



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

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

№ 1 (56)
Январь 2016 г.

Издается с мая 2011 года

Новосибирск
2016

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, докторант Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина, г. Харьков;

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

Кушцова 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;

Павлоец 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 LVI междунар. науч.-практ. конф. № 1 (56). Новосибирск: Изд. АНС «СибАК», 2016. 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.

ISSN 2309-3358

© АНС «СибАК», 2016

Оглавление

Искусствоведение	7
Секция «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»	7
ЖИВОПИСЬ Б.С. УГАРОВА И ЛЕНИНГРАДСКАЯ ПЕЙЗАЖНАЯ ШКОЛА 1930–1940-Х ГОДОВ Попов Алексей Валентинович	7
СООТНОШЕНИЕ РАЦИОНАЛЬНОГО И ИРРАЦИОНАЛЬНОГО КОМПОНЕНТОВ СОВЕСТИ В МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТНОЙ ПАРАДИГМЕ Школкина Ирина Николаевна	16
Секция «Кино-, теле- и другие экранные искусства»	27
В. ХЕРЦОГ И ТРАДИЦИИ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА Омельяненко Оксана Владимировна	27
Секция «Музыкальное искусство»	35
САКРАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО МОЛОДЫХ КОМПОЗИТОРОВ Власова Мария Владимировна	35
ИНТЕНСИФИКАЦИЯ И МОДЕРНИЗАЦИЯ ПРОЦЕССОВ ПРИ РАБОТЕ С БИГ-БЕНДАМИ Гордеев Владимир Петрович	43
РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ Зелёная Алина Викторовна	52
Секция «Театральное искусство»	58
ТЕАТРАЛЬНАЯ ТРИЛОГИЯ КАМЫ ГИНКАСА ПО РАССКАЗАМ А.П. ЧЕХОВА Кусимова Суфия Гильмановна Эделева Екатерина Павловна	58

Секция «Теория и история искусства»	73
ОБРАЗЫ ПТИЦ В КИТАЙСКОЙ МУЗЫКЕ Сун Чанлун	73
Культурология	79
Секция «Теория и история культуры»	79
МАОК РИЧАРД КАРЛОВИЧ – ИССЛЕДОВАТЕЛЬ СИБИРИ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА Евменова Лариса Николаевна Грядунова Ольга Вячеславна	79
Филология	87
Секция «Германские языки»	87
МОРФОЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА МЕТАФОРИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ Баваева Ольга Кукаевна	87
СТИЛИСТИЧЕСКАЯ СИНОНИМИЯ КАК ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ СПЕЦИФИКИ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА Лапшина Марина Николаевна	92
МЕТАФОРИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ СОВРЕМЕННОГО ПОЛИТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА США И СПОСОБЫ ИХ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК (НА МАТЕРИАЛЕ РЕЧИ ПРЕЗИДЕНТА США Б. ОБАМЫ НА ГЕНАССАМБЛЕЕ ООН 28/09/2015 ГОДА) Тимофеев Сергей Евгеньевич Храброва Екатерина Сергеевна	98
Секция «Журналистика»	109
ФОРМИРОВАНИЕ ВНЕШНЕГО ИМИДЖА СТУДЕНЧЕСКОЙ РАДИОСТАНЦИИ (НА ПРИМЕРЕ «РАДИО ЮУРГУ») Изместьева Екатерина Андреевна Лахтачева Ольга Сергеевна	109

Секция «Русская литература»	115
АРХЕТИП «ДОМ» В ПЬЕСЕ «ТРИ ДЕВУШКИ В ГОЛУБОМ» Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ Вербицкая Галина Яковлевна Францева Мария Вячеславовна	115
Секция «Русский язык. Языки народов Российской Федерации»	123
ПУНКТУАЦИОННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ПРЯМОЙ РЕЧИ В СМИ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА Волкова Лариса Борисовна Лужковская Марина Феликсовна	123
ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА ОБРАЗА НЕБА В ЯЗЫКОВОМ СОЗНАНИИ РУССКИХ И ЯКУТОВ Мелехова Анна Александровна Емельянова Вероника Ильинична	130
ЭТНОПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО Фахрутдинова Мимоза Теймуразовна	138
Секция «Славянские языки»	143
СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ СИНОНИМОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЕЙ ДНЕПРОПЕТРОВЩИНЫ Лощинова Инна Сергеевна	143
Секция «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание»	149
СУБСТАНТИВНЫЕ ФОРМЫ ГРЕКО-ЛАТИНСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В МЕДИЦИНСКИХ ТЕРМИНАХ КАЗАХСКОГО ЯЗЫКА Касымбекова Алмаш Нысанбековна	149
ЛИНГВОСТРАНОВЕДЕНИЕ КАК ОСНОВА МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ: ЛИНГВОСТРАНОВЕДЧЕСКИЙ, ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ И ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ Салим Ербол Калтурсынович	156

Секция «Теория языка» 164

- ТРАНСЛАТОЛОГИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА
ЛОКАЛИЗАЦИИ ЭКРАННОГО ТЕКСТА
В ТЕЛЕСЕРИАЛЕ «ШЕРЛОК» 164
Корчагин Сергей Сергеевич
Кравченко Альбина Кожобаевна

Секция «Фольклористика» 171

- РИТУАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ В ПОЭТИКЕ
СНОВИДЕНИЙ КИРГИЗСКОГО ГЕРОИЧЕСКОГО
ЭПОСА «МАНАС» 171
Бекмухамедова Неля Хамитовна
- КИРГИЗСКИЕ МИФЫ КАК ПАРАДИГМЫ
ЭТНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ 177
Бийгельдиева Чолпон Акматалиевна

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

СЕКЦИЯ

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА»

ЖИВОПИСЬ Б.С. УГАРОВА И ЛЕНИНГРАДСКАЯ ПЕЙЗАЖНАЯ ШКОЛА 1930–1940-Х ГОДОВ

Попов Алексей Валентинович

член Ассоциации искусствоведов (АИС),

РФ, г. Москва

E-mail: alespopov@yandex.ru

B.S. UGAROV PAINTING AND LENINGRAD LANDSCAPE SCHOOL OF 1930–1940-ies

Alexey Popov

art Critics and Art Historians Association(AIS),

Russia, Moscow

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию пейзажного наследия послевоенного ленинградского художника Б.С. Угарова в контексте ленинградской пейзажной живописи 1930–1940-х годов. Было установлено, что творческие поиски ленинградских пейзажистов 1930–1940-х годов и Б.С. Угарова являются актуальными для пластического развития современной пейзажной живописи.

ABSTRACT

The article is devoted to the heritage of the post-war Leningrad artist B.S. Ugarov in the context of the Leningrad landscape painting

1930–1940-ies. It was found that the searching of the Leningrad landscapists of 1930–1940-ies and B.S. Ugarov is relevant to the development of modern plastic landscape painting.

Ключевые слова: Б.С. Угаров; живопись; пейзаж; ленинградский художник; искусство.

Keywords: B.S. Ugarov; painting; landscape; Leningrad artist; art.

Анализ немногочисленных публикаций, посвященных творческому наследию народного художника СССР, действительного члена и президента Академии художеств СССР (1983–1991) Бориса Сергеевича Угарова (1922–1991), показал, что среди них отсутствуют работы, позволяющие установить степень преемственности пейзажного творчества Б.С. Угарова по отношению к ленинградской живописи 1930–1940-х гг. Только В.А. Лянин в монографическом исследовании, являющимся наиболее объемным трудом посвященным творчеству ленинградского живописца, увидел в пейзажах Б.С. Угарова продолжение «эстетической линии ленинградского пейзажа двадцатых – тридцатых годов» [3, с. 15], но не подтвердил это, по-видимому, верное утверждение сравнительным анализом конкретных произведений ленинградских художников 1930–1940-х годов и работ Б.С. Угарова. Цель данного исследования – исследовать творчество Б.С. Угарова в контексте ленинградской пейзажной живописи 1930–1940-х годов.

Начать сравнительный анализ пейзажного наследия Б.С. Угарова и ленинградских художников 1930-х–1940-х годов целесообразно с обращения к творчеству А.Е. Карева – учителя большинства художников ленинградской пейзажной школы и автора картины «Нева» (1934) из собрания Государственного Русского музея, которую высоко оценил В.С. Манин: «В пейзаже «Нева» чистый светлый город широких перспектив и великолепной архитектуры написан широкими протяженными цветовыми плоскостями, почти открытым цветом. Художник строит его пространственно-цветовым контрастом густой темной Невы и белизны зданий. Картина лишена интимности, свойственной городскому пейзажу ленинградцев. Напротив, Карев выразил державный характер города медленным ритмом цветовых плоскостей и перспективных линий. Художник нашел удачное сочетание интенсивного звучания синего цвета реки с чистым светлым небом, что придало пейзажу не только цветовой лаконизм, но и необходимую меру торжественности» [5, с. 483]. При этом целесообразно дополнить характеристику обсуждаемой картины следующим. Картина «Нева» графична по своей стилистике – четко

выявленные линии ограды парапета и дороги на ближнем плане, явно выраженная, не смягченная линия, состоящая из крыш домов на дальнем плане, геометрически четкие формы моста свидетельствуют об этом. Проявляется графичность и в четко прорисованных формах домов на дальнем плане – именно такая излишняя детализация мешает цельному, единому восприятию как всей совокупности домов, так и всей плоской изобразительной поверхности картины. Цветовая завязка произведения заключается в контрастности больших цветовых пятен водной поверхности и облаков. Дополняет такую контрастность и усиливают декоративное звучание охристые крыши и голубая полоска неба, которые автор дал цветовыми пятнами меньших размеров по сравнению с плоскостью воды и облаков.

Сравнить произведение А.Е. Карева уместно с картиной Б.С. Угарова «Нева. Белая ночь» (1971). Основанием для такого сравнения служит удивительная близость мотивов и композиционное построение у картин «Нева» и «Нева. Белая ночь» – на обеих картинах панорамно изображена Нева с домами, расположенными на дальнем плане. Однако естественно, что имеются и отличия. Горизонтальная развернутая композиция в работе Б.С. Угарова статична в сравнении с динамичной диагональной композицией работы А.Е. Карева, разворачивающейся слева направо. Отсутствует в работе Б.С. Угарова цветовая контрастность, которая не только присутствует в картине А.Е. Карева, но и является тем самым пульсом картины, тем главным декоративным элементом, который заряжает данное произведение художественностью. Тут возможно вспомнить образное высказывание К.Ф. Юона: «Зарядка произведения художественным чувством аналогична зарядке электричеством» [7, с. 28]. В картине «Нева. Белая ночь» аналогичную функцию несет необычно вытянутый по горизонтали формат картин. Такой редко используемый формат картины с высотой 48 см и длиной 140 см, уже сам по себе является средством борьбы с банальностью изображаемого, и, раздражая зрителя этой самой своей необычностью вносит определенное напряжение в картинную плоскость, так необходимое настоящему произведению живописи.

Следующим принципиальным отличием является живописность работы «Нева. Белая ночь» Б.С. Угарова по сравнению с графичностью «Невы» А.Е. Карева. И действительно, дома на картине «Нева. Белая ночь» даны обобщенно, по сути, одним цветовым пятном с цветовыми модуляциями внутри – это противоположно графичности и разобщенности зданий в работе А.Е. Карева. Однако горизонтальные линии, ограничивающие большие цветовые пятна на обеих картинах, имеют

примерно одинаковое звучание – взгляд зрителя следует вдоль этих линий и не растекается по всей плоскости картин. В связи с этим можно говорить об увеличенной живописности работы Б.С. Угарова по сравнению с картиной «Нева», хотя торжество полной живописности в картине Б.С. Угарова отсутствует. Тем не менее графическая выразительность живописи картины «Нева» А.Е. Карева разительно отличается от ступенчатой мягкости валёрной живописи картины «Нева. Белая ночь» Б.С. Угарова.

Следующее серьезное отличие двух обсуждаемых картин заключается в степени колористической точности. У Б.С. Угарова – беспощадно точное попадание в тон и цвет, у А.Е. Карева же присутствует большая степень условности, живопись Б.С. Угарова строится на колористической точности передачи увиденного, а Карев пренебрегает этой колористической точностью для усиления декоративности. Например, облака, данные единым цветовым пятном, лишены тональной и цветовой модуляции внутри пятна, что вызывает определенные сомнения в достоверности подобного отображения реально существующего вида. Многие ученики Карева – ленинградские пейзажисты 1930-х–1940-х годов также в некоторой степени пренебрегали колористической точностью, искусственно уменьшали используемую цветовую гамму.

Подводя итоги сравнения двух картин значимых для творчества обоих художников, можно утверждать, что, Б.С. Угаров сумел продемонстрировать свое умение использовать традиции ленинградской пейзажной школы 1930-х–1940-х годов. Уровень мастерства художника соответствовал уровню и мастерству А.Е. Карева, который, как уже было сказано выше, был непосредственным учителем большинства художников, определяющих лицо ленинградской школы.

Продолжая сравнительный анализ, целесообразно обратиться к таким работам Б.С. Угарова, как «Весна. Конец апреля», «На Гаванской улице» (1965), «Конец марта. Петровский садик» (1976), которые непосредственно связаны с отображением Ленинграда, и сопоставить их со следующими пейзажами 1930-х–1940-х годов: «Город зимой» (1936), «Ленинград. Пейзаж с белым балконом», «Канал Грибоедова зимой» (1938), «Ленинград. Чернышева площадь» (1946) А.С. Ведерникова, «Мойка. Вид из окна комнаты художника», «Нева. Первый снег» (1934), «Канал Грибоедова зимой» (1935) Н.Ф. Лапшина, «Андреевский рынок. Городской пейзаж» (1932) А.Е. Карева, «Львиный мостик» (1943), «Мойка» (1944), «Чернышев мост» (1945) В.В. Пакулина и «Лето. Большая Пушкарская» (1948), «Зимнее солнце» (1950) А.И. Русакова.

Все анализируемые пейзажи Б.С. Угарова написаны из окон верхних этажей, что в принципе соответствует, авторскому стилю Альбера Марке, и его ленинградских последователей. Необходимо напомнить, что в любви ленинградских художников к панорамным пейзажам действительно просматривается ориентация на творчество известного французского живописца Альбера Марке, который лучшие парижские пейзажи писал из окон пятых или шестых этажей. Пейзажи, которые А. Марке писал с других точек, расположенных более низко, не получались такими значимыми [4, с. 61].

Однако на этом сходство во многом заканчивается – стилистические отличия пейзажной живописи Б.С. Угарова и работ ленинградских художников 1930-х–1940-х годов достаточно существенны. Пейзажи Б.С. Угарова «Весна. Конец апреля», «На Гаванской улице», «Конец марта. Петровский садик», несмотря на то, что написаны с высокой точки, не имеют явно выраженного панорамного характера. Объясняется это тем, что при написании пейзажей автор использовал сквозную форму, изображение характеризуются уплощенностью, связанной с показом деревьев с оголенными ветвями, глубина пространства присутствует в минимальной степени, только как необходимость для придания реальности отображаемому виду, а работы художников ленинградской пейзажной школы в основном имеют панорамный характер, аналогичный характеру лучших парижских пейзажей Альбера Марке, с иллюзионистическим трехмерным пространством, далеко развернутым в глубину картины.

И действительно, многие – и при этом лучшие работы А.С. Ведерникова, Н.Ф. Лапшина, А.Е. Карева, В.В. Пакулина, А.И. Русакова отличаются своей панорамностью. В перечисленных выше пейзажах довоенных ленинградских живописцев пространство картины разворачивается далеко вперед, в глубину холста, создавая иллюзорность увиденного. Такие панорамные пейзажи с не просто большим, а огромным развернутым пространством принципиально отличаются от работ Б.С. Угарова с уплощенными пейзажами, имеющими ограниченное пространство.

Следующим принципиальным отличием пейзажной живописи Б.С. Угарова от живописи ленинградских художников 1930-х–1940-х годов является цветовая организация холста. Б.С. Угаров использовал цветовую палитру с целью отобразить увиденное с максимальной реалистичностью и достоверностью. В одних случаях художник использовал большой диапазон красок, как на картине «Весна. Конец апреля», в других случаях «Конец марта. Петровский садик» использовал узкий диапазон, но причиной такого узкого диапазона

палитры естественна – малоцветность реально существующего пейзажного вида тому объяснение. Б.С. Угаров не уменьшал искусственно цветовой диапазон, в то время как художники ленинградской пейзажной школы, очень часто в ущерб реалистичности осуществляли цветовое обобщение, то есть передавали одним цветовым тоном, заменяли собственные предметные цветовые тона некой предметной общности одним однотонным цветовым пятном, искусственно сужали используемую палитру красок, строили колорит на отношениях двух-трёх цветовых пятен. Примером искусственного сужения палитры являются следующие картины А.С. Ведерникова «Город зимой», «Ленинград. Пейзаж с белым балконом», «Канал Грибоедова зимой», «Ленинград. Чернышева площадь», Н.Ф. Лапшина «Мойка. Вид из окна комнаты художника», «Нева. Первый снег», «Канал Грибоедова зимой», В.В. Пакулина «Чернышев мост». Такое искусственно проведенное уменьшение цветового диапазона, не увиденное в реальных природных условиях, а вымышленное, в отдельных картинах приводит к искажению колористического образа Петербурга и вносит некую декоративность, не обоснованную реальностью. Например, обобщение в единое цветовое пятно комплекса зданий на дальнем плане в центральной части картины А.С. Ведерникова «Ленинград. Чернышева площадь» является эстетизированным формальным упрощением пейзажа и явно усиливает декоративность, но однозначно не соответствует реальности. В этой разнохарактерной природе декоративности и заключается одно из отличий пейзажной живописи Б.С. Угарова и живописи ленинградских художников 1930-х–1940-х годов. Так декоративность присущая картине «Весна. Конец апреля» кисти Б.С. Угарова естественна и основана на реально существующих цветовых контрастах, а в картинах А.С. Ведерникова декоративность появилась в результате искусственного упрощения и обобщения цветовой палитры.

Отдельно необходимо дополнить, что не во всех работах Б.С. Угарова используется широкая цветовая палитра. Однако ограниченная палитра, имеющая место в работах Б.С. Угарова, не искусственно выделена художником в результате декоративной переработки пейзажа, а увиденна в реальных городских условиях. Например, как было описано выше, узкая, малокрасочная цветовая палитра картины «Конец марта. Петровский садик» обоснована отсутствием солнца в серый мартовский петербургский день. Можно утверждать, что живописный язык ленинградских художников 1930-х–1940-х годов является искусственно лаконичным, колорит

строится на отношениях двух-трёх цветовых тонов, субъективно выделенных авторами и активно участвующих в формировании колорита, в то время как колоризм Б.С. Угарова имеет принципиально другую природу и возникает в результате тончайшей нюансировки тонов, как правило в пределах сближенной цветовой гаммы.

Именно в искусственном изменении цветовой палитры и состоит опасность искажения колористического образа Петербурга. Необходимо отметить, что это искажение не так явно и не так резко, но оно есть и именно в этом и состоит принципиальное отличие работ ленинградских довоенных живописцев от произведений Б.С. Угарова. Сравнение таких лучших с точки зрения колорита работ А.С. Ведерникова, как «Город зимой», «Ленинград. Пейзаж с белым балконом», «Канал Грибоедова зимой», «Ленинград. Чернышева площадь» и ленинградских пейзажей Б.С. Угарова «Нева. Белая ночь», «Конец марта. Петровский садик» подтверждает это. Таким образом, авторская манера Б.С. Угарова основана на такой беспощадной колористической точности, которая не вызывает сомнений в соответствии объективно-видимой природе, а лучшие, наиболее колористически точные работы ленинградских довоенных художников только приближаются к колористической точности работ Б.С. Угарова.

По-видимому существует и другая причина заставляющая сомневаться в возможности считать Б.С. Угарова несомненным продолжателем живописных традиций ленинградской пейзажной школы. Дело в том, что характер живописного почерка многих художников ленинградской пейзажной школы характеризуется вторжением графического начала в колористическую концепцию, неким рационализмом в построении цветовой композиции, некой «выразительной экономности художественного языка», столь свойственной графике [2, с. 285]. О влиянии графики на творчество ленинградских живописцев 1930-х–1940-х годов писал М.Ю. Герман: «... многие ленинградские художники, занимавшиеся живописью много, а то и более всего, работали в графике и культура ее, связанная еще с «Миром искусства», оставалась очень ощутимой» [1, с. 109]. А.И. Струкова в своем монографическом исследовании выделила самостоятельную линию развития ленинградской пейзажной школы 1930-х–1940-х, это «линия, порожденная обширной практикой работы в графических техниках, что приводило к разного рода ограничениям при создании пейзажей – набора цветов, числа планов, жесткой последовательности в работе. Ее представители – Н.Ф. Лапшин и тот же А.С. Ведерников» [6, с. 232]. Вторжение графического начала приводит к повышенной выразительности города, изображаемого

представителями ленинградской пейзажной школы 1930-х–1940-х годов, и все это, в отличие от пейзажей Б.С. Угарова, написанных на основе натурального видения и обладающих значительно более высокой живописностью.

Проанализировав стилистические различия между пейзажами Б.С. Угарова и художниками ленинградской пейзажной школы 1930-х–1940-х годов, необходимо обратить внимание на имеющуюся художественную общность. Эта близость Б.С. Угарова и ленинградских художников идентична художественной близости сплотившей ленинградских художников 1930-х–1940-х годов в единую пейзажную школу и которая проявлялась, по мнению М.Ю. Германа, «в атмосфере петроградско-ленинградской художественной культуры» и, в частности, в продолжении мирискуснической традиции [1, с. 105].

Именно высокая культура живописи, проявившаяся в специфическом художественном акценте, в благородстве и рафинированности используемой скупой цветовой гаммы, в способности художника немногословно, но выразительно подчеркнуть красоту отдельной линии, отдельного цветового пятна, так свойственная художникам художественного объединения «Мир искусства», и является основой художественной близости Б.С. Угарова с художниками ленинградской пейзажной школы 1930-х–1940-х годов. И действительно пейзажное творчество Б.С. Угарова с творчеством этих художников роднит общая атмосфера петербургской художественной культуры, тот витающий в Петербурге дух «Мира искусства», заставляющий художников стремиться эстетизировать свои творческие поиски. Именно эстетизм пейзажей А.С. Ведерникова и Б.С. Угарова позволяет безошибочно увидеть генетическое родство этих художников с мирискусниками. Именно эстетизм, высокая культура живописи отличает петербургскую школу живописи от московской. В.С. Манин пишет следующее: «Среди столичных и периферийных российских художников ленинградские пейзажисты выделяются не пластическими принципами (в этом смысле они следуют в общем потоке), сколько, может быть, особой культурной тональностью и сохранением оригинального живописного акцента» [5, с. 543]. Именно о изысканности живописи Б.С. Угарова писал В.А. Леняшин и видел в этом продолжение эстетической линии довоенной ленинградской пейзажной живописи [3, с. 15].

Выводы.

Проведенный сравнительный анализ петербургских пейзажей, выполненных Б.С. Угаровым и художниками ленинградской пейзажной школы 1930-х–1940-х годов, показал правомерность утверждения

В.А. Лянина о том, что Б.С. Угаров продолжал эстетическую линию ленинградского пейзажа 1930-х–1940-х годов. Это можно объяснить прежде всего близостью задач, которые ставили перед собой Б.С. Угаров и ленинградские довоенные пейзажисты, – все хотели осуществить эстетизацию традиционного реалистического пейзажа. Такое стремление придать красивую внешнюю форму объективно-видимой природе, стремление повысить эстетическое звучание холста за счет формальных элементов живописи принципиально объединяло как довоенное поколение, так и послевоенное поколения ленинградских художников и являлось продолжением эстетической линии «Мира искусства». Эстетизация рафинированных пейзажей ленинградских художников 1930-х–1940-х годов, так же, как и городских пейзажей Б.С. Угарова, строилась на сдержанном колорите, основанном на гармонии цветовых тонов родственных сочетаний и выражалась в тонком декоративном противопоставлении цветовых тонов в пределах сближенной цветовой гаммы.

Тем не менее, несмотря на эстетическое и художественное родство пейзажного наследия ленинградских художников 1930-х–1940-х годов и творчества Б.С. Угарова, существуют и некоторые отличия, проявляющиеся в отношении к пространству, к композиции, в широте цветовой палитры и в методе работы над картиной. Так, например, пейзажи Б.С. Угарова, при создании которых автор опирался на натурное видение, характеризуются более точным попаданием в цвет и тон, в отличие от работ довоенных ленинградских художников, которые, работая по памяти, по воображению, обращались с колоритом более свободно и часто в ущерб реалистичности искусственно, субъективно упрощали используемую цветовую палитру и тем самым в некоторой степени искажали точность колористического облика Ленинграда. В пейзажной живописи Б.С. Угарова, основанной на тончайшей нюансировке реально существующих в природе тоновых отношений, отсутствует графическая выразительность и заостренность, свойственная живописи ленинградских художников 1930-х–1940-х годов. Интеллектуально выстроенные, тщательно продуманные композиции ленинградских художников 1930-х–1940-х годов отличаются от более свободных композиций Б.С. Угарова, компоновку которых художник осуществлял непосредственно на пленэре.

Список литературы:

1. Герман М.Ю. Александр Русаков. – М.: Советский художник, 1989. 184 с.
2. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962. 314 с.

3. Лентяшин В.А. Борис Сергеевич Угаров. – Л.: Художник РСФСР, 1984 192 с.
4. Лентяшина Н.М. Альбер Марке. – Л.: Искусство, 1975. 218 с.
5. Манин В.С. Русский пейзаж. – М.: Белый город, 2001 631 с.
6. Струкова А.И. Ленинградская пейзажная школа. 1930-е – первая половина 1940-х гг. – М.: Галарт, 2011. 335 с.
7. Юон К.Ф. О живописи. – Л.: Изогиз, 1937. 282 с.

СООТНОШЕНИЕ РАЦИОНАЛЬНОГО И ИРРАЦИОНАЛЬНОГО КОМПОНЕНТОВ СОВЕСТИ В МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТНОЙ ПАРАДИГМЕ

Школкина Ирина Николаевна

*канд. филос. наук, доц. кафедры философии
Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва,
РФ, Республика Мордовия, г. Саранск
E-mail: cattyvolenka@gmail.com*

RATIONAL AND IRRATIONAL COMPONENTS OF CONSCIENCE IN MYTHOLOGICAL VALUE PARADIGM

Irina Sholkina

*candidate of Science, associate Professor
of Philosophy Ogarev Mordovia State University,
Russia, Republic of Mordovia, Saransk*

АННОТАЦИЯ

Цель данного исследования анализ совести как феномена духовной культуры. Используя сравнительно-исторический *метод*, позволяющий провести сущностное сравнение и сопоставление в разные исторические периоды и, соответственно, относящегося к неидентичным типам мировоззрения, такого объекта познания, как совесть, позволяет констатировать наличие двух исследовательских парадигм: дорефлективной и рефлективной. В *результате* изучен вклад мифологической ценностной парадигмы в становление понятия

и категории «совесть». В статье делается *вывод*: поскольку зарождение и развитие совести имеет определённые не хронологические, а методологические периоды, связанные со сменой типов мировоззрения, игнорирование мифологии, в рамках которой данный культурный конструкт возникает, не оправдано.

ABSTRACT

The *purpose* of this study analyzes the phenomenon of conscience as a spiritual culture. Using comparative-historical *method* to carry out essential to compare and contrast different historical periods and, therefore, related to non-identical types of ideology, allows us to conclude that there are two research paradigms: doreflektivnoy and reflective. As a *result*, the article studied the contribution of the mythological paradigm in the formation of values and concept of the category of "conscience". The article *concludes*: since the origin, formation and development of conscience are not certain chronological and methodological periods, associated with the change of type of world, ignoring the mythology, in which the cultural construct occurs, it is not justified.

Ключевые слова: мифология; ценностная парадигма; совесть; мировоззрение; феномен культуры.

Keywords: mythology; value paradigm; conscience; worldview; phenomenon culture.

Мифологическая парадигма, существовала ли таковая вообще? Ведь сам термин «парадигма» современного происхождения. Он был впервые употреблён Томасом Сэмюэлом Куном. «Под парадигмой – пишет Т. Кун – я подразумеваю признанные всеми научные достижения, которые в течение определённого времени дают научному сообществу модель постановки проблем и их решений» [3, с. 11]. По мнению этого американского философа, формирование общепризнанной парадигмы – показатель зрелости той или иной системы научного знания. Смена же парадигм совершается скачкообразно.

Мы исходим из того, что знания людей о мире, их мировоззрение, хоть мифологическое, хоть научное, ставится ими в зависимость от господствующего в определённые исторические периоды способа познавательной деятельности. Поэтому какая-либо ценностная парадигма – это, на наш взгляд, совокупность воззрений на окружающий мир, ценностных ориентаций, технических средств, применяемых обществом на каждом конкретном этапе становления человечества и обеспечиваемых существование традиции. Полагаем, что употреблённое в этом контексте слово «парадигма» может быть

применено к мифологическому сознанию. Каждая ценностная парадигма имеет свою специфику. Каковы же особенности мифологического миропонимания?

Естественно, первобытный человек мыслит иначе, чем современный, поскольку его сознание, по К. Юнгу, находится во власти коллективных представлений – архетипов. В мифологическом мировоззрении иррациональное начало преобладает над рациональным, в нём в большей мере наличествуют аффективные элементы. Кроме того, оно синкретично и амбивалентно. Древние люди по-своему познают (пусть пока ещё и не могут объяснить) непонятные и от того пугающие явления, процессы окружающего мира, а также именуют их. И то и другое для пралюдей сделать не просто. Первозыбки были примитивными, бедными, они обладали такими чертами, как алогичность, произвольность, диффузность.

У людей, читающих данную статью, могут возникнуть вполне закономерные вопросы: «Если человеческое сознание, как таковое, не говоря уже о нравственном, находится только на начальной стадии формирования, а значит этической категории «совесть» и соответствующего ей понятия пока ещё нет и в помине, то чего же мы собираемся изучать?» «Не надо ли нам остановиться в самом начале этого многотрудного, не совсем оправданного с точки зрения здравого смысла, пути?» Но, как говорится: «запретный плод сладок», и поэтому малоизученные стороны какой-либо актуальной проблемы (а потребность во всестороннем комплексном исследовании совести определяется её общечеловеческим, вневременным характером) подогревают познавательный интерес и оправдывают те «архетипические» раскопки, которые мы собираемся произвести, чтобы проникнуть в «руины» потаённой под древними слоями истории «стихийной совести». Всем хорошо известно, что на пустом месте ничего не возникает, и мораль со всеми её понятиями и категориями также не могла взяться неоткуда.

Многие исследователи происхождения человеческой нравственности незаслуженно игнорируют мифологическую ценностную парадигму. Мы же попытаемся аргументировано доказать важность этого древнейшего пласта бытия пралюдей. Обращение к опыту прошедших эпох, выявление их специфики и вклада в разработку понятия «совесть», является необходимым для глубокого проникновения в его сущность.

Зарождение, становление и раннее (первоначальное) развитие того духовного и социально-культурного явления, которое утвердилось в нравственном сознании и общественной жизни как ноумен

«совесть» имеет свои чёткие (не хронологические, а методологические) периоды, обусловленные сменой типов мировоззрения. В пределах мифологического сознания (мифологической парадигмы) происходит процесс возникновения данного феномена. Под феноменом (греч. *phenomenon* – феномен, или «являющее себя») в философии обычно понимают явление, данное нам в опыте чувственного познания (в отличие от ноумена, постигаемого рационально). На протяжении всего социогенеза мы можем наблюдать, как именно человечество движется всё дальше и дальше, как сменяют друг друга ценностные парадигмы, изменяется сознание и сознательность, как балансирует между рациональностью и духовностью совесть.

В рамках мифологической ценностной парадигмы происходит переход от саморегуляции, в основе которой лежат инстинкты, к социальной регуляции, изначально базирующейся на культурных запретах, главными из которых были: табу на инцест и убийство кровного родственника (так называемые экзогамные запреты). Этот процесс происходит одновременно со становлением тотемической организации общества пралюдей. С появлением табу возникает и «стихийная совесть». Как и почему это осуществляется?

Первобытнородовая община не является уже естественно-зоологическим образованием (стадом). С другой стороны, первобытный род ещё и не общество в общепринятом смысле этого слова. Нельзя объяснить эту общность, исходя из разума и сознания, например, как продукт «общественного договора» (по Гоббсу). Родовое объединение – это ни то, ни другое, ни третье. Древний человек с большими «потугами» старается подавить в себе «звериное», природное начало (био-сущность) и «родить» социальность, но в нём всё ещё бушуют тёмные титанические силы, требующие выхода. Для архаичных людей естественной практикой были ритуалы очищения, сопровождаемые убийством животных-тотемов, иногда в жертву приносились и люди (случаи каннибализма имели место в ту далёкую эпоху).

У наших древних предков не было цели творить добро (она ими не осознавалась). Они пытались сохранить равновесие между благим и злым началами. Добро и зло пока не стали абстрактными понятиями, а являются чувственно-конкретными образами-символами. Характерной чертой можно считать и то, что злые духи доминируют над добрыми, особенно в отношении человеческих судеб. В те стародавние времена именно зло, возобладавшее над добром, «помогло» людям оступиться и совершить «первородный грех», некое

родовое злодеяние, осквернившее, «загрязнившее» природу человека и он это феноменально и интуитивно чувствует.

Примитивное представление о сопротивлении добра (точнее его зачатков) злу в не освободившейся (не очистившейся) до конца от природного титанизма человечности, выражено в мифологических сюжетах об Эриниях – «старухах чудовищных, не старицам в пору, а Горгонам ...» (такое нелицеприятное описание данных образов встречается у Эсхила в его трагедии «Эвмениды») [8, с. 172–173].

Многие исследователи мифов считают греческих Эриний наиболее ярким женским прообразом совести. Самой знакомой из трёх сестёр для современных людей является, пожалуй, *Мегера* («завистница»). Она была олицетворением мстительности. До сих пор её именем называют злых, ворчливых женщин. Эриния *Алекто* («не прощающая»), согласно древнему преданию, в виде змеи проникла в грудь царицы латинов Аматы (присутствие змей, где есть зло, весьма символично), «навила» злобой её сердце и довела до безумия (считается, что она была наполнена ядом Горгоны), а также побудила к бою вождя рутулов – Турна, вызвав тем самым кровопролитие. Эриния *Тисифона* («мстящая за убийство») была бичом преступников в Тартаре, устрашала их змеями. Когда царь Киферон отверг её любовь, она, полная гнева, отравила его своими волосами-змеями. Из выше сказанного можно сделать важное умозаключение: Эринии сначала отравляют людей змеиным ядом, доводят их до безумия, толкают на преступления, а затем «мучают», «мстят», «бичуют» за совершённое злодеяние. Каждая из сестёр выполняет обусловленную роль, отражая тем самым определённые функции совести и их специфику.

Получается, что природа угрызений совести заключена в слабости человеческого духа, неспособности сопротивляться злу (змеиному искусу), а оно, как водится, имеет свойство накапливаться. Для освобождения от озлобленности, агрессивности были необходимы жертвоприношения и другие религиозные церемонии. Этим объясняется существование практически во всех культурах мира ритуала космотворения, осуществляемого через тотемические трапезы, оргиастические мистерии, целью которых был катарсис (греч. «очищение»). Если учесть, что одной из задач совести является освобождение ментального и духовного тел индивида от «грязи», появившейся благодаря преступным помыслам и деяниям, то катарсис также можно считать своеобразным прототипом совести. Из функций архаичной совести выстраивается логическая цепочка проявлений нарождающихся нравственности и духовности – уже чисто

специфических явлений социального, а не «природно-биологического» бытия людей: *искушение* (греховодничество) – *злодеяние* (грех) – *бесовство* – *совесть* (она открывается индивиду внутренне – в муках, угрызениях и воображается в образах страшных старух, наказывающих людей за душевную слабость) – *катарсис* (очищение, искупление греха).

Мифологическое мировоззрение не статично, оно изменяется одновременно с генезисом сознания человека. Героическая мифология, связанная с периодом патриархата, считается наиболее развитой формой. Ей предшествовали два типа хтонической мифологии – стихийно-фетишистская и стихийно-демоническая. В мифе синтезированы, находятся в диалектическом единстве *рудимент*, отражающий прошлое, его пережитки, и *фермент*, указывающий на будущее, точнее дальнейшее становление сознания первобытных людей. Понятно, что и представления наших древнейших предков о совести также складываются из рудиментов и ферментов.

Для доолимпийского периода мифологии свойственно восприятие архаичным сознанием процесса жизни в беспорядочно нагромождённом виде. Окружающее материализуется, одушевляется, населяется какими-то непонятными слепыми силами. Все вещи и явления исполнены несоразмерности, диспропорции, дисгармонии, доходящей до прямого уродства и ужаса. Земля, с составляющими её предметами представляется «живой», всё из себя производящей и всё собой питающей, включая небо, которое она тоже «рождает из себя» (по А.Ф. Лосеву). Как женщина является главой рода, матерью, кормилицей и воспитательницей в период матриархата в самом начале человеческой истории (когда был промискуитет – ничем неограниченные половые отношения, родство можно было установить только по материнской линии), так и земля понимается как источник и лоно всего мира, богов, демонов, людей. Поэтому древнейшая мифология и называется хтонической. Этим же объясняется то, что «стихийная совесть» чаще воплощается во всевозможных женских божествах.

Если в хтонической мифологии совесть, как необъяснимое, непонятное чувство, появляющееся внезапно, а потому – демоническое, рисуется в страшных, уродливых персонажах, выполняющих в основном карательную функцию (гнева, мщения), то в героической мифологии, когда индивид начинает осознавать причины угрызений совести (дурные мысли или поступки), она становится судьёй человеческих деяний и играет чуть ли не главную роль в их бытии, не только при жизни, но и после смерти, так как люди античной эпохи

верили в загробный мир, постепенно складываются представления о реинкарнации (на Востоке) и метемпсихозе (на Западе), т. е. о переселении души.

Поскольку образ каждого бога или духа в мифологии был наделён определёнными функциями, выражал в силу антропоморфности первобытного сознания какое-либо качество или сторону человека, с их изменением, менялся и его ноумен (обозначение или имя). Яркий пример – эволюция *Эриний-мстительниц* в *Эвменид-благоразумных*. Благодаря этой метаморфозе кровная месть была заменена правосудием. Совесть, таким образом, не отменялась, а совершенствовалась, перейдя на иной, новый уровень своего проявления. Если до этого она представлялась исключительно чувством (интуицией, феноменом), то теперь в ней появляется наряду с иррациональным и рациональный элемент, связанный с сознанием.

Вершиной героической деятельности в греческой мифологии можно считать подвиги Геракла, в результате которых он не только истребил разных чудовищ (немейского льва, лернейскую гидру, керинейскую лань, эриманфского вепря и стимфалийских птиц), победил природу в мифе об авгиевых конюшнях, поставил окончательную точку матриархальной организации общества в мифе о поясе, добытом у амазонки Ипполиты, но и сделал настоящий прорыв в человеческом самосознании. Тема возвышения смертных людей над природой звучит и в других греческих мифах олимпийского периода: Эдип разгадал загадку Сфинкс, после чего она бросилась со скалы; Одиссей не поддался завораживающему пению сирен и невредимо проплыл мимо них, полуженщины-полуптицы в тот же момент погибли; аргонавты благополучно пробрались среди Симплегад, которые остановились навсегда, а до этого эти скалы непрерывно сходились и расходились.

В известных произведениях Гомера, отражающих высшую, уже подвергшуюся социальному расслоению стадию первобытного общества, наблюдается следующее противоречие. С одной стороны, герои поэм моральны, они выражают коллективное начало, принадлежат своему племени, народу, и борьба за его благо представляется конкретным смыслом их жизнедеятельности. С другой стороны в «Илиаде» и «Одиссее» мы не находим сколько-нибудь строгого, вербально оформленного этического кодекса, общих заповедей, соблюдение которых считалось бы критерием нравственности. Герои моральны сами по себе, в силу своих непосредственных социальных связей. Это вовсе не является свидетельством того, что у людей нет совести. В «Одиссее» пастух Евмей, поведав

страннику, неузнанному им царю Одиссею, о бесчинствах женихов, заключает: «Дел беззаконных, однако, блаженные боги не любят: правда одна и благие поступки людей им угодны. Даже разбойники, злые грабители, разные земли грабить обывкшие, многой добычей, им данной Зевсом, свой нагрузивши корабль и на нём возвращаясь в Отчизну, страх наказания в душе сохраняют» (Одиссея, XVI, 83–86) [2]. Ещё раньше Телемах, выступая на собрании итакийцев, совестил женихов: «Ужель не тревожит вас совесть? По крайней мере, чужих устыдишь людей и народов окружных, нам сопредельных, богов устраситесь лишенья, чтоб гневом вас не настигли самих, негодуя на вашу неправду» (Одиссея, II 64–67) [2].

Анализ мифов позволил нам вычислить назидательную логику всех их сюжетов, которая укладывается в неизменную мыслительную схему: «если – то – иначе», указывая алгоритмы поведения в жизненных ситуациях и санкции за альтернативный поступок. Причём санкции следует неотвратимо и её источником служат вездесущие магические силы, выполняющие, в конечном счёте, функцию, как объективных обстоятельств, так и осуждающих соплеменников.

Каждый раз когда человек того времени нарушал табу или его поведение не соответствовало ожиданиям, он слышал голос своей совести, который тревожил его душу, внушая страх перед волею всемогущих, всевидящих и всезнающих богов, охраняющих справедливость и мстящих за её попираание. Кроме того люди уже тогда пытаются установить причинно-следственные связи, понимая, что любое событие не беспричинно. В особенно острой форме вопрос об этом вставал в то время, когда случалось некое экстраординальное событие: болезни, неурожай, смерть людей, мор животных и птиц. Подобные ситуации естественно порождали напряжение в первобытной общности и чтобы снять неуверенность в завтрашнем дне и испуг, дабы дальше продолжать жить и действовать, они искали причину бедствия.

Воспринимая природный мир, как систему человеческих взаимоотношений, причину беды наши предки всегда увязывали с вопросом «кто?», а не «что?», т. е. не с объективным положением дел, а со злым желанием кого-либо (творимым этим кем-либо колдовством, наговором, магическим действием), или чьим-то из соплеменников неподобающим поведением. Полагая, что за каждым событием в природе стоит интерес конкретного божества, пралюди воспринимали происходящее как кару, но их волновал вопрос: «за что?», а не «почему?». Идея безличной закономерности

на данном этапе развития человеческого общества, по-видимому, ещё не доступна.

Человека, провинившегося и разгневавшего богов, либо изгоняли из племени (остракизм был смерти подобен), либо приносили в жертву, чтобы умиловать небожителей. Пралюди стремились выместить на ком-то, как на виновнике, всё своё недовольство. В древней Греции даже существовал институт козла отпущения – фармак. Проникший в селение чужак, становился рабом, и в случае каких-либо бедствий именно на нём вымещалась вся злоба и горечь. В качестве фармака могли выступать «оступившиеся» или неполноценные соплеменники. В период родоплеменной организации общества уже существует с его стороны определённым образом выраженное отношение к факту соблюдения или несоблюдения индивидом поведенческих предписаний в виде одобрения или порицания (хотя они и не носят специфически моральной смысл). Поощряются либо осуждаются любые поведенческие проявления, коль скоро они отвечают (не отвечают) формам требованности. Таким образом, задолго до появления морали, как специфического, отличного от всех других, способа коммуникативной регуляции, уже были пусть пока ещё и примитивные представления о правильном и неправильном социальном бытии человека.

Постепенно выделяется поле собственно нравственных проблем. Люди начинают задаваться определёнными вопросами: «Какими должны быть единственно истинные общественные установления в отличие от особенных, узколокальных родоплеменных обычаев и традиций, разительно отличающихся друг от друга?»; «Каким образом социальное установление становится личным императивом, обращённым к самому себе?»; «Как свободный от локально-традиционных ограничений индивид осознаёт и выражает для себя единый для всех закон жизни?». И, наконец, общественный мир, каким он предстал перед сознанием грека, отнюдь не рисуется ему уже не единственно возможным и не тем более «лучшим из миров», благодаря чему, возникает представление о «золотом веке», ушедшем в прошлое, и в этой мифологической форме поднимается проблема должного и сущего.

Согласно воззрениям Гесиода, обществу свойственен регресс. От высшей ступени к низшей оно последовательно проходит пять эпох. В далёком прошлом люди были сделаны из золота, они не знали ни житейских забот, ни тем более нравственной порчи. На смену им пришло поколение серебряных людей, которое намного хуже. Третьим было медное поколение, а четвёртым – поколение

божественных героев. Затем наступил век железных людей, в котором: «Правду заменит кулак. Города подпадут разграбленью. И не возбудит ни в ком уваженья ни клятвохраниитель, ни справедливый, ни добрый. Скорей наглецу и злодею станет почёт воздаваться. Где сила, там будет и право» [1, с. 45]. По мнению Гесиода, среди его современников почти нет нравственных индивидов: «Скоро вовсе на Олимп отлетят совесть и стыд. Лишь одни жесточайшие беды людям останутся в жизни. От зла избавленья не будет» [1, с. 80–81]. На вопрос, которым озадачился в своей работе «Была ли у древних греков совесть?» Н.В. Ярхо [5], однозначно ответим – «да».

Разумеется, греки ведали о добродетели, долге, совести. Им были не чужды требования: «поступать добродетельно ради добродетели», «выполнять долг ради долга», «поступать по совести», «быть справедливым ради справедливости». Известно, что греки, высоко оценивая нравственные качества человека, употребляли слово «калокагатия» (греч. kalokagathion), обозначающее нравственное совершенство, моральную чистоту, безукоризненную порядочность. Да, совесть имела у древних греков и других народов, но отношение к ней было кардинально иным, отличным от рефлексивного её осмысления в западноевропейской философии Нового и Новейшего времени.

Английский мыслитель Дж. Локк обратил внимание на способности человека познавать свою умственную деятельность так, как мы постигаем внешние предметы, и определил рефлексю как «направленность души на самоё себя», как «мышление о мышлении». Произошёл переход к следующей ценностной парадигме – парадигме нового познания, основанного не на мифологическом мировосприятии, а на рефлексии. Рефлексивное сознание исходит из опыта и его осмысления, т. е. совершает восходящее движение, поднимаясь от опыта к смыслу (человек с мифологическим сознанием наоборот привносит смысл из мифа в опыт). Таким образом, как мы уже отмечали, познание интересует носителей двух видов сознания (дорефлексивного и рефлексивного) абсолютно с разных сторон. Для мифологического мышления первостепенную важность имеет правильное использование знания, для рефлексивного – приобретение нового знания.

