучении иностранного языка должна поддерживаться и развиваться «через особую организацию учебного материала» [3, с. 120–121]. Оптимизация процесса самостоятельной работы становится основой повышения качества профессиональной подготовки. Государственным стандартом предусматривается, как правило, не менее 50 % часов из общей трудоемкости дисциплины на самостоятельную работу студентов. При этом очень важно правильно подобрать учебный материал, с которым будут работать студенты. Прежде всего, учебное пособие должно отвечать определенным целевым, мотивационным, содержательным, структурным, эмоционально-деятельностным, психолого-педагогическим требованиям.

По мнению М.А. Богатырёвой, современный учебник иностранного языка должен обладать следующими свойствами:

1. способствовать формированию эмпатических способностей обучаемых;
2. обладать высокой степенью информационной ценности;
3. должен иметь актуальность с точки зрения современного языкового сознания носителей языка;
4. создавать условия для аутентичного общения на межкультурном уровне;
5. опираться на родной язык и культуру адресата;
6. учитывать стилистическую дифференциацию языкового и речевого материала;
7. анализировать языковые и речевые явления с учётом принципа сопоставления лингвокультур;
8. решение комплекса речевых, коммуникативных и социокультурных задач должно быть подчинено профессиональным потребностям адресата;
9. развивать ассоциативное мышление обучаемых;
10. учитывать речевой и социокультурный опыт обучаемых на конкретном этапе овладения лингвокультурой.

В последние годы в отечественных вузах активно стали использоваться учебники ведущих издательств в сфере преподавания британского английского – Оксфорда, Кембриджа, Бирмингема, Лидса. Например, учебники Оксфордского издательства Macmillan. Методика составителей отражена в интерактивном учебно-

методическом комплексе по английскому языку с полным набором необходимых как традиционных, так и мультимедийных образовательных программ. Следует отметить, что содержательно и композиционно они отличаются от российских учебников прагматикой составителей. Для них характерна коммуникативная направленность, что актуально для современных государственных стандартов в сфере обучения иностранному языку. Обилие аутентичных текстов, обеспечение учебных комплексов мультимедийными средствами создает предпосылки для позитивного и мотивированного восприятия языка, развития и формирования языковых навыков, необходимых для самостоятельного интегрирования в англоязычную среду.

Не следует забывать о том, что новые компьютерные технологии и Интернет стремительно развиваются и являются неотъемлемой частью нашей повседневной жизни. При этом всё чаще поднимается вопрос об использовании компьютерных технологий для организации самостоятельной деятельности студентов. Интернет создает отличные возможности: общение с носителями языка, чтение аутентичных текстов, участие в разнообразных online-проектах и т. д. Современные учебники также стараются ориентироваться на ИКТ в процессе обучения. Например, в пособиях “SpeakOut” в конце каждого Unit есть ссылка на видеоподкаст, который нужно просмотреть и выполнить ряд упражнений на понимание. Также в этом же подкасте имеется ссылка на интернет-страницу со статьей на тему подкаста. Следует отметить, что статья носит аутентичный характер, чаще это новости BBC. Например, при изучении темы “Origins” в “SpeakOut Advanced” студентам предлагается ряд рекомендаций по созданию собственного “Family Tree”. Примерным заданием для самостоятельной работы может являться, например, построение своего собственного семейного дерева или семейного дерева какой-либо знаменитости. Далее студенту можно предложить сделать презентацию, отражающую результаты работы над “Family Tree”.

Всё чаще для самостоятельной работы студентов используются веб-квесты (в переводе с английского «поиск в сети Интернет»). Веб-квесты – «это деятельностно-ориентированная проектная дидактическая модель, предусматривающая самостоятельную поисковую работу учащихся в сети Интернет» [5, с. 41]. Они имеют ряд преимуществ, среди которых: мотивация учащихся к изучению нового языкового материала; организация работы в форме целенаправленного исследования, не ограниченного по времени; активизация самостоятельной индивидуальной или групповой деятельности учащихся. В качестве примера удачного применения веб-квестов в обучении иностранному языку

может выступить задание страноведческого характера. Например, при изучении темы “Travelling” студентам предлагается составить план путешествия в один из городов Англии. Студенты разбиваются на группы по 3–5 человек, им дается задание определиться с городом, в который они будут «путешествовать». А на следующем занятии каждая группа предоставляет результаты своей поисковой и исследовательской деятельности в виде Power-Point презентации.

Неизменный интерес у студентов вызывают задания типа Case Study. После изучения темы “Culture” учебник «Market Leader» предлагает Case Study со следующим заданием: глава китайской компании, производящей игрушки, в сопровождении менеджера по экспорту прибывает в вашу фирму с целью изучения возможности сотрудничества; в составе комитета, отвечающего за встречу коллеги из Китая, примите участие в заседании и обсудите размещение гостей, организацию деловой встречи, подготовки вопросов для обсуждения, возможность развлечения, предполагаемые подарки, целесообразность привлечения телевидения и прессы к освещению данного события, обеспечение услуг переводчика и другие. Один из студентов назначается маркетинговым директором фирмы. По итогам заседания он должен послать китайской стороне e-mail с деталями программы данного визита.

Таким образом, подбор учебного материала для самостоятельной работы студентов является ответственным этапом, влияющим на качество усваиваемых знаний. Необходимо учитывать целевые, мотивационные, содержательные, структурные, эмоционально-деятельностные, психолого-педагогические требования при выборе материалов, а также необходимо помнить о важности использования информационных технологий для самостоятельной работы.

### **Список литературы:**

1. Богатырёва М.А. Социокультурный компонент профессионально-ориентированного учебника, дис. канд. пед. наук. – М., 1998.
2. Гальскова Н.Д., Никитенко З.Н. Теория и практика обучения иностранным языкам. – М., 2004.
3. Китайгородская Г.А., Шемякина Г.М. Мотивация учения в условиях интенсивного обучения иностранным языкам // Активизация учебной деятельности. Вып. 2 / Под ред. Г.А. Китайгородской. – М.: Изд-во МГУ, 1982.
4. Концепция модернизации российского образования до 2010 года: Распоряжение Правительства РФ от 29.12.01 № 1756-Р // Бюл. Мин-ва. образования России, 2002. – № 2.

5. Тарасевич Е.Б. Использование веб-квестов при организации самостоятельной работы учащихся в обучении иностранным языкам // Межкультурная коммуникация и профессионально ориентированное обучение иностранным языкам. Материалы III Международной научной конференции, посвященной 88-летию образования Белорусского государственного университета. – Минск, 2009. – С. 219–221.
6. Швайба О.Г. Применение компьютерных технологий для организации самостоятельной работы студентов в процессе обучения иностранному языку // Межкультурная коммуникация и профессионально ориентированное обучение иностранным языкам. Материалы III Международной научной конференции, посвященной 88-летию образования Белорусского государственного университета. – Минск, 2009. – С. 231–232.

**СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ РЕЧЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ  
ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО ТИПАЖА  
С УЧЕТОМ АСИММЕТРИЧНОЙ КОММУНИКАЦИИ  
(НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ XX ВЕКА)**

*Дорошенко Оксана Витальевна*

*аспирантка кафедры германской филологии,  
Института филологии Киевского национального университета  
им. Тараса Шевченко,  
Украина, г. Киев  
E-mail: [oksdor@yandex.ua](mailto:oksdor@yandex.ua)*

**MEANS OF EXPRESSING LANGUAGE BEHAVIOUR  
OF THE LINGUOCULTURAL TYPE IN ASSYMMETRIC  
COMMUNICATION (BASED ON THE MATERIAL  
OF THE 20 TH CENTURY GERMAN WRITERS)**

*Oksana Doroshenko*

*PhD student of Germanic Philology Department, Institute of Philology,  
Taras Shevchenko National University of Kyiv,  
Ukraine, Kyiv*

## АННОТАЦИЯ

Цель исследования заключается в установлении средств выражения речевого поведения лингвокультурного типажа в ситуациях асимметричной коммуникации. В статье используется прагматический метод для исследования особенностей речевого взаимодействия говорящих, их намерений.

## ABSTRACT

The goal of the study consists in the explication of the linguocultural type language behaviour. The article uses the pragmatic method of inquiry to determine the peculiarities of the speakers' language interaction as well as their intentions.

**Ключевые слова:** лингвокультурный типаж; немецкий бюргер; филистер; социальный статус; асимметричная коммуникация; речевое поведение.

**Keywords:** linguocultural type; German burgher; Philistine; social status; asymmetric communication; language behaviour.

**Актуальность** работы определяется тенденцией современной лингвистики к исследованию поведения как лингвосоциального феномена. **Новизна** статьи состоит в установлении лингвистических и паралингвистических средств объективации речевого поведения типажа в зависимости от социального статуса. Под речевым поведением типажа мы понимаем совокупность последовательных действий типажа внешнего или внутреннего характера, сопровождающих коммуникацию и необходимых для ее осуществления.

**Материалом статьи** являются произведения Г. Манна “*der Untertan*” («Верноподданный») и Г. Фаллады “*Kleiner Mann – was nun?*” («Маленький человек, что же дальше?»), написанные в первой половине XX века. Источники рассматриваются нами как субъективно-авторские варианты реализаций лингвокультурного типажа в контексте понятия филистер. Его родство с типажом было установлено по данным лексикографических источников [1, с. 159]. Бюргер как филистер является не отдельным типажом, а составляющей лингвокультурного типажа *der deutsche Bürger*.

Вслед за В.И. Карасиком под лингвокультурным типажом в работе мы понимаем типизируемого представителя определенного народа, существующего в коллективном сознании. Он узнаваем культурой этого народа и может быть представителем определенной социальной группы [3].

Асимметричная коммуникация предусматривает наличие социального неравенства между участниками общения. В ней прослеживается социальный статус собеседников. Примером такого общения является разговор между руководителем и подчиненным. Он может осуществляться в двух направлениях (статусных векторах): нисходящем (собеседник с высоким положением – собеседнику с низким) и восходящим (наоборот) [2, с. 177]. Кроме этого, оба собеседника могут быть представителями разных социальных слоев.

Веймарская республика, первая мировая война, тоталитарный режим, выпавшие на этот социокультурный период, отразились в данных произведениях новым образом филистера как маленького человека. Исследователи А. Гесслер, К.-Д. Крон, Х. Мебиус, Б. Хюппауф, Р.К. Цахау, Х.Й. Шюлер рассматривают филистера Пиннеберга в романе “*Kleiner Mann – was nun?*” как центральный образ в творчестве Г. Фаллады. Они считают и героя, и автора представителем *Kleinbürgertum* [5–11].

Речевое поведение бюргера как филистера объективируется в этих произведениях в социальном неравенстве, в отношении к собеседнику. В семантике фамилий главных героев *Heßling* и *Pinneberg* отражаются присущие им черты характера/особенности жизни. Фамилия *Heßling* в произведении Г. Манна происходит от эмоционально-экспрессивного прилагательного *häßlich* (гадкий, уродливый, мерзкий, отвратительный) и имеет негативную коннотацию. В произведении Г. Фаллады в фамилии *Pinneberg* актуализируется признак незначимости личности: *die Pinne (1. (Seemannssprache) waagerechter Hebelarm des Steuerruders, der mit der Hand bedient wird; 2. (Besonders norddeutsch) kleiner Nagel, Reißzwecke)*. Языковые средства выражения данного признака имплицитно отражают субъективное отношение автора. Оно объективируется в субстантивных словосочетаниях *kleiner Nagel* и *waagerechter Hebelarm des Steuerruders* в значении части от целого; также в семантике существительного *die Reißzwecke* и в грамматической категории пассива (*mit der Hand bedient wird*), которая указывает на то, что субъект бездеятелен, пассивен, проявляет себя лишь в случае действия на него извне. Он лишен индивидуальности и должен подчиняться системе функций. Г. Фаллада, описывая место работы шефа Пиннеберга, актуализирует доминантность этой системы в семантике гиперболизированных существительных-композитивов, которые обозначают предметы окружающего мира: *Mammutschreibitsch*, – *bleistift*, – *halle*; *Riesenvorhalle*, – *gebäude*, – *plakat*, – *zimmer*. В реакции главного героя на увиденное отражается осознание его места и роли

в ней: ...*hat er gewissermaßen die Hände an der Hosennaht, und den Kopf hat er ganz zwischen den eingezogenen Schultern, um nicht zu groß zu sein* [4, с. 142]. Смыслы этого признака в предложении объективируются в семантике выражений *die Hände an der Hosennaht haben* и *den Kopf zwischen den eingezogenen Schultern haben* вместе с эмфатической частицей *ganz*. Также инфинитивной конструкцией *um+zu+Infinitiv* в сопровождении отрицательной частицы *nicht* (*um nicht zu groß zu sein*). Дальше в описании автор иронично разоблачает зыбкость такой системы в образе шефа Пиннеберга: *Auf der anderen Seite ein Rohrstühlchen – darauf, das muss Herr Lehmann sein, ein gelber... Mann... mit einem schwarzen Bärtchen und einer kränklichen Glatze, sehr...stechende Augen... Denn Herr Lehmann sitzt ja nur pro forma auf einem Rohrstühlchen* [4, с. 142]. Показателем субъективного отношения автора является уменьшительный суффикс *-chen*, который в контексте имеет пейоративную коннотацию и создает сатирический эффект. Кроме этого, признак отражается в семантике эмоционально-экспрессивных прилагательных *kränklich*, *gelb* и *stechend*, усиленного наречием *sehr*. Также в семантике латинского заимствования *pro forma* в сопровождении градуальной частицы *nur*.

Социальное неравенство/отношение руководителя и Пиннеберга друг к другу отражаются в произведении с помощью вербальных/невербальных средств. Рассмотрим это на примерах:

*“Guten Morgen”, sagt Herr Pinneberg sanft und höflich, und macht eine Verbeugung.*

*Herr Lehmann sagt nichts...*

*“Sie wünschen?” fragt Herr Lehmann...*

*Pinneberg ist direkt vor den Magen geschlagen, Tiefschlag.*

*“Ich... ich dachte... Herr Jachmann...”*

*“Ich bitte”, sagt Pinneberg und spricht ganz langsam... “um die Stellung eines Verkäufers.”*

*Herr Lehmann legt den Bleistift lang hin: “Wir stellen niemanden ein”, sagt er entschieden* [4, с. 142].

В данном речевом акте просьбы руководитель имеет высший социальный статус, нежели Пиннеберг, проявляет пренебрежительное отношение к нему. В разговоре это отражается в фамильном вопросе, выраженном инверсией (*Sie wünschen?*), а также в отрицательном предложении (*Wir stellen niemanden ein*), усиливаемом наречием с глаголом *entschieden sagen*. Актуализация этого признака достигается также невербальными средствами. Это отсутствие зрительного контакта, устремление взгляда в другую сторону (*den Bleistift hinlegen*). Также нежелание продолжать разговор,

которое объективируется в контексте с помощью глагола *sagen* в сопровождении отрицательного местоимения *nichts*. Пиннеберг имеет низшее социальное положение. Об этом свидетельствует манера его приветствия, отражаемая на письме в семантике наречий с глаголом (*sanft und höflich sagen*), реакция на вопрос шефа, актуализируемая в грамматической категории пассивного залога (*ist direkt vor den Magen geschlagen, Tiefschlag*). Также темп речи, отображаемый в семантике выражения *langsam sprechen* вместе с эмфатической частицей *ganz*. О неуверенности говорящего свидетельствует частый перебив самого себя, отражаемый в неполных предложениях (эллипсах) (*Ich... ich dachte... Herr Jachmann*).

Другой руководитель Пиннеберга мог позволить себе открытое агрессивное поведение:

*“Glotzen Sie nicht, Pinneberg! Habe ich Ihnen nicht gesagt Sie Trottel?”*

*Nun glotzt Pinneberg wirklich, und zwar sehr böse, auf seinen Chef* [4, с. 83].

В данном примере реализуется речевой акт приказа. Господин Кляйнхольц имеет высший статус. Это отражается в повелительном наклонении (*Glotzen Sie nicht*), в обращении к собеседнику без вежливого «господин» (*Herr*). Высший статус собеседника объективируется также посредством открытого выражения собственных эмоций, на что указывает семантика пейоративного существительного *Trottel*. Вопросительные и восклицательные предложения говорят о повышенном тоне собеседника. Пиннеберг не может постоять за себя в ответ на открытое агрессивное поведение руководителя конторы, поскольку имеет низший статус. Он может лишь посмотреть сердитым взглядом, что актуализируется в семантике выражения *böse glotzen* вместе с усилительным наречием *sehr*.

Доминантность господина Кляйнхольца над Пиннебергом осуществляется посредством распределения реплик:

*“Nischt zu tun?” krächzt er. “Nischt zu tun? Wer’ ich einen abbauen. Na, wen?”*

*Die drei sehen nicht hoch.*

*“Rationalisieren... Wie ist es mit Ihnen, Pinneberg? Sie sind der Jüngste hier.”*

*Pinneberg antwortet nicht. “Na, natürlich, dann kann keiner reden...*

*Sie gehen zur Bahn, Pinneberg, aber ein bisschen Trab... Ab!”*

*“Jawohl, Herr Kleinholz”, sagt Pinneberg und trabt ab* [4, с. 71–72].

Шеф ставит много вопросов, однако, имея низкий статус, Пиннеберг молчит, что реализуется на письме в семантике глагола



antworten с отрицательной частицей *nicht*. Это создает эффект монологичности речи в диалоге. Он избегает зрительного контакта, что выражается в семантике глагола с отрицательной частицей *nicht hochsehen*. Префикс *hoch-* указывает на субординативность отношений между коммуникантами. Невзирая на дерзкий тон руководителя, который выражается на письме в фамильярном обращении (*Pinneberg*), а также в семантике фамильярного эмоционально-экспрессивного глагола *abbauen*, в конце разговора подчиненный полностью с ним соглашается (*Jawohl, Herr Kleinholz*).

В произведении собеседник с низшим статусом пытается угодить собеседнику с более высоким:

“Und was mich angeht, Herr Pinneberg... *ich bin nicht so, das wissen Sie ...*”

*Pinneberg bestätigt es: “Sie sind nicht so, Herr Kleinholz.”*

В данном примере признак выражается в семантике отрицательных предложений (*ich bin nicht so, das wissen Sie, Sie sind nicht so, Herr Kleinholz*).

Кроме этого, во время асимметричной коммуникации с целью дискредитации собеседника может применяться стилистически сниженная лексика:

„Trödeln Sie sich aus, *Mensch*“, sagt Marie *streitsüchtig*... “Einen Augenblick noch”, sagt Pinneberg *sehr sanft* [4, с. 105].

Признак объективируется в дисфемизме *Mensch*, имеющем стилистически сниженную, грубую коннотацию. Кроме того, эмоционально-экспрессивное наречие способа действия *streitsüchtig* указывает на проявление возможного агрессивного поведения со стороны участника с высоким статусом. О низком статусе Пиннеберга свидетельствует тон. Этот признак актуализируется в семантике глагола *sagen* вместе с наречием *sanft* в сопровождении усилительной частицы *sehr*.

В ситуациях асимметричной коммуникации в произведении Г. Манна отношение к главному герою снисходительное:

*Er zog Diederich, der sich eifrig verbeugte, bei der Hand herein.*

“*Mein lieber Heßling! Ich habe Sie erwartet, man hatte mir Ihre Ankunft berichtet.*

*Willkommen denn in Netzig, mein Herr Doktor.”*

*Sofort hatte Diederich Tränen in den Augen und stammelte:*

“*Sie sind zu gütig, Herr Buck. Natürlich habe ich zuerst und vor allem Ihnen, Herr Buck, meine Aufwartung machen wollen und Ihnen versichern, daß ich immer ganz – daß ich immer ganz – zu Ihren Diensten stehe*», schloß er, *freudig wie ein guter Schüler.*

*Der alte Herr Buck hielt ihn noch fest, mit seiner Hand, die warm und dennoch leicht und weich war* [8, с. 123].

Социальное неравенство отражается в ситуативном фрагменте с помощью показателей вежливости. Стандартное приветствие *Willkommen* с эмфатической частицей *denn*, вежливые формы местоимения в прямом и непрямом падежах *Sie, Ihnen*. Кроме этого, оно актуализируется в семантике выражений, компенсирующих отсутствие непосредственности и легкости общения (*meine Aufwartung machen wollen*). В лексических повторах (*daß ich immer ganz, daß ich immer ganz*) вместе с выражением *zu Ihren Diensten stehen*. В контекстуальном повторе в обращениях, которые подтверждают высокий статус того, к кому обращаются (*Herr Buck; Ihnen, Herr Buck*). Признак подчинения отражается в семантике выражения *bei der Hand hereinziehen*; в сравнении (*freudig wie ein guter Schüler*), а также в семантике обратного глагола *sich verbeugen* вместе с усиительным наречием *eifrig*. Собеседник с высшим статусом проявляет позитивное отношение. Это отображается в семантике выражения *mit seiner Hand festhalten*, усиленного прилагательными *warm, leicht, weich*. Также в фамильярных обращениях с личным местоимением *mein (Mein lieber Heßling!, mein Herr Doktor)*. Такое отношение вызывает у собеседника с низшим статусом неожиданную реакцию. Она отражается на письме в семантике прилагательного вместе с эмфатической частицей (*zu gürtig*), а также в субстантивном словосочетании *Tränen in den Augen*, усиленном наречием *sofort*.

Роман Г. Манна основывается не столько на межличностных отношениях героев друг к другу, сколько на отношении главного героя к кайзеру. Дидерих ослеплен любовью к нему. Это отражается в произведении в эмоционально-экспрессивных языковых единицах (*unser Kaiser, unser herrlicher junger Kaiser, ein origineller Denker, mein Kaiser, unser genialer Kaiser, Seine Majestät der Kaiser, der große Kaiser, eine so moderne Persönlichkeit*), а также в желании подражать кайзеру, что подчеркивается использованием эмоционально-экспрессивных, высокопарных, надменных выражений (*Schimmernde Wehr! Blut und Eisen! Mannhafte Ideale! Starkes Kaisertum!*).

В течение всего произведения Дидериху ни разу не удалось поговорить с кайзером. Отношение Дидериха к кайзеру в асимметричной коммуникации актуализируется опосредствованно, во время общения с другими персонажами:

*Doktor Scheffelweis stand Rede... "Unser herrlicher junger Kaiser ist ein so origineller Denker... impulsiv... und..."*

*"Die persönlichste Persönlichkeit", ergänzte Diederich streng.*

*Der Bürgermeister sprach nach: «Persönlichkeit...Aber ich in meiner Stellung, die nach beiden Seiten blickt...*

*Hier schlug Doktor Scheffelweis die Augen nieder. Um so gebieterischer reckte sich Diederich.*

*“Wo aber bleibt der Bürgermeister?” fragte er, und seine Frage klang in einer drohenden Stille so lange nach, bis Doktor Scheffelweis sich entschloß, ihn anzublinzeln.*

*Heute muß man sich offen entscheiden, Herr Bürgermeister. Seine Majestät haben es selbst gesagt: “Wer nicht für mich ist, ist wider mich!”.*

*Er genoß einen der Augenblicke, in denen er mehr bedeutete als sich selbst und im Geiste eines Höheren handelte [8, с. 307].*

Усиление признака достигается в семантике окказионализма (die *persönlichste Persönlichkeit*) и других субстантивных словосочетаний (*unser herrlicher junger Kaiser, origineller Denker, Seine Majestät*). В семантике прилагательного *impulsiv*, а также наречия и глагола со значением интензивности высказывания (*streng ergänzen*). Дидерих ревностно защищает кайзера, что отражается в семантике обратного глагола *sich recken*, усиленного наречием *gebieterisch*. Такое поведение смущает собеседника (*die Augen niederschlagen*). Невербальный жест опускания глаз свидетельствует о подчинении и таким образом предоставляет собеседнику с низшим статусом возможность активно влиять на собеседника с более высоким статусом. Дидерих пытается его дискредитировать, проявить доминантное поведение. Языковыми средствами выражения признака является вопросительное предложение, усиленное модальной частицей со значением удивления (*Wo aber bleibt der Bürgermeister?*), цитата (“*Wer nicht für mich ist, ist wider mich!*”). Признак объективируется также в совокупности паралингвистических средств: в предложении со значением длительности звучания (*seine Frage klang in einer drohenden Stille so lange nach*), в семантике выражений *mehr als sich selbst bedeuten, im Geiste eines Höheren handeln*. В решительности, касаемой исполнения действия (*sich entschließen anzublinzeln*), проявления реакции после достижения желаемого (*einen der Augenblicke genießen*).

Высший статус кайзера и его отношение к Дидериху отражается в произведении по большей части с помощью паралингвистических средств:

1. *...und sie sahen einander an, Diederich und sein Kaiser. Der Kaiser lächelte kalt prüfend mit den Augenfalten, und die Falten am Mund ließ er ein wenig herab.... in der Mitte des leeren Platzes... ganz miteinander allein, der Kaiser und sein Untertan [8, с. 396].*

2. *Dann stand Diederich...und schrie. Und dann wandte der Kaiser den Kopf und lächelte. Er erkannte ihn wieder, seinen Untertan!* [8, с. 399].

Невзирая на зрительный контакт (*einander ansehen*) обоих собеседников, который возникает в первом примере, кайзер проявляет неудовлетворение. Оно актуализируется в выражении *die Falten am Mund ein wenig herablassen*. Также в саркастической насмешке, которая отражается в семантике выражения *mit den Augenfalten lächeln*, усиленного причастием *prüfend* вместе с наречием *kalt*. О доминантности его статуса свидетельствуют контекстуальные повторы (*Diederich und sein Kaiser, der Kaiser und sein Untertan*), в которых объективируется значение собеседников друг для друга. Данный признак актуализируется на письме путем передвижения притяжательного местоимения *sein*, а также в семантике синонимических названий (*Diederich, der Untertan*). Интенсификация признака отражается в невербальных средствах. В семантике субстантивного словосочетания *in der Mitte des leeren Platzes* с взаимным местоимением и прилагательным *miteinander allein* в сочетании с эмфатической частицей *ganz*.

Во втором примере единственным языковым компонентом, который несет смысловую нагрузку, является крик, выраженный в семантике глагола *schreien*, что провоцирует негативную реакцию кайзера. Этот признак отражается в семантике выражения *den Kopf wenden* в сопровождении глагола *lächeln*.

На основании проведенного исследования мы пришли к таким **выводам**:

1. Речевое поведение типажа в ситуациях асимметричной коммуникации зависит от социального статуса участников общения, который выражается на письме при помощи лингвистических и паралингвистических средств.

2. О низком социальном статусе типажа свидетельствуют следующие лингвистические средства: наречия с глаголами с/без эмфатических частиц, обозначающие манеру приветствия; эллипсы, отражающие неуверенность; глаголы, обладающие семей «молчание»; модальные наречия, обозначающие соглашение с собеседником; отрицательные предложения, объективирующие желание угодить собеседнику; эмоционально-экспрессивные субстантивные словосочетания, прилагательные, наречия с глаголами, отражающие отношение/желание подражать человеку с высшим социальным статусом. Кроме этого, низкий статус актуализируется в семантике выражений, компенсирующих отсутствие непосредственности и легкости общения, в показателях вежливости (вежливых формах местоимения в прямом

и непрямом падежах, в обращениях, которые подтверждают высокий статус того, к кому обращаются), в выборе речевого акта (просьба).

3. Низкий социальный статус типажа объективируется на письме с помощью паралингвистических средств. Это наречия с глаголами с/без эмфатических частиц, обозначающие темп/тон речи/характеристику чувств субъекта; глаголы с приставками и отрицательными частицами, отражающие направления взгляда/нежелания контакта взгляда с собеседником.

### **Список литературы:**

1. Дорошенко О.В. Поняттєва складова семантичної структури лінгвокультурного типуажу *der deutsche Bürger* (німецький бюргер) / О.В. Дорошенко // Проблеми семантики, прагматики, когнітивної лінгвістики. – Київ: ВПЦ Київський університет, 2014. – Вип. 25 – С. 154–163.
2. Карасик В.И. Язык социального статуса / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2002. – 333 с.
3. Карасик В.И. Языковые ключи / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2009. – 406 с.
4. Fallada H. *Kleiner Mann – was nun?* / Fallada H. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1970. – 399 S.
5. Gessler A. *Hans Fallada. Sein Leben und Werk* / A. Gessler.- Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1972. – 176 S.
6. Hüppauf B. *Der erste Weltkrieg und die Destruktion von Zeit* / B. Hüppauf // *Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Representation von Vergangenheit* [hrsg von Hartmut Egger]. – Stuttgart: Metzler, 1990. – S. 315–327.
7. Krohn K.-D. *Hans Fallada und die Weimarer Republik. Zur Disposition kleinbürgerlichen Mentalitäten vor 1933* / K.D. Krohn // *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich*. – Berlin: Walter de Gruyter, 1975. – S. 507–522.
8. Mann H. *Der Untertan* / Mann H. – Frankfurt am M.: Fischer Taschenbuch Verlag. – 2001. – 538 S.
9. Möbius H. *Der Sozialcharakter des Kleinbürgers in den Romanen Falladas* / H. Möbius // *Stereotyp und Vorurteil in der Literatur* [hrsg von James Elliot, Jürgen Pelzer und Carol Poore]. – Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1978. – S. 84–110.
10. Schueler H.J. *Hans Fallada. Humanist and social critic* / Schueler H.J. – The Hague, Paris: Mouton, 1970. – 124 p.
11. Zachau R.K. *Wohnräume in A Farewell to Arms und Kleiner Mann -was nun?* / R.K. Zachau // *Hans Fallada Jahrbuch Nr 4*. – Neubrandenburg: federchen Verlag, 2003. – S. 57–66.

## ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА

*Иванова Елизавета Васильевна*

*профессор, д-р филол. наук, профессор кафедры английской филологии  
и перевода Санкт-Петербургского государственного университета,  
РФ, г. Санкт-Петербург  
E-mail: [lisa1810@gmx.us](mailto:lisa1810@gmx.us)*

## PHRASEOLOGICAL REPRESENTATION OF A CONCEPT

*Elizaveta Ivanova*

*professor, doctor of philology, professor of English philology and  
translation department at Saint Petersburg state university,  
Russia, Saint Petersburg*

### АННОТАЦИЯ

В статье на материале фразеологических единиц рассматриваются возможности использования когнитемы как составляющей когнитивного анализа. Выделяются базовые и интерпретативные когнитемы. Описывается методика выявления прототипического ядра концепта на основе порога прототипической значимости. Обосновывается синхронно-диахронический характер концепта, репрезентированного фразеологическими единицами.

### ABSTRACT

The paper considers the options of using a cognitheme as an element of the cognitive analysis of phraseological units. Basic and interpreting cognithemes are delineated. The method of identifying the prototypical nucleus of the concept, based on the threshold of prototypical significance, is described. The synchronic-diachronic character of the concept represented by phraseological units is justified.

**Ключевые слова:** концепт; прототип; когнитивный анализ; когнитема.

**Keywords:** concept; prototype; cognitive analysis; cognitheme.

Характерной особенностью современной отечественной лингвистики является ее интенсивное развитие в русле когнитивного направления. Понятия языковой картины мира, концепта и прототипа прочно вошли в научный обиход и широко используются при анализе

разнообразного языкового материала. При этом исследователи ставят перед собой различные задачи и используют вышеуказанные понятия для реализации различных целей.

Когнитивные исследования могут быть направлены на взаимодействие языка и мышления в процессе коммуникации и построение модели речемыслительной деятельности на основе анализа языковых данных. В центре внимания оказывается динамический аспект: осуществляется попытка установить, что действительно происходит в человеческом сознании в процессе мышления, какого рода ментальными конструктами человек оперирует, какие существуют модели структурирования сознания с помощью языка [1; 4; 9].

В отечественной лингвистике представлено и иное, статическое направление когнитивного анализа, опирающееся на анализ семантики языковых единиц, взятых в парадигматике. Моделирование концептов и прототипов при этом реализуется на основе реконструкции концептуальной плоскости, являющейся отражением семантики определенного набора языковых знаков. Задача исследователя при этом заключается не в моделировании процесса концептуализации мира в языке, а в описании результатов этой концептуализации.

Цель данной работы состоит в рассмотрении возможностей когнитивного анализа и методики его осуществления в рамках статического направления.

Материалом анализа служат фразеологические единицы, понимаемые в данной работе широко как фразеологические словосочетания и фразеологические предложения, т. е. пословицы и поговорки.

Таким образом, в работе рассматриваются принципы и единицы анализа фразеологической репрезентации концепта. Фразеология представляет собой богатый материал для анализа концептуализации мира в языковой семантике. Фразеологические единицы являются сложными по структуре языковыми знаками, обладающими развернутой внутренней формой и образностью, что делает возможным проследить закономерности образного восприятия мира и его интерпретации, а также выявить национально-культурную специфику мировидения.

В современной лингвистике существуют различные определения и подходы к описанию концепта. Остановимся на одном из них, восходящем к работе В.Н. Телия, в которой концепт понимается как все, что известно об объекте, включая не только существенные характеристики, но и все остальные признаки [10, с. 96]. Развивая это определение, можно сказать, что концепт – это ментальный конструкт, моделируемый на основе семантики языковых единиц,

его репрезентирующих, и состоящий из набора концептуальных признаков, образующих его структуру и находящихся в определенных отношениях друг с другом.

Подобное понимание концепта присутствует в работах А.А. Бутиной [2], А.В. Москаленко [6], А.А. Пинтовой [7], Н.П. Силинской [8], автора данной статьи [3] и др.

Для описания структуры концепта, прототипа или же фрагмента языковой картины мира автором доклада было введено понятие когнитемы [3, с. 57]. Когнитема – это пропозициональная единица знания, функционально значимая для реконструкции выше указанных ментальных образований. Когнитемы могут пересекаться, быть частью друг друга, находиться в гипер-гипонимических отношениях, быть эксплицитно выраженными или же нет.

Рассмотрим некоторые примеры.

*have your nose in the manger* – eat heartily

*welcome as stones in oats to a horse* – most unwelcome.

*off his oats* – out of condition, out of health; without appetite

*A horse will see the corn but not the fence* – A person will often overlook disadvantages when thinking of the benefits.

*While the grass grows the steed starves* – some benefits come too late; promises are worthless if too late or impracticable

*A hungry horse makes a clean manger* – Of work done of necessity, and perhaps incidentally.

На основе анализа данных фразеологических словосочетаний и пословиц можно выделить, например, когнитемы “a horse eats”, “food is important for a horse”, “a horse eats oats/ grass”. Как видим, первые две когнитемы носят более обобщенный характер, чем третья, кроме того, третья является конкретизацией первой. Указанные когнитемы отражают базовое знание о лошади, которое человек усваивает в первые годы своей жизни. Однако тот факт, что знание является само собой разумеющимся, вовсе не означает, что оно не представляет интереса. Напротив, анализ эксплицитно выраженных во внутренней форме фразеологизмов когнитем показывает, что такие «наивные» отрезки знания широко распространены. Данный факт дает возможность выявить некоторые закономерности концептуализации мира в языковых знаках, а именно, установить, что в основе восприятия и образной интерпретации мира во фразеологизмах лежит хорошо известное, всем доступное знание.

Когнитемный анализ позволяет также определить часто повторяющуюся интерпретативную когнитему “a man is like a horse”. Как отмечает В.М. Мокиенко, человек издавна жил в тесном контакте



с животным миром и постоянно проводил параллели между собой и животными [5, с. 74]. Пример этому можно обнаружить и во фразеологизмах с компонентом-наименованием лошади.

Данную когнитему можно назвать интерпретативной, поскольку она является результатом не просто наблюдения и восприятия мира, а следствием более сложных процессов сравнения знания о двух сущностях (человеке и лошади) и их поведении в определенных ситуациях. Не вдаваясь в подробности реализации механизма метафоры, отметим только, что он носит интерпретативный характер.

Когнитивный анализ не ставит своей задачей перечислить все когнитемы, вычлняемые в концептуальном пространстве, связанном с отобранными для исследования единицами. Наибольший интерес представляют повторяющиеся когнитемы, свойственные двум и более фразеологизмам, поскольку их повторяемость свидетельствуют о большей значимости определенного «отрезка» знания. Частотные когнитемы могут быть названы прототипическими. Для определения прототипичности автором работы было введено понятие порога прототипической значимости, представляющего собой некоторую величину, превышение которой свидетельствует о прототипичности когнитемы [3, с. 128]. Эта величина не является фиксированной и варьируется в зависимости от количества материала анализа и сравнительной частотности вычлняемых когнитем.

Во фразеологизмах с компонентом-наименованием лошади, помимо “a man is like a horse”, “a horse eats”, прототипической также является когнitema “a horse has a saddle”:

*a saddle to fit every horse – A cure for all.*

*You saddle today and go tomorrow – You make your preparations unnecessarily soon.*

*He does not always ride when he saddles his horse – His actions do not follow*

*the expected; when a delay follows a show of haste.*

На основе полученных когнитем можно описать концепт HORSE, выделив при этом его прототипическое ядро, образованное прототипическими когнитемами.

Данный концепт является предметным: в нем отражаются представления о хорошо известном, характерном для многих стран домашнем животном. Тем не менее, чрезвычайно интересно в этом отношении были бы сопоставительные исследования, позволяющие выявить сходство и различие в видении этого животного разными народами. Некоторые наблюдения относительно пословичных концептов лошади в английском и русском языках были сделаны

автором данной работы [3, с. 129–136], однако было бы интересно провести в дальнейшем сопоставление на более обширном фразеологическом материале, включающем также и фразеологические словосочетания.

Необходимо также, в частности, упомянуть работу А.А. Бутиной, рассматривающую концепты кошки и собаки [2], и работу А.В. Москаленко, посвященную концептам птиц [6], в которых затрагиваются и некоторые стороны сопоставительного анализа.

В научной литературе, безусловно, более широко исследуются абстрактные концепты, например, старости и молодости [7] или отрицательных эмоций [8], однако предметные концепты, как мы старались показать, тоже представляют значительный интерес, особенно при моделировании их на фразеологическом материале.

Необходимо отметить, что при реконструкции концептов на основе семантики языковых единиц исследователь выявляет концептуальные признаки разного рода в связи с разным временем возникновения этих единиц. Например, в пословице “With Latin, a horse and money, you may travel the world” выделяются когнитемы “you may travel the world on a horse”, “Latin is important for travelling”, которые явно отображают весьма устаревшие представления, переносящие нас в далекое прошлое. Другие же когнитемы, типа “a horse eats”, “a horse has a saddle”, несут в себе знание, которое сохраняет свою актуальность в любые эпохи. Поэтому фразеологические концепты носят синхронно-диахронический характер, в значительной степени отображая устаревшее знание о мире.

Однако данный факт отнюдь не умаляет значимости когнитивного анализа, проводимого в данном направлении, поскольку такой анализ позволяет описать семантику языковых единиц под новым углом зрения, выявить закономерности концептуализации мира в языковых знаках.

На основе вышесказанного можно сделать следующие краткие выводы:

1. Фразеологизмы являются богатным материалом для когнитивного анализа в силу своей структурной протяженности и многослойной семантики.
2. Когнитема как единица научного аппарата когнитивного анализа дает возможность описать структуру концепта и его прототипического ядра.
3. Предметные концепты представляют интерес для исследования, наряду с абстрактными концептами, поскольку дают

возможность рассмотреть особенности концептуализации в языке представлений об обычных, хорошо знакомых вещах.

4. Реконструируемые на основе фразеологического материала концепты имеют синхронно-диахронический характер.

