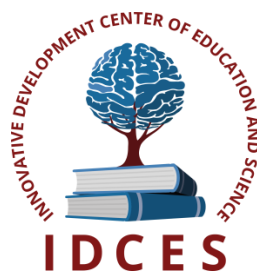


ИННОВАЦИОННЫЙ ЦЕНТР РАЗВИТИЯ ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
INNOVATIVE DEVELOPMENT CENTER OF EDUCATION AND SCIENCE



АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ДОСТИЖЕНИЯ В ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ

Выпуск II

**Сборник научных трудов по итогам
международной научно-практической конференции
(7 апреля 2015г.)**

**г. Самара
2015 г.**

Актуальные проблемы и достижения в гуманитарных науках / Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. № 2. Самара, 2015. 95 с.

Редакционная коллегия:

кандидат филологических наук, доцент Бойко Евдокия Семеновна (г.Красноярск), кандидат искусствоведения Бражникова Юлия Александровна (г.Усть-Каменогорск), кандидат филологических наук, доцент Бутусова Анжелика Сергеевна (г.Ростов-на-Дону), доктор философии, доцент Волосков Игорь Владимирович (г.Сергиев Посад), кандидат филологических наук Дмитриева Елизавета Игоревна (г.Москва), кандидат педагогических наук, докторант Коршунова Вера Владимировна (г.Красноярск), кандидат культурологии, доцент Николаева Елена Валентиновна (г.Москва), доктор искусствоведения, доцент Хватова Светлана Ивановна (г.Майкоп), кандидат филологических наук Чечелева Вера Николаевна (г.Москва)

В сборнике научных трудов по итогам международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы и достижения в гуманитарных науках» (г. Самара) представлены научные статьи, тезисы, сообщения аспирантов, соискателей ученых степеней, научных сотрудников, докторантов, преподавателей ВУЗов, студентов, практикующих специалистов в области филологии, искусствоведения и культурологии, общественных деятелей и лиц, проявляющих интерес к рассматриваемым вопросам, Российской Федерации, а также коллег из стран ближнего и дальнего зарубежья.

Авторы опубликованных материалов несут ответственность за подбор и точность приведенных фактов, цитат, статистических данных, не подлежащих открытой публикации. Мнение редакционной коллегии может не совпадать с мнением авторов. Материалы размещены в сборнике в авторской правке.

Сборник включен в национальную информационно-аналитическую систему "Российский индекс научного цитирования" (РИНЦ).

Оглавление

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.00).....	6
СЕКЦИЯ №1.	
ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.01)	6
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИЕМОВ КИНОМОНТАЖА НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ (НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ КОНСТАНТИНА БОГОМОЛОВА)	
Деменцова Э.В.	6
ПОЛИТИКА СССР И ФРГ НАКАНУНЕ УСТАНОВЛЕНИЯ ДИПЛОМАТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ	
Мозговая О.С.	9
СЕМИОТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ ПРАЗДНИКА	
Курбатова Н.В., Курбатов В.П.	11
СЕКЦИЯ №2.	
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.02).....	14
ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА	
Осипова Л.А.	14
УНИВЕРСАЛЬНАЯ МЕТОДИКА ПОДГОТОВКИ К ЭКЗАМЕНАМ, НАПРАВЛЕННАЯ НА ПОВЫШЕНИЕ КАЧЕСТВА ОБРАЗОВАНИЯ	
Шматков Р.Н.	17
СЕКЦИЯ №3.	
КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.03)	20
СЕКЦИЯ №4.	
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.04)	21
РАЗВИТИЕ СТИЛЯ И УТВЕРЖДЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА ЕВГЕНИЯ КИБРИКА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ К ПРОИЗВЕДЕНИЮ ШАРЛЯ ДЕ КОСТЕРА «ЛЕГЕНДА ОБ УЛЕНШПИГЕЛЕ»	
Иванова О.Г.	21
СЕКЦИЯ №5.	
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.05)	27
СЕКЦИЯ №6.	
ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.06).....	27
АРТ-ТЕРАПИЯ ИЛИ ЛЕЧЕНИЕ ИСКУССТВОМ	
Назаров Ю.В., Заболотская Е.В.	27
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ВИЗУАЛЬНЫХ СРЕДСТВ ВИДЕО-ДИЗАЙНА В ТРЕХМЕРНЫХ ПРОЕКЦИЯХ ДЛЯ РЕКЛАМЫ СПОРТИВНОЙ ОБУВИ	
Мурашко М.В.	35
НАРОДНЫЙ ОРНАМЕНТ ДАГЕСТАНА КАК ОСНОВА СОВРЕМЕННОГО СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА	
Волкодаева И.Б., Салманова Р.К.	39
ПОСТМОДЕРНИЗМ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ХУСЕЙНА ЧАЛАЯНА)	
Назаров Ю.В., Попова В.В.	42
СЕКЦИЯ №7.	
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.09)	45
КУЛЬТУРОЛОГИЯ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 24.00.00).....	45
СЕКЦИЯ №8.	
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 24.00.01)	45
СЕКЦИЯ №9.	
МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 24.00.03)	45

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.00.00).....	46
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.00)	46
СЕКЦИЯ №10.	
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.01)	46
ОБРАЗЫ НАРОДНОЙ ДЕМОНОЛОГИИ В ПРОЗЕ О.М. СОМОВА	
Халимонова А.В.	46
О «СТРАННОСТЯХ» ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЁННЫЕ»	
Криволапов В.Н.	48
РОЛЬ ЭКСПРЕССИВНЫХ СРЕДСТВ В ИЗОБРАЖЕНИИ БЫТА ГЕРОЕВ ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «СТАРОСВЕТСКИЕ ПОМЕЩИКИ» ДЛЯ ПОНИМАНИЯ АВТОРСКОЙ КАРТИНЫ МИРА	
Бондаренко Ю.Б.	51
ТЕМА РАЗРУШЕНИЯ И ГИБЕЛИ В ТЕКСТЕ ЭПОПЕИ И.С. ШМЕЛЁВА «СОЛНЦЕ МЁРТВЫХ»	
Куприянова Т.Ф.	53
СЕКЦИЯ №11.	
ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИЛИ ГРУППЫ ЛИТЕРАТУР) (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.02)	58
ПОЭТИЧЕСКИЙ РАССКАЗ «СПОР РОМЕЙЦЕВ С КИТАЙЦАМИ» ТАТАРСКОГО ПОЭТА-СУФИЯ АБУЛЬМАНИХА КАРГАЛЫЙ	
Хасавнех А.А.	58
СВОЕОБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ АНВАРА ШАРИПОВА	
Салимзянова Э.Ш.	60
СЕКЦИЯ №12.	
ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ) (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.03)	64
СЕКЦИЯ №13.	
ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.08)	64
СЕКЦИЯ №14.	
ФОЛЬКЛОРИСТИКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.09).....	64
СЕКЦИЯ №15.	
ЖУРНАЛИСТИКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.10).....	64
В.П. БУРЕНИН О ТЕНДЕНЦИЯХ ЖУРНАЛИСТИКИ СЕРЕДИНЫ XIX СТОЛЕТИЯ И О ЗАДАЧАХ И ПРИНЦИПАХ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ	
Игнатова И.Б.	64
ЯЗЫКОЗНАНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.00).....	67
СЕКЦИЯ №16.	
РУССКИЙ ЯЗЫК (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.01).....	67
ПАРОНИМИЯ КАК ПРИЕМ СОЗДАНИЯ КОМИЧЕСКОГО ЭФФЕКТА В АНЕКДОТАХ	
Щербань Г.Е., Машезова М.Р.	67
СЕКЦИЯ №17.	
ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫКОВОЙ СЕМЬИ) (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.02).....	69
СЕКЦИЯ №18.	
СЛАВЯНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.03).....	69
ЭТНОПСИХОЛИНГВИСТИКА И ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ КАК СОСТАВЛЯЮЩИЕ ЭТНОЛИНГВИСТИКИ	
Помирчая С.В.	69
СЕКЦИЯ №19.	
ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.04)	71
АНГЛИЙСКАЯ ФЛОРИСТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА В СОНЕТАХ У. ШЕКСПИРА	
Баймуратова У.С., Штыкова Е.В.	71

ГРАММАТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ ОТРИЦАНИЯ И ЕЕ ИМПЛИЦИТНЫЕ ИНДИКАТОРЫ (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА)	
Юсифов Э.Г.	73
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ АНГЛИЙСКИХ ВОЕННЫХ ТЕРМИНОВ В ЯЗЫКЕ И РЕЧИ	
Чеботарева В.В.	75
СЕКЦИЯ №20.	
РОМАНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.05)	77
СЕКЦИЯ №21.	
КЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ, ВИЗАНТИЙСКАЯ И НОВОГРЕЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.14)	77
СЕКЦИЯ №22.	
ТЕОРИЯ ЯЗЫКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.19)	78
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВНУТРИТЕКСТОВОЙ СОЧЕТАЕМОСТИ МЕТАФОР ВНУТРЕННЕГО МИРА ЧЕЛОВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ)	
Головнёва Ю.В.	78
РОЛЬ СТИЛЕОБРАЗУЮЩИХ ФАКТОРОВ ПРИ ПЕРЕВОДЕ НАУЧНЫХ ТЕКСТОВ С АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА	
Асташова Г.В.	81
СЕКЦИЯ №23.	
СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.20).....	83
СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПРИВАТИВНЫХ КОМПАРАТИВОВ В НЕМЕЦКОМ И АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ ЯЗЫКАХ	
Асланова У.Б.	83
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЗВУКОПОДРАЖАТЕЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ В АНГЛИЙСКОМ И ИТАЛЬЯНСКОМ ЯЗЫКАХ: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ	
Абдрахманова К.И., Смирнова Е.А.	86
СЕКЦИЯ №24.	
ПРИКЛАДНАЯ И МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.21).....	89
СЕКЦИЯ №25.	
ЯЗЫКИ НАРОДОВ ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН ЕВРОПЫ, АЗИИ, АФРИКИ, АБОРИГЕНОВ АМЕРИКИ И АВСТРАЛИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫКОВОЙ СЕМЬИ) (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.22)	90
СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ МОДЕЛЬ «ИЕРОГЛИФ + 心» В КИТАЙСКОМ ЯЗЫКЕ	
Петрова А.С.	90
ПЛАН КОНФЕРЕНЦИЙ НА 2015 ГОД	93

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.00)

СЕКЦИЯ №1.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.01)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИЕМОВ КИНОМОНТАЖА НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ (НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ КОНСТАНТИНА БОГОМОЛОВА)

Деменцова Э.В.

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, г.Москва

Взаимовлияние и взаимопроникновение двух искусств – театра и кино – неоспоримо сегодня. Кинорежиссеры активно используют театральную эстетику и приемы в своих киноработах. Их театральные коллеги черпают вдохновение из фильмов, адаптируют киноязык и выразительные средства кинематографа на театральных подмостках. В обоих случаях заимствование и преломление приемов и опыта того или иного искусства имеет своей целью прежде всего воздействие на аудиторию фильма или спектакля. Речь идет о работе режиссера над психологическим восприятием публики. Одним из примеров подобного симбиоза кино- и театральной эстетики могут служить спектакли Константина Богомолова. Режиссер активно использует и переосмысливает достижения кинематографа на театральной сцене. Экраны, титры, видеокамеры, микрофоны, трейлеры и тизеры и др. - неотъемлемые элементы его спектаклей. Одним из наиболее примечательных моментов в его творчестве является использование на театральной сцене монтажного приема, известного в истории кинематографа как «эффект Кулешова».

Монтаж - термин кино- и видеоиндустрии - это процесс соединения отдельных фрагментов в единое композиционное целое. Согласно теории монтажа, существует несколько его видов: повествовательный, параллельный и ассоциативно-образный. Наиболее распространенный вид монтажа – повествовательный подразумевает последовательную склейку отдельных элементов (планов, ракурсов), которые объединены причинно-следственными связями, единой композиционной мыслью. Параллельный монтаж использует чередование сюжетно незаконченных действий, которые происходят в разных местах, но в одно и то же время, или в одном месте но в разное время, и предполагается их мысленное объединение в сознании зрителя. Этот вид монтажа призван подчеркнуть определенную драматическую напряженность событий, выявление их сходства или различия. Наиболее сложный в плане восприятия - ассоциативно-образный вид монтажа, который для связи сцен использует не их причинно-следственные связи, а ассоциации: последовательность кадров, дополняющих друг друга, призвана вызвать определенное эмоциональное настроение зрителя. Помимо пластических ассоциаций используются и звуковые. Этот вид монтажа предполагает выражение нематериальных ощущений в неких материальных образах. На контрасте двух изображений рождается определенная метафора, а внутри кадра возникает символ. Метафоричность позволяет раскрыть внутренний мир героя, скрытый смысл события. В основе ассоциативно-образного вида монтажа лежат киноэксперименты, созданные еще в эпоху зарождения киноискусства – «эффект Кулешова», «аттракционы» С.Эйзенштейна, «теория интервалов» Д. Вертова.