Мы считаем вполне обоснованным выделение этих двух больших пластов истории в развитии мыслительной деятельности людей. Переход из одной гносеологической парадигмы в другую со всей очевидностью оформился в эпоху Нового времени, именно с этого момента началось подлинное исследование совести. Тем не менее,

мы не умоляем (и даже подчас переоцениваем) сделанный вклад в этимологическую и понятийно-категориальную разработку данного явления прежними эпохами. Хотим отметить, что нами не случайно особое внимание уделяется древнегреческой мифологии, ведь ни для кого не секрет, что именно она считается самой изученной. Кроме того, всем известно, что при анализе мифологий других народов мира, можно провести множество параллелей между их сюжетами и образами, т. е. в них много идентичного, хотя есть и нечто инвариантное. Например, страх перед божественным наказанием за содеянное у египтян (по сравнению с греками и славянами) не так велик. Объясняется это тем, что они чаще других обращаются к практике магических ритуалов и заклинаний, способных отвести гнев и кару богов. Понятие судьбы, рока беспокоит всех без исключения представителей рода человеческого, но в культурах Востока оно более освещаемое и актуальное. Как вы понимаете, это тематика других последующих наших исследовательских исканий. Но, а сейчас, как нам кажется, самое время резюмировать, что мифологическая парадигма, как фундамент всей человеческой культуры, архи важна для изучения любого социального явления или феномена. Её игнорирование не допустимо. Нельзя анализировать культурные феномены, в том числе нравственность с её конструктами в отрыве от вопроса об их происхождении.

Список литературы:

1. Гесиод. Труды и дни / пер. с древнегреч. В.В. Вересаева. – М.: Лабиринт, 2001. – 256 с.
2. Гомер. Одиссея / пер. с древнегреч. В. Жуковского. – М.: Московский рабочий, 1982. – 350 с.
3. Кун Т. Структура научных революций / пер. с англ. – М.: Прогресс, 1977. – 295 с.
4. Юнг К. Совесть с психологической точки зрения // Аналитическая психология: прошлое и настоящее. – М.: Матрис, 1997. – 309 с.
5. Ярхо Н.В. Была ли у древних греков совесть? // Античность и современность. – М.: Наука, 1972. – 504 с.
6. Эсхил. Трагедии / пер. В. Иванова. – М.: Наука, 1989. – 589 с.

СЕКЦИЯ

«КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА»

В. ХЕРЦОГ И ТРАДИЦИИ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Омельяненко Оксана Владимировна

аспирант кафедры искусствоведения

Санкт-Петербургского государственного института культуры,

РФ, г. Санкт-Петербург

E-mail: dp@spbgiik.ru

V. HERZOG AND THE TRADITION OF GERMAN EXPRESSIONISM

Oksana Omelianenko

postgraduate student of the Department of art history

St. Petersburg state Institute of culture,

Russia, St. Petersburg

АННОТАЦИЯ

Целью статьи является исследование актуальности экспрессионизма в киноискусстве второй половины XX века, а также влияние экспрессионизма на творчество немецкого режиссера В. Херцога. В статье были использованы сопоставительный и образно-стилистический методы. С помощью этих методов были выявлены признаки использования экспрессионизма в фильмах В. Херцога и сделаны выводы о дальнейшем развитии данного направления в киноискусстве.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to study the relevance of expressionism in the cinema of the second half of the twentieth century, as well as the influence of expressionism in the works of German Director V. Herzog. The article used comparative and the figurative and stylistic methods. Using these methods found evidence of use of expressionism in films V. Herzog and conclusions about the further development of this direction in cinema.

Ключевые слова: экспрессионизм; кинематограф; экран; вампир; актер.

Keywords: expressionism; cinema, screen; vampire, actor.

Исследуя тему киноэкспрессионизма, нельзя не заметить некую обусловленность ее востребованности в тот или иной период истории. Особенно этот интерес стал возникать в эпоху постмодернизма как в литературе, так и в других видах искусства. В конце 1970-х годов с развитием авторского кинематографа в Германии ряд режиссеров так называемой «новой немецкой волны», остро реагируя на происходящие внутри страны события, создали ряд фильмов-шедевров, которые и до сих пор остаются актуальными. А именно, Р.В. Фассбиндер, В. Вендерс, Ф. Шлэндорф, В. Херцог и др. Вторая половина XX века в кинематографе Германии – это время переосмыслений и, зачастую, ремейки на старые фильмы стали одним из главных способов открыть Германию заново. Государство стало вкладывать деньги в кинопроизводство. «Этот финансовый толчок полностью совпал с потребностями общества – прежде всего его интеллектуальных слоев – в актуальном, социальном, художественно значимом кинематографе, в кинематографе, продолжающем традиции великого немецкого кино 20-х годов» [1] В 1979 году на экраны выходит фильм-ремейк «Носферату – призрак ночи» режиссера В. Херцога. Оригинальный фильм был снят еще в 1922 году режиссером Ф. Мурнау и назывался «Носферату. Симфония ужаса». Каким образом данный фильм вновь стал вновь актуальным и востребованным в конце 1970-х годов?

1970-е годы – время романтизации и проявления интереса режиссеров к фильмам прошлых лет. «Задействование понятий «культура» и «автор» (даже в смысле «человек, получающий деньги», но получающий их под свою режиссерскую позицию, свое «персональное видение») в способе кинопроизводства мыслилось в то время именно немецким ходом, попыткой апеллировать к довоенной немецкой культуре и к наследию великих авторов, киноэкспрессионистов Ланга и Мурнау» [1]. Как в моде, так и в других областях искусства, превалировал интерес к ретро, поднимались вопросы истории нации. В это время Ф. Шлэндерф снимает скандальный фильм «Жестяной барабан» 1979 года, который обозначен был в критике как переосмысление истории. В. Вендерс – философский фильм «С течением времени» в 1976 году. Время «новой немецкой волны» – это, прежде всего, эпоха развития авторского кино, эпоха экспериментов, когда любой режиссер мог работать в своем

собственном художественном киностиле и выражать свою идею на экране. В кино преобладало соединение несовместимых идей: история и современность, личность и государство, литература и кино, а вместе с тем поднималась новая проблематика в искусстве Германии. Выработывался свой авторский киноязык, и тем самым поднимался вопрос о создании идеи национального кино. Идея национального кино выразилась в ряд экспериментов, и самым, пожалуй, актуальным на тот момент стал эксперимент – показать на экране человека на грани сумасшествия. В кино стали популярны герои с неустойчивой психикой, что можно наглядно увидеть в фильмах тех лет режиссера В. Херцога. В его фильмах были задействованы люди нестандартные, не вписывающиеся в обыденность. Например, Клаус Кински, сыгравший роль Дракулы. То же самое происходило на другом континенте, где фильм «Пролетая над гнездом кукушки» М. Формана стал одним из важнейших событий «новой волны» американского кинематографа 1970-х годов. Как отмечает Н. Самутина в своей статье, «неоромантические, иррациональные, сенсibilitистские тенденции, критика рациональных целей Просвещения – все это характерно для многих немецких режиссеров 70-х» [1]. Таким образом, можно сделать вывод, наивысшей точки развития немецкие режиссеры новой волны достигли в конце 1970-х гг. Что характерно, в эти годы В. Херцог обращается к киноэкспрессионизму и возвращает на экраны графа Дракулу, мумий, кошмарные галлюцинации в духе Ф. Мурнау.

Потребность в экспрессионизме, как отмечают многие критики разных лет, всегда возникала в острое для страны время. Эта необходимость перевоплощения героев на экране в монстров, вампиров, страшных существ давала возможно выразить режиссерам свой протест против заостренности общественного развития нации, выразить свое негодование через демонстрацию на экране образов демонов и падение нравственных устоев. В данном случае экспрессионизм уже выступает как помощник и сподвижник общей идеи с автором. Другими словами, «художественная задача экспрессионистов состояла в том, чтобы сделать вещи и человека выразительнее, заставить их выявить свою суть, не совпадающую с обычной видимостью» [2, с. 240]. Борьба с окружающей действительностью это борьба романтиков-одиночек. Экспрессионизм, как направление, тесно связан с эпохой романтизма, главной темой которого всегда оставался конфликт с окружающим миром, вопрос самоидентификации себя как личности во внешнем мире. Отсюда возникают страхи и вечные вопросы о смысле своего пребывания на Земле. В результате чего появилось множество литературы и произведений искусства, повествующих о человеке «на грани», ведь

«типичный герой экспрессионистов – это личность в момент наивысшего напряжения сил». Только на грани между жизнью и смертью человека одолевают истинные чувства, порывы и страсти, в результате чего можно прийти к осмыслению и пониманию. Экспрессионизм подхватил идею возвращения к мифическим темам, сказкам, где всегда присутствует зло и добро, борьба между ними и настоящий кошмар. А это прежде всего демоны и все, что связанное с ними – страхи и терзания. Одинокое демоны, затерявшиеся среди веков, странствующие сквозь века, явились воплощением затерявшейся души, брошенной всеми на произвол судьбы, ищущей в вечности своего существования смысл – это похоже на терзания чувственного человека. И эти терзания бесконечны, поэтому то и живы вампиры в творчестве. «Печаль становится депрессией, отчаяние превращается в истерию. Основное настроение – крайняя боль. Герой экспрессионизма живет по законам своей реальности, не найдя себя в настоящем мире. Он не преобразует реальности, а утверждает себя и потому часто не считается с законами, а нарушает их во имя справедливости или для самоутверждения. Это маленький человек, подавленный жестокими социальными условиями существования, страдающий и гибнущий во враждебном ему мире. Герой настолько чувствуют свою беспомощность перед грозной и жестокой силой, что не могут понять, постичь ее» [3]. Так сложилось, что на протяжении короткого времени в эстетике экспрессионизма сформировались свои особенности и законы, по которым в дальнейшем и развивалось кино в Германии. Много общего было с театральной эстетикой, литературой и живописью. Все элементы экспрессионизма из разных областей взаимодействовали друг с другом и дополнялись. Одной из общих черт было наличие в произведении глобального конфликта между толпой и злодеем, где, таким образом, рождалась негативная энергия. Создание многоуровневого конфликта позволяло с экспрессией передать проблематику, поставленную в произведении. Одним из главных моментов был также элемент превращения героя, его преображения или изменение его состояния – превращение нормального человека в вампира, демона и т. д. Особое внимание уделялось пластике и движениям героев – акцент на пластике. В конце произведения практически всегда оставалось место для недосказанности. В экспрессионистских произведениях присутствует завуалированность и многоточие. Пространственное решение фильма в экспрессионистских фильмах являлось одним из ключевых моментов. Это создавало особую атмосферу в фильме и позволяло настраиваться зрителю на ирреальность происходящего.

В фильме В. Херцога атмосфера обреченности и бесконечной депрессии передано через панорамную съемку природного ландшафта и города. Что всегда и являлось спецификой всех его фильмов. Однако как отмечает А. Плахов в своей книге, «гигантомания массовых сцен на натуре – вовсе не самоцель его творческих усилий: им движет не постановочный, а духовный перфекционизм» [4, с. 285]. Метафизическое в фильме проходит через весь фильм с помощью музыкального сопровождения немецкой группы “Popol Vuh” в сочетании с мелодиями классиков Рихарда Вагнера и Шарля Гуно и оказывают гипнотическое воздействие. Мощное эмоциональное воздействие картины ощущается на протяжении всего фильма. В самом начале фильма демонстрируются застывшие тела мумий, напоминающие экспрессионистские картины Э. Мунка «Крик». Присущая экспрессионистской эстетике многоуровневость в картине Херцога показана через различные ландшафты и замок Дракулы как мрачное наваждение, химерная иллюзия, существующая скорее в воображении жертвы, чем в реальности. Ландшафты и природа у Херцога одушевлены и играют свою роль в фильме. Городской антураж, леденящий душу, скорее напоминает апокалипсис с пиром во время чумы. Толпа как неотъемлемый экспрессионистский элемент в фильме показан через городскую массу, обреченно согласившуюся с болезнью. Разочарование – чувство проходящее через весь фильм Херцога сравнимо с нагнетающим чувством 1970-х в Германии. Таким образом, фильм В. Херцога можно рассматривать как отражение той современности. Общая атмосфера фильма рождает ментальный страх внутри зрителя. «Трагическая напряженность видится Херцогу и в самой природе, и в человеке, и в их взаимодействии» [4, с. 285]. Сцена смерти Дракулы производит сильнейшее впечатление. Множество теней, слабый луч света, умирающая главная героиня фильма Люси, которая как можно дольше удерживала в своих руках чудовище, из последних сил ожидая первых лучей солнца, которые убьют её. Снимая ремейк немого черно-белого фильма Ф. Мурнау, В. Херцог не позволяет себе особых изменений и очень бережно обращается с классикой. Но всё же он, как истинный художник, он раскрывает удивительные пейзажи, передает невероятную игру Клауса Кински. Его «Носферату» – не просто страшная сказка о вампире. Это мрачная и безысходная картина, пир во время чумы и помешательство. Но фильм имеет несколько отличительных черт, которые возвращают его к ленте 1922-го года. Первое, это замечательная игра Клауса Кински, его грим и жесты полностью соответствуют носферату в исполнении Макса Шрека. Второе: В. Херцог тщательно старался повторить отдельные оригинальные

сцены фильма Ф. Мурнау. У В. Херцога даже природа втянута в эту безумную бесконечную депрессию, мрачные пейзажи и их ускользающая красота. Одно из интересных решений этого фильма – подвижная как бы плавающая в воздухе камера. Она помогает создать нарастающий ужас на экране. В отличии от оригинала фильм 1979 года снят в цветном варианте. Но цветовое решение очень продумано и соответствует общему настроению фильма. А именно, преобладание сине-голубых тонов, приглушенные красные (морковного) цвета. И только природа у Херцога естественного цвета, что придает картине реалистичность чем искусственность, как это было подчеркнуто у экспрессионистских фильмов 1920-х годов.

Особого внимания заслуживает образ монстра в экспрессионистском варианте и в варианте Херцога образ Дракулы. Тема монстра у режиссера всегда раскрывается по-своему. В каждом его фильме монстр представлен одиноким и рефлексирующим. Или по мнению А. Плахова, «мучительные проявления сверхразвитости и недоразвитости обозначают крайности, в координатах которых обитает человек вечный, всегда и всюду одинокий» [4, с. 285]. Экспрессионистская тема: разрушение личности, нивелирование личности в данном фильме показана на примере главного героя-вамира Дракулы. «В XX веке мотив вампиризма обнаруживал все новые и новые актуальные трактовки и возвращался, чаще всего через кинематограф, когда находил себя подходящее «время и место» [5, с. 20]. Инфернальный Орлок Макса Шрека с его экспрессионистской энергетикой к концу эпохи перерождается в рефлексирующую личность Дракулы-Кински, прозябающего в экзистенциальной тошноте тотального разочарования и скуки. Древний вампир тяготится вечностью, пресыщен бессмертием, но, подчиненный всевластным законам природы, вынужден влачить свое существование, сея вокруг себя гибель и разруху. «Носферату» 70-х уже не симфония ужаса, а скорее призрачная эманация, пожирающей род людской безысходности – кишашая серой крысиной массой смерть, неизбежная и какая-то скучная в своей обыденности. Любимый актер В. Херцога, типичный герой-неврастеник, Клаус Кински очень точно воссоздает это переходное состояние – напряженное дыхание в тишине, неотрывный взгляд-вожделение на жертву – когда грань между жадной крови и влечением становится необыкновенно зыбка. В этом смысле он предстает мучеником, навсегда замкнутым в пространстве между небытием и витальностью. Образ графа Дракулы полностью соответствует вампиру, так подробно описанному в романе Брэма Стокера. Среди бледного, будто умирающего лица, длинных острых

зубов и болезненно-презрительного взгляда блестит грусть человека, потерявшего всё человеческое. В. Херцог делает своего главного героя Носферату не только зловещим, но и слегка задумчивым и глубоко несчастным одновременно. Вампир скорее всего вызывает чувство жалости и сопереживания, а не ненависти у зрителя. Зловещий герой вдруг перестает выполнять функцию страха, он вызывает смешанные чувства.

Как и любое экспрессионистское произведение, фильм также решает многоуровневый конфликт между человеком и обществом, между толпой и злодеем, а также противопоставление злодея и ангела. В данном фильме роль ангела досталась актрисе И. Аджани, которая сумела воплотить на экране трагическую женщину, принесенную себя в жертву. Героиня Люси является в фильме воплощением утонченной красоты и романтической болезненности. Бледный лик, длинные ресницы, тонкие, слабо подрагивающие веки, по-детски распахнутые словно в отчаянии глаза, сверкающие точно тысячи лун, маленький крестик на белоснежной шее, тепло бьющегося сердца в груди. Все это можно отнести к экспрессионистской пластике героев, но переигранной на современный лад. Люди, жители сонного городка являют собой порождение ночного кошмара, средоточие безумия и разлагающегося общества. Герои на протяжении всего фильма меняют свой образ и состояние, преобразуются внутренне и внешне. Неожиданная кульминация фильма – одна из экспрессионистских решений сложного конфликта в искусстве. Идея недосказанности превалирует в экспрессионизме, что также произошло в данном фильме, где один из главных героев, становясь вампиром, исчезает на горизонте, предвещая дальнейшее развитие сюжета.

Не столько экспрессионистская эстетика превалирует в данном фильме, сколько совпадение режиссерского настроения и духа и экспрессионистского мировоззрения. 1970-е годы, время создания фильма, было время переосмысления немецкого кинематографа, где ставились вопросы его дальнейшего развития в национальном ключе.

В. Херцог, как представитель «новой немецкой волны», стремился ставить фильмы остросоциального характера, побуждающих к размышлению. Вполне вероятно, что режиссер задал «новый тон» экспрессионизму – не развлекающей индустрии фильмов о вампирах, а дающей возможность посмотреть на вампиризм с другой стороны, быть не чьей-либо стороне зла или добра, а занять объективную позицию. В связи с этим фильм Херцога носит экспериментальный характер, хотя и снят технически в духе режиссера. Это, прежде всего, замедленный ритм, статичная съемка, горизонтальная панорама, средний план. Актеры демонстрируют спокойную игру, манера

их игры не предвещает ничего страшного, за исключением только главной героини. Обращение В. Херцога к историческому фильму, можно назвать осмыслением немецкой нации вообще, экспрессионизма как чисто немецкого явления. В отличие от ремейка, немой фильм режиссера Мурнау наполнен драматизмом в духе экспрессионизма, где каждый кадр был снят с разных точек для придания фильму напряженности. «Страх» в фильме В. Херцога сам по себе не опасен, а скорее он является сопутствующим элементом. Режиссер разворачивает фильм на 180 градусов, давая возможность зрителю не просто испугаться, а, наоборот, погрузиться и раствориться в этом состоянии, стать, подобно главной героине, сомнамбулой и спокойно дожидаться конца. Если сравнить с оригиналом, то в первом – все направлено на запугивание зрителя, создание чувства страха, то в ремейке страх отодвинут на второй план, и на первом плане остается лишь созерцание зла и философствование его, осмысления судьбы демона. Херцог поставил окончательную точку в дальнейшем развитии экспрессионизма в кино, предложив ему другой путь развития, переосмыслив при этом понятие «страха». Фильм В. Херцога становится не только в ряд вампирского кино, но и носит уже повествовательный, нарративный характер, что было характерно для фильмов 1970-х годов. Можно сказать, что данный фильм явился переломной точкой в понимании развития экспрессионизма как направления и его дальнейшего существования в кинематографе. Мы живем в эпоху постмодернизма, для которой характерным является в большинстве случаев безыдейность и в приоритете стоит поиск какой-либо идеи, которую находят в прошлом, переосмысливая и заново открывая для себя. Художники, адаптируя на современную почву экспрессионизм, пытаются заново открыть его для себя и для общества, чтобы дать один из возможных ответов.

Список литературы:

1. Самутина Н. Райнер Вернер Фассбиндер и Вернер Херцог. Европейский человек: упражнения в антропологии // Киноведческие записки. – 2001. – № 59 URL:<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/279/> (Дата обращения: 07.12.2015).
2. Комаров С. История зарубежного кино. Немое кино. – М., 1965. – 470 с.
3. Развитие экспрессионизма в литературе // URL:http://www.naexamen.ru/liter/li_25267.shtml (Дата обращения: 07.12.2015).
4. Режиссеры настоящего: в 2 т. / Андрей Плахов. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. – (Серия «Дом кино») – 312 с.
5. Плахов А. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. – Винница: АКВИЛОН, 1999. – 464 с.

СЕКЦИЯ

«МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

САКРАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО МОЛОДЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Власова Мария Владимировна

*канд. искусствоведения, старший преподаватель РАМ им. Гнесиных,
РФ, г. Москва*

E-mail: vlassovamaria@mail.ru

SACRED WORKS OF YOUNG COMPOSERS

Maria Vlasova

*ph.D of arts, senior lecturer of Russian Gnesins academy,
Russia, Moscow*

Печатается при поддержке РГНФ.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются сочинения на духовную тематику молодых авторов, членов Союза московских композиторов – Анны Шатковской, Татьяны Шатковской-Айзенберг, Олеси Евстратовой, Анны Музыченко. Религиозные темы занимают важное место в их творчестве. Исследуется своеобразие творческих подходов, выбора духовных текстов, использования средств музыкальной выразительности в практике каждого композитора.

ABSTRACT

The article deals with the theme of the spiritual writings of young authors, members of the Union of Composers in Moscow – Anna Shatkovskaya, Tatiana Shatkovskaya-Eisenberg, Olesya Evstratova, Anna Muzychenko. Religious themes play an important role in their work. We study the uniqueness of creative approaches, the choice of spiritual texts, use of musical expression in the practice of each composer.

Ключевые слова: духовные темы; образ; текст; творческий метод.
Keywords: sacred themes; images; text; creative method.

Воссоздание духовных традиций в русском искусстве, начавшееся исподволь в 80-е годы, а к 2000-м ставшее массовым явлением в культуре России, сегодня не теряет своей актуальности. «Рождается ощущение (у реципиента, наблюдающего этот процесс со стороны), что наше время открывает *новое движение*, достаточно репрезентативное и сильное; движение, которое, если не может претендовать на main stream, то и не является маргинальным. Многие современные композиторы, разных поколений и разных художественных ориентаций, вносят свой вклад в духовно-музыкальное творчество» [3, с. 157] В. Беляев, М. Броннер, К. Волков, Р. Леденев, А. Ларин, В. Мартынов, А. Микита, А. Монацков, П. Карманов, Е. Подгайц и другие признанные мастера, обращаясь к духовной тематике в своих опусах, идут различными путями, переосмысливая канонические тексты, отражая свои переживания и мироощущения посредством авторских стилей и творческих методов. Nova musica sacra (термин Гуляницкой Н.С.), поиск гармонии, новой простоты, одновременно уход от умозрительных схем и конструкций, связанных с музыкальной материей, отражает художественные устремления многих современных авторов.

Одновременно, как отмечает Науменко Т.И. «Из множества тем, заново востребованных в музыкознании последних десятилетий, одной из центральных стала духовная музыка. Обращение к этой теме продуцирует огромный массив литературы, многообразный во всех своих характеристиках и объединяющий различные взгляды, подходы и исследовательские методики» [6, с. 191]. Происходит это как естественный отклик на обилие событий нынешней музыкальной действительности – здесь концерты, фестивали и конкурсы духовной музыки, появление новых коллективов, аудио- и видео- записей, специализированных сайтов духовной музыки в интернете. «Активизация этой деятельности породила бурный поток музыкальных фактов, часть которых явила собой высокие образцы творчества, а некоторая – лишь несовершенные поделки «в духе» ...» [3, с. 155]. Без сомнения, творчество таких коллективов как Патриарший Хор Даниловского монастыря, мужской хор Санкт-Петербургского подворья монастыря Оптиная пустынь, ансамбля древнерусской духовной музыки Сиринов, ансамблей духовной музыки Кант и Благовест и многих других, имеющих обширный репертуар,

представляющих нашу страну на российских и зарубежных конкурсах, на сегодня является гордостью российской культуры.

Что же заставляет обращаться к духовной тематике представителей молодого композиторского поколения? Здесь можно привести ряд причин, наиболее значимыми из которых будут обращение к великим традициям предшественников и поиск русской «соборности» как духовного единения людей. Хотя на сегодня «состояние музыкальной культуры не есть однородная сфера художественных намерений и свершений; «контрапункт стилей» – тема, которая продолжает звучать в музыкальной атмосфере сегодняшнего дня. Отношение к прошлому для одних – это продолжение традиции, осовремененной и пересмотренной, а для других, наоборот, уход от нее в неведомую область смелого и, может быть, опасного поиска» [4, с. 115–116]. Выбор художественного пути, в данном случае, есть личный выбор композитора.

На рубеже веков настало время «пост-культуры» [3], как никогда стала ощущаться усталость от аналитизма музыкальных экспериментов XX века, несущих в себе, помимо различных новаций, негативное мировоззрение, вполне отражающее сегодняшнюю действительность. Авангард, модернизм, постмодернизм, а также многие «измы», рожденные в недрах этих течений, спровоцировали в искусстве примат идейной технократии над художественно прекрасным. Как пишет об одном из таких явлений современной практики А.С. Соколов «Концептуализм как особая интеллектуальная настройка на созидание и восприятие художественного произведения проявлялся в искусстве XX века в самых различных вариантах. В основе его, безусловно, лежат глубинные процессы эволюции общественного сознания» [7, с. 6], что конечно, не может не настораживать. По верному замечанию С.А. Губайдуллиной «озабоченность есть у меня, и состоит она в том, что музыка XX века стала слишком материальной. Понятно, что новации музыкального языка XX века были закономерны и необходимы. XX век сделал много хорошего и привлекательного – музыкальная ткань настолько обогатилась! Но все это обогащение касалось только лишь музыкальной материи, все большего углубления в технологию» [2, с. 167]. Неслучайно, что «Человек в подобных ситуациях интеллектуального брожения обращается к глубочайшим основам бытия» [5, с. 27]. Результатом духовных исканий становится новый синтез архаики и современности, обращающий слушателя к глубинам собственной души, в мир духовного творчества и вселенской гармонии.

Как отмечают сами молодые композиторы «В наше время сверхскоростей и сверхтехнологий, когда за долю секунды человечество получает колоссальное количество информации, есть нечто, что остается настоящим и неизменным – это стремление человека к постижению духовных истин» [1]. Художники узнают и переживают их посредством своего творчества. «Какая же цель серьезного искусства? В религиозных терминах ее можно было бы определить так: это призывающая Благодать Господа (как говорил Иоанн Кронштадский). Эта призывающая благодать важна, она помогает человеку, напоминает ему – кто же он есть. И поэтому неслучайно – наши концертные залы произошли от ораториумов, то есть помещений для молитвы» [5, с. 29]. Времена изменились, но люди продолжают свой духовный поиск, который выливается в создание новых произведений, вдохновлённых откровениями священных писаний.

Перейдем непосредственно к анализу музыкальных произведений. Мы сосредоточили свое внимание на жанре «внелитургической музыки» (определение Гуляницкой Н.С.) – концертных духовных сочинениях на канонические, а также поэтические тексты, созданные за последние пять лет молодыми композиторами. Отобранные для исследования произведения объединяет похожий состав исполнителей – смешанный хор и камерный оркестр (ансамбль). Авторы этих произведений не ставят себе задачей следовать какому-то современному направлению в творчестве, но создают музыку, пользуясь в основном традиционными средствами выразительности. Их творческое кредо – искренность музыкального высказывания. Все композиторы – представители московской композиторской школы и выпускники МГК им. П.И. Чайковского.

Анна Шатковская (1986) – композитор, пианистка, педагог.

Лауреат всероссийских и международных конкурсов как композитор и исполнитель. Среди сочинений камерно-инструментальная, вокальная, симфоническая музыка, а также музыка для кино и анимационных фильмов.

«Небесное венчание» мистерия для инструментально-вокального ансамбля (2010). Произведение состоит из двух частей, отражающих два плана бытия – земной и божественный. Жанр мистерии, пришедший из Древней Греции, связанный с таинством умиранием и возрождением природы, был повсеместно использован в языческой культуре, а затем унаследован христианством. Христианские мистерии наполнились новой верой и иным смыслом – Вечной жизни, противостоящей смерти. «Там – лишь персонифицированный

природный процесс, ежегодное весеннее возрождение жизни, здесь – дело Божественной благодати и любви для искупления человечества. Там все остается природным и чувственным, человеку не выдвигаются никакие нравственные требования, здесь же необходимо полное изменение и обновление жизни» [8]. Первая часть сочинения – инструментальная, наполненная разного рода сонорными звучностями и алеаторикой, напоминает рождение из космического хаоса новой жизни. Утверждение в окончании части солнечного тона «ре», стремительные пассажи и трели у струнных и духовых, знаменуют собой возрождение природы. Во второй части на высоких флажолетах струнных со появляется хор, привнося в сочинение более светлый и торжественный колорит. Вступление тенора соло со словами 102 псалма «Благослови душе моя, Господи», связано также с гармонизацией слова и появлением колоколов в партитуре. Колокольный финал произведения – величание и прославление Божественного начала жизни.

«Молитва о детях» для хора и струнного оркестра (2014) посвящена сыну композитора – Даниилу. В основу положен текст православной молитвы к Божией Матери о детях. Сочинение тональное и колористическое, наполненное гармоническими модуляциями. Ширина вокального дыхания, распевность и мелодичность, прозрачность фактуры, квинтовые ходы у струнных воспринимаются как своеобразная настройка души на молитвенный лад. Смена размеров, происходящая в сочинении достаточно часто, не перебивает, но придает лишь естественность неспешному течению музыки. Открывается сочинение хоровым вокализмом, «баюкающим» незримую колыбель. Далее после нескольких диалогов и совместного пения струнных и хора, наступает кульминация сочинения с текстом «Да святится имя Твое!». Музыка произведения находится в тесной взаимосвязи со словами молитвы, дополняя духовные смыслы эмоциональным содержанием.

Татьяна Шатковская-Айзенберг (1985) – композитор, пианистка, педагог. Победитель международного конкурса «Композитор XXI века» (Россия, Москва, 2013) и международного композиторского конкурса Института Беркли (США, Бостон, 2013). Автор хоровых, симфонических, камерных и вокальных произведений. Сочинения Татьяны Шатковской-Айзенберг исполнялись на многих фестивалях в России, Украине, США, Китае, Корее, Франции, Дании, Словении, Германии.

«Ангельские песни» месса для сопрано, хора, органа, ударных и струнного оркестра (2014). Произведение содержит три части (Kurie

eleison, Dies Irae, Lacrimosa), имеющие свою драматургическую взаимосвязь. Приведем аннотации композитора: «Молитвенно-моноподийное состояние первой части (Kyrie eleison) контрастирует с *perpetuum mobile* второй части (Dies Irae) и постепенно нарастающей экзальтацией в третьей части (Lacrimosa). <...> Ангелы как звуки человеческой души, они незримы, но несомненно присутствуют в нашей жизни. «Ангельские песни» – это исповедь автора, обращение к Божественному в каждом из нас» [1]. Сочинению в целом присущ нарративный характер высказывания. Молитва для композитора – акт наивысшего сосредоточения и отрешения от действительности. Три части мессы можно сравнить с тремя состояниями духовной медитации. Музыкальное пространство, возникающее при этом – есть размышление о Боге и смысле бытия. Первая часть цикла будто рождается из воздуха – слышится трепет незримых крыл (ритмический шепот хора на входе и выдохе). На протяжении всей части идет остинатная пульсация восьмых ($6/8$, $\frac{3}{4}$, $6/8$). Вторая часть приносит образ человеческого смятения – нервные короткие фразы, прерываемые паузами, наступающие друг на друга, мчатся вперед к гибели. В кульминации происходит «сражение» органных кластеров и ритмических ударов литавр. Главным действующим лицом третьей части становится сопрано соло, в партии которого сосредоточены наибольшее напряжение и экзальтация. Малосекундовые ходы, присущие интонационной сфере сочинения в целом, в последней части вместе с медленным темпом и гармоническими наслоениями приобретают наиболее драматическое звучание.

Олеся Евстратова (1981) – композитор, педагог. Является лауреатом международных конкурсов, соавтором (совместно с А. Музыченко) и организатором концертного проекта молодых композиторов Москвы «Точка отсчёта». Среди сочинений симфоническая музыка и инструментальные концерты, камерные произведения, которые неоднократно исполнялись на различных концертных площадках в России и за рубежом.

«Зодчие» для смешанного хора и струнного оркестра (стихи Д. Кедрина) (2014). В стихотворной балладе, положенной в основу данного сочинения, освещается легенда о постройке Собора Покрова Пресвятой Богородицы в Москве (он же – собор Василия Блаженного). Композитор отмечает «Также, как и поэта, меня не оставило равнодушной это потрясающее архитектурное наследие творцов – создателей вневременной истинной красоты» [1]. Необъяснимо варварский поступок Государя в отношении талантливых зодчих, благодаря великолепию их творения, остался в памяти потомков.

Кроме поэтического текста в коде сочинения использован Тропарь Покрова Пресвятой Богородицы. Сочинение тонально, создано в лучших традициях российской классической школы. Нужно отметить ближайшую взаимосвязь музыки и текста. Строфическое строение произведения, соответствующее стихотворному, наполнено музыкально-изобразительными деталями и символами, как-то: оstinato струнных и ударных, напоминающее ход времени и траурное шествие; коробочка, имитирующая стук молотков при постройке храма; малосекундовые (воющие) интонации в кульминации сочинения; крики толпы; персонификация прямой речи Государя (бас); повторность и декламация важных по смыслу слов. Как покаянная молитва Богородице в коде сочинения звучит хор a'capella с тихим соло колокольчиков в вокальных паузах.

Анна Музыченко (1979) – композитор, пианистка, педагог.

Лауреат международных конкурсов, обладатель приза «Кинотавр 2010» за лучшую музыку к фильму «Другое небо» (режиссер Д. Мамулия). Является автором оперы, ораторий, хоровых, симфонических, духовых, вокальных, органных сочинений.

“Purgatorio” (Чистилище – лат.) оратория для солистов, хора, ударных, органа и струнного оркестра (2015). Прототипом названия сочинения послужила одноименная часть знаменитой «Божественной Комедии» Данте Алигьери. Композитор пишет «Структура музыкальной композиции повторяет поэтический первоисточник, где символически представлены «круги» с людьми, искупающими после своей кончины семь смертных грехов. Каждый круг отделен от другого образом искупления символического “P” (Peccatum лат. – Грех), выраженным одной из Евангельских Заповедей Блаженств. Вступлению в Чистилище предшествует монументальная композиция из трех разделов. Завершается сочинение образом процессии Торжествующей церкви» [1]. Purgatorio – сплав разного рода богослужебных текстов, от латинских канонических, составляющих основу ординария (такие как Agnus Dei, Gloria, Sanctus) до католических и православных – литания всем святым, псалмы и гимны. Музыка сочинения также не однородна по стилистике: модальные лады средневековых песнопений переплетается с авторским текстом и разного рода стилизациями. Общее настроение цикла светлое и благодное. В связи с ораторией композитор упоминает слова свящ. Георгия Чистякова «это путь наверх, но не просто путь, а путь, наполненный молитвой» [1].

В заключении отметим, что сочинения в жанре духовной музыки сегодня активно создаются молодыми авторами, исполняются

в концертах, участвуют в конкурсах. Всеобщий интерес к сакральной тематике не означает единства стилистики и образной сферы, но отражает духовные устремления композиторов. Многие из них следуют проторенными путями, не боятся показаться немодными и создают тональную и эмоционально окрашенную музыку. Поиск общечеловеческого смысла в сакральных сюжетах, пожалуй, является приоритетным в творческом облике рассмотренных авторов.

Список литературы:

1. Аннотации к концерту духовных сочинений А. Шатковской, О. Евстратовой, А. Музыченко, Т. Шатковской-Айзенберг, А. Сеиловой (буклет концерта). 16 февраля 2015, Московский дом композиторов.
2. Губайдулина С.А. Для кого пишет музыку композитор // Амрахова А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. – М.: Композитор, 2009. – 360 с.
3. Гуляницкая Н.С. Духовная музыка современных композиторов // Музыкальная композиция модернизм, постмодернизм (история, теория, практика) – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 368 с.
4. Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке: Исследование. – М.: Музыка, 2009. – 256 с.
5. Медушевский В.В. О нравственных основаниях музыки // Амрахова А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. – М., Композитор. 2009. – 360 с.
6. Науменко Т.И. Пространство духовной музыки // Текстология музыкальной науки. – М.: Памятники исторической мысли, 2013. – 584 с.
7. Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование. – М.: Композитор, 2007. – 272 с.
8. Хулап В. Добро пожаловать, или посторонним вход воспрещен. Языческие мистерии и христианские Таинства // Православие и мир. – 2009. – № 5. – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://www.pravmir.ru/dobro-pozhalovat-ili-postoronnim-vxod-vozpreshhen-yazycheskie-misterii-i-xristianskie-tainstva/> (Дата обращения 02.12.15).

ИНТЕНСИФИКАЦИЯ И МОДЕРНИЗАЦИЯ ПРОЦЕССОВ ПРИ РАБОТЕ С БИГ-БЕНДАМИ

Гордеев Владимир Петрович

народный артист РФ, проф.

*Московского государственного института культуры,
РФ, г. Москва*

E-mail: gvpgrp2012@yandex.ru

INTENSIFICATION AND MODERNIZATION OF PROCESSES IN MANAGING BIG BANDS

Vladimir Gordeev

*people's Artist of Russia, Professor of Moscow State Institute of Culture,
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

В статье выдвигаются и обосновываются принципы управления и дирижирования биг-бендами, которые помогут руководителям творческих и профессиональных оркестров быстрее и результативнее решать свои задачи.

ABSTRACT

The article extends and substantiates the principles of managing and conducting big bands, which will help managers of creative and professional orchestras quickly and productively to solve our problems.

Ключевые слова: биг-бэнд; ритмика; студент; индивидуальность; композиция; дирижирование.

Keywords: big band; rhythm; student; individuality; composition; conducting.

Более чем сто лет назад в Америке появились биг-бенды, что означало – большие джазовые оркестры. Они пережили периоды бурного развития и тяжелые кризисные явления, но всегда оставалась неизменной преданность и любовь людей разного возраста – молодых, пожилых и старых – к необычным ритмам, многочисленным синкопам, к этой вечно изменяющейся музыке от блюза до рок-оперы. В России закончился долголетний период игнорирования на государ-

ственном уровне джазовой музыки. В высших образовательных учреждениях культуры вот уже более 25 лет стоят вопросы инновационных подходов в обучении студентов. Педагоги вводят новые идеи в процессы преподавания и воспитания учащихся, изменяют методы, формы, условия работы, вносят в процесс преподавания новые устойчивые мотивации для достижения качественных, творческих результатов. В связи с новыми задачами по внедрению инноваций используются дополнительные предметы, которые ранее не входили в студенческие дисциплины.

Так в московском институте культуры впервые используется (и с успехом) дирижерская ритмика при работе с биг-бендами. Она ориентирует студентов на дальнейшее приобретение и развитие навыков и умений для работы в качестве руководителей биг-бендов. Основной принцип работы педагога – создание творческого образа на основе индивидуальности каждого учащегося, формирование моторно-двигательной памяти, восприятия и дальнейшего развития мышечных ощущений, пластической подвижности, образного мышления.

Кроме того, дирижерская ритмика способствует развитию свободного движения рук (что важно для дирижера), снимает излишнее напряжение (шеи, спины, сочленений тела), помогает внутренней и внешней организованности, способствует пластической выразительности, независимости движений, решает сложнейшие задачи и требования современных партитур по реализации и практическому решению труднейших метроритмов.

На нашей кафедре вводятся дополнительные музыкальные программы обучения, которые направляются на реализацию новых творческих проектов, среди них: отчетные концерты, мастер-классы (в том числе, приглашаются известные в мире и России мастера джаза), различные фестивали, (среди которых выделяется «Джаз на Левом берегу в Химках»). Все это способствует активности студентов, поиску новых решений среди молодежи, создает особую среду творчества среди студентов, в том числе младших курсов, развивает творческое воображение, эмоциональность. Одной из идей таких выступлений является формирование самосознания, готовности к межкультурному взаимодействию освоения национальной и мировой культуры. Выступления на концертах, творческих мероприятиях, посещение профессиональных коллективов и выдающихся солистов способствует активизации творческого процесса студентов, формирует потребность в улучшении своей работы, в сохранении и умножении традиций своей кафедры и института в целом. Необходимо отметить

регулярные и плодотворные выступления студентов, которые проводятся вне рамок института, проводимые кафедрой, (тот же «Джас в Химках») неизменным инициатором которых является профессор З. Карташева. Эти выступления, как отмечают слушатели, отличаются ярким проникновением в смысл и дух национальной и мировой культуры, выразительностью и самобытностью, высоким художественным уровнем и глубоким воплощением образов.

Значительная роль в московском институте отводится студенческому биг-бенду, которым на протяжении ряда лет руководит замечательный профессионал, виртуоз-инструменталист, опытный руководитель – Александр Гуреев. Он пользуется любовью среди студентов, которые стараются не только изучать и грамотно исполнять свои партии, но и проявить свои лучшие качества, обращаясь к специально подобранному руководителем репертуару. Не случайно в этом оркестре много студентов младших курсов, которые получают практические знания джазовых дисциплин, и сами активно участвуют в процессе обучения, приобретая опыт, знания и, главное, любовь к предмету. Мотивация руководителя заключается в создании стимулов исполняемой композиции, ее традиций, новых направлений, выявлению изысканных гармоний, исполнений и направленности. Функцию организации он связывает с намерениями высокого уровня игры данного произведения, привлечением оркестрантов к раскрытию всех мельчайших деталей композиции, созданию звучания, приближенного к идеалу. Руководитель биг-бенда постоянно ставит задачу по созданию ярких характеров, образов при исполнении произведения. Их игра всегда отличается яркой трактовкой, собственным подчерком, где открывается личное отношение художника, его художественный вкус. Все это можно проследить при исполнении таких произведений как: “Big Swing Fase” Bill Potts, в аранжировке В. Rich, “Sweet Georgia Brown” М. Pinkard в аранжировке Sammy Nestico или «Баллада» Г. Гараяна. Естественным для дирижера является формирование индивидуального подхода к студенту при игре оркестра в зависимости от личных качеств учащегося и в каждом случае от исполняемого произведения. Все это сложно, но результаты положительного решения проблем воспитания, воли, внимания, образования дают возможности движения вперед.

На кафедре эстрадных оркестров и ансамблей московского института культуры уделяется значительное внимание индивидуализации студента в процессе обучения как важного и сложного элемента при изучении многогранности музыкальной сферы. Индивидуализация сочетается с коллективной работой в оркестре, где должны

проявляться особенности мышления каждого учащегося, его компетенции, музыкальная грамотность. Активизация всех знаний студента с опорой на индивидуализацию является частью воспитательного процесса, который требует от преподавателя значительных знаний и большой психологической нагрузки.

При работе по дирижированию с биг-бендом учащимся необходимо пользоваться информационными технологиями, которые дают возможность доступа в глобальный интернет, поддерживать деловые контакты со специалистами, инструменталистами, ведущими деятелями данного направления. Сейчас невозможно проводить занятия без использования мультимедийных технологий.

На занятиях со студентами при изучении произведения “Foor” Miles Davis, в аранжировке Mark Taulog рекомендую прослушать студенту целый ряд оркестров, как зарубежных, так и российских для анализа и сравнения, чтобы создать свое мнение и на этой основе иметь собственную трактовку композиции, отличающуюся серьезно от всего предыдущего. Кроме этого, проделанная работа позволяет правильно оценить свои достоинства и недостатки, найти новые пути при домашних занятиях по утверждению собственной концепции произведения. При этом студенту необходимо соблюдать основные принципы дирижирования, постоянно думать о выразительности жестов, плотности звучания оркестра, динамике, правильного показа многочисленных синкоп, и многом другом, что определяет деятельность дирижера.

Для качественного сравнения игры биг-бендов разных лет, где могут повторяться исполняемые композиции, полезно записывать фонограммы разных выступлений и концертов. В них можно реально увидеть и услышать недостатки предыдущих исполнений и наметить планы не только на их исправление, но и пути улучшения звучащих композиций. В этом отношении показательна композиция “In The Mood” J. Garland arr. J. Tyzik. В 1938 г. она была исполнена в обработке Э. Хайнса, но стала широко известна только на следующий год, когда ее представил оркестр под управлением Г. Миллера. В настоящее время наш биг-бенд исполняет последнюю редакцию, более интересную и современную, но играл и раннюю, миллеровскую обработку. Сейчас при записях нужно пользоваться цифровыми видео и ауди технологиями. Они позволяют хранить и накапливать фонограммы, изменять высотность в ту или иную сторону произведения, интонационно исправлять огрехи при исполнении, регулировать темп и т. д. Информационные технологии

образования открыли ранее неизвестные пути работы педагогов, они и дальше будут помогать им в поисках новых технологий и методов.

Нельзя забывать и необходимо отмечать педагогу положительные моменты в работе студента, так как последний понимает, что одобрение преподавателем предполагает постановку новых более сложных заданий и решений. В результате активизируются мыслительные процессы, повышается физические, интеллектуальные условия, увеличивается темп работы учащегося. Такие принципы обучения и воспитания студентов помогают педагогам влиять на их личность, создают резервные, дополнительные рычаги в сочетании с другими возможностями, как, например, эстетической, психологической, эмоциональной. Главный акцент педагогов делается на воспитании и развитии конкурентно-способной личности, которая может успешно саморазвиваться и преодолевать стоящие перед ними трудности. Активность педагогического состава направляется на постоянную усложняющую работу, на интенсивность положительных результатов студентов, на способность быстрого качественного усвоения предложенных заданий, на методы контроля и самоконтроля эффективности творческой деятельности.

Работая со студентами над произведениями биг-бенда, считаю целесообразным научить их слышать композиции без инструмента, мысленно ощущая различные группы, от саксофонов, труб, тромбонов до гитар и барабанов, настраивая внутренний слух на звучание тембровых красок. Они должны ощущать все краски инструментов, уметь переключаться на интонационные сложные моменты произведения, мысленно пропевать и представлять зрительно отдельные трудные моменты композиции, ощущать мелкие детали партитуры, читать ее по горизонтали и вертикали. Дополнением к решению данных заданий рекомендую композиции: “The Blues Machine” J. Nestico, “String Of Pearls” J. Gray, arr. G. Miller, «Ноябрь» А. Козлова. Студентам необходимо проводить основную часть работы над партитурой без инструмента. Этому необходима предшествовать долгая, кропотливая, профессиональная работа педагога. Без такого обучения практически невозможно подготовить высококлассного руководителя бенда, способного решать задачи по руководству оркестром в сегодняшних условиях, требующих нового мышления, подготовки и знаний.