### **Список литературы:**

1. Болдырев Н.Н. Роль языка в структурировании сознания // Когнитивные исследования языка. Вып. XXII: Язык и сознание в междисциплинарной парадигме исследований. [Отв. ред. Т.А. Клепикова]. - М. – Тамбов – СПб: ООО «Книжный дом», 2015. – С. 34–39.
2. Бутина А.А. Концепты CAT и DOG в английской языковой картине мира: Автореф. дис. канд. филол. наук. – СПб, 2012. – 22 с.
3. Иванова Е.В. Пословичные картины мира. – СПб: Филологический ф-т СПбГУ, 2002. – 156 с.
4. Кубрякова Е.С. Язык пространства и пространство языка // Изв. АН. Серия ЛиЯ. – 1997, – Т. 56, – № 3 – С. 22–31.
5. Мокиенко В.М. В глубь поговорки. – М.: Просвещение, 1975. – 174 с.
6. Москаленко А.В. Концепт «Птица» в английской фразеологической картине мира: Автореф. дис. канд. филол. наук. – СПб, 2015. – 22 с.
7. Пинтова А.А. Концепты OLD/YOUNG и СТАРЫЙ/ МОЛОДОЙ в английской и русской языковых картинах мира: Автореф. дис. канд. филол. наук. – СПб, 2009. – 18 с.
8. Силинская Н.П. Концепты отрицательных эмоций в английской фразеологической картине мира: Автореф. дис. канд. филол. наук. – СПб, 2008. – 22 с.
9. Стернин И.А. Типы значений и концепт // Концептуальное пространство языка: сб. научных трудов [под ред. Е.С. Кубряковой]. – Тамбов, изд. ТГУ, 2005. – С. 257–282.
10. Телия В.Н. Русская фразеология – М.: Языки русской культуры, 1996. – 288 с.

## РОССИЯ КАК КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО В РОМАНАХ А. МЕРДОК

*Чупракова Ольга Викторовна*

*старший преподаватель кафедры иностранных языков и методики  
обучения иностранным языкам  
Вятского государственного гуманитарного университета,  
РФ, г. Киров  
E-mail: [ochuprakova@hotmail.com](mailto:ochuprakova@hotmail.com)*

## RUSSIA AS A CULTURAL SETTING IN IRIS MURDOCH'S NOVELS

*Olga Chuprakova*

*senior instructor of Foreign Languages and Methods of Teaching Foreign  
Languages Department of Vyatka State University of Humanities,  
Russia, Kirov*

### АННОТАЦИЯ

В статье обсуждается специфика восприятия России британской романисткой Айрис Мердок. Для нее главным компонентом образа России является великая русская литература, но особенно поражает глубина познаний Мердок в области русской культуры, традиций, менталитета и обычаев. В целом, образ России, создаваемый в романах Айрис Мердок, способствует формированию позитивного отношения к нашей стране у англоязычного читателя.

### ABSTRACT

The article is devoted to the British novelist Iris Murdoch's perception of Russia. For her the key component of the image of Russia is the great Russian literature, but what strikes us most is her deep knowledge of Russian culture, traditions, mentality and customs. On the whole, the image of Russia created in Iris Murdoch's novels facilitates shaping of a positive attitude towards our country in English-speaking readers.

**Ключевые слова:** образ России; стереотип; культура; литература; традиции.

**Keywords:** image of Russia; stereotype; culture; literature; traditions.

На пути восприятия одним народом другого народа стоит много препятствий, и возникающий у иностранцев образ России и русских часто бывает далек от истины. Как правило, трудности адекватного восприятия и недопонимание связаны с различиями в образе мыслей, повседневной жизни, традициях, системе ценностей, а также с накопившимися стереотипами и предвзятыми мнениями.

Зачастую сложившиеся стереотипы не соответствуют действительности, но они влияют на социальное поведение людей, сказываясь на взаимоотношениях между странами и народами. В целом, Россия в глазах иностранцев – это огромная страна с неисчислимыми природными ресурсами и суровым климатом. «Неразвитый быт, материальные трудности, общественные неурядицы, необходимость покоряться незавидной судьбе, а вместе с тем долготерпение, широта души, гостеприимство, чадолубие, щедрость, созерцательность, романтика и тонкое чутье к духовному существу человеческой жизни» [1, с. 431].

Известно, что представления любого из нас о самом себе недостаточны, и представления о нас окружающих в значительной мере дополняют и подправляют картину. Этот же принцип работает в отношении понимания целых стран и народов. Взгляд со стороны дает возможность лучше понять самих себя, критически переосмыслить прошлое. Поэтому иностранные свидетельства представляют для нас особый интерес. Мнения зарубежных авторов очень важны для создания более полного и объективного образа России.

Однако, обязательным условием для понимания чужого и непривычного в другом народе, – как совершенно справедливо отмечает Н.А. Ерофеев, – «является искреннее стремление понять его, а для этого необходимо доброжелательное отношение, или еще лучше – симпатии к нему. Во всяком случае – признание за каждым народом полного права иметь свои взгляды, свои ценности и обычаи. Нетерпимость закрывает путь к пониманию, становится непреодолимым барьером на пути познания» [2, с. 175]. Такую искреннюю симпатию к России и русскому народу мы обнаруживаем у выдающегося британского прозаика Айрис Мердок (1919–1999). Россия или то, что связано с ее образом, упоминается в 20 из 26 романов писательницы.

Творческое обращение к России имело в жизни А. Мердок не только субъективные причины, но и мировоззренческую подоплеку. В своем интервью «Литературной газете» на вопрос: «Что Россия в Вашей жизни?», она ответила так: «К России я отношусь почти с религиозным чувством. Оно пришло через чтение русских романов

XIX века и связано, прежде всего, с Толстым и Достоевским. Я думаю, что они величайшие романисты всех времен и народов. Более великие, чем Диккенс, чем даже Пруст» [3, с. 7].

Именно это благоговение Мердок перед «королями» русской литературы отражено на страницах ее романов. Имена Достоевского и Толстого упоминаются несколькими ее героями.

У героев последнего 26-го романа Айрис Мердок «Дилемма Джексона» (“Jackson's Dilemma”) разгорелся спор вокруг Сони из «Войны и мира». Они делятся своими мыслями по поводу разных персонажей Толстого: Сони, Наташи, Пьера, Курагина. Затем этот спор переходит в обсуждение того, что Генри Джеймс во время беседы со своим другом Тургеневым решил позаимствовать идею «Пиковой дамы» (“Queen of Spades”) Пушкина для своей повести «Письма Асперна» (“Aspern Papers”) [4, с. 62–63].

В романе «Итальянка» (“The Italian Girl”) главный герой Эдмунд объясняет своей невестке происхождение ее девичьей фамилии, и в результате читатель получает информацию о русском поэте Лермонтове:

“What is your maiden name?”

“Learmont.”

“That’s a good name. Did you know that it was the family name of the Russian poet Lermontov? His ancestors were Scottish – “

“I know, and he was killed in a duel when he was twenty-eight. You said all that to me, Edmund, in exactly those words when we first met, before I married Otto” [5, с. 163].

Русская культура на протяжении своего многовекового становления играла и играет колоссальную роль в мировой истории. Айрис Мердок в своих произведениях хотела подчеркнуть, что самым главным компонентом образа России является великая русская литература. Так как Мердок сама воспринимала Россию через ее классику, очень любила русский роман, была очень привязана к Толстому, то ей хотелось передать этот образ России своему читателю, дать ему понять, что русская литература – это неотъемлемая часть мировой культуры, без которой не может обойтись ни один уважающий себя англичанин.

Герой следующего романа «Время ангелов» (“The Time of the Angels”) – русский эмигрант Евгений Пешков. Он воплощение простоты, добра и сердечности. Он свято хранит единственную вещь, которая осталась от прежней жизни на родине – русскую икону, принадлежавшую его матери. На ней изображена Святая Троица. Русская икона не имеет для Пешкова религиозного значения: он уже

не верит в бога. Он воспринимает ее как символ доброты, как память о родине, о матери.

He loved the icon because it had been his mother's and had lived with them in St Petersburg. He loved it too as a blank image of goodness from which all personality had been withdrawn [6, с. 57].

Когда его сын Лео крадет икону, Евгений чувствует, что жизнь потеряла смысл. Он осознает, что икона символизировала и дорогих для него людей, и потерянные годы его жизни, и саму Россию.

Then he sat down on a chair and looked up at the empty space where the icon had been. Where was it now? He seemed to see it suffering, yearning, calling out vainly for him in a little voice, weeping miraculous tears. That object had seemed to concentrate, to keep with him somehow symbolically, all that he had lost, his dear ones, the years of his life, Russia [6, с. 110].

Интересно отметить, что Мердок было известно такое явление, соответствующее духовной традиции Православной Церкви, как мироточение икон. На Руси мироточащая икона (weeping miraculous tears) считается чудом и объявляется чудотворной.

В целом, остается только удивляться, насколько глубоки были познания Мердок в области русской культуры, традиций и обычаев. Например, того же Евгения Пешкова она сравнивает с безобидным, дружелюбным домовым, обитающим в каждом русском доме.

He was an utterly harmless and friendly presence, like a Russian house spirit, or Domovoi, whose picture she [Muriel] had once seen in a book of mythology [6, с. 99].

Близость Айрис Мердок к русской литературе, языку и истории подчеркивает, насколько велико было влияние социально-исторических процессов, происходивших в России в двадцатом веке, на культурную интеллигенцию Европы, которая пропиталась иллюзорными идеями возможности построения общества, основанного на социальном равенстве, справедливости. Полное осмысление как персонажей Мердок, их сложных взаимоотношений, реалий, так и событий, происходящих в ее романах, возможно лишь в понимании исторического и культурного пространства романов, создаваемого писательницей.

### **Список литературы:**

1. Майкльсон Дж. Образ русского в Америке: (заметки американского путешественника) // Образ России : Россия и русские в восприятии Запада и Востока ; отв. ред. В.Е. Багно. – СПб/, 1998.

2. Третьякова С.Н. Исторический образ России в творчестве С. Грэхема: дис. ... канд. ист. наук – Архангельск, 2000.
3. Мердок А.К. России я отношусь почти с религиозным чувством // Литературная газета. – 2.12.1992. – № 49.
4. Murdoch I. Jackson's Dilemma. New York: Penguin Books, 1995. – 249 с.
5. Murdoch I. The Italian Girl. London: Vintage, 2000. – 171 с.
6. Murdoch I. The Time of the Angels. London: Penguin Books, 1987. – 235 с.



## 2.2. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

### ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ СВЯЗНОЙ РЕЧИ У ДЕТЕЙ

**Башмакова Светлана Борисовна**

*канд. пед. наук, доцент кафедры общей и специальной психологии  
Вятского государственного гуманитарного университета,  
РФ, г. Киров*

**Кошкина Ольга Николаевна**

*студент магистратуры  
Вятского государственного гуманитарного университета,  
РФ, г. Киров  
E-mail: [OlgaKoshkina@gmail.com](mailto:OlgaKoshkina@gmail.com)*

### PSYCHOLINGUISTIC BASES OF FORMING COHERENT SPEECH IN CHILDREN

**Svetlana Bashmakova**

*cand. ped. Associate Professor, Department of General and Special  
Psychology of Vyatka State University of Humanities,  
Russia, Kirov*

**Olga Koshkina**

*student of Magistracy of Vyatka State University of Humanities,  
Russia, Kirov*

### АННОТАЦИЯ

В статье представлен теоретический анализ основ психолингвистической науки, раскрывающих закономерности становления связной речи детей в условиях онтогенеза. Рассматриваются основные этапы становления языковой способности в исследованиях отечественных психологов, логопедов и педагогов.

## ABSTRACT

The paper presents a theoretical analysis of the psycholinguistic foundations of science, revealing the laws of formation of coherent speech of children in ontogeny. The main stages of the formation of language ability in studies of local psychologists, speech therapists and teachers.

**Ключевые слова:** определение речи; речевая деятельность; связанная речь; процесс порождения речи; код внутренней речи; этапы становления связной речи.

**Keywords:** defining speech; speech activity; connected speech; speech production process; the code of inner speech; stages of development of coherent speech.

На этапе становления современного социокультурного пространства образование рассматривается как важнейший фактор формирования нового качества жизни общества. В связи с этим Российская система образования в целом претерпевает глобальные изменения, которые определяются задачами преодоления отставания страны от мировых тенденций как экономического, так и общественного развития. В связи с этим российское образование становится личностно-ориентированным. О развивающем образовании говорят как о новой парадигме. Одним из путей ее реализации выделяют гуманитаризацию образовательной практики, что напрямую связано с формированием речи и речевой культуры подрастающего поколения [1].

Исследования последних десятилетий дают неутешительную статистику об ухудшении состояния связной речи детей как с нормальным развитием, так и имеющих различные формы дизонтогенеза. Уточнение методологических основ формирования связной речи в детстве – это необходимое условие решения педагогических проблем.

Интерес к изучению речи имеет антропологические корни. Человек, как самое совершенное создание природы, всегда был тайной, которая привлекала внимание исследователей. Древнегреческий философ Протагор выдвинул тезис: «Человек – есть мера всех вещей».

Речь занимает ведущее место в системе психических функций и является закономерным механизмом мышления в рамках сознательной и планируемой деятельности человека.

Впервые определение речи как психической функции дал Л.С. Выготский. По мнению М.Г. Ярошевского Л.С. Выготский смог выявить в непсихологическом объекте – слове – основы психической

составляющей личности человека, ее динамику. Речь – это способность человека общаться с помощью слов и фраз [2].

Н.С. Шарафутдинова, обращаясь к исследованию природы и сущности языка, отмечает, что язык – явление социальное. Он возникает в системе человеческих отношений, на основе и под влиянием коллективной речи. В связи с этим автор выделяет функции языка. Коммуникативная функция обеспечивает общение и взаимовлияние людей в процессе общения. Когнитивная функция выступает как мыслеобразующая. Посредством речи происходит осмысление окружающей действительности, реализация основных мыслительных операций. Регулятивная функция обеспечивает планирование и контроль деятельности человека. При этом сам язык – это материальная субстанция, язык имеет структурные строение, то есть является материальной системой.

В языке одновременно сочетаются знак и его значение, образуя языковую единицу или элемент. Важную роль в языке выполняет звук, организованный определенным образом. Именно он обеспечивает смысловую сторону связной речи человека. Звук или «звуковая материя» – организующая единица в системе языка. В связи с этим выделяют функции языка [9].

В конце XIX века крупнейшим швейцарским ученым Фердинандом де Сессюром – основоположником общего языкознания – разделены понятия язык и речь. В нашей стране этой проблемой занимались Л.В. Щерба и его ученики. Под речью современное языкознание понимает деятельность людей по использованию языковых кодов знаковой системы в целом. Речь рассматривается как язык в действии. В процессе реализации речи единицы языка вступают в разнообразные отношения, составляя речевые комбинации. Речь всегда развёртывается во времени, отражая особенности личности говорящего. Содержание речи зависит от контекста и ситуации общения. В психолингвистике выделяют устную речь и письменную. Устная форма речи включает в себя внутреннюю речь. Это мышление с помощью языковых средств, осуществляемое про себя в умственном плане [3].

Внешняя организация речевой деятельности протекает как психофизиологический процесс. Он включает в себя осмысление – думание и проговаривание.

Наиболее важной с точки зрения человеческого развития и жизнедеятельности является устная связная речь. Связная речь определяется как речь, которая может быть понята другими людьми на основе ее собственного предметного содержания. В психолинг-

вистике под связной речью понимают смысловое развернутое высказывание. Это совокупность логически сочетающихся фраз, обеспечивающее общение и взаимопонимание людей. Связность, как считал С.Л. Рубинштейн, это логичность речевого оформления мысли говорящего с точки зрения ее понятности для слушателя. Следовательно, основной характеристикой связной речи является ее осмысленность. Развитие связной речи широко изучалось отечественными психологами (С.Л. Рубинштейном, Д.Б. Элькониним, Л.С. Выготским), психолингвистами (А.А. Леонтьевым, Т.В. Ахутиной) и логопедами (В.П. Глуховым, А.В. Ястребовой, Т.А. Ткаченко, Т.Б. Филичевой, В.К. Воробьевой и другими).

Психолингвистика как наука исследует процессы речепроизводства и речевосприятия, их соотношение со структурой языка. Это необходимо для рассмотрения закономерностей порождения и восприятия речи, функции речевой деятельности в обществе и развитии личности [7]. На сложность этих процессов указывал Л.С. Выготский. Он говорил о том, что понимание речи до конца происходит только тогда, когда раскрывается внутренний план речевого высказывания. Л.С. Выготский раскрыл механизм внутренней организации процесса порождения речи. Он обосновал последовательность взаимосвязанных этапов речевой деятельности, отношение мысли к слову и обратно. Это течение мысли совершается как внутреннее движение решения последовательных задач. Поэтому основной целью анализа отношения мысли к слову является изучение тех фаз, из которых складывается это движение. Л.С. Выготский выделил фазы этого движения. Первое звено порождения речи – это ее мотивация. Вторая фаза – это зарождение мысли, или речевая интенция. Третья фаза – опосредование мысли внутренним высказыванием, внутреннее программирование. Четвертая фаза – раскрытие мысли в семантике внешних слов, или реализация внутренней программы речи. Пятая фаза осуществляется в форме опосредования мысли в словоформах [4]. Все дальнейшие исследователи опирались, углубляли и обосновывали эту модель (А.А. Леонтьев, А.Р. Лурия, С.Л. Рубинштейн, Н.И. Жинкин, Л.С. Цветкова, И.А. Зимняя, Т.В. Ахутина и другие).

Еще одну психолингвистическую концепцию формирования речи разработал А.Р. Лурия. Он выдвинул положение о том, что внутренняя речь является механизмом перекодирования внутреннего субъективного смысла в структуру внешних развернутых речевых структур. Автор подчеркивал, что каждая речь является средством общения, не столько

комплексом лексических единиц, сколько системой синтагм или целых выражений [3].

Н.И. Жинкин, исследуя проблему языка и мышления в работе «О кодовых переходах во внутренней речи», писал, что именно в речевом действии обнаруживается мышление. Процесс мышления – явление психологическое. В центре его находится говорящий человек. Автор исследовал связь между языком и речью. Он изучал форму зарождения мысли и её реализацию в речи. Переход мысли в речь осуществляется средствами языка. По мнению автора, в языке должно быть то, что способно фиксировать мысль и передавать ее через речь. В связи с этим Н.И. Жинкин вводит понятие «код» как систему материальных сигналов, в которой может быть реализован определенный язык. В процессе онтогенеза возможен переход от одного кода к другому. Задача кодовых переходов – найти человеческую мысль, тождественную внутренней речи.

Н.И. Жинкин выдвигает гипотезу развертывания языка внутренней речи:

1. Предметный код – язык только внутренней речи, приспособленный к определенной ситуации.

2. Код называется предметным, так как за буквами и звуками языка в воображении возникает предмет, порождающий множество высказываний.

3. Представления как изобразительные компоненты этого кода схематичны, непроизносимы, отсутствуют признаки слов натурального языка.

4. Нет последовательности знаков, а есть изображения, которые образуют цепь или группировку лишь на время, необходимое для данной мыслительной операции. Как только мысль переработана в форму натурального языка, кодовый мыслительный прием может быть забыт.

5. Без изобразительного языка внутренней речи был бы невозможен никакой натуральный язык, но без натурального языка деятельность внутренней речи бессмысленна.

Проявление предметного языка возможно только через этап внутренней речи, мышление. Решить мыслительную задачу в речи – это значит найти осознанный выход из ситуации в определенном направлении. В языке это отображается в виде подбора осмысленных лексических значений слов. Само слово не обладает постоянным значением. При ограниченном количестве слов человек пользовался бы малым числом высказываний. Поэтому в процессе общения меняется лексический материал, происходит его интерпретация, что

отражается в изменении семантики. Мысль, ее содержание отражается в языке, перестраивает его и тем самым побуждает к развитию. Механизм взаимосвязи человеческого мышления и речи реализуется в двух противоположных динамических звеньях: предметно-образном коде – импрессивной речи и речедвигательном – экспрессивной речи [5].

Сформированность навыка связного высказывания человека отражает уровень его психического и личностного развития. Становление связной речи в онтогенезе происходит постепенно и развернуто во времени. Установлено, что на раннем этапе жизни в процессе эмоционального общения со взрослыми закладываются основы будущей связной речи. Постепенно (к 4–5 годам) речь становится развернутой и грамматически верной. Исследователи выделяют различное количество этапов в становлении речи.

Г.Л. Розенгард-Пупко выделяет в речевом развитии ребенка два этапа: подготовительный (до 2 лет) и этап самостоятельного оформления речи. А.Н. Леонтьев устанавливает четыре этапа в становлении речи детей: подготовительный – до одного года; преддошкольный – этап первоначального овладения языком в условиях предложения – до 3 лет; дошкольный – период становления связного высказывания – до 7 лет; школьный – этап формирования письма и грамматического совершенствования речи. Остановившись подробно на характеристике этапов становления речи, автор отмечает, что связная речь появляется в дошкольном периоде. На этом этапе появляются важные условия: развивается навык слухового контроля за собственным произношением, увеличивается объем активного словаря, происходит значительное усложнение содержания речи. Все это ведет к усложнению структуры предложений. В дошкольный период дети полностью овладевают связной речью.

По мнению А.Н. Гвоздева, к трем годам у детей оказываются сформированными все основные грамматические категории как условие развития связной речи. К четырем годам дети начинают пользоваться сложными предложениями. На пятом – овладевают структурой сложносочиненных и сложноподчиненных предложений и без дополнительных вопросов составляют связный рассказ. Все это свидетельствует об овладении ими одним из трудных видов речи — монологической речью [3].

Большую роль в развитии связной речи выполняет ситуативная и контекстная речь. Характерной особенностью ситуативной речи является то, что она больше изображает, чем высказывает. Мимика, жесты, интонация всегда являются важными элементами ситуативной

речи, в силу чего она становится понятной только в конкретной ситуации. Ситуативная речь – это диалогическая, коммуникативная форма речи. Построение фраз в диалоге может быть неполным. Часто такая речь носит фрагментарный характер. Для диалога характерны: разговорная лексика, фразеология, краткость, недоговоренность, обрывистость. В основном используются простые и сложные бессоюзные предложения. Связность диалогической речи обеспечивается общением между двумя собеседниками, которое отличается произвольностью и реактивностью. Контекстная речь – более независимая от ситуации. Она имеет развернутое логическое построение, раскрывает содержание мысли, характеризуется доказательностью [8].

В исследованиях Н.В. Елкиной речь ребенка раннего возраста рассматривается как ситуативная, так как предметом ее является непосредственно воспринимаемое содержание. Она обращена к окружающим его людям, то есть направлена на общение. По своей структуре она диалогична. В силу этого ребенок часто разговаривает сам с собой или воображаемым собеседником. Постепенно меняется функция речи и диалог переходит в сообщение. Передача неизвестного для слушателя содержания побуждает ребенка давать полное развернутое высказывание. Таким образом, развитие связной речи в детском возрасте происходит путем постепенного перехода от ситуативной к контекстной речи. Уровень самостоятельности и правильности высказывания зависит от развития понимания речи, ее осмысленности [4].

В работе Р.Е. Лалаевой изучается проблема влияния интеллектуального развития ребенка на процесс речевого становления. В связи с этим она выделяет три плана когнитивных предпосылок развития речи. Во-первых, развитие мышления и интеллекта в целом создает основу для становления понимания речи окружающих и самого себя. Семантика слова и высказывания усваивается на основе простых форм языка – слова, словосочетания. В процессе усвоения языковых средств уточняются категории времени, наклонения, падежа и так далее. Во-вторых, основные операции анализа и синтеза, обеспечивающие когнитивную деятельность, в процессе развития ребенка усложняются, переходят на новые уровни мышления и тем самым обеспечивают усвоение формальных средств языка. Это проявляется не только в элементарном подражании речи взрослого, но и в присвоении языковых правил и норм. В-третьих, большую роль в развитии связной речи играет память. В онтогенезе детского развития дошкольный период является сензитивным как для речи, так

и для памяти. Увеличение объема кратковременной памяти, по мнению Р.И. Лалаевой, важный фактор становления связной речи ребенка. Это условие обеспечивает уменьшение сроков освоения родной речи и усвоения навыков программирования, перекодирования речевых конструкций [6].

Таким образом, при порождении речевых высказываний, особенно связной речи, их структура и программирование закладываются на смысловом этапе и определяются уровнем развития познавательной деятельности.

Познавательная активность ребенка проявляется очень рано в форме вопросов. Но мыслительные способности и знание мира еще далеко недостаточны, поэтому большинство вопросов касается не сущности характеристик и функций, а поверхностных свойств. Познавательно-вопросительную форму речи рассматривает в своей работе А.А. Петрова. Она определяет, что в отличие от единиц порождения речи «слог-слово-высказывание» единицей понимания речи является комплекс «ситуация-высказывание», из которого ребенок не сразу начинает выделять единицы на уровне слова. В процессе подражания речи взрослого дошкольники усваивают значительные по объему фразы, целые высказывания, после чего строят свои вопросы на базе усвоенных конструкций. В этом возрасте начинается осознание собственной речи, появляются вопросы о значениях не только слов, но и словосочетаний [8].

Обосновывая теорию осознания детьми явлений языка и речи, важно подчеркнуть связь осознания с развитием функций детской речи. Формирование речевых умений и навыков обеспечивает развитие языковой способности в целом. Усвоение языка детьми – это не просто ознакомление со словами и отражение их в памяти, а формирование языковой способности.

### **Список литературы:**

1. Башмакова С.Б. Современное состояние проблемы модернизации специального образования в России // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – Киров. – 2014. – № 12 – С. 214–219.
2. Выготский Л.С. Мышление и речь. – М.: Педагогика, 1999. – 503 с.
3. Глухов В.П. Основы психолингвистики. – М.: Астрель, 2005. – 351 с.
4. Елкина Н.В. Психологические аспекты развития связной речи у детей дошкольного возраста // Ярославский педагогический вестник. – 2009. – № 1. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: [vestnik.yspu.org/releases/2009\\_1g/32.pdf](http://vestnik.yspu.org/releases/2009_1g/32.pdf)
5. Жинкин Н.И. О кодовых переходах во внутренней речи // Вопросы языкознания. – 1964. – № 6 – С. 26–38.



6. Лалаева Р.И., Шаховская С.Н. Логопатопсихология / под ред. Р.И. Лалаевой, С.Н. Шаховской. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2011. – 348 с.
7. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики. – СПб.: Лань, 2003. – 288 с.
8. Петрова А.А. Психолингвистический подход к исследованию речевой деятельности в онтогенезе // Личность. Культура. Общество. – М., 2009. Т. 11.
9. Шарафутдинова Н.С. Теория и история лингвистической науки. – Ульяновск: УлГТУ, 2006. – 284 с.

**СПЕЦИФИКА МОЛОДЕЖНОГО СЛЕНГА  
СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА  
(НА ПРИМЕРЕ SMS-ПЕРЕПИСКИ)**

*Павлова Екатерина Эдуардовна*

*магистрант Брянский государственный университет,  
РФ, г. Брянск  
E-mail: [pavlova.e92@yandex.ru](mailto:pavlova.e92@yandex.ru)*

*Селифонова Елена Дмитриевна*

*канд. филол. наук, доцент  
Брянский государственный университет,  
РФ, г. Брянск*

**THE PECULIARITY OF YOUTH SLANG  
IN THE MODERN ENGLISH LANGUAGE  
(BASED ON MATERIALS OF SMS CORRESPONDENCE)**

*Ekaterina Pavlova*

*master degree student Bryansk state University  
Russia, Bryansk*

*Elena Selifonova*

*PhD, associate professor Bryansk state University  
Russia, Bryansk*

## АННОТАЦИЯ

В статье исследуется понятие «молодежный сленг» как неотъемлемая часть современного языка. Авторы рассматривают основные лингвостилистические черты сленга, анализируют основные особенности его функционирования и приходят к выводу, что сленг прочно закрепился в SMS-общении молодых людей в форме аббревиатур и сокращений.

## ABSTRACT

The article studies the concept of "youth slang" as an integral part of modern language. The authors consider the main linguistic and stylistic features of slang, analyze the main features of its functioning and come to the conclusion that slang is firmly entrenched in the SMS – communication of young people in the form of abbreviations and acronyms.

**Ключевые слова:** молодежный язык; сленг; лингвокультурные особенности социума; аббревиатуры.

**Keywords:** youth language; slang; linguocultural features of the society; abbreviations.

Современный мир не стоит на месте, вместе с ним динамично развивается и язык. Все события, которые происходят в жизни общества, так или иначе, находят свое отражение в речи, привнося новые выражения и фразы в словарный запас носителей. Язык и речь – две стороны одного и того же явления.

На современном этапе язык рассматривается как мощнейшее орудие регулирования взаимоотношения людей в различных сферах. Являясь главным средством общения, язык дает информацию о его носителях, культуре страны и ее истории, а также отражает все изменения в обществе. В этом смысле, язык молодежи наиболее полно отражает высокий темп жизни. Молодежный язык – сложная многокомпонентная структура, живущая собственной жизнью. Характерной чертой молодежного языка является использование стилистически нейтральной и сниженной лексики, большого числа сокращений/аббревиатур, поскольку они направлены на экономию языковых средств при сохранении максимальной эмоциональной нагрузки.

В мире лингвистики молодежный язык часто ассоциируется с термином «сленг». Сленг, являясь частью языка и, соответственно, и речи воссоздаёт лингвокультурные особенности социума, который его употребляет. В современной лингвистике существуют различные подходы к этимологии термина «сленг». По одной из версий, англ.

slang происходит от sling («метать», «швырять»). Таким образом, на ум приходит архаическое to sling one's jaw – «говорить речи буйные и оскорбительные». Согласно другой версии, «сленг» относится к slanguage. Следует отметить, что начальная буква s добавлена к существительному language в результате исчезновения слова thieves; то есть первоначально речь шла о воровском языке thieves' language [6, с. 168].

Дж.Б. Гриноу и Дж.Л. Киттридж охарактеризовали сленг как бродягу, который «слоняется в окрестностях литературной речи и постоянно старается пробить себе дорогу в самое изысканное общество» [7, с. 42].

Достоверно неизвестно, когда слово slang впервые появилось в Англии в устной речи. В письменном виде оно впервые зарегистрировано в XVIII веке. Тогда оно имело значение «оскорбление». Приблизительно в 1850 году термин приобрел более широкое значение, он подразумевал «незаконную» просторечную лексику. В тот же момент возникают синонимы слова slang – lingo, который используется преимущественно в низших слоях общества, и argot – предпочитавшийся цветным населением [10].

В дальнейшем понятие «сленг» сливается с такими понятиями как «диалектизм», «жаргонизм», «вульгаризм», «разговорная речь», «просторечие». Большинство слов и различных оборотов, которые изначально вошли в речь как сленговые в данный момент прочно закрепились в литературном языке. В отличие от просторечных выражений, сленг активно используется в речи и образованных людей, представителей определённой возрастной или профессиональной группы. Наиболее известный пример – молодёжный сленг.

Молодежный сленг относится в основном к людям в возрасте от 12 до 22 лет. Его появление ассоциируется не столько с противопоставлением молодежи к старшему поколению, сколько с противостоянием свободного (уличного) стиля общения официально – деловому. Молодежный сленг часто употребим в школьной и студенческой среде, а также в отдельных референтных группах. Современная молодежная культура – это отдельный неповторимый мир, который отличается от взрослого своей экспрессивностью, порой иногда достаточно грубой и резкой формой выражения своих мыслей, неким словесным абсурдом, который свойственен только молодым людям.

Сленг играет очень важную роль в жизни молодежи, помогая общению и облегчая процесс усвоения новой иностранной лексики.

Следует отметить, что существуют различные виды молодежного сленга. Наиболее употребляемые [2, с. 8]:

### 1. Cockney rhyming slang («Рифмующийся сленг»)

В современном англоязычном мире это достаточно известный вид сленга. Зачастую взрослых, образованных людей такая форма выражения мыслей ставит в тупик. Однако среди молодежи это распространенная и наиболее экспрессивная форма общения. Рифмующийся сленг кокни настолько распространен в современной «британской» английской речи, что многие, сами того не замечая, ежедневно употребляют его в разговоре. Вот несколько часто встречающихся кокни, которые можно услышать в любой части Великобритании:

- *"Let's have a butchers at that magazine" (butcher's hook = look).*
- *"I haven't heard a dicky bird about it" (dickie bird = word).*
- *"Use your loaf and think next time" (loaf of bread = head).*
- *"Did you half-inch that car?" (half-inch = pinch, meaning steal).*
- *"You will have to speak up, he's a bit mutton" (mutt'n'jeff = deaf).*

### 2. Every day slang. («Повседневный сленг»).

Английский язык очень своеобразен и многозначен. В английском языке одно слово может принимать только в зависимости от контекста ряд совершенно не схожих по смыслу значений. Такая многозначность нашла свое отражение и в молодежном сленге.

Например, рассмотрим ряд жизненных ситуаций.

1) Вы с другом отправились в спортивный магазин. Неожиданно на кассе Вы обнаруживаете, что забыли свою дисконтную карту дома. В этот момент Ваш друг говорит: "Relax, buddy. I gotit" ("Успокойся, паря, у меня есть").

2) Вы на занятии по химии. Преподаватель объясняет необходимость оборудования в предстоящем опыте. А затем спрашивает Вас: "Gotit? (Понятно?)" – «I gotit, sir» (Я понял, сэр), – Ваш ответ.

3) Проходящая мимо Вас женщина обронила сумочку. Естественно Ваша реакция поднять ее и вручить хозяйке, однако женщина говори Вам: «*It's OK. I gotit.*» ("*Все о'кэй. Я сама подниму*").

### 3. Mobile slang. («Мобильный сленг»)

Американские подростки в сочетании с современными информационными технологиями создали совершенно новый язык. Он основан на функции интеллектуального ввода смс сообщений в мобильных телефонах. Набирая сообщение, подростки выбирают первый вариант слова, предложенный системой интеллектуальной замены. Таким образом, если Вам на глаза попало смс сообщение

с выбивающимся из контекста словом book (книга) не ломайте голову. Вполне вероятно, что подросток имел ввиду слово cool (круто). Это стало возможным по той простой причине, что система интеллектуального ввода предлагает слово book первым при наборе слова cool.

Воскликая “zonino!”, они имеют в виду “woohoo!” (и то, и другое – радостные восклицания), а называя кого-то “nun” (монахиня), говорят о своей “mum” (маме).

Бытует мнение, что этот язык (не считая немецкую шифровальную машину Enigma) стал первым в истории, ключом расшифровке которого является машина.

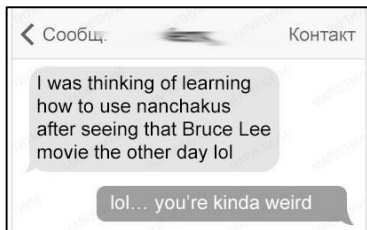
Для того, чтобы не оказаться в неловкой ситуации будьте осторожны, если вы употребляете глагол toget в отношении к одушевленным лицам. В этом случае глагол toget может принимать совершенно иное значение, иногда даже не совсем приятное. Например, если глагол относится к мужчине, то высказывание "I gothim. I gotBlackJack", по-русски значит "я пристрелил, прикончил его". Если toget относится к женскому полу, то глагол принимает значение изнасилования.

Молодежный сленг является неким лексиконом на основе фонетики и грамматики английского языка. Основное его отличие – разговорная, неформальная, зачастую грубая эмоциональная окраска. Молодежный сленг наиболее часто встречается в таких разделах как «Человек и его внешность», «Модная одежда», «Дом, быт», «Досуг». Большая часть сленга это всевозможные сокращения и производные от них. Характерной особенностью молодежного сленга является его мобильность, объясняемая сменой поколений [8].

Анализ сорока SMS-сообщений, полученных методом сплошной выборки при работе с сайтом <http://marketium.ru/lol-lmfao/> показывает, что, в основном, данные сообщения представлены сложными аббревиатурами, буквенными и буквенно-цифровыми. Например:

#### 1. LOL.

SMS-сообщение № 1 (Рис. 1.), где lol=laughing out load («ржу не могу»), то есть автор сообщения добавляет экспрессивности предложенному выражению. Чем больше «o» в сокращении “lol”, тем сильнее эмоциональная окраска предложения, например, в SMS-сообщении № 2 (Рис. 2.).



*Рисунок 1. SMS-сообщение № 1*



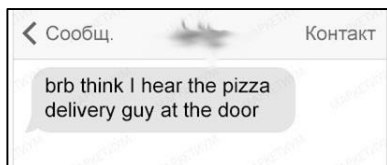
*Рисунок 2. SMS-сообщение № 2*

## 2. ROFL.

Другой пример сокращения, часто используемого в SMS-сообщении является ROFL=Rolling on the floor laughing (валяюсь на полу от смеха). В основном используется в тех же ситуациях, как «lol». Оно также породило слово “rofl copter” (ROFL + вертолет), который является еще одним способом сказать “ROFL” (Рис. 2.).

## 3. BRB.

Часто при общении одновременно с несколькими собеседниками, например в чате, возникает необходимость отлучиться от телефона. Если Вы хотите быстро оповестить о своем кратковременном отсутствии собеседников и при этом не заканчивать беседу можете смело использовать сокращение BRB = Be right back (скоро вернусь) (Рис. 3.).



*Рисунок 3. SMS-сообщение № 3*

#### 4. G2G.

Если же к разговору возвращаться Вы не хотите или нужно отлучиться на долгое время, чтобы сделать что-то, Вы можете использовать аббревиатуру G2G = Got to go (надо идти). Например, SMS-сообщение № 4 (Рис. 4.) Данное сокращение часто используется молодыми людьми, когда они не намерены больше общаться на какую-либо тему в силу своей раздраженности, и хотят эмоционально закончить беседу, создавая иллюзию хлопанья дверью.



Рисунок 4. SMS-сообщение № 4

#### 5. TTYL.

Такое сокращение в основном используется, когда Вы прощаетесь с кем-либо. TTYL = Talk to you later (до связи) (Рис. 4.)

#### 6. ОК/к.

Давно укоренившееся как в английском, так и в русском языке сокращение. Смысловую окраску данное сокращение меняет в зависимости от контекста, принимая от нейтрального «ok» = «хорошо», до экспрессивного «ОК!» = «Я уже сказал, что все понял!» (Рис. 4.).

#### 7. СYA.

Используется в основном как вежливое прощание. СYA = See you (увидимся, до скорого) (Рис. 4.).

Таким образом, семантико-синтаксический анализ исследуемого материала показывает, что большинство используемых сокращений представляют собой аббревиатуры неполных предложений, которые характерны для молодежного английского SMS-сленга. Исследование молодежного языка с лексикологических позиций позволяет глубже понять специфику данного языкового феномена, влияющего на все разделы стремительно меняющегося в ходе глобализации современного английского языка.

### **Список литературы:**

1. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. – М., 2001. – 333 с.
2. Бизюлёва Г.Г. «Неповторимость молодежного английского сленга» – М., 2011. – 9 с.
3. Волошин Ю. Общий американский сленг: состав, деривация и функция (аспект). Краснодар: КубГУ, 2000. – 5 с.
4. Дубенец Э.М. Лексикология современного английского языка. М.: Глосса-Пресс, 2002. – 192 с.
5. Семенов А.В. Этимологический Словарь Русского Языка. Русский Язык. от А до Я. Издательство «Юнвес». Москва, 2003. – 386 с.
6. Marchand H. The Categories and Types of Present-Day English Word-Formation. – Wiesbaden, 2008. – p. 370.
7. Spears Richard A. Slang and Euphemism. N.Y.: New American Library, 2006. – p. 427.
8. EnglishFull.ru // Молодежный сленг в современном английском языке: сайт. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://englishfull.ru/znat/angliysky-sleng.html> (дата обращения: 05.12.2015).
9. Маркетинг.ру [Электронный ресурс] // 10 самых популярных сокращений английского языка в SMS и интернет-переписке: сайт. – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://marketium.ru/lol-lmfao-wtf/> (дата обращения: 02.12.2015).
10. Харпер Д. Onlineetymologydictionary [Электронный ресурс] // Slang: сайт. – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://www.etymonline.com/> (дата обращения: 05.12.2015).



**ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ФЕНОМЕНЫ В РОМАНЕ ЧАКА  
ПАЛАНИКА «БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ»  
И ИХ ТОЛКОВАНИЕ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ**

***Чернышова Елена Васильевна***

*магистрант Брянского государственного университета  
имени академика И.Г. Петровского,  
РФ, г. Брянск  
E-mail: [chernyshova094@gmail.com](mailto:chernyshova094@gmail.com)*

***Селифонова Елена Дмитриевна***

*канд. филол. наук, доцент Брянского государственного университета  
имени академика И.Г. Петровского,  
РФ, г. Брянск  
E-mail: [idiomal@yandex.ru](mailto:idiomal@yandex.ru)*

**CASE PHENOMENA IN CHUCK PALAHNIUK'S  
"FIGHT CLUB" AND THEIR INTERPRETATION  
IN RUSSIAN TRANSLATION VARIANTS**

***Elena Chernyshova***

*master degree student of Bryansk State University,  
Russia, Bryansk*

***Elena Selifonova***

*candidate of Philology, Associate Professor of Bryansk State University,  
Russia, Bryansk*

**АННОТАЦИЯ**

В статье рассматривается герменевтика как отрасль лингвистики и предпринимается попытка герменевтического анализа романа Чака Паланика «Бойцовский клуб» и его русскоязычных переводов с учетом прецедентных феноменов.