Способ монтажа, называемый «эффектом Кулешова», родился в 20-х годах XX века в ходе эксперимента Льва Кулешова с перестановкой кадров. Он показал, что смысл последующего кадра может придать новое понимание кадру, показанному ранее. Взяв за основу общий план известного в ту пору актера Ивана Мозжухина с безэмоциональным выражением лица, Л.Кулешов склеил его с тремя статичными планами: тарелки супа, ребенка в гробу и женщины, лежащей на диване. Таким образом, у зрителя после каждого парного кадра возникало ощущение, что лицо И. Мозжухина не так уж безучастно, а выражает чувство голода, скорби или восхищения. Этот эксперимент, наряду с «географическим», стал хрестоматийным. В «географическом» эксперименте Л.Кулешова было склеено последовательно 6 планов, согласно которым у зрителя из-за вставленного в соответствующем масштабе и нужном месте кадра Капитолия в Вашингтоне, возникло ощущение, что герои вошли именно в него, а не в храм Христа Спасителя, как было на самом деле в последнем кадре. Таким образом, путем монтажа правильно подобранные по направленности соседние кадры создают эффект непрерывности действий и единого пространства.

Следует отметить, что эксперименты проводились в эпоху черно-белого немого кино, когда подобного рода работа с материалом могла стать одним из ключевых средств художественного выражения. Однако в эпоху

зарождения кино в советской России - 1920-е годы, этот вид искусства, впрочем как и многие другие, под властью диктатуры, жестокой цензуры имел больше теоретическую нежели практическую направленность и находился в активном поиске средств художественного выражения. Эксперименты с монтажом показали, что он может выполнять не только техническую функцию, но и эстетическую, так как является способом выражения творческого мышления режиссера.

Довольно часто «Эффект Кулешова» встречается в кинопостановках о танце, т.к. танец и музыку сами по себе можно считать средствами художественного выражения, и посредством монтажа, добавляя кадры, напрямую не связанные с общим ходом танца, режиссеры добиваются еще большего эмоционального воздействия на зрителя. Среди активных пользователей этого эффекта можно назвать Пину Бауш, Сашу Вальц, фильмы словенского коллектива «En-Knar». Но следует отметить, что некоторые режиссеры пытаются использовать этот эффект в драматических постановках, где в прямом понимании монтаж невозможен. Показательным можно считать поставленный в 2010 году хореографом Ольгой Духовной и режиссером Константином Телепатовым танцевальный перформанс «Эффект Кулешова», где эмоции героев передаются посредством пластики и видеоарта.

Наиболее ярким примером использования «эффекта Кулешова» в драматической постановке можно считать спектакль Константина Богомолова «Мой папа - Агамемнон» (сцены из пьес Еврипида) Государственного Малого театра Вильнюса. Минимальными средствами – экран с титрами и неподвижно сидящий актер – режиссер добивается удивительной реакции публики: часть зала буквально загибнотизирована происходящим на сцене, другая часть считает «отсутствие действия» на сцене «преступным бездействием», провокацией и т.п. Обратимся к спектаклю.

На сцену через входную дверь поочередно входят актеры. Над сценой нависает огромный монитор. Титры на экране сообщают: «Жена дышит воздухом», и актриса выходит на балкон, «Сын делает уроки» - актер садится за стол, «Папа умирает», - другой актер сидит на диване. «Дышит», «делает», «умирает» - глаголы, описывающие процесс, а процесс требует времени, потому на сцене повисает пауза. Быть может это минута молчания по Агамемнону (ведь имя «папы» зрители заранее знают из названия спектакля)? Одна, другая, третья минуты... Зрители начинают проверять наушники, розданные перед началом спектакля, нет ли в них дефекта. На сцене «действуют» молча и неподвижно, каждый занят своим делом – кто-то смотрит в темноту, кто-то учится, кто-то расстается с жизнью. Нужны ли тут слова? «В начале было слово» (титры), «а дальше – тишина».... Тишину прерывает вопрос сына: «А где ж фригийский этот город?»¹. Стало быть, он учил географию. Фраза произнесена, публика облегченно вздыхает, полагая, что спектакль наконец-то начался. Напрасно, ибо действие здесь начинается с тишины и «бездействия», им и двигать сюжет. А пока в «съёмной квартире» в Авлиде Агамемнон не может двинуться с места: ему, собирающемуся в поход на Трою, богиня Артемида отказала в попутном ветре. Прорицатель Калхас советует Агамемнону принести в жертву собственную дочь Ифигению. Боги не дают ветра, время идет, жара царит в городе. Агамемнон посылает письмо жене Клитемнестре и сообщает, что Ифигении предстоит свадьба с Ахиллом, просит приехать их. Это краткое содержание трагедии Еврипида излагается публике в титрах на экране. Читать их можно спокойно, не торопясь, актеры на сцене терпеливо ждут, ничем себя не выдавая, не отвлекая от чтения. Титры стали фирменным знаком режиссера, но умелое их использование не позволяет пока говорить об этом приеме как штампе. Титры в спектаклях «Ставангер (Pulp People)», «Год, когда я не родился», «Лед», «Карамазовы» и др. – различны по форме и объему. В «Мой папа – Агамемнон» они (титры) ведут спектакль, играя главную роль. Играя со зрителями. Не об игре слов речь, но об игре слова со зрительским сознанием.

И снова пауза. Жена и дочь ждут письма. Агамемнон ждет жену и дочь. На экране загорается соответствующая надпись: «Ждет жену и дочь». Ждут и зрители. Пока ждут, понимают, что первая семейная сцена (мама, папа, сын) была то ли прологом из довоенной жизни (до Троянской войны), то ли воспоминанием Агамемнона о доме. В любом случае порядок сцен в спектакле не линейный. Пауза длится, надпись не гаснет. «Ждет жену и дочь», - чем дольше публика ждет, тем точнее понимает смысл этой, казалось бы, бесхитростной фразы. Режиссер ставит публику в такое положение, когда ей не остается ничего другого как думать. Агамемнон ждет жену, чтобы отнять у нее дочь, и дочь, чтобы отнять у нее жизнь. Он ждет не встречи, а расставания. Еще не вступил в войну, но уже жаждет крови. Кровь как плата за входной билет на поле боя. Агамемнон ждет войну. Он ждет, это настоящее продолженное время и потому в спектакле на несколько тактов повисает пауза. Ожидание Агамемнона, путь его жены и дочери в Авлиду, дорога в Трою – все это пауза в ожидании масштабных действий. Константин Богомолов просто внимательно прочел рамарку Еврипида: «действие происходит в Авлиде <...> в

¹ Еврипид. Трагедии. В 2 томах. Том 2 Серия: Античная драматургия. Греция. Переводы И.Анненского и С.Шервинского. М. Искусство 1980г. 654 с.

ожидании троянского похода²». Пауза – жизнь в ожидании. «Папа умирает», – это все-таки жизнь. Агамемнон умирает без войны.

Еще один эпизод. Ифигения ложится спать. Готовясь ко сну, готовится к смерти. Диван как одр, ночной сон как вечный, – репетиция. «Ифигения спит», сообщают титры. «Ветра нет», – сообщают титры. Жертва с объявленной ценностью пока не дошла до адресата. Ветер веет во сне Ифигении или после смерти, поясняют слова режиссера с экрана. Ветер снится к смерти. Ветер нужен парусам (ветрилам) ахейским, стало быть Ифигению нужно обратить во прах и пустить по ветру. Ифигения, по титрам, просыпается и смотрит в темноту, потом снова засыпает. Взгляд в темноту и сон, смерть и стояние на балконе, окутанном мглой, – найдется ли десять отличий? Разные слова на черном экране обретают, сводятся к одной сути, как и простые телодвижения актеров на сцене. Ифигения смотрит в темноту – снова настоящее продолженное время, снова пауза. Пауза – время в тишине. Время подумать.

Одна трагедия Еврипида плавно переходит в спектакле в другую: история Ифигении трансформируется в сюжет о Поликсене. Меняются роли, актеры не меняются (во всех смыслах). На экране пересказывают сюжет о Гекубе³, чью дочь Поликсену тоже принесли в жертву. Ее, кстати, возлюбил Ахилл, тот самый, которого фиктивно хотели женить на Ифигении. Убитый герой из могилы потребовал невесту к себе и девушку закололи. Гекубе снится, что ее дочь умрет, а дочь спит с открытыми глазами и ей снится, что она стоит на площадке перед собором, сообщают титры. Сон в руку как кинжал в руку. «Утром Поликсена как обычно идет в школу», – загорается надпись на мониторе. Пока зрители разбираются «Что им Гекуба, что они Гекубе?» титры сообщают: «А это уже не Гекуба. Это другая женщина. Она ждет врача». На неподвижно сидящую за столом актрису Валду Бичкуте обрушивается третья роль. Роль матери соседской девочки, игравшей на пианино. Об этом «соседстве» публика также узнает исключительно из титров. Женщина ждет врача, который за дверью осматривает орущего ребенка. На сцену выходит врач с медицинской картой и сообщает матери, что «ее дочери ПОРА умирать». Девочка кажется той самой, что выведена на афише-мишени спектакля: на ней фото ребенка с отметками пуль и следом контрольного выстрела в голову.

Женщина слушает врача и словно спит, слушает и не слышит, спит с открытыми глазами. Рядом с Клитемнестрой и Гекубой оказывались те, кто говорил, что их дочерям «пора умирать». От высокой трагедии, от знаменитых имен история перетекает в рассказ о безвестной безымянной женщине. От и до. По возрастающей или по нисходящей? Снижение жанра или возвышение? От образца жанра до частного случая. Как измерить чье горе сильнее? Три матери, три потерянных дочери, три пересказа. Обезличенная мать – любая из матерей. Если Клитемнестра и Гекуба оторваны во времени от зрителей в зале, то женщина без имени, женщина, не желающая идти на похороны дочери, чтобы не видеть, как ее закапывают в землю, ранит сердце каждого. Персонаж без предыстории и биографии (мы даже не знаем из какой эпохи эта женщина), без отличительных черт и эмоций, «совершенная никто» оказывается зрителю ближе, чем персонажи, о которых они знают (или узнают из спектакля). В посторонней женщине без особых примет нетрудно представить и себя, – ее история как ролевая игра, предложенная публике. В истории Ифигении, куда больше подробностей, характерных черт, могущих вовлечь публику в повествование, но по-настоящему затягивает (и пугает) именно история незнакомки. Одна неподвижно сидящая актриса, умеющая держать лицо и паузу, вызывает у публики противоположные эмоции. Титры играют со зрителем: «Это Гекуба», сообщают они, и через секунду: «А это уже не Гекуба. Это другая женщина». К.Богомоллов монтирует спектакль, используя «эффект Кулешова», содержание последующего кадра здесь полностью изменяет суть предыдущего. Теория актера-«натурщика», действующего, но не перевоплощающегося, также разработанная Львом Кулешовым для кинематографа, оказалась вполне применима и на театральных подмостках.

С точки зрения психологии, «эффект Кулешова» напрямую связан с законами функционирования психики человека. Исследования психологов подтверждают, что люди классифицируют определённые выражения лиц в зависимости от контекста. Нейтральное выражение может выглядеть и счастливым, и печальным. Перекошенное лицо может показаться восторженным или агонизирующим. Страх и злость тоже можно перепутать.

У человека всегда существует оппозиция – реальный и внутренний (психический) миры. Поступающая извне информация постоянно сравнивается с внутренней картиной мира. И психика может себя обмануть. Человек попадает в когнитивный диссонанс, потому что его ожидания не совпадают с тем, что он видит. Так, на примере «эффекта Кулешова» – человек, видя одно и то же лицо актера и разные парные картинки, не может сознательно

² Там же.

³ Еврипид. Трагедии. В 2 томах. Том 1 Серия: Античная драматургия. Греция. Переводы И.Анненского и С.Шервинского. М. Искусство 1980г. 640 с.

согласиться с тем, что при виде умершего ребенка лицо героя останется безучастным, а не будет выражать горе. Мортивные образы (смерть в данном случае) вызывают когнитивный диссонанс. Образ смерти, попадая «внутрь» человека обрастает ассоциациями и навязчивыми мыслями, человек находится в плену ассоциаций. Воображение плохо контролируется сознанием, возникает конфликт функций. Здесь наблюдается так называемый эффект каузальной атрибуции – причинное объяснение поступков другого человека путем приписывания ему чувств, намерений, мыслей и мотивов поведения. Каузальная атрибуция – является одной из ошибок восприятия других людей.

На примере «эффекта Кулешова» мы видим, как из синхронных срезов человек вычитывает новый третий смысл. Возможности воздействия на зрительскую аудиторию, достигаемые с помощью «эффекта Кулешова», преодолели рамки экрана. Этот прием успешно адаптирован к условиям театральной сцены, лишней раз подтверждая тотальность театрального искусства, и непрерывающийся процесс расширения его рамок путем адаптации приемов и достижений других видов искусства.

Список литературы

1. История советского кино. В 4 – х Т. Т.1. / Под. ред. Х. Абул – Касымова [и др.]. – М.: Издательство «Искусство», 1969. – 756 с.
2. Кулешов, Л.В. Азбука кинорежиссуры / Л.В. Кулешов. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1969, - 132 с.
3. Кинематографическое наследие. Статьи. Материалы / Сост. В.П. Михайлов. – М.: Искусство, 1979. – 279с.
4. Еврипид. Трагедии. В 2 томах. Том 1 Серия: Античная драматургия. Греция. Переводы И.Анненского и С.Шервинского. М. Искусство 1980г. 640 с.
5. Cole, Pamela. The Grammar of Film Editing. 2003. Georgia State University. 4 April 2007. http://www.pamcole.com/DOCS/film_editing.html>.