Развитие биг-бендов идет по нарастающей линии, улучшается общий исполнительский уровень, расширяются технические возможности джазменов, увеличивается диапазон инструментов (труб, саксофонов, тромбонов), особенно в высшем регистре. Но почему-то

техника дирижирования как была в биг-бендах слабым звеном, так и осталась. И даже самые лучшие американские бенды и их руководители не блещут хотя бы удовлетворительной техникой дирижирования. Они ушли вперед по исполнительскому мастерству, их импровизации отличаются технической новизной. Мы в этих вопросах значительно отстаем, учитывая негативные моменты отношения к джазу при советской власти. Но что касается дирижирования биг-бендами, управлением большими джазовыми оркестрами, то мы со своими программами, технической подготовкой дирижеров значительно опередили наших конкурентов, в том числе из Европы и Америки, мы вторглись в пространство, где американцы считают себя не превзойденными.

Действительно, лучшие бенды, по мировым меркам, сейчас представлены в Америке. Но что касается дирижирования и управлением большими джазовыми оркестрами, то мы в последние годы, активно работали над этими вопросами и продвинулись далеко вперед, опередив наших коллег. Только в нашем вузе было специально написано и напечатано, утвержденное министерством культуры пособие для студентов, которое на практике воплощается и пользуется повышенным спросом в учреждениях культуры. Наши студенты, и многие окончившие вуз, готовы возглавить профессионально лучшие бенды страны. Другое дело, что эти места в настоящее время заняты руководителями, которые заслуженно завоевали лидерство в оркестрах. Но они не имеют профессиональной подготовки по дирижированию, тратят массу времени на репетиции, на разговоры с музыкантами. Вместо того, чтобы одним движением руки показать, что надо сделать (легато, стаккато, акцентировать фразу), они долго объясняют свои намерения, раскрывая в подробностях свои мысли.

Что касается наших американских коллег, то они как бы законсервировались в своем творчестве в этих вопросах, конкурируют между собой, забывая о новых направлениях, которые требуют решения сегодняшних задач. У них много прекрасных бендов, качественных и самобытных. Они имеют замечательных бенд-лидеров, но, к сожалению, не осознали, что сегодня нужны новые методы и новации управления, что дирижирование выходит на новую стадию развития, что будущее бендов будет определяться молодыми джазменами, которые учатся или окончили вузы по другим программам и методикам. При этом почти все лидеры всегда и сейчас хотят, и желают выходить вперед на сцену, управлять оркестром, а технических возможностей для этого они не имели и не имеют, как и в настоящее время. Даже ведущие бенд-лидеры США, как Гордон

Гудвин, Мария Шнайдер, Боб Минцер, Джералд Уилсон, Дейв Холланд и другие не могут являться примером и радовать нас своим дирижированием. Мы уверенно вошли на территорию наших коллег и предлагаем новые, более современные и удобные методы управления биг-бендами. Дирижирование – довольно многосложный процесс, где соединяются различные требования, прежде всего, к руководителю. Оно включает в себя, при помощи развитой мануальной техники, передачу глубоких эмоциональных чувств, развитую дирижерскую технику, которая базируется на основах классического дирижирования, но принципиально и значительно (в силу своей специфики) отличается от нее. Сюда же относится раскрытие авторского замысла путем аналитического исследования, характера произведения, стиля, формы. И все должно передаваться посредством игры музыкантов под непосредственным руководством бендлидера, дирижера.

Педагог всегда помнит, что технические проблемы могут решаться при наличии высокой мануальной подготовки, которой уделяется большая часть времени. Визуальная информация обязательно используется в качестве ассоциаций, активно действуя на настроение. Постоянные, целенаправленные действия педагогов при работе со студентами по дирижированию, приводят к положительным результатам. Созданы специальные программы, для каждого обучающегося разработаны индивидуальные планы, где отражаются инновационные идеи в реализации их, туда же входят задания по специализации дирижирования. Подготовка дирижера в новых условиях направляется на самобытность учащегося, неповторимость и уникальность его личности. Поэтому, в конечном итоге, он способен отвечать на самые жесткие требования времени. Именно сейчас вопросы комплектования руководителей коллективов стоят как никогда остро. И то, что наши студенты занимают призовые места на всероссийских и зарубежных конкурсах, многие являются лауреатами, убедительно говорит о правильном направлении наших новаций.

Подготавливая студента в вопросах непосредственного дирижирования оркестром, необходимо также уделять значительное внимание руководству функционирования и управления коллективом, поведению и психологии отдельных музыкантов. Не вызывает сомнения, что в основном лидеры определяют творческое лицо бенда, его репертуар, направленность, качество исполнения композиций. Они обладают высоким авторитетом среди исполнителей, являясь всегда первыми среди равных. Иначе руководитель не справится со своими обязанностями, не будет пользоваться доверием творческого коллектива, не сможет принимать наиболее ответственные решения,

которые затрагивают интересы всех остальных оркестрантов. Исполнители с надеждой ждут продуманных действий по организации концертов, понимая, что в работу лидера входят функции по контролю, воспитанию, обеспечению репетиционного процесса. Без специальной подготовки, без дара таланта и творчества, без навыков руководства, полноценного, эффективного, авторитетного управления нельзя добиться уважения в бенде, удовлетворительных результатов, движения коллектива вперед.

Не менее важна психологическая подготовка лидера, высочайший интерес к исполняемому произведению, чувство ответственности перед оркестром за проделанную работу и, конечно, коллективизм и атмосфера работы в оркестре. Дирижер должен быть генератором новых творческих идей, «мотором» в создании и решении творческих задач, оставаясь при этом одновременно и демократичным, и авторитарным. А при выступлениях на концертах – эмоциональным, вдохновляя и направляя оркестрантов, «заражая» их энергией, передавая им свои флюиды творчества, которые передаются всему залу, всей аудитории. Это должна быть личность, исполнение которой каждый раз является эталоном, образцом для каждого участника оркестра. Знание каждого исполнителя, его индивидуальных способностей, психологии, характера будет способствовать положительному решению самых сложных задач как художественных, так и жизненных, поможет создать творческий непринужденный климат в бенде, без чего невозможно выполнение творческих планов.

Вопросы формирования межличностных отношений в коллективе должны быть всегда на переднем плане, от них зависит результаты репетиций и концертов. В творческих коллективах нередко можно встретиться с переоценкой своих возможностей отдельных исполнителей. Дирижер, в таких случаях, проявляет лояльность, терпение и профессионализм, дает возможность выступить в других композициях, учитывая индивидуальные способности и особенности музыканта.

Подготовка руководителей бендов связана с музыкально-исполнительской, просветительской, педагогической деятельностью, где проявляются умения, навыки, синтез общекультурных знаний, личный и профессиональный рост. Рано или поздно встанут вопросы участия в конкурсах студентов, в которых определится уровень подготовки претендентов. И это в то время, когда мы ощущаем период перехода к новым формам и методам подготовки учащихся, связанных с постоянными изменениями учебных планов, сокращением индивидуальных занятий, увеличением часов самостоятельной подготовки, требующей особого контроля со стороны педагога. Встают важные вопросы развития интеллектуального и творческого

потенциала как самого педагога, так и будущего участника конкурса, самореализации лучших их возможностей и способностей. Не случайно конкурсы так популярны в вузах. Они оказывают действенную поддержку талантливым претендентам, повышают их знания, улучшают специальные компетенции, дают возможности личного роста, профессиональной карьере, при этом расширяется круг исполняемых произведений, эффективность мануальной техники. Студенты приобретают необходимый опыт для практической работы, их творчество оценивают выдающиеся специалисты, а сами участники становятся конкурентоспособными специалистами.

На последней 14-ой Всероссийской оркестрово–хоровой ассамблее, проходившей с 19 по 23 ноября 2015 г., в конкурсе биг-бендов приняли участие студенты московского института культуры: Алексей Офлиян (класс доцента Ю. Грибкова), Борис Третьяков, Вячеслав Бурлаков, Дмитрий Барашков (все –класс профессора В. Гордеева). Второе место разделили Б. Третьяков и А. Офлиян, (первое место не присуждалось), третье – В. Бурлаков. Д. Барашков стал лауреатом. Все студенты проявили высокое профессиональное мастерство, глубокое знания предмета, умение управлять оркестром, индивидуально и убежденно трактовать свои намерения по исполнению композиций. При подготовке студенты прошли трудный и напряженный путь по освоению большого и эмоционально трудного репертуара оркестра, приобрели дополнительные знания и умения работы с оркестром, улучшилась мануальная техника, уровень самоконтроля при дирижировании. Участники полностью ощутили педагогическое руководство, их помощь, содействие, поддержку.

Понятно, что при этом педагогом постоянно учитывалась степень одаренности каждого, его индивидуальные способности, в результате улучшились их волевые качества, эмоциональные возможности, работоспособность, самоконтроль, артистизм. Хотелось бы напомнить, что на предыдущих конкурсах биг-бендов студенты нашего института Анатолий Осипов, Игорь Балякин, Мария Дубинина и другие добивались высоких результатов. Совместная работа преподавателя и студента всегда была партнерской и рассматривалась как равноправная, где в общении студент был младшим коллегой, а педагог как равноправный участник. Участие в конкурсе требует от студента и педагога максимального напряжения от начала подготовки до участия в нем, но и дает дополнительные бонусы как студенту, так и преподавателю.

Одним из основных факторов творческого коллектива является управление оркестром, основанное, прежде всего, на инновациях, интегрирование индивидуальности в единую, одухотворенную деятельность всех исполнителей.

РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ

Зелёная Алина Викторовна

*зав. отделением сольного пения
МБОДО «Детская школа искусств»
РФ, г. Ханты-Мансийск
E-mail: zav10@mail.ru*

WORK ON THE ARTISTIC IMAGE OF VOCAL WORKS IN THE CLASS OF SOLO SINGING

Alina Zelenaya

*manager of department of solo singing Children's school of arts,
Russia, Khanty-Mansiysk*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме раскрытия художественного образа вокального произведения. Особое внимание уделено значению творческого воображения как одного из главных составляющих художественного творчества. Данный вопрос недостаточно изучен и требует дальнейших исследований, обобщения и систематизации. Творческое воображение представляет собой одну из специфических форм отражения действительности. Результатом деятельности творческого воображения является создание системы устойчивых ассоциативно-образных связей – основы стабильного и качественного исполнения. В ходе исследования были также затронуты вопросы о единстве музыки и слова, а также о значении перспективного охвата общей композиции вокального произведения. Результаты данного исследования расширяют представления о вокальной педагогике и могут оказать практическую помощь преподавателям детских школ искусств, других учреждений искусств.

ABSTRACT

The article is devoted to the revelation of the vocal artistic image. Particular attention is paid to the value of creative imagination as one of the main components of artistic creativity. This issue is under-investigated and requires further research, generalization and systematization. Creative

imagination is one of the specific forms of reality reflection. The result of the creative imagination is system formation of sustainable associative-shaped links – the basis of a stable and high-quality execution. Questions about the unity of music and words as well as about the meaning of prospective scope of the general composition of vocal works are touched upon as part of the study. Results of this research extend the idea of vocal pedagogy and can provide practical assistance to teachers of children's art schools and other art institutions.

Ключевые слова: художественный образ; творческое воображение; вокальное произведение; сольное пение.

Keywords: artistic image; imagination; vocal work; solo singing.

Проблема раскрытия художественного образа, понимания замысла композитора и умение передать характерное для данного автора, данного жанра, данной эпохи – всегда актуальна в музыкальной педагогической работе. Как известно, суть музыкально-исполнительской деятельности состоит в том, чтобы творчески «прочитать» художественное произведение, раскрыть в своём исполнении то эмоционально-смысловое содержание, которое было заложено в него автором. Характер музыки, её эмоциональный смысл должны быть переданы максимально точно и убедительно: надо создать запоминающийся, эмоционально яркий музыкальный образ. В то же время творческим исполнением становится только в том случае, если в него привнесён собственный, пусть небольшой, но индивидуальный опыт понимания и переживания музыки, что придаёт интерпретации особую неповторимость и убедительность.

Неотъемлемым звеном музыкальной культуры является исполнительское искусство, которое связано, прежде всего, с воспроизведением и созданием художественных ценностей. Вокальное искусство – особый вид искусства. В нём объединяются три составляющие: идея, заложенная в произведение автором музыки, идея автора текста и, наконец, – деятельность исполнителя, который должен выразить то, что заложено поэтом и композитором. Показателем исполнительского мастерства является способность убедительно раскрыть заложенный в произведении художественный образ.

Трудность художественного пения, то есть пения, где главной задачей является создание музыкально-вокально-словесного образа, заключается в том, что певцу нужно решать одновременно множество задач. Певцу необходимо уметь совмещать в себе как бы два лица:

одно – действующее, другое – наблюдающее за своими действиями. Он одновременно должен быть и певцом, и режиссером [2, с. 23].

Пение – это непрерывное и логическое движение голоса, определяемое смыслом музыкального произведения. Маэстро Умберто Мазетти (учитель пения Антонины Неждановой) постоянно говорил своим ученикам слово “Avanti”, то есть «вперед». Это значило: двигайтесь голосом вперед, чувствуйте, откуда и куда идете. «Ставить красиво» ноты еще не значит петь [2, с. 18].

Для правильного вокального исполнения необходимо установить связь музыки и слова. Музыка углубляет и расширяет содержание словесного текста, являясь «подтекстом» к слову. Порой смысловую нагрузку несет музыка, порой слово. Часто смысловая нагрузка их равноценна.

Ознакомившись с произведением в целом, следует более подробно изучить *поэтический текст*, временно отделив его от музыки, чтобы не пропал смысл стихотворения, чтобы музыка не заслонила его красоту. Ибо совместно с музыкой текст перестает восприниматься как самостоятельная эстетическая ценность и преломляется только через музыку, хотя в конечном итоге именно в этом синтезе он и должен доходить до слушателя. В текст надо вчитаться, разобраться в его строении, выразительно продекламировать вслух. Верное, выразительное чтение текста, правильные акценты, выделение главных слов, четкое произношение ударных и смешанных гласных – все это должно найти свое место в последующем исполнении произведения.

Музыкальный текст следует проанализировать с точки зрения формы, особенностей мелодического и гармонического склада и ритма, найти кульминацию, понять, как развивается мелодическая линия. Надо очень внимательно отнестись ко всем авторским ремаркам, обратив внимание на изменение темпа и ритма, на динамические оттенки, отдельные указания о характере исполнения.

Как во всяком искусстве, в искусстве пения сливаются и сосуществуют на равных две составляющие: творческая и техническая. Прежде чем приступить к технической проработке вокального произведения, нужно *создать «проект», план его построения*. Необходимо наметить его общую форму, установить равновесие частей, развить логическое движение чувств, заключенных в музыке, определить различные манеры пения, которые должны быть использованы для воплощения данной формы.

Перспективный охват общей композиции вокального произведения, проникновение в его музыкально-драматическую структуру,

драматическое «оправдание» элементов музыки – необходимый творческий процесс при освоении исполнителем вокального произведения. Нужно понять, от чьего лица действует певец-исполнитель, каков характер изображаемого лица, каковы его внутренние задачи.

Построенный таким образом план исполнения вокального произведения может созерцаться исполнителем как бы с высоты его творческого сознания, как некий синтетический образ, обобщающий конкретный материал музыки. Строго следуя созданному плану исполнения, певец никогда не сойдет с пути, не израсходует понапрасну своего эмоционального заряда, для него исчезнет необходимость петь, ожидая вдохновения. Певец может спеть хуже или лучше (это часто зависит от состояния его вокального аппарата), но должен спеть и исполнить произведение верно, то есть «согласно внутреннему плану» [2, с. 33], последовательно решая внутренние задачи, плодотворно расходуя голос и эмоции.

Как осуществить все это? Очевидно, что одного интеллектуального усилия здесь недостаточно. В этой стадии создания художественного образа вступает в действие *творческое воображение* – одно из самых главных орудий художественного творчества.

Вопреки типичному заблуждению, воображение человека никогда не отрывается от реальной действительности. Напротив, оно представляет собой одну из специфических форм отражения этой действительности, причем решающую роль играют здесь продуктивно-творческие элементы мышления. В то же время не всякое воображение можно назвать истинно творческим. Чтобы стать таковым, ему необходимы:

- богатая база исходных представлений (память, которая является как бы резервуаром воображения);
- четкость целеполагания, организующая работу мысли в строго определенном направлении;
- инициативность, выражающаяся в способности самостоятельно разрабатывать (К.С. Станиславский) предлагаемые обстоятельства;
- яркость и конкретность создаваемых образов.

Большое значение имеют также индивидуально-личностные качества человека: высокий уровень интеллектуальной активности, развитость познавательного интереса как ведущего, доминирующего мотива деятельности, наличие ценностного, эмоционально прочувствованного отношения к предмету познания. Помимо этого, следует учитывать роль таких природных задатков в психической

организации человека, как впечатлительность, живость эмоциональных реакций, легкая возбудимость нервных процессов.

Способность к воображению может быть развита путем соответствующей тренировки. Следует научить начинающего певца перед пением вводить в действие творческое воображение, не допускать формального пения, без ясных образов, идей, мыслей и ярких представлений о ситуации, которую ему следует выразить.

Материалом для воображения служат знания, личный опыт, впечатления. Потому начинающий певец должен копить впечатления, запоминать свои чувства. Знакомство с жизнью композитора, поэта, на текст которого написано произведение, знакомство с эпохой, в которой они жили или которую описывают – все это обогащает исполнителя образами и видениями.

Особое место в развитии воображения у музыканта играют музыкальные впечатления. Важно уметь понять язык музыки, найти связь между музыкальными переживаниями и другим впечатлениями. Музыка – своеобразное отражение жизни в форме звуков, особый язык. Конечно, язык музыки часто бывает лишен той конкретности, которой отличаются словесные описания. Однако музыкой можно выразить то, чего нельзя описать словами. Это специфическое средство общения между людьми, при помощи которого они могут или непосредственно передавать друг другу свои впечатления, переживания, или запечатлеть их в форме нотных знаков [1, с. 118].

В вокальной музыке сам словесный текст подсказывает содержание. Однако он создает часто лишь общую картину, настроение, музыка же является ведущим рассказчиком и выразителем идеи, главной, наиболее ценной в художественном отношении стороной произведения.

Критерием правильности работы нашего творческого воображения является *практика*. В соответствии с той деятельностью, которой занимается человек, у него развивается больше зрительное, слуховое или эмоциональное воображение. Однако во всех случаях сильное воображение возможно только тогда, когда накоплен достаточный материал, который к тому же активно используется. Для педагогического процесса этот момент очень важен, поскольку позволяет связать развивающиеся технические навыки с определенными образами и избежать формального звуковедения («звукодуиства»).

Таким образом, в процессе работы над художественным образом вокального произведения воображение исполнителя способно выполнять следующие функции: участвовать в построении перспективного

плана исполнения; расширять и углублять представления исполнителя о произведении, внося все новые и новые данные, почерпнутые из собственного опыта (музыкального и немзыкального); помогать выбору конкретных исполнительских средств; направлять работу над произведением в определенное концептуальное русло. Результатом деятельности творческого воображения является создание системы *устойчивых ассоциативно-образных связей* – основы стабильного и качественного исполнения. Это позволяет проникать в самую суть музыкального произведения, раскрывая природу и внутреннее содержание его художественного образа. Каждый звук при этом становится носителем определенного смысла, подчиняясь общей концепции исполнительского замысла.

Список литературы:

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2000 – 368 с.
2. Малышева Н.М. О пении. Из опыта работы с певцами. – М.: Музыка, 2001. – 168 с.
3. Смелкова Т.Д., Савельева Ю.В. Основы обучения вокальному искусству. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2014. – 160 с.
4. Станиславский К.С. Работа актера над собой. – М.: Искусство, 1985 – 479 с.
5. Юдин С.П. Певец и голос: о методологии и педагогике пения. – М.: Книжный дом «Либроком», 2013. – 136 с.

СЕКЦИЯ

«ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

ТЕАТРАЛЬНАЯ ТРИЛОГИЯ КАМЫ ГИНКАСА ПО РАССКАЗАМ А.П. ЧЕХОВА

Кусимова Суфия Гильмановна

*канд. искусствоведения, проф.,
заведующий кафедры истории и теории искусства
Уфимской государственной академии искусств им. З. Исмагилова,
РФ, Республика Башкортостан, г. Уфа*

Эделева Екатерина Павловна

*студент третьего курса, кафедра истории и теории искусств
Уфимской государственной академии искусств им. З. Исмагилова,
РФ, Республика Башкортостан, г. Уфа
E-mail: cool-edeleva@yandex.ru*

KAMA GINKAS'S THEATRICAL TRILOGY FROM A.P. CHEKHOV'S STORIES

Sufya Kusimova

*candidate of art criticism, professor, manager of department of history
and the theory of art Zagir Ismagilov Ufa State Academy of Arts,
Russia, Republic of Bashkortostan, Ufa*

Ekaterina Edeleva

*3rd year student, department of history and theory of art
Zagir Ismagilov Ufa State Academy of Arts
Russia, Republic of Bashkortostan, Ufa*

АННОТАЦИЯ

На сегодняшний день одним из самых ярких представителей игрового театра является режиссер Кама Миронович Гинкас. В числе

лучших его работ – трилогия по прозе А.П. Чехова «Жизнь прекрасна». Подробно анализируя драматургию каждого из спектаклей, автор выявляет основные принципы режиссерского почерка К. Гинкаса и его индивидуальный подход к воплощению прозаического произведения на сцене.

ABSTRACT

Nowadays the director Kama Mironovich Ginkas is one of the brightest representatives of game theater. The trilogy on A.P. Chekhov's prose "Life is fine" is among his best works. On analyzing in details the dramatic art of each performance, the author reveals the basic principles of K. Ginkas director's handwriting and his individual approach to the embodiment of prosaic work on the stage.

Ключевые слова: Чехов; трилогия; человек; жизнь; игровой театр; проза; режиссер; актер.

Keywords: Chekhov; trilogy; person; life; game theater; prose; director; actor.

Кама Миронович Гинкас – один из немногих действующих в современном театральном пространстве режиссеров старшего поколения. Его постановки вызывают большой интерес зрителей наряду с другими работами молодых художников, относящих себя к авангарду.

Однако К. Гинкас, взращенный на почве товстоноговской режиссерской школы, совершенно иначе понимает многие концептуальные творческие проблемы, нежели сторонники экспериментального театра. В связи с этим вспоминается дискуссия «О будущем театра», проведенная в 2014 году в рамках первого Московского международного форума «Культура. Взгляд в будущее». Она очень ярко отразила разрыв поколений, в частности, обособленность Гинкаса от современных театральных движений, идей и споров. Сидя рядом с известными режиссерами (Е. Писарев, Д. Волкострелов, К. Богомолов, Ю. Квятковский, Б. Юхананов), Гинкас, казалось, намеренно отстранялся от происходящего: то шутил, то делал вид, будто спит, то подкидывал критические замечания в сторону ведущей дискуссии театроведа М. Давыдовой. Но в итоге высказал ряд принципиальных для себя суждений.

«Театр, как мне кажется, должен излагать больные мысли, мысли, от которых у зрителей дрожат руки или мороз идет по коже». Вот, в чем, по мнению режиссера, заключается не только смысл театрального искусства, но и искусства как такового. Он призывал

обучать будущих режиссеров *ремеслу*, которое, увы, все больше забывается театральными педагогами и мастерами. Без ремесла, без тщательной и тонкой ювелирной работы невозможно рождение такого сценического произведения как спектакль. Слова Гинкаса вызвали единственные за всю дискуссию аплодисменты в зале. А это значит, что театр, направленный на единение разума и чувства, который создает сам режиссер, все еще необходим зрителю.

В репертуаре Камы Гинкаса самые сложные и масштабные авторы – У. Шекспир, А.С. Пушкин, А.П. Чехов, Ф.М. Достоевский. Долгие годы работы в театре, наполненные постоянными поисками новых тем и сценических приемов, помогли К. Гинкасу найти свой неповторимый язык. Режиссер ставит пьесы разных драматических жанров – комедии, драмы, трагедии, но проза отечественных классиков остается для него излюбленным материалом.

После окончания Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии К. Гинкас не сразу находит свое театральное пристанище. Как режиссер он дебютирует в 1967 году в Риге спектаклем по Ф. Дюрренматту «Ночной разговор с человеком, которого презираешь». Затем ставит несколько спектаклей в Ленинграде, подвергшихся жесткой критике. Непонимание и неимение средств для жизни вынуждают его покинуть любимый город, приняв на себя обязанности художественного руководителя Красноярского ТЮЗа. Там с 1970 по 1972 г. он ставит всего четыре спектакля — «451 по Фаренгейту» Р. Бредбери, «Кража» В. Астафьева (совместно с Л. Стукаловым), «Гамлет» У. Шекспира и «Судьба барабанщика» А. Гайдара. С самого начала творческого пути режиссера интересует проза и проблема ее сценической интерпретации.

Искания продолжаются после возвращения в Ленинград, где Гинкас активно сотрудничает с Театром на Литейном. Параллельно он ставит во Владивостоке и Риге, а после окончательно переезжает в Москву. Здесь, выпустив ряд спектаклей в театре им. Моссовета, во МХАТе им. Чехова, К. Гинкас, наконец, обретает свой настоящий дом и коллектив в Московском ТЮЗе. Режиссер-скиталец, вместе с единомышленницей и женой Генриеттой Наумовной Яновской, открывает новую страницу в истории театра. Гинкас и Яновская создают целое собрание спектаклей по классике не только для детской, но и для взрослой аудитории. Режиссеры меняют эстетику МТЮЗа, выводят его на более высокий, профессиональный уровень, расширяют репертуар, помогают обрести своего зрителя.

Театр К. Гинкаса – это игровой театр. Предтечей его были натуралистические искания К.С. Станиславского, в дальнейшем

продолженные в исследованиях актерской психотехники М.А. Чехова. Испытывая в юные годы огромное влияние Товстоногова, чей режиссерский почерк определялся «романным богатством мотивов человеческой психологии» [2, с. 87], Гинкас, казалось, уже знал, в каком направлении будет развиваться как художник.

Его постановки отличаются оригинальным стилем режиссуры. Каждый спектакль рассматривается им как экспериментальная игра, которая имеет свои четкие законы и правила. Ее невозможно представить без юмора и риска. Игровой театр называют «школой представления», не исключая искренних, живых чувств. В игре с понятиями и смыслами, в смещении противоположностей Гинкас вскрывает свою «правду жизни». Его стихия – это поиск и выявление философской темы в произведении, раскрытие внутренней психологии героев, их экзистенциальной рефлексии. Именно таких авторов-философов, с которыми ведется давний и открытый диалог, Гинкас нашел в Ф.М. Достоевском и А.П. Чехове.

Для режиссера Антон Павлович Чехов – особая фигура в мире искусства. Знакомство с ним началось еще в 1988 году, когда он впервые поставил свой первый заграничный спектакль – «Театр сторожа Никиты» по повести Чехова «Палата № 6» (Театр Пикку-Лиллак, Хельсинки). Только спустя восемь лет режиссер решает ставить пьесу Чехова под названием «Чайка» в Шведской театральной академии. В дальнейшем К. Гинкас обращается к близкой для себя стихии прозаического жанра. Его трилогия «Жизнь прекрасна», в которую вошли рассказы «Дама с собачкой» и «Скрипка Ротшильда», а также повесть «Черный монах», дала новую интерпретацию произведений Чехова.

«Жизнь прекрасна» – название трилогии, первоначально возникшее при создании спектакля «Дама с собачкой». В нем скрывается отношение режиссера к Чехову, квинтэссенция мировоззрения писателя, особый подтекст, раскрывающий смысл человеческого бытия. «Жизнь – это гигантское испытание для каждого нормального человека», – объясняет Гинкас в одном из интервью. Но, несмотря на свою темную, пугающую сторону, жизнь все-таки имеет в противовес ей и другую, не менее сильную – прекрасную, наполненную удивительными событиями, бурными эмоциями и приятными чувствами. Именно эту двойственность и парадоксальность человеческого существования Гинкас раскрывает через произведения Чехова.

Соавтором К. Гинкаса стал художник Сергей Бархин, сотрудничество с которым длится уже тридцать лет. Некогда

недоучившийся на архитектурном факультете, Кама Миронович сам нередко оказывался художником своих спектаклей. Наверное, поэтому между ними так быстро установился тесный контакт и тонкое взаимопонимание. Все три спектакля имеют похожее по форме пространство. Лаконичный стиль, натуральные материалы, неброские тона характеризуют не только трилогию, но и другие работы К. Гинкаса и С. Бархина.

В творчестве режиссера и в театральной действительности трилогия занимает важное место. «Жизнь прекрасна» – одна из немногих работ (можно сказать, единственная), в которой подробно исследуется сущность человеческой природы через призму чеховской прозы. Режиссерский почерк К. Гинкаса в этих постановках очень точный и аккуратный, но вместе с тем неожиданно угловатый и резкий. Три абсолютно разные истории объединены в одну драматическую стихию. Все невидимые конфликты, обрисованные Чеховым, К. Гинкас доводит до апогея и делает их остро-современными.

В спектаклях К. Гинкаса всегда одна привычная, но очень тонкая манера исполнения. Прозаический текст разделен режиссером между артистами произвольно. Они выполняют сразу две функции – играют свою роль и заменяют собой автора. Дух автора неотделим от произведения, он буквально пронизывает собой весь спектакль. Рассказчики-участники истории выходят из зрительного зала на сцену для того, чтобы поделиться своими переживаниями, поговорить о чем-то важном и нужном. Через них режиссер ведет напряженный диалог, в котором зрителю предлагается ответить на ряд непростых вопросов. Отрывки растягиваются на длинные диалоги, в которых слова имеют свою неповторимую, жесткую или насмешливую, порой трагическую интонацию и скрытый философский смысл.

В словах заложен определенный подтекст, раскрывающий внутренние переживания героев. В прозе Чехова Гинкас находит то самое «подводное течение», смысловой «айсберг», скрывающийся под водой, который присутствует в его драматургии. Режиссер ищет его через подробный анализ и обрисовку портретов действующих лиц. Долгие, томительные паузы и пристальные, пронизывающие все нутро, взгляды насыщают атмосферу глубоким психологизмом.

Реальность сценической жизни органично переплетается с реальностью настоящего времени. Действие каждого спектакля – это отрезок из жизни обычных людей, которые, преодолевая душевные испытания и переживая потери, приходят к осознанию смысла собственного существования. Процесс личного вживания зрителя

в ситуацию провоцирует катарсическую эмоцию. Гинкас заставляет его примерить на себя чувства героев, а затем переосмыслить нечто в себе.

Кама Миронович ставит спектакли в жанре трагикомедии. Мир предстает в неожиданном смешении трагического и комического. Порой, Гинкас доводит сцены до полного абсурда, бессмыслицы, бреда. Противоречивость ситуаций, высказываний и чувств отображает изнанку мира, его многоликость и непознанность. Одно понятие исключает совершенно другое, приводит зрителя к безысходности и ставит в тупик. Жизнь противоречива, но человек не менее противоречив. Гинкас говорит о том, что волновало человечество на протяжении всего его существования – это вопросы о жизни и смерти, о вере и безверии, о мире и человеке. Но тут же делает отсылку к *театру абсурда*, который доказывает невозможность рационального объяснения жизненных явлений.

Во всех спектаклях К. Гинкас строит линейную композицию, где события развиваются последовательно, со все большим нарастанием напряжения. Лишь иногда режиссер отклоняется от фабулы произведения, вводя комические пантомимы, или, напротив, выделяя наиболее значимые драматические моменты. Гинкас строит действие по классической структуре сюжета пьесы, обозначая завязку, кульминацию и развязку в тексте. Но иногда найденный им конфликт остается неразрешенным в спектакле. Темы в чеховской прозе неисчерпаемы, многолики и открыты для режиссера. Свои рассуждения он переносит из одного спектакля в другой, связывая их единой мыслью о том, что все свою сознательную жизнь человек находится в конфликте с действительностью.

Спектакль «Дама с собачкой» – вторая часть трилогии. Но именно она вдохновила Гинкаса на продолжение своего «театрального романа». «Дама с собачкой» была поставлена раньше остальных частей, в 1993 году в Турции, в соавторстве с художником С. Бархиным. Через год с тем же С. Бархиным переехала в Лила-театр в Хельсинки, и, наконец, в 2001 году была представлена в МТЮЗе. «Дама с собачкой» – центр и кульминация трилогии, связующее звено между завязкой в «Черном монахе» и развязкой в «Скрипке Ротшильда». Главная мысль, перекликающаяся в постановках, заключена в названии. В этой простой, оптимистической и вдохновенной фразе «жизнь прекрасна», которую время от времени повторяют герои, таится целое множество глубочайших тем и раздумий о предназначении человечества.

Чехов, на первый взгляд, говорит о локальных, частных конфликтах. Но К. Гинкас интерпретирует их смысл в общечеловеческих масштабах. Взаимоотношения героев в «Даме с собачкой» Гинкас показывает, как необходимое бремя, данное двум одиноким сердцам. В уста Гурова он вкладывает монолог, которого нет в тексте Чехова – это рассуждения о том, как прекрасна жизнь. Обрести любовь вопреки всем обстоятельствам, вопреки семейному положению значит вновь подвергнуть себя испытанию. Настоящие чувства полностью меняют Гурова, и превращает ушлого любовника и отпетого гуляку в сломленного обыденностью человека, несчастного и одинокого.

«Дама с собачкой» – самая чувственная часть трилогии. Атмосфера спектакля проникнута пылкой страстностью, утонченным эротизмом. Любовь Гурова и Анны Сергеевны – это любовь безумная, ослепляющая и оглушающая. Песок, которым Гуров очерчивает силуэт лежащей на пляже Анны Сергеевны – это время, в котором запечатлеваются человеческие воспоминания. Оно не имеет своей конечной точки точно так, как любовь не имеет своих пределов.

К. Гинкас говорит не столько о сильнейшей способности любви влиять на личность и на ее судьбу, сколько о жизни, как бесконечно вертящемся колесе времени, которое само выбирает, кому и когда. Прожив почти половину жизни бездарно и бессмысленно, Гуров приходит к трагическому внутреннему прозрению. Все эти долгие годы он не имел цели и своего пути. Семейное благополучие и взаимоуважение, веселье и кутежи, мимолетные связи и карточные игры – слепок с чьей-то чужой жизни. Сидя в элегантном костюме с газетой в руках, он не ощущает былой уверенности в своем положении, не удовлетворяется привычным образом жизни. Не в силах оставаться дома, он оправляется на прогулку, пытаясь отыскать в толпе любимые глаза. Встреча с Анной Сергеевной в театре переворачивает всю его жизнь. Способность любить и чувствовать любовь духовно близкого человека удерживает его над краем бездонной пропасти небытия.

Амбивалентность жизни – лейтмотив чеховской трилогии, важная тема в творчестве Камы Мироновича. Идея двойственности развивается им особенно сильно в «Даме с собачкой». Остальные части как бы нанизаны на тот же пласт, но только более тонко, едва заметно. Герой артиста Игоря Гордина находит тот самый долгожданный *смысл*, ради которого он соглашается нести тяжкое бремя человеческих страданий. Дикое желание жизни, чувство своей принадлежности к ней делают существование Гурова прекрасным и невыносимым одновременно.

В «Черном монахе» К. Гинкас выводит этот мотив на другой уровень. Подспудно он переплетается с философским мотивом поисков своего предназначения. Чеховский герой Николай Коврин, созданный артистом Сергеем Маковецким, ищет ответы на вопросы о способностях человеческого сознания, о целях и желаниях, которые могли бы изменить мир. Но, впадая в глубокие размышления о различных предметах бытия, Коврин раскрывается и как экзистенциальный герой. Непрерывный самоанализ делает его особенным среди обывателей в лице Егора Песоцкого (Владимир Кашпур) и его дочери Тани (Юлия Свежакова). Процесс познания, который проходит Коврин, становится процессом некоего перерождения в сознании зрителя, переоценки личностных ценностей.

Парадоксальность жизни К. Гинкас показывает и здесь. Из амбициозного, талантливо и духовно развитого человека Коврин превращается в безнадежно больного и беспомощного, становится одним из того многочисленного «стада», которого он всегда избегал. Погубленный талант – это вина не одного человека, но многих людей. Семья Песоцких губит в Коврине, прежде всего, человека как *творца*, посланного для создания лучшего будущего. Вера Чехова в высшую миссию человечества переплетается с идеей Гинкаса о тяжести этой миссии. Столкновение разных типов сознания приводит к трагическим последствиям. Не Рок, не веление судьбы, но случайное стечение обстоятельств, непредсказуемость самой жизни ставит человека в крайне трудное положение. Для Чехова – это ирония жизни над судьбой человека. У режиссера авторская ирония перерастает в острый, близкий к черному, юмор.

«Если нет юмора – нет Чехова» [4, с. 70], – говорит Гинкас. Ирония – еще одна важная особенность его режиссуры. Она имеет для Гинкаса разносторонний характер. Во-первых, ирония является ключом к пониманию особой философии Чехова. И у автора, и у режиссера – это сатирический прием, необходимый для того, чтобы показать дуализм мира. Но Чехов использует его в более легкой, хотя по-своему жесткой форме. Гинкас же усиливает эффект в разы, делает ударение на резких переходах от «трагедии» к «комедии» и наоборот. Во-вторых, для Гинкаса ирония – это вывоз, брошенный самой правде, и в то же время ее скоморошье отражение. И, в-третьих, это способ общения со зрителем, своеобразная «обманка», крючок, на который его пытаются поймать. В современном лексиконе это называют «троллингом». Артисты играют с чувствами и воображением зрителя. На иронии строится сущность игровой природы театра Гинкаса.

В спектакле раскрывается философский взгляд К. Гинкаса на жизнь. В любой ситуации «гениальность» с ее странностями и причудами необходимо прощать, так как в ней заключается средство для постоянного созидания. Но «большинство» делает из свободного человека раба, ограниченного и посредственного, такого же, как все. Однако здесь возникает еще одно противоречие. В «Черном монахе» поднимается проблема познания и связанная с ним несвобода человека, его неспособность проникнуть за пределы рационального. Монах знает, что даже одно прикосновение к неземному невозможно для Коврина, но, тем не менее, продолжает увлекать его за собой. Маленький человек оказывается слишком ничтожным пред мощью и необъятностью непознанной силы.

Черный монах – это зеркальное отражение Коврина, его духовная проекция. Он, словно вкрадчивый, скрытый голос, ведет героя по пути своего внутреннего становления. Для К. Гинкаса черный монах является той духовной силой, которой обладают только «избранные» люди. Но цена ее катастрофически высока. Герой И. Ясуловича трагикомичный, во многом гротесковый. Он соединяет в себе пространство и время, разум и чувство, мудрость и детскую чистоту, лукавство и предельную искренность. Он призван открывать истину, но путь к этой истине выбирает Коврин.

Не менее важной для Гинкаса является тема любви, которая так же раскрывает отношение героев к жизни. В центре спектаклей – герой, который испытывает любовь, проходящую своеобразную эволюцию. Гуров, благодаря судьбоносной встрече с Анной Сергеевной (Юлия Свежакова), наконец, обретает себя настоящего, но теряет мнимый покой и счастье. Коврин, поддающийся собственному легкомыслию, женится на Татьяне и тем самым трагически обрывает обе жизни. Бронза, бранивший и избивавший жену, только после ее смерти чувствует всю боль безвозвратной потери самого близкого ему человека. Любовь в постановках К. Гинкаса имеет трагический оттенок. Она является драматической коллизией, в которой происходит столкновение желаний героя и его возможностей.

В каких бы противоречивых и сложных отношениях не находились герои, между ними всегда будет сильная связь. Однако их стремления заставляют делать выбор между своим окружением и личными чувствами. Одна из кульминационных сцен в спектакле «Черный монах», где Песоцкие вместе с Ковриным сидят в беседке, стала знаковой. Мизансцена вызывает ассоциацию с иконой Андрея Рублева «Троица». Эффект усиливается романсом, исполняемым

героями на манер церковных песнопений. Это один из самых сильных моментов единения героев, их устремленность к Богу. В вере во Всевышнего Гинкас находит истинную человеческую силу. Однако непохожие цели и взгляды приводят, в результате, к полной разобщенности, глубокому непониманию, сильнейшему конфликту и его трагической развязке.

Религиозные мотивы, едва уловимые у Чехова, переводятся режиссером в ряд символов. Символика креста присутствует почти в каждом спектакле Гинкаса. Мысль о Боге, которую режиссер развивает, по-видимому, с самого начала своего творчества – основа человеческого сознания, строившаяся веками. Так, монах появляется в черном плаще с огромным деревянным крестом в руках, словно некий апостол. Он доказывает, что сама жизнь есть приверженность к Богу, безустанное обращение к нему, принятие его даров. Благодаря этому трагедия Коврина обретает большую глубину. Спор с судьбой, который он затевает, так же бессмыслен, как и спор с Богом.

Для спектаклей Кама Миронович выбрал свое театральное измерение, в котором помещается свой условный мир. Они проходят на разных площадках: «Дама с собачкой» на малой сцене, «Черный монах» на висящем над зрительным залом балконе, а «Скрипку Ротшильда» поместили на сцену большую. Балкон с деревянным помостом – самое необычное пространственное решение Гинкаса и Бархина. Действие разыгрывается на краю бездонной пропасти, которая то выталкивает, то поглощает странного, чужеродного монаха. Благодаря ему спектакль-игра становится рискованной, постоянно держит в напряжении. Неожиданно появляясь, монах вновь бросается в пучину черной пустоты, куда-то в небытие. Ковриным, поддающийся на провокацию, бросается вслед за своим проводником, кидая на зрителя тот же лукавый, таинственный взгляд. «А вы смогли бы?», – как бы адресует через него свой вопрос режиссер. Он выбирает служение таинственной высшей силе, стоящей над всеми жизненными законами.

Провокационность сама собой рождается из двусмысленной, свободной манеры игры артистов. Гинкас стремится вызвать ответную реакцию на происходящее. Не удивительно, что его книга, написанная совместно с Джоном Фридманом, была названа так – «Провоцируя театр» [1, с. 356]. Как говорил Фридман, поиски сути театра Гинкас ставит гораздо выше, нежели результат этих поисков. Эстетические и этические взгляды режиссера таковы, что ему необходим выход за пределы «четвертой стены», некое преодоление «театральности», стремление к совместному переживанию и размышлению на высокие

темы. Актеры, они же герои и исполнители произведения, являются посредниками между режиссером и зрителем. Четвертая стена условна: она то появляется, то исчезает в зависимости от того, к кому в тот или иной момент обращается актер. В его спектаклях форма определяется содержанием. Условные приемы игры – обращение к зрителю, отстраненность, пантомима, оценка действий и интонаций, сами собой становятся необходимыми средствами выразительности.

Гинкас помещает в спектакли гротескные пантомимы, не зависящие от сюжета. Они уравнивают драматизм спектакля, определяют его смысловое значение. В «Даме с собачкой» режиссер вводит две комические фигуры отдыхающих, обозначенных в программке «господа курортные» – актеры Александр Тараньжин и Алексей Дубровский. Эти двое, постоянно борющиеся за первенство быть в центре зрительского внимания, почти везде сопровождают главных героев. Они заменяют собой всех остальных эпизодических лиц – и отдыхающих, и лакеев, и посетителей театра. Актеры никогда не бывают серьезны и даже в соперничестве они смешны и нелепы, словно дети. Именно они заставляют нас помнить о том, что мы находимся в театре, а не становимся свидетелями реальных событий. Так режиссер показывает комическую сторону драмы влюбленных, которым намеренно мешают воссоединиться.

Актеры игрового театра Гинкаса выходят на сцену не только для того, чтобы показать историю и передать замысел режиссера, но и выразить свои собственные душевные переживания. Радость и боль, которую испытывают Гуров и Анна Сергеевна, Коврин, Таня Песоцкая и ее отец, Бронза и Марфа, и даже черный монах, есть в то же время настоящие чувства самих актеров. Сохраняя дистанцию, они соединяются с образами в единое целое на эмоциональном уровне.

В работе с артистами режиссер использовал этюдный метод, предоставив, таким образом, полную свободу фантазии исполнителей. Наблюдая за происходящим действием, чувствуешь легкость, непринужденность, с которой артисты играют спектакль. Они проникают внутрь текстового материала, подчиняют его своей индивидуальности, с помощью него говорят со зрителем, заставляя воображение дорисовывать, додумывать, анализировать происходящее. Артисты Гинкаса – это настоящие лицедеи. Их игра – это вызов, который они бросают не только зрителю, но и друг другу.

Для трилогии художник Сергей Бархин предпочел минимум декораций и сделал их из деревянных досок и брусьев. Он создает определенные условия для игры. Забор в «Даме с собачкой», беседка в «Черном монахе», гробы в «Скрипке Ротшильда» – это неразрывно

связанные с жизнью главных героев символы. Они олицетворяют идейный конфликт чеховских произведений. Забор – несвобода и скованность в жизни Дмитрия Гурова, беседка – единственное место уединения, где Николай Коврин способен ощутить себя гением, почувствовать связь с временем, а самодельные гробы Якова Бронзы стали для героя источником не только материальных доходов, но и жизненных убытков.

В «Скрипке Ротшильда» представлен самый богатый и разнообразный предметный мир. Режиссер и художник сделали акцент на быте обитателей маленького городка. Обстановка и предметы домашнего обихода характеризуют жизнь главного героя Якова Бронзы, исполнителем которого стал артист редкостного, пылкого темперамента Валерий Баринов, и его жены Марфы – миниатюрная, тонко чувствующая актриса Арина Нестерова. «Поющая» пила, деревянные гробы, бутылка белого самогона (надежное средство «отрезвления» и ухода от грубой реальности), маленькая лодка, вырезанный из дерева, по-видимому, самим мастером-гробовщиком, кораблик, два корытца, складывающихся в детскую люльку – то небольшое, что раскрывает внутренний мир чеховских героев, указывает на их болевые точки, выявляет глубинные личные проблемы, возникшие еще в прошлом.

Гинкас завершает трилогию темой убытков, которые преследуют человека всю его сознательную жизнь. «Скрипка Ротшильда» – самый эмоциональный, глубокий и философский по замыслу спектакль в трилогии. Пожалуй, он больше всех остальных обращен к внутренним душевным движениям человека. Режиссер переплетает правдивые, человеческие чувства с серьезнейшими философскими размышлениями и экзистенциальными метаниями. Выразителем главной сути Гинкас делает мощного и по жестки сурового, одинокого гробовщика, прозванного когда-то Бронзой. Само прозвище стало символичным. Большой и сильный, уверенный в себе и твердый, одетый в замызганный старый ватник, под которым виднеется светлая рубашка и галстук, Яков Бронза сдержан в общении с окружающими, неприветлив и враждебен, закрыт, погружен в собственные счета. Он, словно металл, непробиваемый и холодный. Однако одетые на нем рубашка и галстук говорят о скрытых чертах его неординарной личности. Режиссер относит Бронзу к тем интеллигентам – мечтающим, размышляющим, перспективным, но бессильным из-за ряда причин, о жизни которых часто писал Чехов.