**ABSTRACT**

The article deals with hermeneutics as a branch of linguistics and attempts to make hermeneutical analysis of Chuck Palahniuk's novel "Fight Club" and its Russian-language translations based on case phenomena.

**Ключевые слова:** герменевтика; герменевтический круг; прецедентный феномен; перевод; интерпретация.

**Keywords:** hermeneutics; hermeneutic circle; case phenomena; translation; interpretation.

В лингвистической литературе можно встретить различные определения понятия «герменевтика». Однако все они сходятся в том, что герменевтика как отрасль лингвистики направлена на толкование текста. Наиболее полное определение было дано немецким философом, основателем философской герменевтики, Гансом-Георгом Гадамером, который смог отразить истинную сущность герменевтики.

По мнению Г.-Г. Гадамера, герменевтика, в широком смысле, это философия понимания, то есть способ освоения мира человеком, в котором наряду с теоретическим знанием важную роль играет так называемый «опыт жизни», который состоит из различных форм практики – «опыта истории», формы эстетического переживания – «опыта искусства». Искусство же, наряду с языком, являются хранилищем опыта [1, с. 324].

В узком смысле, герменевтика – это учение об истолковании какого-нибудь произведения, установлении подлинного смысла текста или произведения и точного понимания его содержания.

Базовыми понятиями герменевтики являются *герменевтический круг*, *вертикальный контекст текста* и *прецедентный феномен*. Герменевтический круг – это некая метафора, которая описывает взаимосвязь объяснения и интерпретации, с одной стороны, и понимания – с другой [1, с. 184]. Другими словами, герменевтический круг – принцип понимания текста, базирующийся на диалектике части и целого, так как понимание целого складывается из понимания отдельных частей, а для понимания отдельных частей текста необходимо понимания всего текста. Герменевтический круг включает в себя вертикальный концепт и прецедентные феномены.

Вертикальный контекст текста или произведения подразумевает отсылки на другие произведения или тексты, которые в нем содержатся. По мнению И.В. Гюббенет, вертикальный контекст – это «весь социальный уклад, понятия, представления, воззрения являющегося предметом изображения социального слоя, знание которых необходимо для того, чтобы произведения, относящиеся к данному направлению, могли быть восприняты читателями разных стран и эпох» [3, с. 40].

Прецедентный феномен, в свою очередь, трактуется как феномен, значимый для той или иной личности в познавательном

и эмоциональном отношении, имеющий сверхличностный характер. Исходя из этого, можно сделать вывод, что прецедентный феномен – это культурное явление, понимание которого необходимо для успешного осуществления межкультурной коммуникации. Выделяют следующие прецедентные феномены: прецедентные тексты, прецедентные высказывания, прецедентные имена и прецедентные ситуации. В данной статье речь пойдет о прецедентных именах в художественном тексте и их толковании в переводе.

Объектом анализа толкования прецедентных имен послужило произведение Чака Паланика «Бойцовский клуб» (Chuck Palahniuk “Fight Club”) и переводы данного произведения на русский язык: перевод под редакцией И.В. Кормильцева и представленные в Интернете альтернативные переводы Д. Савочкина и А. Егоренкова.

Чак Паланик – современный американский писатель, произведения которого, в особенности его первый роман «Бойцовский клуб», наполнены различными прецедентными феноменами, в том числе и прецедентными именами. Это обусловлено тем, что в данном романе достаточно подробно описано общество потребления и его неприятие главным героем.

Анализ текста романа и его русскоязычных версий позволил выделить большое число прецедентных феноменов, в частности, прецедентные имена. Исследуемые прецедентные имена можно условно поделить на прецедентные имена, понятные читателям, говорящим на любом языке; прецедентные имена, требующие дополнительного объяснения; и прецедентные имена, не вызывающие никаких ассоциаций у русскоязычного читателя.

К первой группе прецедентных имен относятся Alice in Wonderland в фразе Your Alice in Wonderland legs и Cinderella и Prince Charming в предложении Cinderella danced with her Prince Charming.

- “Your Alice in Wonderland legs”

«Приключения Алисы в Стране чудес» (Alice’s Adventures in Wonderland) или «Алиса в Стране чудес» – сказка, написанная английским писателем Льюисом Кэрроллом. Главная героиня этой сказки, девочка по имени Алиса, попадает сквозь кроличью нору в воображаемый мир. Пока Алиса находится в этом мире, с ней происходят различные метаморфозы: сначала она уменьшается, затем увеличивается в росте. Ч. Паланик использует данное прецедентное имя в романе в метафорическом смысле, вызывая у читателя определенные ассоциации, связанные с детским восприятием, чтобы показать неудобство кресел в самолете:

Your Alice in Wonderland legs are all of a sudden miles so long they touch the feet of the person in front.

Поскольку это прецедентное имя широко известно читателям по всему миру, вышеупомянутые авторы переводов дословно передают смысл высказывания, заложенного автором романа. Однако стоит отметить, что существуют некоторые различия в данных переводах. Так, например, И.В. Кормильцев объясняет смысл выражения следующей фразой:

Ваши ноги такие же длинные, как у Алисы, когда та съела волшебный пирожок.

- “Cinderella danced with her Prince Charming”

Автор романа, Чак Паланик, имеет в виду персонажей американского мультипликационного фильма 1950 года «Золушка» (“Cinderella”), снятого по мотивам одноименной сказки Шарля Перро. Данный прецедентный феномен встречается в произведении Ч. Паланика, когда главный герой романа «Бойцовский клуб», работающий киномехаником в кинотеатре, использует свое служебное положение и вставляет в киноленту дополнительные, не всегда приличные в обществе, кадры, таким образом воздействуя на подсознание зрителей, которые испытывают непонятные чувства отвращения после просмотра милой истории о Золушке. Прецедентное имя («Золушка») хорошо знакомо русским читателям, поэтому не требует объяснения или уточнения. Однако для русской версии сказки и мультипликационного фильма характерно некоторое видоизменение: переводчики прибегают к приему опущения, опуская прилагательное *charming* (рус. очаровательный, обаятельный) в русском переводе «принц» (перевод И.В. Кормильцева), или к приему замены, например, «Прекрасный принц» (перевод А. Егоренкова). К прецедентным именам, требующим дополнительного объяснения, относятся следующие:

- “a miniature do-it-yourself Chicken Cordon Bleu hobby kit”

«Кордон Блэ» – панированный в сухарях шницель, начиненный сыром и ветчиной. Ч. Паланик использует это прецедентное имя для описания еды, которую подают в самолетах.

Исходя из контекста, читатель понимает, что речь идет о блюде французской кухни. Однако данный прецедентный феномен требует более детального объяснения, так как не все читатели являются знатоками французской кухни. Так, например, И.В. Кормильцев переводит данное словосочетание выражением «миниатюрный конструктор на тему собери сам цыпленка «Кордон Блю», какую-то изящную головоломку». У Д. Савочкина – это «миниатюрная сделай

сам курица Кордон Блэу», а у А. Егоренкова – «миниатюрный набор «Чикен Кордон Блю» – сделай сам».

- “You wake up at JFK”

ДФК (Джей-Эф-Кей) – аббревиатура от имени Джона Фицджеральда Кеннеди (John Fitzgerald Kennedy), американского политического деятеля и 35-го президента Соединенных Штатов Америки. В данном случае имеется в виду Международный аэропорт имени Джона Кеннеди в Нью-Йорке. Так как в английском языке эта аббревиатура может обозначать и имя 35-го президента США, и аэропорт, названный в его честь, необходимо было уточнить при переводе (так как в оригинале контекст берет на себя эту функцию), что имел в виду автор романа.

Сравнивая переводы данного прецедентного имени в русскоязычных вариантах «Бойцовского клуба», можно отметить, что и Д. Савочкин, и А. Егоренков не пытаются пояснить то, в каком значении употреблен данный прецедентный феномен, а дословно переводят как «Ты просыпаешься в Джей-Эф-Кей». Таким образом, отсутствие переводческих комментариев затрудняет толкование переведенного текста. В то же время И.В. Кормильцев воспользовался переводческим приемом добавления.

Ты просыпаешься в аэропорту имени Кеннеди.

К прецедентным именам, не вызывающим никаких ассоциаций у русскоязычных читателей, относятся такие прецедентные феномены:

- “the naked actress Angie Dickinson”

Энджи Дикинсон – американская актриса, являвшаяся секс-символом 50-х годов, наравне с Мэрилин Монро и Джейн Мэнсфилд. В отличие от вышеупомянутой Мэрилин Монро, Энджи Дикинсон не известна русскоязычному читателю, поэтому мы полагаем, что вполне уместны такие варианты перевода: «обнаженная актриса Энджи Дикинсон» (А. Егоренков) и «голая актриса Энджи Дикинсон» (И.В. Кормильцев). Д. Савочкин переводит этот прецедентный феномен как «обнаженная Энджи Дикинсон». Мы считаем, что слово «актриса» должно присутствовать в переводе для пояснения читателю, кто такая Энджи Дикинсон.

- “the fingers were Nosferatu-long”

Носферату (синоним слова «вампир») – немой фильм ужасов 1922 года немецкого режиссера Фридриха Вильгельма Мурнау. Отличительной чертой данного персонажа являются длинные пальцы рук. Именно поэтому Ч. Паланик употребляет данный прецедентный феномен, имея в виду чрезмерную, не типичную для человека длину пальцев.

Ввиду того, что данный фильм малоизвестен русскоязычной публике, полагаем, что вполне уместен такой вариант перевода: «очень длинные пальцы», так как вампиры в нашем понимании не ассоциируются с необычайно длинными пальцами. В рассматриваемых нами вариантах перевода данное прецедентное имя передается следующим образом:

- непропорционально длинные, как пальцы Носферату (И.В. Кормильцев);
- пальцы были длинны, как у графа вампиров Носферату (А. Егоренков);
- пальцы были по-вампирски длинны (Д. Савочкин).

Таким образом, прецедентные имена в романе Чака Паланика «Бойцовский клуб» наиболее точно переданы в переводе под редакцией И.В. Кормильцева, так как он максимально учел лингвокультурные особенности реципиентов, то есть русскоговорящих читателей.

### Список литературы:

1. Безруков А.Н. Ретроспективная стратегия герменевтического круга в пространстве художественного текста // Язык и межкультурная коммуникация: материалы VI Межвузовской научно-практической конференции. – СПб.: СПбГУ, 2009. – С. 184–185.
2. Гадамер Г.-Г. Истина и метод – М.: Прогресс, 1988. – 624 с.
3. Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. – 2-е изд. – М.: Изд-во МГУ, 2010. – 208 с.
4. Егоренков А. Бойцовский клуб [роман] // [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: [http://www.libtxt.ru/chitat/palanik\\_chak/36819boytovsovskiy\\_klub\\_perevod\\_a.egorenkova.html](http://www.libtxt.ru/chitat/palanik_chak/36819boytovsovskiy_klub_perevod_a.egorenkova.html).
5. Паланик Ч. Бойцовский клуб: [роман] / Чак Паланик; [пер. с англ. И. Кормильцева]. – М.: Изд-во АСТ, 2015. – 344 с.
6. Савочкин Д. Бойцовский клуб [электронный ресурс] // [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: [http://samlib.ru/s/sawochkin\\_d\\_a/fightclub.shtml](http://samlib.ru/s/sawochkin_d_a/fightclub.shtml).
7. Palahniuk C. Fight Club // W. W. Norton. – 1996. – 208 p.

## **2.3. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ**

### **БЫТОВАЯ ЛЕКСИКА В РУССКИХ ГОВОРАХ СЕВЕРА (НА СОПОСТАВИТЕЛЬНОМ МАТЕРИАЛЕ СТАРОЖИЛЬЧЕСКИХ ГОВОРОВ ЯКУТИИ И ГОВОРОВ АРХАНГЕЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ РОССИИ)**

***Иванова Анна Моисеевна***

*студент 3 курса ФЛФ СВФУ им. М.К. Аммосова  
РФ, Республика Саха (Якутия), г. Якутск  
E-mail: [candry\\_corpse@mail.ru](mailto:candry_corpse@mail.ru)*

***Павлова Ирина Петровна***

*канд. фил. наук, зав. кафедрой общего языкознания и риторики,  
доцент СВФУ им. М.К. Аммосова,  
РФ, Республика Саха (Якутия), г. Якутск  
E-mail: [ipavlova27@mail.ru](mailto:ipavlova27@mail.ru)*

### **HOME IN RUSSIAN LANGUAGE DIALECTS OF THE NORTH (ON COMPARATIVE MATERIAL OLD- DIALECTS OF YAKUTIA AND DIALECTS OF THE ARKHANGELSK REGION RUSSIA)**

***Anna Ivanova***

*3d year student Philological Faculty,  
NEFU them. M.K. Ammosova  
Russia, Sakha Republic (Yakutia), Yakutsk*

***Irina Pavlova***

*candidate of Philology, Head of General Linguistics and Rhetoric  
department, assistant professor  
NEFU them. MK Ammosova,  
Russia, Sakha Republic (Yakutia), Yakutsk*

## АННОТАЦИЯ

В данной работе рассматривается материал русских старожильческих говоров Якутии, отобранный из словаря Дружининой М.Ф. Бытовая лексика, представленная в говорах, отражает особенности традиционной жизни и хозяйствования народов, проживающих в условиях Крайнего Севера. Выявлены и разделены на две группы заимствования: из языков других народностей и слова, заимствованные из якутского языка. Составлена картотека из номинаций бытовой лексики, изучены парадигматические отношения в лексическом материале.

## ABSTRACT

This paper deals with material Russian old dialects of Yakutia in comparison with the vocabulary of the Russian North, selected from the dictionary Druzhininoj M.F. Household vocabulary presented in the dialects, reflects the traditional life and management of people living in the Far North. Are revealed and divided into two groups of loan: from languages of other nationalities and the words borrowed from the yakutian language. Card index compiled from nominations household vocabulary studied paradigmatic relations in the lexical material. The proximity of the vocabulary in semantic terms and availability of system links confirms the version of settling Siberia natives of the Russian North.

**Ключевые слова:** Язык; говоры; бытовая лексика; система; лексико-семантическая группа; семантика; парадигматические отношения; омонимы; синонимы; заимствование.

**Keywords:** Language; says consumer vocabulary system; lexical-semantic group; nomination; semantics; paradigmatic relations; homonyms; synonyms; loans.

Русские появились на северо-востоке Азиатского материка с самого начала включения его в состав Российского государства (XVII в.) и почти за четыре столетия заселили всю эту территорию. Освоение Сибири привело к открытию реки Лены и всего богатого арктического края. В 1632 году был заложен Якутский острог, который впоследствии стал опорным пунктом для дальнейшего распространения русского влияния по пути движения на крайний северо-восток Восточной Сибири.

В наше время их потомки довольно компактно заселяют Русскоустынский наслег на Индигирке. Центром наслега является поселок Русское Устье [19, с. 73]. Русские на севере до революции подвергались сильному влиянию со стороны якутов или даже



объяснялись [18, с. 171]. Большое пристрастие к старине и традициям дедов, оторванности от «большого мира», обособленная жизнь каждого среди узкого и ограниченного круга людей вынудили «досельных» русских в устье Индигирки сохранить старорусский язык и культуру своих предков [18, с. 4]. Нижнеколымские русские старожилы также сохранили самобытность и язык, но в отличие от индигирцев они находились в окружении сравнительно многочисленного русского населения [21]. Удивительно, что окруженные иноязычной средой, заброшенные в такой далекий край, старожилы сумели сохранить свой язык и культуру. Русские учились у аборигенов приемам охоты, обработки пушнины, получали много необходимой информации о животных и о растительном мире. В результате здесь веками выработывалась культура, буквально «притертая» к местным условиям [19, с. 74]. Но с другой стороны, русские, сохранив самобытность и язык, передавали свой язык и культуру окружающим их коренным жителям. Следовательно, в речи русских старожилов можно отметить довольно заметное влияние языка коренных малочисленных народов, прежде всего в лексике, имеется также ряд черт, не свойственный русскому языку в области фонетики и грамматики [22, с. 176]. С уверенностью можно сказать, что на Крайнем Севере Республики Саха (Якутия) сложился русский говор, отличающийся от других русских говоров как Европейской России, так и Сибири в целом [18, с. 4].

Объектом нашего исследования является изучение семантики бытовой лексики, а также выявление наличия системных отношений в лексике северных диалектов русского языка.

К лексико-семантической группе бытовой лексики мы относим названия предметов домашнего обихода, номинации орудий труда и средств передвижения.

Сорокин Ю.С. в своей работе «Развитие словарного состава русского литературного языка 30–90-е годы XIX века» пишет «о словарном составе языка как об определенной системе, отдельные звенья и стороны которой закономерно связаны между собою и постоянно взаимодействуют» [23, с. 145]. Признание системности лексики до последнего времени встречало ряд возражений. Показательно, что исследователи конкретного лексического материала, изучавшие судьбу отдельных слов или различных групп слов, всегда, так или иначе, приходили к выводу о существовании в лексике определенных видов взаимодействия, притяжения и отталкивания между составляющими ее единицами, т. е. к пониманию известной системности лексики [24, с. 183]. Наличие системных

отношений характеризуется выявлением синтагматических и парадигматических отношений.

В собранном нами лексическом материале, прежде всего, отчетливо выявляются парадигматические отношения. Материал говоров хорошо распределяется по лексико-семантическим группам.



Рисунок 1. Лексико-семантические группы

Необходимо отметить наличие омонимических отношений в ЛСГ:

Номинации предметов домашнего обихода:

- Интерьер дома внутреннего: *забор* «деревянная кровать» [15, с. 77], *забор* «устанавливаемая для ловли семги перегородка поперек реки» [1, с. 48].

- *Казёнка* «кладовка для хранения предметов быта» [16, с. 4], *казёнка* «хозяйская каюта на судне» [20, с. 61], *Очеп* «длинная палка, на которую подвешивают детскую колыбель» [16, с. 128]. *Очеп* «род силки для ловли птиц» [20, с. 115].

- Посуда: *Брусок* «короб, ящичек для мелких столовых принадлежностей» [14, с. 83]. *Брусок* «целое бревно или бревно, распиленное вдоль» [2, с. 138].

- *Биток* «небольшой берестяной сосуд, туес разной формы для ягод и грибов» [14, с. 65]. *Биток* «приспособление для трепания шерсти» [2, с. 25].

- *Ботик* «берестяное лукошко, навешиваемое на шею лошади для кормления» [14, с. 76]. *Ботик* «семенная голова и стрелка лука» [2, с. 93].

- *Сельница* «деревянное корыто для разделывания рыбы» [17, с. 35], «большая продолговатая чашка, которой сеют муку» [20, с. 156].

В этой же группе выявляем синонимические отношения:

- *Ситево*, *ситиво* «решето» [17, с. 41]. *Решетня*, *решётча* «ситево, сито» [20, с. 130].

- *Дервашка* «курительная трубка» [15, с. 42], *ганза* «курительная трубка» [20, с. 50].

Также выявили заимствования из якутского языка и языка других народностей.

*Слова, заимствованные из якутского языка:*

Номинации предметов домашнего обихода:

- Интерьер дома внешнего: *тордох* «палатка, очаг, примитивное жилище пастухов» [17, с. 87] – из якутского яз. *тордох* «уст. 1) копоть, сажа; верхнее пальто из продыmlённой ровдуги; 2) занавеска (отгораживающая, напр. спальное место); 3) уст. ураса из ровдуги» [27].

- Посуда: *хамьяк* «большая деревянная ложка, поварешка» [17, с. 113] – из якутского яз. *хамыйах* «большая ложка (из берёзы или лиственницы); деревянный черпак, половник, деревянная поварёшка; деревянная ложка для снятия сливок» [27].

Номинации орудий труда:

- Инструменты труда вне дома: *Тусах* «нитка для привязывания грузил или поплавков к сети» [17, с. 94] – из якутского яз. *туһах* «петля; силки; петля на зайцев; силки на уток» [27]. *Хотогос* «поплавок рыболовной сети» [17, с. 117] – из якутского яз. *хотоҕос* «поплавок (берестяной)» [27].

*Слова, заимствованные из языков других народностей:*

Номинации предметов домашнего обихода:

- Интерьер дома внутреннего: *Лабаз* «надстройка на столбах для хранения продуктов и вещей», «навес, сарай для хранения чего-либо» [16, с. 45] – из коми *lobos* «хижина, шалаи» [25].

- Посуда: *Туез, туес, туезок* «туес, берестяной короб с плотной крышкой» [17, с. 92] – из коми *tujes, tujis* «коробка из бересты с деревянной крышкой для яиц, молока, муки, сливок, соли, грибов, ягод» [25]. *Турсук* «берестяной сосуд различной формы для хозяйственных надобностей» [17, с. 92] – из казахского яз. *torsuk* «кожаный мех для кумыса» [25]. *Чуман* «берестяной короб для хранения чего-либо, лукошко» [17, с. 132] – из чувашского яз. *çuman* «берестяная посуда» [25].

- Личные принадлежности: *калауз* «заплечная охотничья сумка» [16, с. 5] – из татарского яз. *kalauz, kalayuz* «котомка» [25].

Номинации орудий труда:

- Инструменты труда внутри дома: *алгажни* «несколько вытянутая деревянная палка, в которую вставляется металлический или каменный скребок для обработки шкур» [14, с. 20] – из юкагирского яз. *алгажни* «скребок для обработки шкур» [26].

- Инструменты труда вне дома: *ванна* «корыто, таз» [14, с. 96] – из немецкого яз. *wanne*, далее из др.-в.-нем. *wanna*, восходит к лат. *vannus* «вёялка» [25].

- Рыболовство: *ярус* «несколько сетей, соединенных по длине и протянутых поперек реки» [17, с. 167] – из др.-сканд. *jarðhús* «жилище в земле, подвал, погреб, подземный ход» [25]. *Бичева* «веревка, с помощью которой тянули лодки по воде» [14, с. 65] – из монгольского яз. *büç* «верёвка» [25].

Таким образом, анализ собранного материала позволяет сделать вывод о богатстве семантических значений диалектных слов, бытовая лексика в смысловом отношении представляет широкие возможности обращения к внеязыковой действительности, чем больше мы знаем о самом предмете, то есть о реалии, тем полнее и точнее сможем описать семантическое наполнение слова. Лексический материал способствует частичному восстановлению фрагментов картины мира русских старожилых севера.

Выявление парадигматических отношений в нашем лексическом материале свидетельствует о наличии системных отношений. Значит, смысловая структура каждого слова существует не изолированно, а в системе т. е. в соотношении с другими словами.

Выявленные случаи заимствования свидетельствуют о тесной взаимосвязи быты, культуры и хозяйственной деятельности народов, проживающих в одном регионе, характеризующимся определенным климатом и специфическими условиями проживания.

Близость лексики старожильческих говоров Якутии и говоров Архангельской области в семантическом плане, а также наличие системных связей подтверждает версию заселения Сибири выходцами Русского Севера.

### Список литературы:

1. Гецова О.Г. Архангельский областной словарь. Вып. 1. А-Бережок / Под ред. О.Г. Гецовой. – М.: Изд-во МГУ, 1980. -1 ил.168 с.
2. Гецова О.Г. Архангельский областной словарь. Вып. 2.Береза – Бяще / Под ред. О.Г. Гецовой. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 216 с.
3. Гецова О.Г. Архангельский областной словарь. Вып. 3.В-Вёсной / Под ред. О.Г. Гецовой. – М.: Изд-во МГУ, 1983. – 160 с.
4. Гецова О.Г. Архангельский областной словарь. Вып. 4. Весноделить – Водиться / Под ред. О.Г. Гецовой. – М.: Изд-во МГУ, 1985. – 160 с.
5. Гецова О.Г. Архангельский областной словарь. Вып. 5. Водиха– Впрохладку /Под ред. О.Г. Гецовой. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – 160 с.

6. Гецова О.Г. Архангельский областной словарь. Вып. 6–7 / Под ред. О.Г. Гецовой. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 298 с.
7. Гецова О.Г. Архангельский областной словарь. Вып. 8. Выма-Вязать / Под ред. О.Г. Гецовой. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 432 с.
8. Гецова О.Г. Архангельский областной словарь. Вып. 9. Вязаться – Готовой / Под ред. О.Г. Гецовой. – М.: Изд-во МГУ, 1995. – 400 с.
9. Гецова О.Г. Архангельский областной словарь. Вып. 10. Готовыш – Дело / Под ред. О.Г. Гецовой. – М.: Наука, 1999. – 479 с.
10. Гецова О.Г. Архангельский областной словарь. Вып. 11. Деловатой – Дороботаться / Под ред. О.Г. Гецовой. – М.: Наука, 2001. – 479 с.
11. Гецова О.Г. Архангельский областной словарь. Вып. 12. Доровяной – Дятловка / Под ред. О.Г. Гецовой. – М.: Наука, 2004. – 479 с.
12. Гецова О.Г. Архангельский областной словарь. Вып. 13. Е – Жибучей / Под ред. О.Г. Гецовой. – М.: Наука, 2010. – 358 с.
13. Гецова О.Г. Архангельский областной словарь. Вып. 14. Жив – Жуянов / Под ред. О.Г. Гецовой. – М.: Наука, 2012. – 351 с.
14. Дружинина М.Ф. Словарь русских старожильческих говоров на территории Якутии: Учебное пособие. – Якутск: Изд-во Якутского ун-та, – 1997. – Т. 1: А-В. – 137 с.
15. Дружинина М.Ф. Словарь русских старожильческих говоров на территории Якутии: Учебное пособие. – Якутск: Изд-во Якутского ун-та, – 2002. – Т. 2: Г-И. – 245 с.
16. Дружинина М.Ф. Словарь русских старожильческих говоров на территории Якутии: Учебное пособие. – Якутск: Изд-во Якутского ун-та, – 2007. – Т. 3: К-П. – 118 с.
17. Дружинина М.Ф. Словарь русских старожильческих говоров на территории Якутии: Учебное пособие. – Якутск: Изд-во Якутского ун-та, – 2007. – Т. 4: Р-Я. – 190 с.
18. Дружинина М.Ф. Краткие сведения из истории заселения русских старожилков на территории Якутии / Дружинина М.Ф. // Словарь русских старожильческих говоров на территории Якутии: Учебное пособие. – Якутск: Изд-во Якутского ун-та, – 1997. – Т. 1. – 137 с.
19. Жондорова Г.Е. Этнографическая лексика промысловой одежды русских старожилков Якутии. /Филологические науки. Вопросы теории и практики// Тамбов: Грамота, – 2011. – № 4 (11). – С. 73–75.
20. Подвысоцкий А.О. Словарь областного архангельского наречия в его бытовом и этнографическом применении. – СПб: Типография императорской Академии наук, 1885.
21. Самсонов Н.Г. Два языка – два родника. Якутск, 1993.

22. Самсонов Н.Г., Самсонова Л.Н. Русские говоры в Ленском крае / Дружинина М.Ф. // Словарь русских старожильческих говоров на территории Якутии: Учебное пособие. – Якутск: Изд-во Якутского ун-та, – 2007. – Т. 4. – 171–183 с.
23. Сорокин Ю.С. Развитие словарного состава русского литературного языка 30–90-е годы XIX века. / Ивашко Л.А. // Современный русский язык: Лексикология. Фразеология. Лексикография: Хрестоматия и учебные задания: Хрестоматия и учебные задания. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2002. – 496 с.
24. Шмелев Д.Н. Современный русский язык. – М.: Просвещение, 1997. – 335 с.
25. Этимологический словарь русского языка. – СПб: ООО «Виктория плюс». Крылов Г.А., 2004. – 432 с.
26. Юкагирско-русский и русско-юкагирский словарь. СПб. Николаева И.А., Шалугин В. Г., 2002.
27. Якутско-русский словарь. – М.: Советская Энциклопедия. К.К. Юдахин. 1965. – 605 с.

## 2.4. ПРИКЛАДНАЯ И МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА

### ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ГРАММАТИЧЕСКОГО СТРОЯ У СТАРШИХ ДОШКОЛЬНИКОВ С ОБЩИМ НЕДОРАЗВИТИЕМ РЕЧИ

**Башмакова Светлана Борисовна**

*канд. пед. наук, доцент кафедры общей и специальной психологии  
Вятского государственного гуманитарного университета  
РФ, г. Киров*

**Максимова Светлана Алексеевна**

*магистрант  
Вятского государственного гуманитарного университета,  
РФ, г. Киров  
E-mail: [maxsvets85@yandex.ru](mailto:maxsvets85@yandex.ru)*

### PROBLEMS OF DEVELOPMENT OF THE GRAMMATICAL STRUCTURE OF THE SENIOR PRESCHOOL CHILDREN WITH GENERAL SPEECH UNDERDEVELOPMENT

**Svetlana Bashmakova**

*cand. ped. Associate Professor, Department of General and Special  
Psychology of Vyatka State University of Humanities,  
Russia, Kirov*

**Svetlana Maksimova**

*master student of Vyatka State University of Humanities,  
Russia, Kirov*

#### АННОТАЦИЯ

Осознание необходимости усиления роли дошкольных учреждений и педагогов в охране физического, психического и нравственного здоровья детей, обеспечение полноценного образования имеют своим следствием формирование нового направления в практике

ДОУ – коррекционно-развивающего образования. В статье раскрыты теоретические основы исследования, посвященного изучению проблем развития грамматического строя речи старших дошкольников с общим недоразвитием. Представлены современные классификационные подходы к данной форме речевого дизонтогенеза и показатели нормативного становления грамматических основ речи в детском возрасте, намечены основные направления коррекционной работы с данной группой обучающихся дошкольников.

#### ABSTRACT

Awareness of the need to strengthen the role of preschool institutions and educators in the protection and physical, mental and moral health of children, providing adequate education result in the formation of a new direction in the practice of preschool institutions – correctional and developing education. In the article the theoretical basis for the study of problems of development of the grammatical structure of speech of the senior preschool children with General underdevelopment. Presents modern classification approaches to this form of dysontogenesis of speech and the normative indicators of the formation of the grammatical foundations of speech in childhood, outlined the main directions of correctional work with this group of students preschoolers.

**Ключевые слова:** развитие речи; речевые нарушения; общее недоразвитие речи; грамматический строй речи; старший дошкольный возраст.

**Keywords:** speech development; speech disorders; general underdevelopment of speech; grammatical structure of speech; the children of senior preschool age.

Развитие речи играет огромную роль в жизни человека. В начале жизни человека речь выступает как средство обозначения, общения, впоследствии становится орудием выражения мыслей и мышления, организует поведение и деятельность человека [9, с. 68].

Развитие речи ребёнка неразрывно связано с его развитием, как умственным, так и физическим, и в большой степени является показателем этого развития (О.Е. Грибова, Н.С. Жукова, Е.М. Мастюкова, Т.Б. Филичева). Усвоение ребёнком родного языка происходит в строгой последовательности и характеризуется у разных детей «общими психофизиологическими условиями, которые действуют единообразно у всех людей и которые поэтому кладут свой отпечаток и на структуру языка. Здесь мы считаем необходимым разграничить понятия *язык* и *речь*. Известный отечественный лингвист



А.А. Реформатский говорил о невозможности смешивать данные понятия. Если говорить о развитии и обогащении речи детей, то это психофизиологический процесс. Язык является средством общения, а речь представляет собой сам процесс общения. Речь – продукт речевой деятельности. Подчиняясь общим закономерностям формирования, строения и функционирования, речевая деятельность имеет свою качественную специфику: – это работа человеческого организма, направленная на использование усвоенного языка в целях коммуникации. Язык придаёт речевой деятельности характер специфической деятельности человека [12, 2].

Рассматривая процесс становления и развития речи, отечественные исследователи (А.Н. Гвоздев, А.Р. Лурия, К.Г. Ушаков) отмечали, что ребёнок проходит несколько этапов, связанных с восприятием слова. На первой ступени слово лишь выполняет номинативную функцию, функцию называния. На следующей стадии, которая захватывает преддошкольный и дошкольный возраст, ребёнок усваивает морфологическую и лексическую структуру слова. Именно на этой стадии при произнесении того или иного слова в сознании ребёнка всплывает не только конкретный предмет, обозначаемый данным словом, но и те формы взаимодействия, в которые этот предмет вступает с другими предметами. Третья стадия – это стадия абстрактного обобщения, когда слово отражает не только определённый предмет, но и систему отвлечённых категорий, а также приобретает особые функции. На второй стадии – усвоения морфологической структуры слова – происходит интенсивное овладение ребёнком грамматической системой родного языка. Владая ею, говорящий переводит свой замысел в речевые единицы языка по определённым правилам. Это подтверждает мысль о том, что грамматике в системе языка принадлежит ведущее место, так как грамматические единицы непосредственно участвуют в реализации коммуникативной функции речи [8, с. 136].

В работах многих исследователей, как в области общей (П.П. Блонский, Д.Н. Богоявленский, И.А. Зимняя, А.Н. Леонтьев), так и специальной педагогики (Л.С. Выготский, А.Р. Лурия, Ф.Я. Юдович) подчёркивается, что овладение грамматической стороной речи теснейшим образом связано как с развитием абстрактно-логического мышления, так и с развитием высших психических функций. Ребёнок начинает строить своё высказывание в соответствии с определёнными грамматическими правилами.

Труды отечественных лингвистов (Н.С. Валгина, В.В. Виноградов, А.А. Потебня, Д.Э. Розенталь, Л.В. Щерба) показывают, что граммати-

ческий строй речи при нормальном речевом развитии усваивается ребёнком самостоятельно, постепенно, путём подражания речи взрослых, что объясняется сложностью грамматической системы русского языка, особенно морфологической [9, с. 78].

ОНР (общее недоразвитие речи) – различные сложные речевые расстройства, при которых нарушено формирование всех компонентов речевой системы (смысловой и звуковой сторон речи) [2, с. 42].

В зависимости от степени сформированности всех компонентов языковой системы профессор Р.Е. Левина выделила три уровня речевого развития при ОНР [4, 2].

I уровень речевого недоразвития характеризуется отсутствием речи.

При II уровне речевого недоразвития имеются зачатки общеупотребительной речи, кроме жестов и лепетных слов, появляются искаженные, в слоговой с звуковой характеристике слова. Их объём крайне ограничен.

III уровень речевого недоразвития характеризуется наличием фразовой речи с элементами фонетико-фонематического и лексико-грамматического недоразвития. Дети третьего уровня ОНР вступают в контакты с окружающими людьми, но лишь в присутствии взрослых вносящих соответствующие пояснения (воспитателей, родителей) [1, 1].

Т.Б. Филичева выделила четвертый уровень при ОНР. К четвертому уровню относятся дети с остаточными проявлениями фонетико-фонематического и лексико-грамматического недоразвития речи нерезко выраженными. При IV уровне речевого развития наблюдаются незначительные изменения всех компонентов языка. У детей имеются лишь недостатки дифференциации звуков твердых и мягких, звонких и глухих, шипящих и свистящих звуков, при этом нет ярких нарушений звукопроизношения и характеризуется своеобразием нарушения слоговой структуры, искажения звуконаполняемости речи [11, 2].

Проследить и понять, как дети с общим недоразвитием речи, овладевают системой языка во всём его многообразии лексических, грамматических и фонетических явлений, в какой последовательности усваивают грамматические единицы, их обобщённые и частные формы, операции с ними, возможно лишь, если опираться на знание общих законов развития детской речи при её нормальном развитии [9, с. 78].

У детей с ОНР темп усвоения грамматических форм замедлен, наблюдается дисгармония языковых компонентов, синтаксических и морфологических систем языка [7; 5].

Основная часть логопсихологических исследований, посвященных детям с ОНР затрагивает дошкольный возраст и отражает, прежде всего, специфику познавательных психических процессов у этих детей. Авторами выделяются неустойчивость и быстрая истощаемость внимания у дошкольников с ОНР по сравнению с нормально говорящими сверстниками, сниженная слуховая память и продуктивность запоминания, трудности в овладении основными операциями мышления. При этом подчеркивается неоднородность как по проявлениям речевого расстройства (даже в рамках одного уровня речевого развития), так и по показателям развития познавательных процессов [1; 2].

По мнению многих специалистов в области лингвистики, логопедии, логопсихологии, основополагающим направлением коррекционной работы с детьми с ОНР является развитие грамматической стороны речи.

Исследования в области логопсихологии показывают, что спонтанное развитие речи у детей с ОНР протекает своеобразно и замедленно, вследствие чего некоторые звенья речевой системы, в частности грамматический строй, долгое время остаются несформированными. Наибольшие трудности наблюдаются при выполнении движений по словесной инструкции [5, с. 64].

Особенные трудности у дошкольников с ОНР вызывает развитие грамматической стороны речи. Это объясняется тем, что абстрактные, не имеющие конкретного значения элементы должны быть сформированы у детей, чей уровень мышления носит лишь наглядно-образный, а часто и наглядно-действенный характер.

Одним из важнейших условий для развития грамматических умений у детей является операция сличения, нахождения одинакового и разного, а также между словом и фактом, явлений окружающей действительности, картинок. Так же считают и психолингвисты А.М. Шахнарович, Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов, говоря о том, что в процессе овладения грамматикой ребёнок должен соотнести «изменение слова, которое вносит морфема, ... с изменением предметной действительности». Находясь в постоянном контакте с окружающей действительностью: предметами окружающего мира с их физическими и материальными свойствами, событиями, демонстрирующими отношения между этими предметами, – у ребёнка возникает необходимость изменений в содержании и форме речевой коммуникации, а именно: преобразования значения единиц номинации. Поскольку у детей с ОНР низкий уровень обобщений, абстрактно-логический уровень мышления им пока просто недоступен,

возникают серьёзные проблемы в развитии грамматической стороны речи. В этой связи особенно актуальным для развития грамматической стороны речи у дошкольников с ОНР является применение наглядности, которая выполняет на регламентированных и нерегламентированных занятиях роль перцептивной опоры, способствующей конкретизации понятий и создающей условия для осознания связей между явлениями, раскрывающей их сущность [14, с. 115].

В работе А.Л. Столярова изучаются особенности в нарушении грамматических конструкций. У таких детей имеются затруднения как в выборе, так и в комбинировании грамматических средств для выражения мыслей. При ОНР нарушения грамматического строя речи обусловлены несформированностью таких языковых операций, в процессе которых происходит грамматическое конструирование [6, с. 6].

В работах О.Н. Артеменко и А.А. Бегларян изучаются особенности формирования грамматического строя у детей старшего дошкольного возраста, имеющих ОНР, у этих детей возникают трудности в употреблении слов в экспрессивной речи, актуализации словаря. Всё это определяет необходимость разработать и обосновать систему занятий по формированию грамматической стороны речи у старших дошкольников с ОНР [3; 1].

Формирование грамматической стороны речи приобретает особое значение как в плане речевого и познавательного развития детей с ОНР, так и развития их коммуникативных возможностей [9, с. 77].

У детей с ОНР нарушения развития грамматической стороны речи характеризуются ограниченным словарным запасом, расхождением объема словаря пассивного и экспрессивного, трудностях актуализации словаря. Для преодоления речевых нарушений требуются своевременное выявление имеющихся недостатков и длительное коррекционное воздействие, включающее комплекс воспитательных и логопедических мероприятий [7, с. 134].

Для активизации словаря можно использовать следующие виды работы: угадывание предметов по описанию; подбор частных понятий к общему понятию и наоборот; толкование многозначных слов; объяснение смысла поговорок, пословиц и устойчивых выражений; выбор слов в устный текст подбор и употребление разных частей речи к словам; подбор предлогов; составление словосочетаний: добавление слова, изменение типа связи слов по образцу, по определенной тематике, с предлогом и без предлога с помощью вопроса; использование одного слова в разных падежных формах; отработка синтаксических структур и т. д. [5, с. 70].

Главная задача воспитателей и учителей-логопедов – упражнять дошкольников в обогащении пассивного и активного словарей, использовании освоенных грамматических форм и т. д. [12, с. 49].