ПОЛИТИКА СССР И ФРГ НАКАНУНЕ УСТАНОВЛЕНИЯ ДИПЛОМАТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ

Мозговая О.С.

Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского

В 2015 г. исполняется 65 лет со дня визита канцлера ФРГ Конрада Аденауэра и установления дипломатических отношений между СССР и ФРГ. Взаимоотношения между двумя странами носили сложный характер. В период «эры Аденауэра» внешняя политика ФРГ в отношении Советского Союза строилась с позиции силы, с явным акцентом на «поддержку» западных союзников США [1, Ф.595 б. Оп.1.П.103.Д.235. Л. 25].

Политические круги Соединенных Штатов в свою очередь рассматривали Федеративную Республику как буферную зону между капиталистическим и социалистическим миром. В то время как Западная Германия активно включалась в блок НАТО, Восточная Германия являлась оплотом социалистического строительства и своеобразной «витриной социализма». В декабре 1952 г. выступая в Бундестаге. К. Аденауэр заявил, что Германии, «как никогда, угрожает опасность» поскольку она «граничит непосредственно с территорией, где господствует Советский Союз». «По этой причине западные державы не могут отказаться от своих прав в Германии, которые обеспечивают возможность обороны против Востока», что проявлялось в готовности США «поставить оружие нового образца для немецких контингентов в европейском оборонительном сообществе»[1, Ф.595б.Оп.1.П.102.Д.232.Л.120].

Несмотря на столь воинственный настрой, канцлер должен был считаться с тем, что существовал целый ряд вопросов, которые возможно было решить только путем прямого диалога с СССР. К данным проблемам следует отнести, прежде всего, вопрос о воссоединении Германии[1, Ф.595б.Оп.1.П.102.Д.233.Л.237,256], проблему немецких граждан и военнопленных, находящихся в СССР, проблему советских немцев, положение Западного и Восточного Берлина и другие. Следует обратить внимание, что Аденауэр стремился представить стремление усилить военную мощь ФРГ, как вынужденный шаг в ответ на угрозу со стороны СССР, как необходимость, в условиях отказа советского правительства вести конструктивные переговоры и развязывающего холодную войну. «Придет время и Советская Россия проявит готовность вести переговоры и поймет, что холодная война не даст перспектив...»[1, Ф.595б.Оп.1.П.102.Д.233.Л.256].

Вступившие в силу 5 мая 1954 г. Боннский и Парижский договоры, позволили ФРГ восстановить свой военный потенциал и сделали ФРГ полноправным членом НАТО. Данное обстоятельство серьезно осложнило

решение вопроса об объединении Германии и негативно сказалось на дальнейших отношениях СССР и ФРГ. В тоже время, Аденауэр, чувствуя давление со стороны германской общественности, понимал, что пришло время для решения ряда вопросов. И здесь, прежде всего, следует выделить вопрос о немецких военнопленных и германских гражданах, находящихся в СССР. По сообщению ТАСС, выступая в марте 1953 г. перед представителями иностранной прессы в Бонне, Аденауэр призвал СССР «освободить военнопленных и перемещенных лиц, находящихся до сих пор в заключении в Советском Союзе, число которых составляет не менее 300 тыс. человек» [1, Ф.5956.Оп.1.П.102.Д.233.Л.300].

Советское правительство в начале 1954 г. на Берлинском совещании министров иностранных дел четырех держав выразило готовность к нормализации отношений с ФРГ [1, Ф.06.Оп.13.П.6.Д.46.Л.25-26; 3, 319]. 25 января 1955 г. президиум Верховного Совета СССР принял постановление о прекращении состояния войны между Советским Союзом и Германией [2, 25-28]. Однако западногерманское правительство сосредоточило свое внимание на проблеме вступления Германии в НАТО. В 1955 г. был заключен мирный договор между СССР и Австрией, который должен был на практике продемонстрировать готовность советского руководства вести конструктивный диалог [6].

Проводимый Аденауэром курс был неоднозначно встречен в Германии. Так по данным МИДа «широкие слои западногерманского населения испытывают страх перед угрозой войны и настроены против ремилитаризации» Германии. Прежде всего, это были представители молодого поколения, которые не рвались с оружием в руках противостоять Советской Армии. Чтобы переломить данные настроения среди немецкого населения, правительство ФРГ пыталось заручиться поддержкой профсоюзов [4, Д. 328.Л.70]. В свою очередь, советское руководство пыталось информировать депутатов бундестага о позиции СССР по «германской проблеме» путем пересылки «советских материалов через отдел печати посольства СССР в ГДР или через германский комитет обороны за единство Германии» [4, Д.328.Л.70].

Используя свои сторонников среди политических деятелей Западной Германии МИД СССР предпринимал шаги к организации визита в СССР ряда депутатов бундестага. Их убеждали, что в ходе поездки может быть поднят и положительно решен вопрос «об освобождении ряда военнопленных из СССР» [4, Д.328.Л.84]. Непосредственно данная работа проводилась при посредничестве Общества германо-советской дружбы в Западной Германии [4, Д.328.Л.81].

Так, в апреле 1955 г. депутат бундестага от СвДП, Шван в беседе с послом СССР в ГДР Пушкиным «зондировал возможность поездки в Советский Союз группы депутатов группы депутатов бундестага от СДП и СвДП для обмена мнениями по назревшим вопросам советско-германских отношений, в частности, по вопросу о военнопленных» [1, Ф. 06.Оп.14.П.13.Д.184.Л.2].

За нормализацию отношений с СССР выступали социал-демократическая партия (СДП) и «другие общественные организации, а так же некоторые деловые круги». 13 марта 1955 г. лидер СДП Олленхауэр потребовал от боннского правительства «сделать все возможное для нормализации отношений с Советским Союзом», что, по его мнению, должно было оказать благоприятное влияние на экономику Западной Германии, «а так же будет способствовать решению вопроса о военнопленных» [1, Ф.06.Оп.14.П.13.Д.184.Л.2,13].

20 мая 1955 г. в беседе с доверенным лицом Общества германо-советской дружбы в Западной Германии Кархером, Шван отметил, что для более конструктивного разговора относительно поездки западногерманских депутатов в СССР желательно было получить официальное приглашение Москвы, о чем и информировал МИД СССР советский посол в ГДР Пушкин в мае 1955 года [4, Д.328.Л.81].

В своих воспоминаниях Аденауэр признавал, что советскому руководству удалось весной 1955 г. оказать значительное влияние на общественное мнение западных немцев, убедить их в том, «что советская политика не так уж и опасна для Запада» [5,449].

По поручению ЦК КПСС и МИД СССР 24 мая 1955 г. А. Громыко и И. Степанов предоставили на имя В. М. Молотова предложения по вопросу об установлении дипломатических и торговых отношений между СССР и Западной Германией [1, Ф.06.Оп.14.П.13.Д.184.Л.1,12]. В записке отмечалось наличие сложной политической обстановки в Западной Германии, связанной с неоднозначным отношением различных политических групп Германии по вопросу ремилитаризации ФРГ и политики в отношении Советского Союза. С другой стороны, правительство Аденауэра, как отмечают авторы записки, «связанное определенными обязательствами перед западными державами» заняло «уклончивую позицию». Хотя лидер ФРГ не исключал «в соответствующий момент» возможность переговоров с СССР. МИД «считал целесообразным проведение некоторых предварительных мер». Предполагалось опубликовать интервью, данное министром иностранных дел корреспонденту ТАСС о нормализации отношений между СССР и ФРГ, пригласить группу депутатов бундестага, «в целях установления прямого контакта с западногерманскими властями использовать репатриацию из СССР немецких военнопленных, имевших место жительства в Западной Германии, передав их непосредственно в

Западную Германию». В июне МИД СССР предполагал рассмотреть вопрос о направлении правительству ФРГ официального предложения об установлении отношений. Все мероприятия в отношении Западной Германии должны были быть скоординированы «по партийной линии с ЦК СЕПГ» [1, Ф.06.Оп.14.П.13.Д.184.Л.2-4,13-19].

Из всех вышеперечисленных мер ЦК СЕПГ, по крайней мере, в проекте постановления решило опубликовать интервью Молотова, установить прямой контакт с лидерами Западной Германии о нормализации отношений между двумя странами, пригласить западногерманских депутатов и поручить МИД «информировать о всех мероприятиях» правительство ГДР [1, Ф.06.Оп.14.П.13.Д.184.Л. 5-6,16-22]. В конце мая 1955 г. МИД СССР направил ЦК КПСС проект ноты правительству ФРГ [1, Ф.06.Оп.14.П.13.Д.184.Л.25, 33]. 7 июня 1955 г. нота советского правительства была передана советским посольством в Париже Виноградовым через германского посла фон Мальцана [1, Ф.06.Оп.14.П.13.Д.184.Л.43-51; 2,28-30]. Вопрос о советской ноте обсуждался правительством ФРГ только на следующий день и Аденауэр признал, что приглашение Москвы явилось для него «довольно неожиданным» [3,321]. 8 июня в официальном сообщении из Бонна говорилось, что данная инициатива СССР приветствуется федеральным правительством [2, 34]. Правительство ФРГ направило в адрес СССР ответную ноту только 30 июня 1955 года, в ней говорилось о согласии ФРГ принять советское предложение «об установлении дипломатических, торговых и культурных отношений между двумя странами» [2, 35-36].

Список литературы

1. Архив внешней политики Российской Федерации.
2. Визит Канцлера Аденауэра в Москву 8-14 сентября 1955 г. Документы и материалы. М., 2005.
3. Новик Ф. И. Поездка Конрада Аденауэра в Москву в 1955 году: подготовка, переговоры, результаты // Россия и Германия. М., Вып. 4. 2007.
4. Российский государственный архив новейшей истории. Ф. 5. Оп. 28.
5. Adenauer K. Erinnerungen. 1953-1956. Stuttgart, 1966.
6. Müller Wolfgang. Die sowjetische Besatzung in Österreich 1945-1955 und ihre politische Mission. Köln, 2005.

СЕМИОТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ ПРАЗДНИКА

Курбатова Н.В., Курбатов В.П.

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

Семиотика, или семиология (греч. σημειωτική, От др. греч. σημεῖον — «знак, признак»), — наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем (естественных и искусственных языков). Согласно Ю. М. Лотману, под семиотикой следует понимать науку о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения. [1. С. 6].

Праздник является неотъемлемой частью жизнедеятельности любого общества, и самым эффективным способом общения, выступая как социально-художественное, культурное явление, предназначенное передавать от поколения к поколению определенные эстетические и социальные ценности с помощью набора знаков. Основываясь на значимом событии, взятом из мифологии, истории или реальной жизни, праздник предназначен удовлетворять жизненно важные потребности человека.

Ещё в XVII в. Дж. Локк определил семиотику, используя этот термин в значении учения о знаках. Это учение предназначено «рассмотреть природу знаков, которыми ум пользуется для понимания вещей или для передачи своего знания другим» [2 .С. 8].

ПРАЗДНИК — выступая как самостоятельная — художественно-эстетическая система, состоящая из подсистем, создает особый иллюзорный, художественно-реальный мир. Благодаря синтезу изобразительно-выразительных средств всех видов искусств и существующей реальности (природы), используемых в нем, в соответствии с историческими, политическими и духовными потребностями самых различных социальных слоев общества. Потребность в данном случае выступает целью, системообразующим фактором и сверхзадачей праздника.

То, что в основе праздника лежит потребность, не вызывает сомнения. Достаточно обратиться к истории. Первые ритуалы, обряды и праздники появились благодаря потребности принести благодарность богам. Вспомним Древнеегипетские мистерии, Древнегреческие и Древнеримские праздники.

Праздник, как и всякий зрелищный вид искусства, весьма сложная и многофункциональная система, предназначенная для удовлетворения потребностей, посредством определенных действий и языка. В качестве этого языка выступают – визуальные – иконические (изобразительно-выразительные), звуковые, а иногда и тактильные средства (системы), передающие определенную информацию зрителям.

Автором системы знаков является Ч. Пирс, который создал базовую для семиотики классификацию знаков:

1) знаки-иконы (icon), изобразительные знаки, в которых означаемое и означающее связаны меж собой по подобию (другими словами, что изображено на знаке, то и означает – витрины магазина, дорожные знаки);

2) знаки-индексы (index), в которых означаемое и означающее связаны меж собой по расположенности во времени и/или пространстве (фотография, живопись, стоп кадр); (Курсив В. К.)

3) знаки-символы (symbol), в которых означаемое и означающее связаны меж собой в рамках некоторой конвенции, то есть как бы по предварительной договоренности. Национальные языки — примеры таких конвенций [4. С. 37].

Впоследствии Чарльз Уильям Моррис, развивая идеи Ч. Пирса, систематизировал семиотику и ввёл разделение её на синтактику (внутренние свойства систем знаков), семантику (отношение знаков к обозначаемому) и прагматику (проблемы интерпретации знаков теми, кто их использует). В 1938 году он опубликовал небольшую книгу «Основы теории знаков», которая является кратким очерком новой науки. Наиболее полную попытку изложения основных проблем семиотики можно найти в его книге «Знаки, язык и поведение», изданной в Нью-Йорке в 1946 году.