Образ Якова Бронзы, до невозможности пронзительный, находится в постоянном развитии, претерпевает масштабные изменения, вызванные

внутренним конфликтом. В. Баринов полностью перевоплощается в своего героя. Взрывной, холерический темперамент актера наполняет Бронзу страстностью, беспокойностью и некоторой дикостью, свойственной только истинно русскому человеку. Его титаническая, но вместе с тем первобытная животная сила, словно природная стихия, стремительным потоком вырывается из недр души. Подобно Гурову и Коврину, Бронза приходит к постепенному осмыслению своих трагических ошибок.

Последний спектакль трилогии Гинкас практически лишает привычной ироничности, изредка использует ее в сценах с местным врачом и еврейским скрипачом Ротшильдом. Каждый убиток – это удар беспощадного молота, вечно качающегося маятника, отсекающего время и счастье. С появлением убитков в мире воцаряется хаос и человеку неизбежно приходится противостоять его беспощадной, разрушительной силе. Потери несут за собой приобретения, вслед за которыми вновь идут потери. Эти условия незыблемы и постоянны. Но, играя по правилам жизни, необходимо уметь устанавливать свои собственные.

Яков Бронза, несущий в себе страдания вселенского масштаба, находит утешение в живописной природе и игре на скрипке. Русская пила Бронзы заменяет скрипку не случайно. Она – инструмент для постройки гробов, она же – музыкальный инструмент, предназначенный для игры на праздниках. Пила была источником материальных доходов, но в то же время поддерживала внутреннюю гармонию, утешала и спасала в трудные минуты жизни. И потому, в знак своего примирения с Ротшильдом (Игорь Ясулович), Бронза перед смертью завещает единственную оставшуюся ценную вещь именно ему. Так к Бронзе приходит умение прощать и просить прощения, принимать любовь и отдавать ее другим, отличать правду и истину.

«Зачем вообще люди? Мешают жить друг другу! Ведь от этого одни убытки ...», – почти кричит Бронза когда-то ненавидимому им еврею Ротшильду. Трагедия в жизни несчастного гробовщика, привыкшего всю жизнь получать доходы за счет смертей, заставляет понять, как необходимы друг для друга люди. Бронза мечется, не зная, как усмирить свой беспокойный дух, припадает к груди музыканта, но не ждет ответных чувств. Маленький, шупловатый и прыткий, вечно счастливый Ротшильд неожиданно становится самым родным для большого и грузного, испытывающего нечеловеческие муки, Бронзы.

Герой вскрывает пороки человеческой природы, ее слепоту и эгоизм. Чем так ценна человеческая жизнь, если она приносит лишь страдания и боль? К такому трагическому выводу приходит Бронза. В этих рассуждениях главного героя Гинкас объединяет сцену и зал. Зритель становится свидетелем невероятного откровения, исповеди.

В спектаклях Гинкаса всегда присутствует музыкальный ряд. Без этого важного компонента теряется целостность театрального действия. Гинкас не использует музыку в качестве обыкновенного фона. Она вскрывает внутренний мир героев, задает определенную атмосферу. С помощью нее режиссер усиливает конфликты, создает контрасты, иронизирует или, напротив, сопереживает. Музыка для Гинкаса – это сердце спектакля, его биение и ритм, его настроение и движение. Именно от нее зависит общий тон действия, его органика и направленность. Танго «Закат» и «Смерть Авессалома» композитора Леонида Десятникова в «Даме с собачкой», опера Джузеппе Верди «Риголетто» в «Черном монахе», праздничная музыка на манер еврейского оркестра, сочиненная тем же Десятниковым, и грустный, протяжный вой пилы в «Скрипке Ротшильда» – все эти совершенно разные композиции придают спектаклям свое уникальное звучание.

«Жизнь прекрасна», – говорят с горькой улыбкой на устах страдающие, измученные судьбой героини-одиночки Гинкаса. Этот мотив режиссер проносит через всю чеховскую трилогию, несмотря на то, что две последние части заканчиваются смертью. Но смерть становится долгожданным освобождением от уз переменчивой, беспокойной жизни, спасением от душевных мук, отречением от земного. Чувственная любовь Гурова, высшее вдохновение Коврина, постепенное «очеловечивание» Бронзы – вот, что поистине прекрасно, вот, ради чего стоит жить на этой брэнной земле и ради чего стоит умирать. Каждый проходит свой тяжелый путь познания, в ходе которого обретает себя истинного.

Театровед и критик Наталья Крымова в рецензии на спектакль Гинкаса «Играем «Преступление»» справедливо отмечала заслугу режиссера в том, что он сумел найти в романе Ф.М. Достоевского «глубоко спрятанное игровое начало» [3, с. 115], а не способ его инсценировки. Гинкас один из немногих, кто умеет находить его в разнообразнейших прозаических жанрах. Заслуга мастера заключается в кропотливой, нередко мучительной, работе над сложнейшим текстом, в непрерывных режиссерских поисках его сценического эквивалента, в построении драматургической основы, из которой, в результате, рождается спектакль высочайшего

уровня. Прозаический текст – это цельный художественный язык Гинкаса, избираемый им в процессе создания спектакля.

Гинкас не призван делать «политический» театр. Он так же не склонен к синтезу различных театральных форм, к разрушению драматургической основы, к эфемерности и непонятности. Кама Гинкас – режиссер-аналитик, постоянно размышляющий, деятельный, расчетливый и точный. Он создает театр для людей, способных понимать, принимать и отдавать нечто взамен. Его спектакль – это энергетический взаимообмен, просветление и открытие нового себя в различных качествах. Именно поэтому в центре его творчества стоит человек, его отношения с мирозданием, его место и цель пребывания в бескрайней, непознанной Вселенной. Игровой театр – это путь режиссера, познающего философию человеческой жизни, призыв к рефлексии. «Жить играючи» – значит играть как в последний раз. Жить, несмотря на разочарования, страдания, потери и жертвы ... В этом отношении Каму Мироновича можно без сомнения назвать режиссером стоического темперамента.

Список литературы:

1. Гинкас К., Яновская Г. Что это было? Разговоры с Натальей Казминой и без нее. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2014. – 576 с.
2. Богданова П.Б. Режиссеры-шестидесятники. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 169 с.
3. Крымова Н. «Нашего времени случай-с». // Имена. Книга 3. 1987–1999. – 2005. – С. 114–124.
4. Тимашева М. Раз ты человек, то ты есть испытатель боли. // ПТЖ. – 2003. – № 4. – С. 69–72.

СЕКЦИЯ

«ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА»

ОБРАЗЫ ПТИЦ В КИТАЙСКОЙ МУЗЫКЕ

Сун Чанлун

*соискатель аспирантуры Белорусского государственного
университета культуры и искусств,
Республика Беларусь, г. Минск
E-mail: 346069662@qq.com*

BIRD IMAGERY IN CHINESE MUSIC

Song Changlong

*post-graduate student
of the Belarusian State University of Culture and Arts,
The Republic of Belarus, Minsk*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена образам птиц в китайской музыке и их символике. Цель статьи заключается в выявлении специфики воплощения образов птиц в китайской традиционной и профессиональной музыке. Автор раскрывает их связь с различными элементами китайской культурной традиции, такими как конфуцианство и даосизм. Основное внимание в работе автор акцентирует на раскрытии символического значения образов птиц в китайской музыке. Автором выделяются и рассматриваются две важные подтемы темы «птицы» в китайской музыке: дикие гуси и журавли, вороны и воробьи. Дается характеристика средств музыкальной выразительности, используемых для передачи образов птиц в китайской музыке.

ABSTRACT

The article is dedicated to images of birds in Chinese music and their symbolism. The aim of the article is to reveal the specificity of bird imagery embodiment in Chinese traditional and professional music. The author reveals its connection with various elements of Chinese culture, such as

Confucianism and Taoism. The central focus of the article is on revealing symbolic meaning of bird imagery in Chinese music. The author marks out and considers the two important subtopics of the topic “birds” in Chinese music: wild geese and cranes, crows and sparrows. The article describes musical expressive techniques used for transmission of bird imagery in Chinese music.

Ключевые слова: образы птиц (дикие гуси, журавли, вороны, воробьи); китайская традиционная и профессиональная музыка; музыкальные приемы; символика; символическое значение; конфуцианство; даосизм.

Keywords: bird imagery (wild geese and cranes, crows and sparrows); Chinese traditional and professional music; musical techniques; symbolism; symbolic meaning; Confucianism; Taoism.

«Цветы и птицы» — один из основных жанров в искусстве Китая. В китайской поэзии немало произведений посвящено описанию цветов и птиц. В китайской живописи выделяют отдельный вид картин «цветы и птицы». В отличие от классического натюрморта в западном искусстве, с его акцентом на точность формы и реалистичность изображения, в китайской живописи «цветы и птицы» главную роль играет передача внутреннего состояния, передача атмосферы изображаемой художником картины. Кроме того, «цветы и птицы» нередко становятся основными образами в китайской музыке, в этом случае также соблюдается принцип выражения внутреннего состояния композитора. Поскольку в этом случае основным изобразительным средством является звук, при передаче образов традиционно сложились определенные музыкальные приемы. Для достижения желаемого эффекта при передаче впечатления от образов цветов и деревьев композиторами используются различные музыкальные оттенки, а для «изображения» птиц и животных — изменения ритма и мелодической структуры, имитирующие их голоса и движения, раскрывающие состояние живых существ. В то же время, за образами цветов, птиц и т. д. скрываются разные эмоциональные состояния, различные составляющие китайской культурной традиции. Ниже мы подробнее рассмотрим примеры воплощения темы «птицы» в китайской музыке.

В традиционной китайской музыке достаточно большое количество произведений посвящено теме диких птиц. Например, лишь для цитры имеется широкий ряд мелодий: «Дикие гуси над Пинша», «Осенние гуси», «Гуси пролетают над Хэньяном», «Гуси над

крепостью», «Смотрю на чаек», «Утренний полет», «Крик журавля над высокими берегами», «Журавлиная пара у ручья», «Небесный танец журавлей» и др. Среди мелодий для флейты можно назвать «Полет попугая», «Желтый соловей сверкает крыльями», а также мелодии для трубы «Два соловья», «Гуси в небе» и др., песни-кличи «Сто птиц спешат к фениксу», «Морская песнь», мелодии для пипа «Возьму я у моря в руки лебедя», «Дикие гуси над Пинша», мелодии для флейты-чжэн «Ворона зимой забавляется у воды», «Зов желтого гуся», «Охота на гусей» и другие многочисленные произведения.

В теме «птицы» в китайской музыке можно выделить две важные подтемы: дикие гуси и журавли (возвышенные мечты, высокие моральные качества), вороны и воробьи (природные наклонности человека).

Дикие гуси и журавли издревле символизируют в Китае возвышенные мечты и высокие моральные качества человека. В толковании 53-й гексаграммы «Книги перемен» (гексаграмма «Течение») говорится: «В начале шестерка: гусь приближается к берегу, маленькому ребенку страшно, будут толки, хулы не будет. Шестерка вторая: гусь приближается к скале, в питье и пище – уравновешенность, счастье...» [3, с. 48]. В «Сборнике об искусстве письма» отмечается: «Дикий гусь – водоплавающая птица, символ движения, подъема вверх, поэтому его часто используют как метафору развития...» [3, с. 49]. Иными словами, уже в древности дикий гусь означал счастье, идеалы и надежды человека. В эпоху Борющихся Царств Ху Цзяо в своей книге «Ху Цзы» писал: «Леопард и тигр еще котятками хотят попробовать мясо других зверей, дикий гусь и голубь, еще не оперившись, хотят увидеть весь мир» [3, с. 51]. В начале последнего периода правления династии Цинь предводитель крестьянского восстания Чэнь Шэн также широко использовал такую метафору. Сравнивая себя с диким гусём, он провозгласил: «Воробьи и ласточки пассивны, а дикие гуси решительны». С этим сравнивали образ жизни и ценности китайских интеллектуалов той эпохи, поэтому метафора несла в себе глубокий философский смысл. Сравнение с дикими гусями не только указывало на конфуцианский принцип «тренировать тело, быть с людьми, улучшать жизнь в государстве, нести спокойствие в Поднебесную», но и несло в себе даосский идеал «презирать заслуги, подниматься над обыденностью, возвращаться к природе». Отсюда несложно понять, отчего китайские композиторы, и особенно композиторы из числа интеллектуалов, так часто использовали тему диких гусей и посвящали этим птицам свои мелодии. Например, тема «Дикие гуси над Пинша» за три века своего

существования была использована в более чем пятидесяти вариациях, была издана в свыше ста различных нотных сборниках и стала одной из самых популярных мелодий для китайской цитры. Это также свидетельствует о том, что в древности музыканты исполняли ее часто, с огромной отдачей. Она напоминала о «светлом осеннем дне, о легком ветре над Пинша, облаках по всему небу и птичьим крике с небес, о летящих без усталости куда-то вдаль гусях ...» [1, с. 26]. В ней воплотились идеалы интеллектуалов, их мысли, моральные ценности и жизненные принципы. Другие мелодии на тему диких гусей также имеют схожий смысл.

Тема диких гусей тесно связана с темой журавлей, однако во втором случае основной смысл заключен не в мечтаниях о свободном полете мысли, а в стремлении к чистоте моральных качеств человека. В Китае журавли всегда предвещают добро. В «Книге перемен» говорится: «Крик журавля в сумерках – это мир и согласие» [4, с. 29]. В древней «Книге песен» есть такие строки: «Крик журавля разносится на многие версты, словно пронизывая небо» [4, с. 34]. Значение процитированных отрывков такое: журавля не видно с земли, но его крик несет добрую весть, что можно сравнить с путем развития «благородного человека» в конфуцианстве. Например, Лао Цзы говорил Конфуцию, восхваляя моральные качества журавля: «Журавль чище солнечного света, а ворон чернее ночи». Поскольку с образом журавля связаны чистота и возвышенность, он нередко использовался в легендах о даосских небожителях как птица, которая могла донести людей до обители бессмертных. В «Книге о журавле» говорится: «Журавль – солнечная птица, но летает в сумерках. Она – предок, охраняющий потомков своими крыльями, небесный конь небожителей» [4, с. 35]. Здесь журавль упомянут как средство передвижения бессмертных и святых. Приведем отрывок из «Рассказа о путешествии в иной мир»: «Цзюнь Лан отправился на восток, у Реки Упокоения он взлетел ввысь на желтом журавле, увидел бескрайние просторы, затем спустился в облака и оказался в обители бессмертных. Журавль приземлился во дворе, бессмертные предложили гостю угощение, все вокруг радужно сверкало. Гость радостно согласился. Попрощавшись, он вновь сел на журавля и улетел – все растаяло, как дым» [4, с. 36].

Многие ученые в Китае следовали устоям конфуцианства, занимаясь постоянным моральным совершенствованием. Символом этого и стал журавль. Последователи же даосизма стремились уйти от мирской жизни, возвыситься над своими слабостями и стать ближе к природе. В этом смысле журавль как птица небожителей также

приобрел для даосов важное символическое значение. В китайской музыке, посвященной журавлю, этот образ используется в двух указанных значениях. Так, мелодия для цитры «Крик журавлей за девять верст» написана на стихотворение из «Книги песен» «Издали слышен плывущий в небесах крик журавлей»: «Журавль – птица небожителей, ее крик ясен и звонок, он слышен на многие версты... Его танец – это танец ветра: взмах крыльев, взгляд в облака... Его голос – волшебное звучание. Есть особенные мгновения для песни и танца журавля. Повадки журавлей известны издревле ... их танец поражает само небо» [4, с. 23]. Великий поэт Су Ши писал в «Воспоминании в беседке о журавле» о чистоте и стремительности этой птицы. В «Паре журавлей у ручья» также переданы идеалы уединения и спокойствия, высоко ценившиеся древними мудрецами. Подобной символикой пронизаны произведения «Пара светлых журавлей», «Возьму в руки журавля» и др.

В китайской народной музыке также нашли воплощение образы других птиц. Хотя их символическое значение уже не столь глубоко, они ярко передают жизненные силы, ощущение восторга и красоты природы. В мелодии для пипа «Возьму я у моря в руки лебедя» изображена охота на лебедей на морском берегу и передан глубокий драматизм картины. Мотив напряженный, подвижный, агрессивный, но слегка шуточный. Ли Кайсянь (эпоха Мин) в книге «Шутки» описывает сцену исполнения этой мелодии на пипа в провинции Хэнань музыкантом Чжан Сюном: «Он тронул струну – и публика почувствовала панику, в зале услышали крик загнанного лебедя ...» [2, с. 35]. Мелодии для флейты «Журавль и голубь» свойственны яркий южно-китайский колорит, особая мелизматика, во фразах здесь звучат внезапные атаки-стакатто, двойные интервалы, трели и другие технические приемы, передающие хлопанье крыльев птиц, фоновые звуки, подчеркивающие основную идею произведения. Кроме того, контроль над интенсивностью атаки при исполнении позволяет передать воображаемую сцену полета птиц – то вдали, то вблизи от слушателей, то высоко в небесах, то низко над землей, что создает необычайно живую музыкальную картину. Медленный ритм первой части мелодии для флейты-чжэн «Ворона зимой забавляется у воды» подчеркивает шаги вороны по льду, глуповатую, странную походку птицы, создаваемая картина здесь также очень яркая. Во второй части ритм ускоряется, передает проворство ворон и скупую радость птиц холодной зимой. В то же время мелодия напоминает о том, что зима вскоре пройдет, что наступит весна и природа вновь проснется, наполнится жизненными силами. Схожая тема звучит в мелодии «Утка

у весенней реки». Зимний холод передан в мелодии «Сорока у сливы-мумё»: сорока забавляется в ветках замерзшей сливы, мелодия ликующая, наполнена радостью жизни. Птичьи голоса непосредственно имитируются в таких музыкальных произведениях, как «Сто птиц поклоняются фениксу», «Желтый соловей сверкает крыльями», «Рассвет», «Соловей несет персик», «Маленький танец» и др. В таких мелодиях передана жизненная сила природы, ее неиссякаемая красота.

Образы птиц в китайской музыке можно условно разделить на образы в музыке профессиональной (музыка «образованных людей») и народной. В профессиональной музыке основной темой стали моральное совершенствование, возвышенность мыслей, поэтому здесь преобладают образы журавлей и диких гусей. В народной же музыке, в основном, передается радость бытия, изображаются самые различные птицы. Например, указанные выше мелодии для пипа «Дикие гуси над Пинша», для флейты-чжэн «Охота на диких гусей», «Ночной крик диких гусей» передают не важность морального совершенствования, а любовь к родине, любовь к возлюбленной, восхищение жизнью и природой. Через образы птиц здесь воплощается присущий всей китайской культуре дух жизни с ее неизменными законами.

Список литературы:

1. Лю Сянбинь. Процесс формирования культурного самосознания авторов рифмованной прозы о птицах династии Хань // Журнал Цзиньянского университета. – Цзиньян, 2003. – № 6. – С. 25–28. (на кит. яз.).
2. Лю Чэнхуа. Ключевая тема «хуаня» в традиционной китайской музыке и ее культурные смыслы // Китайская музыка. – Пекин, 2003. – № 2. – С. 35–37. (на кит. яз.).
3. Тан Вэйчжи. Формирование ключевой темы «хуаня» в Китае и ее культурное содержание // Вестник Нинбоского университета (культура и наука). – Нинбо, 2012. – № 6. – С. 48–51. (на кит. яз.).
4. Чэнь Ян Ян. Исследование поэзии и лирики в жанре «цы», посвященной журавлям, периода династий Тан и Сун. – Нанцзинь: Наньцзинский педагогический университет, 2011. – 42 с. (на кит. яз.).

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

СЕКЦИЯ

«ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

М А А К Р И Ч А Р Д К А Р Л О В И Ч – И С С Л Е Д О В А Т Е Л Ъ С И Б И Р И С Е Р Е Д И Н Ы Х I X В Е К А

Евменова Лариса Николаевна

*д-р культурологических наук, проф.
Сибирского федерального университета,
РФ, г. Красноярск
E-mail: 2260430@mail.ru*

Грядунова Ольга Вячеславна

*преподаватель Сибирского федерального университета,
РФ, г. Красноярск
E-mail: olga-gryadunova@yandex.ru*

M A A K R I C H A R D K A R L O V I C H – A R E S E A R C H E R O F S I B E R I A I N T H E M I D D L E O F T H E 1 9^{T H} C E N T U R Y

Larisa Evmenova

*doctor of Culturology, Professor of Siberian Federal University,
Russia, Krasnoyarsk*

Olga Gryadunova

*teacher of Siberian Federal University,
Russia, Krasnoyarsk*

АННОТАЦИЯ

В данной статье рассказывается о книге исследователя и должностного лица Р.К. Маака «Путешествие на Амур ...». Он родился и получил образование в Эстонии, а после жил и работал в Сибири, изучая малочисленные коренные сибирские народы. Участвуя в экспедициях, организованных Русским Географическим обществом, ученый собирал различные данные по истории, зоологии, ботанике, этнографии, описанные в его труде. В этой работе отражены традиции, быт и условия в которых проживали буряты.

ABSTRACT

This article tells the readers about the book “An expedition to Amur ...” written by R.K. Maak, who was a scientist and an official. This man was born in Estonia, where he got his education. Having moved to Siberia later, R.K. Maak worked and lived there studying indigenous peoples of the region. Taking part in the expeditions organized by Russian geographical society, the scientist collected various data on history, zoology, botany, ethnography we can read about in his writings. The very work describes traditions, everyday life, and the conditions of life of the Buryat people.

Ключевые слова: Маак Ричард Карлович; исследование; экспедиция; Восточная Сибирь; Русское Географическое общество; бурятский народ; Приамурье; быт; обычаи.

Keywords: Maak Richard Karlovich, research; expedition; East Siberia; Russian geographical society; Buryat people; the Amur region; lifestyle; traditions.

Проблемой развития Сибири занимались многие ученые, как в прошлом, так и в настоящем, причем множественные изучения данной территории производились на государственном уровне. Император Николай I утвердил создание в Санкт-Петербурге Русского Географического Общества 18 августа 1845 года. Задачей этой организации с первых дней ее деятельности было «собрать и направить лучшие молодые силы России на всестороннее изучение родной земли» [5]. Люди, осваивающие Восточную часть Российского государства, составляли подробные описания, отчеты о проделанных маршрутах, открытых землях и населяющих их народах. Благодаря их трудам страна знает об основных географических открытиях, которые они совершили. Эти отважные исследователи были не только представителями государства российского, но и учеными из других стран, внесшими некоторую лепту в открытие и развитие новых

территорий и формирование наук (климатологии, метеорологии и др.) [4].

Маак Ричард Карлович родился 23 августа 1825 года на территории современной Эстонии [2]. Получив образование в училище г. Аренсбурга, он продолжил получение знаний в Ларинской гимназии г. Петербурга, затем в университете этого же города на факультете естественных наук. Окончив его, Маак поступает на службу в Главное управление Восточной Сибири, откуда по направлению попадает в иркутскую гимназию на должность старшего учителя естественных наук. В 1865 году Ричард Карлович становится директором иркутских училищ, а три года спустя – главным инспектором средне-специальных заведений по всей Восточной Сибири. В истории этого региона он остался не только педагогом и должностным лицом в образовании, но и исследователем. Будучи членом и сотрудником Русского Географического общества Сибирского Отдела, Р.К. Маак принял участие в трех очень трудных и ответственных экспедициях.

Целью его первой поездки было изучение Вилюйского округа Якутской области и описание внешности, культуры, быта местных жителей. Вернувшись из этой поистине сложной командировки в марте 1855 года, 6 апреля этого же года Маак со своей группой отправляется в путь по Амуру, который в то время был частично обозначен на карте. Это путешествие длилось до середины января 1856 года. Результатом этой экспедиции явились ботанические и зоологические коллекции, включающие виды на тот момент неизвестные науке. Также была составлена геологическая карта и карта распространения растений и животных по берегам Амура. Перу Ричарда Карловича принадлежит описание жизни и быта народностей, населявших побережья Амура.

Три года спустя вышла книга Р.К. Маака «Путешествие на Амур, совершенное по распоряжению Сибирского отдела Императорского Русского географического общества в 1855 году», которая представляла собой дневник с подробным описанием Приамурской территории.

Когда процесс обработки материалов, собранных исследователем во время Амурской экспедиции был завершен, ему в очередной раз поступило предложение от Географического общества провести экспедиционные исследования в бассейне реки Уссури.

Серьезно заболев после пребывания в трудных поездках, Ричард Карлович не мог продолжать свою научную работу, и вынужден был работать учителем в Иркутске. По достижении пенсионного возраста

он уехал в Петербург, и там был назначен членом совета министерства народного просвещения, где и проработал до конца своих дней [6].

Труд Р.К. Маака «Путешествие на Амур ...» представляет точное и подробное описание не только растений и животных Приамурья, но и жителей данной территории.

Первыми с кем Ричард Карлович встретился и, описал в своем дневнике, были буряты. В районе города Верхне-Удинска им были замечены беспорядочно располагающиеся бурятские юрты. Маака очень удивила белая шерсть, пасущихся на холмах овец. Некоторое время спустя, состоялось знакомство ученого со «смуглолицыми бурятами-ямщиками, в шубах, надеваемых шерстью вверх и часто на голое тело» [3, с. 7], а чуть позже произошла первая встреча Р.К. Маака с бурятами на станции у Поперечной, куда он с группой исследователей приехал переночевать. «... буряты, в странных для европейца одеждах, оригинальные головные уборы женщин и пестрая обвешанная кораллами и монетами одежда ... – все это составляло оживленную, живописную картину, в которой любитель местного колорита, мог бы найти обильную пищу для своей наблюдательности» [3, с. 8].

Характеризуя бурят по внешности, Р.К. Маак сравнивает их с монголами и перечисляет похожие черты, а именно: они среднего роста, ширококостны и крепко сложены, в основном черноволосые, с плоским лицом коричневого цвета, маленькими и косо-расположенными глазами, большим ртом и редкой бородой. Не относящиеся к духовному сословию подстригают переднюю часть головы, заплетая сзади косу, часто вплетая конские волосы для большей густоты. Особо следует обратить внимание на длинные и густые волосы у женщин, поскольку это считается красивым. Для придания волосам нужной длины и густоты используются фальшивые локоны, делающиеся из конских волос. Замужние женщины заплетают волосы в две толстые косы, скрепляемые металлическими кольцами, которые иногда прячут в чехлах из черного бархата, украшенные малахитом, кораллами, перламутром, серебром и др. Более того, для украшения используют большие и тяжелые серьги, перстни и ожерелья. Девушки же заплетают до двадцати, длиной до икр, кос и украшают их медными и свинцовыми пластинками, серебряными монетами, шелковыми кисточками. На голову обыкновенно надевается повязка с декоративными элементами.

Они занимают преимущественно юго-восточную часть Сибири, и русские зовут их бурятами или братскими. Поскольку автор был не первым, кто запечатлел данную народность, то в своем дневнике

он отводит место для упоминания ученых и сделанных ими описаний этих сибирских жителей. Например, Риттер считал, что они составляют одно из трех племен, на которые делился монгольский народ: собственно, монголы, элёт (и калмыки) и буряты. Григорий Спасский в своей статье о вышеупомянутой этнической группе называет эти племена елётами, барга-бурятами, хойтами и тюмедами [3, с. 9].

Существует несколько версий происхождения и расселения этой народности: по первой версии согласно преданию, проживающих к западу от оз. Байкал – двое детей женского и мужского полу сошли с неба на гору в месте, где Тунка впадает в Иркут, и вскормленные дикою свиньёю сделались родоначальниками этой многочисленной народности. Другая же версия ученых Миллера и Фишера гласит, что два брата Элёт и Бурят, поссорились из-за кобылы, и следствием этого вывилось переселение бурят на север к Байкалу.

Далее сообщается о том, что первые сведения об этой группе были получены русскими в начале XVII столетия и с тех пор они пытались покорить этот народ. После ряда успешных и не очень походов, а также заключения мирного договора между Россией и Китаем буряты вынуждены были покориться русским.

Говоря об их взаимоотношениях, следует отметить, что буряты, проживающие к западу от Байкала, ведут оседлый образ жизни, сдружились с завоевателями и занимаются земледелием по их способу, часто меняют шаманство на христианство и перенимают обычаи. А те, которые живут на восток от Байкала, не доверяют другим, ревностно сохраняют свой этнос, строго придерживаясь ламаизма.

В общих чертах, буряты подразделяются на большое количество мелких родов, каждый из которых возглавляет старшина, избираемый ежегодно. Ему помогают несколько выборных человек, представляющих собой думу и руководствующихся собственными законами. В крайних случаях старшина-тайша обязан организовать народное собрание.

Детально расписываются ученым особенности женской и мужской одежды у бурят и делается вывод, из которого следует, что женское одеяние в основном очень похоже на мужское, но имеет свои особенности.

В качестве верхнего предмета гардероба используется овчинный тулуп, украшенный дорогими мехами. В летнее время года мужчины носят кафтан, сшитый из кожи, шерстяных материй, либо привозимой из Китая шелковой ткани. Женщины тоже носят тулуп и кафтан, с цветными оторочками и красной вставкой на спине. И тулуп, и кафтан подвязываются кожаным или тканым поясом, на котором

висят: собственного производства нож, кошелек, огниво, кремь и кiset для табаку. Рубахи они носят редко, штаны и сапоги делаются из кожи, а чулки – из тонкого войлока. Шапка украшается перьями, красной, сшитой из шелка кистью или крашеными конскими волосами. Более состоятельные буряты носят круглые, похожие на китайские шапки. Как и мужчины, они курят, поэтому на поясе у них всегда трубка, кiset и прибор для добывания огня.

Очень подобно рассказывает автор про особенности жилища бурят (преимущественно Забайкальских), представляющие конус или цилиндр, вверху которого находится отверстие для дыма, под ним размещается очаг, состоящий из деревянного ящика, выложенного внутри глиной. Жерди обтягиваются, как правило, двумя слоями войлока, низкая деревянная дверь всегда обращена к югу. Пол обители представляет собой очищенную от травы землю. Вдоль стен юрты, на возвышениях, спят ее обитатели, а также стоят разного рода хозяйственные принадлежности: сундуки, шкафы для хранения одежды, украшений. Кроме этого есть жертвенный столик, куда ставят изображения богов, свечи, благовония, поэтому можно было судить о том, к какой религии принадлежала та или иная семья. Даже в самом бедном жилье над очагом висит железный котел, в котором они готовят необходимый им кирпичный чай и разную еду.

Что касается питания этой народности, то его основу составляет разного рода мясо, преимущественно баранина. Лакомым блюдом они считают курдюк. Из хлеба и муки, покупаемых у русских, они делают подобие теста, которое едят сырым. Кобылье и коровье молоко служит основой приготовления для своего рода водки, а остающуюся при ее перегонке кислую гущу хранят в берестяной посуде и используют для приготовления пищи. Питьем им служит березовый сок, кислое коровье и кобылье молоко, вода и кирпичный чай. Последний варится в воде с добавлением степной соли или молока.

Главное богатство бурят – стада лошадей и овец, очень редко в их хозяйстве можно увидеть рогатый скот или верблюдов. Животные пасутся по степи зимой и летом, только молодые из них во времена сильных холодов живут в юртах хозяев на равных с ними правах. В связи с отсутствием возможностей хранения и заготовки запасов на зиму они не разводят птицу и свиней.

Основные занятия мужчин – охота, земледелие (но не у всех), строительство юрт, присмотр за скотом, а также подготовка хозяйственных принадлежностей: стрелы, луки, седла и другие части конской сбруи. Охотятся они с огнестрельным оружием, и иногда пользуются луком со стрелами. Можно сделать вывод

об их трудолюбии по тому, что, имея небольшие поля и орошая их искусственно, получают хорошие результаты, в то время как русские часто жалуются на отсутствие урожая. Кроме того, они очень талантливые кузнецы, поскольку сами хорошо обрабатывают металлы в маленьких ручных печах. Женщины же выделывают кожи, готовят войлок, плетут веревки из конских волос, делают нитки из жил для пошива одежды себе и семье. Они умеют искусно вышивать тонкие узоры на одежде и обуви.

Буряты считаются отличными наездниками, и соответственно их празднества сопровождаются скачками и борьбой. Это находит отражение в их небогатом, по мнению путешественника, языке, но есть все слова выражающие понятия, которые имеющие отношение к лошадям и верховой езде. А вот с «цалованием» они не знакомы, вследствие чего данное явление не имеет отражения в языке.

Язык этого народа – монгольский, но в чистом своем виде он сохранился у племени, живущих на китайской границе и у кхалкасов, потому что они меньше всех сталкивались с другими жителями Сибири. В речи других видов этой группы можно слышать несвойственные им слова. Например, буряты, занимающие северную сторону от Байкала, заимствовали много слов из татарского языка.

Сведения, собранные ученым, свидетельствуют о том, что мужчины этого народа могут позволить себе то количество жен, которое смогут содержать, но никогда не превышают пяти. В основном, им приходится довольствоваться одной, поэтому можно предположить о небольшом количестве состоятельных людей. Автором было замечено, что «при свидании буряты обнимают друг друга; гость протягивает хозяину правую руку, которую последний сжимает обеими руками, причем, как у калмыков и монголов, взаимно раздается приветствие «эмор» (т. е. покой, мир) и «мендон»» [3, с. 17].

Маак оставил значительный след в деле географического изучения государства Российского. Все три его главных экспедиционных труда долгое время служили основными источниками знаний об обследованных им областях. Особенно долго сохраняли свое научное значение книги о Вилуйском округе. Только после Великой Отечественной войны вилуйско-оленинское междуречье было покрыто сплошной съемкой, и его изучили более подробно в связи с открытием там алмазных месторождений.

Коллекции Маака экспонировались в музее Географического общества и пользовались большим успехом. Собранные Р.К. Мааком материалы экспедиций обрабатывались при содействии Российской Академии наук в Санкт-Петербурге. Они оказались столь

внушительными, что было решено назвать именем Маака 18 видов растений и 4 вида животных, включая и название рода *Maackia* [1]. А согласно сведениям, представленным Википедией, в честь него названы три вида бабочек – парусник Маака (*Achillides maackii*), бражник Маака (*Marumba maacki*), листовёртка-плодожорка Маака (*Cydia maackiana*) и род деревьев семейства Бобовые – Маакия (*Maackia*).

«Русское географическое общество высоко оценило пионерскую деятельность своего члена. По представлению Общества в 1857 г. Маак был награжден орденом Владимира 4-й степени и пенсией 300 рублей в год» [6]. За свой вклад в науку Ричард Карлович получил высокую правительственную награду Германии.

Для современной науки данное исследование-описание является не менее ценным. Сравнивая имеющиеся данные с полученными ранее, складываются представления об изменениях и их причинах в истории и традициях бурят, и очень важно создать условия, способствующие сохранению всего лучшего, определяющего их уникальность, что является одной из главных составляющих самобытности российского государства.

Список литературы:

1. Боевец М.Ю. От Шилки до Мариинского поста. Путешествие Р.К. Маака на Амур в 1855 г. – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: http://museumamur.org/stati_intervyu/m_yu_boevец_ot_shilki_do_mariinskogo_posta_puteshestvie_r_k_maaka_na_amur_v_1855_g_ (Дата обращения: 21.01.2016).
2. Кузнецова М.В. Начало деятельности Сибирского отдела русского Географического общества // Краеведческие записки. Иркутск. 2001. Вып. 8. С. 26–30.
3. Маак Р.К. Путешествие на Амур, совершенное по распоряжению Сибирского отдела императорского Русского географического общества в 1855 г. Р. Мааком. СПб. 1859. – 598 с.
4. Половцов А.А. Русский Биографический словарь / Электронная репринтная версия – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://rulex.ru/xPol/> (Дата обращения: 21.01.2016).
5. Шульман Н.К. Путешествие Р.К. Маака по Амуру // Записки Амурского областного музея краеведения и общества краеведения. Благовещенск. Т. 4. 1958. – 116 с.
6. Big-archive.ru: Большой информационный архив – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: http://big-archive.ru/geography/domestic_physical_geographers/53.php (Дата обращения: 21.01.2016).

ФИЛОЛОГИЯ

СЕКЦИЯ

«ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ»

МОРФОЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА МЕТАФОРИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ

Баваева Ольга Кукаевна

*канд. филол. наук, доц., Московский Государственный
Машиностроительный Университет «ММИ»,
РФ, г. Москва*

E-mail: olga.bavaeva@mail.ru

MORPHOLOGICAL STRUCTURE OF METAPHORIC PARALLELS

Olga Bavaeva

*candidate of Science, assistant professor
of Moscow State University of Mechanical Engineering "MAMI",
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

В данной статье ставилась цель рассмотреть морфологическую структуру метафорических параллелей. При анализе лексического материала использовались методы семантического и компонентного анализа, что позволило выявить структуру данных лексических единиц и источники мотивации при метафорическом переносе.

ABSTRACT

The subject of this article is metaphoric parallels, that are figurative equivalents of neutral expressions describing, evaluating a person. Methods of semantic and component analysis implemented in the article revealed

the morphological structure and the reason for figurative use of these lexical units.

Ключевые слова: метафорические параллели; словообразовательная модель; номинация; источник мотивации.

Keywords: metaphoric parallels; wordforming model; nomination; source of motivation.

Процесс создания метафорических параллелей есть результат взаимодействия мыслительной деятельности говорящего, окружающей действительности и языка. Так, например, параллельная номинация *stallion* в отношении красивой женщины отражает национальное представление о красоте и отношении в данном языковом коллективе к животному, посредством которого характеризуется и описывается женщина.

В *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* дается следующее определение слову:

- *stallion – a fully grown male horse, especially one that is used for breeding.*

- В определении выделяются семы:
- *fully grown* – взрослый, зрелый;
- *male* – самец;
- *for breeding* – племенной, для разведения

В вышеназванной метафорической параллельной номинации сема «племенной», «для разведения» становится доминантной, имплицитно превосходные внешние качества референта. Образ породистой скаковой лошади включает представления о ее красоте и грации. Коннотативный аспект отражает национальный стереотип, позволяющий проводить подобные сравнения. (Ср., например, в русском языке метафорическая параллельная номинация *лошадь* описывает крепкую, сильную или здоровую и работающую женщину.)

В данной статье рассматриваются образные номинации, описывающие, характеризующие человека в социальном, психологическом, биологическом аспектах. Анализируемые номинации определяются как метафорические параллели, поскольку данные выражения существуют наряду с нейтральными лексическими единицами, отличаясь красочностью и большей эмоциональной нагрузкой.

Цель статьи: выявить морфологическую структуру метафорических параллелей, проследить какие семы задействуются при переносном употреблении лексических единиц.

Методы компонентного и семантического анализа позволяют проследить, как происходит перенос значения с одного предмета на другой, т.е. механизм образования метафорических параллелей. Примеры были отобраны из различных словарей сленга методом сплошной выборки.

В статье рассматриваются метафорические параллели, образованные в результате словосложения, которые можно разделить на следующие типы:

- существительное + существительное: *corner-cutter* – гибкий человек, обходящий острые углы;
- прилагательное + существительное: *low-life* – люди, ведущие криминальный образ жизни или образ жизни, вызывающий неодобрение общества; *blackleg* – хитрый человек;
- существительное + прилагательное: *heart-whole* – отважный, решительный человек.

Стоит отметить условность подобного разделения в некоторых случаях, поскольку относительная неразвитость морфологической системы английского языка не позволяет определить частеречную принадлежность той или иной лексемы. Например, *pipsqueak* – *someone who is not important and does not deserve respect* – незначительный человек, не заслуживающий уважения. В словарях регистрируются следующие определения составных лексем данной номинации, которые можно рассматривать как возможные источники мотивации: *pip* – 1) *one of the small seeds of a fruit such as an apple or an orange* – мелкие семена, например, яблока или апельсина; 2) *a short high sound, especially one of a series* – короткий высокий звук, один из серии таких звуков; *squeak* – 1) *to make a short very high cry or sound* – издавать короткий очень высокий звук, крик; 2) *a short very high cry or sound* – короткий, очень высокий звук.

Из приведенных примеров следует, что одна и та же лексема представляет глагольную и именную форму. Так, болтливый человек обозначается метафорическими параллелями – *rattletrap*, *rattle-box*, *chatterbox*. Производящая лексема *rattle* может относиться к грамматическому классу глаголов: 1) *make or cause to make a rapid succession of short sounds*; и к существительным: 2) *sharp knocking sounds*; 3) *a rapid succession of short, sharp, sounds*. Лексема *chatter* имеет значения: 1) *talk informally about unimportant matters*; 2) *informal talk*.

Сложные метафорические параллели, образованные по словообразовательной модели N+N, обозначают внешность, поведение, характер человека. Положительная или отрицательная коннотация

данных параллельных номинаций определяется значениями компонентов. Например, *bird-brain* – глупец, презренный человек. В данных лексемах второй компонент называет объект, первый передает его признак.

Пейоративная оценочность достигается в результате сложения двух нейтральных основ или вследствие соединения пейоративной основы с нейтральной. Метафорические параллели, представляющие собой комбинацию пейоративной и нейтральной основы, в основном имеют негативную окраску. Например: *nitwit* – *foolish person*, где *nit* – *the egg or young form of a louse or other parasitic insect, especially the egg of a human head louse attached to a hair* – личинка паразита (гнида). Другие примеры: *earthworm*, *shit-pot* (вульг.) (подобострастный, заискивающий человек), *dipshit* / *diphead* / *dipstick* – глупый, нелепый, грубый человек. Компонент *dip* представляет собой сокращение лексем *dipsomaniac* – алкоголик.

Значение сложных метафорических параллелей, образованных сложением основ прилагательного и существительного, выражается эксплицитно составными компонентами. В данных метафорических параллелях компонент, выраженный прилагательным, определяет значение всей номинации. Например, как в нижеследующих примерах: *light-weight*, *light-head* (поверхностный, легкомысленный); *rough-neck* (хулиган, задира); *hardhead*, (упрямый, агрессивный, грубый человек), *greenhorn* (неопытный), *sorehead* (ворчливый), *wildcat*, *hotspur* (вспыльчивый); *odd-ball*, *odd-fish* (странный, эксцентричный), *milquetoast* (слабый, слюнтяй), *cheapskate* (скряга, крохобор).

В ходе анализа лексического материала были выделены метафорические параллели, образованные сложением глагольной основы и существительного. Например, метафорические параллели:

- *suck-egg*; *suckass* (вульг.) (подхалим); глагол *suck* – *draw into the mouth by contracting the muscles of the lips and mouth to make a partial vacuum* – сосать;
- *scatter-brain* (поверхностный), глагол *scatter* – 1) *throw in various random directions* (разбрасывать); 2) *a small, dispersed amount of something* (небольшое, рассеянное количество чего-либо);
- *lickspittle* (подлиза), глагол *lick* – *pass the tongue over (something) in order to taste, moisten, or clean it saliva, especially as ejected from the mouth* – облизывать что-либо.

Исследователи английского словообразования отмечают лексические единицы типа *make up*, т. е. сочетания, состоящие из полнозначной основы и неполнозначного второго компонента, как весьма продуктивный тип в современном английском языке. Поскольку

такое сочетание имеет, как правило, общее ударение и часто слитное (или через дефис) написание, оно обладает цельнооформленностью и может трактоваться как слово, а не как словосочетание. Неполнозначность второго компонента ставит его в положение между основой и аффиксом.

По мнению В.В. Елисеевой, подобные образования могут быть отнесены либо к производным, либо к сложным словам в зависимости от семантической наполненности второго образующего компонента.

Н.Д. Арутюнова считает, что такого рода образования не стоит относить к сложным словам, «поскольку в их состав входит лишь одна корневая морфема, другой же компонент соотносится с лексически неполноценным словом» [1, с. 8]. Некоторые лингвисты эти слова называют сложнопроизводными (*derivational compounds*). Н.Д. Арутюнова сложнопроизводными называет слова, образованные в результате присоединения аффикса к сложным основам слов и к свободным устойчивым сочетаниям.

Подобные лексемы можно определить, как сложные слова, поскольку второй компонент, выраженный предлогом, дополняя значение первого компонента, формирует значение всей номинации. Среди метафорических параллелей встречаются немногочисленные образования такого типа. Например, пьяный человек – *lashed up, lagged up, aled up*. Первый компонент в двух примерах – это названия спиртных напитков (светлое пиво и эль), в сочетании со вторым компонентом – предлогом *up* – он создает образ человека, как наполненного до краев сосуда. Человек в хорошем настроении – *made up*; подлиза – *sneak up*; раздраженный человек – *arse-on, upissed off, whacked out*; больной – *off colour/color*; пожилой человек – *knocking on (a bit)*. Таким образом, в вышеприведенных метафорических параллелях именно предлоги выступают источниками мотивации, определяя значение всей номинации.

Итак, компонентный, семантический анализ метафорических параллелей раскрывает суть данных языковых образований, способствуя более глубокому пониманию их значений. Словообразовательная система английского языка являет собой неограниченный источник новых метафорических параллелей.

Список литературы:

1. Арутюнова Н.Д. Очерки по словообразованию в современном испанском языке. – М., 1961. – 151 с.
2. Аyto J., Simpson J. The Oxford dictionary of Modern Slang. – Oxford, 1996.
3. Cambridge Advanced Learner's Dictionary. – Cambridge, 2008.

4. Cambridge International Dictionary of Idioms. – Cambridge, 2004.
5. Manguson W. English Idioms. Sayings and Slang. – Alberta, 2003.
6. Partridge E. A Dictionary of Slang and Unconventional English / ed. by P. Beale. – 8th ed. – N.Y.: Macvillan, 1984. – XXIX + 1400 p.
7. Thorne T. The Dictionary of Contemporary Slang. – N.Y.: Pantheon Books, 1991. – 383 p.

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ СИНОНИМИЯ КАК ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ СПЕЦИФИКИ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА

Лапишина Марина Николаевна

*д-р филол. наук, проф. кафедры английской филологии и перевода
Санкт-Петербургского государственного университета,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: marinalapshin24@mail.ru*

STYLISTIC SYNONYMY AS A REFLECTION OF THE LINGUISTIC WORLDIMAGE NATIONAL IDENTITY

Marina Lapshina

*doctor of Philology, full professor of English Philology and Translation
Department of Saint-Petersburg State University,
Russia, Saint-Petersburg*

АННОТАЦИЯ

Цель статьи заключается в рассмотрении особенностей стилистической синонимии в английском и русском языках, представленной парами «технический термин – нейтральное слово». При помощи метода сопоставительного анализа параллельных текстов была выявлена специфика английской и русской языковых картин мира, заключающаяся в асимметрии: в русском языке отсутствует синонимичная техническому термину языковая единица, созданная на базе общеупотребительной лексики и имеющая ясную внутреннюю

форму. Наличие подобных лакун может осложнять межкультурную коммуникацию и перевод. Для успешного преодоления этой проблемы необходимо руководствоваться не формально-лингвистическими соответствиями, а речевым узусом и стилистическими нормами другого языка.