Таким образом, можно сделать вывод, что развитие речи у детей, как в норме, так и при ОНР подчиняется одним и тем же законам и проходит одни и те же основные этапы. Но имеются существенные различия, которые позволяют выделить четыре уровня речевого недоразвития. В отличие от детей с нормально развивающейся речью, дети с недоразвитием речи не могут овладеть грамматической стороной речи спонтанно и нуждаются в специально организованных занятиях, где происходит формирование и развитие всех составных частей грамматики: словоизменения, словообразования, синтаксиса.

Методика развития грамматического строя речи должна осуществляться дифференцировано, с учетом личностных, возрастных, речевых особенностей ребенка, что является актуальной проблемой для теории и практики логопедии. Вследствие чего, возникает необходимость поиска путей совершенствования коррекционно-развивающей работы с детьми с общим недоразвитием речи.

### **Список литературы:**

1. Артеменко О.Н., Авакян В.Р. Проблема общего недоразвития речи у детей дошкольного возраста в современной литературе // VII МСЭНК «Студенческий научный форум» [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: <http://www.scienceforum.ru/2015/856/11003>. – Дата обращения 12.12.2015.
2. Артеменко О.Н., Семернина Н.И. Формирование диалогической речи у детей с ОНР // Международный журнал экспериментального образования. – 2011. – № 8. – С. 42–43.
3. Бегларян А.А. Коррекционно-логопедическая работа по формированию словаря у дошкольников с общим недоразвитием речи // VII МСЭНК «Студенческий научный форум» [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: <http://www.scienceforum.ru/2015/852/8543>. – Дата обращения 12.12.2015.
4. Бойчук С.В. Формирование лексико-грамматического строя речи у детей дошкольного возраста с ОНР // Всероссийское сетевое издание «Дошкольник» [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: <http://doshkolnik.ru/razvitie-rechi/12448.html>. – Дата обращения 12.12.2015.
5. Денисова О.А., Захарова Т.В., Леханова О.Л. Детская логопсихология. Учебник для студентов вузов. – М.: Владос, 2015. – 159 с.
6. Репина З.А. Особенности формирования диалога у детей 5–6 лет с общим недоразвитием речи / З.А. Репина, Л.В. Ступак // Специальное образование научно-методический журнал. – 2012. – № 4. – С. 66–71.

7. Столярова А.Л. Особенности овладения грамматическим строем речи в онтогенезе и у дошкольников с ОНР // Социальная сеть работников образования nsportal.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – URL: <http://nsportal.ru/shkola/korreksionnaya-pedagogika/library/2014/04/18/statya-osobennosti-ovladieniya-grammaticheskim>. – Дата обращения 12.12.2015.
8. Судакова В.Е. Этапы обучения речи–рассуждению детей старшего дошкольного возраста с общим недоразвитием речи // Теория и практика общественного развития. – 2013. – № 1. – С. 134–136.
9. Тенкачева Т.Р. Особенности грамматического строя речи у различных категорий детей старшего дошкольного возраста // Специальное образование. – 2014. – № 1. – С. 68–78.
10. Тихонова Г.А. Занятия по обогащению словаря, формированию лексико–грамматических категорий и навыков связной речи // Логопед в детском саду. – 2010. – № 6–7. – С. 76–81.
11. Токарев А.А., Иванова Е.А. Совместная работа педагога–психолога и учителя–логопеда с общим недоразвитием речи у детей старшего дошкольного возраста (ОНР 1 уровень) // Мир современной науки. – 2012. – № 5. – С. 1–3.
12. Филичева Т.Б. Воспитание и обучение детей с ОНР дошкольного возраста: программно-методические рекомендации [Текст] / Т.Б. Филичева, Т.В. Туманова. – М.: Дрофа, 2011. – 362 с.
13. Филичева Т.Б. Соболева А.В. Рекомендации к обследованию лексико–грамматических компонентов языка у дошкольников // Логопедия сегодня. – 2011. – № 1 (31). – С. 48–51
14. Шахнарович А.М., Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Теоретические и прикладные проблемы речевого общения. – М.: Либроком, 2009. – 328 с.

## **СЕКЦИЯ 3.**

### **ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**

#### **3.1. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО**

##### **ФИЛОСОФИЯ ТЕЛЕСНОСТИ В СПЕКТАКЛЯХ ТОМАСА ОСТЕРМАЙЕРА**

***Кусимова Суфия Гильмановна***

*канд. искусствоведения, профессор  
Уфимской государственной академии искусств им. З. Исагилова,  
РФ, г. Уфа*

***Тупикова Полина Вячеславовна***

*студент III курса  
Уфимской государственной академии искусств им. З. Исагилова,  
РФ, г. Уфа  
E-mail: [polina.rotshteyn@mail.ru](mailto:polina.rotshteyn@mail.ru)*

##### **PHILOSOPHY OF CORPOREITY IN THOMAS OSTERMEIER'S PLAYS**

***Sufiy Kusimova***

*candidate of Art, professor Zagir Ismagilov Ufa State Academy of Arts  
Russia, Ufa*

***Paulina Tupikova***

*3<sup>rd</sup> year student Zagir Ismagilov Ufa State Academy of Arts  
Russia, Ufa*

## АННОТАЦИЯ

Данная работа посвящена деятельности немецкого режиссёра Томаса Остермайера. Автор на примере таких спектаклей как «Гамлет», «Враг народа», «Ричард III» рассматривает основные принципы работы режиссёра в сплетении с философией телесности. Также в работе имеются элементы рецензирования с подробным рассмотрением отдельных деталей сценического и актёрского искусства.

## ABSTRACT

This article is devoted to the creative activity of the German director Thomas Ostermeier. The author considers the main principles of the director's activity in combination with the philosophy of corporeity in such plays as "Hamlet", "Enemy of People", "Richard III". The elements of reviewing with detailed separate details examination of stage and actor skills are taken place in the article.

**Ключевые слова:** Томас Остермайер; режиссура; актёрское искусство; тело; телесность; «внутреннее тело».

**Keywords:** Thomas Ostermeier, direction, actor skills, body, corporeity, "inner body".

*«Человек для нас дан в самых разных смыслах.  
Но, прежде всего, он дан телесно, как тело.  
Тело человека – вот что перее всего  
называем мы человеком»  
Павел Флоренский*

Тело, как считает философ Павел Флоренский, является важнейшей составляющей и первичной основой бытия. Оно становится носителем сложной системы, которая управляется ментально. Духовный центр, сосредоточенный в глубинах человеческого организма индивидуален и способствует поддержанию гармонии «внутренней» жизни. Разум человека целиком и полностью зависит от этой системы и, игнорируя чувственное, он никоим образом не может отрицать духовное, являющееся «скелетом», который укрепляет «телесное» существо.

Говоря о телесности применительно к театральному искусству, в первую очередь следует упомянуть об актёре. Его тело является выразителем эмоций, своего рода «скрипкой», как говорит театральный критик Александр Кугель в своей книге «Утверждение театра». Исполнитель роли настраивает свой инструмент на необходимый лад, а струны, благодаря которым «звучит» всё самое



важное, становятся эмоциональным материалом в творчестве актёра. Таким образом, тело приобретает первостепенное значение в искусстве выразительности. Пластика, позы, жесты: всё это способно преобразить актёрскую игру, наделить того или иного персонажа индивидуальной внешностью, привычками, манерой.

Спектакли немецкого режиссёра Томаса Остермайера – художественного руководителя театра «Шаубюне», анатомируют жизнь, тело и человеческие характеры. С героев его спектаклей как будто содрана кожа, благодаря чему обнажается внутренний мир индивида, его добродетели и пороки. Любой, взятый отдельно персонаж, будь то Гамлет, Ричард или королева Маргарита, не является носителем привычной маски, узнаваемого образа. Режиссёр вскрывает истинную суть не одного человека, но всего человечества, он мыслит глобально. Его постановки остросоциальны, а герои то и дело обращаются в зал, делая зрителя не просто соучастником, но свободным в высказывании своего мнения. Примером в данном случае может послужить спектакль по пьесе Г.Ибсена «Враг народа». Доктор Стокман в исполнении актёра Кристофа Гавенда, стоя у трибуны обращается к «народу» с призывом к справедливости, пытаясь уличить местных лгунов в обмане, который связан с загрязнением лечебных вод в курортном городе. Сцена для актёров Остермайера на период спектакля становится площадкой для манифеста, с привлечением зрелищности, как например, забрасывании Стокмана мешочками с цветной краской, которые буквально уродуют его лицо, одежду, «остатки» квартиры...

Два спектакля Томаса Остермайера «Ричард III» (2015) и «Гамлет» (2008) можно назвать диалогией, несмотря на то, что их разделяет почти десятилетие. Шекспир для режиссёра – это драматург-мистик, в произведениях которого царит могильный холод, и действуют персонажи-мертвецы. Но, невзирая на господство мрачного потустороннего мира, Остермайер в своих спектаклях разжигает огонь ненависти, большой любви, мести, всего того, что является свидетельством жизни. Например, в «Гамлете», когда датский принц, обезумевший, бросает едва живое от испуга тело Офелии на могилу своего отца и пытается покуситься на её честь.

Сценические площадки в двух этих спектаклях специфичны по своей природе. В «Ричарде» это скорее подвальное помещение, с множеством заржавевших лесов, по которым карабкаются существа, уже давно переставшие быть людьми, с искривлёнными от ненависти и боли лицами. Из проёма, к которому ведёт лестница, хлещет красный свет и валит пар, словно там орудуют постояльцы ада, производя

на свет всё это страшное «бесоподобное» царство. В «Гамлете» действие происходит на небольшой платформе, подсвечиваемой снизу. Вокруг неё всё усыпано влажной землёй, в которой герои постоянно пачкаются. Но наиболее многозначно то, что Томас Остермайер совместно с художником Яном Паппельбаумом располагает в самой середине всей сценической площадки могилу отца Гамлета. Убийство подобно року нависает над всем семейством, постоянно напоминая о себе и терзая совесть. Принц датский падает лицом вниз на невзрачный холмик, после отеческого поцелуя Клавдия, словно он подобен смертельному укусу змеи. Опять-таки, в «Ричарде III» гроб с телом супруга Леди Анны «скромно» ставится в самой середине сценической площадки. Таким образом, создаётся симметрия: пустое пространство вокруг, а по обе стороны гроба Анна и Глостер. В обеих постановках художником выступил гениальный Ян Паппельбаум – любитель миниатюры на сцене.

Опираясь на некоторые аспекты философии картезианства, следует вспомнить утверждение, касающееся мировой протяжённости. Речь идёт о том, что всё существующее пространство телесно, таким образом, подтверждается невозможность пустоты и её абсолютная «заполненность». Тело человеческое является носителем духа и немислимо без него. Одно соотносится с другим и уподобляется миру, где гармония пребывает в равновесии с хаосом. «Стало быть, я емь мое тело, по крайней мере ровно настолько, насколько что-то имею, и, с другой стороны, мое тело есть своего рода естественный субъект, предварительный набросок моего целостного бытия» [2, с. 258]. Дух спектаклей Томаса Остермайера уподоблен мирозданию. Здесь не мир рождает человека, а человек порождает мир, оформляет его, то низвергает в пропасть, то возносит на вершины.

Помимо эпатажности (в лучшем смысле этого слова), режиссёр любит внедрять в свои спектакли всевозможные технические новшества. Это могут быть камеры, с которых снимаемое транслируется на проектор, или микрофоны, используемые для исполнения песни/монолога, который иной раз звучит «рыком» (как в случае с актёром Ларсом Айдингером в «Ричарде III»). На самом деле Томас Остермайер очень тонко чувствует «зверскую» природу человека. И в «Гамлете», и в «Ричарде» это выносится на первый план. Героям позволено всё, здесь не существует законов. И Гамлет, зная об убийстве своего отца, о том, кто это убийство совершил, о предательстве матери, словно бы отбрасывает в сторону всё человеческое и приобретает признаки животного, одичавшего

и затравленного. Гертруда появляется на сцене в солнцезащитных очках, пряча свои глаза от сына, говоря тем самым:

«Ты повернул глаза зрачками в душу, А там повсюду пятна черноты...».

«Внутреннее тело» [1, с. 45] (по М.М. Бахтину), это организм, в котором заключены эмоции человека, его потребности, отношение к действительности. Всем этим владеет актёр, тогда как для зрителя он предстаёт как «внешнее тело». Герои спектакля «Гамлет» словно огромные сосуды, которые доверху заполнены всевозможными эмоциональными красками. Зритель ощущает на себе это едва уловимое воздействие и испытывает соответствующие переживания: «Внешнее тело объединено и оформлено познавательными, этическими и эстетическими категориями, совокупностью внешних зрительных и осязательных моментов, являющихся в нем пластическими и живописными ценностями. Мои эмоционально-волевые реакции на внешнее тело другого непосредственны, и только по отношению другого непосредственно переживается мною красота человеческого тела, то есть оно начинает жить для меня в совершенно ином ценностном плане, недоступном внутреннему самоощущению и фрагментарному внешнему видению» [1, с. 48].

В спектаклях Томаса Остермайера господствует личность и её индивидуальность непрерывно эволюционирует. У каждого героя есть свой собственный путь от пункта А в пункт Б, пройдя который, либо завершается жизнь («Гамлет», «Ричард III»), либо наступает глобальный переломный момент в судьбе («Враг народа»).

На первое место режиссёр ставит низменные человеческие потребности, если говорить о «Гамлете» и «Ричарде III». Во «Внутренней человеческой телесности» [1, с. 52] главным принципом режиссёр выделяет мотив потребления необходимого ради того, чтобы выжить. Таково истинное предназначение человека, и Остермайер в своих спектаклях доводит эту истину до гротеска. Характеры героев намеренно преувеличенны. Гамлет в одной из сцен одевает на себя огромный живот, а сверху облекает его в обтягивающую водолазку. Однажды, он и вовсе выбегает в зрительный зал, издавая нечленораздельные звуки и грозя кулаками в адрес окружающих его ни в чём неповинных людей. Таков мир в постановках Остермайера. Он гипертрофирован, изуродован, «вывихнут». Ричард, ложась спать, перед тем, как к нему являются души убитых им людей, толстым слоем крема обмазывает своё лицо, тем самым скрывая эмоцию страха, растерянности. Это существо, которое возвышает себя за счёт власти. На сцену выносятся стол, сверху ставится королевский

трон, а на него с трудом взбирается ущербный Глостер. Вещественный мир поглощает героя, становится выразителем внутреннего конфликта, а именно ничтожности Ричарда и подавляющей действительности.

Обнажённые тела, человек, представленный таким, каков он есть, без тайн и прикрас – вот ещё одна важная деталь, интересующая режиссёра. В «Ричарде III» смерть Кларенса подаётся в самых что ни на есть жутких, но естественных человеческих корчах, окрашенных кровью и песком, в котором барахтается его обнажённое тело. Обнажается и сам Ричард, когда не без результата пытается соблазнить Леди Анну (Йенни Кёниг), открывая перед ней все свои «тайны», желая убедить вдову, что он безобиден и гол перед ней не только в прямом, но и в переносном смысле. В «Гамлете» телесность приобретает иной характер. Тела героев изворачиваются в мерзкой агонии, а их чувства поглощены похотью. Сцены с переодеванием, с постоянным обнажением некоторых частей тела, (например, в сцене «Мышеловки», когда Гамлет надевает кружевное бельё, чулки и парик, становясь похожим на собственную мать), всё это служит способом выразительности, который создаёт некую оболочку, облик, выражающие характер героя. И в «Гамлете» и в «Ричарде» господствует природа маскарада с бесконечной сменой образов.

Облик героев Томаса Остермайера напрямую связан с их внутренним миром, с их сущностью, которые пребывают в постоянной динамике. Т.Э. Цветус-Сальхова в своей работе ««Тело» и «Телесность» в культурологических исследованиях» говорит, что человек на протяжении своей жизни естественным образом изменяется, «претерпевает метаморфозы» [3, с. 71]. Происходит перерождение и на определённом жизненном этапе, под влиянием тех или иных обстоятельств человек неизбежно меняется, обретая иные принципы, иное отношение к жизни. Герои спектакля «Враг народа» люди слабые, неспособные пойти наперекор закону ради справедливости. И если в самом начале Ховстад и Биллинг готовы поддержать друга, то под воздействием внешних сил их убеждения резко меняются, что приводит к отказу занимать сторону Стокмана.

Очень органично представлен образ королевы Маргариты в спектакле «Ричард III». Её играет актёр Роберт Бейер и это не просто прихоть режиссёра. Королева – носительница мужской сущности. Ей пришлось пережить смерть сына и мужа, а также собственное изгнание. Энергетика этой героини такова, что она воспринимается как истинное воплощение красоты противоположного пола. Но здесь эта красота имеет иной смысл, а именно – неиссякаемую силу духа, свойственную воину...

Главный конфликт, заложенный в спектаклях Томаса Остермайера – это несопоставимость человеческого духа с действительностью, которая чаще всего играет значение отрицательное. Герои, которые, казалось бы, владеют всем, на самом деле, лишены маленького скромного счастья, покоя, потому что души их порочны. Они уподобляются тем, против кого выступают. Так случилось и с Гамлетом. Его апатия, бесконечные крики, сумасшествие, наводят на мысль о том, что это лишь маска, за которой скрывается отчаяние. Герой, изначально пожелавший восстановить справедливость, теперь сам кушается в могильной грязи, бездействует и погибает.

Спектакль «Враг народа» схож по своей проблематике с «Ричардом III» и «Гамлетом». Внезапное прозрение Стокмана приводит его к ряду конфликтов с близкими ему людьми. Имея семью, дом, работу, он готов пожертвовать всем ради восстановления справедливости, ничего не требуя взамен. Но, напротив, вместо награды, он получает «удар в спину», оставаясь в полном одиночестве. Миром правит отнюдь не честность, а то, что приносит пользу. Какой бы пагубной ни была та или иная выгода, главная суть заключена в её востребованности. Ценности духовные заменяются ценностями материальными, всё можно продать, всё можно купить, в том числе и честь.

Мир в спектаклях Томаса Остермайера тоже можно назвать телесным. То, что окружает его героев, является воплощением их больного, повреждённого сознания. Каждая деталь быта, пространственное решение становятся маленькой обителью человеческих тайн, разгадать которые и берётся режиссёр. Таким образом, каждый герой пытается создать себя, свой дом, свой «уют», пусть он и напоминает адский притон, могильный участок или дом, которого никогда не было. Философ Михаил Бахтин не однократно упоминал о том, что эмоциональное состояние героя целиком и полностью зависит от того, что его окружает в момент сильнейшего потрясения: «Пусть передо мною находится человек, переживающий страдание; кругозор его сознания заполнен тем обстоятельством, которое заставляет его страдать, и теми предметами, которые он видит перед собой; эмоционально-волевые тона, объемлющие этот видимый предметный мир, – тона страдания. Я должен эстетически пережить и завершить его (этические поступки – помощь, спасение, утешение – здесь исключены). Первый момент эстетической деятельности – вживание: я должен пережить – увидеть и узнать – то, что он переживает, стать на его место, как бы совпасть с ним...» [1, с. 25–26]. Опираясь на суждение Бахтина, можно переосмыслить события,

происходящие в спектаклях Томаса Остермайера. Например, встреча Ричарда и вереницы призраков (всех тех, кто пал жертвой его ненависти). То, что начинает происходить в душе героя, проецируется во вне. Его сознание в момент трагического слома породило образы убитых им людей. Мы видим то, что изначально доступно только ему. Режиссёр очень умело взаимодействует с сознанием зрителя, заставляя его почувствовать то, что чувствует герой. А ведь на самом деле на сцене не было никого, кроме самого Глостера, который даже «...не видит страдальческого напряжения своих мышц, всей пластически законченной позы своего тела, экспрессии страдания на своем лице, не видит ясного голубого неба, на фоне которого для меня обозначен его страдающий внешний образ» [1, с. 26].

Премьера «Врага народа» состоялась в 2012 году, но этот спектакль ничем не похож на описываемую выше шекспировскую дилогию. Здесь режиссёр работает с большим пространством, которое заполнено различной мебелью. Стены в доме доктора Стокмана, изрисованные всевозможными проектами, к концу спектакля закрашиваются белой краской. Тем самым как бы аннулируется его существование, а пространство, необходимое для того, чтобы творить, теперь приговорено к разрушению. Внешний мир (т. е. дом), который любовно создавался силами семьи, был насквозь пропитан энергетикой живущих здесь людей. В конечном итоге Дом превращается в пустую холодную коробку, где нельзя укрыться от постороннего и ощутить уют. И вся деятельность Стокмана, стремление к справедливости ничто в сравнении с теми, кто его окружает. Пространство, как было сказано ранее, является выразителем духовной жизни, которая скрыта под телесной оболочкой человека. Мир героев Томаса Остермайера настолько сильно «прирос» к ним, что процесс разрушения рано или поздно действует на обе составляющие. Для Стокмана любое пространство предназначено для того, чтобы творить. И на смену могильному холоду спектаклей «Гамлет» и «Ричард III» приходит тепло семейного очага; вместо смерти обнаруживается счастливая жизнь. Казалось бы, несвойственная Томасу Остермайеру черта столь тонко очерченного быта, в этом спектакле буквально вырывается на первый план. Суть заключена в деталях, в маленьких радостях главного героя, как, например, послушать радио, спеть, сыграть на гитаре. Всё это теряет смысл, когда Стокман сталкивается с внешним миром, вырывается из столь уютной, ослепляющей оболочки. Отныне это совершенно другой человек, обречённый и одинокий...

В эпоху античности человеческое тело невозможно было рассматривать оторванным от тела всего мироздания. Люди были связаны с Богом единой плотью. Герои Остермайера напротив, отрицают мир, им чужда возможность единения с природой. Они отделены от неё и восстают против неё. Если быть точнее – в спектаклях Томаса Остермайера Бога нет. Здесь господствует мрачная атмосфера, где повсюду рассеян дух смерти.

Режиссёр затягивает зрителя в череду событий, которые бесконечно наслаиваются друг на друга. Но есть одна главная идея, объединяющая три эти спектакля («Врага народа», «Гамлета», «Ричарда III») – у каждого героя всегда остаётся выбор, и он выбирает наисложнейший путь, который приводит либо к гибели физической, либо к унижению и непониманию со стороны окружающего мира.

Сила главных героев спектаклей Остермайера заключена в разуме. Но потеря прежней опоры способствует разрушению внутренней гармонии. Именно это приводит к телесной гибели, только в ином смысле, более глубоком и едва ощутимом – духовном, ведь душа ещё большее тело, чем сама плоть...

### **Список литературы:**

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. – 423 с.
2. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Под ред. И.С. Вдовиной и С.Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. – 608 с.
3. Цветус-Сальхова Т.Э. Тело и «телесность» в культурологических исследованиях / Т.Э. Цветус-Сальхова. – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/telo-i-telesnost-v-kulturologicheskikh-issledovaniyah> (Дата обращения: 10.12.2015).

### 3.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

#### МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО: ФЕНОМЕН ЦВЕТЗВУКОВЫХ АССОЦИАЦИЙ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Егорова Светлана Викторовна*  
доцент ТГПУ им. Л.Н. Толстого,  
РФ, г. Тула  
E-mail: [esvika12@mail.ru](mailto:esvika12@mail.ru)

#### MUSICAL PERFORMANCE: PHENOMENON OF COLOUR-SOUND ASSOCIATIONS AND EMOTIONAL CONTENT OF THE PIECE OF MUSIC

*Svetlana Egorova*  
associate Professor, Leo Tolstoy Pedagogical University,  
Russia, Tula

#### АННОТАЦИЯ

Материал посвящен цветозвуковым ассоциациям, проявляющимся в творчестве ряда композиторов. В различные периоды развития музыкального искусства связь звука и цвета, влияющая на процесс создания и восприятия музыки, имела свои отличительные особенности. Понимание данного феномена и ориентир на него помогают точнее реализовать в музыкальном исполнительстве эмоциональное содержание музыкального произведения.

#### ABSTRACT

Information is devoted to the colour-sound associations which are shown in different works of a number of composers. During various periods of the development of musical art the communication of sound and color, influencing process of creation and perception of music, had the distinctive features. The understanding of this phenomenon and the reference point on it help to realize more exactly the emotional maintenance of a piece of music in the musical performance.



**Ключевые слова:** цветозвуковые ассоциации; «цветной слух» и эмоционально окрашенные ощущения музыки; эмоциональное содержание музыкального произведения.

**Keywords:** colour-sound associations; “colour hearing” and appellative sense of music; emotional substance of the piece of music.

Каждый элемент музыкального языка, будь то мелодический рисунок, лад, гармония, темп, метроритм, динамика, тембр, регистр, фактура, исполнительские штрихи и др., как правило, вызывает у музыкантов определенные ассоциации (от лат. *associare* – соединять), то есть инициируют установление определенных связей между отдельными явлениями, благодаря чему художественно-образное мышление становится богаче и многомернее. Примеров тому множество. Низкий регистр традиционно ассоциируется с чем-то темным, тяжелым и густым; высокий – со светлым, легким и острым; громкая динамика – с величием, радостью, мощью, силой; тихая – с нежностью, лаской, таинственностью, настороженностью и т. д. Тембральную окраску голосов и музыкальных инструментов достаточно легко ассоциировать с весом и цветом: звук басового голоса будет ощущаться бархатным и насыщенным, звук сопрано – ясным и легким; тембр флейты – холодным, кларнета – теплым, альты – матовым, виолончели – сочным и т. д.

Одним из распространенных видов ассоциативных ощущений музыканта является «цветной слух», определяемый, как фонопсия (греч. *phonopsia*; от *phōnē* – звук и *opsis* – зрение), когда связываются воедино два чувства – слух и зрение, или как синопсия (греч. *synopsia*; от *syn* – вместе и *opsis* – зрение), когда звучащая музыка воспринимается через определенную цветовую окраску. Зрительно-слуховые и цветозвуковые ассоциации активно и плодотворно использовались и используются в музыкальном искусстве. Внимание к ним имело место на протяжении нескольких столетий, но пик интереса пришелся на рубеж XIX и XX вв.

Восприятие музыки в цвете характерно для таких композиторов, как Д. Мейербер, Г. Берлиоз, Ф. Лист, Н.А. Римский-Корсаков, А.Н. Скрябин, М.К. Чюрленис, К. Дебюсси, И.Ф. Стравинский, О. Мессиан, Д. Лигети, Б.В. Асафьев и др., для теоретика русского колокольного звона и звонаря-виртуоза К.К. Сараджева, имевшего невероятный, уникальнейший музыкальный слух. Все они обладали таким феноменом, как «цветной слух», который активно влияет на процесс создания и восприятия музыки. Свое наибольшее

воплощение он находит в произведениях, где цвету (свету) отводится роль полноправного компонента музыкального целого.

Благодаря зрительно-слуховым и цветозвуковым ассоциациям появляются конкретные цветовые и эмоционально окрашенные ощущения от различных тональностей, звуков, созвучий, тембров, динамических оттенков и т. д. Феномен «цветного слуха» вызывает у обладающего им музыканта персональные синопсические ассоциации и «закрепляет» за каждой ладотональностью индивидуальную специфику звучания и определенные, только ей присущие окраску (или цветовую гамму), характер, образность. Так, Н.А. Римский-Корсаков характеризовал тональность Ля мажор, как «тональность молодости, весны, – и весны не ранней, с ледком и лужицами, а весны, когда цветет сирень, и все луга усыпаны цветами; это тональность утренней зари, когда не чуть брезжит свет, уже весь восток пурпуровый и золотой». Фа мажор он воспринимал как «яснозеленый, пасторальный; цвет весенних березок»; ля минор – как «бледнорозовый»; «это как бы отблеск вечерней зари на зимнем белом, холодном, снежном пейзаже»; Ля-бемоль мажор у композитора «сероватофиолетовый», имеющий характер «нежный, мечтательный» [12, с. 18]. В своем ассоциативном ряду Н.А. Римский-Корсаков связывал и отдельные звуки с музыкальной образностью. Например, в его записях мы находим, что «мошкара жужжит на “фа-диез”, жуки – на “ре”, пчела – на “си”, шмель на “до-диез”» [2, с. 197].

Показатели «цветного слуха» у разных музыкантов не совпадают, их восприятие колорита одних и тех же тональностей имеет существенные расхождения в силу индивидуальных различий, субъективности эмоционального восприятия, различия в уровне менталитета и т. д. Например, Н.А. Римский-Корсаков воспринимал До мажор белым, А.Н. Скрябин – красным, К.К. Сараджев – черным, Б.В. Асафьев – безличной тональностью; Соль мажор Н.А. Римский-Корсаков ощущал коричнево-золотистым, А.Н. Скрябин – оранжево-розовым, Б.В. Асафьев – цвета изумрудных газонов после весеннего дождя или грозы, К.К. Сараджев – темно-синим, В.Н. Трамбицкий – желтым и т. д. [11, с. 458–462].

Бельгийский музыковед и композитор XIX – начала XX вв. Ф.О. Гевард, анализируя образное содержание мажорных тональностей, давал такой вариант их эмоциональной и красочной составляющей: До мажор – твердый, решительный, Соль мажор – веселый, Ре мажор – блестящий, Ля мажор – радостный, Ми мажор – сияющий, Си мажор – могучий, Фа-диез мажор – жесткий, Соль-

бемоль мажор – мрачный, Ре-бемоль мажор – важный,; Ля-бемоль мажор – благородный, Ми-бемоль мажор – величественный, Си-бемоль мажор – гордый, Фа мажор – мужественный [3, с. 19].

Если говорить о минорных тональностях, то они в восприятии музыкантов довольно часто окрашиваются колоритом своей параллельной или одноименной мажорной тональности. Для Н.А. Римского-Корсакова «до минор – белый с желтоватым оттенком, ре минор – как Ре мажор, только бледнее и т. п. В то же время для Асафьева минорные тональности характеризуются не цветом, а настроением, эмоциональным характером: до минор – пафос, поза, неискренний, приподнятый слог, риторика; ля минор – скорбная ласка, мягкая грусть, си-бемоль минор – тоска, почти отчаяние, тяжкая скорбь», – пишет М.С. Старчеус [11, с. 455]. Данный ученый в своей монографии «Слух музыканта» также отмечает, что С.С. Прокофьеву «было свойственно восприятие бемольных тональностей как более “мягких”, “округлых”, дизезных – как “свежих”, “острых”, напряженно-ясных. К. Сараджев, наоборот, слышал бемольные тона как более мужественные, чем дизезные» [11, с. 40]. Ею же приводится еще один интересный факт: К.К. Сараджев полагал, что «клавишные музыкальные инструменты (рояль, пианино, орган) дизезных звуков, в сущности, не имеют. Они имеют только бемольные [по окраске – М.С.] звуки» [11, с. 40]. У струнных же смычковых инструментов, как известно, предпочтительными являются дизезные тональности, дающие возможность широкого использования открытых струн, потому эти тональности чаще ассоциируются с праздником, торжеством, яркостью и блеском [1, с. 53].

Тональности воспринимаются музыкантами и по степени насыщенности светом – темная, густая, плотная, светлая, ясная, солнечная, матовая и т. д. Понятно, что здесь играет определенную роль деление тональностей на мажор, традиционно отличающийся более светлой окраской, и минор, для которого более характерны насыщенные темные тона. Хотя, «не каждый минор пессимистичен. Не каждый мажор приносит чувство радости» [8, с. 103]. Ассоциативные ощущения, связанные со степенью насыщенности цвета, для каждого музыканта также субъективны и абсолютно индивидуальны. Но исполнителям важно учесть, что если тональность воспринимается автором мрачной, темно-синей, «со стальным <...> сероватосвинцовым отливом», как, например, Си мажор Н.А. Римским-Корсаковым [12, с. 18]), то и отражать она будет сумрачные оттенки эмоций, состояние пессимизма и безнадежности. Кроме того, «в характеристике тональностей светлотные и цветовые

характеристики тесно взаимодействуют, причем светлотные часто подчиняют себе цветовой» [11, с. 455].

Особое значение интенсивности в наполнении тональности светом придавал пианист К.Н. Игумнов, который «очень тонко дифференцировал оттенки звучания тональностей именно по светлотным характеристикам» [10, с. 472] – степени насыщенности цвета и отличия его от черного или серого цветов. Его характеристики тональностей были такими: «До мажор для него – светлая, Фа мажор – “светлая, но в какую-то другую сторону. Тут разница как между предрассветными и вечерними сумерками. Очень светлая – Ре мажор. Темные тональности – минорные, и самая темная до-диез минор”. «Ре минор – “мрачный, по настоящему мрачный тон”» [11, с. 472].

Восприятие тональностей в определенной окраске имело свое историческое развитие. Связь между звуком и цветом, влияющая на процесс создания и восприятия музыки, уходит корнями в глубину веков. Она была известна народам многих стран тысячелетия назад и, прежде всего, странам востока. Исаак Ньютон находил общность между солнечным спектром и музыкальной октавой. К феномену цветозвуковых ассоциаций в музыке привело формирование тонального мышления и активная разработка равномерно-темперированного строя. Тональности «приобрели» определенную цветовую семантику в эпоху барокко, когда утвердилась взаимосвязь между эмоциональным содержанием музыки и определенной цветовой семантикой, и когда «выбор тональности композиторами во многом был обусловлен ее цвето-световым значением», – пишет Г.О. Самсонова, поясняя, что «До мажор в эстетическом восприятии барокко считался “белой” тональностью, соединяющей в себе все краски тональностей подобно цветам спектра, поэтому часто начальные пьесы, открывающие циклические формы, создавались именно в До мажоре» [9, с. 108]. Тональность Ре мажор для композиторов эпохи барокко, в том числе и для И.С. Баха, была центральной для передачи торжества, праздника и радости [1, с. 53].

В эпоху барокко с трагическими образами тесно связаны тональности ре минор, ми минор, си минор. В эпоху классицизма в круг мрачно-патетических тональностей активно вошел до минор. Тональность же ре минор великие композиторы-классики В.А. Моцарт и Л. Ван Бетховен возвели до уровня сакральной, космологической, так значительно и щедро обогатив ее возможности. Тональности до минор и до-диез минор в музыке Л. Ван Бетховена приобрели явный трагический оттенок [4, с. 87]. Си минор же великий немецкий композитор и пианист называл «черной» тональностью.

В эпоху классицизма тональность Ре мажор продолжает восприниматься светлым и жизнеутверждающим началом, а Фа мажор и Ми-бемоль мажор – воплощать пасторальные идиллические образы. В эпоху романтизма широкое применение нашли так называемые «весенние» тональности Ми мажор и Ля мажор, «транслирующие» типичные для эпохи образы пробуждения, света и идиллического счастья. В романтическую эпоху средоточием радости, торжества, светлых и восторженных эмоций стала тональность Ре-бемоль мажор. В качестве трагических тональностей выдвигаются си-бемоль минор и си минор. Для романтизма характерно расширение тембровой и гармонической палитры музыки, что проявилось в красочных тональных сопоставлениях, альтерированных гармониях, активном использовании аккордов побочных ступеней и т. д. Все это в свою очередь оказало воздействие на развитие феномена цветовосприятия музыки. Г.О. Самсонова отмечает, что «полное осознание цветного слуха как реально существующего явления, пришло в эпоху романтизма, и в последующие эпохи цветование музыки достаточно часто служило основой творческого метода многих композиторов» [9, с. 109].

Особенно явно красочность гармонических и тембровых средств выдвигается на первый план в музыкальном импрессионизме: значительно обогащается колористика, большой красоты и утонченности достигает гармония, расширяются возможности ладовой сферы, усложняются аккордовые комплексы, усиливается выразительное значение не только каждого аккорда, но и каждого звука. В отношении цветомузыкального восприятия тональностей импрессионизм «сохраняет колористическую трактовку романтиков, придав ей мягкость и текучесть в сочетании тональностей, символизирующую смешение светоцветовых бликов», – пишет Г.О. Самсонова, уточняя, что в музыкальном импрессионизме «тональность использовалась как самостоятельная краска, во всем многообразии оттенков; значительную роль играли как приглушенно-пастельные тональности (Ре-бемоль мажор, До-бемоль мажор), так и насыщенно-чувственные (Фа-диез мажор, До-диез мажор); бемольные тональности воспринимались как холодные (синие, серые, голубые, бирюзовые), диезные – как теплые (желтые, красные, оранжевые)» [9, с. 109].

Бесспорно, отношение к «цвету» и эмоциональной окраски тональности во многом определяется эпохой, стилем, художественными задачами, индивидуальностью композитора, его творческими предпочтениями и чувственным откликом на особенности звучания. Например, радостен и энергичен Ре мажор у Э. Грига (лирическая

пьеса «Свадебный день в Трольхаугене», *op.* 65 № 6), элегичен и умиротворен Ре-бемоль мажор у Ф. Шопена (Ноктюрн *op.* 27 № 2), драматичен и мятежен до-диез минор у А.Н. Скрябина (Этюд *op.* 8 № 12), глубок и печален соль минор у С.В. Рахманинова (Элегия *op.* 3 № 1) и т. д. Подобные примеры убедительно выявляют существенную роль ладотональностей в формировании образности и эмоциональности музыкальных произведений. Тем более что «именно эмоция выступает... в качестве посредника, связывающего цвет и тембр» [5, с. 82].

Интересными и важными являются также моменты, связанные с использованием разными композиторами одинаковых (или различных) тональностей для создания схожих образов и эмоциональных состояний, с «любимыми» тональностями у конкретных композиторов и с тем, как они ощущают и слышат тональности внутренним слухом и в каком цвете. Понятно, что выбор тональности для передачи определенного эмоционального состояния и реализации звуковой краски является делом не случайным и обращение к тем или иным тональностям, несомненно, обусловлено их индивидуальными красочными свойствами и выразительными возможностями. Данный творческий аспект интересно проявляется, когда один и тот же композитор использует как одинаковые, так и разные тональности для создания весьма родственных между собой, но неповторимо своеобразных характеров и настроений. Это можно сказать, например, «о героических темах Бетховена, о лирически напряженных темах симфонических произведений Чайковского, о кантиленных мелодиях ноктюрнов Шопена, о романтически порывистых образах фортепианной музыки Шумана, об образах задушевной песенной лирики Шуберта, о картинах природы в операх Римского-Корсакова, об образах народа у Мусоргского, о празднично-танцевальных сценах музыки Хачатуряна, об образах злых, враждебных человеку сил в сочинениях Шостаковича [6, с. 13] и т. д.

Г.Г. Нейгауз в книге «Об искусстве фортепианной игры» пишет: «Мне кажется, что тональности, в которых написаны те или другие произведения, далеко не случайны, что они исторически обоснованы, естественно развивались, повинуюсь скрытым эстетическим законам, приобрели свою символику, свой смысл, свое выражение, свое значение, свою направленность» [7, с. 230]. Продолжая эту мысль, выдающийся музыкант и педагог поясняет, что тональность для него «так или иначе связана с определенной сферой настроений» и что, по его ощущениям, тональность ми-бемоль минор является «родиной скорбных, элегических настроений, погребальных поминовений,

глубочайшей печали» [7, с. 230], тональность фа минор – тональность страсти [7, с. 231], а тональность Ля-бемоль мажор – чистейшее целомудрие [7, с. 232]. «Я думаю, – пишет он, – что когда Венера рождалась из пены морской, то море мурлыкало ей песенку в Ля-бемоль мажоре» [7, с. 232–233].

Ассоциации музыкантов – разнообразны, прихотливы, порой – причудливы, но всегда индивидуально «окрашены», потому любые зрительно-слуховые или цветозвуковые ассоциации помогают точнее понять и реализовать в музыкальном исполнении эмоциональную суть и эмоциональное содержание музыкального произведения. Восприятие тональностей в «цветовой палитре», определенном колорите, через светлотные характеристики и в ярко выраженном эмоциональном тоне ориентирует музыканта в отношении его исполнительской «звуковой палитры», которая, по мнению К.Н. Игумнова, также соответствует «цветовой гамме – от резкого, стеклянного, искрящегося звука до заглушенного, закрытого» [10, с. 79–80]. Подлинное разнообразие «звуковой палитры» достигается не только через значительное исполнительское мастерство, богатство воображения, высокую чуткость музыкального слышания и эмоционального переживания, но и благодаря знаниям исполнителя о цветовых и световых ассоциациях, которые бытовали в определенную эпоху и о том, какой видели избранную тональность сами авторы музыкальных сочинений, что чувствовали относительно ее окрашенности и насколько их музыка имеет отношение к феномену звуковых ассоциаций.