Основной и ведущей знаковой системой праздника является текст. Но о значении и трактовке текстовых знаковых систем имеется обширная литература, поэтому повторяться нет смысла. Рассмотрим семиотические знаковые системы праздника, которые недостаточно разработаны.

Первая визуальная семиотическая система праздника – ОКРУЖАЮЩАЯ (СЦЕНОГРАФИЧЕСКАЯ) СРЕДА (естественная или искусственная). Под естественной, реально существующей окружающей средой праздника, могут выступать: здания (в 1970 году в Казани, с использованием здания Казанского университета прошел светозвуковой праздник, посвященный 100-летию со дня рождения В.И. Ленина. Здание было и главной площадкой и реально существующей средой, декорацией и действующим лицом); улица, характерная для шествий, демонстраций, крестных ходов и карнавалов, когда все, что находится на улице, и здания, и люди, служат декоративно-художественным оформлением для идущих, а те в свою очередь, служат оформлением для смотрящих. Площадь присуща для театрализованных митингов, концертов, конкурсов и т.п.. Архитектурный ансамбль – старая крепость, например, Кузнецкая крепость в г. Новокузнецке, мемориалы на Пискаревском кладбище в Санкт-Петербурге или на Малаховом кургане в Волгограде и т.д. Стадион предназначен, прежде всего, для спортивных праздников, где одна из трибун играет роль «живого экрана». На нем также, могут проходить театрализованные концерты и представления с большим количеством участников. Городской сад или парк отдыха - для такого праздника характерно то, что действо может разбиваться на несколько площадок и каждая из них может использовать любые виды и жанры массового праздника. Но следует помнить главное - все площадки работают на общую тему, раскрывая ее тематическое многообразие и сверхзадачу праздника. Место реального исторического события. Например, праздник, посвященный Дню Победы, проходящий в стенах Брестской крепости. Следует напомнить, что в каждом населенном пункте нашей страны есть место, которое является для живущих или историческим, или священным – Вечный огонь, братская могила, здание или место, с которыми связаны поворотные события в жизни населенного пункта.

Для обрядовых праздников реальная среда прохождения праздничного действия диктуется религиозным источником и может проходить там, где необходимо.

Таким образом, окружающая среда, предметы и детали, существующие в ней, выступают своего рода знаками, выполняющими те или иные функции.

Реальное место событий и знаки, его наполняющие, помогает зрителям «включить» собственное воображение и воспринимать происходящее как факт, который они наблюдают «якобы в реальности».

Кроме реально существующей окружающей среды, для праздника может создаваться искусственная среда, выстраиваются необходимые декорации и сценические площадки. Данные строения всем ходом праздника убеждают зрителя в своей реальности и правдоподобии, из искусственных они «превращаются» в реальные. А если таковой праздник сделать традиционным, то у последующих поколений не будет никаких сомнений в подлинности данного места.

В этом случае в качестве семиотических систем праздника выступает реальность, которая через художественное переосмысление постановщика, превращается в визуальную знаковую систему, обладающую информацией, которая дополняет лингвистическую и звуковую информации, выраженные через семиотические системы.

Вторая – визуально-тактильная семиотическая система – ВЕЩЕСТВЕННО-ПРЕДМЕТНАЯ И АТРИБУТИВНАЯ.

Данная система включает в себя костюмы и предметы быта, выступающие как знаки, необходимые для развития праздничного (реального) действия. Основным знаком в данной системе выступает маска, которая диктует костюм и «позволяет» зрителю «переключиться» из реальности в иллюзорность – инобытие. При этом само наличие маски выступает как семиотический акт, при помощи которого происходит передача информации того или иного содержания от отправителя-маски к получателю-зрителю. Таким образом, мы получаем необходимую последовательность – маска – костюм – реквизит – информация – ответная реакция.

В качестве тактильной семиотической системы выступают атрибуты (реквизит) из натурального материала – трон – дерево, корона – золото – знаки власти. Кандалы, цепи (железо) – знаки неволи. Глядя на эти атрибуты, зритель психологически испытывает тактильные ощущения, представляет их поверхность, словно он сам «общается» с этими предметами-знаками.

Третья звуковая семиотическая система праздника – МУЗЫКАЛЬНО-ШУМОВАЯ ИЛИ ФОНОВАЯ.

В данную систему входят подсистемы, состоящие из «живой» музыки (оркестры, музыкальные группы, солисты исполнители), фонограммы, звуков, реально существующих в природе (пение птиц, звуки работающей техники и т. д. и т. п.), реальная речь актеров и зрителей и другие искусственные звуки, необходимые в празднике.

Названные семиотические системы сразу задают настроение, тон и направленность праздника. С течением времени, в любом обществе складывается узнаваемая звуковая семиотическая система. Например – низкий звук сирены – тревога. Звуки военного горна в определенном наборе и последовательности могут означать; «тревогу», «все спокойно», «приглашение на обед», «построение» и т. п. Или другой пример, у музыкантов существует своеобразный звуко-знаковый язык, с помощью которого они могут передать практически любую информацию. Достоинством этого языка является то, что его может понять даже не музыкант, ориентируясь на тембр, высоту, продолжительность и громкость звучания музыкальной фразы.

Четвертая семиотическая система характерна только для праздника – АКТИВИЗАЦИЯ ЗРИТЕЛЯ.

Особенностью массового праздника является то, что в нем очень тонкая грань между исполнителями – актерами и зрителями. Исключением является только зрелище, где градация актеры – зрители очень прочная и не предполагает активизации зрителя и его участия в общем действии. Зритель может только реагировать на происходящее, не вмешиваясь в процесс действия.

Система активизации зрителя обязательна в массовом празднике, этим он отличается от других видов зрелищных искусств. Активизация зрителя возможна и в театре, но это явление достаточно редкое и до сих пор не вошло в систему.

Существуют праздники, которые построены только на активном участии зрителя, а актеры выступают в роли «проводников» по сценическому действию. К таким праздникам относятся обрядовые праздники, карнавалы, шествия и митинги.

Рассмотрим существующие приемы активизации с применением знаков. Единственное, что здесь необходимо соблюдать только одно правило – знак, с помощью которого вы активизируете или побуждаете зрителя к действию, должен быть понятен всем.

1. «Провокация». В массах «растворяются» специально подготовленная группа актеров, которые своими действиями побуждают зрителя к действиям.

Данный прием характерен для карнавалов, где главную роль играют маски, детали костюма и карнавальная атрибутика. Надев маску, зритель становится актером. Или на праздниках, посвященных профессиям – ткачи, стеклодувы, кузнецы и т.п. Мастера, продемонстрировав свое умение, приглашают зрителя попробовать свои силы в этом ремесле.

2. Ситуативный. Ходом сценического действия создается такая ситуация, в которой зритель не может остаться равнодушным к нему. Возложение цветов к Вечному огню или памятнику «Ведущими» праздник, заставляя зрителя повторять действия.

Другой пример: в празднике «Первых палаток» в г. Норильске, рассказывалось о высадке десанта строителей, о том, как трудно было установить палатки, потому что под слоем мха была скала. Зрителям задавался вопрос: «А мы, живущие сегодня, сможем поставить палатки там, где они появились в 1935 году?». Естественно, от желающих поставить палатки не было отбоя. В данном случае, палатка выступала как знак-символ города.

Данный прием хорош тем, что он – знаковый язык, создает ситуацию, в которой зрителю ничего не диктуется, его подводят к моменту, когда он сам проявляет собственную инициативу, и в этот момент он из зрителя превращается в участника – актера или того первого строителя, который так же, как и он ставил палатку.

3. Условный. Со зрителями заключается так называемое «условия условности». Их вводят в предлагаемые обстоятельств будущего действия и зрители, под руководством ведущего совершают его. Такой прием характерен для детских, школьных праздников и для праздников профессий.

4. Обрядовый. Он характерен для всех обрядовых праздников; социальных (посвящение в рабочие, профессию, свадьба, принятие в клубы по интересам и т. п.) и религиозных (венчание, крещение, Масленица, Троица и т. п.). И здесь мы видим обилие знаков, которые в очередности появления составляют систему, характерную для каждого из названных праздников.

5. Интригующий (головоломка – лабиринт). Зрителям преподносится набор знаков (предметов) с пояснением значения каждого и предлагается использовать их в действии по назначению для достижения определенной цели. Данный прием характерен для детских праздников.

Знаки, используемые для активизации зрителя в празднике, являются более эффективными, чем слово. К примеру, на празднике «Город мастеров», достаточно повесить указатели с изображением орудий труда профессии: ножницы, нитка, игла – портные, наковальня, молот – кузнецы, ткацкий станок – ткачи и т. д. и т. п. И больше не нужно ничего объяснять. Зритель сам определит, куда ему идти и что делать.

Все, что используется в празднике, есть знак. За время праздника эти знаки приобретают черты, свойства и особенности, которыми в реальной жизни не обладали. Видоизменяясь сами, они видоизменяют и существующую реальность, превращая ее в другую иллюзорную, праздничную реальность, воспринимаемую всеми как истинная реальность.

Список литературы

1. Лотман Ю.М. Люди и знаки. / В кн. Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПБ, 2010. — С. 6.
2. Лотман Ю.М. Люди и знаки. / В кн. Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПБ, 2010. — С. 8.
3. Пирс Ч.С. Начала прагматизма. Т. 2 (Логические основания теории знаков). СПб., 2000. — С 37

СЕКЦИЯ №2.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.02)

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА

Осипова Л.А.

ВГТРК / ГРК «Радио России», г.Москва

Как достичь единства исполнительской интерпретации в фортепианном дуэте? Какие психологические факторы способствуют созданию идеальной дуэтной модели?

Гармоничность, абсолютная гармония эстетических и художественных принципов возможна среди участников дуэта, воспитанных одним педагогом, обученных одной методологией, выросших в одной эстетической среде. Ярчайшим примером служат дуэты сестер Цинтль, Погожевых, братьев Рубинштейнов, концертировавших в XIX веке; в XX столетии — супружеских дуэтов Розины Левиной и Иосифа Левина, Вити Вронски и Виктора Бабина, Елены Сорокиной и Александра Бахчиева, братьев Готлибов, сестер Туркиных, брата и сестры Натальи и Александра Багдасаровых.

Как показывает опыт, наиболее счастливо фортепианный дуэт складывается из членов семьи: брата и сестры, мужа и жены, родителей и детей, — это подтверждает мысль о психологической совместимости, обязательной в дуэте. Однако не все семейные фортепианные ансамбли творчески долговечны. Часто о внешне благополучных семейных парах (нередко молодых), музицирующих в дуэте, говорят: «Они играют не как муж и жена, но как брат и сестра». Встречаются дуэты-долгожители, по содержанию внутриансамблевых отношений на поверку подчас оказывающиеся дуэтами без «любовного» камертона; данный факт, по-видимому, объясняется чувством привязанности, выработанной с годами.

О необходимости не только сочувствовать друг другу и сопереживать, но также о пользе обоюдной влюбленности писал Х. Мольденхауэр. Опросив примерно десять фортепианных дуэтов, он пришел к выводу, что у двух любящих людей, живущих в официальном или гражданском браке, больше шансов составить успешный дуэт [7, с. 188].

Оригинальную попытку обсудить связь успешности или неуспешности того или иного фортепианного дуэта с особенностями мозговой организации каждого из его участников предложила нам нейropsychолог, профессор Т.Г. Визель. За основу эксперимента были взяты ее многолетние наблюдения за психофизическим поведением дуэта наших современниц Н. и Е. Каретниковых. Ее аналитический инструментарий помог автору этих строк в воссоздании виртуального образа первого профессионального российского дуэта Н. и В. Погожевых, совсем недолго концертировавших в середине XIX столетия, а также значительно расширил возможности сделать исполнительский анализ без имеющихся аудиозаписей, но лишь на основе мемуаров и публикаций того времени.

Наблюдения профессора Визель над психофизическим поведением фортепианного дуэта Надежды и Елены Каретниковых выявили следующее: у Е. Каретниковой «доминирует» правое полушарие — чувствительность, сексуальность, импульсивность, непредсказуемость, настроение в экстремальных ситуациях, что характерно для джазовых музыкантов (Елена к тому же джазовая певица). Н. Каретникова в большей степени подвластна самоконтролю, обладает эмоциональностью высокого плана, координирующей с логикой. Она выносливая, разумная, деликатная, знает границы возможного и допустимого, умеет внешне скрывать трудности. Сестры, как заряды, поддерживают друг друга. Здесь очевидны аналогии с дуэтом сестер Погожевых: младшая, Наталья, выступала в составе и фортепианного дуэта, и шестиручного ансамбля, и в качестве пианистки-солистки, и даже певицы, демонстрируя незаурядные вокальные способности. По натуре она была мягче Веры, никогда не брала на себя наиболее ответственные роли ни в дуэте, ни в жизни. Вера Погожева как старшая сестра осознавала ответственность за младшую, уступала ей в возможности сыграть в общей программе большой сольный отрезок.