ABSTRACT

The article deals with stylistic synonymy in the English and Russian languages, represented by the couples “technical term – neutral word”. By means of parallel texts comparative analysis a specific feature of English and Russian linguistic worldimage was identified. That is asymmetry: the Russian language does not have a clearly motivated word composed of general vocabulary units which would be synonymous to the technical term. Such lexical gaps may impede intercultural communication and translation process. In order to succeed in overcoming the difficulty one should be guided not by formal linguistic equivalency but by usage and the stylistic norms of the other language.

Ключевые слова: стилистическая синонимия; языковая картина мира; лагуна; когнитивный; внутренняя форма слова; стилистическая эквивалентность; функциональный стиль; технический термин; нейтральная лексика; языковая асимметрия; межкультурная коммуникация.

Keywords: stylistic synonymy; linguistic worldimage; lexical gap; cognitive; word’s inner form; stylistic equivalency; functional style; technical term; neutral words; linguistic asymmetry; intercultural communication.

Аксиомой современной лингвистической науки является понимание языка как вербализованной системы мировидения культурно-языкового сообщества. На лексическом уровне корреляция между когнитивными и языковыми структурами наиболее ярко наблюдается в процессах семантического варьирования значения слова, в метафорических и метонимических переносах, сдвигах значения [2]. Другие лексические явления менее подробно освещаются в когнитивном плане. В этой связи представляется интересным рассмотреть такое явление, как стилистическая синонимия. Важность этой темы также обусловлена тем, что синонимы представляют известные трудности при переводе, так как в синонимии отражается специфика языковой картины мира.

Наблюдения за англоязычными средствами массовой информации и обиходно-разговорным английским языком показывают, что

для выражения понятий, для обозначения которых в английском языке существуют технические термины, предпочтение отдается не термину, а его стилистически немаркированному аналогу, относящемуся к нейтральному слою лексики и имеющему ясную внутреннюю форму. Наличие подобных стилистических синонимов выявляется в разных тематических сферах. Это может быть медицина (prosthesis / prosthetic appliance – artificial limb «протез», infarct / infarction – heart attack «инфаркт», thrombosis – blood clotting «тромбоз», toxicosis – morning sickness «токсикоз», conjunctivitis – pink-eye «конъюнктивит», cerebral / brain hemorrhage – stroke «инсульт», arrhythmia – palpitations «аритмия», ascarids – roundworms «аскариды»), фармакология (analgesics – painkillers «анальгетики», diuretics – water tables «диуретики»), техника (bathyscaphe – submersible «батискаф»); сырьевые ресурсы (masut – black mineral oil «мазут»), военное дело (sapper – field / combat / mine engineer «сапёр»), бытовая сфера (gluhwein – mulled wine «глинтвейн», marmite – steam table / hotplate / warming tray «мармит», boutonniere – buttonhole / buttonholer «бутоньерка»).

Естественно, этот список можно расширять – наш выбор стилистических синонимов определялся исключительно их использованием в массово-информационном, рекламном, обиходно-разговорном дискурсе последнего времени. Практически без исключения в англоязычных примерах фигурировал стилистически нейтральный синоним, своего рода «разговорный» термин, в то время как в аналогичных текстах на русском языке употреблялся технический термин:

William C. Campbell, Satoshi Omura, Youyou Tu were awarded the 2015 Nobel Prize in Physiology or Medicine for their discoveries concerning a novel therapy against infections caused by roundworm parasites.

Наряду с Ту Юю премии были удостоены ирландец Уильям Кэмпбелл и японец Сатоши Омуро за открытие препаратов в борьбе с инфекциями, вызванными аскаридами.

Pregnant women who suffer extreme morning sickness like Kate Middleton are more likely to have children with speech and language delays.

Как стало известно, причиной того, что Кейт Миддлтон и принц Уильям решили объявить о второй беременности так рано, стал сильнейший токсикоз.

Find great deals on eBay for Electric Steam Table in Commercial Kitchen Steamers and Steam Cooking Equipment. Shop with confidence.

КБфастфуд предлагает купить мармиты проверенных рынком фирм по приемлемым ценам в Санкт-Петербурге.

Maybe his father had died of a heart attack. Может быть, у его отца случился инфаркт.

В английском языке использование синонима-термина закреплено исключительно за научно-техническим стилем речи: *A cerebral infarction is a type of ischemic stroke resulting from a blockage in the blood vessels supplying blood to the brain.* В русском языке такая функционально-стилистическая дифференциация отсутствует, и в плане речевой актуализации технический термин имеет несравненно большую сферу применения. По-другому и быть не может в силу того, что в русском языке существуют лакуны для общедоступных аналогов технических терминов. В этом видится проявление национальной специфики термина.

В плане синонимии, таким образом, между английским и русским языками наблюдается отношения асимметрии. С точки зрения когнитивной лингвистики, в основе языковой асимметрии лежит асимметрия концептов – главных когнитивных категорий, отражающих в концентрированном виде весь предшествующий познавательный опыт лингвокультурного сообщества.

Судя по наличию стилистической синонимии в английских терминосистемах (технический термин – нейтральный термин), этот познавательный опыт диктует потребность англоязычного сообщества в общедоступном термине, внутренняя форма которого должна быть абсолютно прозрачной. Такие «облегченные» термины создаются на базе общеупотребительной лексики, и в качестве мотивирующего признака новой номинации выступают обиходные знания о мире, как например, тот факт, что при конъюнктивите наблюдается покраснение глаз (conjunctivitis = pink-eye).

Таким образом, в английском языке общедоступный термин возникает в рамках «наивной» картины мира. Высокая продуктивность подобных номинативных процессов ставит вопрос о причинах такого языкового поведения и его обусловленности культурой и менталитетом народа.

В этой связи можно обратиться к высказываемой Т. Кроули идее о лингвоцентризме английской нации. По мнению Кроули, культурный национализм, делающий упор на отождествление языка и национальности, сыграл решающую роль в формировании английского национального государства в период Реформации и 18 веке [4]. Таким образом, лингвоцентризм лежит в основе культуры Англии. Он стал эталоном речевого поведения для

англоговорящих в их повседневном общении. Именно поэтому английский язык отторгает непонятные по своей внутренней форме иностранные заимствования (ср. *guest worker / migrant worker* и рус. гастарбайтер).

В этом принципиальное отличие англоговорящего сообщества от русскоязычной культурно-исторической общности, которая никогда не была монокультурной и не руководствовалась идеями лингвоцентризма. В результате, русский язык не отторгает технические термины в речевых стилях далеких от научно-технического стиля, и не предлагает имеющий ясную внутреннюю форму «облегченный» вариант термина. Русский язык успешно осваивает иностранные заимствования, что наглядно подтверждает совсем недавний опыт: начиная с последних десятилетий XX века, в русский язык вошло огромное количество англицизмов, которые используются в самых разнообразных сферах жизни.

Тот когнитивно-обусловленный факт, что в двух языках существуют разные номинативные стратегии при вербализации одного и того же концепта (научного понятия) и имеют место лакуны, как уже было сказано, определяется причинами культурно-исторического, социально-политического характера. Закрепившись в языке, те или иные тенденции, начинают влиять на осознание объективной действительности. Иными словами, языковая картина мира вызывает к жизни определенные формулы культурного действия.

В связи с рассмотренным языковым материалом осмелимся сделать вывод о том, что для русскоговорящего сообщества характерен более широкий взгляд на мир, бóльшая восприимчивость и открытость новому, нежели для англоговорящих. Если, вслед за А.А. Потебнёй, считать, что «язык соответствует среднему уровню понимания в народе» [3, с. 41], то пользуясь терминологией выдающегося лингвиста, можно сказать, что способность «апперципировать» [3, с. 93] содержание мысли у русскоговорящих гораздо выше.

В заключение хотелось бы подчеркнуть важность рассматриваемой проблемы для переводчиков. Как известно, асимметричная ситуация в языке закономерно приводит к проблеме стилистического выбора и, соответственно, чревата проблемами как для межкультурной коммуникации, так и для перевода – ведь стилистическая лакуна подразумевает отсутствие в языке перевода стилистических эквивалентов.

Принято считать, что система научных понятий интернациональна, поэтому не существует особых проблем при переводе терминологии. Термины считаются языковыми единицами, имеющими

«полное языковое покрытие» в языке перевода [1, с. 9], то есть технический термин должен переводиться при помощи своего стилистического эквивалента (технического термина). Однако в данном случае стилистически эквивалентное формально-лингвистическое соответствие применимо только при переводе текстов, принадлежащих к научно-техническому стилю (токсикоз = toxicosis). В «некнижных» стилях речи при переводе с русского языка на английский принцип стилистической эквивалентности не работает, и в языке перевода следует выбирать нейтральное слово (токсикоз = morning sickness). Только следование речевому узусу, нормативно-стилистическому укладу и общепринятому в данном культурно-языковом сообществе способу выражения того или иного понятия обеспечивает адекватность перевода.

Итак, наличие в синонимических рядах английского и русского языков стилистических лакун является отражением асимметрии языковых картин мира. Это свидетельствует о предопределённой когнитивным опытом данного сообщества специфике представлений о тех или иных явлениях, включая языковое поведение. Учёт этой специфики необходим для полноценной межкультурной коммуникации и адекватности перевода.

Список литературы:

1. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. – М.: Международные отношения, 1980. – 342 с.
2. Лапшина М.Н. Семантическая эволюция английского слова. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1998. – 160 с.
3. Потебня А.А. Мысль и язык. – Киев: СИНТО, 1993. – 192 с.
4. Crowley T. Signs of Belonging: Languages, Nations and Cultures in the Old and New Europe // Language, Culture and Communication in contemporary Europe / Ed. By C. Hoffmann. Clevedon, Avon, England. – 1996. P. 47–60.

**МЕТАФОРИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ СОВРЕМЕННОГО
ПОЛИТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА США
И СПОСОБЫ ИХ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК
(НА МАТЕРИАЛЕ РЕЧИ ПРЕЗИДЕНТА США Б. ОБАМЫ
НА ГЕНАССАМБЛЕЕ ООН 28/09/2015 ГОДА)**

Тимофеев Сергей Евгеньевич

*студент-магистрант факультета иностранных языков
Брянского государственного университета
имени академика И.Г. Петровского,
РФ, г. Брянск
E-mail: drumliker@mail.ru*

Храброва Екатерина Сергеевна

*канд. филол. наук, доц. кафедры Теории английского языка
и переводоведения Брянского государственного университета
имени академика И.Г. Петровского,
РФ, г. Брянск
E-mail: indivisibility@inbox.ru*

**METAPHORICAL MODELS IN A MODERN POLITICAL
DISCOURSE OF THE USA AND WAYS OF THEIR
TRANSLATION INTO RUSSIAN (A CASE STUDY
OF THE SPEECH OF THE USA PRESIDENT B. OBAMA
TO THE UNITED NATIONS GENERAL ASSEMBLY
ON 09/28/ 2015)**

Sergey Timofeev

*graduate
Student of Bryansk State University named after Academician
I.G. Petrovsky,
Russia, Bryansk*

Ekaterina Khrabrova

*phD in linguistics, Associate Professor
of Bryansk State University named after Academician I.G. Petrovsky,
Russia, Bryansk*

АННОТАЦИЯ

Настоящее исследование посвящено рассмотрению метафорических моделей, используемых в современном политическом дискурсе. В качестве объекта исследования выступает речь президента США Барака Обамы на Генассамблее ООН 2015 года. По результатам исследования сформулированы выводы касательно метафорических моделей, преобладающих в политическом дискурсе США, благодаря чему представляется возможным судить о текущей социально-политической обстановке в стране, а также взаимоотношениях с другими государствами.

ABSTRACT

The research is devoted to the study of metaphorical models used in the modern political discourse. The object of the research is a speech of the US President Barack Obama at the United Nations General Assembly 2015. There are formed definite conclusions in the article based on the research findings concerned to metaphorical models prevailed in the US political discourse, thanks to which we can make some conclusions about a current social and political situation in the country and also about the relationships with other states.

Ключевые слова: метафора, метафорическая модель, политический дискурс, способы перевода метафорических моделей.

Keywords: metaphor, metaphorical model, political discourse, the ways of metaphorical models' translation.

В жизни любого общества политике и вопросам, связанным с взаимоотношением государства с другими странами, отводится немалое внимание. От верных, часто жестких, но справедливых решений и действий руководства зависит благополучие страны, а также, что немаловажно, поддержка и одобрение со стороны граждан государства. Выступлениям лидеров страны всегда уделяется большое внимание во всем мире в силу того, что каждое слово, произнесенное ими, трактуется как позиция всего государства в целом.

С точки зрения науки и языка, для исследований различных видов дискурса начиная с XX столетия отводится все большая и большая ниша.

В настоящей работе в качестве объекта исследования выступает дискурс в политической сфере как инструмент политики новейшего времени.

Понятие политического дискурса не имеет однозначного определения, т. к. лежит на пересечении различных дисциплин

(социология, политология, лингвистика и др.), и, соответственно, в каждой из них это понятие приобретает свой определенный смысл и оттенки.

В широком смысле под политическим дискурсом понимают «любые речевые образования, субъект, адресат или содержание которых относится к сфере политики» [6, с. 23].

Содержание дискурса определяется в первую очередь его направленностью (тематикой), составом участников, а также целью, которую планируется достичь в конечном итоге. Что касается тематики дискурса, то в какой-то момент политической жизни общества та тема, которую ранее даже и не рассматривали, может оказаться актуальной и наоборот [3].

В политическом дискурсе особая роль отводится метафоре. В словаре лингвистических терминов Д.Э. Розенталя и М.А. Теленковой понятие «метафора» трактуется следующим образом: «Употребление слова в переносном значении на основе сходства в каком-либо отношении двух предметов или явлений. В отличие от двучленного сравнения, в котором приводится и то, что сравнивается, и то, с чем сравнивается, метафора содержит только второе, что создает компактность и образность употребления слов» [2, с. 234]. Метафора отражает не только мысли и позиции участников коммуникации, но также раскрывает их личностные качества. Изучая набор метафорических конструкций, используемых в речи политическим деятелем, можно прийти к определенным выводам относительно его чувств, позиции, целей, а также подлинного отношения к конкретной проблеме [1].

Современному политическому дискурсу присуще многообразие метафорических моделей. Именно с их помощью представляется возможным отразить в речи действительность языком, желаемым и доступным для адресата. Существенный вклад в изучение теории метафорического моделирования внесли такие ученые, как А.Н. Баранов, А.П. Чудинов, Н.Д. Арутюнова, Е.С. Кубрякова, Ю.Н. Караулов и др. Каждый из них имеет свою точку зрения касательно того, что такое метафорическая модель. Изучив позицию каждого из авторов и выявив общую идею, свойственную каждому из подходов, можно составить собирательное понятие: метафорическая модель, в основе которой лежит метафора, позволяет изучить и установить закономерности образного мышления человека.

В теории метафорического моделирования в качестве основных можно выделить следующие понятия:

1. Исходная понятийная область (X – выбранная область) – область, к выражениям которой применяется прием метафоризации.
2. Новая понятийная область (Y – сопоставляемая область) – область, из которой соответствующие ей конструкции сопоставляются конструкциям из исходной области.
3. Признаки, на основании которых исходную понятийную область и новую понятийную область можно рассматривать как родственные.
4. Дискурсивные характеристики модели [5].

Согласно А.П. Чудинову, метафорическая модель представляет собой некую схему связи между различными понятийными сферами, которая формируется в сознании носителя языка. Образно данную схему можно выразить так: «X подобен Y», где X – выбранная понятийная область, Y – сопоставляемая область, приводящаяся в подобие первой [4, с. 40]. В своей работе «Российская политическая метафора в начале XXI века» ученый-лингвист выделяет четыре основные модели политической метафоры – антропоморфную, природную, социальную, артефактную. Каждая из этих моделей позволяет на основе сходства сопоставить выбранную понятийную область с новой областью.

В качестве материала для исследования была изучена и проанализирована речь президента США Барака Обамы на Генассамблее ООН 2015 года на предмет метафорических моделей [7], а также её официальный перевод на русский язык, предложенный интернет-источником <http://www.russiahouse.org/> [8].

В качестве основных задач, поставленных авторами данной статьи с целью проведения практического исследования, можно отметить следующие: выявление метафорических моделей в речи президента Барака Обамы; классифицирование метафорических моделей по способу их перевода; описание основных характеристик каждой из моделей; заключение о доминировании определенной(-ых) модели(-ей) над всеми остальными.

В результате многоаспектного анализа метафорических моделей в практическом исследовании было выявлено, что преобладающим способом перевода рассмотренных моделей является сохранение одной и той же понятийной области в рамках одной и той же метафорической модели. Таким образом, прием для большей части приведенных ниже моделей по умолчанию именно этот способ

перевода. Для тех случаев, где способ перевода был иным, укажем его и обоснуем выбор.

Таким образом, в речи Барака Обамы, было выявлено 4 вида метафорических моделей, каждая из которых оказывает определенное воздействие на восприятие реципиентом информации. Рассмотрим каждую из таких моделей и приведем возможный их перевод на русский язык.

Использование антропоморфной модели.

Сравнивая государство с человеком в приведенных ниже примерах, Барак Обама намекает на то, что каждая отдельная страна – это тоже некое подобие живого функционирующего организма, это индивидуум, которому присуще все то, что свойственно человеку. Наделяя мир качествами и способностями, присущими людям, автор дает понять, что мы сами своими поступками и мыслями создаем свою реальность. Сплоченность и уважение друг к другу – залог успеха и процветания каждого государства.

Понятийная область «Ментальные особенности».

History shows that *regimes who fear their own people will eventually crumble.*

История демонстрирует, что те *страны, которые опасаются своего собственного народа*, в конечном счете распадаются.

When girls can go to school and get a job, and pursue unlimited opportunity, that's when *a country realizes its full potential.*

Когда девочки могут ходить в школу, работать, реализовать свой неограниченный потенциал – тогда *полностью реализует, свой потенциал и страна.*

Понятийная область «Болезнь».

So part of our job, together, is to work *to reject such extremism that infects too many of our young people.*

Частью нашей совместной работы должно быть *отвержение экстремизма, которым заражаются все больше молодых людей.*

That's why *we will continue to be the largest donor of assistance to support those refugees.*

Вот почему *мы продолжим оставаться самым крупным донором помощи этим людям.*

Использование природной модели.

За счет уподобления событий, происходящих в мире, природным процессам или реалиям на подсознательном уровне, у реципиентов информации выстраивается полное и яркое представление об описываемой ситуации.

Понятийная область «Неживая природа».

... that *dangerous currents risk pulling us* back into a darker, more disordered world.

... *опасные современные течения рискуют затянуть нас* обратно в мир, полный хаоса.

Понятийная область «Физические процессы».

Brutal networks of terror have stepped into the vacuum.

Образовавшийся вакуум заполняют жестокие террористические сети.

I recognize that *democracy is going to take different forms* in different parts of the world.

Я признаю, что *демократия может приобретать различные формы* в различных регионах мира.

При переводе приведенного ниже примера произошел сдвиг метафорической модели. Данный выбор объясняется тем, что устойчивое выражение “*capital flight*” на русский язык нельзя перевести дословно, таким образом, эквивалентным является выражение «*бегство капиталов*», которое можно отнести к антропоморфной модели.

Sanctions have led to capital flight...

Санкции привели к *бегству капиталов* ...

Понятийная область «Животный мир».

The same ingenuity that produced the Industrial Age and *the Computer Age allows us to harness the potential of clean energy.*

Изобретательность, благодаря которой мы вошли в промышленную эру и эру компьютерных технологий, *позволит нам приручить и потенциал от экологически чистой энергии.*

Использование социальной модели.

Предложения, приведенные ниже – это примеры социальных метафорических моделей, используемых в речи президента Обамы. Мир политики постоянно моделируется по образцу различных сфер социальной деятельности человека, тем самым создавая широкие возможности для воздействия на эмоционально-волевую сферу адресата в процессе коммуникативной деятельности.

Понятийная область «Война».

Большая часть речи Барака Обамы пропитана духом борьбы за мир и справедливость во всем мире. Используя слова и выражения, относящиеся к военной области, президент таким образом дает понять всему мировому сообществу, что есть возможности, есть средства и даже есть повод, остается только объединиться и начать действовать против общего врага.

And finally, our vision for the future of this Assembly, my belief in moving forward rather than backwards, *requires us to defend the democratic principles ...*

И, наконец, наше видение будущего этой Ассамблеи, моя вера в то, что движение вперед лучше движения назад, *обязывает нас защищать демократические принципы...*

I believe *a government that suppresses peaceful dissent* is not showing strength; it is showing weakness and it is showing fear.

Я верю в то, что *правительство, которое подавляет мирный протест*, не демонстрирует силу, это демонстрация слабости и страха

But *democracy – the constant struggle* to extend rights to more of our people ...

Но *демократия – постоянная борьба* за то, чтобы у нашего народа было больше прав ...

And *unless we work together to defeat the ideas* that drive different communities in a country like Iraq into conflict ...

До тех пор, *пока мы вместе не победим идеи*, вовлекающие различные части общества в конфликт ...

Понятийная область «Спорт».

... the belief that *power is a zero-sum game* ...

... они верят, что *власть – это игра с нулевой суммой* ...

Понятийная область «Экономика».

При переводе данного выражения использовался способ изменения понятийной области в структуре той же метафорической модели. Таким образом, конструкция, присущая экономической области в английском языке, при переводе на русский меняет свою область принадлежности на «суд/правосудие», что в данном случае более уместно.

... by building an international system that imposes a cost on those who choose conflict over cooperation ...

Мы создавали международную систему, которая строго наказывает тех, кто выбирает путь конфликта вместо пути сотрудничества ...

Использование артефактной модели.

В своей речи Барак Обама также широко использует артефактную метафору. Описывая различные процессы и явления, происходящие в мире, через сравнение их с артефактами, продуктами и достижениями человеческой деятельности, президент тем самым заостряет внимание на том, насколько нелегким путем достаются все эти достижения, а также как непросто восстановить утраченные блага.

Понятийная область «Созидание и разрушение».

Out of the ashes of the Second World War, having witnessed the unthinkable power of the atomic age, the United States ...

На пепелище Второй мировой войны, став свидетелем немыслимой силы атомного века, Соединенные Штаты ...

Понятийная область «Строительство».

В своей речи президент использует глагол *“to build”*. Перенос сродни сродство из понятийной области строительства на процессы, происходящие в мире, Обама тем самым подчеркивает, что серьезные общегосударственные организации не создаются в один момент, это ответственная, кропотливая и продолжительная работа сродни строительству дома.

That's why our strongest leaders – from George Washington to Nelson Mandela – have elevated the importance of building strong, democratic institutions ...

Вот почему наши сильнейшие лидеры – от Джорджа Вашингтона до Нельсона Манделы – показали, что *важно строить сильные демократические институты...*

Понятийная область «Движение автотранспорта».

При переводе данного выражения произошла смена метафорической модели с артефактной на антропоморфную. Конструкция *«политический паралич»* выбрана здесь неслучайно. Именно это выражение способно более полно передать текущее положение дел и усилить оказываемое воздействие на русскоязычного адресата.

We see greater polarization, more frequent gridlock.

Мы видим все большую поляризацию, *все чаще сталкиваемся с политическим параличом.*

Проанализировав речь Барака Обамы на Генассамблее ООН 2015 года, можно прийти к определенным выводам. Основными способами перевода рассмотренных в исследовании метафорических моделей стали следующие:

- сохранение одной и той же понятийной области в рамках одной и той же метафорической модели;
- изменение понятийной области в структуре той же метафорической модели;
- изменение метафорической модели в переводе.

Также следует упомянуть о таких случаях, когда неметафорическая конструкция при переводе становилась метафорической, т. е. в английском языке метафоры не наблюдается, а при переводе на русский язык она появляется. Подобный выбор можно объяснить большей интенсивностью влияния такой информации на реципиента.

В качестве примеров, демонстрирующих подобный способ перевода, можно отметить следующие.

... a global economy that has lifted more than a billion people from poverty.

... дать толчок мировой экономике, благодаря которому более миллиарда людей во всем мире сбросили с себя оковы нищеты.

We can roll back preventable disease and end the scourge of HIV/AIDS.

Мы можем победить заболевания, которые можно предотвратить, можем справиться со СПИДом и ВИЧ.

Together, we can eradicate extreme poverty and erase barriers to opportunity.

Вместе мы можем победить крайнюю нищету, устранить барьеры для достижения возможностей.

Переведенные на русский язык с помощью выражений и слов, относящихся к понятийной области «Война» социальной метафорической модели, данные предложения настраивают реципиента на волну созидания, борьбы и сплочения перед общими трудностями.

В качестве основного способа перевода большинства из рассмотренных метафорических моделей стал прием сохранения понятийной области в рамках одной и той же метафорической модели (83%). Диаграмма, изображенная на рис. 1, наглядно отображает процентное соотношение применения того или иного способа при переводе. Таким образом, можно сделать вывод, что подавляющая часть метафорических конструкций имеет эквивалент при переводе в рамках той же самой метафорической модели и понятийной области.

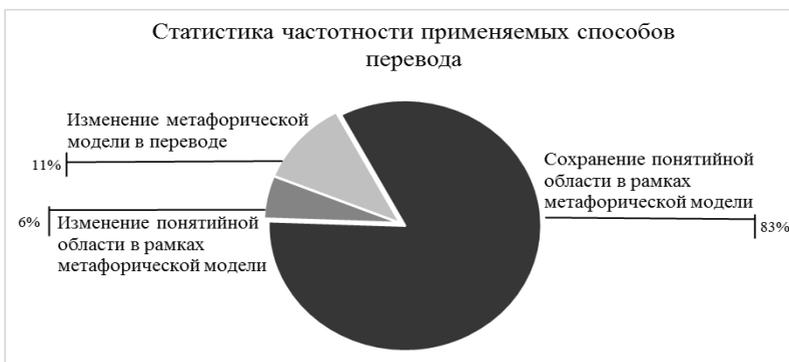


Рисунок 1. Частотность применяемых способов перевода

В тексте выступления прослеживается преобладание социальной метафорической модели (33 %). Наглядным подтверждением этому является диаграмма, изображенная на рис. 2. Причем наибольшее количество выражений в рамках данной модели относится к военной понятийной области (4 из 6 примеров). Подобное доминирование можно объяснить тем, что в настоящее время все явственнее ощущается и даже отражается на внутри- и внешнеполитической обстановке многих стран серьезное влияние таких факторов, как терроризм, санкции, коррупция, экономика, военный потенциал, заболевания. Таким образом, Барак Обама, используя в своей речи социальную метафору, призывает все страны объединиться ради того, чтобы «сбросить с себя оковы нищеты», «победить заболевания» и «наказать тех, кто выбирает путь конфликта вместо пути сотрудничества».



Рисунок 2. Частотность употребления метафорических моделей

В результате проведенного исследования была выявлена преобладающая в речи президента Б. Обамы метафорическая модель, а также доминирующий способ перевода рассмотренных моделей. Практическая ценность данного исследования заключается в возможности дальнейшего применения полученных результатов в качестве статистических данных при описании метафорической политической картины мира, в качестве примеров или дополнительной информации при составлении политического портрета личности президента, а также в качестве дополнительных, опорных материалов для исследований в области перевода политической метафоры.

Список литературы:

1. Будаев Э.В., Чудинов А.П. Метафора в политической коммуникации: монография. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 248 с.
2. Выступление президента США Барака Обамы на Генеральной Ассамблее ООН 2015 – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: http://www.russiahouse.org/current_news.php?language=rus&id_current=953 (Дата обращения 05.12.2015).
3. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов (Пособие для учителя) // 2-е издание, исправленное и дополненное. – М.: Просвещение, 1976. – 397 с.
4. Чудинов А.П. Российская политическая метафора в начале XXI века. – Политическая лингвистика. – Вып.1(24). Екатеринбург, 2008. – С. 86–93.
5. Чудинов А.П. Когнитивно-дискурсивное исследование политической метафоры // Когнитивная лингвистика 2004 № 1. – С. 91–102.
6. Чудинов А.П. Политическая лингвистика (общие проблемы, метафора) / А.П. Чудинов. Екатеринбург, 2003. – 194 с.
7. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса: Диссертация доктора филологических наук. Волгоград, 2000. – 440 с.
8. Remarks by President Obama in Address to the United Nations General Assembly 2015 – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <https://www.whitehouse.gov/the-press-office/2015/09/28/remarks-president-obama-united-nations-general-assembly> (Дата обращения 03.12.2015).

СЕКЦИЯ

«ЖУРНАЛИСТИКА»

**ФОРМИРОВАНИЕ ВНЕШНЕГО ИМИДЖА
СТУДЕНЧЕСКОЙ РАДИОСТАНЦИИ
(НА ПРИМЕРЕ «РАДИО ЮУРГУ»)**

Изместьева Екатерина Андреевна

*студент Южно-Уральского Государственного Университета,
РФ, г. Челябинск*

E-mail: izmesteva-ea@mail.ru

Лахтачева Ольга Сергеевна

*канд. филол. наук, преподаватель кафедры «СМИ»
Южно-Уральского государственного университета,
РФ, г. Челябинск*

E-mail: OShamanova@rambler.ru

**THE FORMATION OF THE EXTERNAL IMAGE
OF THE STUDENT-RUN RADIO STATION
(FOR EXAMPLE, “RADIO SUSU”)**

Ekaterina Izmesteva

*student of South Ural State University,
Russia, Chelyabinsk*

Olga Lahtacheva

*candidate of philological Sciences, lecturer of the Department
“Mass Media” South Ural State University,
Russia, Chelyabinsk*

АННОТАЦИЯ

В данной статье авторы рассматривают особенности формирования имиджа студенческой радиостанции «Радио ЮУРГУ». Автор опирался на работу С.А. Наумовой, подробно описывал шаги

формирования внешнего имиджа и что было осуществлено. При анализе проделанной работы выявлены плюсы и минусы нового имиджа, а также намечен план по улучшению образа «Радио ЮУрГУ» в ближайшее время.

ABSTRACT

In this article authors consider peculiarities of forming the image of the student radio station “Radio South Ural State University”. The author relied on the work of S.A. Naumova, described in detail the steps of forming the external image and what has been accomplished. When analyzing the work done there were identified the pros and cons of the new image, and outlined a plan to improve the image of the «Radio SUSU» in the near future.

Ключевые слова: журналистика; СМИ; радиовещание; имидж; интернет; «Радио ЮУрГУ».

Keywords: journalism; media; broadcasting; image; Internet; “Radio SUSU”.

Актуальность изучаемой темы обусловлена изменениями, происходящими в медиапространстве, где радиостанции вынуждены адаптироваться к интернет-среде и искать новые способы привлечения аудитории. На наш взгляд именно активная работа над созданием имиджа студенческой радиостанции влияет на качественное и количественное увеличение показателей активности аудитории. В работе мы опирались на определение «имиджа», предложенное С.А. Наумовой. Так от английского “image” – «изображение», «идол», «вид» и обозначает «мнение о ком- или чем-либо, формируемое в общественном и/или индивидуальном сознании с целью определенного эмоционально-психологического воздействия» [4, с. 8]. Таким образом, создаваемый благоприятный имидж студенческой радиостанции позволит увеличить количество потенциальных и реальных слушателей, а также повысить статус «Радио ЮУрГУ». По мнению С.А. Наумовой формирование внешнего имиджа призвано создавать желаемое впечатление об организации в глазах аудитории, раскрывать специфику организации и преимущества для клиента, а также побуждать слушателя к действиям.

Необходимыми шагами в формировании внешнего имиджа являются:

1) идентификация (индивидуализация) – определение особенных характеристик организации, отличающих ее от других, или определение корпоративной идентичности;

2) акцентуация – подчеркивание выигрышных характеристик в обращении к аудитории, распространение информации об организации;

3) продвижение – создание благоприятных условий для восприятия аудиторией желаемых характеристик [4, с. 37].

Процесс формирования имиджа начинается с проектирования вариантов желаемого образа студенческой радиостанции. Затем тестируются предложенные варианты, и выбирается рабочий проект желаемого имиджа. На основе избранного проекта вырабатываются и обновляются все имиджевые компоненты. «Проектируемый имидж должен быть правдоподобным, достоверным, ярким и конкретным, эмоционально окрашенным, построенным на нескольких уникальных характеристиках организации, простым, ориентированным на архетипические ожидания целевых групп» [4, с. 38]. Для того чтобы радиостанцию узнавали ей в первую очередь ей необходим план формирования имиджа, который впоследствии будет реализован на практике.

Формирование имиджа «Радио ЮУрГУ» происходило с момента его появления. Было придумано название, слоган и логотип. Но новое время и новые требования к СМИ диктуют соответствующие принципы развития радиовещания. Для этого преподавателями и студентами кафедры СМИ факультета журналистики были предприняты меры по разработке и усовершенствованию концепции формирования имиджа «Радио ЮУрГУ».

Среди основных этапов улучшения имиджа «Радио ЮУрГУ»:

1. Разработка логотипа. Главная цель – сделать запоминающийся логотип, который вписался бы в концепцию студенческого радио, был бы современным и лаконичным. Нами были выбраны белый и синий цвета, из-за того, что цветовая гамма логотипа Южно-Уральского государственного университета, факультета журналистики и ТРК «ЮУрГУ-ТВ» выдержаны в этих цветах.

2. Продвижение «Радио ЮУрГУ» в соцсетях. В соцсети «Вконтакте» основной упор делается на публикацию мультимедийных материалов [1, с. 110], основной составляющей которых является аудиоматериалы, созданные студентами и прозвучавшими в эфире «Радио ЮУрГУ». Посты выкладываются три раза в день: утренний с новостями, дневной с одной из рубрик, представленных в сетке вещания и вечерний пост с пожеланиями на ночь и спокойной музыкой. Основной плюс ведения аккаунта в социальных сетях – возможность общения с аудиторией (например, конкурсы и опросы, которые проводятся в официальной группе «Радио ЮУрГУ») [2, с. 24].

В “Instagram” выкладывается от одного до двух постов в день. Это может быть утренний мотивирующий пост или вечерний с пожеланиями. Во время важных университетских и факультетских мероприятий эта социальная сеть работает как афиша: выкладывается снимок с мероприятием и призывом зайти в официальную группу «Радио ЮУрГУ» за дополнительной информацией, представленной в формате аудио. Плюсы этой социальной сети в возможности моментального комментирования снимков, быстрого получения информации.

3. Разработка фирменной продукции. Сувенирная фирменная продукция – это мощный рекламный инструмент, который создает приятное впечатление о радиостудии. Необходимо было, чтобы логотип «Радио ЮУрГУ» аудитория видела, как можно чаще, и у потенциальных слушателей появилось желание узнать о радиостудии как можно больше. Для того чтобы «Радио ЮУрГУ» стало узнаваемым недостаточно только профессионального развития, важно создать сопутствующие товары для повышения узнаваемости радиостанции – это магниты, значки и наклейки. Данный выбор обуславливается тем, что основной контент слушателей нашего радио – студенты, которые легко могут использовать эти товары в повседневной жизни. Необходимо расширять степень воздействия на аудиторию и использовать не только аудиальный канал (основной для радио), но и визуальный тоже. Для того чтобы у потенциальных слушателей появилось желание узнать о радиостудии, как можно больше [3, с. 77]. Так, например, помимо фирменных продуктов, которые использует для продвижения «Радио ЮУрГУ», имеется продукция, выпускаемая специально для радио (например, диски с аудиоматериалами школьников, из клуба для абитуриентов «Медиапоколение»).

4. Сотрудничество с другими СМИ. Продвижение средства массовой информации должно быть повсеместным и одновременным. Поэтому параллельно с другими этапами продвижения активно ведется работа по улучшению качества сотрудничества с другими студенческими СМИ: ТРК «ЮУрГУ-ТВ» и интернет-порталом “Newsroom Digital”. Так совместно с ТРК «ЮУрГУ-ТВ» ведется разработка концепции фильма об истории и работе «Радио ЮУрГУ», создаются рекламные ролики. На интернет-портале “Newsroom Digital” «Радио ЮУрГУ» представлено отдельной вкладкой, где регулярно публикуются аудиоматериалы студентов.

5. Проведение мероприятий для продвижения радио. Участие в международных, всероссийских, городских, вузовских и др.

мероприятиях (например, «Жираф-СМИ», «Студенческая весна», Чемпионат Мира по дзюдо – 2014, Чемпионат Мира по тхэквондо – 2015, Чемпионат Европы по конькобежному спорту – 2015, “MUCH-fest”, «Фитнес-форум» и др.). Кроме того, разработано фирменное мероприятие «Радио ЮУрГУ» – “Radio SUSU Awards”, в рамках которого было осуществлено следующее:

- специально для церемонии создан аккаунт в “Instagram” для ведения прямой трансляции. Заданы хештеги: #RSA2015 и #radiosusu;
- подготовлена подарочная продукция: значки и наклейки с обновленным логотипом радиостудии, дипломы участников премии и сертификаты.

В результате предпринятых мер по формированию нового имиджа студенческой радиостанции нами решены задачи по увеличению аудитории в официальной группе «Радио ЮУрГУ» на 50 человек, усовершенствованию работы радиостанции: рост активности и обратной связи с нашими радиослушателями, осуществлена интеграция радиовещания в интернет-среду.

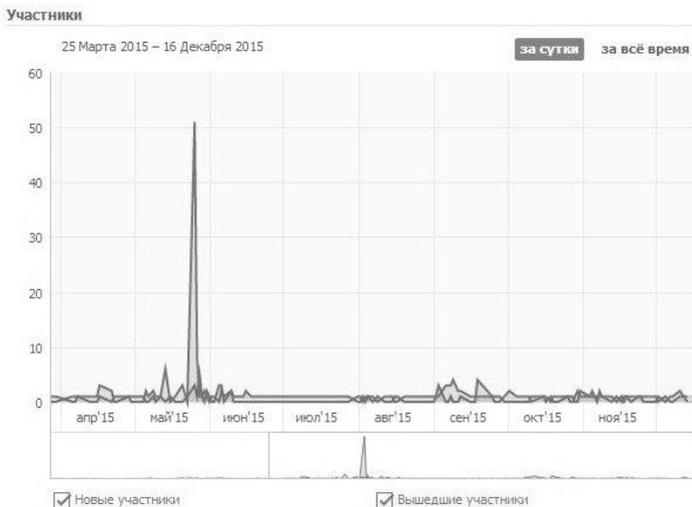


Рисунок 1. График роста аудитории в официальной группе «Радио ЮУрГУ»

Таким образом, формирование внешнего имиджа является неотъемлемой частью создания имиджа студенческой радиостанции, отвечающей всем запросам нового времени. А также позволяет

расширить границы своего вещания на городской и региональный уровень, с помощью интернет-среды привлечь новых слушателей и увеличить качественные и количественные показатели активности аудитории.

Список литературы:

1. Градюшко А.А. Основы интернет-журналистики: учеб.-метод. комплекс для студ., обуч. по спец. 1-23 01 08-03 «Журналистика (веб-журналистика)» / А.А. Градюшко. – Минск: Изд-во БГУ, 2012. – 152 с.
2. Влияние через социальные сети: учеб. пособие / под ред. Е.Г. Алексеевой. – М.: Фонд «Фокус-Медиа», 2010. – 200 с.
3. Калмыков А.А. Интернет-журналистика: учебное пособие / А.А. Калмыков, Л.А. Коханова – М.: Изд-во Юнити-Дана, 2005. – 384 с.
4. Наумова С.А. Имиджология: учебное пособие / С.А. Наумова. – Томск: Том. политехн. ун-т, 2004. – 119 с.

СЕКЦИЯ

«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА»

АРХЕТИП «ДОМ» В ПЬЕСЕ «ТРИ ДЕВУШКИ В ГОЛУБОМ» Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ

Вербицкая Галина Яковлевна

*канд. искусствоведения, доц. кафедры истории и теории искусства,
Уфимской государственной академии искусств им. З. Исмаилова,
РФ, г. Уфа*

Францева Мария Вячеславовна

*студент IV курса
Уфимской государственной академии искусств им. З. Исмаилова,
РФ, г. Уфа
E-mail: franceva-marija@rambler.ru*

ARCHETYPE “HOME” IN THE PLAY “THREE GIRLS IN BLUE” BY LIUDMILA PETRUSHEVSKAYA

Galina Verbitskaya

*candidate of Art, assistant professor of history and theory department
Zagir Ismagilov Ufa State Academy of Arts,
Russia, Ufa*

Mariya Frantseva

*4rd year student Zagir Ismagilov Ufa State Academy of Arts,
Russia, Ufa*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена архетипической образности пьесы Л.С. Петрушевской «Три девушки в голубом» (1980). Автор рассматривает женские образы пьесы Л. Петрушевской согласно архетипу Великой Матери и архетипической категории «Дом».

ABSTRACT

This article is devoted to archetypical imagery in the play “Three girls in blue” (1980) by Liudmila Petrushevskaya. The author analyses female characters of this play according to archetype of Great mother and archetypical category “Home”.

Ключевые слова: Людмила Петрушевская; архетип; Великая Мать; «Дом»; архетипический образ.

Keywords: Liudmila Petrushevskaya; archetype; The Great Mother; “Home”; archetypical image.

Для каждого человека понятие «Дом» имеет сакральное значение. Дом – это место, где нас ждут. Кров, пища, уют, свой тихий уголок, где можно переждать стужу и укрыться от невзгод внешнего мира, – все это так или иначе объединяет в человеческом сознании понятие «Дом», выливаясь в выражения, с детства знакомые каждому: «мой дом – моя крепость», «дом – полная чаша», «в гостях хорошо, а дома лучше». Так, понятие «Дом» обретает свойства архетипа – «изначального образа», «первообраза» (по К.Г. Юнгу), объединяющего всечеловеческое коллективное бессознательное.

В своем автобиографическом эссе «Маленькая девочка из «Метрополя» Л. Петрушевская вспоминает детство, омраченное сталинскими репрессиями и войной: «Мы уже не дома. Это не наши две комнаты в «Метрополе». Мы у чужих. Нашу квартиру опечатали. Мы «скитаемся». Это слово из моей детской жизни» [5]. Отец ушел из семьи, мама была вынуждена уехать в Москву, чтобы продолжить образование, – маленькая девочка-сиротка осталась с тетей Вавой и бабушкой Валею в эвакуации в Куйбышеве. Война лишила семью Петрушевской опоры – ощущения «Дома» – полной чаши: «Я была нищенкой, бродячей девочкой войны. Мы жили с бабушкой и теткой без света, питались из помойки. Я видела все» [5].

Маленькая девочка-скиталица, вечно голодная, как и другие дети войны, утрачивала ощущение дома: «Я все больше отбивалась от дома. В первый раз я убежала летом уже в более-менее сознательном возрасте, лет в семь». И однажды, когда бабушка Валя и тетя Вава решили запереть девочку в квартире, она выбежала на балкон и спустилась по пожарной лестнице: «Я сбежала, как выяснилось, навсегда. В следующий раз я их увидела только через девять лет, и они меня не узнали. Мне уже было восемнадцать» [5].

Л. Петрушевская, пережившая войну, голодное детство и многие жизненные трудности, сама воспитала троих детей. Быть может,

потому центральными фигурами художественного мира писательницы являются образы *женщины-матери* и ее ребенка. Литературовед Т. Прохорова отмечает, что «в творчестве Петрушевской выражен не просто женский взгляд на мир, но – материнский взгляд» [7] – искренний, наполненный любовью и состраданием. Память о прошлом с его трудностями и невзгодами стала основой личностного материнского взгляда Петрушевской на жизнь и творчество. Писательница закладывает в свою героиню божественную потенцию – женщина у Л. Петрушевской – Богиня-мать. И ее философия заключена в сокровенной фразе: «Меня никогда не пугали обстоятельства. Детки под боком, и уголок найдется. Вечная и главная игра жизни, свой дом» [5]. Для матери, у которой «детки под боком», жизненные трудности в одночасье становятся не страшны, как для Великой Матери, сотворяющей мироздание, нет никаких преград. «Образ женщины-матери является прототипом всех великих и малых богинь, матери-земли, родины-матери, всего того, что обладает чертами материнства, и в целом – Великой Матери. Великая Мать, рождающая и вскармливающая, порождает их всех, она есть тот первообраз, пронизывающий собой всю человеческую жизнь» [2, с. 33].

Архетип «Дом» как пространство, находящееся во власти архетипа Великой Матери, приобретает всечеловеческое экзистенциальное значение. Дом есть основа бытия каждого отдельного человека. Свой «уголок» как микромир в огромном пространстве макромира. Известный писатель, доктор филологических наук и один из крупнейших исследователей-пушкинистов В.С. Непомнящий рассматривает категорию «Дом» так: «Дом – жилище, убежище, область покоя и воли, независимость, неприкосновенность. Дом – очаг, семья, женщина, любовь, продолжение рода, постоянство и ритм упорядоченной жизни, «медленные труды». Дом – традиция, преемственность, отечество, нация, народ, история. Дом, «родное пепелище» – основа «самостоянья», человечности человека, «залог величия его», осмысленности и неодинокства существования. Понятие сакральное, онтологическое, величественное и спокойное; символ единого, целостного большого бытия» [3, с. 198]. Так большое бытие отражается в малом – частной человеческой жизни, и наоборот.

Однако наряду с целостным образом «Дома» как символа упорядоченности и защищенности выступает другая категория, категория «Бездомности» – лишенный своего места в мире человек обречен на скитания, на поиски своего «уголка». «Бездомье» понимается апофатически как лишенность дома, то есть места, где

человек живет (с др. гр. безместность). «Бездомье» включает два измерения бытия: *социальное* [курсив мой – М.В.] как выражение безродности человека в отечестве и неукорененности в социальном мире и *духовно-культурное*» [10, с. 85].

Героини «Трех девушек в голубом» мечтают обрести свой «Дом» как в социальном, так и в духовном его понимании. В художественном мире Петрушевской «Дом» – это спасительный приют для ищущих и обездоленных, скитающихся и бесприютных душ. Троюродные сестры Светлана, Татьяна и Ирина встречаются вместе на старой подмосковной даче, где каждая надеется обрести спокойствие и свое место для мирной жизни. Но это пространство слишком мало, что становится причиной вспыхивающих ссор, антипатии и постоянных попыток поделить «Дом» на части.

Ирина: «Я говорю: ребята, бегайте на своей половине! Они говорят: это не ваш дом, и все <...> Почему это: не ваш дом? А чей же? Ихний, что ли, дом? Заняли и живут, я же должна снимать! А я такой же наследник, как они буду. Тоже право имею на ту половину!» [6] – так в пьесе возникает идея разрозненного шаткого «Дома», в котором нет уюта и равновесия.