### **Список литературы:**

1. Бонфельд М.Ш. Введение в музыкознание: Учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений [Текст] / М.Ш. Бонфельд. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 224 с.
2. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности [Текст] / Л.Л. Бочкарев. – М.: Институт психологии РАН, 1997. – 352 с.
3. Вашкевич Н.Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм: Учеб. пособие: Конспективный дополнительный материал к курсу теории музыки в МУ [Текст] / Н.Л. Вашкевич. – Тверь, Тверской областной учебно-методический центр учебных заведений культуры и искусства, Тверское музыкальное училище имени М.П. Мусоргского, 2006. – 95 с.
4. Виноградов Г.В. Занимательная теория музыки [Текст] / Г.В. Виноградов, Е.М. Красовская. – М.: Советский композитор, 1991. – 192 с.
5. Галеев Б.М. Природа и функции синестезии в музыке [Текст] / Б.М. Галеев // Музыкальная психология и психотерапия. – 2009, – № 2. – С. 78–90.

6. Мазель Л.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм [Текст] / Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1967. – 752 с.
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога [Текст] / Г.Г. Нейгауз. – Изд. 7-е испр. и доп. – М.: Дека-ВС, 2007. – 332 с.
8. Печерский Б.А. Экспромт-фантазия. Афоризмы о музыке [Текст] / Б.А. Печерский. – М.: Классика-XXI, 2008. – 160 с.
9. Самсонова Г.О. Звукотерапия. Музыкальные оздоровительные технологии [Текст] / Г.О. Самсонов. – Тула, Дизайн-Коллегия, 2009. – 248 с.
10. Секреты фортепианного мастерства. Мысли и афоризмы выдающихся музыкантов [Текст] / Сост., вступ. ст. – Н. Енукидзе, В. Есаков. – М.: Классика-XXI, 2007. – 152 с.
11. Старчеус М.С. Слух музыканта [Текст] / М.С. Старчеус. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2003. – 640 с.
12. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей [Текст] / Б.М. Теплов. – М.-Л.: АПН РСФСР, 1947. – 355 с.

**К ВОПРОСУ О ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ  
ЛИТУРГИЧЕСКОЙ МОНОДИИ  
(САМОПОДОБЕН 5-ГО ГЛАСА «РАДУЙСЯ»  
ИЗ ЖИРОВИЦКОГО ИРМОЛОГИОНА СЕР. XVII В.)**

***Шпаковская Любовь Сергеевна***

*магистр искусствоведения,  
аспирант Белорусской государственной академии музыки,  
Республика Беларусь, г. Минск  
E-mail: [shapkolyubov@mail.ru](mailto:shapkolyubov@mail.ru)*

**TO THE QUESTION OF FUNCTIONAL ORGANIZATION  
OF THE LITURGICAL MONODY (PODOBEN "REJOICE"  
IN THE 5TH TONE FROM ZHYROVICHY IRMOLOGION  
OF THE MID. XVII CENTURY)**

***Lyubov Shpakovskaya***

*master of Art Studies PhD student of Belarusian State Academy of Music,  
Republic of Belarus, Minsk*



## АННОТАЦИЯ

Статья посвящена вопросам функциональной теории литургической монодии. На примере самоподобна 5-го гласа «Радуйся» из Жировицкого ирмологиона сер. XVII в. автором раскрываются уровни функциональной организации данного монодийного песнопения.

## ABSTRACT

Article is devoted to the theory of functional liturgical monody. The author reveals the levels of functional organization of the monophonic chant on the example of the self-similar song "Rejoice" in the 5th tone from Zhyrovichy Irmologion mid. XVII century.

**Ключевые слова:** литургическая монодия; функциональность; подобен; самоподобен; аутомелон; Жировицкий ирмологион.

**Keywords:** liturgical monody; functionality; podoben; samopodoben; automelon; Zhyrovichy Irmologion.

Изучение литургической монодии в настоящее время приобретает особую актуальность в связи с возрождением древних певческих традиций в современной богослужбной и концертной практике Запада и Востока.

Несмотря на древность происхождения и огромный ареал распространения, монодия в наше время еще не получила целостного музыкально-теоретического обоснования. Если функциональная теория многоголосной музыки на сегодняшний день имеет практически трехсотлетнюю историю (вспомним «Трактат о гармонии, сведенной к ее естественным принципам» Ж.-Ф. Рамо, 1772 г.), то целостная функциональная теория монодии начинает разрабатываться только во второй половине XX в. в русле этномузыкологии (А. Руднева, Э. Алексеев, Х. Кушнарев, С. Хисамова), и общей теории музыки (Ю. Холопов, С. Галицкая).

Зачатки функциональной теории монодии литургического типа, то есть предназначенной для христианского богослужения, присутствуют в греческих музыкально-теоретических руководствах перв. пол. XIX в. («Великий теоретикон» Хрисанфа, 1832 г.; «Теория и практика церковной музыки» М. Дровианиту, 1852 г.), где указывается на различие функций отдельных тонов и целостных мелодических формул напева. Музыкально-теоретические руководства XX – нач. XIX в. по греко-византийскому церковному пению (учебники З. Пасхалидиса, Д. Панайотопулоса) воспроизводят основные положения теории Хрисанфа (разделение тонов на господствующие и вспомога-

тельные, выделение особых начальных мелодических формул – апихим).

Теория греческих звукорядов и их функциональной организации в кон. XIX в. была перенята некоторыми российскими исследователями («Теория древнерусского церковного и народного пения» Ю. Арнольда, 1880 г.) и не безоговорочно применена к древнерусской знаменной монодии. Впоследствии неопределимый вклад в развитие функциональной теории мелодических формул (попевок) знаменного распева будет внесен В. Металловым в его труде «Осмогласие знаменного распева» (1899 г.) [7]. Это исследование не потеряло актуальности в наши дни – основные положения В. Металлова в современной музыковедческой терминологии содержатся в книге И. Лозовой «Столповой знаменный распев 2 пол. XV–XVII вв.: Формульная структура» (2015 г.). Ладозвукорядная теория знаменного распева в кон. XX в. получает детальную проработку в исследованиях Ю. Холопова и Г. Федоровой.

Даже краткий экскурс в историю музыкально-теоретической мысли о литургической монодии наводит на мысль о многоуровневой функциональной организации данного музыкально-певческого явления.

Говоря об организации литургической монодии, мы рассматриваем функциональность как «свойство значимости каждого мелодического элемента (мотива, интонации, интервала и, наконец, тона), определяемое отношением его ко всем остальным элементам и мелодии в целом» (определение Э. Алексеева) [1, с. 116].

Целью нашей статьи становится *выявление уровней функциональной организации самоподобна «Радуйся» из Жировицкого ирмологиона сер. XVII в.*

Как известно, нотолинейный ирмологион (ирмолой) был единственным видом церковно-певческого сборника, применяемого с XVI в. на территориях современных Беларуси и Украины. Жировицкий ирмологион 1649 г.<sup>1</sup>, как и другие современные ему белорусско-украинские певческие сборники, содержит в себе весь основной корпус монодийных песнопений Октоиха, Минеи, Триоди и Обихода, записанные пятилинейной киевской нотацией. Отличительной чертой жировицкого сборника является наличие

---

<sup>1</sup> В настоящее время рукопись хранится в Национальной библиотеке Украины им. В. И. Вернадского в Киеве, Фонд 1, № 3367.

нескольких вариантов напевов для одного текста (т. н. многораспевность). В рукописи встречаются указания на «слуцкий», «острожский», «болгарский», «сербский» и др. напевы.

Самоподобен «Радуйся, живоносный Кресте, благоверия непобедимое оружие» записан в Жировицком ирмологионе в разделе «Подобны на осмь гласов» (л. 216–216 об.). Отметим, что фиксация циклов подобнов восьми гласов является традиционной для белорусско-украинских ирмологионов (подобны включаются в раздел Октоиха, либо записываются как отдельный цикл), что свидетельствует о жизненности данного жанра в богослужебно-певческой практике кон. XVI–XVIII вв.

Как отмечает Б. Жулковский, «система пения по моделям («на подобен») является фундаментальной в церковном пении византийско-славянского обряда» [5, с. 17]. Свидетельством этого является наличие специальных циклов гимнов-моделей (в русской исследовательской терминологии – подобников) как в греческих, так и в кириллических певческих рукописях на протяжении восьми веков [2, с. 202], то есть в период с XI по XVIII вв.

Самым ранним древнерусским певческим памятником, фиксирующим подобны, является Типографский Устав с Кондакарем, датируемый кон. XI – нач. XII вв. Отметим, что в этом источнике уже присутствует подобен 5-го гласа «Радоуися постыньныхъ» – мелодический первообраз для последующих редакций данного распева. В период с XV по XVII вв. подборки подобнов становятся неотъемлемой частью древнерусской книжной традиции.

Пользуясь современной терминологией литургического музыкознания мы определяем жанр рассматриваемого нами песнопения как *самоподобен* (в греческих источниках – аутомелон). По определению И. Гарднера, самоподобны «имеют свою собственную, им свойственную мелодию, но являются и по мелодии, и по метрике (у греков) образцом для других песнопений того же гласа и той же текстовой и литургической группы (самоподобен – «сам есть подобен», т. е. «образец») [4, с. 99].

Говоря об универсальности самоподобнов, Т. Владышевская отмечает, что их напевы «просты и речитативны, они легко приспособляются к различным текстам, придавая предложениям и их отдельным фразам стройность, логическую организованность, законченность, облегчая восприятие текста» [3, с. 340]. Таким образом, самоподобен как целостная тексто-мелодическая композиция выполняет *функцию мелодической модели* для распевания иных литургических текстов. Так как самоподобен «Радуйся» относится

к стихирной группе, то по его подобию принято распевать стихиры того или иного дня или праздника.

Самоподобен «Радуйся» оказывается весьма удобным для распевания различных текстов, так как относится к группе т. н. бесстрочных самоподобных, не имеющих строго регламентированного количества тексто-мелодических строк. Эта особенность позволяет распевать на указанный напев стихирную любую протяженности. По неизвестной нам причине переписчик Жировицкого ирмологиона предлагает исполнять самоподобен «Радуйся» на 12 строк. Проведенный нами анализ данного песнопения, а также сравнение его с аналогичным образцом из других белорусско-украинских ирмологионов (Супрасльского 1598–1601 гг. и Ирмологиона Л. Хотятовского 1750 г.) показали, что самоподобен «Радуйся» состоит из 15 тексто-музыкальных строк. В московской знаменнопевческой традиции этот самоподобен распевается на иной текст («Радуйся, живоносный Кресте, церкви красный раю») и содержит 13 строк.

Тексто-музыкальные строки самоподобна «Радуйся» отличаются по своим композиционным функциям. Используя терминологию В. Металлова, предложенную им в отношении попевок знаменного роспева [7], мы выделяем следующие *композиционные функции строк* самоподобна «Радуйся»: 1) начально-серединная (А), 2) серединная (Б, В, Г) и 3) конечная (К).

Схематично строение самоподобна «Радуйся» из Жировицкого ирмологиона можно представить следующим образом: А Б–А В Г Б–А В Г Б–А В Г Б–К (повторение буквы соответствует повторению мелодической строки). Из схемы видно, что повторяющийся цикл состоит из четырех мелодически отличных строк (АВГБ). Для распевания иных текстов этот четырехстрочный цикл может повторяться либо сокращаться в зависимости от объема богослужебного текста.

Между собой строки самоподобна соотносятся по закону *мелодического противоположения* (определение В. Металлова). Согласно этому закону, мелодической формуле (или строке) с восходящим характером мелодического движения должна противопоставляться мелодическая формула (или строка) с нисходящим движением, и наоборот. В. Металлов сравнивает такое соотношение с темой и ответом (*dux – comes*) [7, с. 42]. Подобным образом в самоподобне «Радуйся» соотносятся строки А и Б, А и В, Г и Б (*рисунок 1*).



А Б  
Ра-дуй-ся, жи-во-нос-ный Крес-те, бла-го-ве-ри-я не-по-бе-ди-мо-е о-ру-жи-е.  
А В  
Две-ри рай-ски-я, вер-ным у-кре-пи-те-лю.  
Г Б  
Цер-ков-но-е ог-раж-де-ни-е, им-же тля ра-зо-ри-ся

**Рисунок 1. Начальный фрагмент самоподобна «Радуйся»  
из Жировицкого ирмологиона, строки А Б А В Г Б**

Закон мелодического противоположения в рассматриваемом реализуется не только посредством чередования мелодически контрастных строк, но и при помощи звуковысотной организации ладовых опор напева.

По своим *ладовым функциям* тоны напева можно разделить на 1) основной опорный тон, совпадающий с конечным – *Ре*; 2) побочные опоры как местные центры тяготений – *Фа*, *Соль*, реже *Ля* и *Си-бемоль*; 3) вспомогательные, неопорные тоны: опевающие и проходящие – *Ми*, *До*, в строке Г вспомогательную функцию выполняют тоны *Соль* и *Фа*. Степень опорности того или иного тона монодии мы определяем в связи с качеством модальных тяготений.

*Основной опорный тон* с этой точки зрения представляет собой главный центр мелодического притяжения, господствующий качественно (является первым опорным тоном в строках А и завершает каждую строку Б) и количественно (тоном *Ре* завершаются 4 из восьми пар строк, а также этим тоном оканчивается все песнопение).

*Побочные опоры* являются местными центрами модальных тяготений, и чаще действует на протяжении одной строки. Х. Кушнарев называет отмечает, что вокруг таких ладовых центров монодии «происходит сгущенное развитие мелодической линии» [6, с. 364]. Часто побочной опорой в самоподобне «Радуйся» становится т. н. тон речитации (например, тон *Соль* в строках Б и В). Правильное выявление тонов речитации необходимо для работы с материалом самоподобна в качестве мелодической модели для распевания иных текстов, так как именно речитативные зоны должны подвергаться варьированию (увеличению или сокращению) в зависимости от слогового состава текста. В греческой церковно-

певческой теории такие тоны принято называть господствующими или доминирующими. Современный греческий теоретик Г. Панайотоулоу отмечает, что «каждый мелос может иметь и два, и три доминирующих звука, которые образуют как бы «хребет» мелоса; потому что все течение мелодии вращается или колеблется вокруг доминирующих звуков» [8, с. 78].

Логика звуковысотной организации опорных тонов самоподобна «Радуйся» отличается особой гармоничностью и стройностью. Выделив ладовые опоры напева мы приобретаем следующую мелодическую последовательность: Фа – Ре – Соль / Соль – Ре (строки А / Б); Фа – Ре – Соль / Соль – Фа (строки А / В); Фа – Ля – Соль / Соль – Ре (строки Г / Б).

Таким образом, функциональная организация самоподобна «Радуйся» из Жировицкого ирмологиона отличается многоуровневостью. Она охватывает как мельчайшие конструктивные элементы напева – тоны, так и целостные мелодические синтагмы – тексто-музыкальные строки. Кроме этого самоподобен как жанр имеет свою особую функцию, становясь мелодической моделью для других песнопений.

Выявленные нами функциональные уровни свидетельствуют о сложной организации литургической монодии как целостной музыкально-певческой системы. Взаимодействие элементов этой системы наполняют живое течение мелодической линии особой многогранностью и глубокой содержательностью.

На наш взгляд, дальнейшая последовательная разработка функциональной теории литургической монодии является весьма перспективным направлением, которое будет способствовать созданию целостного музыкально-теоретического осмысления данного явления. Открытие глубинных принципов организации литургической монодии должно послужить ключом к исторически достоверной и осмысленной интерпретации этого выдающегося музыкально-певческого феномена.

### Список литературы:

1. Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада (на материале народной песни): исследование. – М.: Музыка, 1976. – 288 с.
2. Артамонова Ю.В. «Подобья» из собрания афонского Хиландарского монастыря // Греко-русские певческие параллели: к 100-летию афонской экспедиции С.В. Смоленского. – М.; СПб.: Альянс-Архео, 2008. – С. 198–210.
3. Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси. – М. Знак, 2006. – 472 с.

4. Гарднер И.А. Богослужбное пение русской православной церкви: в 2 т. – Сергиев Посад, 1998. – Т. 1: Сущность. Система. История. – 592 с.
5. Жулковский Б. Репертуар самогласних, самоподобних і подобних кондаків в українських Анфологіонах // Українська музика : Науковий часопис. – Л.: ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2015. – № 3 (17). – С. 17–35.
6. Кушнарєв Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. – Л.: Музгиз, 1958. – 627 с.
7. Металлов В. Осмогласие знаменного роспева: Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевам. – М., 1899. – 92 с.
8. Παναγιωτόπουλου Δ. Θεορία και πράξις εκκλησιαστικῆς μουσικῆς. – Αθήνα, 1981. – 368 σ.

### **3.3. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА**

#### **СПЕЦИФИКА ДВУХФИГУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА, ПОСВЯЩЁННЫХ ИСТОРИЧЕСКОМУ ОБРАЗУ**

*Герасимов Глеб Витальевич*

*аспирант Белорусской государственной академии искусств,*

*Республика Беларусь, г. Минск*

*E-mail: [glebgerasimau@gmail.com](mailto:glebgerasimau@gmail.com)*

#### **THE SPECIFICITY OF THE TWO-FIGURE COMPOSITION IN BELARUSIAN PAINTINGS OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY DEDICATED TO HISTORICAL IMAGES**

*Gleb Gerasimov*

*post-graduate student of the Belarusian State Academy of Arts,*

*Republic of Belarus, Minsk*

#### **АННОТАЦИЯ**

В статье рассмотрены характерные особенности двухфигурной композиции в произведениях белорусской живописи второй половины XX века, посвящённых историческому образу. Основное внимание обращено на определение общих подходов двухфигурного композиционного решения данной темы. Автором анализируются принципы сопоставления фигур, а также другие имеющиеся варианты их взаимодействия (ориентировки).

#### **ABSTRACT**

The article describes the characteristics of the two-figure composition in Belarusian paintings of the second half of the XX century dedicated to historical images. It mainly determines common approaches of the two-figure formula of this theme. The author analyzes the principles of matching



the figures, as well as other available options for their interaction (orientation).

**Ключевые слова:** живопись; двухфигурная композиция; исторический образ; художественный образ; координация; субординация.

**Keywords:** painting; two-figure composition; historical image; artistic image; coordination; subordination.

Тема исторических образов занимает значимое место в белорусской живописи. Но, несмотря на большое количество произведений, она не стала объектом системного изучения в отечественном искусствоведении. Зачастую оставался без внимания художественный аспект произведений, важной составляющей которого является композиция.

Будучи средством выражения творческого замысла, композиция влияет на передачу содержания картины. От удачного её решения, зависит логика изложения и представления событий и личностей в произведении, его содержание. Особое значение эти аспекты приобретают в произведениях исторической тематики, владеющих мощным воспитательным потенциалом.

Среди большого количества многофигурных композиций, особенного внимания заслуживают слабо распространённые, двухфигурные. Обращение к данной форме, в большинстве случаев продиктовано целью показа выбранных исторических героев в качестве единомышленников. Эта форма, в основном была задействована в произведениях посвящённых тематике встреч белорусских поэтов и писателей конца XIX первой половины XX вв. – Я. Купалы, Я. Коласа, З. Бядули, М. Богдановича и др.

Соответствующие композиции можно поделить по двум основным принципам сопоставления фигур – координация и субординация. В первом, самым распространённым случае, оба персонажа выделяются по значимости, во втором – определённый герой занимает центральное место [2, с. 19]. Активное использования координации объясняется стремлением авторов соблюсти пиетет между образами, нежеланием отдать предпочтение определённому.

К координационному типу относится композиция произведения «Путешествие по Днепру» (1959) З. Павловского, посвящённое образам Я. Коласа и Я. Купалы. Автор не выделяет ни один из них. Кроме единого направления во взгляде, изобразительно, поэтов сближает похожая одежда. Будучи размещёнными на одной линии плоскости переднего плана, фигуры смотрятся немного сжатыми.

Нарочито тождественной их трактовке содействует общая деловая поза, которая включает показ положения «нога на ногу». Объединяющий характер имеет и ограждение парохода, на котором они находятся. Вместе взятые перечисленные особенности призваны утвердить равное значение героев произведения.

Что касается субординации, то она будет особенно характерна многофигурным решениям, где кажущаяся «конкуренция» между образами, а вместе с тем и композиционными центрами способна выразиться более выразительно. Однако, некоторые примеры характерны и для рассматриваемой темы.

Произведение «Змитрок Бядуля и Максим Богданович в Минске в 1916 году» (1974) М. Монасзона, можно отнести к субординационному типу. Чтобы выделить фигуру Богдановича автор увеличивает её в размере и размещает ближе к центру изображения. Особое значение имеет ритм. Его задают эмоциональные движения рук поэта и складки одеяла на его ногах. Интересно решается и трактовка света в композиции. Удачному выявлению главного образа способствует развитие сюжета в ночное время суток. Тёмное пространство комнаты разбивает несколько пятен света от лампы. Падая на фигуру Богдановича, они позволяют воспринять весь её размер. Отдельный, менее интенсивный луч затрагивает и Бядулю, выхватывает из темноты его лицо. В отсутствии других форм акцентирования, его образ занял ясно выраженную второстепенную роль.

Однако, независимо от проявленной субординации, в двухфигурной композиции оба образа остаются значимыми. Важным смысловым узлом часто является цезура (пауза) между ними. Если композиционных центров два, то при их достаточной отдалённости обе фигуры должны быть достаточно выявлены. Как и в однофигурных, в двухфигурных композициях связь со средой, роль отдельной фигуры и выявленные предметные признаки, также содержат свою конструктивную функцию. Однако, на первый план выходит проблема взаимодействия фигур. Они должны иметь отношения между собой и тем самым выявлять связующие их действие [1, с. 178].

В отношении понимания принципа общения, в пределах координационного и субординационного композиционного типа, важно обозначить другие возможные ориентировки и принципы взаимодействия двух фигур. Белорусские художники уверенно использовали их выразительные возможности.

К первому варианту ориентировки будут относиться решения, когда фигуры изобразительно не будут находиться между собой в прямом диалоге. Они будут ориентированы лицом к зрителю,

благодаря чему будет раскрываться, в первую очередь, их внутренний мир [1, с. 182].

Координационная композиция произведения «Скорина и Коперник» (1990) М. Савицкого, представляет такую ориентировку. Художник изображает своих героев направленными лицом к зрителю, от чего происходит впечатление, что они ему позируют. Также это придаёт произведению черты репрезентативности. При отсутствии видимых признаков диалога, решённого за счёт действия персонажей, его выражение происходит не на прямую. В произведении он только подразумевается. Просветители объединяются посредством внутренних связей, раскрываемых предметной средой (глобус, книга и др.), способствующей выражению близости их взглядов, общности гуманистических идеалов.

Второй вариант ориентировки включает открытый показ существующего диалога, раскрывающего непосредственные отношения между фигурами.

В произведении «Янка Купала и Бранислав Тарашкевич. Варшава, Лазенки 1927 г.» (1982) Ф. Янушкевича, диалог фигур показан особенно выразительно. Впечатление активного разговора на волнующую тему выражено не только благодаря контрасту между светлыми фигурами и тёмным ночным фоном. Определённое значение имеет и активно выражаемая их жестикуляция. В образе Тарашкевича она решается за счёт согнутой в движении кисти правой руки. Она показана в характерной во время речи позиции: три пальца, включая указательный, – раскрыты, остальные собраны. Фигура Купалы ритмически менее эмоциональна, выглядит более статичной. Отсутствие внешней активности его образа компенсируется акцентированно белым воротником рубашки. Внимание притягивает шляпа, находящаяся рядом с Купалой, а также несколько других образных структур.

Важно отметить и то, что диалог не обязательно должен подаваться в форме непосредственного разговора-беседы [1, с. 182], со свойственной ей жестикуляцией. Данный вариант может допускать и её отсутствие.

Несмотря на отсутствие ритмичной динамики, которая бы включала сложные позы и жесты, в произведении «Янка Купала и Ян Райнис» (1959), М. Гусева, диалог всё равно достаточно заметен. Его пониманию содействует само взаимно ориентированное размещение образов. При этом, Райнису будет свойственна незначительно большая активность. Противоположный образ Купалы смотрится более обособленно.

Специфика двухфигурной композиции в произведениях белорусской живописи второй половины XX века, посвящённых историческому образу, сложна и разнообразна. Используемые авторами принципы сопоставления и ориентировки фигур являются универсальными. Они обеспечивают смысловую связь, как между самими героями произведения, так и между героями и зрителем.

### **Список литературы:**

1. Волков Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
2. Медвецкий А.В. Белорусская портретная живопись второй половины XX – начала XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / А.В. Медвецкий; нац. акад. наук белар. Госуд. научн. уч-реж. “Ин-т. искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы”. – Минск, 2012. – 203 с.

## **ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ КАЗАХСКОГО КОЧЕВЬЯ КАК ОСНОВА ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ И КАЗАХСТАНА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

*Личман Елена Юрьевна*

*доктор философии (PhD), доцент кафедры теории  
и методики музыкального образования,*

*Павлодарского государственного педагогического института  
Республика Казахстан, г. Павлодар*

*E-mail: [lichmane@mail.ru](mailto:lichmane@mail.ru)*

## **ETHNO CULTURAL TRADITIONS OF KAZAKH NOMADS AS A LANDSCAPE PAINTING BASIS OF RUSSIA AND KAZAKHSTAN ARTISTS OF THE FIRST PART OF THE XX CENTURY**

*Yelena Lichman*

*Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of the Department of Theory  
and Methodology of Music Education of the State Pedagogical Institute,  
Republic of Kazakhstan, Pavlodar*

### **АННОТАЦИЯ**

В статье рассматривается проблема зарождения и развития пейзажной живописи Казахстана в первой половине XX века. Автор, анализируя изобразительный язык, трактовку жанра, композицию произведений живописцев, пришел к выводу, что они выдержаны в традициях русской художественной школы. Сюжетной основой пейзажей являются этнокультурные традиции кочевого быта казахского народа.

### **ABSTRACT**

In the article problem of creation and development of landscape painting of Kazakhstan in the first part of the XX century is considered. Critical artistic analysis of the works contributed to the conclusion that figurative language, interpretation of the genre, composition of works of Kazakh painters are held in traditions of Russian Art school. Subjective basis of the landscapes are the ethno cultural traditions of nomadic mode of life of Kazakh folk.

**Ключевые слова:** этнокультурные традиции Казахстана; пейзажная живопись; русская художественная школа.

**Keywords:** ethno cultural traditions of Kazakhstan; landscape painting; Russian Art school.

В первой половине XX века в Казахстане формируется специфическая художественная среда, характеризующаяся деятельностью трех категорий художников, имеющих различное отношение к местной традиции.

Первую категорию составили русские художники, приехавшие в составе экспедиций Русского географического общества, занимавшиеся изучением истории и культуры края, среди них – Н.Г. Хлудов. Ряд художников оказался в Казахстане в связи со сталинскими репрессиями и эвакуацией в годы Великой Отечественной войны

(А.М. Черкасский, Н.Н. Леонтьев, Н. Крутильников, Р. Великанова, Т. Лизогуб, П. Зальцман и др.). Вторую категорию представляют художники, прошедшие обучение в первых художественных студиях края (А. Кастеев, У. Тансыкбаев, А. Степанов, В. Уфимцев). К третьей категории можно отнести очень молодых в то время (конец 40-х годов XX века) воспитанников Петербургской Академии художеств: Г. Исмаилову, К. Тельжанова, Московского художественного института им. В.И. Сурикова: М. Кенбаева; Московского государственного института кинематографии: С. Романова, А. Галимбаеву, работающих в Казахстане, и привнесших новые художественно-пластические средства и эстетические взгляды русской школы живописи.

Деятельностью этих трех категорий художников, очевидно, и следует определять главные предпосылки становления самобытной казахской живописной школы, которая приобретает окончательно сформировавшиеся черты в конце XX века.

Художественное наследие, природа и социально-экономическое положение Казахстана, уже с XVIII века привлекли внимание русских исследователей. Вместе с исследователями в разное время Казахстан посетили художники.

Николай Гаврилович Хлудов приехал в Казахстан в 1877 г. Участие в экспедициях, государственная служба, разъезды по межеванию земель дали художнику возможность точно подметить и передать в обыденных сценах дух и своеобразие казахского народа. Хлудов пишет пейзажи, портреты, делает зарисовки бытовых сцен, которые послужили основой для создания многочисленных живописных работ, посвященных жизни казахского народа. Художнику удалось собрать и отобразить на своих полотнах колоссальный материал, касающийся обычаев, образа жизни казахов, что было под силу только человеку, обладавшему огромным трудолюбием, целеустремленностью и жадной познания. По профессиональному долгу Хлудову пришлось объездить все Семиречье. По памяти он воспроизводил на листе бумаги картины быта казахских аулов в самых мельчайших подробностях и деталях. Впечатлений набралось за годы, проведенные в Казахстане (он прожил здесь почти 57 лет), столько, что по рисункам Хлудова можно составить энциклопедию жизни кочевников с конца XIX и до начала XX века. «Богатое кочевье», «Купающиеся казашки», «Переправа вброд», «Граурное кочевье», «Сенокос в горах», «Ночная барымта», «Застигнутые бурей» (1896), «Мальчик на быке» (1907), «Доеение кобыл» (1908), «Гонец» (1916), «За дровами» (1886), «Перегон скота» (1887), «Мальчик на волу» (1907), «Есаул» (1916) и другие. Рисунки

художника нередко превосходили этнографические границы, они были достоверны и ценны правдивостью отражения казахского быта. Произведения художника имеют не только этнографическую, но и художественно-эстетическую ценность [3, с. 16]. Творческая личность Н.Г. Хлудова стала связующим звеном между русской художественной школой и казахским национальным искусством. Русская академическая школа живописи благодаря Хлудову явилась в Казахстане основой зарождающегося искусства станковой живописи. В 1920 году 70-летний художник открыл первую в городе художественную студию, в которой учились признанные позже мастера – Чуйков, Бортников, Соловьев. Первые художественные опыты в стенах этой школы постигал и Абылхан Кастеев [4, с. 84].

Для первого профессионального художника Казахстана Абылхана Кастеева, на каждом этапе его творческого пути, был важен не только момент получения информации о живописной технике, методе, стиле, а общественное звучание его работ. Огромная популярность пейзажей художника, выставленных в 40-е годы, показывает, насколько важным было движение от сотворенных идеологическим мифом сюжетов тематической картины к живописному воплощению образа родной природы. Разнообразные живописные впечатления художник преломил сквозь призму собственного мировосприятия, с потребностью отразить на холсте родные места [1, с. 38].

Художник часто пользовался приемом соединения выхваченного из будней казахского аула фрагмента и идеально сочиненного пейзажа. Живописец как будто смотрел на мир в двойном ракурсе. С одной стороны, как художник, опирающийся на традиции реализма русской живописной школы и воспроизводящий конкретные приметы той или иной местности. С другой, он показывал «свое» пространство, опираясь, на совершенно иные традиции и корни, переиначивая пейзаж в соответствии с национальной моделью восприятия мира. Используя предварительные зарисовки, художник воспроизводил остро подмеченные сцены жизни казахского аула: кругом расставленные юрты; доение кобылиц, беседу чабанов, приготовление курта; а фоном делал грандиозную панораму, которую добавлял к происходящему на первом плане. Обжитые кусочки пространства у Абылхана Кастеева соседствовали с безграничным простором. Интимность сопрягалась с грандиозностью. При отчетливо просматривающейся тенденции к неприхотливости, скромности сюжета, общий строй полотен сохранял незыблемую торжественность. Любой набросок, этюд в таком исполнении всегда тянул на большое полотно, приобретая монументальные формы. Живописец отражал

бесконечно знакомый быт с позиции родового человека, носителя архетипической картины мироздания, законы которой универсальны [2, с. 72].

Характерная для пейзажей А. Кастеева необъятность горизонтов отличает его живопись. Обязательное наличие свободного и бескрайнего пространства природы-мира в каждом пейзаже Абылхана Кастеева становится постоянным стержнем, существенным, фундаментальным качеством его живописи, которое, продолжится затем в пейзажах У. Тансыкбаева, А. Исмаилова и, в дальнейшем, станет узнаваемой чертой казахской национальной пейзажной школы. Это особенно заметно при сопоставлении пейзажных произведений художников, прибывших в Казахстан из других регионов. Иное отношение к пространству, другая, фрагментальная, трактовка природы будет встречаться у Ф. Болкоева, В. Соловьёва, Н. Крутильниковца, а позднее – у А. Черкасского, В. Эйферта, Л. Брюммера, Р. Великановой.

Творчество Урала Тансыкбаева представляет собой одну из самых ярких, оригинальных и живых страниц казахского изобразительного искусства, несмотря на тот факт, что большую часть своей жизни художник провёл в Узбекистане. Пейзажи У. Тансыкбаева являют собой яркий пример синтеза, взаимопроникновения западных и восточных культурных традиций.

Экзотика Востока, манящая многих европейских живописцев XX века, для Тансыкбаева являлась естественной средой, окружающей художника с детства. Отсюда, от этого сопровождающего каждый ташкентский день южного солнца, особая колористическая насыщенность и яркая светоносность его полотен. Отражение обыденных фрагментов бытия в ярких неповторимых арабесках цветовых пятен и выразительной пластике линий. Декоративизм форм и цвета живописи Тансыкбаева делают её исключительным, особым явлением изобразительного искусства Казахстана и Средней Азии [5, с. 77].

Диапазон пейзажной живописи Урала Тансыкбаева чрезвычайно разнообразен, как по технике исполнения, так и по содержанию. В ранних работах присутствует влияние многих художественных направлений рубежа XIX–XX веков: от пуантилизма «Күрес», «Зной» и постимпрессионизма с гогеновской медитативной созерцательностью в «Кочевье», «Багряная осень», до энергично заострённой экспрессии и перехода почти к абстракции в полотне «Фиолетовый пейзаж». Стремление художника к активному формальному и стилистическому экспериментированию, понимание живописи как



иносказания, формировалось под влиянием авангардных направлений живописи XX века. С другой стороны, уплощённость живописных композиций Урала Тансыкбаева раннего периода непосредственным образом связана с архетипами казахского национального сознания, с традициями народного искусства [5, с. 60].

Поздние пейзажи У. Тансыкбаева – это, прежде всего, ширь и даль огромного пространства (в этом его сходство с Кастеевым). Излюбленная точка зрения – сверху и издали. Часто встречающийся композиционный приём используется в декоративном ключе: сопоставление близкого и далёкого, маленького и большого. Различный характер, размер и форма мазков в работах разных лет свидетельствует о многочисленных непрекращающихся формальных экспериментах. Пространство в поздних работах У. Тансыкбаева разворачивается от переднего края картины вглубь и вверх, причудливо закручивается, образуя чашу, дно которой – глубина ущелья, а края – многослойная горная гряда. Взгляд – сверху, но не вниз, а – вдаль. Решающую роль в пейзажах У. Тансыкбаева играет колорит. Следует отметить тяготение художника в большинстве зрелых пейзажей не к импрессионистической манере, а к декоративно-условному символизму модерна, с присущим ему стремлением к эстетизации, завершённости деталей, декоративной усложнённости композиций, проявляющемуся сквозь реалистические каноны советской живописи. В творчестве У. Тансыкбаева пейзаж получает разнообразную формально-стилистическую интерпретацию, эволюционируя от начальных заострённо-декоративных символически-знаковых форм, до идиллически-пафосных пейзажей позднего периода творчества. Отношение к композиции и колориту, как к самостоятельным, деятельным субстанциям, придают пейзажам У. Тансыкбаева сигнативный характер [5, с. 43].

Таким образом, период 1920–40-х годов теснее всего связан с пейзажем. Пейзаж начального периода многообразен формально и стилистически. Начинаясь с натурального реализма этнографических пейзажей Н.Г. Хлудова, пейзажный жанр усложняется, приобретая онтологический ракурс в творчестве А. Кастеева. Развитие пейзажного жанра поддерживается многоплановой, декоративно усложнённой, семантически насыщенной живописью У. Тансыкбаева. В формальном плане пейзажная живопись этого периода испытывает влияние русской реалистической живописной традиции. Но уже на этапе становления в пейзажных произведениях казахских живописцев ярко проявляются самобытные черты национального мировидения. В творчестве многих живописцев старшего поколения пейзажный жанр стал

доминирующим (Н. Хлудов, А. Исмаилов, У. Тансыкбаев). Именно в области пейзажа и через него происходил «диалог с инациональными традициями» [2, с. 44]. Интерес к пейзажному жанру, проявленный ведущими мастерами этого периода, свидетельствует о том, что актуальные живописные и философские задачи были решены в рамках этого жанра. Его ангажированность выразила главные живописные задачи этапа становления, которые сконцентрировались в пейзаже – осознание и поиск новых средств выразительности [2, с. 24].

### **Список литературы:**

1. Барманкулова Б. История искусств Казахстана / Б. Барманкулова. – Алматы: Маркет, 2006. – 456 с.
2. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. Живопись. Скульптура / Р.А. Ергалиева. – Алматы: НИЦ Гылым, 2002. – 183 с.
3. Жанайхан Е. Художественная жизнь павлодарского Прииртышья второй половины XIX – первой трети XX вв.: Автореф. дис. канд. искусств. – Барнаул: АлтГУ, 2011. – 28 с.
4. История казахского искусства. – Т.3. – Алматы: Арда, 2009. – 567 с.
5. Ким Е. Урал Тансыкбаев / Е. Ким. – Алматы, 2010. – 135 с.

## **ТРАДИЦИОННАЯ КАРТИНА МИРА КАЗАХОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ АБЫЛХАНА КАСТЕЕВА**

***Личман Елена Юрьевна***

*доктор философии (PhD), доцент кафедры теории  
и методики музыкального образования,*

*Павлодарского государственного педагогического института*

*Республика Казахстан, г. Павлодар*

*E-mail: [lichmane@mail.ru](mailto:lichmane@mail.ru)*

## TRADITIONAL IMAGE OF THE WORLD OF KAZAKHS IN CREATIVE WORKS OF A. KASTEEV

*Yelena Lichman*

*Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of the Department of Theory  
and Methodology of Music Education of the State Pedagogical Institute,  
Republic of Kazakhstan, Pavlodar*

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема визуализации моделей пространственной организации, присутствующих в казахской традиционной культуре, получивших воплощение в пейзажных композициях живописца Абылхана Кастеева. Искусствоведческий анализ произведений позволил прийти к выводу, что картины художника эксплицируют этнокультурные традиции кочевого быта казахского народа, архетипы национального сознания.

### ABSTRACT

In the article the problem of visualization of models of spatial organization, which performed in Kazakh traditional culture, gained implementation in landscape compositions of Abyl Khan Kasteev, is considered. Critical artistic analysis of the works contributed to the conclusion that the works of the artist explicate ethno cultural traditions of nomadic mode of life of Kazakh folk, archetypes of national conscious.

**Ключевые слова:** этнокультурные традиции казахского народа; пейзажная живопись; изобразительное искусство Казахстана.

**Keywords:** ethno cultural traditions of Kazakh folk; landscape painting; fine art of Kazakhstan.

В современном обществе, развитие и сохранение любой национальной культуры связано с нахождением адекватных механизмов ее трансляции, с действенностью живых традиций. Казахское искусство, вобравшее в себя художественную деятельность ранних кочевников, древнетюркских племен, современных живописцев раскрывает эстетический опыт народа, богатство его национального своеобразия посредством художественного освоения мира. Познание мира искусством та форма человеческой деятельности, в которой происходит художественное освоение действительности и передача видения мира посредством символов, знаков, образов. Основным образом полотен казахских живописцев является пространство степи.

Абылхан Кастеев первым из казахских художников визуализировал модели пространственной организации, неявно присутствовавшие в традиционной культуре. Почти во всех работах художника главная реальность – это природа, описываемая им в рамках той глубокой интуиции, согласно которой искусство рассматривается как способ единения человека с природой. Кастееву как бы генетически присущ дух земли, на которой он вырос. Его пейзажи – это, прежде всего, дорогие его сердцу картины, запомнившиеся ему с самого раннего детства. Именно отсюда и проистекает его любовь к горным и степным ландшафтам и долинам. Как отмечает известный казахстанский искусствовед Р. Ергалиева: «В рамках нового для казахов художественного самовыражения (как по технологии живописи маслом по холсту, так и по стилистике конкретно-чувственных приемов реализма) он сумел воплотить фундаментальные концепции и координаты национального мировидения. Природа, как универсум, вмещающий самую малую часть сущего в свой общий порядок [...] Под божественным куполом небесного свода разворачивается в его полотнах полное изначальной гармонии действо бытия» [1, с. 468].