Бесценным даром природы, считает Визель, являются женщины с преобладанием мужских психических характеристик. Сочетание в фортепианном дуэте партнерши с превышенной концентрацией гормонов и ее партнера-мужчины с преобладанием условно женского дает высокохудожественный эффект. Один из таких примеров являла М. В. Юдина, которая смогла на время концертов и предшествовавших им репетиций «переломить» анти-ансамблевую природу молодого В. В. Софроницкого и показать с ним в дуэте слаженную игру. «Встретились мы <...> “творчески”, — вспоминает М. В. Юдина. — Я предложила Владимиру Владимировичу подготовить совместную программу концерта для двух фортепиано <...> две фуги из “Kunst der Fuge”, Сонату D-dur Моцарта <...> Помню, когда мы репетировали фуги из “Kunst der Fuge”, Софроницкий <...> говорил мне: “Как хорошо, как прекрасно, как в раю!” Мы сыграли эту нашу программу в Тифлисе, а потом и в Ленинграде в <...> “Обществе камерной музыки” [4, с. 93] (24 мая 1931 года — Л.О.).

28 февраля 1900 года в Малом зале Петербургской консерватории Третью сюиту ор. 33 А. С. Аренского исполняли сестры Штембер. Критики отметили резкий фортепианный тон и утрированное качество мужской силы Штембер-старшей, исполнявшей первую партию, и полнозвучное туше младшей сестры. «Программа была выбрана очень незаурядная <...> Исполнялись красивые “Вариации” Лядова и интересная сюита Аренского <...> для двух роялей, состоящая из 9 характерных и эффектных вариаций на оригинальную тему» [1].

Нередко и мужчины-партнеры нетрадиционной сексуальной ориентации привносят в дуэт эмоциональный и необходимый звуковой балансир. Ярчайший пример такой модели — стихийный⁴ дуэт С. Т. Рихтера и Б. Бриттена, сложившийся в 1965 году на фестивале в Олдборо. Далеко небезупречный в синхронности исполнительского «дыхания», дуэт Рихтера–Бриттена, в котором метроритмически «грешил» Бриттен, представил вдохновенные и гениальные интерпретации шубертовских Grand Duo C-dur op. 140 (D. 812) и Фантазии f-moll op. 103 (D. 940).

Интересен опыт наблюдения ученых из Великобритании М. Бланк и Дж. Дэвидсон над участниками фортепианных ансамблей. Ими были опрошены 27 пианистов — представителей семнадцати фортепианных ансамблей. В результате обработки психологических тестов выяснилось, что род (пол) имел влияние на социо-эмоциональные отношения и с мужчинами, и с женщинами, поведение пианистов противоположных полов в одном дуэте демонстрировали сексуально-стереотипичное поведение. Однако, во всех организационных делах, — таких, как выбор репертуара, вопросы интерпретации, репетиции и работа, — проявлялась гендерная толерантность, которая комбинирует в одной ансамблевой модели лучший опыт каждого из полов [5, с. 231-248].

Участники дуэта могут в отдельности форматировать свои свойства — чувственные и знаковые. При отсутствии этой способности невозможны революционные решения в дуэте, и тогда все творческие порывы становятся латентными, тщательно скрытыми от партнера, дуэт перестает быть интересным.

Нестандартные рекомендации дают некоторые музыковеды и психологи пианистам, играющим в фортепианных дуэтах. Например, Э. Любин (США) советует выбирать сочинения, в которых встречаются перекрещивания рук: это способствует, по его убеждению, установлению более тесного контакта между

⁴ Под определением «стихийные дуэты» подразумеваются фортепианные ансамбли, складывающиеся по разным поводам и мотивам, т.е. по случаю, на короткий период времени (на концерт, гастрольный тур и т.д.)

партнерами, нередко приводит к брачному союзу [6, с. 3]. Отметим, что и многие двухфортепианные композиции требуют особого «любовного камертона» в дуэте: Анданте и вариации ор. 46 Р. Шумана, вторая часть («И ночь, и любовь») Сюиты-Фантазии ор. 5 С. В. Рахманинова, сюиты для двух фортепиано А. С. Аренского, все музыкальное наследие для фортепиано в четыре руки Ф. Шуберта. Наличие в репертуаре четырехручных сочинений способствует психологическому сближению партнеров и повышению «градуса надежности»: на одном рояле в четыре руки легче контролировать дуэтное пространство и гасить несанкционированные волеизъявления соседа по клавиатуре.

К важным психологическим качествам, играющим на успешность дуэта, следует отнести:

- способность регулировать субъективную динамическую амплитуду в условиях «двойной динамики», корректировать динамические нюансы обеих партий (f солиста приобретает иное звучание в дуэте, и т.п.);
- синхронность ритмических переживаний;
- способность трансформировать субъективные переживания в партнерские;
- способность согласовывать при необходимости субъективные художественные взгляды — способность уступать обоснованным «притязаниям» партнера;
- выработанное с годами чувство локтя;
- стремление к созданию такой эстетической модели дуэта, в которой ансамбль доминирует над личным артистизмом.

В.А. Сухарев символически определяет границы зоны психологического пространства для межличностного общения: при особо доверительном отношении (как в четырехручном дуэте — Л.О.) — 0,5 м, при сдержанно-дружеских отношениях — от 0,6 до 1,2 м. Не только чувство локтя, пальцев и дыхание партнера (или партнерши) играют существенную роль в создании зоны психологического дуэтного пространства. «С увеличением расстояния возрастает роль взгляда в поддержании контакта» [3, с. 128]. Эту мысль следует понимать так, что и в четырехручном, и в двухфортепианном дуэтах игра партнеров по нотам во время исполнения будет лишать их бесценной возможности визуального общения друг с другом.

В этой связи немалое значение приобретает расстановка роялей на сцене: «валетом» (инструменты напротив) — взгляды обязательно встретятся; если же рояли стоят рядом, вплотную, то момент «визуальной игры», «перестрелки» сводится до минимума. Европейская традиция ставить в концерте рояли «валетом» перешла и в Россию. Так, современники Дж. Фильда свидетельствовали, что в концерте он играл «с учеником Мошети, на двух инструментах, поставленных один против другого» [2, с. 37–38]. Сохранилась одна из фотографий⁵, свидетельствующая о противоположной расстановке инструментов в Ясной Поляне: С.И. Танеев и А.Б. Гольденвейзер исполняют для обитателей и гостей усадьбы Л.Н. Толстого сюиту «Силуэты» ор. 23 А.С. Аренского (Танеев — за первым роялем (слева), Гольденвейзер — за вторым). Совсем иную расстановку роялей зафиксировала другая историческая фотография 1883 года. Домашнее музицирование членов царской фамилии в восемь рук: два рояля стоят рядом, первую партию первого рояля исполняет принцесса Уэльская Александра, вторую партию — Императрица Мария Федоровна, за вторым роялем — королева Дании Луиза и герцогиня Кумберлендская Тира.

Таким образом, мы видим, что в фортепианном ансамбле как ни в одном другом камерном составе психологический аспект играет важнейшую роль. Нередко возникает вопрос: неужели в струнном квартете проблема отношений внутри ансамбля менее значительна? Ставить знак равенства между струнным квартетом и фортепианным дуэтом сложно, поскольку в фортепианном ансамбле два или три исполнителя делят одну клавиатуру, один инструмент, у них одна на всех педаль. В двухфортепианном дуэте на двух одинаковых инструментах обостряется момент необходимости одинаково чувствовать двум исполнителям монотембровые инструменты.

Слаженность и гармония (в высшем понимании этого слова) в фортепианном дуэте достигаются не только благодаря технической и творческой одаренности обоих исполнителей, их профессиональным музыкальным качествам, но и во многом из-за необходимой психологической совместимости партнеров, наличия особого «нерва» между ними. Пианисты, играющие в фортепианном дуэте (в особенности, за одним инструментом) находятся в теснейшем контакте, что обуславливает совершенно особую природу взаимоотношений участников такого ансамбля. Тем не менее, как бы ни были близки исполнители по разным критериям, каждый из них является, прежде всего, индивидуальной личностью, и успех совместного исполнения зависит от умения партнеров выстраивать диалог за роялем. Диалог на равных возможен, если каждый из участников ансамбля

⁵ Автор фото С. А. Толстая.

ощущает собственную свободу в общем деле. Это ощущение появляется тогда, когда переживание субъективного музыкального времени каждым из партнеров не перечит общей картине слаженности и единства.

Список литературы

1. [Б.а.] Хроника С.–Петербурга // Русская музыкальная газета. – 1900. – № 10. – С. 286–287.
2. Николаев, А.А. Джон Фильд [Текст] / А. А. Николаев. – М. : Музгиз, 1960. – 184 с.
3. Сухарев, В.А. Характер. Здоровье. Судьба [Текст] / В. А. Сухарев. – Минск: Беларусь, 1993. – 413 с.
4. Юдина, М.В. Несколько слов о покойном драгоценном художнике Владимире Владимировиче Софроницком [Текст] / М. В. Юдина // Воспоминания о Софроницком : [сб. статей] / Ред.-сост. Я.И. Мильштейн. – М. : Советский композитор, 1982. – С. 90–95.
5. Blank, M. An Exploration of the Effects of Musical and Social Factors in Piano Duo Collaborations [Текст] : / M. Blank, J. Davidson // Psychology of Music. – 2007. – Vol. 35. – No. 2. – P. 231–248.
6. Lubin, E. The Piano Duet [Текст] : A Guide for Pianists / E. Lubin. – New York : Da Capo Press, 1976. – 221 p.
7. Moldenhauer, H. Duo-Pianism [Текст] / H. Moldenhauer. – Chicago : Musical College Press, 1950. – 400 p.

УНИВЕРСАЛЬНАЯ МЕТОДИКА ПОДГОТОВКИ К ЭКЗАМЕНАМ, НАПРАВЛЕННАЯ НА ПОВЫШЕНИЕ КАЧЕСТВА ОБРАЗОВАНИЯ

Шматков Р.Н.

Сибирский государственный университет путей сообщения, г.Новосибирск

В данной работе изложена универсальная методика подготовки к экзаменам для любого уровня образования (школьного, вузовского, послевузовского), позволяющая сэкономить силы и средства обучаемого и достигнуть максимальной эффективности в смысле отношения вложенного труда и полученного результата. Указанная методика выработана самим автором, усовершенствована за период его обучения на различных уровнях образования и прошла успешную апробацию на протяжении многолетней образовательной практики автора. Несомненно указанная методика направлена на повышение качества образования. Она реализована в форме электронного образовательного курса и размещена на разработанном автором образовательном канале «Реши ЕГЭ/ГИА–2015» на YouTube, а также выполнена в форме мобильного приложения для продукции компании Apple.

Ключевые слова: качество образования, универсальная методика, образовательные инновации, глобализация.

В работах [3 – 7] мы освещали разные аспекты проблемы повышения качества образования в современной России, что, с учетом непростой международной обстановки в настоящее время приобретает особую актуальность. В настоящей статье мы бы хотели заострить внимание читателя на такой важной составляющей качества образования, как сдача экзаменов на различных образовательных уровнях. Как показал преподавательский опыт автора, который успел принять к настоящему времени около тысячи экзаменов, у современных студентов отсутствует система в подготовке и сдаче экзаменов, каждый из них готовится как умеет и, как следствие, сдает экзамены как получится. В итоге и качество усвоения учебного материала и качество оценок не достигают оптимальных показателей. Между тем, автор, сам, начиная с перехода на обучения экстернатом в 6 классе, сдал за период своего обучения порядка 250 экзаменов и выработал при этом свою систему успешной сдачи экзаменов. Именно своим образовательным опытом автор и хотел бы поделиться с читателями, рассчитывая на то, что его статью будут читать не только узкие специалисты, но и все заинтересованные лица. Автор не претендует на оригинальность своей методики, поскольку, безусловно, многие ее элементы использовали все, кто хотя бы раз в жизни готовился к экзаменам. Заслуга автора, по его мнению, заключается в том, что он свел в систему все известные ранее элементы подготовки и сдачи экзаменов, отсеяв второстепенные и выделив главные, тем самым оптимизировав саму методику подготовки. Кроме этого, указанная методика прошла успешную апробацию на протяжении более, чем 20-летней образовательной практики автора, который закончил в 15 лет экстерном среднюю школу, поступил в Новосибирский государственный университет, получил там два высших образования, поступил в магистратуру, а затем – в аспирантуру, сдал кандидатские экзамены и успешно защитил кандидатскую диссертацию (ученый совет проголосовал единогласно). Необходимо также отметить, что указанная методика является универсальной и

применима к сдаче экзаменов на любом образовательном уровне и для любой специальности и направления. Универсальная схема сдачи экзамена приведена на рисунке 1.

Подготовка к экзамену состоит из трех основных элементов:

- теоретическая подготовка;
- физическая подготовка;
- психическая подготовка.

Рассмотрим все указанные выше элементы подготовки и сдачи экзамена более подробно.

Теоретическая подготовка. Для начала, необходимо составить план подготовки (например, к ЕГЭ и ОГЭ нужно начинать готовиться за год, в том числе – путем просмотра примеров решения задач на нашем образовательном канале «Реши ЕГЭ/ГИА–2015» на YouTube [2]).