В «Трех девушках в голубом» пространство «Дома» представляется в двух видах: это московская квартира Марии Филипповны, мамы Ирины, и подмосковная дача тетки Федоровны. В покоях «страшной» матери Ирина не находит себе места, она сбегает от нее с маленьким сыном на ветхую дачу. Для нее все же легче перенести трудности сельской жизни, чем оставаться под одной крышей с язвительной мамой. Ирина-скиталица с 15 лет: парадоксально, имея дом в социальном смысле (квартира матери), она бездомна духовно. Духовная бесприютность толкает ее на поиски «Дома» души.

Николай Иванович: «Слушай, Ира, это у тебя собственный дом?»

Ирина (зло): «Да! Собственный! Бабушкиной тетки».

Светлана: «Пх! Ее дом. Ну вы подумайте! Танька оборжется! Ее дом!» [6].

Сестры злословят, делят дом на территории, изводят и жалят друг друга обвинениями: они такие разные, но все же объединяет их одно – желание обрести духовное и душевное убежище от жесткого внешнего мира.

Чужие сестры пытаются вспомнить общую родню, но удается сделать это только хозяйке дачи, старухе Федоровне: «Я Федоровна. Это мой муж был Пантелеймонович. Их двенадцать было человек: Владимир, это мой, Анна, Дмитрий, Иван, Надежда, Вера, Любовь

и мать их Софья, остальное не знаю ... А, вы их какие-то внуки» [6]. В повествование Петрушевская вплетает христианский мотив трех сестер Веры, Надежды и Любви, рожденных от матери Софии – богини мудрости. Архетип Великой Матери неизменно скрепляет союз трех сестер, пусть разных, почти чужих, но все же сестер. Женщины не могут вспомнить прошлое, потому что родовая связь давно утеряна, как утеряно и понимание «Дома» – полной чаши. Их дом давно обветшал. Старая крыша дала трещину.

Светлана: «Моя Леокадия села и сидит. Опасается дождя, видно. Что она лежа захлебнется».

Татьяна: «Вообще в крыше столько дыр! Вообще кошмар, за одну зиму осталось одно решето» [6].

«Дом» без хозяина-хранителя утрачивает целостность, это уже не берегающий от невзгод домашний очаг, а старое прогнившее корыто. Лето обещает быть дождливым и «немая» старуха Леокадия пытается спастись от надвигающегося бедствия. Светлана с тревогой замечает: «Леокадия моя сидит с зонтиком, всю скрючило. Знает, потопа ждет» [6]. Дождь и ожидание потопа восходит к архетипическому символу, связанному с таким апокалиптическим мифологическим представлением о конце света, как Всемирный Потоп. В христианской традиции, наиболее близкой Л. Петрушевской, эта идея воплощается в библейской истории о Ноевом ковчеге, укрывающем всех живых тварей от смертельного бедствия.

Старая дача с вечно текущей крышей в пьесе «Три девушки в голубом» обретает значение «Дома-ковчег». Сестры с сыновьями со страхом ждут «конца света», но Ирина, вытесненная ими на крытую веранду, как носительница божественного имени богини мира и покоя, спасает всех от Потопа. В конце 1-ой картины Петрушевская в ремарке торжественно описывает спасенную родню, шествующую величавой процессией – авторская ремарка: «Впереди Федоровна, все с тем же корытом над головой, дальше идет, подняв воротник пиджака, Валерий с двумя раскладушками, с рюкзаком. За ним Татьяна ведет, укрыв полами своего плаща, Антона и Максима. У мальчиков в руках чайник и кастрюля. Замыкает шествие Светлана, ведущая под руку Леокадию, старуху под зонтиком. В руках у Светланы чемодан» [6].

Сила Великой Матери амбивалентна: она может быть разрушительной подобно стихиям природы, но она же и созидательна в роли подательницы жизни (Мать-Земля). Так и в женском, материнском мире Петрушевской переходы от вражды к миру у сестер происходят мгновенно. Женщина у Петрушевской становится подобна

богине, которой дано через быт восстанавливать гармонию и целостность мира. В «Карамзиндеревенском дневнике» строки о животворящей функции женщины звучат у писательницы подобно молитве: «...они/ творят ежеминутно/ еду/ мир/ чистоту/ сытых/ здоровых/ спящих/ чистых/ детей/ мужей/ стариков/ во веки веков» [4, с. 324]. Женщина у Л. Петрушевской способна из хаоса сотворить космос – так поступит и Ирина, имя которой содержит созидательную потенцию «богини мирной жизни» [9, с. 122].

Согласно символике архетипа Великой Матери, исследователи рассматривают категорию «Дом» как «вечнорождающее материнское лоно» [2, с. 34]. Подобно тому, как утроба Матери защищает младенца, пространство «Дома-ковчега» – маленькая веранда Ирины уберезит матерей и детей, старух и мужчин от беды. Федоровна миролюбиво скажет: «Все поместимся, ничего, у меня комната шестнадцать квадратных метров, тепло, сухо» [6]. Так крошечное пространство становится средоточием тепла и уюта, спасающего все живое от неминуемой гибели.

В христианской традиции вера и любовь рассматриваются как фундамент духовного «Дома» каждого христианина. «Бог закладывает фундамент христианской церкви, объявляя Иисуса Христа сыном Божиим, а его апостолов – живыми камнями, один из которых получил имя Петр (греч. «камень»). Духовным цементом при построении христианского «Дома» выступает любовь. И Христос сравнивается в Новом Завете с женихом, Церковь – с невестой, что создает образ любящего супружеского дома» [10, с. 87].

Но женщины, матери-одиночки Петрушевской оставлены без мужской любви и поддержки. В женском мире героиня «Трех девушек в голубом» нет мужчин, способных принять на себя роль Спасителя-плотника. Никто из них, ни Валерик, ни Николай Иванович, не возьмут ответственности за спасение «Дома» от Потопа. Одиноким женщины вынуждены справляться со своими проблемами сами, без надежды на мужское плечо. Валера Козлосбродов, бывший муж Татьяны, со своей нелюбовью к физическому и интеллектуальному труду с презрением отвергнет эту просьбу, а Николай Иванович, любовник Ирины, и вовсе не собирается затрачиваться («Это не обещаю. (Весело.) Вот когда это будет твое! А общее я им буду покрывать?») [6]. Он из тех, кто берет, а не отдает. Госплановец хвастливо рассказывает Ирине историю о том, как отстроил для очередной любовницы «кооператив», но как только отношения закончились, он забрал свое: «Со временем там будет квартира дочери. Все пригодилось» [6].

Мужчина в матриархальном мире Петрушевской способен не на созидание «Дома», как социального и духовного бытия, а только лишь на строительство деревенского сортира. Саркастический тон драматурга подтверждается в 3-й картине, когда Татьяна иронически хихикает в ответ на восторженные восклицания Федоровны: «Какой он ей туалет построил! За одно это, можно положиться на человека. Вон какой домина стоит!» [6].

Такой мужчина – не-Ной и не-Христос, любящий и оберегающий Церковь – свою невесту. Его сила ограничивается «сотворением» туалета – починить крышу «Дома-ковчег» он не в состоянии. Вся мощь созидательной и спасительной силы принадлежит женщине-матери: Ирина – носительница чудотворной Любви способна остановить самолет и спасти свое дитя от смерти в финале пьесы. Она же способна восстановить мир и покой в «Доме». Ее радостный смех озаряет пространство «Дома» и примиряет враждующих сестер: «Хватит нам скитаться – Да господи, живите!» [6]. Где Женщина, там и мир, там и Спасение. Ирина не просто спасает «Дом-ковчег», она сама становится Ковчегом. Она надеялась, что обретет любовь с мужчиной, но он предал «птицу-бабочку», и тогда, простирая крылья над миром, она летит спасти своего ребенка – свою единственную радость, наполняющую жизнь смыслом. Она обретает покой рядом с тем, кто всегда будет ценить ее любовь и тепло. Ирина-скиталица обретает «Дом», не в стенах, нет, она находит его в собственной душе, наполненной любовью к ближнему, мудростью, чуткостью сердца и материнским состраданием – силами великой женской слабости.

«Ладно/ живи дом без крыши/ игра в счастье/ при хорошей погоде/ уют/ приют/ слабым/ старух и детей/ ты не для наших дождей» [4, с. 329] – эти строки из «Карамзиндеревенского дневника» содержат в себе квинтэссенцию смысла пьесы «Три девушки в голубом».

В художественном мире Петрушевской «Дом» – это спасительный приют для ищущих и обездоленных скитальцев. Но именно женщине с ее созидательной силой материнской любви дано спасти все живое от гибели. Любящая душа женщины-матери и есть спасительный Ковчег, оберегающий от бед и дающий приют всем отчаявшимся и страдающим. Ирина, как богиня мирной жизни, как Великая Мать всего сущего возвращает все на свои места: любовь к ближнему, смирение и приятие жизни восстанавливают космический порядок. В финале пьесы, таком волшебном и сказочном, вдруг обретает речь другая героиня – безмолвная старуха Леокадия, свекровь Светланы. Петрушевская дает ей имя, с греческого означающее

«белая», «светлая». Совершенным чудом становится произнесенная ею фраза (неожиданно звучным, ясным голосом): «Там с потолка капает». Потрясенные сестры замирают в оцепенении.

«Финал пьесы «Три девушки в голубом» – один из самых ярких примеров «вознесения» сюжета, слияния быта и бытия, как в чеховских пьесах. По смыслу «Там с потолка капает» и Сонино «Мы увидим небо в алмазах» – это утешение всем страждущим, отчаявшимся и потерявшим надежду. Поэтому «вознесение сюжета» – как реанимация, как возвращение к жизни» [1, с. 60]. Спасаящая, исцеляющая материнская любовь в художественном мире Петрушевской продуцирует чудо. Богиня-мать силой своей слабости созидает мир. Ирина торжествует – отныне конец скитаниям. Отныне каждый обретет свой «Дом».

Список литературы:

1. Вербицкая Г.Я. Отечественная драматургия 70-х – 90-х гг. XX века в контексте чеховской поэтики. Концепция Человека: монография. – Уфа: Вагант, 2008. – 140 с.
2. Леонова Л.Л. Культурные особенности архетипа Великой Матери в мифологии цивилизаций Древнего Востока // Вестник Пермского ун-та. – № 2. – 2011. – С. 32–35.
3. Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. – М.: Сов. писатель, 1987. – 390 с.
4. Петрушевская Л.С. Детский праздник. – М.: Астрель, 2012. – 382 с.
5. Петрушевская Л.С. Маленькая девочка из «Метрополя» – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.imwerden.info/belousenko/books/Petrushevskaya/petrushevskaya_metropol.htm (Дата обращения: 09.12.2015).
6. Петрушевская Л.С. Три девушки в голубом. – М.: Искусство, 1989 – [Электронный ресурс]. – URL: <http://lib-drama.narod.ru/petrushevskaya/girls.html> (Дата обращения: 02.12.2015).
7. Прохорова Т. Расширение возможностей как авторская стратегия. Людмила Петрушевская // Вопросы литературы. – № 3. – 2009 – [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/pro7.html> (Дата обращения: 12.12.2015).
8. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1994. – 608 с.
9. Суперанская А.В. Словарь личных русских имён. – М.: Эксмо, 2005. – 448 с.
10. Шутова Е.В. Архетипы «Дом» И «Бездомье» и их объективация в духовной культуре: автореф. дис. ... кандидата философских наук. – Омск, 2011. – С. 85–90.
11. Эстес К.П. Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях: пер. с англ. – М.: София, 2006. – 496 с.
12. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов: пер. с англ. – К.: Гос. биб-ка Украины для юношества, 1996. – 384 с.

СЕКЦИЯ

«РУССКИЙ ЯЗЫК.
ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ»

ПУНКТУАЦИОННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ПРЯМОЙ РЕЧИ
В СМИ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Волкова Лариса Борисовна

*канд. филол. наук, доц.
Санкт-Петербургского государственного университета,
РФ, г. Санкт-Петербурге
E-mail: lb-volkova@yandex.ru*

Лужковская Марина Феликсовна

*канд. филол. наук, доц.
Санкт-Петербургского государственного университета,
РФ, г. Санкт-Петербурге
E-mail: lmarinaf@gmail.com*

PUNCTUATION FOR DIRECT SPEECH IN MORDEN
MEDIA: THEORY AND PRACTICE

Larisa Volkova

*candidate of Philology, associate Professor
of Saint-Petersburg State University,
Russia, Saint-Petersburg*

Marina Luzhkovskaya

*candidate of Philology, associate Professor
of Saint-Petersburg State University,
Russia, Saint-Petersburg*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются правила пунктуации при прямой речи и особенности их применения в современных российских СМИ. Описываются основные модели оформления прямой речи, а также дается анализ принципов их формирования.

ABSTRACT

The article considers punctuation rules in cases of direct speech and specific features of their application in modern Russian media. Basic direct speech punctuation models are being described and principles of their formation are being analyzed.

Ключевые слова: пунктуационная норма; нерегламентированная пунктуация; прямая речь; СМИ.

Keywords: punctuation norm; unregulated punctuation; direct speech; media.

Говоря о современной языковой ситуации, о нарушении и даже разрушении норм русского литературного языка, часто наряду с орфоэпическими и лексико-грамматическими ошибками отмечают несоблюдение пунктуационных норм, т. е. неправильное употребление знаков препинания. Вместе с тем в теории пунктуации достаточно прочно закрепилось понятие нерегламентированной пунктуации, под которой понимается не зафиксированное в справочниках, но более или менее регулярное использование тех или иных пунктуационных знаков в определенных контекстах.

Нерегламентированная пунктуация может рассматриваться широко, как любое отклонение от кодифицированных норм, включая авторскую пунктуацию и так называемые ситуативные нормы, связанные с функциональной принадлежностью текстов. Ситуативные нормы, как отмечает Н.С. Валгина, «диктуются характером текстовой информации: знаки препинания, подчиненные такой норме, выполняют функции логико-смысловую (проявляется в разных текстах, но особенно в научных и официально-деловых), акцентно-выделительную (преимущественно в текстах официальных, частично в публицистических и художественных), экспрессивно-эмоциональную (в текстах художественных и публицистических), сигнальную (в текстах рекламных). <...> Такие знаки регламентированы характером этих текстов и существуют наряду с общепринятыми» [2, с. 179]. При узком понимании нерегламентированной пунктуации из рассмотрения исключают авторские знаки препинания, обращаясь к исследованию разнообразных отклонений от общих пунктуационных правил [8, с. 71]. В «Правилах русской орфографии и пунктуации» также отмечаются три уровня осмысления

пунктуационных норм: 1) нормативный, представленный в справочниках и обязательный для соблюдения, 2) «творческий», соотносимый с авторской пунктуацией, и 3) текстовый, т. е. стилистически значимая пунктуация, называемая другими исследователями нерегламентированной (в узком смысле) [5].

Причины формирования «новых» правил пунктуации разнообразны: 1) появление синтаксических конструкций, в частности разговорного синтаксиса, требующих особого пунктуационного оформления; 2) расширение функций знаков препинания, синграфемное их применение, 3) пробелы в кодификации, обусловленные неучетом каких-либо явлений речевой практики и др. [2; 3; 4; 8].

Если говорить о знаках препинания при прямой речи, то их функции можно определить, как разделительную и выделительную. Об этом писал уже Бодуэн де Куртенэ, отмечая что двоеточие при прямой речи относится к морфологии писаной речи, отделяя «дословный текст раньше высказанного другим лицом» от слов самого автора, а кавычки принадлежат к семасиологии, так как их назначение состоит в указании «на настроение говорящего или пишущего и на его отношение к содержанию письменно обнаруживаемого», с помощью кавычек отличается «чужое или предполагаемое с оговоркою «будто бы» ... от своего без оговорок» [1, с. 238]. Для отделения слов автора от чужой речи используется двоеточие и/или тире, выделение чужой речи может осуществляться двояко: с помощью кавычек (если прямая речь идет в строку) или посредством тире и абзацной рубрикации (если прямая речь начинается с абзаца). Посредством тире оформляется также диалогическая речь [5; 6; 7].

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы выяснить, насколько регламентированные правила соблюдаются в текстах современных СМИ, каким образом модифицируются и чем обусловлены причины модификаций. Анализ пунктуации при прямой речи в материалах современных газет и интернет-изданий позволил выявить несколько моделей пунктуационного оформления чужой речи и сформулировать принципы, определяющие данную пунктуацию.

При выборе знаков препинания для выделения прямой речи существенными оказываются два параметра: 1) позиция чужой речи, т.е. место ее расположения в абзаце (начальное или неначальное) и 2) объем прямой речи в структуре абзаца (или композиционно-содержательная структура абзаца). В зависимости от этих двух параметров можно выделить две базовые модели: регулярную (или инвариантную) и нерегулярную (или вариативную), которые реализуются в рамках абзаца. В регулярной модели прямая речь

не занимает начальной позиции, а слова автора, ее вводящие, могут находиться как в постпозиции, так и в препозиции по отношению к прямой речи. В случае постпозиции авторских слов прямую речь предваряет какой-либо авторский текст.

Схематически регулярная модель может быть представлена следующим образом:

1-а) =====: “Хххххх.”; 1-б) <...> “Хххххх”, — ===== ;

1-в) <...> =====: “Хххххх.”; 1-г) =====:

“Хххххх”. <...>, где ===== – слова, вводящие прямую речь; Хххххх – собственно прямая речь; <...> - какой-либо авторский текст.

Например: (1-а) *Сам режиссер о проекте говорит следующее: «Язык птиц», работа над которым началась в октябре 2014-го, – явление эстетическое и терапевтическое. Название будущего спектакля появилось ближе к весне, а контуры стали вырисовываться в летнем лагере, куда мы поехали в августе уже этого года и где две недели занимались».* («Эксперт Северо-Запад», № 1-3, 2016).

(1-б) *В Год литературы впервые прошел форум «Четвертая Вологда», посвященный автору «Колымских рассказов». «Есть три Вологды: историческая, краевая и ссыльная. Моя Вологда – четвертая», – объяснял читателю сам Шаламов, пытаясь соединить в мемуарах настоящее, прошлое, будущее.* («Культура», № 21, 26 июня – 2 июля 2015).

Особенность инвариантной модели заключается в том, что прямая речь, будучи включенной в структуру абзаца, не занимая начального положения, всегда оформляется единообразно (с помощью кавычек). При этом минимально абзац может состоять из предложения, вводящего слова автора и собственно прямой речи (схема 1-а). Возможные модификации происходят за счет включения авторского текста комментирующего характера, и, соответственно, количество моделей (схем) может увеличиваться.

Особенность нерегулярной (вариативной) модели состоит в том, что в ней допускается двоякое оформление прямой речи: как посредством кавычек, так и с помощью тире. Ее принципиальное структурное отличие от регулярной модели заключается в препозиции прямой речи, т. е. расположении ее в начале абзаца. Схематически вариативные модели могут быть представлены следующим образом:

2-а) “Ххх”, — ===== ; 2-б) – Ххх, — ===== .

3-а) “Ххх”, — ===== . – “Ххх.” 3- б) – Ххх, — ===== . — Ххх .

4- а) “Ххх”, — ===== . – “Ххх.” <...> 4-б) – Ххх, — ===== . — Ххх . <...> .

Например: (2-а) *«Главное, чтобы в Новом году вы продолжали делать добрые дела», – напутствовал маленьких петербуржцев главный Дед Мороз страны. («Петербургский дневник», 26 декабря 2015)*

(2-б) – *В сознании людей госсектор ассоциируется со стабильностью. Конкуренция среди кандидатов на вакансии госкорпораций резко возросла, – поясняет Людмила Чернякова. («Комсомольская правда», 26 декабря 2015).*

Приведенные выше примеры представляют минимальную вариативную модель, образуемую препозитивной прямой речью и постпозитивными словами автора, в целом составляющими абзац. Модификации модели осуществляются путем добавления (продолжения) прямой речи уже после слов автора (схемы 3-а и 3-б). Например: (3-а) *«Перед началом поездок у меня очень часто бывает грустное настроение, – рассказал «Газете.Ru» один из победителей Московской городской олимпиады одиннадцатиклассник Руслан Акметдинов. – По мере этой поездки оно у меня изменилось в связи с полярным сиянием в самолете из Москвы в Мурманск, настоящей зимой в Мурманске. В затмении сначала меня поразило, как Луна закрывает кусочек Солнца. Но полная фаза была гораздо круче. Чувствовалось какое-то спокойствие и грандиозность события: огромное солнце теряет свой блеск из-за маленькой Луны».* (Газета. ру. 20 марта 2015).

(3-б) – *Первый шаг сделан, и это очень важно, – поделился он своим мнением с «Вечёркой». – Храм на Сенной – архитектурная доминанта этой части города. Но все-таки это очень дорогая стройка. Государство не может финансировать ее. А благотворители и неравнодушные люди не столь богаты. Время покажет ...* («Вечерний Петербург», 29 мая 2015).

Схемы 4-а и 4-б демонстрируют содержательное расширение абзаца путем введения авторских слов комментирующего характера либо изложения чужой речи своими словами. Например: (4-а) *«В этом контексте опять пытались обсуждать как один из вариантов использования под фан-зону Дворцовую площадь, – высказывается директор Государственного Эрмитажа Михаил Пиотровский. – Но, слава богу, сейчас этот вопрос закрыт». По его мнению, если бы в ближайшее время можно было рекультивировать территорию бывшего ГИПХа, то там вполне могла бы появиться временная площадка и для фан-зоны к чемпионату 2018 года, и для других массовых мероприятий.* («Эксперт Северо-Запад», 21 декабря, 2015).

(4-б) – *Для развития бизнеса необходимо обеспечить ему доступ к длинным кредитам, – заявил в своем выступлении Борис Титов,*

уполномоченный при Президенте Российской Федерации по защите прав предпринимателей и сопредседатель общероссийской общественной организации «Деловая Россия». Он отметил также, что у инвесторов риски по отношению к доходам вышли в красную зону. В России больше не выгодно инвестировать. («Эксперт», 25 декабря 2015).

Проведенный анализ способов оформления прямой речи в СМИ свидетельствует о том, что в реальной практике выделения чужой речи сложились параллельные формы обозначения речи, принадлежащей другому лицу. Возникает вопрос о том, какой из вариантов может квалифицироваться как канонический, т. е. соответствующий закрепленным нормам, а также каковы причины появления параллельных форм. Как уже отмечалось, правила пунктуации при прямой речи акцентируют два признака: расположение прямой речи в строку или с абзаца, но при этом не учитывают композиционно-содержательное строение самого абзаца и лишь отчасти принимают во внимание позицию авторских слов, что и дает возможность двоякого прочтения данных правил. Если абзац начинается с прямой речи, то, следовательно, необходимо выделять прямую речь посредством тире; в то же время если за прямой речью идут слова автора, значит, есть возможность рассматривать построение текста в строку, таким образом оправдывается употребление кавычек. Следует обратить внимание на то, что важность учета фактора абзацной рубрикации при оформлении прямой речи, интерес к членению текста на абзацы и их композиционно-содержательной организации осознавалась лингвистами. В частности, в «Универсальном справочнике по русскому языку» Д.Э. Розенталя содержится параграф по абзацной рубрикации текста, включающего прямую речь и авторские слова. Д.Э. Розенталь на материале художественной прозы и поэзии анализирует варианты абзацного членения и дает некоторые практические рекомендации по оптимальной организации абзаца, включающего прямую речь [7, с. 316–319]. Что касается публицистических текстов, то здесь, в отличие от художественной прозы, действуют свои правила и закономерности построения текста, которые и обуславливают свойственное публицистике абзацное членение текста и его пунктуационное оформление.

Таким образом, описанные пунктуационные модели оформления прямой речи в СМИ в целом согласуются с правилами выделения прямой речи, закрепленными в справочниках по пунктуации. Недостаточная четкость в формулировании правил и ориентация главным образом на язык художественной литературы приводит

к становлению стилистически обусловленных вариантов пунктуации, в нашем случае – для языка СМИ. Отмечая существование параллельных форм выделения прямой речи (так называемой вариативной модели), необходимо сказать, что в языке СМИ идет процесс отбора оптимальной модели, что находит свое проявление в предпочтении того или иного варианта. Так, анализ показывает, что ряд изданий, в частности «Правда», «Коммерсантъ», «Литературная газета», «BaltInfo», «Независимая газета», «Советская газета», «Эксперт», использует для выделения прямой речи кавычки, другие, например, «Комсомольская правда», «Известия», «Metro», предпочитают тире. Кроме того, наблюдается тенденция к расположению прямой речи в пределах одного абзаца (модели 2-а, 2-б, 3-а, 3-б), а модели 4-а и 4-б являются периферийными, при этом в случае включения в абзац слов автора (не для ввода прямой речи) используется преимущественно схема 4-а, т. е. прямая речь выделяется кавычками.

В заключение необходимо отметить, что ситуативные (или текстовые) пунктуационные нормы не ограничиваются рассмотренными случаями, а проявляются и при оформлении диалогической речи, например, в таком популярном для СМИ жанре интервью, при цитировании или ссылках на источник и т. д.

Список литературы:

1. Бодуэн де Куртенэ И.А. Избр. тр. по языкознанию: в 2 т. / И.А. Бодуэн де Куртенэ. – М.: Наука, 1963. – Т. 2. – 388 с.
2. Валгина Н.С. Активные процессы в современном русском языке: учеб. пособие для студентов вузов. – М.: Логос, 2003. – 304 с.
3. Краснова Е.А. Приемы экспрессивной пунктуации в сочинительных конструкциях // Вестник НГПУ. – 2008. – № 49. – С. 66–70.
4. Кольцова Л.М. Тенденции развития современной пунктуации // Известия Воронежского педагогического университета. Русский язык. Т. 246. – Воронеж: Изд-во Воронежского педуниверситета, 1997. – С. 50–53.
5. Правила русской орфографии и пунктуации: полн. академ. справ. / под ред. В.В. Лопатина. – М.: Эксмо, 2006. – 480 с.
6. Розенталь Д.Э. Справочник по правописанию и литературной правке / Под ред. И.Б. Голуб. – 2-изд., испр. – М.: Рольф: Айрис-пресс, 1999. – 368 с.
7. Розенталь Д.Э. Универсальный справочник по русскому языку: Орфография. Пунктуация. Практическая стилистика. – М.: ООО Издательство «Мир и Образование», 2013. – 704 с.
8. Шубина Н.Л. Пунктуация современного русского языка: учебник для студентов высш. учеб. заведений. – М.: Академия, 2006. – 256 с.

ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА ОБРАЗА НЕБА В ЯЗЫКОВОМ СОЗНАНИИ РУССКИХ И ЯКУТОВ

Мелехова Анна Александровна

*ассистент КАФ ИЗФИР,
Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова,
РФ, г. Якутск*

Емельянова Вероника Ильинична

*студент 4 курса, кафедра английской филологии,
Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова,
РФ г. Якутск
E-mail: nika_zary@mail.ru*

ETHNOCULTURAL SPECIFICS OF AN IMAGE OF THE SKY IN LANGUAGE CONSCIOUSNESS OF RUSSIANS AND YAKUT SPEAKING PEOPLE

Anna Melekhova

*assistant of the Department of English Philology,
M.K. Ammosov North-Eastern Federal University,
Russia, Yakutsk*

Veronika Emelianova

*4th year student, Department of English Philology,
M.K. Ammosov North-Eastern Federal University,
Russia, Yakutsk
E-mail: nika_zary@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

Цель статьи в выявлении этнокультурной специфики образа неба в языковом сознании русских и якутов. Материалом исследования являются данные ассоциативного эксперимента среди носителей русского и якутского языков. В качестве метода исследования используются методы сравнительно-сопоставительного анализа и лексикографического описания. Данная работа свидетельствует о присутствии общих и исключительных черт в представлениях об окружающем мире носителей русского и якутского языков, что

имеет важное значение в процессе общения представителей разных культур. Развитие и расширение данной темы может помочь в выявлении различий национальных сознаний, что на наш взгляд, является одной из главных причин проблем межкультурной коммуникации.

ABSTRACT

The goal of the article is to identify the ethnocultural specific of the image of the sky in language consciousness of Russian and Yakut – speaking people. We used the methods of the comparative analysis and lexicographic description as a method of research. This work testifies the presence of the common and exclusive features in ideas of the world around Russian, Yakut languages speakers, which plays an important role in communication of different cultures representatives. Development and expansion of this subject can help with detection of distinctions of national consciousnesses that is one of the main reasons of problems in the cross-cultural communication.

Ключевые слова: языковое сознание; Этнокультурная специфика; образ неба; слова-стимулы; ассоциативный эксперимент; русский язык; якутский язык;

Keywords: language consciousness; Ethnocultural specifics; image of the sky; word incentives; associative experiment; Russian language; Yakut language;

В последние десятилетия наблюдается рост интереса к языковому сознанию человека со стороны лингвистики, психолингвистики. Число работ, которые направлены на изучение языковых способностей, эмоций, выраженных в языке, является не достаточным. Исследование определяется интересом психолингвистики к языковому сознанию носителей разных культур и языков, к его изучению и раскрытию новых явлений и фактов в данной области. Образ неба – традиционно считается наиболее актуальным и одновременно длительно дискуссионным. Небо обсуждается на теоретическом уровне в разных сферах знаний – в физике и математике, биологии и психологии и вычленяются в числе основных в философии. Компаративный анализ образа неба в русском и якутском языках позволит выделить общее специфическое в восприятии данного понятия среди носителей русского, якутского и английского языков. Данные различных языков свидетельствуют о наличии мыслительной категории о небе, которая по своим специфическим свойствам отличается от объективного неба. Целью данной работы является выявление этнокультурной специфики

образа неба в языковом сознании русских и якутов. Различие национальных сознаний, на наш взгляд, является одной из главных причин проблем межкультурной коммуникации [9]. Выявление представления образа неба, одного из главенствующих в сознании человека, занимающее важное место в культурных явлениях любого народа, позволит выявить его понятие в языковом сознании и будет являться своеобразным фундаментом для выявления общих или исключительных черт в представлениях об окружающем мире, что имеет важное значение в процессе общения представителей разных культур.

Существует множество интерпретаций понятий языкового сознания. В нашей работе мы будем придерживаться определения Поповой З.Д., которая под языковым сознанием понимает овнешляемые языком результаты ментальной деятельности (совокупность образов сознания). Это часть сознания, обеспечивающая механизмы речевой деятельности, а также хранение языка в сознании [6; 40].

Методологической основой нашей работы будет являться ассоциативный эксперимент, который Милицына Е.А. определяет, как опрос респондентов, объединенных некоторой общностью (профессия, язык, территория проживания и т.д.) на предмет выявления их ассоциаций-реакций на определенный стимул [3; 87].

Для составления лексикографического описания неба мы рассмотрим несколько примеров концепт «небо» с точки зрения культурологии.

Во множестве языков **небо** является обозначением пространства облаков и созвездий, места пребывания одного или многих богов, «небесного войска», и, вместе с тем, имеет такое понятие, как обиталище избранных умерших людей. Все вышеперечисленные понятия объясняются смешиванием метеорологических, астрономических, астрологических, теологических догадок, размышлений, теорий связанных с идеями возникновения и развития Космоса. Мифы о сотворении мира в большинстве древних культур рассказывают о доисторическом единстве неба и земли либо в смешанной форме типа Хаоса, либо в виде полового объединения Небесной женщины с Земным мужчиной, много позже вышедших друг из друга для создания места для воздуха и людей. Небо всегда считалось одним из самых главных объектов религий. Многие их приверженцы объясняют его значимость светом, который льется с неба и дарует жизнь всему на земле. Это являлось причиной употребления **неба** в качестве символа, выражающим само божество [11].

Часто **небо** несло представление твердого купола (твердыня). В нем обитают боги и наблюдают за жизнью людей, наказывая, или награждая, в зависимости от их поведения и поступков (дождь, гроза, тучи, превращения, засуха и т. п.) В Библии **небо** – божественный трон, на который Христос возвышается после распятия. Библия трактует строения данным образом: небо, подразделяется на ярусы (евр. Шамайим, множественное число), смыкается с помощью куполов над земным шаром. Дионисий Ареопагит еще в 5 веке писал, что на ярусах небес живут разные иерархии ангелов [7; 13].

В записях императора Чао, который жил примерно в 1 до н. э., были обнаружены такие молитвы: «Истинно возвышенное небо, господь всевышний, окутывающий землю, приносит жизнь и направляет водный поток! Истинно возвышенное небо, ты вечно. Я, первый среди людей, император Чао, благодарю тебя за все твои хорошие дела. Истинно плодородная земля, правящая небом, солнце и дождь дают расти твоим дарам...» [7; 16]. Данная молитва считается доказательством, что до нашей эры люди имели представление **о небе**, как об образе, скорее, неизвестном, нависающим над человечеством и имеющим высшую власть над ним.

В Западной Европе **небо** часто принималось скорее земными атрибутами, являющимися очевидными, при этом, «вся познанная на Земле красота дана свыше и прежде всего, является потусторонней конечной целью земных скитальцев ...» [7; 15].

Гариласо де ла Вега (1539–1616) писал о символическом значении небес в Древнем Перу: «Небеса перуанцами назывались Ханан Паха, что означает «верхний мир», куда, по их мысли, входят добрые дела, как, например, награда за их добродетель. Турин Паха – это мир рождения и гибели, что означает «нижний мир». Уру Паха – это срединная точка Земли, что означает «мир над другими», куда, по их словам, входят злые дела. Чтобы это отчетливее выразить, они давали и другие названия – Цупайя Гуакин, что означает «Дом дьявола». Они думали, что свобода верхнего мира означала жизнь в покое и свободу от труда, а эта жизнь была бременем ... все наслаждения, свободу, всю радость приписывали они тому, что было хорошо. Телесные удовольствия они причисляли не к нуждам другой жизни (после смерти), а к беззаботной свободе духа и покою, освобожденному от телесного труда» [10]. Существуют споры о присутствии влияния миссионеров на мировоззрение перуанцев, в параллель которым приводятся Древние египтяне, считающие, что после жизни душу ожидают неземные блаженства.

Вышеперечисленные представления являются возможностью утверждать, что рассмотрение и сравнение отдельных ценностей концептов **небо** на языковом материале содержат в себе основательные перспективы для выявления в них черт сходства и различия.

Для составления лексикографического описания понятия неба, и составления списка слов – стимулов, нами будут использованы следующие словари: Толковый словарь живого великорусского языка Даля В. [1; 559], Большой толковый словарь русского языка Кузнецова С.А. [2], Толковый словарь русского языка Ожегова С.И., Шведовой Н.Ю. [4; 401], Краткий якутско-русский словарь Петровой Т.И. [5; 112], Краткий якутско-русский словарь = нуччалы-сахалыы [8; 447].

Исходя из выявленных обозначений, мы составили следующие слова-стимулы:

Таблица 1.

Слова – стимулы на русском, якутском, английском языках

	Русский язык	Якутский язык
1	Небо	Халлаан
2	Пространство	Куйаар
3	Бог	Таңара
4	Обитель	Олохтоох сир
5	Бесконечность	Мунура суоҕа
6	Звезды	Сулустар
7	Луна	Ый
8	Солнце	Күн
9	Облако	Былыт
10	Мир	Аан дойду

Таким образом, с помощью использования толковых словарей, нами были составлены слова – стимулы: *небо, пространство, бог, обитель, бесконечность, звезды, луна, солнце, облако, мир.*

Нами были опрошены по тридцать представителей, родным языком которых являлись русский, якутский и английский языки. Опрос проводился при помощи социальных сетей, где опрашиваемым предлагалось, не задумываясь привести ассоциации с вышеприведенными словами. В ходе опроса была составлена данная таблица, отражающая проценты наиболее частотных ответов испытуемых в возрасте от 18–40 лет.

Таблица 2.

Наиболее частотные ассоциативные реакции

Русский язык	Якутский язык
<i>Небо</i> – звезды 13 % (4), голубое – 13 % (4)	<i>Халлаан</i> (небо) – былгыт (облако) 20 % (6), күн (солнце) 13 % (4), ыраас (чистый) 16 % (5)
<i>Пространство</i> – время 10 % (3), свобода 10 % (3) Примечания: 3 человека отказались приводить ассоциацию	<i>Куйаар</i> (пространство) – сулустар (звезды) 10 % (3), КВН командата (команда КВН) 6 % (2)
<i>Обитель</i> – зло (зла) 40 % (12) Примечания: 10 % (3) отказались отвечать	<i>Олохтоох сир</i> (обитель) - дойду (родина) 33 % (10), дьиэ (дом) 13 % (4) Примечания: ответы очень разнообразны и единичны
<i>Бесконечность</i> – восемь 20 % (6), космос 13 % (4)	<i>Мунгурасуоҕа</i> (бесконечность)- куйааракэйэрэбиллибэт 10 % (3) Примечания: не ответили 10 % (3), Некоторые ассоциации приведены на русском языке, ассоциации не односложны, единичны.
<i>Звезды</i> – небо 16 % (5) Примечания: присутствуют такие ассоциации, как: виноваты звезды – 6 % (2)	<i>Сулуустар</i> (звезды) – түүн (ночь) 10 % (3), эстрада сулуустар (звезды эстрады) 6 % (2) Примечания: Приведены имена эстрадных певцов
<i>Луна</i> – затмение 10 % (3), солнце 10 % (3)	<i>Бйи</i> (луна)- түүн (ночь) 30 % (10), Бйи кыыҕа 13 % (4), киэ5ээ (вечер) 13 % (4)
<i>Солнце</i> – тепло 23 % (7) Примечание: присутствуют такие ассоциации, как: Ирена 3 % (1), он 3 % (1), мама 3 % (1)	<i>Күн</i> (солнце) – сырдык (свет светлый светло) 13 % (4), сылаас (тепло) 13 % (4) Примечания: Приведены женские имена, ийэ (мама) 6 % (2)
<i>Облако</i> – туча 10 % (3), вата 10 % (3)	<i>Былыт</i> (облако)-ардах (дождь) 30 % (9), халлаан (небо) 13 % (4) Примечания: многие ассоциации связаны с цветом.
<i>Мир</i> – война 13 % (4), любовь 10 % (3)	<i>Аан дойду</i> (мир)- сир (земля) 30 % (9), таптал(любовь) 10 % (3)
<i>Бог</i> – вера 13 % (4) Примечания: 20 % (6) отказались приводить ассоциации	<i>Танара</i> (бог) – итэһэл (вера) 36 % (11), ийэ (мать) 10 % (3), айбы (доброе начало, добрый дух) 13 % (4)

Следуя составленной нами таблице, было выявлено следующее:
Слово – стимул *небо* в представлении русскоязычных испытуемых

имеет как парадигматические, так и синтагматические ассоциации в равном количестве. В случае с якутским стимулом, преобладают парадигматические ассоциации. Стимул *небо* на русском и якутском языках имеют схожие синтагматические ассоциации, связанные с цветом: *небо* – голубое, чистое.

Слово- стимул *пространство* в языковом понятии русских выявлено две наиболее часто употребляемых ассоциации – небо и время. Интересен факт, что 10 % участников не смогли дать ассоциацию с данным словом, когда как якутоязычные участники привели яркие ассоциации, в том числе, якутскую КВН команду Куйаар, что является показателем приверженности опрашиваемых к культурно-массовым мероприятиям.

40 % русскоязычных испытуемых ответили на стимул *обитель* клишированной ассоциацией зло(зла), что говорит о влиянии современного кинематографа на языковое сознание молодежи. Трое опрашиваемых не смогли дать ассоциации к данному стимулу. Для якутов стимул *олохтоохсиир* прежде всего ассоциируется с родиной и домом. Кроме того, они приводят сложные разнообразные ассоциации, каждую из которых разделяет максимально – 2 человека, что является доказательством отсутствия клишированности и присутствия своего личного мнения.

Ассоциации к слову *бесконечность* у русскоязычных участников было связано с понятием – космос и с цифрой 8, что можно рассмотреть как образное клише, вызывающее данную ассоциацию. Среди якутов 10 % ответили одной ассоциацией, которая, скорей всего является пословицей. 10 % отказались отвечать. Ответы были не односложными, единичными. Присутствует несколько слов на русском языке.

При заданном стимуле *звезды* носители русского языка приводили различные ассоциации, наиболее частотным оказалась – небо. Также, были получены ассоциация, связанная с фильмом виноваты звезды. Для говорящих на якутском языке *сулуустар* – это, прежде всего, ассоциация с ночью и со звездами якутской эстрады. Были приведены имена некоторых из них.

Стимул *Луна* для участников эксперимента, говорящих на русском, вызвал ассоциации с парадигматическими ассоциациями – затмение и солнце. У якутов ассоциации с *ый* можно назвать более романтическими. 13 % из опрашиваемых назвали певицу Ый кыһа.

Задав стимул *солнце*, мы получили ассоциации с именами людей, мам, как для якутоязычных, так и для русскоязычных участников эксперимента.

Стимул *небо* у групп вызвал разные ассоциации. В ассоциациях якутоязычных участников важное место занимает цвет (харана, халланкуох). У русскоязычных участников часто встречались ассоциации с животными или предметами – барашки, подушка, черепаха, слон, привидение.

Война – это самая частотная ассоциация со стимулом *мир* в сознании русскоязычных. Наверняка, это связано с произведением Льва Николаевича Толстого «Война и мир». Для якутов важное место занимает таптал (*любовь*), так же, как и для русскоязычных участников.

Последний приведенный стимул – *Бог*. 20 % русскоязычных опрашиваемых не захотели приводить свои ассоциации. Наиболее часто приводимой ассоциацией как у русских, так и у якутов является вера (итэһэл).

Общими чертами полученных ассоциаций от носителей якутского языка являлись: их сильная связь с духовным миром, с культурным достоянием и с именами родных людей, их ответы крайне разнообразны и приближены к литературному языку, что вызвало некоторые сложности с переводом.

Реакции на слова-стимулы русскоязычных и якутоязычных опрашиваемых были схожими: для первых такую же немаловажную роль играет культурная и духовная жизнь. Встречаются ответы с приведенными в них именами. Однако в ассоциациях русскоязычных представителей опроса появляются названия современных технологий и ассоциации, связанные с фильмами и играми.

Все вышеперечисленное является доказательством, что образ неба – один из главенствующих в сознании человека, занимающее важное место в культурных явлениях любого народа. Выявив его понятие в языковом сознании, можно наблюдать общие и исключительные черты в представлениях об окружающем мире носителей русского, якутского и английского языков, что имеет важное значение в процессе общения представителей разных культур. Развитие и расширение данной темы может помочь в выявлении различий национальных сознаний, что на наш взгляд, является одной из главных причин проблем межкультурной коммуникации.

Список литературы:

1. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М.: Рус. яз., 1998. – Т. 1. А–З. – 699 с.
2. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. – СПб., 1998. Изд-во «Норинт» – 560 с.

3. Милицына Е.А. Методы исследования языкового сознания // Актуальные проблемы филологии: материалы V международной (заочной) научно-практической конференции / АлтГУ. – Барнаул, 2011. – Вып. 5. – 87–92 с.
4. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. – 4-е изд., – М.: Высшая школа, 1993. – 944 с.
5. Петрова Т.И. Краткий якутско-русский словарь. Учебный словарь. – 2-е изд. Якутск, 2006. Изд-во «Бичик» НКИ – 477 с.
6. Попова З.Д. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И.А. Стернин. – М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. – 314 с.
7. Рошаль В.М. Энциклопедия символов/Энциклопедия. – М., 2008. из-во АСТ – 19 с.
8. Краткий русско-якутский словарь = нуччалы-сахалыы. – Якутск, 2008. изд-во Бичик – 368 с.
9. Мухина В.С., Петровский А.В. Сознание // Глава 13. Структура сознания и бессознательное в психике человека//<http://vmedicine.net/psikhologiya/35-psikhologiya-baza/1781-glava-13-soznanie-b-c-mukhina-a-v-petrovskij.html?showall=&start=2> (Дата обращения: 06.12.2015).
10. Словарь филолога. Энциклопедический словарь филолога. Маркс К., Энгельс Ф., Ленин В.И. о языке // URL: <http://slovarfilologa.ru/105/> (Дата обращения: 06.12.2015).
11. Книга символов. Небо. [Интернет-портал]. URL: <http://www.symbolsbook.ru/article.aspx?id=336> (дата обращения: 06.12.2015).

ЭТНОПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО

Фахрутдинова Мимоза Теймуразовна

*канд. филол. наук, доц. кафедры русского и татарского языков
Казанский научный исследовательский технический
университет им. А.Н. Туполева,
РФ, Республика Татарстан, г. Казань
E-mail: gurchiani@yandex.ru*

ETHNOPSYCHOLOGICAL PECULIARITIES OF STUDING RUSSIAN AS A FOREIGN LANGUAGE

Mimoza Fakhrutdinova

*candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian
and Tatar languages Kazan National Research Technical University,
Russia, Republic of Tatarstan, Kazan*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается один из наиболее значимых методических принципов преподавания РКИ – учет национально-психологических особенностей учащихся, предоставляющий возможность нахождения адекватных решений многих методических задач, позволяющий интенсифицировать учебную деятельность студентов. Автор делится своим профессиональным опытом, приводит примеры национальных коммуникативно-поведенческих черт, а также особенностей речевого этикета арабских и азиатских учащихся.

ABSTRACT

The article deals with one of the most important methodological principles of teaching Russian as foreign – that is taking national and psychological facilities of students into account. It gives the opportunity to find sufficient resolutions of various methodological problems, particularly to intensify training activities of students. According to professional experience, author gives some examples of communicative facilities and characteristics of speech etiquette of different national groups and some practical advices for teachers who is going to work with Arab and Asian students.

Ключевые слова: Обучение; язык; менталитет; арабский; китайский; корейский; русский; учащийся; преподаватель; психологический; национальный.

Keywords: Education; language; principle; Arabic; Chinese; Korean; Russian; student; teacher; psychological; national.

Большинство иностранных студентов в России проходит предвузовскую подготовку, дающую им возможность поступать на основные факультеты российских вузов. На этапе предвузовской подготовки идет вхождение личности студента в новую среду, что осложняется малой информированностью о политической, экономической и социальной системах, о культурных традициях, о нормах и обычаях этой страны. Также в процессе вхождения в новую

иноязычную среду студент сталкивается с неадекватной психической и физической нагрузкой, что является нормальным и необходимым для всех людей, попадающих в иные условия жизни.

Хочется отметить, что на усвоение русского языка как иностранного влияют различные экстралингвистические факторы. Можно выделить следующий ряд параметров, составляющих основу классификации внеязыковых факторов:

- 1) Индивидуальные особенности личности и возраст учащихся.
- 2) Социальное положение.
- 3) Национальный контингент группы учащихся.
- 4) Геополитическое положение страны, из которой приехал учащийся.
- 5) Особенности национального менталитета.

Анализ последнего пункта, связанного со спецификой восприятия русского языка как иностранного в зависимости от особенностей национального сознания, приводится в данной статье. Обучение людей различных национальностей требует учета этнопсихологических особенностей, поскольку они влияют на восприятие и усвоение получаемых знаний. Используя знание национальной психологии, преподаватель может и должен находить более весомые аргументы, способствующие повышению качества образования. Многие адаптационные проблемы при попадании в иную социокультурную и языковую среду связаны именно с ощущением потерянности в новом культурном пространстве, в непонимании особенностей российской культуры из-за огромной разницы в национальном сознании, культурных традициях и правилах поведения.