Мастер всегда изображал освоенное, выведенное из хаоса пространство. Оно было наполнено конкретными предметами, повседневными действиями. Образы быта: разливающие кумыс, хлопчущие около казана женщины, сосредоточенные на своих мыслях чабаны, юрты, отары, кочевали из одной картины в другую. Художник словно неспешно исследовал окружающий мир, закрепляя за собой свою территорию [3, с. 56]. В картине «Доение кобылиц» на первом плане изображена жанровая сцена, а в глубине мы видим юрты аула, играющих детей и разные подробности жизни на джайляу. За аулом, вдали, – горная гряда замыкает пространство. Горизонт проходит посередине холста, поэтому зритель ощущает себя как бы в центре земли, природы. Над аулом и степью много света, высокого неба с легкими облаками. Пространство картины не столь глубоко, как протяженно вдоль холста. Едва ли не первым в Казахстане Абылхан Кастеев стал использовать вытянутую по горизонтали композицию, способствующую усилению ощущения степного простора, бескрайности природы. Такая трактовка пейзажа во многом выражала эпическое национальное восприятие природы.

Характерным произведением, выражающим своеобразное художественное восприятие окружающего мира, где силы природы и человеческое существование спаяны единой духовной связью, явилась картина «Колхозный той» – большая, многофигурная

композиция с развернутым сюжетом, рисующая народный праздник. В кругу зрителей танцует девушка, группа колхозников пьет кумыс, сидят задумчивые аксакалы. В картине нет главного и второстепенного, все детали равнозначны, написаны с одинаковым вниманием, конкретно, достоверно, наглядно, как в народном устном творчестве. Картина выражает характер широкого праздника, его радостное, ясное настроение, слияние жизни людей с солнечным миром природы. В ней наслаждение красотой и непрерывностью человеческого бытия.

В послевоенные годы художник отдает предпочтение акварельной технике. Темами живописных картин снова избирает жизнь людей на родной земле: «Стадо на джайляу», «Моя Родина» и многие другие. В этих полотнах органически соединились эпичность и лиризм пейзажа, панорамность и конкретность жанровых деталей. Пейзажи, как живописные, так и акварельные, отражают обновленную красоту казахстанской земли. Даже там где человек непосредственно не отображен, присутствие его ощущается зрителем.

Практика традиционного искусства, повлиявшая на методы А. Кастеева, обеспечивала возможность смотреть на мир человека и природы неторопливо, спокойно и вдумчиво, как это происходило у древних мастеров-ремесленников. Национальное мировоззрение проявилось в творчестве художника не только в темах и сюжетах картин, но и в способе живописного выражения. Панорамность взгляда, желание и умение художественно прочувствовать многообразии и единство всех элементов пространства, как подтверждение цельности бытия человека, его органичной связи с природой – вот идейные основания творчества, которые присутствуют в каждом пейзаже мастера.

Творчество Абылхана Кастеева, как всякого большого художника, не исчерпывается только национальным мироощущением. Но именно через национальное оно становится достоянием мировой культуры. По наблюдению И. Крамского, «Общечеловеческое пробирается в искусстве только сквозь национальную форму» [4, с. 40]. Пейзажные произведения Кастеева в высшем смысле гуманистичны, поскольку главные концепты его полотен являются образцами искусства в общечеловеческом масштабе. Они пронизаны поиском гармонии мира и человека, ощущением присутствия её в каждом элементе природы, в каждом моменте человеческой жизни [2, с. 24].

Характерные приёмы кастеевских пейзажей: высокий ракурс, позволяющий передавать глубину и необъятность пространства мира и, одновременно, единство и взаимообусловленность всех его частей;

стремление передавать реальность, как неизменяемую и вечную ойкумену, укоренившись в пейзажах Кастеева, станут важными чертами его творчества в целом. Такая трактовка природы окажет основополагающее влияние на национальную живописную школу в целом. Именно в нём сосредоточены мировоззренческие концепты, ярче всего выражены философские константы национального сознания, своими внутренними связями укоренённого в природе [5, с. 61].

Пейзажный жанр в творчестве Кастеева прошёл различные эволюционные этапы – от тематических сюжетов бытописания картин традиционного уклада жизни, в которых пейзаж играл только роль фона, позже – среды, до зрелых пейзажных произведений, построенных на личном переживании моментов жизни природы, на глубоком ощущении идентичности гармонии внутреннего мира человека и окружающего его природного универсума. Всеохватность художественного взгляда А. Кастеева, умение передать целостность мира в органичной взаимосвязи всех его элементов, делает его выдающимся эпическим живописцем Казахстана. Эпическая линия в пейзажном жанре, благодаря А. Кастееву, впоследствии станет одним из самых ярко обозначенных направлений и продолжится в творчестве многих мастеров казахской живописи.

### Список литературы:

1. Ергалиева Р. Концепты традиционного сознания и современная казахская живопись Алматы: КазНПУ им. Абая. – 2006. – С. 462–469.
2. Ергалиева Р.А. Ерболат Толепбай / Мастера изобразительного искусства Казахстана / Р.А. Ергалиева. – вып. 3. – Алматы, 2004. – 230 с.
3. Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Гылым, 1993. – 264 с.
4. Крамской И.Н. Об искусстве / И.Н. Крамской. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 176 с., ил.
5. Сабитов А.Р., Турганбаева Л.Р. Пространственное представление «равнина» как невидимая сфера, круг, восьмиугольник // Мировоззренческо-методологические проблемы современной науки и образования: межвузовский сборник научных трудов, посвященных 20-летию КазГАСА. Часть II. – Алматы: Каз ГАСА, 2000. – С. 83–89.

## СЕКЦИЯ 4.

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

#### 4.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

##### **«Я ВАС ЛЮБИЛ...» А.С. ПУШКИНА: ОПЫТ КОГНИТИВНОГО ПРОЧТЕНИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

*Андреева Ольга Сергеевна*

*канд. филол. наук, доцент кафедры филологии и искусства  
Государственного бюджетного образовательного учреждения  
дополнительного профессионального образования Ростовской  
области ростовского института повышения квалификации  
и профессиональной переподготовки работников образования*

*РФ, г. Ростов-на-Дону*

*E-mail: [osa13-72@mail.ru](mailto:osa13-72@mail.ru)*

##### **“I LOVED YOU...” BY A.S. PUSHKIN: EXPERIENCE OF COGNITIVE INTERPRETATION OF LYRIC COMPOSITION**

*Olga Andreeva*

*candidate of Philological Sciences, Associate Professor of Philology  
and Art Chair, State Budgetary Educational Institute  
of Additional Professional Education of Rostov Region,  
Rostov Institute of Training and Retraining of Educators,  
Russia, Rostov-on-Don*

#### АННОТАЦИЯ

Целью данного исследования является моделирование когнитивной матрицы автора лирического произведения на основе многоуровневого анализа. Методы: системно-синергетический, герменевтический,

концептуальный, на основе положений рецептивной эстетики. На примере анализа поэтического текста А.С. Пушкина выявляются смысловые доминанты, особенности восприятия и интерпретации окружающего мира, выстраивается когнитивная матрица поэта.

#### ABSTRACT

The aim of research is to model the cognitive matrix of the author's lyrical work based on a multi-level analysis. Methods: system-synergy, hermeneutic, conceptual based on the provisions of the receptive aesthetics. On the example of the analysis of the poetic text by A.S. Pushkin, semantic dominants, peculiarities of the perception and world interpretation are identified; the author's cognitive matrix is formed.

**Ключевые слова:** филология; текст; анализ; интерпретация; когнитивная матрица.

**Keywords:** philology; text; analysis; interpretation; cognitive matrix.

«Филология занимается «смыслом» – смыслом человеческого слова и человеческой мысли, смыслом культуры... смыслом, живущим внутри слова и одушевляющим слово. Филология есть искусство понимать сказанное и написанное», – утверждает видный историк и теоретик литературы С.С. Аверинцев [1, с. 99]. Homo loquens (человек говорящий, добавим–слушающий, читающий, пишущий) в речи выражает себя и через язык постигает окружающий мир. Системный подход к анализу и интерпретации художественного текста прежде всего направлен на восприятие, понимание, интерпретацию поэтического слова, выражающего мировоззрение автора. Поэтическое слово-образ, отражающее чувства, переживания, мысли лирического героя, демонстрирует систему базовых ценностей автора, в которой он удерживает свое представление о мире, так как «Слова в поэзии означают больше, чем они называют, «знаками» чего они являются» [2]. Образно говоря, слово фиксирует определенный угол зрения на окружающую действительность, своеобразную ось координат, ментальные очки, сквозь которые смотрит на мир. Когнитивная лингвистика, рецептивная эстетика, герменевтика, системно-синергетический анализ являются методологической базой для когнитивного прочтения текста художественного произведения. В этом случае слово выходит за рамки лексического значения, обогащается новым содержанием, приобретает духовный смысл, вернее, возвращаясь к стихии языка, где ««В начале было Слово, и слово было у Бога и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничего не начало быть,



что начало быть» (Евангелие от Иоанна, 1,1-3). Слово – знак духовного кода, завещанного автором. В слове отражается акт когнитивного познания действительности, опыт постижения мира, попытка интерпретации и структурирования, систематизации (преодоления хаоса) на языковом уровне. Академик Ю.С. Степанов определяет филологию как «область гуманитарного знания, имеющая своим непосредственным объектом главное воплощение человеческого слова и духа – текст» [3, с. 13]. Декодирование художественного текста должно быть направлено на постижение авторских смыслов. Филологический анализ – это инструмент, позволяющий проникнуть в творческую лабораторию писателя, в область человеческого духа, «сверхсознания», в святая святых, посредством квантового расщепления образной системы до уровня системы ценностей. Художественный текст представляет собой ту реальность, которая приближает творца к истине. В то время как биографические хроники, воспоминания современников об авторе или подтверждают правду текста или уводят от нее. И тогда филолог уподобляется религиозным служителям, толкующим духовный смысл священных книг. Тем более, что русская литература 19 века представляет собой авторский (светский) парафраз Библии (оттого и литературный век «золотой»).

Ставшее хрестоматийным стихотворение А.С. Пушкина «Я вас любил...» неоднократно прочитано и осмыслено в литературоведении. Являясь «жемчужиной» русской любовной лирики, раскрывая суть и сущность базовой ценности «любовь», оно порождает новые смыслы в современном пространственно-временном континууме. Тем более, что начало XXI века ознаменовано поисками бытийных констант, опорных точек, способных удержать человечество на грани антропологической катастрофы. Подтверждением этому является возрождение христианства, пропаганда мусульманства как единственной «правильной» мировой религии, повальное увлечение метафизическими учениями, сектантство, появление магов, целителей, энерготерапевтов разных мастей и т. д. Классическая литература, особенно поэзия, транслирует опыт духовных исканий и способна через эмоциональное переживание трансформировать внутренний мир человека.

Формула любви от А.С. Пушкина открывается признанием «Я вас любил». Обращает на себя внимание тот факт, что субъект действия обозначен на первом месте по отношению к объекту, что определяет направленность чувственного порыва и его активность в проявлении любви. Инверсионный порядок слов подчеркивает

ценность именно любовного переживания, а не значимость лирической героини. Прошедшая форма доминантного глагола характерна для ситуации расставания, прощания, когда к прошлому возврата нет. Пунктуационный знак двоеточия предполагает далее пояснение того, как именно герой любил, или объяснение причин произошедшего. Последующий текст представляет собой признание совершенно другого рода: «...любовь еще, быть может, // В душе моей угасла не совсем...». Интонация раздумья, переданная вводным оборотом и наречием степени, в совокупности с исповедальным характером речи лирического героя подсказывают, что в первой части бессоюзного сложного предложения не хватает глагола «понял», «ощутил» (например: Я подошел к окну: там, укутанные изморозью, серебрились ветви уснувшего клена). В этом состоит открытие – откровение героя. Он честен сам с собою. Вспоминается пушкинская Татьяна с ее признанием Онегину в последней главе: «Я вас люблю... К чему лукавить...». Подобное высказывание в данной речевой ситуации выдает и силу духа, и искренность, и понимание происходящего, и смирение, и принятие себя в этой ситуации. Вводная конструкция «быть может» в отличие от повседневной «может быть» сообщает возвышенность и глубину его размышлений и выдает слабую надежду на присутствие любви в его жизни. Инверсионный порядок слов логически выделяет «не совсем». Подобно тому, как в математике умножение отрицательных значений дает положительное число, так и в тексте «еще», «быть может» и «не совсем» усиливают уверенность в том, что любовь еще жива. Ясное указание на место проживания любви – «в душе моей» (заметим, не «во мне», не «в сердце моем») показывает, что это чувство относится к духовной сфере личности и имеет религиозный, метафизический смысл. Так противопоставляется духовное и физическое, плотское, низменное и возвышенное, сиюминутное и вечное. Если место обитания любви – душа, то, значит, любовь бессмертна, вечна, преодолевает время и пространства, не подвластна человеческому разуму, ею невозможно управлять по своему желанию. Олицетворение «любовь... угасла не совсем» указывает на возможность ее возрождения (словно птица Феникс из пепла): в этом и заключается чудо настоящей любви. Кроме того, семантика эмоционально-оценочного глагола «угасла» вводит в стихотворение мотив света, актуализируя антитезу «любовь – свет – тепло – горение» и «без любви – тьма, холод, угасание», которые, в свою очередь, открывают семантическое противопоставление: жизнь – смерть. Также следует обратить внимание на то, что исповедальная интонация в сочетании с лексическими средствами

«душа», «угасла» (подобно свече) актуализируют тему храма, церковных обрядов, а значит, любовь – священнодействие. Лирический герой благоговееет перед силой этого чувства. Однокоренной повтор в сочетании с бессоюзием «любил: любовь» знаменует смену объекта действия: от конкретного «Я» до абстрактного «любовь», что еще раз подчеркивает самодостаточность, уникальность, самобытность чувства. Это стихия, не подвластная разуму и управлению, феномен духовной жизни, императив, не требующий доказательств, вечный закон. Человек – всего лишь носитель данного чувства и проживает его в себе. Аллитерация сонорных [л', м] и ассонанс [о] в первой строке создают атмосферу спокойного размышления, и в то же время повтор на этом фоне взрывных [в, в', б, б'] сообщает утверждающий пафос, энергию, экспрессию. Аллитерация [с] в сочетании с сонорными на фоне протяжного [э] соответствует исповедальному характеру высказывания, сообщая сокровенность и задушевность. Таким образом, первых два стиха утверждают безусловную, высшую ценность любви, ее духовное происхождение. Любовь – есть жизнь.

В третьем стихе: «Но пусть она вас больше не тревожит...», – вновь обнаруживается «она» как абсолютно независимое от человека явление, что коррелирует с предыдущей строкой. Кроме того, здесь лирическая героиня опять выступает как объект любовной атаки. Причем никаких сведений о героине мы не получаем, наверное потому, что абсолютно не важно, какая она. Главное: она та, которая пробудила любовь в нем. Именно благодаря ей он познал любовь. Единственное, что мы узнаем: героиню «тревожит» его любовь, то есть доставляет неудобство, волнение, лишает покоя. Так раскрывается проблема стихотворения: неразделенная любовь. Лирический герой понимает это и буквально молит: «пусть не тревожит». Казалось бы, он отказывается, уходит в сторону, уступает ее бесчувствию, но ведь тем самым он пытается уберечь, защитить ее, сделать счастливой. Лирический герой делает над собой волевое усилие: «Я не хочу печалить вас ничем». Объект действия опять он. Составная форма сказуемого передает ответственность лирического героя за ее судьбу. Глагол «печалить» в отличие от глаголов «грустить», «тосковать», «кручиниться» возвращает нас к мотивам света и тепла (произошло от древнерусского «печи» – печет), которые перекликаются с семьей «душа». Он не хочет беречь ее душу, нарушать гармонию и покой. Отрицательное местоимение «ничем» (чтобы ничего не связывало) отождествляется с мотивом разрыва, прощания. В его словах нет ни осуждения, ни злобы,

ни обиды, так как он наполнен любовью, которая все терпит, прощает. И в этом очевидность библейских аллюзий.

Дальнейшее признание: «Я вас любил безмолвно, безнадежно, // То робостью, то ревностью томим...», - выдает в нем не священника от любви, а живого человека со страстями, чувства которого изначально носили физический, плотский характер. Начало цитаты открывает перед читателем стихию романтизма с исключительными по масштабу переживаниями. Повторяющаяся приставка «без» замыкает героя на себе самом, лишая веры. Любовь без слов и без надежды, не смеющая высказать себя, не заявляющая о себе миру, тлеет в нем, пробуждая страсти, усиливая мотив страданий. Здесь лирический герой представляется робким, неопытным юношей максималистом, которого бросает от благоговения до сексуального вождления. Он испытал всю палитру чувств: от самоуничтожения до безумия собственника. И то, и другое – суть проявления одного из самых тяжелых христианских грехов – гордыни. Мотив страдания передается через краткое страдательное причастие «томим», которое выдает бессилие, опустошенность, невероятное физическое перенапряжение, эротический надрыв, и повторяющийся союз «то». Герой буквально не находит себе места. Внутренняя гармония нарушена, потому что это страстное чувство, пожирающее его изнутри. Синтаксис этих стихов (ряд однородных обстоятельств с бессоюзием и повторяющимся союзом «то») предают экспрессию, смятение, порыв, всепоглощающую страсть. Внутренний надрыв озвучен сложным даже по произношению фонетическим рядом, который основан на аллитерации перемежающихся [т] с сонорными [р, в, м]. Данный фрагмент является кульминационным в стихотворении.

Седьмой стих – катарсис неразделенной любви. Здесь герой поднимается над суетой своих нереализованных желаний: «Я вас любил так искренно, так нежно...», – демонстрируя уже не силу, а глубину своего чувства. Искренность и нежность дополняют концепт «любовь», усиливая мотив света и тепла. Искренность в отличие от открытости имеет сакральный, сокровенный смысл, сопряженный с понятием веры. Искра божия в душе, в сердце говорит о духовном избранничестве. Нежность по сравнению с лаской передает глубинный, духовный смысл любви. Нежность – это способность оберегать, защищать, дарить тепло, умиротворение. Ласка относится к разряду физических, внешних прикосновений, вносит некий игровой элемент в отношения. Наречия «искренно, нежно», сопряженные повторяющимся «так», говорят о высшей степени чувства, которая

доступна лирическому герою по сравнению с другими. Это поэтический плач, стон, физически ощущаемый посредством аллитерации [т,н]. Он буквально замирает, произнося их. А развязка – «Как дай вам бог любимой быть другим» – акт самоотречения и самопожертвования во имя той, которую любит. Он отпускает ее, желая счастья с другим. И тут библейские аллюзии сменяются прямым обращением к богу. А значит, любовь – дар божий. Он посылается свыше, это миссия, удел избранных, это испытание и страдание, смысл жизни. Типичный любовный треугольник в стихотворении нарушается: есть герой, который трепетно любит героиню, она – никого не любит, только способна принимать любовь, третий не играет здесь роли счастливого избранника: он виртуален, потому что «так» любить никто все равно не сможет. Только всевышний способен одарить таким чувством. Финал звучит как заключительный аккорд религиозного действия отпущения грехов. Лирический герой, действительно, отпускает ее.

Стихотворение имеет зеркальную композицию: «Я вас любил... любимой быть другим». Лирический герой уходит из ее жизни. Прошедшее время меняется на будущее. Носитель чувства тоже трансформируется. Остается неизменной она. Страдательная форма причастия, пришедшая на замену местоимения «вас» и глагола «любить», передает желание лирического героя окружить, защитить любовью. Он не смог вызвать в ней ответное чувство, но это не главное, потому что любовь – охранная грамота для героини, ее спасение, отдохновение.

Анафора (троекратная) «я вас любил» напоминает, скорее, заклинание. Лирический герой как будто убеждает себя в том, что любовь прошла. Это своего рода языческий ритуальный заговор. Но духовный смысл стихотворения отсылает к христианской молитве, к таинству исповеди, где человек очищается от греховных страстей. Диалог с ней превращается во внутренний диалог с самим собой и богом. Упреки сменяются смирением и самоуспокоением. Лирическое чувство развивается по законам эпоса: завязка, развитие действия, кульминация, развязка. Такое внимание к внутренней, духовной жизни характерно для верующих людей. Даже звуковое оформление имеет сакральный смысл, как в молитве. Стихотворение совмещает в себе на жанровом уровне черты послания, молитвы, заговора, исповеди, а на родовом – лирики и эпоса. Такой синкретизм характерен для развитого религиозного самосознания, которое аккумулирует в себе чувства верующего и рассказ о внутренней жизни как реальном факте бытия.

Таким образом, для А.С. Пушкина понятия «бог», «страдание», «душа», «свет», «нежность», «искренность» составляют концепт «любовь», что характерно для христианского мировоззрения, которое является ценностной основой для поэта. Это значит следующее: любое событие окружающего мира он оценивает, интерпретирует сквозь призму христианства. Приверженность этой идеологии прослеживается на всех уровнях текста: от звукового оформления (напоминает фидеистические жанры), системы образов (герой отпускает героиню, оставляя любовь в своем сердце), лексического наполнения (возвышенная лексика, эмоционально-оценочная лексика, образующая тематическое поле «духовная жизнь»), морфологических средств (абстрактные имена существительные, организующие пространство духа, символизирующие вечное, неземное), поэтического синтаксиса (инверсии и переносы, передающие взволнованность, исповедальность, способствующие развятию мысли, высвобождению потока сознания), системы изобразительно-выразительных средств (олицетворения, эпитеты, инверсии, бессоюзие, многосоюзие, выражающие силу и глубину чувства, передающие и феноменальность, и противоречивость любви) до жанрово-родового синкретизма (в том числе, отражающего драматургию исповеди как христианского таинства: признание – покаяние – раскаяние – прощение – обращение к богу).

Безусловно, опыт прочтения одного стихотворения не дает объективного и полноценного понимания мировоззрения автора. Анализ других произведений, в том числе и прозаических, поможет составить целостную картину и увидеть развитие семантического поля «любовь» в творчестве А.С. Пушкина, тем более, что смена литературного направления обусловлена не только развитием общественных тенденций, но и изменением мировоззренческой парадигмы.

### Список литературы:

1. Аверинцев С. С. Похвальное слово // Юность. – 1969. – № 1. – 99 с.
2. Лихачев Д.С. Письмо сорок четвертое. Об искусстве слова и филологии. [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://www.studfiles.ru/preview/4343363> (дата обращения 12.12.2015).
3. Чувакин А.А. Основы филологии: учебное пособие /А. Чувакин; под ред. А.И. Куляпина. – М.: ФЛИНТА: НАУКА, 2012. – 240 с.

## КОНФЛИКТ В РАССКАЗАХ ВИКТОРИИ ТОКАРЕВОЙ

*Саркисян Луиза Ашотовна*

*канд. филол. наук, ассистент кафедры русского языка,  
Национального политехнического университета Армении,  
Республика Армения, г. Ереван  
E-mail: [luizaashotovna1977@mail.ru](mailto:luizaashotovna1977@mail.ru)*

## CONFLICT IN THE STORIES OF VICTORIA TOKAREVA

*Luiza Sargsyan*

*candidate of philological science, assistant of Department of Russian  
Language of National Engineering University of Armenia,  
Armenia, Yerevan*

### АННОТАЦИЯ

В данной статье рассмотрены проблемы бесконечного множества больших и малых конфликтов в рассказах Виктории Токаревой, начиная от глобально вневременного – гамлетовского – «быть или не быть», и кончая нашим, ежедневным – «что делать сейчас в эту минуту». Проанализированы характерные особенности представления этих конфликтов писательницей. Хотя писательница не дает ответов на поставленные ею же вопросы, ее главным призывом к читателю остается верить в Жизнь как Чудо.

### ABSTRACT

This article deals with the problems of the infinite set of large and small conflicts in the stories of Victoria Tokareva, ranging from global timeless Hamlet one – “To be or not to be”, and ending with our daily – “what to do right now in this moment”. We analyze the way of representation of these conflicts by writer. Although the author does not give answers to her own questions her main appeal to the reader remains to believe in Life as Miracle.

**Ключевые слова:** Виктория Токарева; конфликт; борьба; женщина; обыденность; неразрешимость; чувство прекрасного.

**Keywords:** Victoria Tokareva; conflict; struggle; woman; commonness; undecidability; sense of beauty.

Любое художественное произведение с древности и до наших дней в той или иной мере строится на конфликте. Читая, воспринимая произведение, мы стараемся отделить в нем главное от второстепенного и к этому главному мы часто относим конфликт. Конфликт – это своеобразная ось, вокруг которой вращаются персонажи, судьбы, события. Именно от нее, как ветви от дерева, расходятся сложившиеся в различных ситуациях характеры, они взаимодействуют между собой, притягиваются или отталкиваются, более сильные подчиняют или ассимилируют слабых, а более слабые исчезают, становясь частью общего, подавляющего целое.

Жизнь – это, как известно, борьба. Как образно выразился Александр Блок:

«И вечный бой, покой нам только снится,  
Сквозь кровь и пыль...».

И «борьба» эта состоит из бесконечного множества больших и малых конфликтов, начиная от глобально вневременного – гамлетовского – «быть или не быть», и кончая нашим, ежедневным – «что делать сейчас в эту минуту».

Виктория Токарева в своих рассказах не дает нам ответа на эти вопросы. В них нет панацеи от всевозможных конфликтов. Как талантливая писательница, чуткий интеллигентный человек, настоящая Женщина, она постаралась рассказать нам, как это бывает и где истоки этих конфликтов. Она взывает к нашему чувству прекрасного, к человеческому сочувствию, теплу, женственности и требует, чтобы обыденность и пошлость не обрели такой силы, чтобы вступить в неразрешимый конфликт с тем светлым и радостным, нежным и теплым, что всегда живет в нашей душе. «Жизнь, – говорит Виктория Токарева, – страшна тем, что в таком конфликте часто побеждают именно пошлость и обыденность. И только сами мы, читатели, можем сделать свой выбор» [2, с. 27].

Прежде чем говорить о конфликте в рассказах Виктории Токаревой, постараемся уточнить, что такое конфликт, как мы воспринимаем это понятие и с каких точек зрения будем его рассматривать.

Большая Советская энциклопедия говорит об этом так: «Конфликт (от лат. Conflictus – столкновение) – столкновение противоположных интересов, взглядов, стремлений, серьезное разногласие, острый спор, влекущие за собой более сложные формы борьбы. В произведениях художественной литературы, особенно в драматургии имеет решающее значение для развития действия. Разрешение конфликта ведет к развязке. Конфликт в литературе



и искусстве – отражение общественных противоречий в художественных произведениях. Особое значение имеет в драматургии, где он является основой произведения, определяя собой его содержание, построение сюжетов, развитие характеров, образный строй. Проблема конфликта, прежде всего, проблема создания типических характеров, показанных в определенных взаимоотношениях и столкновениях, в процессе борьбы и роста, разрешения жизненных противоречий. Классические пьесы прошлого и лучшие произведения советской драматургии строились и строятся на острых конфликтах, глубоко отображающих борьбу противоположных общественных сил» [1, с. 793–794].

Посмотрим, как реализуется это в рассказах Виктории Токаревой. Во всех ее рассказах конфликт так или иначе присутствует. Можно различить конфликт внешний и внутренний: двое и более людей, либо сам человек внутри себя. Конечно, это деление крайне условно, потому что нет внутреннего конфликта без внешней неудовлетворенности и внешнего конфликта без внутреннего душевного дискомфорта.

К достоинствам Виктории Токаревой относится не то, что она смогла показать конфликт, как таковой, а глубокий психологизм, подробное описание причин и последствий конфликта. Убедительно и психологически честно писательница показала, что конфликт – это не причина, а лишь следствие внутреннего и внешнего дискомфорта.

В рассказе «Плохое настроение» явно вычлняются следующие детали: завязка, собственно конфликт и постконфликтные размышления. Завязка проста и обыденна, как сама жизнь. Перед нами скучная, серая, изо дня в день повторяющаяся атмосфера поликлиники. Главные действующие лица – «врач Виктор Петрович, с выражением лица, как будто ему десять минут назад позвонила жена и сказала, чтобы он больше не приходил домой. Либо только что вызвал главный врач детской поликлиники и потребовал, чтобы Виктор Петрович написал заявление об уходе.

Медсестра, которая казалось, не на работе, а просто зашла посидеть. Шла мимо и зашла» [2, с. 63].

Вся эта атмосфера пронизана вежливым отвращением, некоторой даже брезгливостью, душевной черствостью и равнодушием. На первый взгляд, причиной конфликта является потеря номерка, но это лишь то, что лежит на поверхности. Основные же причины слишком глубоки. Они раскрываются только в самом конце, когда Токарева анализирует чувства Ларисы и сестры-хозяйки. Сам

конфликт, то есть сцена столкновения оставляет глубокое впечатление, что обусловлено внутренней правдивостью описания.

«– Подождите! – Лариса схватила сестру-хозяйку за рукав.

Сестра-хозяйка вздрогнула и выдернула руку. Тогда Лариса схватила сильнее, чтобы удержать во что бы то ни стало, несмотря ни на что. Хотя бы ценой собственной жизни. А далее произошло то, что бывает во время опытов по физике в физическом кабинете, когда между сближенными шарами сверкает разряд. Грянул гром, сверкнула молния, и Лариса вдруг почувствовала, что летит в угол к аптечному ларьку, скользя по паркету на напряженных ногах. Далее она запомнила себя сверху мягкого тела сестры-хозяйки, а потом оказалась внизу, ощущая лопатками жесткий линолеум, в глазах все было белым от халата. Монеты желтые и серебряные со звоном раскатились по всему гардеробу» [2, с. 70].

Такого рода психологическая разрядка подействовала на окружающих, как летняя гроза. Столь сильный взрыв эмоций как бы смягчил людей, они стали, если не добрее, то хотя бы внимательнее: гардеробщица сразу отдала их вещи и даже помогла детям одеться, кто-то подобрал перчатки и платок Ларисы и отдал ей. В последней части рассказа психологизм Токаревой достигает кульминации, она показывает нам две стороны медали – мысли, чувства, аргументы двух женщин, в сущности, неплохих, по-своему смотрящих на жизнь. Может быть, если бы они встретились в другой обстановке, они бы мирно побеседовали о жизни, посетовали на досадные обстоятельства, выпили бы вместе не одну чашку чая. А теперь они думали...

«Лариса, идя домой, грустно размышляла: «Как она, молодая женщина из хорошей семьи, кандидат наук, мать двоих детей, понимающая толк в литературе и музыке, – вдруг только что разодралась, как хулиган на перемене, и ее чуть не сдали в милицию. Приехал бы милиционер, отвез бы в отделение и спросил:

– Ты чего дерешься?»

– Скучно мне, – сказала бы Лариса. – Скучно. Была юность. Была любовь к Прохорову. Прохоров остался, а любовь прошла. Все прошло, а жить еще долго. И до того времени, когда можно будет просто созерцать червяка, как этот старик должно пройти еще по крайней мере тридцать лет. Тридцать лет, в которых каждый день – как одинаковая тугая капля, которая будет падать на темя через одинаковые промежутки.

Пойти, в сущности, некуда. А было бы куда – не в чем. Мода все время меняется, и для того, чтобы соответствовать, надо на это жизнь

клясть. А было бы в чем, и было куда, все равно скучно. Душа неприкаянная, как детдомовское дитя...» [2, с. 71–72].

Размышления Ларисы, к сожалению, удел многих женщин. В этом, наверное, и заключается трагедия человеческой жизни.

А сестра-хозяйка в то же самое время думала: «если бы у нее был такой вот теплый круглый человечек – она ничего бы больше для себя не просила и никогда никому не сказала бы ни одного грубого слова. А эта... – вспомнила Ларису, – шкрыдла... двоих имеет. А дерется» [2, с. 73].

Воистину человеку всегда не хватает того, чего у него нет, что ему недоступно. Достоинство этого рассказа заключается еще и в том, что на глазах у потрясенного читателя внешний конфликт переходит во внутренний, с него как бы сходит оболочка и обнажается сердцевина – тайная и недоступная. Причинами конфликта здесь является столкновение внутренних стремлений главных героинь. Конфликт в определенной мере определяет дальнейшее действие. Трагично то, что разрешение конфликта не ведет к глобальным изменениям в судьбах героев. Необходимо отметить тот факт, что главными героями являются почти исключительно женщины. Это является специфической чертой Токаревой за редкими исключениями (рассказ «Японский зонтик»). Местом развития действия служит поликлиника – этот компонент еще более усиливает гнетущее впечатление обыденности, обычности. Взято специально именно такое место, где каждый из читателей бывал по многу раз. Хотя в глобальном общечеловеческом плане выбор места это маленькая деталь, которая лишь в малой степени влияет на процедуру. Под исходом в данном случае мы можем подразумевать лишь временное облегчение, спокойствие, приобретенное слишком дорогой ценой и слишком короткое. Основная мысль в ситуации, которую Токарева довела до высшей точки, почти до абсурда (обычно до этого не доходит), она хочет показать, что люди перестали понимать друг друга. За словоблудием мы потеряли реальное ощущение событий, лиц, реальные чувства, такие как сочувствие, теплота. Именно на это обращает внимание Токарева.

В рассказе «Японский зонтик» внешнего конфликта нет. Есть только внутренний. За небольшим по объему рассказом стоит судьба одинокого, грустного, по-своему несчастного человека. Его неприкаянность и обездоленность так и бросаются в глаза. В каждой строке сквозит его растерянность, отчаяние перед жестокой, банальной, пошлой действительностью. Центр рассказа, его так называемый конфликт передают размышления героя.

«Одежда – это внешнее решение человека. Мое внешнее решение зависит, к сожалению, не от меня, а от обстоятельств и совершенно не совпадает с моим внутренним «я». Эти два «я» постоянно пребывают в антагонизме и делают меня несвободным. Лишают индивидуальности. Когда человек может позволить себе все, что угодно, он может позволить себе роскошь ходить в старом пальто. А я еще не настолько богат, чтоб не ценить денег. Не настолько мудр, чтобы перестать искать смысл бытия. Не настолько стар, чтобы радоваться жизни, как таковой. И не настолько молод, чтобы радоваться без причин, подчиняясь биологическому оптимизму. Я нахожусь на середине жизни, в самом трагическом возрасте, когда страсти еще не отшумели, но усталость уже грянула в сердце. Мои «я» рвут друг друга в клочья, я не уверен в себе и других и поэтому больше всего я люблю стоять в длинных очередях, быть за спинами и быть, как все» [2, с. 75].

Единственным выходом из этого конфликта становится его побег от реальности, его бегство в другой, недостижимый, сказочный мир. Уйдя из реальности, он увидел все наоборот, все поставленное с ног на голову, а точнее именно так, как есть на самом деле. Мир принял именно такой градус поворота, что все стало на свои места и для героя снова воцарилась гармония между ним самим и окружающим. В этом одном из немногих рассказов, где героем является мужчина, мы находим причины конфликта в несоответствии мышления главного героя с его временем. Говоря слова Марины Цветаевой: «он родился мимо времени».

Действительность повернулась к нему своей жестокой несимпатичной стороной, и он не может найти себя среди других людей. Еще большую экзотичность рассказа подчеркивает то, что героями являются и люди, и вещи, а потом они даже меняются местами. Место действия принципиально неважно. Это очередь, которая может выстроиться в каком угодно месте. Исход наиболее благополучный из всех, существующих в рассказах В. Токаревой. Достигается то, к чему стремились художники и поэты всех времен и народов: примирение мечты и реальности.

Под внешней оболочкой самого обычного нытика и недотепы, классического типа неудачника скрывается пылкая душа современного Дон Кихота, Робин Гуда. Конечно, такой человек не может быть «всегда доволен сам собой, своим обедом и женой».

В рассказе «Летающие качели» мы вновь сталкиваемся с внутренним конфликтом. Рассказ содержит в себе такую же широкую аллерию как сама человеческая жизнь. Как все люди, мы всю жизнь

ждем счастья, а достигаем его лишь на короткое время. Так же и герои этого рассказа стоят в очереди на аттракцион. И до того, как им дается это удовольствие, они проходят через несколько досадных недоразумений и неприятностей. Жизнь, как сменяющие друг друга полосы счастья и несчастья, удовольствия-неудовольствия, проходит перед нашими глазами через призму мировосприятия главой героини. Но рассказ интересен еще и тем, что он не однолинеен. Мы видим здесь внутренний мир и внутренний конфликт каждого героя. Видим трех девочек – абсолютно непохожих друг на друга. И радость, страдания для каждой из них совершенно особое, свое, неповторимое.

«Пойдемте домой! – решительно распорядилась я. Ленка и Юлька моментально поверили в мою решительность и погрузились в состояние тихой паники. Наташка тут же надела гримасу приторного испуга, залепетала и запричитала тоном нищенки:

– Ну, пожалуйте, ну, мамочка... ну, дорогая...

При этом она прижала руки в груди, как оперная певица, поющая на эстраде, и прощупывала меня, буравила своими ясными трезвыми глазками чекиста.

Ленка и Юлька страдали молча. Они были воспитаны, как солдаты в армии, и ослушаться приказа им просто не приходило в голову» [2, с. 128].

Мысль о том, что жизнь это ожидание счастья несет в себе пессимистическое начало. Эта мысль красной нитью проходит через все произведение. И именно ею обуславливается внутренний конфликт в душах двух героинь. Одна из них высказывает, на первый взгляд, поразительную, но в то же самое время банальную мысль о том, что аттракцион – это маленькая модель нашей жизни.

«Аттракцион рассчитан на четыре минуты. Надо ждать два часа. По самым приблизительным подсчетам, ждать надо в тридцать раз больше, чем развлекаться. И так всю жизнь: соотношение ожидания и праздника в моей жизни один к тридцати.

Люди стираются, изнашиваются в обыденности. Они стоят в очереди, чтобы получить четыре минуты счастья. А что счастье? Отсутствие обыденного? Или когда ты ее любишь, твою обыденность?» [2, с. 129].

На первый взгляд, эти женщины ничем не отличаются от тысяч таких же, как они, скромных, интеллигентных. Но если копнуть чуть глубже, то почувствуешь, что в душе каждой из них какой-то кризис, неразрешенный, но поставленный вопрос, недоумение и сомнения, робость и неприятие окружающего. И неважно, что думает каждая из них в частности. Важно, что рядом с нами, да и в нас

самых живут, страдают, иногда в пропорции один к тридцати, бывают счастливы множество таких женщин. На первый взгляд, это ничего, бывает, но именно это приводит в конце концов к одиночеству, унынию и отчаянию конфликта.

«– У него позиция хуторянина, – сказала она. Вспомнила, на чем остановилась. – Позиция: «мое» или «не мое». А если «не мое», то и пошла к чертям собачьим.

– Но ведь все так, – сказала я.

– Но как же можно уйти, когда чувство?

– Во имя будущего. В ваших отношениях нет будущего.

– «Будущее»... – передразнила Татьяна. – Наше будущее – три квадратных метра.

– Значит, он ищет ту, которая его похоронит.

– Не все ли равно, кто похоронит. Надо искать ту, с которой счастье. Сегодня. Сейчас» [2, с. 129].

«А вот, стоя ногами на качелях, раскинув руки, как распятие, летит мой любимый. Он не хуторянин. Нет. Он бродяжка. Он никогда не бросит, но и себе не возьмет. Он на мелкие кусочки, а осколки положит в карман» [2, с. 132–133].

Но конфликт, вызванный внешними причинами, все же появляется на страницах рассказа. Конфликт очень незначителен, но символичен. Это типичный случай борьбы за место под солнцем. Ведь все мы может и незаметно для себя, стараемся, расталкивая локтями, занять себе лучшее место в транспорте, в кино, в сердце другого человека, да и вообще в жизни.