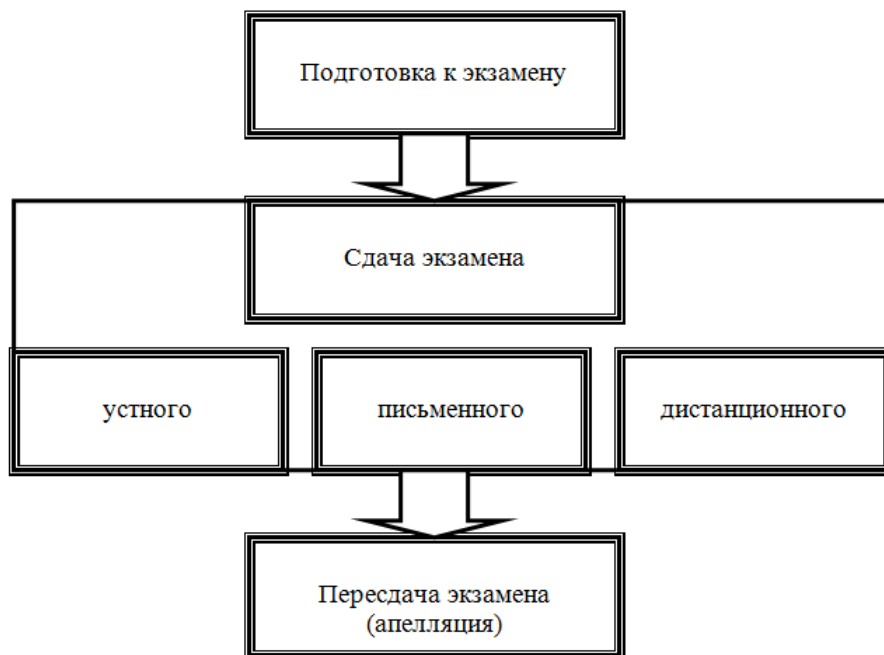


Рис.1. Универсальная схема сдачи экзамена

Затем необходимо составить конспект основных формул, теорем, правил. При этом соблюдать следующие рекомендации:

- выписывать формулы, теоремы, правила на плотные листки формата А5 (половина листков для принтера), или на клетчатые тетрадные листки;
- каждый день выучивать 5-7 формул (теорем, правил);
- все листки просматривать в беглом режиме перед сном (это способствует лучшему запоминанию).

При подготовке важно прояснять все непонятные места (задачи, формулы, теоремы, правила) путем обращения к:

- своим преподавателям;
- своим успевающим одноклассникам (одноклассникам);
- обучающим материалам Интернета;
- репетиторам (если исчерпаны все предыдущие источники и позволяют средства).

Ни в коем случае не откладывать на «потом» прояснение непонятного – потом может не хватить на это времени.

Если предстоит сдавать математику, или другие дисциплины, предполагающие решение задач, необходимо научиться самим решать задачи, для чего:

- просмотреть решение типовых примеров (например, на нашем канале «Реши ЕГЭ/ГИА–2015» на YouTube [2]);
- решить самим по 20-30 задач к каждому примеру, чтобы получить навык решения этих задач;
- научиться быстро и правильно проводить без калькулятора следующие действия (сложение, вычитание, умножение и деление) – на них совершаются наиболее распространенные ошибки как школьников, так и студентов.

Физическая подготовка. На период подготовки к экзаменам необходимо составить режим дня и строго придерживаться его.

Время для подготовки отводить ежедневно от 1,5–2 часов до 6–8 часов (в период интенсивной подготовки), но не менее 1,5 часов в день.

Не пропускать ни одного дня при подготовке к экзамену (то есть должна быть организована непрерывная подготовка).

Если подготовка идет непрерывно к нескольким экзаменам (например, ЕГЭ по математике, русскому языку и обществознанию), целесообразно распределить занятия так, чтобы каждому предмету соответствовали свои дни в неделю, например: Пн., Чт. – математика, Вт., Пт. – русский, Ср., Сб. – обществознание, Вс. – повторение материала.

Категорически не рекомендуется заниматься в ночное время (это энергозатратно и малоэффективно). Время с 22.00 до 7.00 должен занимать сон (не менее 8 часов в день).

Кроме этого, необходимо правильно и регулярно питаться, не менее 3 раз в день. В рацион обязательно должны входить: горячее питание, жидкая пища (супы, кисели, каши); продукты, способствующие мозговой деятельности (творог, шоколад, мясо (говядина, птица), капуста (особенно квашенная), яблоки).

Ежедневно не менее часа необходимо проводить на свежем воздухе (прогулки пешком, пробежки, работа на воздухе).

Умственную работу чередовать с физической (делать перерывы по 5-10 минут через каждые 45 минут занятий и заниматься простой гимнастикой или физической работой – например, помыть посуду, сделать влажную уборку комнаты).

В день перед экзаменом (особенно во вторую его половину) рекомендуется прекратить занятия, провести его на природе, свежем воздухе. Лечь спать пораньше (не менее, чем на полчаса).

Категорически не рекомендуется проводить какие-либо занятия в ночь перед экзаменом (от этого обучаемому не польза, а вред).

Перед экзаменом плотно позавтракать (чтобы подкрепить силы и сгладить стрессовую ситуацию) и прибыть на место экзамена заранее на 15 минут (чтобы избежать стресса при возможном опоздании).

Психическая подготовка. С самого начала важно настроиться на честную сдачу экзамена (то есть самостоятельное решение задач и подготовку материала).

Рассчитывать только на свои силы (то есть ни на помощь преподавателей и одноклассников (однотруппников), ни на запрещенные материалы – «шпаргалки», смартфоны, микронаушники и пр.).

Не поддаваться панике, которая парализует волю и сознание.

Укреплять веру в собственные силы, путем поэтапной, системной и успешной подготовки к экзамену и наработки навыка решения задач.

Сдача экзамена. Очень важно начинать с простых заданий (вопросов), постепенно переходя к сложным. При этом на каждом этапе решения задачи проводить проверку правильности решения, и, затем, – итогового ответа. Писать решение и ответ разборчиво, чтобы затем, когда будете переписывать «на чистовую», понять самим что написали. Если в решении выявлена ошибка в слове (числе), необходимо не писать поверх слова (числа) правильное значение, а, зачеркнув слово (число), рядом написать правильное.

Стараться «держаться в руках» – не радоваться сильно, если решение идет успешно, и не огорчаться, если не получается – и то, и другое может привести к ошибкам.

В случае усталости проводить краткие (3–5 минут) передышки – наклонив голову, подпереть ее руками (локти на парту), закрыть глаза, костяшками согнутых пальцев помассировать глазные яблоки – усиливается приток крови в мозг – улучшается его работа.

«Биться до конца» – в каждой конкретной задаче или вопросе исчерпывать все известные пути и методы решения, а не бросать ее на полпути в случае неудачи (особенно это справедливо для задач части С в ЕГЭ).

Стараться соблюдать регламент (постоянно смотреть на часы и отводить на решение задач или написание ответов на вопросы время, не превышающее допустимого времени) – тем самым избежите паники в конце экзамена, когда не хватает времени на завершение ответа.

Не подвергаться истерике, стараться реагировать спокойно, если результаты экзамена не совпадают с ожиданиями, или если экзамен не удалось сдать – жизнь на этом не заканчивается и, если сделать из неудачи правильные выводы, то можно будет многое исправить.

Пересдача экзамена (апелляция). Если результаты экзамена Вас не устраивают, и есть возможность явиться на апелляцию или пересдать экзамен – обязательно используйте эту возможность.

Идя на пересдачу подготовьте в совершенстве прежде всего те вопросы (задачи), на которых вы потерпели неудачу на экзамене – некоторые преподаватели любят начинать пересдачу с нерешенных на экзамене вопросов (задач).

Ни в коем случае не «качайте права» – преподаватели очень не любят наглых и нахальных учеников (студентов); ведите себя вежливо и корректно, но отстаивайте свои позиции настойчиво, если правда на Вашей стороне.

Если экзамен проводился в письменной форме и Вам передали на рассмотрение Вашу работу, постарайтесь тщательно изучить ее, вспомните логику своего решения и выясните всюду ли правильно Вас поняли проверяющие преподаватели. Если, по Вашему мнению, Вы решили задачу правильно, но Вас не так поняли, попытайтесь это вежливо объяснить преподавателю, используя предыдущий совет.

Никогда не пытайтесь оказать давление на преподавателя или предлагать ему материальную выгоду – это подлежит строгому уголовному наказанию и может иметь для Вас крайне негативные последствия.

Вот, вкратце, и все основные рекомендации, выполнив которые обучаемые смогут сдать экзамен с максимальным успехом.

Указанная методика недавно была реализована на упомянутом выше образовательном канале «Реши ЕГЭ/ГИА–2015» на YouTube [2] и в виде мобильного приложения для продукции компании Apple [1]. Сама компания Apple по достоинству оценила указанное мобильное приложение, выставив ему довольно высокий рейтинг. В настоящий момент указанная разработка является уникальной и не имеет своих аналогов в России и за рубежом, законно подтверждая тот факт, что и в области новых информационных технология СГУПС является одним из лидирующих вузов нашей страны.

Список литературы

1. Мобильное приложение «Реши ЕГЭ/ГИА 2015 Математика» [Электронный ресурс]. URL: <https://itunes.apple.com/ru/app/id953455727>.
2. Образовательный канал «Реши ЕГЭ/ГИА–2015» на YouTube [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/user/solveegegia>.
3. Шматков Р. Н. Аксиологические аспекты проблем качества высшего профессионального образования в условиях рынка // Вестник Сибирского государственного университета путей сообщения. – Вып. 24. – Новосибирск: Изд-во СГУПС, 2010. – С. 68– 81.
4. Шматков Р. Н. Антикризисное управление экономикой путем формирования интеллектуального капитала работников // Вестник Сибирского государственного университета путей сообщения. – Новосибирск: Изд-во СГУПС, 2012. – Вып. 27. – С. 127–131.
5. Шматков Р. Н. Диалектика качества общего и профессионального образования // Вестник Сибирского государственного университета путей сообщения. – Новосибирск: Изд-во СГУПС, 2013. – Вып. 29. – С. 158–164.
6. Шматков Р.Н. Значение методологической функции философии образования при анализе реформ отечественного высшего образования // Вестник Сибирского государственного университета путей сообщения. – Новосибирск: Изд-во СГУПС, 2011. – Вып. 25. – С. 67–75.
7. Шматков Р.Н. Инновационные методы подготовки школьников к итоговым государственным экзаменам, направленные на повышение качества образования // Вестник Сибирского государственного университета путей сообщения. – Новосибирск: Изд-во СГУПС, 2014. – Вып. 31. – С. 226–229.

СЕКЦИЯ №3.

КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.03)

СЕКЦИЯ №4.
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И
АРХИТЕКТУРА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.04)

РАЗВИТИЕ СТИЛЯ И УТВЕРЖДЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА ЕВГЕНИЯ КИБРИКА В
ИЛЛЮСТРАЦИЯХ К ПРОИЗВЕДЕНИЮ ШАРЛЯ ДЕ КОСТЕРА «ЛЕГЕНДА ОБ УЛЕНШПИГЕЛЕ»

Иванова О.Г., искусствовед

Ведущий дизайнер издательства «Провсещение» (г.Москва)

Аннотация. В данной статье рассматриваются особенности творческого метода иллюстрирования книги выдающегося графика XX в. – Евгения Адольфовича Кибрика. Исследование проводится на основе воспоминаний графика и искусствоведческого анализа серии иллюстраций к произведению Шарля де Костера «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, их приключениях отважных, забавных и достославных во Фландрии и иных странах», созданных художником в период с 1937 по 1938 гг.

В рисунках художника отражается многогранность образов главных героев исторического романа: борца за независимость родной страны Уленшпигеля, его возлюбленной Неле, олицетворяющей в легендах любовь и «сердце» Фландрии и Ламме Гудзака — неизменного спутника и друга Тиля. Создание литографий к роману стала для художника, активного жизнеутверждающего мироощущения, своеобразной победой, и принесла Евгению Кибрику грандиозный успех.

Тема, поднятая художником в прошлом веке актуальна и по сей день. Судьба народа, освободительная борьба за независимость тревожит умы и сердца наших современников, заставляет задуматься и взглянуть с позиций настоящего на проблемы, поднятые в легендарной книге Шарля де Костера.

Ключевые слова: творческий метод, литография, композиция, иллюстрация, художественный образ, главный герой.

EVGENY KIBRIK'S STYLE DEVELOPMENT AND CREATIVE METHOD AFFIRMATION IN THE
ILLUSTRATIONS OF CHARLES DE COSTER'S «LEGEND OF TILL EULENSPIEGEL»

Olga Ivanova (Moscow)

Lead designer of the publishing house «Provseschenie»

Art critic

Abstract. This article is considering the features of the creative method of illustrating books of the outstanding graphic-artist of the 20th century - Yevgeny Kibrik. The study is based on memories of the above artist and art criticism analysis of a series of illustrations to the Charles de Coster's «Legend of Till Eulenspiegel and Lamme Gudzak, their brave, fun and glorious adventures in Flanders and other countries» created by the artist between 1937 and 1938. In the artist's drawings the diversity of images of the main characters of this historical novel is reflecting: a fighter for the independence of his native country Till Eulenspiegel, his beloved Nele, who represents love in the legends and the «heart» of Flanders and Lamme Gudzak Till's constant companion and friend. Lithographs creation to the above novel has become for the artist, who had the active vital attitude, a kind of victory and brought Yevgeny Kibrik grand success. The questions that the writer brought up in the last century are still relevant today. Subjects of a people's destiny and fight for freedom continue to beset the hearts and minds of our contemporaries, making them look at the problems raised in the legendary book by Charles de Coster from the present-day viewpoint.