Исходя из личных наблюдений, отметим, что студенты, приехавшие в Россию из азиатских стран, отличаются хорошей обучаемостью. В частности, китайские студенты, отлично усваивают правила русского языка, но при этом их особенностью является нежелание говорить на русском языке до появления уверенности в усвоенной лексике и грамматической системе. Мы полагаем, что это является следствием одной из черт китайского менталитета, более ориентированного на внутреннюю психическую и интеллектуальную деятельность. У китайцев есть понятие чести, дословно переводимое на русский язык как «лицо»: эта категория предполагает боязнь ошибиться и потерять свое «лицо» в обществе. Однако не стоит забывать, что те же китайцы могут иметь различный темперамент в зависимости от территориальной принадлежности: выходцы из южных пределов Китая более эмоциональные, среди северян же чаще встречаются интроверты.

Студенты из Северной Кореи также отличаются обязательностью, усидчивостью, послушанием в процессе обучения русскому языку как иностранному. Приехавшие в Россию корейские студенты физически и душевно зажаты, пассивны на занятиях. Все это объясняется тем, что Северная Корея слишком долго жила под властью конфуцианской идеологии, дух и стереотипы которой до сих пор затрудняют свободу самовыявления и действий. Эти последствия усиливаются нынешним политическим режимом в КНДР.

Противоположным поведением и особенностью изучения русского языка обладают студенты из арабских стран (например, Ирак, Иран, Йемен). Они мало уделяют внимания грамматическим правилам языка и при скудном лексическом запасе на начальном этапе обучения не боятся общаться, выражать свои эмоции, знакомиться с новыми людьми. Арабские студенты не любят строгой логики и объективных доказательств, а ценят афористичность и многообразие впечатлений. Их импульсивность, порывистость и несдержанность в проявлении чувств напрямую отражается на усвоении русского языка как иностранного.

Трудолюбие является одной из характерных черт подавляющей части населения арабских государств, поэтому домашние задания всегда выполняются студентами с точностью и в срок, что дает большие возможности преподавателю по реализации учебного плана. При общении с арабскими студентами следует быть готовым к их свободному отношению ко времени. Например, не стоит удивляться тому, что беседа учащихся с преподавателем не будет ограничена окончанием занятий. Исключительно тяжелые условия жизни приучили арабов спокойно переносить трудности и лишения, закрепили у них такие качества национального характера, как неприхотливость, умеренность, быструю приспособляемость к любым условиям.

Для студентов-арабов характерными являются эмоциональная неустойчивость, самоуверенность. Это люди внутренне конфликтные, часто предъявляющие большие требования к соблюдению своих прав. Они не таят своих истинных чувств по отношению к собеседнику, в том числе к другим иностранцам.

Таким образом, в этой статье проанализированы две различные модели восприятия языка, зависящие от национальных особенностей студентов. Необходимо отметить, что на эффективность изучения русского языка как иностранного влияют все вышеупомянутые факторы. Для повышения эффективности обучения следует обратить внимание на социальный процесс адаптации обучающихся

и на сходство и различие родного для студентов и русского языков. Адаптации студента-иностранца к новой социокультурной среде способствуют две группы факторов: зависящие от студента и зависящие от преподавателя. Со стороны студента важны: достаточный уровень базовой подготовки, уровень знания русского языка, индивидуальная способность к обучению, особенности национального менталитета. Преподаватель, в свою очередь, должен быть компетентен в предмете, владеть языком общения и обладать определенными личностными качествами, акцентировать внимание на этнопсихологических особенностях обучающихся. Тем более, что в настоящее время изучение этнопсихологических проблем получили значительное развитие как в нашей стране, так и за ее пределами.

Список литературы:

1. Али Анвар А. Учет национально-психологических особенностей арабских учащихся при обучении РКИ / А. Али Анвар // Русский язык за рубежом. – 2010. – № 4. – С. 31–36.
2. Верещагин Е.М. Язык и культура / Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. – М.: Индрик, 2005. – 1055 с.
3. Крысько В.Г. Этническая психология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.Г. Крысько. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 320 с.
4. Шамов А.Н. Методика преподавания иностранных языков / А.Н. Шамов. – М.: АСТ, 2008. – 253 с.
5. Щукин А.Н. Методика обучения речевому общению на иностранном языке / А.Н. Щукин. – М.: Икра, 2011. – 454 с.

СЕКЦИЯ

«СЛАВЯНСКИЕ ЯЗЫКИ»

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ СИНОНИМОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЕЙ ДНЕПРОПЕТРОВЩИНЫ

Лоцинова Инна Сергеевна

*аспирант кафедры украинского языка
Днепропетровского национального университета имени Олеса Гончара,
Украина, г. Днепропетровск
E-mail: averami@gmail.com*

THE STYLISTIC POTENTIAL OF SYNONYMS IN THE PROSE AND POETRY OF DNIPROPETROVSK'S AUTHORS

Inna Loshchinova

*phD student at Department of Ukrainian language
of Dnipropetrovsk National University Oles Honchar,
Ukraine, Dnipropetrovsk*

АННОТАЦИЯ

Целью статьи является выявление стилистического потенциала индивидуально-авторских лексем, которые вступают в синонимические отношения, как с нормативной лексикой, так и с другими окказионализмами. Основным методом исследования послужил контекстологический анализ, учитывающий влияние контекста на значения синонимов. Сделан вывод о том, что окказионализмы выполняют не только функцию замещения или уточнения, но и содержат в себе прагматическо-оценочные значения.

ABSTRACT

The article deals with investigation of stylistic potential of occasional lexemes, which join to synonymic relationship as with normative lexemes, so with other occasional words. The basic research method is contextual analysis considering the impact of context on the meaning of synonyms.

It is concluded that occasional lexemes perform not only function of replacement or clarification, but contain pragmatic and evaluative meanings.

Ключевые слова: окказионализм; инновация; синоним; контекстуальный синоним; юкстапозит; экспрессивность; прагматический потенциал.

Keywords: occasional lexeme; innovation; synonym; contextual synonym; juxtaposites; pragmatic potential.

На рубеже XX–XXI веков в лингвистической науке произошли коренные изменения: язык стали рассматривать не как самостоятельную, независимую от человека систему, а как своеобразный антропологический феномен. Такая переориентация научных исследований способствует усилению внимания к антропоцентрическому характеру образования инноваций, в том числе и окказиональных лексем, появление которых является следствием познания человеком реального мира, его мыслительной и речетворческой деятельности, а также определено коммуникативными интенциями говорящего. Вопросам функционирования окказиональных лексем в украинском художественном дискурсе посвящены работы таких лингвистов, как Н. Адах [1], Г. Вокальчук [2], В. Герман [3], Н. Голикова [4], О. Жижома [6], Ж. Колоиз [12], О. Турчак [22], Чабаненко [23], Т. Юрченко [24] и др. Проблемы лингвостилистического анализа художественных текстов привлекают к себе пристальное внимание языковедов. Это обусловлено тем, что «художественно-литературный текст является самым давним дискурсом, в котором постоянно взаимодействуют автор и читатель как адресант и адресат, при этом превращение текста, созданного писателем, в дискурс осуществляет множество читателей, по-своему используя собственные знания, опыт, чувства и эмоции» [4, с. 180]. Несмотря на многочисленные исследования, посвященные проблемам функционирования окказиональных единиц в произведениях украинских поэтов и прозаиков, в общем описании художественно-литературного стиля до сих пор не хватает важной информации о речетворческой специфике писателей Днепропетровщины. В связи с этим целью нашей статьи является выявление стилистического потенциала индивидуально-авторских лексем, которые вступают в синонимические отношения, как с нормативной лексикой, так и с другими окказионализмами. Источниками фактического материала послужили поэтические и прозаические произведения И. Данилюка,

Ю. Кириченко, Ю. Кибца, В. Коржа, Н. Никулиной, Г. Прокопенко, А. Светличной, В. Сиренко, И. Сокульского, Леси Степовички.

Анализ индивидуально-авторских слов с точки зрения «синонимичности» свидетельствует о том, что подавляющая часть их не вступает в синонимические отношения с нормативной лексикой. По мнению В. Герман, это можно объяснить тем, что «неологизм в основном создается прежде всего для того, чтобы одним словом, назвать те явления, признаки или действия, которые в языке существуют описательно – в словосочетании или фразеологизме; кроме того, новое слово также нередко называет то, что вообще может не иметь вербальных характеристик, так как является результатом авторского воображения» [3, с. 12]. Вследствие этого в поэзиях встречаем лишь одиночные примеры подобных новообразований: *Одна птаха хитрувата / вкраля для гнізда скловати, / знала клопіт **ночеденний** / з тим встеляннечком модерним* [14, с. 120]. Индивидуально-авторская лексема *ночеденний*, являющаяся синонимом узусального слова *цілодобовий*, используется с целью сохранения ритмомелодики поэзии. В следующем контексте новация раскрывает негативное отношение Дантеса к А. Пушкину, его стремление оправдать свой поступок: *Голів путящих не могло не осінити: Аби В. Корж черствів під вічним пресом, / Найкраще перекрить його... Дантесом: Він – патріот, / убив **кацапа-негритоса**, / Не заплямив себе в ділах Фороса ...* [10, с. 24].

В поэзиях Ю. Кириченко наблюдаем окказионализмы-синонимы к слову *конь*, что обусловлено стремлением избежать тавтологии, охарактеризовать особенности животного: *Продавали **коня-буйногривця**, / Бунтівного, мов скіфське вино. / Продавали коня степового – Яблукастого **молодана*** [8, с. 17]; *І криниченька – ненадпита, / І чорний вивіт – в стремені ... / Ой, коню, коню, кониченьку, / Ой, **коніку-розрайбіда*** [8, с. 39]. С целью изобразить величие и исключительность такого явления, как днепровские пороги, авторы используют следующие окказиональные синонимы: *Хіба не зрадили ми камінь, **цар-поріг**, / Що Ненаситцем звався споконвіку* [11, с. 220]; *Під мирною славутною синню сплять круточолі **велетні-пороги**. / Колись вони уперті **людоборці** підводилися в ореолах піни, / І ревище ішло від них луною, мов засторога непокірним людям* [16, с. 42].

В творчестве писателей Днепропетровщины контекстуальные синонимы чаще всего представлены прилагательными, с помощью которых авторы вводят читателя во внутренний мир лирических героев и дают разноплановые характеристики предметов или явлений:

Спить козацький прамогутній дуб [11, с. 229]; *На полі чекання / босоноге, латаношитанне, / спинилось моє покоління* [13, с. 205]; *Ще вчора соловей нам рани гоїв, / А нині – вороняччя у вікні... / Я пробував його шугнуть, але / Моє уміння **немічно-мале*** [9, с. 233]; *В наших поглядах це безмежжя, / **незбагненне небесно-земне*** [13, с. 44]; *Ланцюг життя низався бездоганно. / До ланки ланка – міцно і невпинно. / Та кожну ланку повнило органно / **Первинносутнє, вічноукраїнне*** [17, с. 259]. С допомогою окказиональных контекстуальних синонимов *первинносутнє, вічноукраїнне* Г. Прокопенко акцентує увагу на необхідності популяризації української культури, служущої ідеологічним фундаментом для розвитку общества будущего на основе собственных исторических корней, языка, обычаев и традиций, а не на заимствованных стереотипах и импортных шаблонах.

Существенную экспрессию несут в себе структурно-модифицированные синонимы: *Дух безневиння, миротворства дух, / Довічно мудрий символ «хати скраю».* / *Але чуткесенький на слух, / В умі він все до дрібки прикидає* [18, с. 152]; *Родились рано ми для далей необ'їжджених, / Та краці збилися із нас на шлях невдач. / Ми діти **півдоріг**. Им'я нам – **півдоріжжя!** / За це ось і пробач!* [11, с. 538]; *Стегнаста лярва в шестиклинці / І – виноград, і – матюки... / Оце і зветься **антипобут?** / Оце і є – в **Едем втекти?**...* [10, с. 108]. С помощью новации *півдоріжжя* Ю. Кибец подталкивает читателей к размышлениям о необходимости полнейшей реализации своих талантов. Используя контекстуальные синонимы *антипобут – Едем*, Ю. Кириченко осуждает мужей, уставших от домашнего быта и ищущих развлечений на стороне.

Иногда экспрессивность, возникающая на основе контраста, является вторичной, накладываясь на основную, порождаемую метафорой или гиперболой [23, с. 32]: *А вона до мене вереснем, / А вона до мене жовтнем / **прихиляється-голубиться** – аж приборканим стаю ...* [13, с. 209]; *Тиша **навістіж камінна, крик закуто-глухий**. Так мовчить Україна – перетято шляхи!* [20, с. 46]; ***Пісенніше** буде народу, / **безсмертніше** буде родині, / в цю осінь, дарунками **цедру**, / народ **колисатиме сина** ...* [15, с. 51].

Вследствие использования контекстуальных синонимов в качестве юктапозитов из-под пера писателей выходят высокоэкспрессивные новации: *Я пробую ще раз віднайти Хельмута через двох коридорних дам – **наглядачок-підслухачок*** [21, с. 255]. Существительные *наглядачка* и *підслухачка* объединены семей «шпионаж». Так Леся Степовичка выражает свое негативное

отношение к распространенным в советское время доносам, когда даже у стен были уши. Существенным прагматическим потенциалом наделены окказиональные юкстапозиты И. Данилюка, также образованные соединением контекстуальных синонимов: *Городянки роздратовані хліпаками-очкариками* [5, с. 105]; *Ти не з виштовханих у плечі ментів-правдоборців бува?* [5, с. 89]. С помощью первой новации автор осуждает ребят, которые не уделяют внимание своей физической форме, тем самым «провоцируя» читателей пересмотреть свое отношение к спорту. Обычно существительные *міліціонер* и *правдоборець* воспринимаются как синонимические понятия и вне контекста, но в данном случае происходит их антонимизация. Этому способствует негативный оценочный компонент в структуре лексического значения существительного *мент*, который заимствован в общеупотребительную лексику из криминального жаргона. И. Данилюк разоблачает сущность современных правоохранительных органов, которые сегодня подчас уподобляются мафиозной группировке, где процветают «крышевание» нелегальных бизнесов и коррупция. Поэтому в данной организации редко задерживаются порядочные люди, желающие бороться с преступностью, а не искать собственной выгоды.

Значительный прагматический потенциал заложен и в следующем юкстапозите, образованном соединением разноязычных компонентов: *Не хочу чийсь я носити сандалі / і мати не рідну країну-страну* [19, с. 10]. Автор уверен в том, что построение суверенного, социально-ориентированного, высококультурного государства возможно тогда, когда у людей воспитано чувство гордости за свою родину и умение дорожить ее материальными и духовными ценностями.

Таким образом, в речетворчестве писателей Днепропетровщины окказионализмы, вступая в синонимические отношения с общеупотребительной или индивидуально-авторской лексикой, выполняют не только функции замещения и уточнения, но и содержат в себе прагматическо-оценочные значения, которые каждый читатель интерпретирует по-своему.

Список литературы:

1. Адах Н.А. Авторські лексичні новотвори в поезії В. Барки: семантика, функції, прагматика / Н.А. Адах: Автореф. дис. канд. філол. наук. Суми, 1999. – 21 с.
2. Вокальчук Г.М. Я – безразковості поет (Словотворчість М. Семенка). – Рівне: Перспектива, 2006. – 201 с.

3. Герман В.В. Індивідуально-авторські неологізми (оказіоналізми) у сучасній поезії (60–90-ті рр.): Автореф. дис. ...канд. філол. наук. – К., 1999. – 20 с.
4. Голікова Н.С. Семантичні та прагматичні маркери контекстуальних антонімів у художньо-літературному дискурсі // Дослідження з лексикології і граматики української мови. Вип. 15. Дніпропетровськ, 2014. – С. 177–186.
5. Данилюк І.В. Aeternum vale – прощай навіки: Проза, вірші. – Дніпропетровськ: Пороги, 2005. – 290 с.
6. Жижома О.О. Роль okazіональних прикметників у формуванні поетичного дискурсу / О.О. Жижома // Лінгвістичні студії. Вип. 18. – Донецьк : ДонНУ, 2009. – С. 156–161.
7. Кириченко Ю. Перезування душі: Поезії. Київ: Книжкова палата України, 2008. – 142 с.
8. Кириченко Ю. Борг шаблям і кобзам: Книга вибраних поезій Дніпропетровськ: Поліграфіст, 2003. – 158 с.
9. Кириченко Ю.І. Чаювання з чужим щастям. Київ: Видавничий центр Кухарука, 2002. – 382 с.
10. Кириченко Ю.І. Чорний шоколад – для білих мишей: Епіграми, фейлетони, вірші, пародії. Дніпропетровськ: Поліграфіст, 1997. – 238 с.
11. Кібець Ю.І. Провидець. Дніпропетровськ: «Ліра ЛТД», 2005. – 568 с.
12. Колоїз Ж.В. Okазіональна деривація: теоретичний та функціонально-прагматичний аспекти / Ж.В. Колоїз: Автореф. дис. ... доктора філол. наук: 10.02.01. – К., 2007. – 41 с.
13. Корж В.Ф. Осіннє чекання весни. Дніпропетровськ: Промінь, 1987. – 231 с.
14. Корж В.Ф. Твердиня: Поезії. Дніпропетровськ: Промінь. 1981. – 160 с.
15. Корж В.Ф. Зелені камертони. Київ: Радянський письменник, 1969. – 60 с.
16. Нікуліна Н.П. Знамення калини. Дніпропетровськ: Січ, 2000. – 231 с.
17. Прокопенко Г. Сонячний вітер. Дніпропетровськ: Промінь, 1979. – 62 с.
18. Світлична Г.П. І буде лет: Вибране. Київ: Молодь, 1989. – 320 с.
19. Сіренко В.І. Клятва: Поезії. – Дніпропетровськ: Пороги, 2009. – 109 с.
20. Сокульський І.Г. Означення волі. Дніпропетровськ: Січ, 1997. – 351 с.
21. Степовичка Леся Шлюб із кухлем пільзенського пива: Роман. Дніпропетровськ: Ліра ЛТД. 2007. – 336 с.
22. Турчак О.М. Okазіоналізми в мові української преси 90-х років ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук. Дніпропетровськ, 2005. – 256 с.
23. Чабаненко В.А. Стилістика експресивних засобів української мови. Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – 352 с.
24. Юрченко Т.Г. Okазіоналізми у творчості П. Загребельного: структурно-семантичний та стилістичний аспекти : автореферат дис. ... канд. філол. наук. – К., 2003. – 20 с.

СЕКЦИЯ

«СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ»

СУБСТАНТИВНЫЕ ФОРМЫ ГРЕКО-ЛАТИНСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В МЕДИЦИНСКИХ ТЕРМИНАХ КАЗАХСКОГО ЯЗЫКА

Касымбекова Алмаш Нысанбековна

*аспирант Кыргызского государственного университета им. Арабаева,
Кыргызская Республика, г. Бишкек
E-mail: Almash_n@mail.ru*

SUBSTANTIVE FORMS OF GREEK-LATIN ELEMENTS IN MEDICAL TERMS OF THE KAZAKH LANGUAGE

Almash Kasymbekova

*post-graduate student of the Kyrgyz State University im. Arabaeva,
Kyrgyzstan, Bishkek*

АННОТАЦИЯ

Цель статьи заключается в выявлении характера функционирования греко-латинских элементов субстантивной формы в медицинской терминологии казахского языка на современном этапе ее развития. Использовались методы наблюдения, описания, сплошной выборки лексических единиц, сравнения, сопоставления. В результате рассмотрен корпус греко-латинских элементов в медицинских терминах казахского языка, выявлены общие тенденции и способы адаптации заимствований. Термины греко-латинскими элементами субстантивной формы преобладают в клинической и фармацевтической терминосистемах. Способы их адаптации в казахском языке: параллельные русским казахские эквиваленты. Они переводятся, калькируются, происходит «осознавание» их составных компонентов.

Определены как синтетический, так и аналитический способы освоения казахским языком субстантивных греко-латинских элементов.

ABSTRACT

The aim of the article is to identify the nature of the functioning of the Greek and Latin elements of substantive forms in medical terminology of Kazakh language in modern stage of its development. The methods of observation, description, continuous selection of lexical units, comparison, coincide have been used.

As a result of consideration of the Greek housing – Latin elements in medical terms of the Kazakh language, revealed general trends and ways to adapt adoption. The terms of Greek and Latin elements of substantive forms predominate in the clinical and pharmaceutical termsystems.

The ways of their adaptation in the Kazakh language: Russian, Kazakh parallel equivalents. It can be translated, there is a “awareness” of their composite components. Both synthetic and analytical methods of the Kazakh language development of substantive Greek-Latin elements have been determined.

Ключевые слова: греко-латинские элементы; медицинская терминология; казахский язык.

Keywords: Greek and Latin elements; medical terminology; Kazakh language.

Любая терминология, как известно, является самой подвижной частью лексической системы национального языка. Терминология казахского языка – предмет пристального внимания лингвистов, ученых, всех, интересующихся ее формированием и развитием. Развитие терминологии в казахском языке представляет собой новый этап, связанный со становлением казахского языка как государственного.

В развитии медицинской терминологии казахского языка наблюдается действие разных тенденций: 1) тенденция консервативного характера, стремление сохранения основного костяка медицинской терминологии с использованием греко-латинских элементов как международных терминов, что способствует, во-первых межнациональной и межкультурной коммуникации медиков-казахстанцев со своими коллегами из других стран как в устном, так и письменном виде, возможности активного участия в обмене и получении медицинской информации, с другой стороны; 2) тенденция к более активному участию исконных элементов казахского языка в формировании медицинской терминологии. Эта тенденция объяс-

няется общим ростом национального самосознания и стремлением к сохранению национальной идентичности в эпоху глобализации; 3) тенденция стремления к повышению уровня мотивированности медицинских терминов, что определяется необходимостью во все большей популяризации медицинского знания среди рядовых носителей языка.

Фундаментом любой терминологии в частеречном отношении являются имя существительное и имя прилагательное.

Как известно, *nomen substantivum* (имя существительное, зат есім) присутствует во всех подсистемах медицинской терминологии: анатоми-гистологической номенклатуре (диафрагма, вена, ганглий), клинической (анемия, тахикардия, колит) и фармацевтической (адrenalin, микстура, адсорбция).

Так, например, в «Медицинском словаре» [5], в котором «приведены основные русско-казахские термины по теоретическим и клиническим дисциплинам», нами выявлены 4231 существительное и 844 прилагательных с элементами исследуемого языкового этимона в казахской его части, что составляет 33 % от общего объема словаря.

Как было отмечено ранее, заимствование слов греко-латинского происхождения в казахском языке происходит через русский язык-посредник. Благодаря ему в казахском языке появилось разноместное ударение в иноязычных словах, в том числе в медицинских терминах, являющихся объектом нашего исследования. Представим примеры.

Термины с ударением на первом слоге от начала слова: фактор (лат. *factor* – делающий, производящий). Термины с ударением на втором слоге от начала слова: абсцесс (лат. *abscessus* – гнойник, нарыв), бактерия (греч. *bakteria* – палочка). Термины с ударением на третьем слоге от начала слова: стоматит (греч. *stoma* (*stomatos*) – рот), агрегация (лат. *aggregatum* – присоединять). Термины с ударением на четвертом слоге от начала слова: ассимиляция (лат. *assimilatio* – уподобление, отождествление). Есть термины с ударением на пятом, шестом, седьмом и далее слогах от начала слова: ретикулоцит (лат. *reticulum* сеточка + гр. *kytos* клетка, полость), антропозооноз (гр. *anphropos* человек + гр. *zoon* животное + гр. *nosos* болезнь), кератоконъюнктивит (гр. *keras* (*keratos*) рог + лат. *conjunctivus* соединительный) и другие [7].

Слова, подвергшиеся трансформации в соответствии с морфологическими нормами казахского языка, приобретают ударение на последнем слоге: агглютинациялау (лат. *agglutinare* – приклеивать), аденовирустар (гр. *aden* железа + лат. *virus* яд) и другие.

Орфография рассматриваемых слов в казахском такая же, что и в русском языке, согласно тому положению, что «заимствованные международные и русские термины могут входить в казахский язык в той же форме, в какой они употребляются в русском ...» [3, с. 177].

Фонетического освоения слов рассматриваемого этимона в письменных источниках не произошло [8; 9]. Это объясняется принятием русской графики на основе кириллицы и массового вхождения в казахский язык русских терминов со второй половины тридцатых годов. Из числа слов, подвергшихся фонетической трансформации, характерной для устных заимствований до второй половины тридцатых годов 20 века нами представлены отдельные существительные апиын – рус. опий (лат. *opium* < гр. *opion* маковый сок); станса – рус. станция (лат. *statio* остановка, стоянка), нөл – рус. ноль (ноль) (лат. *nullus* никакой).

Большинство субстантивных медицинских терминов вошло в их русскоязычной форме: аппарат (лат. *apparatus* приготовление), масса (лат. *massa* ком < гр. *masso* мешаю, мну), нерв (лат. *pervus* мускул, жила, нерв). В РКМС [5] таких идентичных существительных нами выявлено в количестве 3470, что составляет 22,7 % от общего объема словаря.

В русском языке эти термины являются результатом практической транскрипции [6, с. 37]. Не исключено, что в перспективе развития казахского языка некоторые идентичные русскому языку субстантивные греко-латинские элементы подвергнутся калькированию.

В русско-казахских, казахско-русских терминологических словарях [2; 7] по медицине нами выявлены другие формы представления этих слов.

1. Параллельное употребление заимствования наряду с казахским эквивалентом термина: капилляр – капилляр, қылғамыр; миокард – миокард, жүректің бұлшықетті қабығы; дентин – дентин, тіс заты и др.

2. С пояснением в скобках: диплоэ – диплоэ (бас сүйектің кемікті заты); симфиз (ортасында кішкене қуысы бар шеміршек арқылы қосылыс); конъюнктива (дәнекер қабық); онихомироз (тырнақтың саңырауқұлақты ауруы) и др.

Известно, что вхождение заимствованного слова в систему принимающего языка начинается со способности вступать в словообразовательные отношения, становиться базой для порождения новых производных. Греко-латинские элементы могут

выступать в качестве производящих основ, соединяясь с рядом суффиксов. Самыми «активными» в этом отношении оказались суффиксы лык/-лік с его вариантами (-дык/-дік, -тык/-тік) и -лау/-леу с его разновидностями (-дау/-деу, -тау/-теу), которые явились эквивалентами русского суффикса с отвлеченной семантикой -ость: дискордантность (лат. discordantis несогласованный, несходный) – дискорданттылық; комплементарность (лат. complementum дополнение) – комплементарлық; токсигенность (гр. toxicon яд + genes порождающий) – токсигенділік. Как видно из примеров, суффикс-лық замещает в терминах русский суффикс-ость.

Аффиксы -лау/-леу с его фонетическими и залоговыми (-лану/-лену) вариантами также могут присоединяться «не только к собственно казахским, но и к интернациональным и русским терминам» [1, с. 176], среди которых есть и термины медицины: стерилизация (лат. sterilis бесплодный) – стерилизациялау, стерильдеу; фиксация (лат. fixatio прикрепление) – фиксациялау; редукция (лат. reductio возвращение) – редукциялану и др.

Академик А. Кайдаров в использовании лексического богатства и грамматических возможностей казахского языка выделяет четыре способа создания терминов: 1) лексико-семантический; 2) синтетический или морфологический; 3) аналитический или синтаксический; 4) калькирование [3, с. 175].

В освоении слов с греко-латинскими элементами в медицинской терминологии казахского языка большую роль играет калькирование.

Основные способы калькообразования, структурно-семантическое и семантическое калькирование русских и интернациональных слов в современном казахском языке рассмотрены К.М. Молдабековым [4].

В медицинской терминологии казахского языка нами выявлены производные структурно-семантического калькирования. При калькировании «снимаются копии» с этих самых элементов, значения которых должны быть осознаны калькирующим казахским языком. В этом отношении есть попытки передачи значений греко-латинских элементов, например, в словаре медицинских наименований патофизиологии А. Нурмухамбетова, М. Ахмет-Торе «Патофизиология-дағы медициналық атаулардың сөздігі» [10]. Сам термин «патофизиология» авторы скалькировали как «дергтаным». Приведем примеры из словаря: а (an) – жоқ, жоққа шығару; анги(о) – тамырларға қатысты; баро-, бари- – қысымға қатысты; бласт(о)- – өсіп келе жатқан ұрық немесе ісік тіндеріне қатысы бар; вол-, волум- – көлем.

В словаре приведены пояснения всего к 121-му греко-латинскому элементу терминов, отсутствует их латинское написание.

Фактический языковой материал показал, как при структурно-семантическом калькировании передаются значения суффиксальных греко-латинских элементов в казахской медицинской терминологии.

Суффиксальные элементы -ия (-io, ia), -ция (-tio), -сия (-sio, -xio) со значением «выполнение какого-то действия», -оз (-osis), -иаз (-iasis) со значением «физиологический или патологический невоспалительный процесс», -изм (-ismus) со значением «стойкое болезненное состояние» в казахских терминах имеют соответствия в виде аффиксов -лау, -лану, -ландыру с их вариантами, присоединяющимися как к греко-латинским, так и к казахским корням, а также имеются способы передачи терминов с указанными элементами глаголами и сочетаниями слов, оканчивающимися глаголами: стерилизация – стерилизациялау, персистенция – персистенциялану, обсервация – обсервациялау и др.

Существительные с суффиксами -ор (-or), -ент/-ант (-ens, -ans) со значением в латыни «лицо, предмет, осуществляющие действие», в медицинских терминах языка-реципиента получают его аффиксы: -ғыш/-гіш и его варинаты, -шы/-ші, -шыл/-шіл: рецептор – қабылдағыш, анализатор – талдағыш, блокатор – тежегіш и др.

Суффиксальный элемент -ин- (-in-) со значением «принадлежность, свойство» встречается в названиях препаратов, входящих в номенклатуру лекарственных средств, соответственно в терминах на русском и казахском языках не вычленяется: пенициллин (лат. Penicillinum), анальгин (лат. Analginum) и т. д.; со значением «общее понятие» в термине «медицина» функционирует в обоих языках.

Суффиксальный компонент существительных -ома (гр.-ома доброкачественная опухоль) в термины казахского языка переходит вместе с корневым элементом, поясняется сочетанием «катерсіз ісік»: аденома (гр. aden железа) – без эпителиінен өскен қатерсіз ісік, миома (гр. mys мышца) – ет жасушаларының ісігі и т. д.

В клинической терминологии медицинской науки достаточно большое количество терминов с суффиксом -ит (-itis), означающим «воспаление». В терминах казахского языка ему соответствует не аффикс, а лексическая единица «қабыну», в целом термин с этим суффиксом предстаёт как изафетная конструкция: ринит – мұрын қуысының қабынуы (изафет III), гепатит – бауыр қабынуы (изафет II), пиелит – бүйрек түбегінің қабынуы (изафет III), перитонит – ішастардың қабынуы (изафет III), фарингит – жұтқыншақ қабынуы

(изафет II), перикардит – жүрекқаптың қабынуы (изафет III) и неврит – жүйкенің қабынуы (изафет III) и т. д. [7].

Слова, имеющие аффиксы с так называемым значением уменьшительности (-ol, -ıl, -cıl и др.) в терминах встречаются в их русской форме (венула, артериола, трабекула), в виде полукальки с суффиксом -ша (бронхша – бронхула) или в полной кальке со словами «майда» (майда дақ – розеола).

Значение лица по характерному свойству, признаку передает суффикс -ик. В русском языке универбы с данным значением образуются от названий болезней (склеротик, подагрик, ревматик). Тюркские существительные с указанным значением от названий групп не образуются [1, с. 65].

Представленные нами наблюдения над функционированием субстантивных греко-латинских элементов в медицинской терминологии казахского языка свидетельствуют о лексическом и грамматическом их освоении.

Список литературы:

1. Ахметжанова З.К., Валиханова Р.Е. Сопоставительно-функциональное исследование лексико-фразеологических систем казахского и русского языков. Алматы: КазУМО и МЯ, 1999. – 183 с.
2. Казахско-русский, русско-казахский терминологический словарь. Медицина, Алматы: «Рауан», 2000. – 312 с.
3. Кайдаров А. Актуальные вопросы казахского языка. Алматы: «Ана тілі», 1998. – 304 с.
4. Молдабеков К.М. Освоение русских и интернациональных слов в современном казахском языке. А-Ата: «Мектеп», 1989. – 120 с.
5. Муминов Т.А., Рахисhev А.Р. Медицинский словарь. Алматы: «Кітап баспасы», 2003. – 352 с.
6. Суперанская А.В. Заимствование слов и практическая транскрипция. – М.: «Наука», 1962. – 48 с.
7. Ахметов М. Медициналық терминдер сөздігі. Орысша-казакша ағылшынша. Алматы: «Дайк-Пресс», 2009. – 800 б.
8. Қазақ тілінің орфографиялық сөздігі. Алматы: «Дайк-Пресс», 2001. – 464 б.
9. Неталиева Қ. Қазақ тілінің орфоэпиялық сөздігі. А-Ата: «Ғылым», 1977. – 400 б.
10. Нұрмухамбетов А., Ахмет-Төре М. Патологизациядағы медициналық атаулардың сөздігі. Алматы: «Сөздік – Словарь», 1998. – 80 б.

**ЛИНГВОСТРАНОВЕДЕНИЕ КАК ОСНОВА
МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ:
ЛИНГВОСТРАНОВЕДЧЕСКИЙ, ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ
И ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ**

Салим Ербол Калтурсынович

*аспирант Кыргызского государственного университета им. Арабаева,
Кыргызская Республика, г. Бишкек
E-mail: erbol_salim@mail.ru*

**LINGUISTIC COUNTRY STUDIES AS THE BASE
OF THE INTERCULTURAL COMMUNICATION:
LINGUISTICAL COUNTRY STUDIES, LINGUISTIC
CULTUROL AND ETHNOLINGUISTIC ASPECTS**

Erbol Salim

*post-graduate student of the Kyrgyz State University im. Arabaeva,
Kyrgyzstan, Bishkek*

АННОТАЦИЯ

Целью статьи является определение особенностей лингвострановедения, лингвокультурологии и этнолингвистики. При анализе этих понятий использовался сопоставительный метод. Показана роль лингвострановедения в современном глобальном мире. Даны предложения автора по актуализации лингвострановедения как новой отрасли казахской лексикографии.

ABSTRACT

The aim of this article is definition of the characteristics of linguistic country studies, linguistic culturology and ethnolinguistics. The role of linguistic country studies was shown in modern global world. The suggestions of authors were provided according actualization of linguistic country studies as a new field of Kazakh lexicography.

Ключевые слова: лингвострановедение; страноведение; лингвокультурология; культурология; этнолингвистика.

Keywords: linguistic country studies; country studies; linguistic culturology; cultural studies; ethnolinguistics.

Если обратиться к словарному составу языка любого народа, то можно заметить его связь с культурой, историей и цивилизацией этого народа. В силу этого можно утверждать, что понятия связаны не столько с самими предметами с мыслями и понятиями людей об этих предметах.

Самопознание народа невозможно без знания его истории и духовных традиций во взаимной связи поколений, времени и культуры. Наверное, поэтому со временем проблема языка начинает волновать не только языковедов, но и всех других специалистов, имеющих отношение к человеку, к людям. Следовательно, проводимые лингвистами исследования, отражающие разные точки зрения на языковую сущность, являются в целом природным явлением.

Национальные, культурные особенности языка находят полное отражение во всём значении слова. Они располагаются вдоль денотативных, коннотативных, эмпирических компонентов значения слова. Они могут быть заметны по стилистическим, грамматическим, сочетаемым и другим составляющим [6, с. 66].

Исследование языка и культуры должно осуществляться не в отдельных направлениях, а в их взаимосвязи. Являясь явлением сложным и многоаспектным, язык становится объектом исследований с различных точек зрения.

Остановимся на нескольких аспектах, где язык является объектом исследования. Это лингвострановедение, лингвокультурология, этнолингвистика. Опираясь на определения каждого из них, рассмотрим методы их исследований и их взаимосвязь.

Что является компетенциями страноведения, лингвострановедения, культурологии и лингвокультурологии, этнолингвистики? Идея изучения культурологии как отдельной самостоятельной сферы науки принадлежит известному американскому культуроантропологу Лесли А. Уайту. По его мнению, «Культурология – это новая социально-гуманитарная область знания, которая занимается интегративным изучением мира в контексте его культурного существования инкультуры как его человеческого оформления» [8, с. 4].

Согласно рассуждениям антропологов, культурология рассматривает и исследует явления, присущие только человеку. Выражая согласие с мнениями антропологов мира, мы также полагаем, что культурология – это наука, возникшая на стыке нескольких наук, наука, раскрывающая самобытные традиции культуры народов. Культурология направлена на познание различных форм существования человека, его хозяйственной деятельности. Она стремится с разных позиций оценивать структуру современной и прошлой

культурной жизни, перспективы развития. Её объект исследования – способ человеческого существования и культурные традиции как общественные явления.

Если культурология исследует взгляды человека на природу, общество, историю, искусство и рассматривает проблемы социальной и бытовой сферы, то языковедение исследует отражение этих взглядов и проблем в языке. Следовательно, язык и культура находятся в постоянном взаимодействии, взаимовлиянии. Об этом взаимодействии ясно сказано в теории лингвокультурологии. Таким образом, лингвокультурология, появившись на стыке языковедения и культурологии, формируется в виде новой филологической дисциплины. Она характеризует взаимосвязь языка и культуры, их взаимодействие в развитии и показывает это развитие как процесс жизненного существования лингвокультурологии. Таким образом, это свойство лингвокультурологии является существенным отличием её от этнолингвистики. Вместе с тем если говорить о различиях целей и задач этнолингвистики и лингвокультурологии, то необходимо заметить, что этнолингвистика выполняет роль фундамента для лингвокультурологии.

А лингвострановедение функционирует и развивается в тесной связи с культурологией, социолингвистикой, семиотикой, философией, этнографией, литературоведением и другими науками. Чтобы выявить связь лингвострановедения с другими науками, необходимо чётко определить объект его исследования: 1) демонстрирует отражение в языке особенностей национальной культуры как отражение национального языка; 2) создаёт благоприятные условия для эффективной коммуникации; 3) предлагает самые эффективные методы в процессе обучения, избирательно относясь к культурным фактам. Таким образом, лингвострановедение считается значимой сферой самостоятельного подхода к изучению лингвистики и имеет прикладную направленность в обучении языку как неродному. Лингвострановедение тесно связано с культурологией. Об этом Мамонтов А.С. говорит следующее: «Мир в контексте его культурного существования, то есть со стороны того, чем этот мир является для человека, каким смыслом он для него наполнен. Лингвострановедение занимается интегративным изучением системного объекта культуры как человеческого оформления существования, как утончённой, исполненной разума формы жизни, результата духовной и практической деятельности» [10, с. 142]. В последние годы учёные-методисты в методике обучения языку как неродному все чаще стали использовать термины не «культурология в обучении языку как

неродному» или «лингвокультурология», «страноведение», а термин «лингвокультурология», так как объектом обучения является не сама страна как носитель языка, а язык и культура народа – носителя языка. Многие учёные стали обращать своё внимание на педагогический аспект нового направления. Методисты называют его культурологическим направлением. Культурология не только описывает познавательную практику народа, но и даёт возможность прочувствовать отражение в языке национальной самобытности народа. Она имеет цель-формирование навыков координации разных полученных культурных сведений с творчеством в межкультурной коммуникации. Главное внимание уделяется обучаемому языку и культуре народа, фоновым знаниям, культурным традициям и этике речи. С этой точки зрения лингвокультурология является теоретической основой обучения языку как неродному, обуславливает взаимосвязь языка и культуры.

Термин «метод лингвострановедения» впервые упоминается в трудах Е.М. Верещагина и В.Г. Костомарова. О лингвострановедении они пишут, что под лингвострановедением «понимается учебный процесс, в процессе которого преподаётся и усваивается и план выражения, и план содержания изучаемого языка» [3, с. 45].

Уже в 1999 году специалисты по страноведению пришли к выводу, что компетенции страноведения являются неотъемлемой частью относительных компетенций. Российские методисты Азимов и Щукин писали по поводу этого: «это совокупность знаний о стране изучаемого языка. Наличие таких знаний обеспечивает определённый уровень навыков и умений использования в целях общения национально-культурного компонента языка, речевого этикета и невербальных средств общения» [1, с. 142]. Мы понимаем это как навыки знаний национальных особенностей мимики, жестов, намёков, свойственных культуре и этике общения для достижения относительной компетенции. Компетенции культурологии учёные объясняют иногда как компетенции страноведения на определённом фоне. Это знания и навыки, необходимые для коммуникации в социальной среде с целью осуществления разговорных действий на другом языке, для приобретения знаний в гуманитарной сфере, для ознакомления с национальной культурой, другими видами искусства, для общения с людьми, работающими в этой сфере. Так компетенция культурологии выделяется из структуры компетенции страноведения.

Компетенции лингвострановедения – это освоение языковедами теории лингвострановедения на профессиональном уровне и умение руководствоваться её основными положениями в своей работе.

Компетенции лингвокультурологии В.В. Воробьёв объясняет так: «Это знания о всей системе культурных ценностей, выраженных в общих и отраслевых энциклопедиях, исследованиях по культуре и языку» [4, с. 98].

Возникшие в последнее время в русском языкознании различия между лингвокультурологией и лингвострановедением стали объектом рассмотрения в процессе обучения иностранному языку, объясняется это с позиции того, что в языковом сознании носителей отражаются языковые единицы фоновых знаний [11, с. 127].

Согласно этой точке зрения на первое место в лингвокультурологии выходит языковая личность и её тезаурусы различных уровней. Учёные лингвокультурологию связывают с деидеологизированием. По мнению В.В. Дубчинского, этот термин не смог отобразить полностью предмет исследования на собственном уровне, так как новый термин характеризует культуру в узком смысле [7, с. 61]. А лингвострановедение исследует страну вместе с её культурными, политическими, бытовыми спортивными, научными достижениями.

Мы придерживаемся того же мнения. Так, например, во Франции и Канаде французский язык и английский язык в США и Англии с позиции языкового и культурологического подхода различны. Несмотря на то, что язык в указанных странах один, традиции, обычаи у них разные.

Подтверждением нашей точки зрения являются слова В.В. Воробьёва о термине «лингвокультурология». По его мнению, главными проблемами лингвокультурологии являются методологические (философские) и филологические (лингвистические). В.В. Воробьёв относит лингвокультурологию к типу межнаучного синтезатора [5, с. 43]. Как считает автор, по содержанию лингвокультурология намного уже, чем лингвострановедение, объектом исследования которого являются сотворённые руками человечества материальные и духовные богатства, то есть система артефактов (от лат. *artefactum* – мир, возвращенный своими руками) и этот термин означает «премышленность, продукт творческого труда, произведения культуры» [5, с. 44].

И вправду, такие понятия, как природа, растения, климат и животный мир, географическая среда и др. подобные не входят в составляющие лингвокультурологии.

Если сделать обзор трудов основателей методологической основы лингвокультурологии В.В. Воробьёва и В. Масловой, то нельзя не заметить, что целью является изучение отражение в языковых фактах национальных особенностей, менталитета, отдельных качеств

национальной личности, определение роли и места языковых фактов в отображении духовной культуры [9].

Лингвокультурология на основе исследования написанных в культурологическом аспекте трудов, этнокультурных и этнопсихологических факторов, компонентов слов, имеющих национальную окраску, и далее рассматривает присутствующий в национальном сознании менталитет безотносительно к идеологии, но соответствующий нынешней эпохе. В этом направлении триада язык – нация – культура, является материалом для исследования предмета «лингвокультурология» [5, с. 42].

Следующий вопрос, на котором мы акцентируем внимание, это употребление термина «этнолингвистика» и определение к нему.

Этнолингвистика (от греч. *ethnos* – община, народ) – это антропологическое этносемантическое направление в языкознании, исследующее взаимодействие языка и культуры. Оно возникло в конце XIX века и начале XX века в связи с проведением срочных исследовательских работ по изучению индейских племён в Северной и Центральной Америке Соединённых Штатов Америки [2, с. 902].

Впервые этнолингвистика была упомянута в процессе исследований фактов, языковых явлений, связанных с историей общественных отношений народов, живших в эпоху первобытно-общинного строя. В подобных исследованиях принимали участие Л.Т. Морган, Б. Малиновский, Ф. Боас, А.Л. Крёбер и другие учёные.

Основным направлением этнолингвистических исследований являются лингвистические, этнокультурные и этнопсихологические факторы, влияющие на развитие языка и взаимоотношения в процессе жизнедеятельности людей. К объектам исследований этой науки относятся: генетическое родство народов, проблемы билингвизма и полилингвизма, влияние социокультурных факторов на развитие языка и др. [5, с. 43]. Как мы видим, основная задача этнолингвистики близка к этнологическим проблемам. В круг её исследований входят языки племён, диалекты, языковые семьи, культовые группы.

Научные образцы лингвокультурологии: общие и схожие цели и задачи этнолингвистического страноведения, лингвокультурологии как предмета – познание нации через национальный язык, определение особенностей системы мышления, в конечном итоге – определение национального менталитета, его отличия от других.

Как было отмечено выше, хотя объектом исследования лингво-страноведения, лингвокультурологии, этнолингвистики являются вопросы «языка и культуры», у всех этих наук есть свои особенности и взаимосвязь. Каждая из этих наук имеет своё значение в процессе

познания языка и культуры, нации, истории и традиций. Тем не менее они пересекаются в некоторых плоскостях.

Исходя из выше изложенного можно констатировать, что задачи, поставленные перед лингвострановедением, очень высоки. Бесспорно, вначале это направление развивалось как методическое. Вместе с тем благодаря усилиям Верещагина и Костомарова, объединившим лингвострановедение с несколькими научными сферами, в настоящее время развитие лингвострановедения представляет значимую проблему. И в Казахстане лингвострановедение впервые стало развиваться как одна из сфер методики. Одна часть преподавателей замечает, другая – не замечает использование в качестве методики лингвострановедения. Но в обучении казахскому языку представителей других национальностей непременно используют эту методику. И всё же оценивание лингвострановедения только с методической точки зрения только сужает сферу его функционирования.

В эпоху межкультурной интеграции, национальных коммуникаций, глобализационных процессов лингвострановедение следует рассматривать как средство межнациональной информации, и это только уточняет, определяет его основную функцию. Создание лингвострановедческого словаря в эпоху больших информационных обменов является первым и основным шагом в этом направлении.