«Наташка, Юлька и Ленка метнулись в одну сторону. Наташка первая взгромоздилась на скамеечку. Между Юлькой и Ленкой произошла страстная, кратковременная борьба за место возле Наташки. Юлька удачным приемом отпихнула Ленку и села сразу за Наташкой. Незнакомый мальчик в синей беретке отпихнул Ленку и сел рядом за Юлькой. Вокруг шустро рассаживались дети и взрослые.

– Лена! – крикнула Татьяна. – Иди сюда! – Ленка не двигалась. Она стояла с лицом, приготовленным к плачу» [2, с. 131].

Этот рассказ выделяется тем, что здесь параллельно развиваются три конфликта. Причины «взрослых» конфликтов – неудовлетворенность в личной жизни, отсутствие взаимопонимания с любимым человеком. Причина детского конфликта, стремление к удовольствию, наслаждению. Действующие лица здесь представительницы двух поколений – отцов и детей, вернее, матерей и детей. Место, где разворачиваются события, в реальности всего лишь аттракцион,

а на самом деле горе жизни человека на земле. Таким образом аттракцион приобретает характер вневременного и внепространственного явления. Исход жизненен и типичен. Одному достается все, а другой не находит самого необходимого. Внутренний смысл – все мы, как дети, гонимся за радостями и наслаждениями, но ждем слишком долго, таким образом сводя на нет ожидаемое нами.

Несколько в ином плане написан рассказ «Самый счастливый день» (рассказ акселератки). Когда мы определяли понятие «конфликт», мы не упомянули, что синонимом слова «конфликт», в сущности, является понятие «противопоставление». Все люди так или иначе противопоставляют себя другим, свое «я» другому. В рассказе «Самый счастливый день» мы видим уже противопоставление всех всем. В самом подзаголовке – рассказ акселератки – уже заложено противопоставление естества человеческого развитию. Понятие «акселерат» родилось в нашем безумном веке, когда подчиняясь бешеному ритму жизни, человек обгоняет свое нравственное и физическое развитие. В этом рассказе главная героиня противопоставляется учительнице, с ее фарисейскими лицемерными взглядами, горячо любимым родителям, так и не нашедшим своего места в жизни, а также своему собственному ожиданию счастья.

«Счастье – это, когда что-то хочешь и добиваешься. А очень большое счастье – это когда что-то очень хочешь и добиваешься. Правда, потом, когда добьешься, – счастье кончается, потому что счастье – это дорога к осуществлению, а не само осуществление. Что я хочу? Я хочу перейти в девятый класс и хочу дубленку вместо своей шубы. Она мне велика, и я в ней, как в деревянном квадратном ящике. Хотя мальчишки у нас в раздевалке режут бритвой рукава и срезают пуговицы, так что дубленку носить в школу рискованно. А больше я никуда не пожу.

А что я очень хочу? Я очень хочу перейти в девятый класс, поступить в МГУ на филологический и познакомиться с артистом К.К. Мама говорит, что в моем возрасте свойственно влюбляться в артистов. Двадцать лет назад она тоже была влюблена в одного артиста до потери пульса и весь их класс сходил с ума. А сейчас этот артист разжирел, как свинья, и просто диву даешься, что время делает с людьми» [2, с. 176]

В душе девушки назревает конфликт между настоящим, тем, что она чувствует на самом деле и тем, что требуется со стороны окружения, очень часто лживого и притворного. Поэтому вместо того, чтобы писать о том, как они сажали деревья и получить за содержание

«пять» при врожденной грамотности, она написала о дне, который действительно был радостным для нее.

«Я встряхнула ручкой, она у меня перьевая, а не шариковая, и принялась писать о том дне, когда мы с папой пошли утром в кино, а после поехали к бабушке. И пусть Марья Ефремовна ставит мне, что хочет. Все равно ни эгоистки, ни карьеристки из меня не получится. Буду жить на общих основаниях» [2, с. 181].

Таким образом, к радости напрягшегося читателя, конфликт разрешается на этот раз благополучно, но самое прекрасное, как маленькое сокровище на самой глубине ларца – это концовка. Она заставляет человека поверить в силу прекрасного и обрета крылья взлететь над такой надоевшей и обыденной действительностью.

«Конечно, это был не самый счастливый день в моей жизни. Просто счастливый. А самого счастливого дня у меня еще не было. Он у меня впереди» [2, с. 181].

Причины конфликта здесь в неумении девочки выжить в этом сложном мире взрослых, где они сами не могут разобраться. Наше внимание – семья и отношения между самыми близкими людьми. Они по-своему любят друг друга, но в то же самое время слишком устали и запутались. Место действия не имеет никакого значения. Исход – девочка в какой-то мере, хотя бы нравственно нашла себя. Основная идея – показать свою внутреннюю сущность, стараться не подогнать себя под так называемые общие рамки, оставаться личностью. Когда происходит последнее, самого страшного внутреннего конфликта можно избежать.

В рассказе с символическим названием «Один кубик надежды» показан конфликт между мечтой и реальностью. Мы снова и снова, как по замкнутому кругу, возвращаемся к пословице «Лучше синица в руке, чем журавль в небе». И в этом рассказе два образа, которые почти прямо противоположны друг другу. Лора и Таня – две медсестры в процедурном кабинете. Обе они находятся в каком-то конфликте, в несогласии с действительностью, но причины для этого у них разные, как и они сами.

«Лора была тихая и доверчивая. Она верила в какую-то общую разумность. Если бы, к примеру, на нее сверху свалился бы кирпич и она успела бы о чем-то подумать, она бы подумала: «Значит, так надо...».

Лора верила людям. Словам. Лекарствам. Каждая инъекция была для нее – кубик надежды.

Для медсестры Тани каждая инъекция – это старый зад. Таня была замужем, но в глубине души считала, что это не окончательный



вариант ее счастья, и под большим секретом для окружающих и даже для себя самой она ждала Другого. Искать этого Другого было некогда и негде, поэтому она ждала, что он сам ее найдет. В один прекрасный день откроется дверь и войдет Он, возьмет за руку и уведет в интересную жизнь» [2, с. 176]

И реализация мечты каждой из них происходит специфически, по-разному. Вообще, типичная мечта каждой женщины – встретить того самого, неповторимого, единственного принца. Того, который и поймет, и простит, и пожалеет, и даст силы и уверенность в завтрашнем дне. К сожалению, в жизни это приводит к тяжелому, неразрешимому конфликту. Именно так осуществляются истории любви Лоры. Ее первый муж Сережа говорил: «Что если бы в нашем обществе можно было иметь двух жен, то он женился бы на обеих, кормил их и развлекал, потому что ему нравилась та и эта. Каждая за свое. Но в нашем обществе можно иметь только одну жену. Надо было выбирать. Сережа не знал – на ком ему остановиться. А та женщина знала. Она была сильным человеком и умела постоять за свое счастье.

После того как он ушел, Лора стала худеть по одному килограмму в день. Тело стекало в нее, и в конце концов она легла на диван, чтобы не вставать. Она умирала, потому что ее жизнь – Сережа. А если нет Сережи – нет и жизни» [2, с. 164]

Так же печально реализовывается ее вторая любовь. Мечтая о прекрасном и высоком, о ясном, призрачном и потому недостижимом, Лора не умеет ни потребовать чего-либо от жизни, ни заставить других служить своей мечте.

«Главврач говорил, что Лора – мечта его жизни, но он не сможет предать глаза сына. Пусть сын окончит школу, получит среднее образование, тогда Главврач женится на Лоре и будет обречен на счастье всю дальнейшую жизнь. Через три года сын окончил школу и поступил в институт. Главврач сказал: «Маленькие дети – маленькие беды. А большие дети – большие беды». Если он уйдет из семьи, оставит сына без отца, то мальчик может попасть под дурное влияние, стать преступником или наркоманом. Пусть он окончит институт, встанет на ноги, и после этого Главврач почтет, что исполнен долг, завещанный от Бога ему, грешному. Потянулись долгие четыре года» [2, с. 165–166]

Таким образом рассказ как бы приводит нас к мысли, что этот конфликт неизбежен и неразрешим, что все мы, как мотыльки возле огня, кружимся вокруг нашей мечты, обжигаемся, падаем вниз, теряя крылышки. Мы сознаем, что наше метание бесцельно, это суета сует,

бег по кругу, но мы двигаемся и не можем остановиться. Мы стремимся к идеалу, не находим его, потом принимаем за идеал что-то другое, верим и поклоняемся ему, потом разуверяемся и ищем другой. На этот раз настоящий, тот самый, но опять обнаруживаем жалкий суррогат. И это одновременно страшно и прекрасно, влекуще и отталкивающе, и в этом смысл жизни.

И вот рассказ, конфликт которого, на первый взгляд, имеет трагический исход для героини, Виктория Токарева кончает на оптимистической ноте. И хотя взгляд более вдумчивого читателя может прозреть большие глубины, давайте остановимся здесь. Когда хоть на короткое время, хоть на миг, конфликт между мечтой и реальностью стерся, стал незаметным, практически исчез. И возможность такого – наверное, самое прекрасное в нашей жизни.

«Лора посмотрела в его глаза. Они были голубые, чистые и честные, как у лжесвидетеля. Лора почувствовала, как будто кто взял ее за плечи руками в мягких варежках и тихо толкнул к этим глазам. На самом деле ее, конечно, никто не брал за плечи, тем более в варежках, – какие варежки в июне месяце? И никто не толкал – кому было это надо? Но есть выражение: потянуло. Лору потянуло в прямом смысле, и если бы не было посторонних людей и если бы такое поведение не считалось неприличным, не осуждалось бы общественным мнением, – она положила бы голову ему на грудь, прикрыла глаза и сказала:

– Я счастлива.

Счастье – это когда спокойно и больше ничего не хочешь, кроме того, что имеешь в данный момент. А он бы обнял ее и сказал:

– И я» [2, с. 160].

Люди всегда ищут свою вторую половину. К сожалению, это часто приводит к неразрешимому конфликту, который разрешается одиночеством. В центре рассказа два женских образа, каждый из которых ищет счастье в любимом человеке. Место – наша жизнь в целом и каждый день в отдельности. Исход одной из героинь оптимистический. Судьба сама нашла Лору. Основное: все мы боремся за свое счастье, ищем его в самых неожиданных местах, в то время как оно рядом, стоит у нас за плечом и дышит в затылок.

В рассказе «Счастливый конец» заложен целый ряд конфликтов. Они реализовываются в целом ряде вечных и повседневных вопросов от того, что существенно сейчас, сегодня и до того, что всегда, с античности и до сих пор волнует человека. Это вопросы жизни и смерти, любви и равнодушия, греха и божественного начала. Здесь, как ни в одном другом рассказе, сконцентрированы внутренний

и внешний конфликты всех героев. Каждый из них противопоставлен самому себе и всем остальным. Почти каждый герой привносит свою часть конфликта в общечеловеческий. Все это усугубляется тем, что события происходят не на фоне нашей повседневной действительности, а на фоне иного, загробного мира, где все становится значимее, резче очертания и глубже тени. Итак, конфликт первый. Это извечный непреходящий конфликт – это переход человека из бытия в небытие.

«Я умерла на рассвете, между четырьмя и пятью утра. Сначала стало холодно рукам и ногам, будто натягивали мокрые чулки и перчатки. Потом холод пошел выше и достал сердце. Сердце остановилось, и я будто погрузилась на дно глубокого колодца. Правда, я никогда не лежала на дне колодца, но и мертвой я тоже никогда раньше не была» [2, с. 168].

Живая материя каждой своей клеткой до последней секунды сопротивляется смерти. Это конфликт уже чисто биологический, природный. По-другому и не может быть, пока жизнь продолжается на земле.

Конфликт второй – это противоречие между тем, что видят все окружающие и тем, что видит любящий глаз.

«Аля и Эля, они были обе красивые, но красоту Али видела я одна, а красоту Эли – все без исключения. Аля жила одна, без любви и без семьи. Она считала меня благополучной и не понимала – как можно было поменять то состояние на это. Что бы ни было в жизни, но разве лучше лежать такой... так...

Эля была также благополучна, как я, у нее была та же проблема вечернего платья. И она также устала от вариантов. Даже не устала, а была разграблена ими и пуста. Но сейчас она понимала, что никогда не уйдет из жизни по собственному желанию и ей придется испить всю чашу до дна» [2, с. 170].

Конфликт третий – между реалиями нашей обычной будничной жизни и наличием любви в ней. Любви не обусловленной лишь узами и взаимными обязанностями, а безусловно прекрасной, необъяснимой и неудержимой, как горный поток, не признающий постоянного русла.

«В последний раз мы с ним решили: любовь – это еще не повод, чтобы ломать жизнь своим детям и стали искать варианты, при которых бы всем было хорошо.

Мы бились, как мухи о стекло, и даже слышали собственный стук, но ничего не могли придумать.

– Давай расстанемся, – предложила я.

– А как жить? – спросил он.

Этого я не знала. И он не знал.

– Ну, давай так, – сказала я.

– Это не жизнь» [2, с. 171].

Но все эти конфликты в конце концов приходят к своему естественному, логическому завершению выше и законченнее которого нет и не будет. Это основа основ, начало начал, то, откуда мы начались и то, где мы все когда-то кончимся, а можем быть и нет. Может быть, мы снова повторим тот же круг, чтобы через пропасты и разрывы бесконечности, тернии и колючки конфликтов прийти к нему, к Вездесущему и Всемилостивейшему. И тогда все конфликты решатся сами собой. И люди поймут, что Бог есть любовь, и ничего кроме. И что бы ни сделали люди, каких аппаратов бы ни создали, самый главный и непревзойденный для человека – это сердце с врожденной способностью любить и ненавидеть.

«– Я тебе отвечал: потерпи, все пройдет.

– А прошло бы?

– Ну конечно. И все еще было бы.

– Неужели было бы?

– И еще лучше, чем прежде.

– Но почему же я тебя не слышала?

– Потому что Любовь в тебе была сильнее, чем Бог» [2, с. 172]

О конфликтах в рассказах Токаревой можно говорить много. Можно сказать о художественной, нравственной ценности этих произведений. Можно бесконечно говорить о той человеческой личности с глубоким психологизмом описанной ею. Но самым ценным для нас является то, что молодые и пожилые, счастливые и несчастные, надеющиеся и отчаявшиеся, открывая книгу Виктории Токаревой понимают, что «им нужно общение», узнают, что такое «рарака», странствуют вместе с «пиратами в далеких морях», чувствуют «плохое настроение», стремятся занять очередь за «японским зонтиком», по «стечению обстоятельств» постигнуть «тайну земли», вместе «с собакой пройтись по роялю», «полетать на качелях», получив «один кубик надежды» и прийти к «счастливому концу» в «самый счастливый день».

Этим утверждается непреходящая ценность творчества талантливого прозаика Виктории Токаревой.

### Список литературы:

1. Большая советская энциклопедия, том 22, с. 493–494. М. «Советская энциклопедия», 1953 г. – 628 с.
2. Токарева В.С. Летающие качели. Ничего особенного: Повести, рассказы. М. «Советский писатель» 1987 г. – 592 с.

**БЛОКОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В РАССКАЗАХ  
А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «ЗАХАР КАЛИТА»  
И «МОЛОДНЯК»**

*Устименко Наталья Михайловна*

*ст. преподаватель, Южный Федеральный Университет,  
РФ, г. Ростов-на-Дону,  
E-mail: [nustim@mail.ru](mailto:nustim@mail.ru)*

**BLOK'S INTERTEXT IN STORIES OF A.I. SOLZHENITSYN  
"ZAKHAR KALITA" AND "YOUNGSTERS"**

*Natalya Ustimenko*

*senior Lecturer, South Federal University,  
Russia, Rostov-on-Don*

**АННОТАЦИЯ**

В статье рассматриваются межтекстовые связи рассказов Солженицына «Захар Калита» и «Молодняк» с поэтическим циклом А.А. Блока «На поле Куликовом» и его статьями: «Народ и интеллигенция», «Интеллигенция и революция», «Крушение гуманизма». Анализируется влияние блоковских идей на солженицынскую концепцию роли интеллигенции в жизни общества, подчёркивается актуальность поднятых в начале XX века А.А. Блоком проблем для творчества А.И. Солженицына и современной ему России.

**ABSTRACT**

The article deals with intertextual connection of stories by Solzhenitsyn "Zakhar Kalita" and "Youngsters" with poetic cycle of A.A. Blok "On Kulikovo Field" and his articles: "The People and the Intelligentsia", "The Intelligentsia and the Revolution", "The Collapse of Humanism". The influence of Blok's ideas on the Solzhenitsyn's concept of intelligentsia's role in life of society is analyzed; the relevancy of raised issues by A.A. Blok in the early XX century for oeuvre of A.I. Solzhenitsyn and modern Russia is emphasized.

**Ключевые слова:** интертекстуальность; аллюзия; реминисценция; калита; Куликово поле; народ; интеллигенция; «недоступная черта»; национальное самосознание.

**Keywords:** intertextuality; allusion; reminiscence; Kalita; Kulikovo Field; the people; intelligentsia; «unreachable line»; national consciousness.

Под интертекстуальностью нами понимается бахтинское взаимодействие «своего» и «чужого» слова, введение анализируемого текста в более широкий историко-культурный контекст при установлении его межтекстовых и внутритекстовых соотношений [1]. Уже в названии рассказа «Захар Калита» заключена аллюзия. Она относит нас во времена правления князя Ивана I Даниловича, получившего свое прозвище от слова «калита» (кошель с деньгами на поясе), т. к. благодаря ему, по свидетельству летописца, «пересташа татарове воевати землю русскую». Главный персонаж солженицынского рассказа – Смотритель Куликовского поля Захар – обладатель калиты из «мешочной» «ткани», пришитой к поле своего «запашного» пиджака, для хранения материализованной духовной ценности заповедника – «Книги отзывов». На ассоциативном уровне писатель проводит параллель между историческим Калитой, собирателем русских земель вокруг московского княжества, и своим современником – хранителем славы Куликова поля. Стратег Иван Калита во имя самосохранения Руси вынужден был избрать тактический путь союза с чужой властью, чтобы, как сообщает летописец, его «Град Москва митрополита имяше в себе живуща» стал духовным центром всей земли русской. Захар-Калита, по мысли Солженицына, в условиях нового татаро-монгольского нашествия – коммунистического ига – воплощает генетическую память народа. Он так же, как и его культурологический архетип, носитель духовной скрепы нации: «...он был уже не Смотритель, а как бы дух этого Поля, стерегущий, не покидавший его никогда» [6, с. 562]

Опираясь на блоковскую традицию, Солженицын изображает Куликовскую битву в качестве источника национального освобождения народа (исторический аспект) и его духовного преображения (современный план). В рассказе есть прямые ссылки на А. Блока: «Мы решили пробыть тут день до конца и ночь: посмотреть какова она, куликовская ночь, опетая Блоком [6, с. 558]. Блоковские мотивы, архетипом которых, на наш взгляд, в свою очередь, являются «Слово о полку Игореве», «Сказание о Мамаевом побоище», «Задонщина», присутствуют в ткани рассказа не только эксплицитно, но и на имплицитном уровне. Вслед за своими литературными предшественниками, писатель, канонизирует идеал прошлого во имя будущего: «В заповеднике остановились века, и, бредя по ночному Полю, все можно было вызвать: и костры, и конские

*темные табуны, и услышать блоковских лебедей в стороне от Непрядвы»* [6, с. 562]. Эта солженицынская реминисценция ассоциируется в нашем сознании, прежде всего, с поэтическим циклом Блока «На поле Куликовом»: «За Непрядвой лебеди кричали; // И опять, опять они кричат ...» [3, с. 167–173].

Вместе с тем в солженицынском рассказе есть и переключки с блоковской статьей «Народ и интеллигенция» (1908) [4, с. 105–114]. В ней речь идет о двух враждебных друг другу станах: народе (русский стан Дмитрия Донского) и интеллигенции (татарский стан за Непрядвой) [4, с. 110]. Солженицын, подобно Блоку в его межреволюционное время, верит в самообновление народа, в его способность к освобождению от духовных и государственных пут. Однако в отличие от Блока, который видит трагедию России в наличии «недоступной черты» между народом и интеллигенцией, А. Солженицын показывает, что Куликовское поле и есть как раз та вечная национальная ценность, которая стирает эту черту между станами. Для выражения своего замысла А.И. Солженицын использует в рассказе «Захар Калита» такую форму художественного мышления, как историческая инверсия. Сущность ее по М.М. Бахтину «сводится к тому, что мифологическое и художественное мышление локализует в прошлом такие категории как цель, идеал, справедливость, совершенство, гармоническое состояние человека и общества». Этот прием позволяет художнику изобразить как уже бывшее в прошлом то, что «на самом деле может быть осуществлено только в будущем, что по существу является целью, долженствованием, а отнюдь не действительностью прошлого» [2]. Повествователь в рассказе «Захар-Калита», интеллигент эпохи шестидесятых, размышляя о поворотных моментах в истории России в русле национальной традиции, выражает свою органическую связь не только с героическими пращурами, но и со своим современником – крестьянином из деревни Куликовка. Писатель надеется, что рано или поздно и интеллигент, и крестьянин придут к пониманию друг друга «в самом основном», осознают свое единство в противостоянии чужеродной государственной системе, так как есть у них Поле национальной памяти.

Нельзя не отметить, что трагикомизм в изображении писателем главного персонажа связан с мыслью Солженицына об искаженности национального сознания в тоталитарном государстве. Даже лучшие сыны отечества, такие как Смотритель Куликова поля, – чудаковаты. В своей беззащитности они наивно уповают на государственную власть, еще не осознавая, что как раз там-то и «ханствуют духовные

басурмане русского народа». От осознания истока противоречия национального самосознания горечь и ирония Солженицына. Однако на уровне подтекста Солженицын выражает надежду на то, что нелепый сегодня Смотритель Куликова поля со своим «единственно дозволенным топориком» [3, с. 563] за полой пиджака, завтра в союзе с интеллигенцией прозреет. И тогда мятежный дух Захара взорвет насильственный режим с чуждой народу идеологией и восстановит «церковь во имя Сергия Радонежского» – символ поруганной святости национального духа в эпоху тоталитарного государства.

Рассказ «Молодняк» один из трёх двучастных рассказов Солженицына, увидевших свет в 10-ом номере журнала «Новый мир» за 1995 год уже после возвращения писателя из эмиграции на родину. Действие рассказов происходит в эпоху сталинизма. В этом рассказе, как и в других своих художественных произведениях, Солженицын вновь обращается к проблеме нравственного выбора, перед которой рано или поздно станет человек.

Первая часть рассказа начинается с описания сцены экзамена в ростовском институте путей сообщения, во время которого инженер и доцент мостостроительного факультета этого вуза А.П. Воздвиженский, идёт на уступку «неотёсе», бывшему рабфakovцу, лудильщику завода «Красный Аксай», а теперь студенту Коноплёву. Сочувствуя доводам Коноплёва и убеждая себя пойти на компромисс, Воздвиженский ставит ему в зачётной книжке вместо заслуженного «неуда», положительный «уд». Автор приводит внутренний монолог доцента, в котором он оправдывает свой поступок официальной политикой государства: «Администрация и открыто указывает: к рабфakovцам требования смягчить. Политика просвещения масс. Смягчать – но не до такой же степени? Прошли сегодня и рабфakovцы, Воздвиженский и был к ним снисходителен. Но – не до абсурда же? ...». И далее: «И подумал Анатолий Павлович: если политика властей такая настойчивая, и понимают же они, что делают, какую нелепость, – почему моя забота должна быть больше?» [7, с. 4].

В споре с дочерью Лёлей, для которой компромисс с новым общественным устройством невозможен: «комсомол – это гадость» [7, с. 5], Воздвиженский, пытается найти оправдание происходящему и своей позиции. В качестве аргументов он ссылается на исторический опыт трёх поколений русской интеллигенции: «Не заблуждались же три поколения интеллигенции, как мы будем приобщать народ к культуре, как развяжем народную энергию. Конечно, не всем по силам это поднятие, этот прыжок. Вот они измучиваются мозгами, шатаются душой – трудно развиваться вне



потомственной традиции. А надо помогать им выходить на высоту и терпеливо переносить их порою неуклюжие выходки» [7, с. 5] и на общественную мысль западной интеллигенции: «... Ведь создается – пусть нелепо, неумело, не сразу – а что-то грандиозное. Весь мир следит, затаив дыхание, вся западная интеллигенция. В Европе ведь тоже не дураки» [7, с. 5]. Эти солженицынские цитаты перекликается со статьёй А. Блока «Интеллигенция и революция» (1918) [4, с. 227–239]. В ней поэт писал: «Среди них есть и такие, <...>, которые бьют себя кулаками по несчастной голове: мы – глупые, мы понять не можем; а есть такие, в которых ещё спят творческие силы; они могут в будущем сказать такие слова, каких давно не говорила наша усталая, несвежая и книжная литература» [4, с. 239]. В размышлениях Воздвиженского о рабфаковцах-выдвиженцах: «А ведь задолго до революции и предчувствовали, пророчили поэты – этих будущих гуннов» [7, с. 9], прослеживаются интертекстуальные связи и с блоковской статьёй «Крушение гуманизма».

Описание сцен второй части рассказа зеркально отражает первую: теперь инженер Воздвиженский – «политически неблагонадежный» арестант ростовской тюрьмы, вынужден ради спасения «сочинить» признание в своей «вредительской деятельности», оговорить себя и согласиться на доносительство. А бывший студент, теперь следователь ГПУ Коноплёв, желая спасти Воздвиженского, также идёт на компромисс: «Анатолий Палыч, я прекрасно понимаю, что вы ничего не вредили. Но должны и вы понимать: отсюда – никто не выходит оправданный. Или пуля в затылок или срок» [7, с. 8].

Проблема взаимоотношения интеллигенции и власти, нравственного выбора интеллигенции, как известно, глубоко волновала Солженицына на протяжении всего его творческого пути. Она взаимосвязана в рассказе с проблемой ответственности старшего поколения интеллигенции за воспитание молодёжи – будущих строителей новой жизни, что подчёркивается заглавием рассказа. Вслед за авторами учебного пособия «Русский рассказ конца XX века», мы полагаем, что рассказ «Молодняк» представляет собой «скрытую полемику с тем течением в среде русской интеллигенции, которое считало своим долгом сотрудничать с новой властью и оправдывало это сотрудничество традиционными народническими идеями» [5, с. 7].

Выбор номинации «Молодняк» с дополнительной в отличие от нейтрального значения слова «молодёжь» коннотацией «незрелый» (его контекстуальные синонимы: «рабфаковцы = выдвиженцы = тупой невежда = будущие гунны»), выражает боль автора в связи с тем, что

учебные заведения открыты не для тех, кто стремится к знаниям, а политически благонадёжным. Мы разделяем мнение исследователей считающих, что в образе Воздвиженского Солженицын «выносит приговор русской интеллигенции, позднее названной им образованщиной, которая не выполнила возложенной на неё задачи, а, напротив, позволила сбиться с пути всему обществу» [5, с. 7].

Итак, используя интертекст, писатель вводит своё творчество в историко-культурный контекст. Так же, как и А. Блок, он, выполняя свой гражданский и писательский долг, помогает увидеть подводные течения, омуты и водовороты окружающей его действительности, призывает сограждан к росту национального самосознания.

### Список литературы:

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство. 1979.
2. Бахтин М.М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном творчестве (1924) / Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
3. Блок А. Стихи из цикла «На поле Куликовом» // А. Блок. Собр. соч.: В 20-ти т. Т. III. Стихотворения. Кн. 3 (1907–1916). М.: «Наука»1997. Т. 7.
4. Блок А. Собрание сочинений: в 6-ти т./ Редкол.: М. Дудин и др.; оформ. худож. Н. Нефёдова. – Л.: Худож. лит.1980–1983. Т. 4.Очерки. Статьи. Речи. 1905–1921 / Сост. Вл. Орлова. Прим. Б. Аверина. 1982. – 464 с.
5. Варламов А.Н. Русский рассказ конца XX века: учеб. пособие / А.Н. Варламов, В.В. Муравьёва, И.И. Яценко. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 128 с. (Русский язык как иностранный).
6. Солженицын А.И. Не стоит село без праведника: Повести и рассказы. – М.: Изд-во «Кн. Палата», 1990. – 574 с.
7. Солженицын А. Двучастные рассказы // Новый мир.1995. – № 10. – С. 3–34.

**ДУХОВНО-ЛИЧНОСТНОЕ РАЗВИТИЕ  
ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В РОМАНЕ Б.К. ЗАЙЦЕВА  
«ТИШИНА»: (ТЕТРАЛОГИЯ «ПУТЕШЕСТВИЕ ГЛЕБА»)**

**Фомиченко Анна Олеговна**

*соискатель Волгоградского государственного социально-  
педагогического университета,  
РФ, г. Волгоград*

*E-mail: [fomi4enko.ania@yandex.ru](mailto:fomi4enko.ania@yandex.ru)*

**Жаравина Лариса Владимировна**

*д-р филол. наук, профессор кафедры «Литература» ВГСПУ,  
РФ, г. Волгоград*

*E-mail: [zharavinal@mail.ru](mailto:zharavinal@mail.ru)*

**SPIRITUAL AND PERSONAL DEVELOPMENT  
OF THE PROTAGONIST IN B.K. ZAYTSEV'S "TISHINA":  
(TETRALOGY "GLEB'S JOURNEY")**

**Anna Fomichenko**

*degree-seeking student Volgograd state socio-pedagogical University,  
Russia, Volgograd*

**Larisa Zharavina**

*doctor of philological Sciences, Professor of "Literature" VGSPU,  
Russia, Volgograd*

**АННОТАЦИЯ**

Цель исследования заключается в комплексном анализе особенностей процесса воссоздания автором духовно-личностного развития главного героя в романе Б.К. Зайцева «Тишина». При рассмотрении произведения использовались методы историко-функционального, структурно-семантического, а также метод сопоставительного анализа. В результате акцентирована роль романа «Тишина» в общей концепции тетралогии Бориса Константиновича Зайцева, выявлены важнейшие моменты личностного развития персонажа, ключевыми темами данной части тетралогии является отрочество и взросление героя.

## ABSTRACT

The goal of the research is in the analysis of the features of the recreation of the protagonist's spiritual and personal development process. Methods of historical- functional, structural-semantic and comparative analysis were used in considering. As a result, the role of the novel «Tishina» was accented in the whole conception of Boris Konstantinovich Zaitsev's tetralogy, most important moments of personal development of the hero was identified. The key theme of this part of tetralogy is hero's boyhood and process of growing up.

**Ключевые слова:** Б.К. Зайцев; «возвращенная литература»; эмиграция; автобиография; личность; развитие; самосовершенствовании; взросление; отрочество; подросток.

**Keywords:** B.K. Zaitsev; "returned literature"; emigration; autobiography; person; development; self-development; maturity; boyhood; juvenile.

Творчество Бориса Константиновича Зайцева (1881–1972) – крупнейшего писателя русского зарубежья и одного из интеллектуальных лидеров «Серебряного века» – до конца 80-х годов XX века для русского читателя оставалось практически неизвестным, поскольку в Советском Союзе оно было запрещено в силу сложившейся историко-культурной ситуации. Сейчас перед современным российским читателем открылась возможность ознакомиться с некогда находившейся под запретом литературой, а исследователи получили возможность полноценного изучения феномена «русской эмиграции», который представляет особый интерес для современного литературоведения. К ней относится и имя Бориса Зайцева, в произведениях которого мы открываем для себя дотоле неведомый, но удивительный и прекрасный мир духовных сокровищ, созданных мастером слова вдали от своей Родины.

Главную книгу своей жизни Б.К. Зайцев написал за рубежом – автобиографическую тетралогию «Путешествие Глеба» (1937–1953). Автобиография состоит из четырех романов «Заря», «Тишина», «Юность», «Древо жизни» (заглавия называют определенные периоды человеческого развития – детство, отрочество, юношество, зрелость), в ее контексте автор предпринял попытку воссоздания детских и юношеских лет своего главного героя – Глеба, положив в основу факты собственной биографии.

Покой, умиротворение, бессобытийность, гармония переживаемого момента главным героем, и сущности жизни в целом:

такое начало второй части тетралогии («Гишина», 1948 г.). Главной темой данной книги является отрочество Глеба.

«Отрочество, подростковый возраст – период жизни человека от детства до юности в традиционной классификации (от 11–12 до 14–15 лет). В этот самый короткий по астрономическому времени жизненный отрезок, Глеб проходит великий путь в своем развитии: через внутренние конфликты с самим собой и с другими персонажами, через внешние и внутренние срывы он обретает чувство личности» [3, с. 46]. Возраст героя в указанный период развития определен автором через конкретное, несколько правильное соотношение: «Выходил из детски-отроческого, не достиг еще зрелости» [2, с. 223]. Сам процесс постепенного взросления персонажа писатель фиксирует утратой им определенного набора прошлых жизненных ценностей и приобретением новых. К примеру, однажды мать сообщает Глебу, что в результате финансовых трудностей дом в Будаках придется продать. Герой мгновенно приходит в состоянии изумления: «Как так?» [2, с. 154]. Эта же ситуация дополняется переломным моментом в сознании Глеба, что он уже «не такой как прежде», стал серьезнее, его не увлекают забавы; и тут же отмечает в себе произошедшие перемены: «меньше охотится», «больше читает», «подолгу любит сидеть у калитки частокола на скамеечке под кленами» [2, с. 157]. Также герой уже не замечает той «детской» таинственности прохождения пароходов по Оке, «не ездил Глеб более и в ночное» [2, с. См. там же]. Глеб переживает увлечение серьезными книгами Фауста, Тургенева, Гончарова. А самое главное, в его жизнь вошло иное, прежде им неведомое чувство расставания, связанное с продажей имения, «эдема детства» в Будаках. Так, вместе с «уходящими» Будаками, автор завершает период раннего детства Глеба, а событием продажи имения, изменением его внутренней обстановки купцом-Ирошниковым, Зайцев озаменовал новый этап в жизни героя – отрочество. Глеб начинает свой новый жизненный путь как будущая зрелая, духовно развитая личность.

У персонажа появляются новые ценности, которые являются необходимыми для его взросления: «У него хорошая квартира, и почти беговая лошадь, хорошо одет, знаком с губернатором, учится на отлично» [2, с. 164], но благодаря им он «растет в собственных глазах» и «не такой уж затерянный, бесправный» [2, с. См. там же]. Исследователи указывают на то, что «в отрочестве человек обретает не чувство зрелости, а чувство возрастной неполноценности» [4, с. 107]. Так, герой психологически попадает в зависимость

от предметного мира, он служит для него своеобразной средой обитания, условием правильного развития.

Примером начала серьезного личностного становления Глеба может служить простая забава, которой он развлекается. Зимой герой любил на своих санях обгонять чужие, воспринимая их за «противника – с ним надо было сразиться» [2, с. 170]. Игра является для персонажа естественным, необходимым и неосознаваемым способом адаптации «взрослого» мира к своему собственному, еще недавно не существовавшему. Но, однажды, Глеб обгоняет сани губернатора, и его сестра в шутку называет полицмейстером. После этого случая герой переживает настроение «некоторого раздражения» [2, с. 172]. Такое состояние персонажа, можно характеризовать, как негативное. В своих работах психологи указывают, что «негативизм, как первичная форма механизма отчуждения, является началом активного поиска подростком собственной уникальной сущности, собственного «Я» [5, с. 103].

Итогом первой части романа является то, что Глеб значительно возмужал, к нему пришло ясное понимание, принятие некоторых жизненных событий, он уже не тот «важный», «устовский» «большоголовый мальчик», однако, еще и не совсем взрослый, волновавшее его раньше, во многом действует на него теперь «особенно». Теперь мальчик стремится к активному поиску самого себя, пытается понять смысл своего существования, мучается извечными, «философскими» вопросами, на которые пока не в силах ответить: «Что же с ним будет дальше? Что за жизнь предстоит?» [2, с. 172]. Поэтому следующим отчасти необходимым этапом развития становится переезд Глеба в Нижегородскую губернию. В доме отца, Глеб знакомится с Ганешиным, Калачевым, его женой, Финком. Этот период для персонажа становится тем временем, когда он только начинает ценить свои отношения с другими. Общение с людьми, обладающими достаточным жизненным опытом, дает ему возможность посмотреть на себя по-новому.

Наряду с бытовой жизнью, Глеб часто задумывается о смысле своего существования. Но «взрослый» автор подсказывает герою: он еще не готов к открытию своего будущего, духовному совершенствованию, а находится в ожидании «чего-то». Так, постепенное вступление персонажа во взрослую жизнь изображено писателем как некоторое таинство. Поэтому одновременно Глеб обращен и к прошлому, и будущему: «утром еще нечто действительное», «а сейчас уже смутно мелькнуло все это в его мозгу» [2, с. 221]. Здесь же автор говорит о том, что: «Он (Глеб – А. О.) начинал входить

в возраст, когда начинает волновать и другое, обширнейшее: что такое человек, для чего живет, что за гробом, есть ли бессмертие» [2, с. См. там же]. С этого же момента зайцевский персонаж начинает проходить различные жизненные «искания».

Так, к примеру, Глеб ищет высший смысл бытия, тем самым проходя свое духовное становление. Однако посещение города Иоанном Кронштадтским лишь укрепляет в герое «смутную и неприятную» область, от которой, «он был бы рад отделаться» [2, с. 225]. После первой попытки Глеб погружается в занятия по изобразительному искусству. В «очаровательном разнообразии» предметов он стремится уловить их формы, краски, однако, труд его становится «подпольным», словно «недозволенным» [2, с. 228]. Благодаря рисованию акварелью и изучению астрономии герой словно заново переосмысливает себя. Фантастический мир музыки, услышанный в концертном зале, воспринимается Глебом как нечто прекрасное, новое и удивительное.

Пройдя искания в различных сферах искусства, Глеб продолжает свое увлечение чтением книг, рисованием и отчасти музыкой. Но занятия теперь представляют для него «цель незримую», он стремится создать «нечто большее» хотя всегда страдал от «сознания слабости», но это «ему никак не удавалось», «или самому не нравилось» [2, с. 228]. Отсюда нахождение зайцевого героя в некотором сакральном небытие; его будущее не «открывается» читателю. Глеб не знает, кем он будет на жизненном поприще, ни один предмет в гимназии его «не занимает», Инженерное училище – это «не то»: «он не ребенок, и все еще не решил, что с собой делать» [2, с. 261]. Поэтому время неотвратимо и «отчаянно торопливо» приближает героя к взрослости, юношеству, подходит к концу его последний год проживания в Калуге.

Художественные и нравственные поиски персонажа заканчиваются для него получением «авторских» жизненных уроков: «Есть у вас дарование, или его нет, в том оно состоит или в другом, покажет жизнь. Все для вас впереди» [2, с. 284]. «Живите. Чувствуйте. Все придет», «Доверяйтесь, доверяйтесь Ему. (Богу) И любите. Все придет. Знайте, плохо Он устроить не может», – именно в этих словах Глеб находит успокоение, относительно своих настоящих поисков и приближающегося будущего [2, с. 287]. Таким образом Зайцев заканчивает свой роман об отрочестве Глеба, отмечая что истинное взросление героя впереди.

Весь переход к подростковому возрасту своего персонажа и его развитие автор-психолог фиксирует через утрату всех прошлых жизненных ценностей и приобретением новых, его герой активно

стремится к поиску своего «Я», с помощью определённых видов деятельности пытается понять более глубокие, философские и христианские вопросы. Также период отрочества для Глеба становится важным временем, когда он начинает по-настоящему ценить свои первые отношения с окружающими. Проведенный анализ романа позволяет сделать вывод о том, что вторая часть тетралогии Б.К. Зайцева – «Тишина» отчасти является достоверным отражением духовного становления человека как личности, а взросление главного героя дано писателем на сакральном уровне.

### **Список литературы:**

1. Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918–1996). – М.: Терра, 1998. – 543 с.
2. Зайцев Б.К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. – М.: Русская книга, 1999. – 624 с.
3. Кон И.С. Психология юношеского возраста. – М.: Просвещение, 1979. – 290 с.
4. Маклаков А.Г. Общая психология. – СПб.: Питер 2002. – 592 с.
5. Мухина В.С. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество. – М.: Изд. Центр «Академия», 1999. – 456 с.
6. Смирнова А.И. Литература русского зарубежья («первая волна» эмиграции: 1920–1940 годы): учебное пособие: В 2 ч. Ч. 1. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2003. – 244 с.