Key words: creative method, lithography, composition, illustration, artistic image, the protagonist.

Серия литографий Евгения Кибрика к «Легенде об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, их приключениях отважных, забавных и достославных во Фландрии и иных странах» Шарля де Костера, сыграла значимую роль в творчестве художника. Работа над историческим романом, которая продлилась с 1937 по 1938 гг. стала для художника прямым продолжением иллюстраций к «Кола Брюньону». Отчасти по причине схожести в характеристиках Кола и Тиля — двух доблестных героев, смелость которых восхищает; но еще и от того, что эти две книги близки по духу и стоят в одном ряду «фаблезианской» ренессансной литературы.

По-прежнему важнейшей задачей для Евгения Адольфовича остается донести до читателя содержание книги через графически образный строй, иллюстративный ряд, сочлененный с текстом бельгийского писателя:

«...главным моим желанием, — вспоминает художник, — было сосредоточить внимание на жизнеутверждающей основе «Тили Уленшпигеля», которое очаровывает меня в этой книге, прежде всего» [3, с.104]. В этой серии присутствует особая пронзительность рисунков. Евгению Кибрику здесь присуще стремление уйти от бытописательства и придать серии монументально-обобщенный философский характер.

Успех иллюстрациям Кибрика к книге Шарля де Костера во многом обеспечили искания художника, в которых безусловно видны те влияния исторического материала, которые применил художник, изучая эпоху. Но что касается манеры и стиля в изображении быта, костюмов, домашней утвари Кибрик придерживается своей собственной неповторимой трактовки.

В отличие от своих предшественников: талантливых бельгийских иллюстраторов Фелисьена Ропса и Франца Мазереля, а также соотечественника и выдающегося художника Алексея Ильича Кравченко, которые в своих офортах к серии активно использовали пространство и среду, Евгений Кибрик создавал литографии к «Тиллю» исключительно на характерах, отдавая человеческим проявлениям, мимике и динамике поз главенствующее значение. Насколько смелы были замыслы художника явствует из воспоминаний Евгения Адольфовича: «Иллюстрируя избранных классиков, всегда имеешь предшественников, но никогда это меня не смущало, так как всегда я был уверен в том, что если я буду идти за своим чувством, нигде ему не изменяя, то автоматически сделаю нечто свое, а оно не может быть похоже на кого-либо другого» [3, с.104].

Творческие находки художника, которые проявились в работе над «Кола Брюньоном», Евгений Адольфович стремился закрепить и усовершенствовать в «Тиле Уленшпигеле». При всей неотразимости созданных графиком образов к роману Ромена Роллана, ощущалась некая стилистическая неоднородность. В серии литографий к легендам выдержанность графического единообразного языка ощутима от заставок до чередующихся с ними полосными, полуполосными, разворотными иллюстрациями и концовками, что создает четко выработанный художником ритм, вступающий в тесное взаимодействие с текстом произведения, отражающий как в зеркале времени давно ушедшую эпоху.

Двухцветные иллюстрации к роману выполнены уже полюбившейся художнику техникой, раскрывающей колоссальные возможности. «Передо мной чистый лист «корнпапира», — вспоминает Евгений Адольфович, — литографской бумаги, и на нем я уверенно рисую мягким (обязательно мягким — им можно все сделать — и острую линию и сочное пятно) литографским карандашом. Каждое прикосновение карандаша должно что-то выразить — глаз, нос, складку, палец, прядь волос. Каждый поворот линии должен быть обязательным и сообщать нечто необходимое об устройстве формы» [3, с.96]. Торжествующий и всепобеждающий золотистый свет, пронизывает литографии к «Тиллю» оттеняя основной рисунок, выполненный черным литографским карандашом.

Приверженность Евгения Кибрика к творчеству Оноре Домье, отзвуки миропонимания Рембрандта и Гойи нашли свое отражение в обретенном здесь стиле. Еще в работе над «Кола Брюньоном» в автобиографии Евгения Кибрика «Работа и мысли художника» есть строки, повествующие о художественных пристрастиях графика: «Иногда, когда мне кажется, что я начинаю рисовать скованно и сухо, я беру монографию Домье и в который раз перелистываю. Свежий ветер идет с этих страниц. Вихрь чувств движет рукой художника, свободной и точной. И, как бы побывав под освежающим душем, я с новыми силами начинаю сначала. И постепенно линия и штрих становились живыми, непосредственными и свойственными моему чувству» [3, с.79].

Созданию образов литературных героев на белой, чистой плоскости листа предшествует тщательная, кропотливая работа над будущими рисунками. «Чтобы создать цельный реалистический образ, — говорил Кибрик, — нужна правдивость его во всех деталях, а роль костюма, его рисунка и силуэта исключительно важна в исторической теме» [1, с.48].

График не импровизирует на бумаге, не вовлекает в свою работу чувство быстротечности происходящего. Весь мыслительный процесс происходит в голове у мастера и лишь вслед за этим появляются эскизы. К «Тиллю Уленшпигелю» Евгений Адольфович сделал около двухсот подготовительных зарисовок.

«Все, что возможно, я стал рисовать с натуры, — пишет Евгений Кибрик. — Мне очень повезло. Мой старый друг, талантливый актер Федор Михайлович Никитин (сыгравший главные роли в первых звуковых картинах — «Парижский сапожник» и «Обломок империи»), привел ко мне целую группу совсем молодых актеров театра «Новый Тюз». Им было интересно со мной работать, они говорили, что, разыгрывая со мной этюды, они работают по методу К. С. Станиславского» [3, с.98].

Одним из наиболее характерных аспектов творческого метода Евгения Кибрика является «передача в одном кульминационном моменте движения признаков предыдущего и последующего состояний» [2, с.42]. И это относится не только к каждой отдельно взятой фигуре, но и к сюжету в целом. Для того, чтобы найти нужный жест, график избегал предлагать модели ту или иную позу — в результате бы получилось не живое и нединамичное движение. Художник предлагал разным моделям располагаться естественно, конечно в рамках

темы произведения, а затем из этой позы перейти к следующему по сюжету состоянию. «При этом, — писал Евгений Адольфович, — я наблюдал, как в новом движении фигура сохраняет черты предшествовавшего состояния» [1, с.21]; «Я рисую фигуру Тиля, поющего песню гёзов, для одной из концовок, Позирует мне совсем юный Павлуша Кадочников.... На столе табуретка, на ней валик от дивана, все это должно было изображать лафет пушки, на нем — Павлуша в ночной рубашке, трикотажных кальсонах, — у них те же складки, что и на средневековых трико, — пижамной куртке, плащ — полусброшенное с плеч одеяло. Он поет залихватскую песню из какого-то спектакля; постепенно входя в раж, увлекаясь, он явно чувствует себя на корабле, на пушке... XVI век. Хорошо, да не совсем — ноги не участвуют в песне. Наконец Павлуша начинает отбивать такт песни не только рукой, но и ногой. Прекрасно! Я рисую лихорадочно быстро, стараясь ничего не пропустить из выразительных деталей.... В результате получился один из лучших рисунков серии, и его жалко стало уменьшать в размер концовки» [3, с.100].

Для выявления наиболее значимых, символических моментов в «Легенде об Уленшпигеле», необходимо было прежде всего понимание темы и идеи самим художником.

Евгения Кибрика увлекала романтика образов Шарля де Костера: неунывающих и радостных, в чем-то дерзких и неотступных, полных сил и оптимизма людей, которые и в нелегкие времена не поддавались грусти, любили и верили в жизнь. Его герой — человек не покорный судьбе, и книга о приключениях Тиля и Ламме наполнена жизненной силой, «духом непримиримости и борьбы с тем, что вредит и мешает людям, заслоняет от них солнце, которое принадлежит всем» [7, с.56].

Многогранность образа Тиля — главного героя исторического романа поражает своей естественностью и открытостью натуры, смелостью и искренностью. И во всех своих проявлениях отражается в графических листах, созданных художником. В этом была, есть и будет сила и неотразимость Тиля, героя ставшего родным сердцам многих жителей нашей планеты. Именно поэтому, отражая вечную борьбу человека за свободу, книга Шарля де Костера была переведена на многие языки мира. Чтобы донести до представителей разных стран и национальностей мироощущение писателя, его призыв в борьбе человека за свободу.

Для обложки книги нужен был облик героя, наполненный определенной долей драматизма. Образ, вобравший в себя всю боль угнетенного испанской экспансией народа. День за днем, неделя за неделей Евгений Кибрик проводил в поисках своей трактовки образа. Художник часто предпочитал в своих работах делать композицию фрагментарной, где фигура или голова главного действующего лица взята крупным планом, при этом характеристика окружающей среды была минимальной. И в работе над рисунком для переплета, Евгений Адольфович сосредотачивает своё внимание на погрудном портрете Тиля Уленшпигеля, сжимающего в своей руке ладанку с прахом отца. И этот символ смерти Клааса гёз повсюду носит с собой.

«Через двадцать лет, — вспоминает художник, — после выхода в свет первого издания книги я нашел у себя несравненно лучший рисунок для переплета, чем тот, что дал в печать для первого издания» [3, с.105].

Уже во фронтисписе к «Легенде о Тиле Уленшпигеле», предшествующем всей книге, а вслед за ним и во всей серии литографий художник выводит две сюжетные линии, противоборствующие друг с другом. Конфликт противоположностей: власти и свободы, добра и зла, светлого и темного становится еще осязаемее благодаря композиционной вертикали, разделяющей плоскость рисунка пополам.

Статичный и одновременно торжественный фронтиспис становится олицетворением расколовшегося мира Фландрии. Король Филипп II и рожденный по преданию с ним в один день бедняк Тиль Уленшпигель стоят по разные стороны колонны, разделяющей композицию на столь несхожие друг с другом пространства. Такое столкновение двух миров в одном графическом листе поражает и удивляет зрителя мощью художественного таланта и новаторского решения Кибрика.

Фигура короля выступает из мрачных палат замка. Скованность и нравственная пустота противопоставлена здесь раскрывающимся просторам старинной Фландрии, вольному и свободолюбивому Тилу, гордо стоящему на родной земле, взрастившей его.

Евгений Кибрик — художник активного жизнеутверждающего мироощущения, несущего в себе большую идею гуманизма и силы человеческого духа. И, выбирая для себя сторону Тиля, график с первых же иллюстраций стремится в наибольшей степени отобразить привлекательность бессмертного гёза, шута и балагура Фландрии. В Тиле воплощены не только героические черты партизана, но и «любовь народа к свободе, его мужество, его великая духовная сила» [4, с.12].

И на заставке к предисловию Совы, Тиль появляется с мудрой покровительницей ремесла, наук и искусств на своем плече. Сова словно слита с ним в единое и неразрывное целое. В Германии и во Фландрии она постоянно путешествует на плече Уленшпигеля, прозванного так потому, что «имя его означает сову и зеркало, мудрое и забавное, uyl en spiegel. Жители Дамме, где, как говорят, он родился, произносят Ulen Spiegel» [6, с.10].

Повествование начинается с ключевой композиции, посвященной «Рождению Тиля», являющейся некой точкой отсчета в легенде. Под счастливой звездой в городе Дамме, во Фландрии — одной из семнадцати провинций Нидерландов XVI века, родился сын Клааса и Сооткин. Тема освещена художником в контексте смиренной радости, исходящего тепла всей семьи, идущего из глубины родных сердец, обращенного к младенцу. Рисунку присуща особая трогательность. Всем своим естеством, всей своей чувственностью, на которую способны мать и отец, выражают они любовь к завернутому в теплые пеленки малютке. Лицо Сооткин, освещенное ярким солнечным светом замерло в блаженной и счастливой улыбке матери. Заставка буквально пронизана солнечными теплыми лучами. И вся окружающая его атмосфера проникнута ощущением тишины и спокойствия. Клаас распахнул окно и сказал Уленшпигелю:

— Сынок мой, в сорочке рожденный! Вот царь-солнце встает с приветом над землей Фландрской. Погляди на него, когда станешь зрячим; и если когда-нибудь, мучимый сомнениями, ты не будешь знать, что делать, чтобы поступить, как должно, спроси у него совета: оно дает свет и тепло; будь сердцем чист, как его лучи, и будь добр, как его тепло [5, с.18].

Эти наставления Тиль пронес через всю свою жизнь, впитав слова отца с молоком матери. Тиль становится олицетворением свободы и независимости родных просторов.

Появление же на свет в один день с Тилем будущего короля Филиппа II, вошедшего на престол в 1556 году, стало зловещим предзнаменованием для Фландрии и предвестником невыносимого гнета и жестокости феодально-католической реакции, олицетворенной «святейшей инквизицией».