Список литературы:

1. Азимов Э.Г. Шукин А.Н. Словарь методических терминов. – СПб.: Издательский центр «Злотоуст», 1999. – 171 с.
2. Большая советская энциклопедия. В 30 т. На 3 дисках. Диск 3. Поленов К.П. – [Электронный ресурс]: энциклопедия (685 мб) – М.: Большая Российская энцикл., 2003.
3. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. – М.: МГУ, 1973. – 233 с.
4. Воробьев В.В. О статусе лингвокультурологии / IX Конгресс МАПРЯЛ. – Братислава, 1999. – 96–117 с.
5. Воробьев В.В. О понятии лингвокультурологии и ее компонентах // Язык и культура. Вторая международная конференция. Доклады. – Киев: УИМО. – 1993. – 42–48 с.
6. Дубчинский В.В. Лингвокультурный феномен «ложных друзей переводчика» // Язык и культура. Третья международная конференция. Тезисы докладов. – К., 1994. – С. 66.
7. Дубчинский В.В. Национальный характер и лингвострановедение. // Язык и культура. Киев, 1997. – С. 61–62.

8. Культурология XX века: Антология. Философия и социология культуры. – М.: ИНИОН РАН, 1994. – 144 с.
9. Маслова В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 208 с.
10. Мамонтов А.С. Образность художественного текста в аспекте лингвострановедения // IV международный симпозиум по лингвострановедению: тезисы, доклады и сообщения. – Москва, 1994. – 142–145 с.
11. Томахин Г.Д. Лингвострановедение, культуроведение и языковая личность // Язык и культура. II международная научная конференция. Тезисы. – К., 1993. – Ч. II. – С. 127–128.

СЕКЦИЯ

«ТЕОРИЯ ЯЗЫКА»

**ТРАНСЛАТОЛОГИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА
ЛОКАЛИЗАЦИИ ЭКРАННОГО ТЕКСТА
В ТЕЛЕСЕРИАЛЕ «ШЕРЛОК»**

Корчагин Сергей Сергеевич

*аспирант кафедры германской филологии
и методики преподавания иностранных языков
Горно-Алтайского государственного университета,
РФ, г. Горно-Алтайск
E-mail: flash.onrela@mail.ru*

Кравченко Альбина Кожобаевна

*канд. филол. наук, доц., доц. кафедры германской филологии
и методики преподавания иностранных языков
Горно-Алтайского государственного университета,
РФ, г. Горно-Алтайск
E-mail: alkr1961@gmail.com*

**SPECIFIC LOCALIZATION OF ON-SCREEN TEXTS
IN THE ORIGINAL “SHERLOCK” TELEVISION SERIES
AND THEIR RUSSIAN TRANSLATIONS**

Sergei Korchagin

*graduate student of German philology studies and foreign language
teaching methods department, Gorno-Altai State University,
Russia, Gorno-Altai*

Albina Kravchenko

*candidate of Science, assistant professor of Gorno-Altai State University,
Russia, Gorno-Altai*

АННОТАЦИЯ

В настоящей статье рассматриваются некоторые особенности перевода поликодовых текстов, обладающих рядом специфических характеристик. При этом транслатологический анализ и процесс комплексного смыслового синтезирования языковой и неязыковой аудиовизуальной информации исследуются авторами как наиболее важные аспекты полноценного перевода семиотически осложненных текстов. Материалом транслатологического исследования послужили оригинальная и русскоязычная версии британского телесериала «Шерлок» Би-Би-Си (2010 г.).

ABSTRACT

The article covers specific issues pertaining to translating multimode texts. The author argues that synthesizing complex verbal and non-verbal audiovisual information alongside with deep translational analysis may lead to high quality translation results of polysemantic texts. The material of the study is based on the original and Russian versions of "Sherlock" TV series (BBC, 2010).

Ключевые слова: поликодовый текст; перевод; локализация; экранный текст.

Keywords: multimode text; translatology; on-screen text; localization.

Современные англоязычные телевизионные сериалы представляют собой новый социокультурный феномен, не поддающийся описанию в рамках одной дисциплины. Исследование их специфики открывает недостаточно разработанную область прикладных исследований как для специалистов по переводу, так и для исследователей самых разных областей знания – психологов, лингвистов, культурологов. С лингвистической точки зрения, анализ иконических конструкций телесериалов (к их числу относятся экранный текст, фотографии, схемы, диаграммы) может выявить специфические черты универсальных текстовых категорий. В числе последних И.Р. Гальперин выделяет: 1) информативность; 2) членимость; 3) когезию (категория элементов текста, характеризующая их связь с другими элементами текста); 4) континуум (категория, связанная с понятиями времени и пространства, определенная последовательность фактов, событий); 5) ретроспекцию; 6) проспекцию; 7) модальность [1, с. 10]. Однако перечисленные выше текстовые категории можно справедливо отнести к традиционным текстам. С точки зрения современного состояния гуманитарного знания, телесериалы отличаются от традиционных текстов своей полисемиотической сущностью. Именно

специфическая сложность резонирующих смысловых связей различных семиотических систем позволяет отнести телесериалы к категории поликодовых текстов.

Ряд ученых выдвигают следующие определения поликодового текста. Г.В. Ейгер и Л. Юхт считают, что к поликодовым текстам в семиотическом смысле относятся случаи сочетаемости естественного языкового кода с кодом другой семиотической системы (изображение; музыка) [2, с. 80]. А.Г. Сонин называет поликодовыми тексты, которые основаны на соединении в целом графическом пространстве семиотически гетерогенных компонентов вербального текста в устной или письменной форме, изображений, а также знаков иной природы [5, с. 45].

Поликодовый текст не является итогом механического соединения семиотических знаков. В результате взаимодействия вербального, иконического, аудиального и пр. компонентов образуется комплексная структура, обладающая более сложной семантикой. Ученые утверждают, что актуальное взаимопроникновение знаковых систем оптимизирует процесс восприятия глубинных смыслов [5]. На основе указанных заключений можно сделать вывод о том, что семиотически осложненный текст может справляться с коммуникативными задачами эффективнее, чем однородный текст, облегчая процесс понимания и усвоения информации реципиентом.

Далее рассмотрим специфические черты телесериала как поликодового текста. Это разновидность телевизионных передач, состоящая из отдельных, последовательных эпизодов. Наиболее известным форматом сериалов являются мыльные оперы, начавшие свое существование в 1930-х годах на американском радио [3, с. 386].

Прагматической целью любого телесериала является привлечение и удерживание зрительского интереса в течение длительного периода. Во многих последовательных сериалах используется классический элемент мыльных опер – рекап (повтор уже показанного материала) в начале и клиффхэнгер (прием в создании сюжетной линии, в ходе которой герой сталкивается с дилеммой, но в этот момент повествование заканчивается, таким образом, оставляя развязку открытой до появления продолжения) в финале эпизода. Считается, что такая формула наиболее востребована зрителем и позволяет без каких-либо неудобств следить за сюжетом неделю за неделей [3].

Телесериал значительно усложнен по отношению к традиционному тексту, который зафиксирован знаками только естественного языка, т. к. комбинирует в себе вербальную,

иконическую и аудиальную составляющие, т. е. компоненты разных знаковых систем. Усложнение структуры текста и введение в него иконического и звукового ряда обосновывается усложнением характера информации, которую намерен передать режиссер телесериала. Отношения текст-изображение-аудио довольно информативны, они предоставляют возможность для анализа в двойном и даже тройном контексте. Переход от вербального кода к иконическому и аудиальному и назад выражают значимость различных составляющих ситуации коммуникации. Комбинация текста, видеоряда и аудио дает возможность оценить, насколько те или иные явления языка связаны с внеязыковыми.

В телевизионном сериале «Шерлок» графические изображения наряду с экранным текстом стали неотъемлемым атрибутом сценарного текста. В то же время, как показали результаты проведенной нами работы, графическое изображение не является вполне самостоятельным сообщением, т. к. оно тесно связано с экранным текстом, дающим исчерпывающее представление о ней.

Вслед за Р. Бартом мы можем утверждать, что экранное изображение и экранный текст представляют собой сложное функциональное единство. Толкование денотативного изображения, после того как к нему добавлен текст, не может быть многозначным. Оно становится более ясным и четким. Таким образом, внедря определенный денотативный смысл, экранный текст выполняет и функцию закрепления [4, с. 64].

Фотография несет в себе много информации, которая может быть воспринята и истолкована самыми разными способами. Она даже может выступать как вполне самостоятельный текст, но именно правильное сочетание вербального текста и изображения позволяет добиваться желаемого воздействия на реципиента путем создания определенных метафорических образов, тем самым намного сокращая количество возможных трактовок изображения, подводя реципиента (зрителя) к определенному, необходимому режиссеру восприятию поликодового текста. Локализация (процесс адаптации) и перевод экранного текста в той или иной мере может определить степень понимания развития сюжетной линии телесериала. Рассмотрим, каким образом данные трансформации могут оказать воздействие на реципиента [4].

Проанализируем некоторые эпизоды телесериала «Шерлок». В одной из сцен Шерлок Холмс оказывается в Букингемском дворце. Главный герой сталкивается с одним из сотрудников министерства и ассистентом высокопоставленного лица. При встрече с ними Шерлок

Холмс использует дедуктивный метод, на основании которого может построить полную картину о человеке (характер, образ жизни, привычки). Рассматривая обувь сотрудника министерства, Шерлок Холмс делает вывод, что этот человек большую часть времени проводит в помещении, о чем свидетельствуют характерные изгибы и изношенность обуви. Во время описываемого анализа реципиент наблюдает экранный текст (рис. 1). В оригинальной версии телесериала экранный текст плавно изгибается вдоль туфли работника из министерства. Шрифтовые гарнитуры и цвет экранного текста позволяют реципиенту отчетливо рассмотреть обувь. В экранизации русскоязычной версии (рис. 2) эффект облегания экранного текста был удален, шрифтовые гарнитуры и цвет экранного текста были трансформированы таким образом, что у реципиента могут возникнуть препятствия при рассмотрении обуви. В оригинале эффект облегания экранного текста подчеркивает целостность иконической структуры с обувью. Текст не расположен изолированно, он является частью обуви. Именно то место, на котором расположен экранный текст, характеризует владельца обуви. Под экранным текстом находятся изгибы и шероховатости, именно экранные надписи указывают реципиенту на эти черты.

Важным стоит отметить перевод экранного текста в данной сцене. Мы предполагаем, что переводчики допустили ошибку, переведя “Indoor worker” как «Надомный работник» Зафиксированное значение в словаре “Abbyu lingvo” словосочетания “Indoor worker” дает нам основание считать, что данное сочетание слов может быть переведено как «Работает в помещении».



Рисунок 1. Фрагмент эпизода оригинальной версии сериала



Рисунок 2. Фрагмент эпизода русскоязычной версии сериала

Проанализируем сцену применения Шерлоком Холмсом метода дедукции на ассистенте высокопоставленного лица. В русскоязычной версии (рис. 3.) шрифтовые гарнитуры экранного текста, которые присутствуют в оригинале (рис. 4.), были трансформированы. Анимация и расположение экранного текста в отечественной версии не соответствует оригинальной. Локализаторы русскоязычной версии не учли латентность (в информатике – временная задержка) экранного текста в описываемой сцене, поэтому экранные надписи расположены в абсолютно разных кадрах. При сравнении нескольких одинаковых кадров оригинальной версии и отечественной экранизации можно сделать вывод, что в одном и том же кадре присутствует разный экранный текст. Стоит отметить важность расположения иконических структур в данном эпизоде. В оригинальной версии с помощью экранного текста реципиент может отслеживать ход мышления, выводы Шерлока Холмса и то, как он анализирует персонажа в рассматриваемой сцене. В русскоязычной версии у реципиента данная возможность отсутствует.

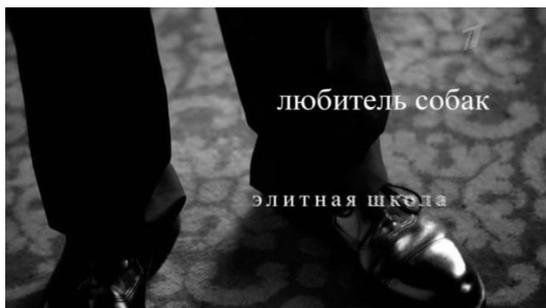


Рисунок 3. Фрагмент эпизода русскоязычной версии сериала



Рисунок 4. Фрагмент эпизода оригинальной версии сериала

Итак, можно отметить, что в исследуемом телесериале наблюдается некоторое количество несоответствий при локализации и переводе экранного текста в русскоязычной версии. Можно предположить, что ограниченный временной ресурс и определенные технические сложности в имитации графики экранных текстов не позволили воспроизвести в переводе всю совокупность оригинальных смыслов некоторых экранных текстов. В значительном количестве случаев переводческие решения и трансформации оригинальной локализации экранного текста не являются оптимальными, что не способствует элиминированию культурологических лакун и неизбежно приводит к потере экспрессии, колорита сериала, искажению понимания хода сюжетной линии.

Список литературы:

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981.
2. Ейгер Г.В. К построению типологии текстов. – М.: МГПИИЯ, 1974.
3. Михайлова Г.В. Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. – М.: Искусство, 1976.
4. Сабунин А.Е. Знаковый подход к изучению фотографии. – М.: Медиаскоп, 2009.
5. Сонин А.Г. Экспериментальное исследование поликодовых текстов: основные направления. – М.: 2005.

СЕКЦИЯ

«ФОЛЬКЛОРИСТИКА»

РИТУАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ В ПОЭТИКЕ СНОВИДЕНИЙ КИРГИЗСКОГО ГЕРОИЧЕСКОГО ЭПОСА «МАНАС»

Бекмухамедова Неля Хамитовна

*канд. филол. наук, зав. кафедрой методики преподавания русского
языка и литературы, доц. Ошского государственного университета,
Кыргызская Республика, г. Ош
E-mail: nelyabek@mail.ru*

THE RITUAL CONTEXT IN THE POETICS OF DREAMS OF THE KYRGHIZ HEROIC EPOS “MANAS”

Nelya Bekmuhamedova

*candidate of science, head of methodology of Russian and literature
teaching department, assistant professor, Osh State University,
Kyrgyzstan, Osh*

АННОТАЦИЯ

В данной статье рассматривается одна из проблем онейротопики киргизского героического эпоса «Манас». В ней мы попытались определить семантические истоки символических образов. В качестве истоков символического пространства сновиденческого мотива может выступать ритуальный контекст, попавший в художественную ткань эпоса через древние обрядовые плачи.

ABSTRACT

This article describes one of the problems of poetics of dreams in the heroic epic “Manas”, which is the definition of semantic origins of symbolic images. A ritual context, caught in the artistic plot of the epos through ancient ritual laments, may serve as the origins of symbolic space of motives of dream.

Ключевые слова: поэтика героического эпоса; мотив; поэтика сновидений; эпический символ; миф; ритуал; художественная эпическая традиция; семантика.

Keywords: poetics of the heroic epic; motif; poetics of dreams; epic symbol; myth; ritual; artistic epic tradition; semantics.

В основе настоящей работы лежит учение теоретиков фольклора о том, что сюжет героического эпоса строится сцеплением элементарных повествовательных единиц, получивших название мотива, которые при формировании эпического текста образуют своего рода историко-биографическую последовательность [2, с. 137–204]. Одним из традиционных эпических мотивов устного и письменного эпоса является мотив сновидения, который может выполнять различные художественные функции и иметь свою специфическую (национальную) семантическую структуру. Сновиденческий мотив (или онейромотив) в киргизском героическом памятнике-трилогии «Манас» – традиционный мотив, помогавший творцам-манасчи художественно изобразить правдивую историю жизни любимых героев, заострить внимание слушателей на самых ключевых вехах их судьбы. И мы можем определенно сказать, что, создавая символическое содержание снов своих героев, манасчи использовали не только образы древних мифов – мифов, в основе своей общих для современных тюркоязычных народов, населяющих сегодня Среднюю и Центральную Азию. Они использовали также весь комплекс переживаний того или иного обряда или ритуала. Антрополог В. Тэрнер считал, что «ритуал – это стереотипная последовательность действий, которые охватывают жесты, слова и объекты, исполняются на специально подготовленном месте и предназначаются для воздействия на сверхъестественные силы или существа в интересах и целях исполнителей» [5, с. 32].

Тематика, выбранная для данной статьи, заставляет нас подробнейшим образом взглянуть на семантические истоки одного из важнейших элементов поэтики эпоса – онейромотивов, создающих самый трагический момент в повествовании судьбы героя, предопределяя его гибель незадолго или накануне данного события. В онейромотивах встречаются не только символы смерти-гибели, навеянные древней мифологией, но и предметы и детали обряда, связанные с похоронами, которые имели место в далекие времена древней и средневековой культуры народа, зафиксированные в исторической этнографии как обряд по типу трупосожжения [4, с. 176].

Аллегорическая символика смерти, связанная с данным обрядом, наиболее отчетливо присутствует в содержании сна героини Айчурек, жены богатыря Семетея, во второй части трилогии «Манас» варианта С. Каралаева [3, с. 288–289]. В ее сновидении о гибели Семетея изображаются семнадцать символических микросюжетов, синонимичных по своей семантике, но не тождественных по истокам своего происхождения. После микросюжетов с ключевыми звериными и орнитоморфными символами, проявляющими свою амбивалентность, начиная с восьмого по ходу изложения микросюжета сна, появляются символы эпического вооружения богатыря, которые открываются образом меча Зулпукор. Далее следует боевая секира Ай-балта, ружье Ак-кельте, подзорная труба Чоң дүрбү, боевое копье Сыр-найза, боевой шлем Туулга и шуба-панцирь Аколпок. Все эти семь важнейших предметов вооружения воспевались уже в первой части трилогии в качестве личного вооружения богатыря Манаса, часто с мотивами их изготовления. Эти вещи унаследовал после смерти отца его сын Семетей. Боевой конь и вооружение – такие же неотъемлемые части образа эпического богатыря, с которыми он неразлучен до самой смерти.

Образ меча Зулпукор в качестве символа сновидения фигурирует в онейромотивах, предвещающих рождение необычного героя – успешного богатыря и вождя, а также предсказывающих обретение богатыря-побратима. При этом образ-символ в таких снах описывается детально, как превосходное оружие, «разрубающее горы и скалы, словно мягкое масло». Во сне героини Айчурек, предвещающей гибель мужу, меч изображается в своем амбивалентном значении как символический знак уже совершившейся смерти героя. Таково символическое значение «сломанного меча Зулпукор»:

*Если с криком вынуть из ножен –
Лезвие, краснея, вспыхивало огнем.
Кто попадался, тот погибал.
Зулпукор, оставшийся от отца,
Треснув, посередине сломался.
Карающий бог наказал.
Такие бедовые дива творились,
Радуюсь, враги подкрадывались.
Что бы это значило?*

Амбивалентность символа «меч Зулпукор», его противоположное смысловое значение в сновиденческом пространстве эпоса связывается с описанием ущерба, непригодности меча, невозможностью пользоваться им из-за повреждения, не подлежащего восстановлению.

Сломанным снится и ружье Ак-кельте, также означая «гибель вещи», а значит, соответственно, и гибель ее хозяина:

О мой тулпар, твое Ак-келте

Посередине сломалось.

Приклад его согнулся совсем.

Что бы это значило?

Растолкуй мой сон!

Следующие атрибуты вооружения во сне Айчурек – это боевая секира Ай-балта воина и подозрная труба, которые также оказываются поврежденными, сломанными на куски.

Для обнаружения семантических и типологических истоков символики «сломанного вооружения» в микросюжетах рассматриваемого сновидения Айчурек, предвещающих смерть богатырю Семетею, очень интересны оказались для нас исторические материалы, восстанавливающие погребальные церемонии древних тюрков, описанные казахским ученым А. Бисенбаевым [1, с. 107]. Он отмечает, что при захоронении останков умершего в могилу опускали вместе с пеплом (при «трупосожжении») все несгоревшие предметы – оружие, стрелы, монеты, посуду, одежду. В позднейших погребальных обрядах, когда тело покойного, не придавая огню, опускали в могилу, также клали личные предметы вооружения и утвари покойного. При этом в обоих случаях наблюдалось особое ритуальное действие, которое совершалось с саблей или клинком. Как пишет исследователь, «клинок покойного, после того как он раскалился на огне, ломали, так как он тоже должен был «умереть» и последовать за покойным в иной мир» [1, с. 108]. Все это говорит о том, что сказители, создавая символику смерти в вещем сновидении, опирались на бытовавшие верования и ритуалы, которые совершались над воинским оружием уже после факта смерти человека, в течение длительной церемонии оплакивания (несколько дней), во время захоронения тела покойного в могилу. Раскрывая детали погребального обряда, бытовавшие у древних тюрков, связанные с другим боевым оружием – пикой (найза), историк А. Бисенбаев далее пишет, что существовали различные варианты совершения обряда «преломления пики» [1, с. 110]. Если ее клали вместе с другим оружием на погребальный костер, то древко пики обычно сгорало, а наконечник плавился. Наш микросюжет сновидения с образом-символом Сыр-найзой ближе всего к погребальному обряду с сожжением на огне останков воина, так как пика выглядит оплавившейся:

*У пике Сыр-найза, что в руках,
Сталь потекла оплавившись.
Наконечник остался в твоих руках.
Не наладить к пике его наконечник.
Когда стоял ты раздумывая,
С криками множество врагов
Окружило тебя.*

Как правило, после окончания сражения с поля битвы подбирали оружие противника в качестве трофея и вещественного подтверждения своей героической славы. С другой стороны, воин при жизни не имел морального права терять свое ружье, лишь смерть снимала с него ответственность. Поэтому в сновидении присутствует образ шлема, доставшегося врагу, что также означает гибель воина:

*Из синего железа твой шлем,
Если поджечь - не сгорит он,
Выстрелишь - пули не берут его.
Чрезмерно разозленным врагам
стал он военным трофеем.
Чтобы это значило?*

Завершая описание погребального обряда древних тюрков, исследователь А. Бисенбаев касается и особого отношения к одежде воина: «Одежду умершего выворачивали наизнанку, все вещи намеренно портили, так как они должны были «умереть», чтобы последовать за своим господином в иной мир» [1, с. 111].

Сновидение Айчурек также замыкает образ-символ верхней одежды богатыря – «шубы-панциря Аколпок». Ее амбивалентность как испорченной одежды по описанию напоминает утварь из погребальной обрядности. Однако оно подверглось модернизации со стороны сказителей: замене «вывернутой одежды» на «надевание ее героем-побратимом Канчоро», чтобы связать его образ с причиной предстоящей смерти хозяина вещи Семетая, то есть с предательством своего побратима (Канчоро).

Онейромотивы, предвещающие гибель любимого героя, лишены эпического толкования, что связано с бытовавшим поверьем: «как растолкуешь, так и сбудется», но и неверно толковать вслух также было запрещено. Подобный вещий сон о смерти мужа Манаса Каныкей (первая часть трилогии) только пересказывает старцу Бакаю или же строит свои толкования символов в своем одиноком размышлении в виде предположения, в вопросительной форме. Сновидение Айчурек также не толкуется, но нанизанные семнадцать символических картин, по ассоциации тесно связанные с символами

древней мифологии и мифоритуальным погребальным комплексом по типу трупосожжения, также, благодаря единому семантическому смыслу, о предстоящей гибели героя. Сновидцы-жёны только выражают запрет на имеющиеся планы героев. Айчурек просит не выезжать на могилу отца для совершения поминального обряда.

Таким образом, в сновидениях эпоса на тему гибели героя используется богатейшая символика, включающая предметы обрядового комплекса. Символы-атрибуты воинского вооружения широко встречались ранее в обрядовой похоронной поэзии – плачах и причитаниях, но со временем, в связи со сменой способа захоронения, забылись. Истоки образов-символов сломанного меча, испорченной подзорной трубы, затупившейся секиры, оплавившегося наконечника пики, сожженной одежды, шлема в руках врага уходят своими корнями в глубь древних раннетюркских похоронных ритуалов и церемоний, как эмоциональное переживание, запечатлевшееся сначала в образной структуре обрядовых плачей и причитаний, а затем творчески обработанное и закреплённое сказителями в сновидениях эпоса, предвещающих гибель героя.

Список литературы:

1. Бисенбаев А. Мифология древних тюрков. – Алматы: Ан-Арыс, 2008. – 120 с.
2. Путилов Б.Н. Героический эпос и действительность. – Л., 1988. – 223 с.
3. Семетей: Эпос / Саякбай Каралаевдин варианты боюнча. – Ф.: Адабият, 2 книга, 1989. – 344 с.
4. Серегин Н.Н. Погребальный ритуал кочевников тюркской культуры Саяно-Алтая // Вестник НГУ. Серия: История, филология. – 2010. – Т. 9, вып. 5. – С. 171–180 / – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nsu.ru/jspui/handle/nsu/6809> (Дата обращения: 19.01.2016).
5. Тэрнер В. Символ и ритуал. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. – 277 с.

КИРГИЗСКИЕ МИФЫ КАК ПАРАДИГМЫ ЭТНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Бийгельдиева Чолпон Акматалиевна

*старший преподаватель кафедры «Философии и социальных наук»,
соискатель института философии и политико-правовых
исследований, Кыргызский Государственный
Технический Университет им. И. Раззакова,
Кыргызская Республика, г. Бишкек
E-mail: kinsei_13@mail.ru*

KYRGYZ MYTHS AS A PARADIGM OF ETHNIC CULTURE

Cholpon Biygeldieva

*senior Lecturer of the Department "Philosophy and Social Sciences",
competitor of the Institute of Philosophy and Political and Legal Studies,
Kyrgyz State Technical University after I. Razzakova,
Kyrgyzstan, Bishkek*

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется миф как форма миропонимания, обеспечивающая социальный порядок как неперемный элемент человеческой культуры. Рассматриваются категории киргизских мифов: космогонические, этиологические, тотемистические, героические и эсхатологические.

ABSTRACT

The article analyzes the myth as a form of understanding the world providing social order as a necessary part of human culture. We consider the categories of Kyrgyz myths: cosmogonic, etiologic, totemic, heroic and eschatologic.

Ключевые слова: миф; картина мира; астрономические знания; тотемизм; герой.

Keywords: myth; picture of the world; astronomical knowledge; totemism; hero.

Начальный период становления киргизской философской мысли исторически совпадает с периодом разложения первобытного строя, формирования и развития классового общества. Первоначальные сведения социально-философской мысли, а точнее философымы, в мировоззрении древних киргизов обнаружилились, в первую очередь,

в их мифических представлениях, религиозных верованиях, в различных образцах фольклора и др.

Слово «миф» греческое, в переводе означает «предание», «сказание». Это фантастическое повествование о природных и социальных явлениях. Миф возникает на ранней стадии общественного развития. Кроме того, является одной из форм выражения человеком своего отношения к миру. Человечество в форме различных мифов, преданий, сказаний пыталось дать ответ на такие глобальные вопросы, как возникновение и устройство мироздания, о смысле естественного порядка, о возникновении важных явлений природы, животных и людей. В мифах определяется также предназначение и содержание человеческого существования. Мифическое представление мира отличается антропоморфизмом, персонифицирует силы природы, тесно связано с религиозными представлениями, и в то же время содержит сумму знаний о природе и человеческом обществе, накопленных в процессе векового опыта.

В культурной истории каждый народ прошел через стадию мифотворчества. Сравнительно-историческое изучение широкого круга мифов народов мира позволило установить, что целый ряд основных тем и мотивов повторяется. По содержанию и развитию сюжетной линии можно выделить несколько категорий кыргызских мифов: космогонические, этиологические, тотемистические, героические, и эсхатологические и др. К космогоническим мифам примыкают мифы астральные, солярные лунарные мифы. Наиболее архаичную группу среди сохранившихся мифов составляют астральные мифы, повествующие о звездах и планетах, об их происхождении, свойствах и особенностях, в широком смысле, включают в себе солярные и лунарные мифы. Поэтому под понятием «астральные» подразумевается не только звездные, но мифы о Солнце и Луне.

Луну и звезды киргизы рассматривали как неотъемлемые части неба. Возможно, в далеком прошлом они олицетворялись, но позднее эти представления были почти забыты, и сведения о них довольно скудны. Однако по некоторым сохранившимся пережиткам можно предположить, что луна и звезды были объектами почитания. В повседневной жизни на луну запрещалось указывать рукой, долго смотреть и подставлять лицо под лунные лучи. Ч.Ч. Валиханов писал, что «Луна, вероятно, была божеством. Киргизы при виде новой луны делают земные поклоны и летом берут с того места, где делали поклоны, траву, которую, придя домой, бросают в огонь. Вообще говорят о луне с уважением» [3, с. 58]. Также рассматривая

представление киргизов, связанных с луной, Ф. Полярков писал, что «Увидев луну, каждый киргиз делает ей бату, как мужчина, так и женщина».

Кочевой уклад жизни киргизов способствовал развитию народных астрономических знаний. Практически каждый кочевник хорошо знал расположение звезд и созвездий на небе, их движение, время и место появления и заката в разные сезоны года и применял свои астрономические познания на практике. От времени и места их появления на небе определяли погодные изменения, от которых в свою очередь зависела хозяйственная деятельность. Очень важно понять, что для сознания мыслящего субъекта мифически-символическими категориями, не погода влияла на движение звезд, а наоборот, звезды воздействовали на погоду, о чем сегодня могут свидетельствовать множество дошедших до нас народных примет. В этом отношении знание мифов, их семантического смысла было очень существенным для кочевника. Знание о звездном небе передавались через многие поколения устно в виде легенд и рассказов, тем самым сохранив мифологические мотивы. Широко распространенными были мифы о тех звездах и созвездиях, которых хорошо видно с земли. Это мифы о ЖетиКаракчы (Большая Медведица), Үркөр (о Созвездии Плеяд), ҮчАркар (Орион), Темир Казык (Полярная Звезда), о Венере, о созвездии Весов и т. д. многие из этих мифов имеют общие сюжеты и образы в мифологиях этнически близких народов.

Ч.Ч. Валиханов записал интересное поверье о том, что звезды – это огромные горы из драгоценных камней, лежащие от нашей планеты в таком расстоянии, что кажутся маленькими точками [3, с. 56–57]. Это поверье гипотетически, доказывает, что в верованиях киргизов были типичные для шаманского мировоззрения представления об устройстве мироздания. Вселенная выходила за рамки трехъярусного деления, каждая космическая зона имела ещё другие миры или ярусы, расположенные вертикально друг над другом. Видимо, горы, подножья которых видны с земли, как точки, это память народа о первом слое неба. Созвездия находились на следующих ярусах неба. В.В. Иванов отмечает, что в архаических мифологиях звезды или созвездия описываются как предметы, принадлежащие верхнему миру. Например, у селькупов и кетов звезды – это корни деревьев, растущих в верхнем слое неба; звезды у ненцов считались озерами небесной земли, самой нижней из семи, которая служит для людей небосводом [4, с. 116–117].

Вследствие многовекового накопления знаний о звездном небе, у киргизов возникают собственные астрологические представления, согласно которым звезды имели непосредственное воздействие на человеческую судьбу и его мир. По астрологическим верованиям киргизов каждый человек имел свою звезду на небе. Падающая звезда символизировала смерть человека. Когда они видели падающую звезду, чтобы отогнать смерть, говорили «моя звезда выше» или «пусть моя звезда будет высокой» [3, с. 57]. Человека, которому сопутствует удача, человека симпатичного, приятного киргизы называли человеком «со звездой» (жылдызы бар киши; жылдыздуадам) [1, с. 69].

С почитанием звезд связаны некоторые обряды из погребального ритуала киргизов. Северные киргизы одежду умершего, полученную в виде вознаграждения за обмытие покойного, прежде чем внести в дом вешали во дворе, для того, чтобы ее «видели звезды» (жылдызкөрсүн). А на юге Киргизии родные покойного, которые были в употреблении во время похорон, раскладывали по верху юрты с этой же целью [2, с. 35]. Таким образом, они полагали, что звезды обладают очистительной силой и для них в ночное небо обладало особым, сакральным значением.

Космогонические мифы повествуют о происхождении космоса в целом и его частей. В космогонических мифах особенно актуализируется характерный для мифологии пафос превращения хаоса в гармонию. В них непосредственно отражаются представления людей о структуре космоса: трехчастной – вертикально, четырехчастной – горизонтально, описываются различные миры. Космогония обычно включает разъединение и выделение основных природных стихий (огонь, вода, земля, воздух), отделение неба от земли, появление земной тверди и мирового океана, растений, животных, человека. Сфера космогонического для мифопоэтического сознания очень широка, поскольку оно отождествляет природу (макрокосм) и человека (микрокосм): человек создан из элементов мироздания, или наоборот, – вселенная происходит из тела первочеловека. Космогонические представления древних киргизов можно проследить в эпических произведениях, например, в эпосах «Манас» и «Эр Тоштук» и др.

Киргизский народ описывает процесс возникновения Вселенной следующим образом. Так, согласно древнетюркским (орхонским) письменным надписям, к которым древние киргизы имеют самое непосредственное отношение [7, с. 49], в начале были сотворены «голубое небо» и «бурая земля», а затем, уже между ними, возникли

«сыны человеческие». В древнетюркских енисейских памятниках «голубое небо» названо также «крышей» над миром, где ежедневно (и еженощно) рождаются Солнце и Луна [5, с. 536–537].

За мифологическими метафорами прослеживается идея сотворения мира. При рассмотрении мифологии древних киргизов можно легко обнаружить идею о первопричине вселенной (например, в мифе о «Көк Өгүз»). Киргизы считали, что Земля состоит из семи ярусов (этажей). На самом дне находятся одноглазые великаны (циклопы) и другие существа, говорящие на человеческом языке. Там есть никем не тронутое волшебное «синее озеро», из которого и собаки воду не пьют, то есть мертвое озеро. Эту твердую семислойную Землю держит на своих золотых рогах огромный Көк Өгүз – сивый вол. Когда у вола один рог устает, он перекладывает Землю на другой, и при этом происходит землетрясения. Сила землетрясения при этом зависит от силы и скорости перекладывания Земли с одного рога на другой: чем сильнее и быстрее вол это делает, тем сильнее землетрясение [1, с. 70].

Считалось, что перемены погоды зависят от движения Уркер по небу. Само движение этого созвездия по небу объяснялось «языковой» мифологией как его перекочевка – көчүсүү. Движение Уркер киргизы описывали следующим образом: Үркөрдүн туулушу – рождение, көккөчыгуусу – поднялся ввысь в небо, жерге түшүсү – сошел на землю. В мифологическом значении это воспринималось как его воскрешение и смерть. Рождение Уркер совпадало с июньским солнцеворотом и, по приметам киргизов, сопровождалось ветром и дождем, что в народе символизировало переход и начало подготовки к холодному сезону. Пока Уркер постепенно поднимался, на земле наступали холода, и в самый холодный период, с середины декабря, оказывался высшей точки звездного неба, это называлось «Үркөрдүн көккө чыгуусу», здесь он достигал центра мира. Уркер начинал опускаться в западном направлении и к началу мая опускался на землю, знаменуя этим начало самого жаркого периода в году, который кыргызы называли жайкы чилде – жара. Достигнув горизонта, Плеяды скрывались за ним, что воспринималось как его уход в нижний мир, его смерть. Таким образом, Уркер подобно Солнцу, совершал свое ежегодное цикличное путешествие по трем мирам Вселенной. У киргизов сохранились различные варианты мифов о созвездии Плеяд. Самые известные из них рассказывают о том, как по вине парнокопытных животных – коровы или козы – на земле случаются холода [1, с. 32]. Эти мифы служат подтверждением существованию у киргизов древних мифологических представлений

о зависимости теплого и холодного периодов года от Уркер. Таким образом, в этом мифе отражается период, когда шло сотворение Космоса из Хаоса, организация Пространства и Времени. В мифологии киргизов Уркер стал астральной метафорой Времени.

Согласно легендам названия созвездия Уркер произошло от слова уркүү- испугаться. В созвездии семь звезд, но с земли видны лишь шесть, когда на них напали ЖетиКаракчы, они испугались. Поэтому их называют Уркер – испугнутые.

В этих мифах повествуется о том, что Жетикаракчы (Большая медведица) в древности похищают красавицу Улпуддэк – дочь Уркёра (Плеяды), за что мать её все время преследует семерых разбойников, что наблюдается в течение всей ночи на северной стороне неба. А дальше Жетикаракчы выслеживают двух лошадей КичиЖетиген (Малая Медведица) Ак сары ат – Белый мерин (беловатого цвета) и Кок сары ат – Серый мерин (синеватого цвета), которые пасутся на лугу, привязанные веревкой. Конец веревки находится у Кут жылдыз (Полярная звезда). Разбойники хотят украсть лошадей. Но их желание никогда не сбывается, поскольку каждый раз им мешает наступление утра. И повторяется это вечно. Следует отметить, что Плеяды в киргизской мифологии были женским персонажем, и противопоставлялись мужскому созвездию ЖетиКаракчы, т. е. семь воров, которое известно нам как Большая Медведица. Сюжеты мифов о Плеядах и Большой Медведице тесно переплетаются, в мифологическом сознании судьба и жизнь этих созвездий мыслилась реальной и единой на двоих. Однако в киргизских мифах Уркер и ЖетиКаракчы это не возлюбленные образы, а скорее, наоборот, оппозиционно-враждебные. Доказывает это – их звездная жизнь, которую каждую ночь можно было наблюдать, воспринималось как борьба, вечная космическая погоня друг за другом.

Наблюдая движение небесных светил вокруг Полярной звезды, древние номады считали ее центром звездного круговорота, «золотой осью» Вселенной. Миф о Темир казык был общим для тюрко-монгольской культуры, что в очередной раз наводит на мысль о существовании в этом регионе единой мифологической системы («тенгрианской»), с общим для разных этносов миропониманием и мировидением.

Каждый из представленных космогонических мифов в свою очередь, также носит этиологический характер, т. е. объясняет, как и почему возникли те или иные созвездия. Теперь рассмотрим мифы этиологические (буквально: причинные, объяснительные) – это мифы,

объясняющие появление различных природных и социальных явлений и особенностей. Под этиологическими мифами понимаются, прежде всего, рассказы о происхождении некоторых животных и растений, гор и морей, небесных светил и метеорологических явлений, отдельных социальных институтов, обрядов, культовых действий и т. д. В киргизской мифологии в качестве примера можно указать на древние предания о возникновении озера Иссык-Куль или на мифологии «Бугу эне» (Олениха – мать).

В древних киргизских мифах часто говорится о происхождении животных от людей. Однако у некоторых племен есть легенды противоположного характера. Здесь уместно сказать о глубоком переплетении мифов тотемистического характера с религиозными воззрениями. У киргизов животный тотем вызывает особое почитание. Животное в мифах часто является священным существом. Дж. Фрезер пишет, что «когда первобытный человек называет себя именем животного, именуется его своим «братом» и воздерживается от его умерщвления, такое животное называется тотемным ...» [10, с. 643]. Другими словами, в тотемизме «Тесная, чисто материальная связь человеческой группы со своей территорией, охотничьими угодьями, с животными и растениями осознается как кровнородственная связь. Животные и растения находятся между собой и человеческими группами (родами) в отношении того же кровного родства, как люди между собой. А в этом и заключается идея тотемизма» [9, с. 68].

Пережитком племенного тотемизма можно считать сохраняющуюся до последнего времени у киргизов веру в происхождение племени бугу от оленя, или, как говорят, от рогатой матери (муйуздуу энеден). Чрезвычайно любопытно, что в киргизском языке «бугу» – самец оленя или марала. Но своей прародительницей киргизы племени бугу признавали женщину, которая считалась «дочерью оленя». Таким образом, племя бугу своей прародительницей считало оленя и всячески почитало его. Итак, с помощью этиологических мифов киргизский народ объяснял происхождение того или иного явления.

Мифы тотемистические составляют часть комплекса тотемистических верований и обрядов. В основе этих мифов лежат представления о родстве между людьми или их определенной группой и тотемами, т. е. видами животных и растений. Основные персонажи тотемистических мифов наделены чертами и человека, и животного. В качестве примера можно привести легенду о «Бугу эне». Этот миф относится одновременно и к этиологическим мифам, и к тотемистическим мифам.

Как известно, у тюркоязычных народов широко бытует тотем «бёру» (волка). Почитание волка в художественно-обобщенной форме отражено и в эпосе «Манас». Большинство постоянных эпитетов, сопровождающих имя Манаса, произносится почти как священный тотем: «кёк жал Манас» (синегривый волк Манас). Причем, этим постоянным эпитетом Манас наделяется на протяжении всей эпопеи, во всех вариантах. Здесь следует обратить внимание и на традиционное почитание тюркскими народами синего цвета. В эпосе «Манас» два разнородных древних поверья, сливаясь, сложились в один усложненный эпитет: в характеристике Манаса святость синего цвета, цвета неба (КёкТеңир) соединяется со святостью тотема волка – «родоначальника» тюркский племен. По этому поводу Р. Кадырбаева пишет, что Манас – сын Неба и потомок волка; человек наделенный этими свойствами, может совершать подвиги во имя своего рода и племени – такова, видимо, первоначальная мотивировка действий героя [6, с. 29].

Мифы героические фиксируют важнейшие моменты жизненного цикла, строятся вокруг биографии героя и могут включать его чудесное рождение, испытание со стороны старших родичей или враждебных демонов, поиски жены и брачные испытания, борьбу с чудовищем и т. п. Характерным для героического мифа является уход или изгнание героя из его социума и странствие в иных мирах, где он приобретает духов помощников и побеждает демонических духов-противников, где ему иногда приходится пройти через временную смерть (проглатывание и затем выплевывание чудовищем). Героический миф – важнейший источник формирования, как героического эпоса, так и сказки.

Культовый миф всегда являлся священным, он как правило, окружен глубокой тайной, он сокровенное достояние тех, кто посвящен в соответствующий ритуал. Культовые мифы составляют «эзотерическую» (обращенную внутрь) сторону религиозной мифологии. К этой группе мифов можно отнести легенду с повторяющимся и устойчивым сюжетом, известный не только у киргизов, но и других народов күү на комузе «Мелодия Кет-Буки» («Кет-Буканын күүсү»). Среди киргизов бытует предание об истории создания күү «Кет-Бука». Эта легенда повествует о том, как во время охоты на куланов погиб единственный сын и как сообщили хану эту горькую весть через күү не проронив ни одного слово. В семантике күү с названием «Кет-Бука» по мнению ученых, наблюдается архаические представления о культе мертвых – убитых или насильственно умерщвленных и ставших посредниками двух миров.

Мифы эсхатологические в противоположность космогоническим рассказывают не о возникновении мира и его элементов, а об их уничтожении – гибели суши во всемирном потопе, хаотизации космоса и др. По мифотическому представлению эсхатологическим катастрофам предшествуют нарушения норм и правил морали, распри, преступления людей, требующие божественного возмездия. Мир погибает в огне, в потопе, в космическом хаосе и т. п. В народе сохранились поговорки, в свое время составлявшие единый комплекс мифологических представлений, разъясняющие следствие того, что случится, когда семь воров схватят коней или же семь разбойников поймут Белого и Серого меринов. На эсхатологический характер мифов, связанных с Большой медведицей и Полярной звездой, в свое время указывал Г.Н. Потанин: «Если бы этот кол (Полярная звезда) был выдернут, семь прикрепленных к нему звезд сорвались бы со своего места, порядок движения звезд нарушился бы, и мир постигла бы гибель» [8, с. 254]. Г.Н. Потанин отметил различные вариации этого мифа: согласно одному из них, когда семь волков, т. е. семь звезд Большой Медведицы, догонят иноходцев, за которыми гонятся, наступит светопреставление; или другой вариант, когда семь воров украдут двух лошадей, прикованных к Темир казыку, наступит конец света. Видные советские ученые С.А. Токарев и Е.М. Мелетинский отмечали: «эсхатологические мифы – рассказы о конце мира» встречаются лишь на высокой ступени развития» [8, с. 11–20]. Только качественный иной уровень восприятия окружающей действительности мог породить идею о конце света. В силу выступает уже религиозно-философский аспект мировоззрения, а не практически-прикладной, в частности, в случаях с Үркөр и ҮчАркар наблюдения за созвездиями представлялись необходимыми главным образом для ведения хозяйства, пространственно-временной ориентации, определения времен года и периодов охотничьего сезона. В развитии эсхатологических представлений важную роль сыграла духовно-творческая и интеллектуальная эволюция кочевников, которые в своем усвоении мира очень близко подошли к пониманию глубоких философских проблем, характерных для развитых религиозных систем народов мира.

Итак, киргизские мифы сочетали в себе реальность и фантазию, знание и веру, естественное и сверхъестественное и играли огромную роль в жизни людей на ранних стадиях их развития. Главное значение мифов состоит в том, что они устанавливали гармонию между миром и человеком, природой и социумом, обеспечивали внутреннее согласие человеческой жизни. Кроме того, киргизские астральные

мифы в неодинаковой степени сохранили различные аспекты традиционного мировоззрения, в них нашли отражение космогонические и эсхатологические представления киргизов. Также сравнительное рассмотрение кыргызских мифов со сходными сюжетами у тюрко-, монголоязычных народов Центральной Азии и Южной Сибири вновь наталкивает на мысль о существовании в этом регионе мировоззренческого пространства, с относительно единой и стабильной мифологией, обозначаемой среди ученых как «тунгусо-киргизское мировоззрение». Итак, многовековая сохранность и неизменность некоторых мифологических представлений, связанных с небесными светилами, обусловлено тем, что мифы обладали практическим назначением. Они в легкой и ненавязчивой форме помогали передавать не только духовно-сакральные, но и астрономические и календарные знания.

Список литературы:

1. Байбосунов А.Ж. Донаучные представления кыргызов о природе и обществе. – Б., 2009. – 328 с.
2. Баялиева Т.Д. Доисламские верования и их пережитки у киргизов. – Ф., 1972. – 112 с.
3. Валиханов Ч.Ч. Собрание сочинений в 5-ти т. – Алма-Ата, 1985. – Т. 4. – 463 с.
4. Иванов В.В. Астральные мифы // Мифы народов мира. – М., 1980. – Т. 1. – 550 с. С. 116–117.
5. Кляшторный С.Г., Басилов В.Н., Потапов Л.П. Мифология тюркоязычных народов // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. – Т. 2. – М., 1992. – 676 с. С. 536–537.
6. Кыдырбаева Р.З. Генезис эпоса «Манас». – Фрунзе, 1980. – 279 с.
7. Мукасов Ы.М. Философская мысль в контексте развития кыргызской культуры. – Б., 2010. – 340 с.
8. Токарев С.А. Мифология // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. – М., 1987. – Т. 1. – 671 с.
9. Токарев С.А. Ранние формы религии. – М., 1990. – 622 с.
10. Фрезер Дж. Золотая ветвь. – М., 1983. – 784 с.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научное издание

**«В МИРЕ НАУКИ И ИСКУССТВА:
ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ,
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
И КУЛЬТУРОЛОГИИ»**

Сборник статей по материалам
LVI международной научно-практической конференции

№ 1 (56)

Январь 2016 г.

Подписано в печать 27.01.16. 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