## **О ГОТИЧЕСКОМ ВЛИЯНИИ НА ПОВЕСТЬ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ХОЗЯЙКА»**

*Шарапова Дарима Данзановна*

*аспирант,*

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,*

*РФ, г. Москва*

*E-mail: [darimasharapova@gmail.com](mailto:darimasharapova@gmail.com)*



## ON THE GOTHIC INFLUENCE ON THE NOVELLA BY F.M. DOSTOYEVSKY "THE LANDLADY"

*Darima Sharapova*

*post-graduate student,*

*Moscow State University named after M.V. Lomonosov,  
Russia, Moscow*

### АННОТАЦИЯ

Готический роман повлиял на творчество Ф.М. Достоевского, однако ошибочно считать, что влияние это выразилось лишь в романах Пятикнижия. В данной статье мы рассматриваем следы влияния готической традиции на раннее творчество Достоевского, а именно — на повесть «Хозяйка», выделяя такие важные для готики мотивы, как мотивы замка и готического злодея.

### ABSTRACT

A gothic novella has influenced the work of F.M. Dostoyevsky; however, it is incorrect to think that this influence is expressed only in the novels of the Pentateuch. We consider traces of Gothic tradition influence of the early work of Dostoyevsky, namely, on the novella "The Landlady" emphasizing such important Gothic motives as the castle and the Gothic villain.

**Ключевые слова:** готический роман; «Хозяйка»; Достоевский; готика; готическая традиция.

**Keywords:** gothic novella; "The Landlady"; Dostoyevsky; gothic style; gothic tradition.

Пожалуй, самым мистичным произведением Достоевского можно смело назвать повесть «Хозяйка». В этом мистицизме многое идет от готики, но многое объясняется фольклорным началом. Исследователь Марк Симпсон в своей книге "The Russian Gothic Novel and its British Antecedents" называет «Хозяйку» усложненным дополнением к пост-готической школе.

Как и в готическом романе, действие начинается с переезда героя в место его будущих злоключений; но если персонажи романов Анны Радклиф или других классиков готики проделывают долгий путь, уезжая порой в иные страны, то Ордынов совершает перемещение в пределах одного города, и город этот – Петербург; то же самое мы встречаем и в готическом романе – перемещением героя мир повседневного отъединяется от мира готического, пространство

открытое меняется на пространство ограниченное. «Хозяйка» формирует петербургскую готику Достоевского в той же мере, что и роман «Преступление и наказание» или «Идиот».

Одним из ключевых мотивов готического романа является мотив готического замка, иногда принимающий форму готического мрачного пейзажа, с которым теснейшим образом связан мотив готического злодея; в связке они образуют пару, в которой каждый элемент – и замок, и злодей – зависит от другого. Без готического злодея замок пуст и лишен ауры таинственного и зловещего места, которая гораздо важнее собственно самого архитектурного строения и реальных фактов, связанных с ним, равно как и без замка готический злодей теряет часть своего темного обаяния. К мотиву готического замка отсылает винтовая лесенка, ведущая к самой двери Мурина («...по скользкой, винтообразной лестнице поднялся в верхний этаж, оцупал в темноте толстую, неуклюжую дверь, покрытую роговыми лохмотьями, нашел замок и приотворил ее» [2, с. 272]), несколько странная для Петербурга первой половины девятнадцатого века; связанным же с этим замком злодеем, как нетрудно догадаться, является Мурин.

Петербург Ордынова сер и бесприютен. Достоевский описывает его следующими словами: «За ними потянулись длинные желтые и серые заборы, стали встречаться совсем ветхие избенки вместо богатых домов и вместе с тем колоссальные здания под фабриками, уродливые, почерневшие, красные, с длинными трубами. Всюду было безлюдно и пусто; всё смотрело как-то угрюмо и неприязненно: по крайней мере так казалось Ордынову» [2, с. 267]; «Старик и молодая женщина вошли в большую, широкую улицу, грязную, полную разного промышленного народа, мучных лабазов и постоянных дворов, которая вела прямо к заставе, и повернули из нее в узкий, длинный переулок с длинными заборами по обеим сторонам его, упирившийся в огромную почерневшую стену четырехэтажного капитального дома, сквозными воротами которого можно было выйти на другую, тоже большую и людную улицу» [2, с. 278]; «...он шел по гнилым, трясучим доскам, лежавшим в луже, к единственному выходу на этот двор из флигеля дома, черному, нечистому, грязному, казалось, захлебнувшемуся в луже» [2, с. 272]

По мнению Константина Баршта, «Выбор квартиры для героя Достоевского именно поэтому становится важным этапом внутренней жизни, иногда – этапом философских исканий. Герой повести *Хозяйка*, философ Ордынов ищет новую квартиру – это и становится моментом образования сюжета повести. Дом, квартира, город, где живет человек,

по Достоевскому, является непосредственной, точной моделью его внутреннего мира, часто – прямым олицетворением его судьбы. Идейные поиски героя облекаются писателем в «архитектурную» форму» [1, с. 64].

Это положение подтверждается отчасти и тем, что дом, в котором снимают квартиру Ордынов и Мурин, принадлежит человеку с говорящей фамилией Кошмаров, а живет Мурин над гробовщиком и его мастерской («Мурин, Мурин; да, позвольте-с, это на заднем дворе, над гробовщиком?» [2, с. 285]; «Но позвольте узнать, где вы теперь изволили поселиться? – Здесь, недалеко, в доме Кошмарова» [2, с. 285]). О хозяине дома, Кошмарове, говорится один раз, мельком, без заострения на этом внимания, о гробовщике – трижды, что может указывать на желание отметить этот факт («А моя что сделала? Виновата твоя, – твоя жильцов пугала. Внизу гробовщик жил: он глух, а всё слышал, и баба его глухая, и та слышала» [2, с. 281]; «В нижнем этаже жил бедный гробовщик» [2, с. 272], «Мурин, Мурин; да, позвольте-с, это на заднем дворе, над гробовщиком?» [2, с. 285]).

Можно рассматривать это так же, как и предостережения в готических романах, касающиеся замков или прочих построек – некая деталь привлекает внимание читателя и становится символом, предвестником развития дальнейших событий (трещина в стене дома Ашеро́в; стены, башни, бойницы Удо́льфо, наводящие на Эмилию тоску и вызывающие мысли исключительно о тюрьме). Эта деталь-предостережение – нечто большее, нежели просто угнетающая обстановка при первом знакомстве с замком (практически все герои готических романов оказываются подавлены или испуганы зданием); безусловно, первое впечатление также предрекает нечто неприятное и тяжелое в стенах здания, однако деталь-предостережение – это именно конкретный предмет, символизирующий то, что ожидает героя в дальнейшем – дом Ашеро́в треснет и рухнет именно по этой трещине, а для Эмилии Удо́льфо станет настоящей, безо всяких преувеличений, тюрьмой; так, для Ордынова дом Кошмарова станет местом именно кошмара, а смертельный исход будет грозить всем жителям квартиры над гробовщиком в разные моменты повести.

Облик одного из главных героев, старика Мурина, может ставниться с обликом готического злодея. Типичные черты – бледность, мрачность, очень выразительный и таинственный взгляд, богатство (хотя бы и в прошлом) – присутствуют, но гораздо интереснее то, как он воспринимается окружающими.

Пожалуй, это тот самый случай, когда все зависит от восприятия окружающими и читателем. Принцип готики в том, чтобы пугать

вещами, которые вовсе не обязательно должны быть страшными на самом деле; достаточно того, что герои считают замок местом таинственного убийства, а человека – кровожадным убийцей – даже если ни первое, ни второе утверждения не являются правдой, но в них свято верят персонажи, атмосфера таинственного и зловещего места с опасным и коварным врагом все равно сохраняется. Даже если привидение, мелькающее в окне замка – это вполне живой и безобидный человек, до разоблачения выдающие его герои имеют полное право бояться его как настоящего посланника загробного мира. Так и Мурин – *окружающие* воспринимают его как страшного и таинственного человека, а *кто он на самом деле* – совсем другое. Между образами Мурина и колдуна, готического злодея, как и в случае с образами Ставрогина и Мельмота, Достоевский оставляет большой зазор; в случае же с «Хозяйкой» зазор тем более велик, поскольку автор не дает ясного ответа на то, где же здесь игра воображения, где действительность, а где бред – Катерины ли, самого ли Ордынова.

Именно неоднозначность восприятия и позиции рассказчика делает повесть настолько сложной, что ее, как и другую мистическую вещь Достоевского, «Двойник», критика поначалу восприняла враждебно. Слишком противоречивы образы и Мурина, и Катерины; с одной стороны, Мурина называют погубителем (Катерина), колдуном и предсказателем (Ярослав Ильич; впрочем, колдуном сам себя называет и Мурин), разбойником и душегубцем (Алеша), с другой – странным и богомольным (Ярослав Ильич), мужиком (в противопоставление «барину» Ордынову). Сложность заключается как раз в том, как трактовать образ Мурина и принимать ли взгляд Ордынова на происходящее как действительность или же взять точку зрения исследователя Sonia Ketcian [3, с. 283–284], которая склонна считать происходящее с персонажами результатом злоупотребления психотропными веществами и гипнозом. В настоящей работе мы предпочитаем считать, что истина где-то посередине, иначе ни о каком влиянии готики говорить будет нельзя – либо все списывается на гипноз и наркотики, либо «Хозяйка» превращается в сказку-страшилку, и уместнее становится говорить о влиянии фольклорном и только о нем.

Отдельного пристального внимания заслуживает взгляд Мурина. Практически все готические злодеи обладают выразительным взглядом (пронзительный, холодный, огненный, пристальный и т. д.), но взгляд Мурина имеет свойство сообщаться Катерине. Так, если в начале повести эпитетом «огневой» описывается его собственный

взгляд («Длинная, тонкая, полуседая борода падала ему на грудь, и из-под нависших, хмурых бровей сверкал взгляд **огневой**, лихорадочно воспаленный, надменный и долгий») [2, с. 267–268], то в конце этим же самым словом будет означен взгляд Катерины («Она припала к груди спящего старика, обвила своей белой рукой его шею и пристально, словно приковалась к нему, смотрела на него **огневым**, воспаленным взглядом» [2, с. 310]). Между этими точками огонь Мурина передается Катерине (последовательно: «Тут Катерина остановилась перевести дух; она то вздрагивала, как лист, и бледнела, то кровь всходила ей в голову, и теперь, когда она остановилась, щеки ее пылали огнем, глаза блистали сквозь слезы, и тяжелое, прерывистое дыхание колебало грудь ее» [2, с. 297]; «Она была вся словно в огне, и чудно делалось это» [2, с. 307] и т. п.). Это подтверждает его, Мурина, власть над Катериной и колдовскую силу либо умение внушить (или внушаемость) самой Катерины, что, безусловно, является одной из черт демонического готического героя, в т. ч. и вампира.

Катерина утверждает, что продала Мурина душу и что именно он заставил ее убить мать; это позволяет ассоциировать Мурина с чертом или дьяволом (один раз смех Мурина называется дьявольским: «дьявольский, убивающий, леденящий хохот раздался наконец по комнате» [2, с. 310]). Эпилепсия же делает его самого как бы жертвой злых сил или бесов, поскольку в таком состоянии он теряет сознание и контроль над самим собой, словно бесы в него вселяются.

Свойственный готике («Монах», «Замок Отранто») инцест намеками и предположениями введен в канву повести. Неясным остается истинное положение Катерины относительно Мурина; так, дворник только напускает туману, Ярослав Ильич сначала говорит, что Катерина – дочь, а затем – что жена Мурина, сама героиня – что он не приходится ей родственником и является ее мужем, а Мурин вначале, во время застолья, именуется ее дочкой, а в самом конце – женой, причем из родни («<...> ведь она, сударь, мне-то почти из родни, то есть из дальней, примером, как говорится, седьмая вода» [2, с. 313]).

Последнее и самое интересное, на наш взгляд, – это образ Катерины. Марк Симпсон предлагает оригинальную точку зрения, при которой готическим злодеем является именно Катерина, а Ордынов замещает собой пустующее место готической героини: «С одной стороны, готическим злодеем повести является старик, Мурин, который держит Катерину в чувственном плену. Он намного сильнее Ордынова, намного умнее, и силой воли его велика. Тем не менее, если

сфокусировать внимание на отношениях Катерины и Ордынова, то готическим злодеем неожиданно оказывается женщина, Катерина. Из них двоих она больше подходит на роль злодея, а Ордынов, насколько это возможно, вписывается в роль готической героини. Из-за греховной страсти к старому демону Катерина продала ему свою душу и позволила убить ее родителей и предыдущего возлюбленного. <...> Даже с натяжкой нельзя назвать Катерину положительным персонажем, хотя иногда она вызывает у нас сочувствие. В основном же она лицемерна, лжива и греховна. Она подобна женской версии Мельмота. Читатель призван чувствовать и отвращение, и сострадание к ней. Свобода – явная навязчивая идея Катерины, как и в случае с Мельмотом; ее постоянная цель. <...> В соответствии с готической традицией «Хозяйка» использует готическую атмосферу для достижения психологизма. Это ясно показывает силу физического и чувственного доминирования над девушкой-крестьянкой и ужасное влияние на неё чувствительного, мечтательного и, в целом, беззащитного неудачника. Кажется очевидным, что Достоевский знал готику и обращался к ней, когда писал «Хозяйку» [4, с. 85] (перевод мой – Д.Ш.).

Действительно, эта точка зрения оправдана хотя бы тем, что линия «готический злодей – героиня», в романах основная, превращается здесь, если брать как героиню Катерину, а злодея – Мурина, в несколько нелогичную, поскольку эти отношения находятся на периферии. Если же рассматривать как злодея Катю, а как героиню – Ордынова, то линия становится как минимум логичной относительно своего места среди других сюжетных линий, не говоря уже о демоничности Катерины.

С другой стороны, возможно ли быть Катерине *something like a female Melmoth*, если сама она ведома Муриным и собственной воли не то что не имеет, а словно находится в некотором помешательстве и плену? Готический злодей, каким бы он ни был, всегда независим, одинок и относительно свободен в своих действиях (здесь можно вспомнить, конечно, Амброзио из «Монаха», которого во многом направляла Матильда, однако Амброзио не был настолько ведомым, насколько Катерина лишена инициативы); в случае же с Катериной нельзя сказать, что у нее есть какая-либо своя воля и свой план действий – действует она исключительно по наитию и словно в бреду, то есть ни о какой *самостоятельности* действий речи идти не может. В этом и заключается ее ключевое отличие от готического злодея – стоит вспомнить уже упоминавшуюся Матильду из «Монаха» или Кармиллу из одноименного рассказа Шеридана Ле Фаню, чтобы

понять, что пол готического злодея ни в коем случае не влияет на самостоятельность и активность.

Безумие, а не пол, мешает считать Катерину готическим злодеем, и, несмотря на то, что «Даже с натяжкой нельзя назвать Катерину положительным персонажем, хотя иногда она вызывает у нас сочувствие. В основном же она лицемерна, лжива и греховна» [4, с. 85], в системе готического романа ей больше подходит роль именно готической героини, спасаемой девушки, Антонии из «Монаха» или Эмили из «Удольфских тайн», ввиду ее беспомощности и сумасшествия, не говоря уже о ее странном положении при Мурине. Несмотря на всю пассивность Ордынова, ему уготована роль помощника главной героини, ее спасителя (Лоренцо в «Монахе», Теодор в «Романе в лесу» Радклиф), роль, которая имеется отнюдь не во всех готических произведениях, однако достаточно часто встречается у Радклиф и некоторых других писателей. Таким образом, придется вернуться к исходной точке наших рассуждений (как бы ни была заманчива идея считать Катерину готическим злодеем): в системе готического романа Мурин – готический злодей, Катерина – готическая героиня, а Ордынов – спаситель главной героини. Несмотря на некоторую двойственность и непонятность Катерины как персонажа, она не настолько inferнальна, насколько видит ее Симпсон, и именно отсюда, на наш взгляд, и возникает ошибочное мнение, что Катерина – готический злодей.

Повесть Ф.М. Достоевского «Хозяйка» была одним из первых произведений писателя, в которых настолько явно прослеживается влияние готической традиции. В дальнейшем творчестве следы влияния готики станут заметны еще больше, причем относиться это будет в первую очередь к романному творчеству писателя. Очевидно одно: уже раннее творчество Достоевского было связано с готической традицией, причем даже само построение сюжета повести будет напоминать готический роман, где все начинается с въезда героя на новое место и встречи с готическим злодеем, а заканчивается побегом из него. Основные готические мотивы, такие как готический замок и злодей, без которых невозможно существование самого жанра готического романа, находят свое отражение в произведении, причем если мотив замка, трансформированный отчасти и в мрачный готический пейзаж, играет роль второстепенную, то мотив готического злодея воплощен сразу в двух персонажах, старике Мурине и Катерине. Впрочем, несмотря на то, что мотив замка выражен гораздо скромнее, нежели в собственно готическом романе, он по-прежнему неотделим от готического злодея Мурина, оттеняя его

демоничность и таинственность, то есть выполняет функцию, идентичную функции мотива замка в готике, что роднит повесть Достоевского «Хозяйка» с произведениями классиков мрачного жанра.

### **Список литературы:**

1. Баршт К.А., Петербургская готика Достоевского // Europa Orientalis. Vol. XV. Numero 1. Roma: Università di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici, 1996. – с. 51–76.
2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 тт. – Л.: Наука, – 1972. – Т. 1. – 517 с.
3. Ketcian S., The Psychological Undertow in Dostoevsky's Xozzajka // Die Welt der Slaven, № 25, München:Verlag Otto Sagner, 1980. – с. 280–292.
4. Simpson M.S., The Russian Gothic Novel and its British antecedents, Columbus: Slavica, 1986. – 110 с.



## 4.2. ФОЛЬКЛОРИСТИКА

### ФОЛЬКЛОР КАК ИСКУССТВО СЛОВА

*Ахтырская Елена Николаевна*

*канд. пед. наук, доцент кафедры педагогики и методик начального образования Балашиовского института Саратовского государственного университета, РФ, г. Балашиов  
E-mail: [ahtyrskaya2012@yandex.ru](mailto:ahtyrskaya2012@yandex.ru).*

### FOLKLORE AS THE ART OF WORD

*Elena Akhtyrskaya*

*candidate of pedagogical sciences, an associate professor of the chair of pedagogy and methods of primary education at the Balashov institute of Saratov state university, an associate professor, Russia, Balashov*

#### АННОТАЦИЯ

В данной статье, с опорой на труды известных ученых, фольклор рассматривается как искусство слова. Выясняется его роль в формировании грамотного читателя в начальной школе и определяется его уникальная возможность, позволяющая младшим школьникам познакомиться с историей своего народа, его традициями, обычаями на уроках литературного чтения и во внеурочное время в процессе освоения фольклора как жанра и рода литературы.

#### ABSTRACT

This paper considers the art of word backed by the works of famous scholars. Its role in the formation of a literate reader at a primary school is made clear and its unique opportunity is determined allowing primary schoolchildren to become familiar with the history of their nation, its traditions, customs at the lessons of literary reading and during extracurricular activities in the process of learning folklore as a genre and kind of literature.

**Ключевые слова:** фольклор как искусство слова; художественный мир фольклора; признаки фольклора; фольклор как жанр; восприятие фольклора младшими школьниками.

**Keywords:** folklore as art of word; literary world of folklore; signs of folklore; folklore as genre; primary schoolchildren's perception of folklore.

Фольклор – это древнейший и особый вид искусства, который у наших предков, в старину, заменял и науку, и школу. Как отмечал Ф.И. Буслаев: «Под его плодотворным влиянием протекала вся жизнь человека, от колыбели до могилы» [4, с. 44]. Исторически фольклор выступает как первооснова литературы, и многие писатели мировой литературы (например, А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь) обращались к нему как источнику образов, идей для создания своих собственных художественных произведений. Известными лингвистами и методистами (Н.А. Гвоздевым, К.Д. Ушинским и многими другими) отмечена первостепенная роль фольклора в становлении «художника слова». Более того, освоение особого художественного мира фольклора – это необходимый этап формирования читательской грамотности младшего школьника в современной теории читательской деятельности, разработанной Н.Н. Светловской и ее последователями. В процессе ознакомления с фольклорными произведениями у обучающихся в начальной школе появляется уникальная возможность познакомиться с историей своего народа, его традициями, обычаями. Именно «...через такое развитие аналитических способностей у младших школьников происходит осознание совершаемых ими поступков и формирование личности; понимание литературы как средства сохранения и передачи духовно-нравственных ценностей и традиций и средства формирования представлений о нравственных нормах» [5, с. 58].

Крупнейший фольклорист XIX века А.Н. Афанасьев, который сумел за сравнительно небольшую свою жизнь преобразовать своими научными трудами русскую фольклористику писал в своих воспоминаниях: «Путь к дедовской библиотеке, к счастью, лежал через русский фольклор, который и заложил во мне основы эстетического вкуса» [1, с. 6].

Известный критик и педагог В.Г. Белинский, который особое внимание уделял формированию «литературного вкуса» у детей, исследуя народную поэзию утверждал: «В народной, или естественной поэзии, то есть в фольклоре, есть нечто такое, что не может заменить нам литература» [3, с. 168].

Обращаясь к тем, кому предстоит освоить грамоту, в народе говорят: *«Азбука – к мудрости ступенька»*. Такая «азбука» есть и у фольклора, не овладев которой невозможно познать поэтическую культуру нашего народа. Перечень такого рода высоких оценок фольклора позволяет говорить о нем, прежде всего, как об искусстве слова. Можно говорить и о том, что он представляет собой совокупность устных художественных произведений, созданных в результате творчества широких народных масс, в процессе их коллективного труда и потому заключающих в себе все нравственные ценности, представленных в виде некоего «кодекса народной жизни».

С литературой фольклор как искусство слова роднит принадлежность к художественному творчеству. Известный советский фольклорист Ю.М. Соколов замечал, что «...если под термином «литература» разуметь не только письменное художественное творчество, а словесное искусство вообще, то фольклор – особый отдел литературы, а фольклористика, таким образом, является частью литературоведения» [6, с. 6].

Признаки, отличающие фольклор от литературы очевидны и видимы даже младшему школьнику: не профессиональность творчества, его массовость, изустность создания основанного на традициях. При этом педагогам, работающим с фольклором, следует помнить о вторичности записи и хранения в книге этого жанра, отдаленного подчас от момента создания целыми веками. Если данное обстоятельство не брать во внимание, то начинающий читатель, воспринимающий фольклор как один из жанров эпического рода литературы, а не как искусство слова, может быть введен в заблуждение. К ошибочному пониманию он подойдет в связи с произвольными сопоставлениями с литературой авторской, изначально созданной для восприятия через текст, тогда как фольклор создавался для восприятия через живое, народное, колоритное слово. Фольклор тесно взаимосвязан с разными видами искусств, например, он не отделим от сценического и музыкального искусства (обряды, хороводные и другие песни, игры; сказывание сказки). Специфические особенности фольклора как искусства устного слова, которые совершенно естественно исчезают при кодировании произведений устного народного творчества (УНТ) в тексте, определяют глубину непосредственного влияния, а значит воздействия фольклорных текстов на слушателей, в частности на младших школьников. Проблему «влияния – восприятия» фольклорных текстов понимала известная собирательница и исследователь фольклора Э.В. Померан-

цева, но, к сожалению, и в настоящее время требуются дополнительные исследования в этом направлении.

Фольклор как явление искусства – это исторически сложившаяся совокупность устных произведений, составляющих художественную систему, где все жанры характеризуются строгой закрепленностью формы художественного произведения и находятся в достаточно сложных и своеобразных взаимоотношениях и взаимодействиях (при этом, практически никогда не вступают в противодействие). В отечественном литературоведении существует достаточно большое количество различных классификаций УНТ. Особое внимание, обратим на систему известного фольклориста Н.И. Кравцова, который при определении типов произведений фольклора предлагает (в отличие от других исследователей) учитывать и такие обстоятельства, как отношение жанров к обрядам и отношение словесного текста к пению и действию. По его мнению, произведение не всегда оказывается связанным с обрядом и пением. В связи с этим он выделяет обрядовую поэзию (календарную, семейно-бытовую и заговоры) и не обрядовую поэзию. Учитывая специфику младшего школьного возраста, именно не обрядовая поэзия вводится в курс литературного чтения начальной школы. Уже в период обучения грамоте дети анализируют народные сказки, пословицы, поговорки и загадки. В дальнейшем, в круге чтения ребенка появятся былины, лирические стихотворения.

Одним из важных признаков фольклора как вида искусства является взаимодействие, что и подтверждается разными исследователями. Например, Ф.И. Буслаев отмечал следующее: «Ни один из разрозненных членов баснословного предания (в значении народной поэзии) не живет в народе отдельно, сам по себе: все они взаимно переходят друг в друга, связываются крепкими узами поверья, сцепляются и перемешиваются, подчиняясь игровой фантазии народа, изобретательной и художественной. Мы увидим, как загадка переходит в целую поэму, а поэма сокращается в загадку; пословица рождается из сказания и становится необходимой частью поэмы» [4, с. 33]. Взаимодействие жанров можно пронаблюдать на примерах народных сказок, когда пословицы и поговорки включаются в текст народного произведения. Например, *Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается*. Или, *Как аукнется, так и откликнется* (Лиса и журавль), *С умом жить тешишься, без ума мучиться* (Лиса и волк). Очень часто, присказкой к сказке становится прибаутка: *Из-за лесу с крутых гор едет дедушка Егор. Сам на кобылке, жена на коровке, дети на телятках, внуки на цыплятках*.

*Съехали с гор, развели костер, кушают кашку, слушают сказку.* Подобные примеры позволяют увидеть младшим школьникам наличие взаимодействия в фольклоре как искусстве слова, а, следовательно, понять всю его глубину и скрытый внутренний смысл. Именно произведения УНТ «...дают возможность и на уроках литературного чтения, и во внеурочной деятельности наблюдать единство формы и содержания художественного произведения, так как именно в них закреплены совершенные способы и приемы образного видения мира, опыт народа в области художественного воздействия на личность» [2, с. 48].

### **Список литературы:**

1. Афанасьев А.Н. Народ – художник / Миф, фольклор, литература. М.: Советская Россия, 1986. – 367 с.
2. Ахтырская Е.Н. Изучение фольклора в начальной школе // Начальная школа. – 2014. – № 11. – С. 47–50.
3. Белинский В.Г. Общий взгляд на народную поэзию и ее значение. Русская народная поэзия. М.: ОГИЗ, – 1974. – Т. 2. – 168 с.
4. Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства // Русская народная поэзия. СПб.: Издание Д.Е. Кожанчикова, – 1861. – Т. 1. – 643 с.
5. Курмелева Н.А. Духовно-нравственное развитие и воспитание школьников во внеурочной деятельности по литературному чтению / Н.А. Курмелева, Е.Н. Ахтырская, М.А. Мазалова // Начальная школа. – 2014. – № 11. – С. 55–59.
6. Соколов Ю.М. Русский фольклор. М.: Учпедгиз, 1941 – 558 с.

### 4.3. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

#### МЕСТО И РОЛЬ В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ УЙГУРСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПИСАТЕЛЕЙ-ПРОСВЕТИТЕЛЕЙ 30-Х–40-Х ГГ. XX ВЕКА

*Суталинова Наргиза Акбаровна*

*аспирантка кафедры истории и теории литературы  
Кыргызско-Российского Славянского университета,*

*Республика Кыргызстан, г. Бишкек*

*E-mail: [nagi.baudinova@mail.ru](mailto:nagi.baudinova@mail.ru)*

#### THE PLACE AND ROLE OF UIGHUR WRITERS OF 30TH – 40TH. OF XX CENTURY IN THE DEVELOPMENT OF NATIONAL LITERATURE

*Nargiza Sutalinova*

*post-graduate student of the department of history  
and theory of literature of Kyrgyz-Russian Slavic University,  
Republic of Kyrgyzstan, Bishkek*

#### АННОТАЦИЯ

В представленной работе раскрывается тема национальной уйгурской литературы 30-х–40-х гг. XX века, ее становления и развития, а также роль деятельности писателей-просветителей того времени. Описываются проблемы формирования литературы как науки, пути их разрешения, а также рассматриваются просветительские тенденции в произведениях писателей, идеи о необходимости образования, науки и религии, где главным принципом их художественного метода было изображение жизни в ее диалектическом развитии.

#### ABSTRACT

The present article deals with the theme of a national Uighur literature of 30<sup>th</sup>–40<sup>th</sup>. of the twentieth century, its formation and development, and the role of the activities of the writers of the Enlightenment of that time. It describes the problems of formation of the science of literature, ways of

solving them, and examines trends in educational works of writers, ideas about the necessity of education, science and religion, where the main principle of their artistic method was a picture of life in its dialectical development.

**Ключевые слова:** уйгурская литература; писатели-просветители.  
**Keywords:** Uighur literature; the writers of the Enlightenment.

Великая Октябрьская революция, как бы по-разному к ней не относились сегодня, все-таки в корне изменила жизнь многих народов, входивших в Советский Союз. Идеи социализма за короткое время завоевали умы и сердца миллионов людей на всех континентах земли. К опыту строительства новой жизни особенно пристально присматривались народы Востока.

Выражением возросшего политического сознания народных масс Синьцзяна в первой половине XX в. явились национально-освободительные революции 1931–1933 и 1944–1949 годов.

Во всех округах развернулась борьба масс против гоминдановского террора, за ликвидацию экономической разрухи. На обстановку в Синьцзяне в этот период решающее влияние оказал перелом в ходе гражданской войны в Китае. Национально-освободительная борьба народов провинции ускорила процесс мирного освобождения Синьцзяна от гоминдановцев частями Народно-освободительной армии Китая, вступившими на территорию провинций в октябре 1949 г.

Под мощным воздействием идей марксизма-ленинизма, опыта социалистического строительства в СССР, а также в результате победоносных национально-освободительных революций поднималась на качественно новую ступень и общественно-философская мысль уйгурского народа, определяя характер дальнейшего развития революционной уйгурской литературы и искусства. Уйгурские поэты, писатели и просветители 30–40-х годов XX в. восприняли прогрессивные идеи мыслителей второй половины XIX столетия: Садыра Палвана, Билала Назыма, Муллы Шакира, Сеида Мухаммеда Каши и других, творчески развили и углубили их, отразив те изменения, которые произошли в Синьцзяне. Интерес исследователей к своим прославленным предшественникам стимулировался запросами революционной действительности [5, с. 37].

Господствовавшие в Синьцзяне социально-экономические отношения, колониальная политика гоминдановских реакционеров, все сложности и противоречия феодализма, которые предельно

обострились в этот период, находили выражение в просветительской идеологии прогрессивных мыслителей деятелей науки, литературы и искусства.

Вооруженная борьба трудящихся за национальную независимость нашла свое отражение в устном народном творчестве, письменной литературе и в искусстве уйгуров.

Представители демократического направления, передовой общественно-философской мысли насыщали свои произведения идеями гуманизма и защиты народных интересов, воспевали равенство, социальную справедливость и дружбу между народами. Сторонники революционного направления осуждали феодальный деспотизм, национальный гнет, выдвигали идеи свободомыслия и атеизма, отстаивали идеалы трудящихся о светлом будущем. Они считали, что просвещение, распространение знаний, развитие национальной культуры является наиболее верным оружием для пробуждения масс и важной формой воспитания политического сознания трудящихся.

Поэты-просветители, прогрессивные деятели науки и искусства пытались связать просвещение народа и распространение научных знаний с политической борьбой трудящихся, со свержением гоминдановской реакции и феодальных порядков в Синьцзяне, с утверждением демократического строя. Во-первых, просветители этого периода полагали, что единственно верным путем решения главного политического вопроса – обеспечения независимости и демократии – является укрепление дружбы народов Синьцзяна с Советским Союзом, изучение опыта преобразований в СССР и следование по этому пути. Во-вторых, для демократических деятелей этого периода характерна антифеодалная, антиклерикальная и антиколониальная идеология; в своих воззрениях они выражали стихийно-демократические настроения трудящихся масс.

Крупными просветителями, деятелями литературы, искусства и науки в 30–40-х годах XX в. являлись Абдиқадир бинни Абдуварис Кашгари, Кутлук Хажы Шавки, Мамтили Апандим Тавпик, Абдухалик Абдрахман Уйгур, Ним Шахит Армия, Зия Самадий, Зунун Кадирий, Лутфулла Муталлип, Билал Азизий, Нур Босаков, Ибрахим Турди, Тургун Алмас, Касимжан Камбари, Абдулхай Рози, Абду-решит Иминов и многие другие.

В своем творчестве они были не только страстными пропагандистами идей просвещения, но активно претворяли в жизнь свои взгляды: были инициаторами создания европейских школ (Кутлук Хажы Шавки, Абдухалик Уйгур, Мамтили Тавпик, Ним



Шахит Армия и др.), первых театров (Касимжан Камбари, Лутфулла Муталлип); сами являлись издателями газет, редакторами (Кутлук Хажы Шавки, Ним Шахит Армия, Лутфулла Муталлип), авторами учебников (Абдикадир бинни Абдуварис. Кашгари) и поэтических сборников; переводили на родной язык лучшие образцы мировой, русской и «советской» художественной литературы (Абдухалик Абдрахман Уйгур, Зунун Кадирий, Лутфулла Муталлип), а также писали пьесы, осуществляли режиссуру, сочиняли музыку и исполняли главные роли в собственных песнях (Ним Шахит Армия, Зия Самадий, Зунун Кадирий, Касимжан Камбари и др.) [6, с. 59].

Основным объектом многогранной деятельности мыслителей рассматриваемого нами периода было целостное отражение объективных явлений в единстве с человеческими духовно-нравственными ценностями и оценками. Все явления общественного бытия эта когорта мыслителей воспринимала с точки зрения трудящихся, с позиций защиты интересов простого человека, труженика.

Просветители-демократы были истинными патриотами своего народа. Они были очевидцами жестокого социального и национального гнета и безжалостной эксплуатации большинства уйгуров, видели в какой ужасающей бедности, нужде и лишениях они живут. Мыслители с болью наблюдали вокруг несправедливость и беззаконие, творимые гоминдановской администрацией, местными феодалами и духовенством, ежечасно сталкивались с отсталостью, невежеством, суеверием и предрассудками трудящихся масс. Они использовали литературу и искусство как действенное средство борьбы против феодальной эксплуатации, национального гнета, для разоблачения священнослужителей и пробуждения в массах политического сознания. Основным моментом для уяснения сути мировоззрения просветителей служит их отношение к классовой борьбе масс за свободу и демократию. Они исходили из того, что борьба трудящихся за свободу Синьцзяна направлена не только против гоминдановцев – коварных врагов всех народов провинции, но и против местных эксплуататоров. Они ясно понимали, что только путем активной борьбы трудящихся можно избавиться от социального и национального гнета [3, с. 78].

Как видные просветители своего времени, поэты, писатели, деятели науки и искусства 30–40-х годов XX в. тесно связывали прогресс общества с развитием народного образования и национальной культуры, распространением научных знаний. Многие из них, побывав в СССР, увидели преимущество социализма в утвердившейся

и успешно функционирующий в республиках Советского Востока системе образования, развития науки и культуры.

Темнота, отсталость и невежество уйгуров – тема многих произведений того периода. Естественным следствием таких наблюдений становится размышление просветителей о причинах нищенского существования народа, о путях перерождения мира, о близких общественных переменах. Мыслители ясно понимали, что одним из путей прогресса уйгурского народа является развитие образования и распространения научных знаний, непримиримая борьба против невежества, безграмотности и бескультурия.

Просветители хорошо понимали, что ислам служит основным препятствием просвещения и распространения научных знаний. Поэтому многие их творения проникнуты антиклерикальными идеями. В творчестве поэтов того времени постоянно присутствует идея о необходимости образования, науки и религии. Главным принципом их художественного метода было изображение жизни в ее диалектическом развитии.

Просветители большое значение придавали периодической печати – важному орудью борьбы за демократию, просвещение народа, распространение научных знаний и развитие культуры.

С ростом революционной активности масс в Синьцзяне появляются первые газеты на уйгурском языке, ставшие за короткое время важнейшим средством пропаганды и агитации трудящихся. |

Понимая важную роль печати в формировании мировоззрения народных масс, в распространении научных знаний и развитии национальной культуры, некоторые просветители издавали газеты, принимали активное участие в работе периодических изданий в качестве редакторов, переводчиков. Так, поэт, историк, журналист и общественный деятель Кутлук Хажи Шавки (1876–1937 гг.) был издателем и редактором газеты «Эркин хаят» («Свободная жизнь»), впоследствии переименованной в «Йени хаят» («Новая жизнь»). В газете печатались статьи, освещающие местные происшествия и события международной жизни, публиковались социально-политические обзоры; помещались на специальных полосах произведения поэтов и писателей, научные изыскания [1, с. 15].

Особое внимание Хажи Шавки уделял аспекту исторического прошлого уйгуров. Он не только преподавал историю в школе, но и создал фундаментальный труд под названием «События в Кашгарии». В целях улучшения патриотического воспитания молодежи он, будучи главным редактором газеты «Йени хаят», систематически публиковал статьи по истории уйгурского народа.

Уйгурские мыслители-просветители стремились воспитывать молодежь в духе уважения к богатому культурному наследию своего народа, вместе с этим бережно относились и к вкладу других народов в развитие сокровищницы общемировой культуры.

Кутлук Хажи Шавки вместе с поэтом Мамтили Тавпиком перевели с тюркского языка на уйгурский выдающееся произведение Махмуда Кашгари «Диван лугат ат-тюрк» («Словарь тюркских языков»), являющееся подлинной энциклопедией своего времени. Однако после их трагической гибели уйгурский перевод прославленного научного труда был уничтожен [4, с. 33].

Поэты-просветители приложили немало усилий, чтобы достижения мировой культуры сделать достоянием уйгуров: переводили с языков различных народов выдающиеся научные труды и художественные произведения, публикации известных педагогов, философов, социологов. Переводы с арабского, таджикско-персидского, узбекского, татарского и других языков были в это время традиционными. Примечательно, что один из основателей уйгурской реалистической литературы Абдухалик Абдрахман Уйгур, изучив русский язык, перевел на уйгурский язык роман Л. Толстого «Анна Каренина». К сожалению, большая часть литературного наследия Абдухалика Уйгура, в том числе и рукопись перевода романа, была сожжена его палачами в г. Турфане [2, с. 103].

Вне имен Абдукадира Кашгари, Кутлука Хажи Шавки, Мамтили Тавпика, Абдухалика Абдрахмана Уйгура, Ним Шахида Армия, Лутфуллы Муталлипа, Билала Азизий, Касимжана Камбари, Ибрахима Турди и многих других невозможно в наше время глубокое познание прошлого общественной жизни уйгурского народа, ее диалектики, новых представлений о передовой личности своего времени.

### **Список литературы:**

1. Баудунов А.А. Этические воззрения прогрессивных уйгурских поэтов-мыслителей первой половины XIX века.: Автореф. дис. канд. философ. наук. – Душанбе, 1990. – 15 с.
2. Бахавудун И., Имин А, Баудунов А. Династия уйгурских интеллектуалов. – Бишкек: ОАО «Эркин-Тоо», 2012. – 103 с.
3. Нарынбаев А.И. Уйгурские мыслители. – Бишкек, 1995. – 78 с.
4. Уйгурская поэзия: Стихи/Сост.: Н. Турсун, А. Турсун. – Бишкек.: Кыргызстан, 2001. – 33 с.
5. Хамраев М.К. Веков неумирающее слово. – Алматы, 1996. – 37 с.
6. Хамраев М.К. Расцвет культуры уйгурского народа. – Алма-Ата: Изд-во «Казахстан», 1967. – 59 с.

Научное издание

**«В МИРЕ НАУКИ И ИСКУССТВА:  
ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ,  
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ  
И КУЛЬТУРОЛОГИИ»**

Сборник статей по материалам  
LV международной научно-практической конференции

№ 12 (55)

Декабрь 2015 г.

Подписано в печать 21.12.15. Формат бумаги 60x84/16.  
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 11,75. Тираж 550 экз.

Издательство АНС «СибАК»  
630049, г. Новосибирск, Красный проспект, 165, офис 4.  
E-mail: mail@sibac.info

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного  
оригинал-макета в типографии «Allprint»  
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3