Аллегория сожжения на костре еретиков, созданная Кибриком, со всей художественной силой и образностью проявляется в иллюстрации первых изданий к «Тилу», где инфант, сжигает обезьянку. В темном чулане, «освещаемом только слуховым окном» [4, с.39] на вбитом в землю столбе, подвешена маленькая обезьянка. Под ней пылает огонь и дымится дрова, обжигая беспомощного зверька. Языками пламени освещено лицо инфанта. Как мерзок наследник престола, получающий садистское удовольствие, наблюдая за маленьким тельцем, издыхающим на огне, за еще живым существом, которое «скорее походило на какой-то искривленный, шишковатый корешок» [4, с.39].

Добиваясь психологической верности момента, Кибрик кропотливо, длительное время изучал повадки обезьян. «В его альбомах сохранилось много десятков зарисовок зверьков, — вспоминает выдающийся историк искусства Ю.Я. Халаминский, — значительно больше, чем изображений самого Филиппа, поза которого нашлась сразу. В скрюченном тельце обезьянки художник старался передать всю сознательную жестокость и пагубность безграничной власти, которой в данном случае был наделен болезненный и фанатичный наследник испанского престола» [7, с.58].

Продолжая работу над литографией для последующих изданий «Уленшпигеля», Евгений Адольфович сознательно отказывается от изображения обезьянки. В рисунке остается лишь одинокая фигура сидящего на земле инфанта, задумчиво смотрящего в сторону. «Есть вещи, — вспоминал Евгений Адольфович, — о которых можно говорить, но не следует изображать» [7, с.58]. В этом проявляется глубоко личное отношение графика к событиям, описанным в литературном произведении.

Чередование психологически-напряженных сцен с лирическими и даже юмористическими создает в книге и в иллюстрациях ту необходимую гармонию, без которой легенды не стали бы столь популярными среди читателей.

Романтические образы Тиля и Неле в самой гуще многоцветного и благоухающего сада погружают зрителя в пространство весны. Руки влюбленных сплетены между собой будто соединенные судьбы. Голова Неле припала к груди избранника, нежно обхватившего ее тонкий стан. Естественность их фигур, словно сошедших с полотен Ренуара, пронизаны солнечным светом и светом взаимной любви, ибо здесь рождается изобразительный язык романтизма.

После триумфального успеха Ласочки в «Кола Брюньоне», Евгений Кибрик стремился создать образ Неле, столь же выразительным, любимым зрителями и запоминающимся, поскольку Неле олицетворяла в легендах любовь и сердце Фландрии. Прототипом Неле стала первая жена Евгения Кибрика — великолепный художник Лидия Яковлевна Тимошенко.

И в композициях «Тиль и Неле в саду», «Тиль, Ламме и Неле на корабле», «Неле, ожидающая Тиля» в образе Неле, запечатлены Евгением Адольфовичем красота и духовная наполненность Лидии Яковлевны.

В работе над серией художник постигает сложнейшие переплетения личностной психологии. Евгения Адольфовича глубоко затрагивают лирические сюжеты. «Давно уже кончился третий год изгнания Уленшпигеля, и Неле со дня на день ждала своего друга» [5, с.123]. Идеалы нравственности, воспетые Шарлем де Костером в образе и естестве Неле, график отражает в литографии повествующей о женской преданности. И в ожидании любимых и близких, и в верности им есть что-то доблестное, то необходимое звено в жизни, та часть и

составляющая, которая необходима всем вне регалий и вне возрастов. «Ах, знобит меня днем и ночью от тоски и ожидания! Где ты, друг мой Уленшпигель? — говорит Неле» [5, с.124]. На первый план выступает эмоциональное содержание, особая духовная наполненность, отражающая глубину внутренних переживаний Неле. Неустанный поиск и отбор продуманных внешне лаконичных форм приводит графика к строгой и выверенной композиции. Перед зрителем возникает Неле. Она подобна застывшей ледяной статуе, сидящей на скамье. Безвольно сложены ее нежные руки. Вот уже три года нет с ней Тиля. Неле ждет весны и возвращения избранника, и сердце девушки «засыпанное снегом» оттаяет.

В рисунке — «Тиль, глядящий на уснувшую Неле» передает зрителю самые глубокие и нежные переживания человека, способного, не смотря ни на какие испытания судьбы, сохранять самые лучшие чувства в своей душе. Акцент сделан на лице Тиля и обнаженной фигуре героини.

«Мне нужно было сделать маленький, но очень ответственный рисунок, — вспоминает Евгений Адольфович, — он не допускал ни малейшей фальши. Тиль и Неле лежат обнаженные, Неле закинула руки за голову, Тиль нежно смотрит на нее, облокотившись на руку. Этот рисунок требовал чистоты, целомудренной нежности, лишенной намека на эротику. Я никак не мог нарисовать Неле: для женской фигуры у нее очень невыгодная поза, при которой уплощается грудь и обрисовываются ребра. Мой товарищ обещает мне прислать прекрасную натурщицу (это единственный случай в серии «Тиля», когда я приглашаю натурщицу — мне позировали друзья и знакомые).

— Но, — предупреждает он, — не пугайся ее, когда она придет; пусть она сначала разденется, и тогда сам увидишь...

Действительно, когда я открыл ей дверь, я ужаснулся лицу девушки, чудовищно обезображенному спекшимися шрамами. Да и фигура ее показалась мне топорной в самодельном платье. Но когда я увидел ее обнаженной, у меня прямо дух захватило от невыразимой красоты ее фигуры — прекрасной, юной и гармоничной» [3, с.103].

Психологизм композиций Евгения Кибрика во многом определяет драматическая направленность графических решений. Со всей художественной силой передан художником образ обезумевшей от пыток и не вынесшей страданий Катлин. Показывая свою обожженную голову Уленшпигелю, изнемогая, говорила: «Они забрали мой ум. Слышишь: голова звенит, как колокол, — это моя душа стучит в дверь, рвется наружу, потому что кругом горит. Все стучит моя душа, и так больно, больно!» [4, с.69]. Этот огонь, обжигающий ее ноги и паклю на голове, лишив ее разума, увы навсегда останется с ней.

За свои религиозные убеждения погибает на костре инквизиции отец Тиля — Клаас. Эта весть мучительна для в один миг осиротевшего сына и неутешной вдовы. В сцене полной трагизма ощущается глубоко прочувствованное сопереживание Евгением Кибриком. Здесь мы не увидим фотографического реализма или мелочного перечисления второстепенных деталей. Здесь есть состояние — глубокая скорбь, ощутимая в фигурах, идущих в последний раз проститься к умершему за веру. И каждый шаг их тяжел, каждый шаг их приближает к сожженному Клаасу. Вскоре, после смерти мужа и страшных пыток умирает и мать Тиля — Сооткин. Тиль потрясён. Не в силах поднять он своей головы. Но дух его не сломен. Он вновь отправляется в путь по дорогам, воспитавшим в нем смелость и отвагу.

Единственное его оружие — палка в руке, острый ум и здравый смысл. На груди его ладанка с пеплом Клааса, который всегда будет стучать в сердце Тиля. Легко и размашисто вышагивают длинные ноги светловолосого путника в шапочке с дерзким «петушиным пером» по дороге к Антверпену, по дороге, стонущей и горящей Фландрии. Дорога как символ пути для всех времен: предстоящего, прошедшего, настоящего с его неровностями, рельефностью, точно подмеченной художником. Дружелюбная собака жизнерадостным прыганьем дополняет образ странника, отдавшего новому четырехлапому другу последнюю еду.

Собственным творчеством график утверждал личное стремление к истине, протестуя против антиобразного искусства. И здесь создавая изобразительный лозунг свободы и милосердия, Евгений Кибрик сумел донести до зрителя идеи, созвучные своему времени и актуальные сейчас. Художнику удалось раскрыть проблемы, содержащие общечеловеческие духовные ценности.

Мир героев Кибрика в легендах отражает весь спектр сословий. Страшны и омерзительны монахи, торгующие индульгенциями, за деньги, обещающие загробное блаженство и отпущение самых страшных грехов. Глупы и доверчивы простофиля-дудошник и несчастный горбун, достающий из кошелька свои последние деньги.

Тиль Уленшпигель в жизненную обыденность зачастую включает игровое начало, что скрашивает монотонно повторяющийся трудовой процесс. При этом как шут он не принимает участия в практических делах, противопоставляя себя серьезным занятиям, внося в них хаос и смех.

Веселый озорник Уленшпигель подшучивает и над чванливыми придворными. Одна из литографий посвящена этому эпизоду. Отголоски сказки «Про голого короля» лучше всего характеризуют сюжет, вместо праздничных одежд в котором фигурируют ненаписанные полотна светлейших особ «художником» Тилем. С удивительной иронией, так чтобы зритель почувствовал двусмысленность ситуации, показан Евгением Кибриком Тиль, дурачащий аристократов. Здесь Тиль лицедействует, превращая процедуру показа предполагаемых портретов в пародию.

В отдельных литографиях, внимание художника сосредоточено на передачи глубоко эмоционального состояния героев. Особая острота и выразительность художественной мысли в рисунке предопределена тематикой героической борьбы гёзов. В образах переодетых дровосеками Тиля и Ламме с оружием в руках, идущих на помощь партизанам, Кибрик доносит до зрителя внутреннее напряжение персонажей и трагическое ощущение реальности, тревоги через выражение лиц, настороженное движение их фигур, светотеневую среду.

В романе есть литературные герои, качества которых высмеивает Шарль де Костер. В иллюстрации «Обжора-монах» художник, придерживаясь трактовки бельгийского писателя, графическими средствами акцентирует внимание на обжорстве и ненасытности жизнью, лени и тяге к наживе. Толстый и упитанный приор большую часть своего времени лишь спит и ест. Евгений Кибрик изображает монаха на кухне у очага, где «весело» трещат дрова, за столом, полным яств.

Из воспоминаний А.Е. Кибрика: «Мне весело вспоминать, как создавался «Обжора-монах». Ко мне должен был прийти обедать Степан Каюков (он играет одного из трех товарищей в «Юности Максима»). Степан, Стёпа, Стёпка, как все его звали, любитель поесть и выпить. Добродушный, грузный, он почти один слопал всего гуся. На блюде остался только голый скелет птицы. Я специально поставил это блюдо перед Степой, а ему накинул на плечи купальный халат (ряса) и так нарисовал его, пока он, осоловелый, облизывал жирный палец, держа в руке нож» [3, с.103].

В своей книге воспоминаний Евгений Кибрик нам оставил бесценные знания, наполненные основами своего творческого метода: «Ламме, земной толстяк Ламме, добродушный, искренний и преданный друг Тиля, нарисован мною с талантливо позировавшего мне ленинградского актера Бориса Сергеевича Коковкина (он был старше, и поэтому у него было отчество)» [3, с.104].

Ламме Гудзак, всегда идет прямым путем. И это для него самое важное в жизни. И хотя Гудзак не отличается особой романтической привлекательностью и это скорее комедийный герой, в нем есть мужество и честность, качества, достойные уважения и восхищения. И от этого Ламме не второстепенный персонаж, а равный соратник и союзник Уленшпигеля.

В литографии «Тиль и Ламме на ослах» художник противопоставляет внешние образы главных героев и соратников друг другу. Такие противопоставления активно применял в своих иллюстрациях Евгений Адольфович, это было частью его творческого метода. «Контрасты характеров, состояний, величин — контрасты близкого и далекого, света и тени, объема и плоскости составляют, — как пишет Е. А. Кибрик, — ту область, от которой зависит энергия, воздействующая сила, выразительность композиции» [2, с.42].

Дружба Тиля и Ламме определяет их единый путь в жизни и борьбе за свободу Фландрии. Они едут на ослах, подобно Христу, вошедшему в Иерусалим. Они не боятся смерти, и храбростью своей одержат победу над врагом.

В произведении, повествующем о веке шестнадцатом, мы и сейчас находим созвучные нашему времени проблемы и переживания, конфликты социального и политического характера. Весь иллюстративный ряд подчинен внутреннему единству содержания литературного произведения.

Создание литографий к легенде стала для художника своеобразной победой, и привнесла не только в графическое искусство, но и в саму жизнь новый положительный импульс и отношение к окружающей действительности.

Сам Ромен Роллан искренне поздравлял художника с грандиозным успехом: «Дорогой друг, Я получил Ваше хорошее письмо и Вашу книгу. Я в восхищении от нее. У Вас подлинно большой талант. Я поражен его свежестью и воодушевлением. Он не повторяется. Ваш «Тиль» совсем иной, чем «Кола» (как это и следовало) и, кажется, Вам так же вольно и легко в одном из двух миров, как и в другом. Вы умеете находить верные типы и атмосферу. Главное, Вы счастливо раскрыли в книге ее весеннее лицо — лицо фламандской весны — я думаю, что де Костер был бы доволен» [8, с.29-31].

Но Евгений Кибрик был человеком требовательным к себе, всегда и во всем стремившимся познать вершины подлинного искусства, отбрасывающего всё сиюминутное и преходящее, провозглашающего честность, искренность и правдивость во всех своих проявлениях. «Оглядываясь назад, — вспоминал художник, — я вижу, что всегда стремился к большему, чем то, что я в силах был сделать. Поэтому чувство неудовлетворенности достигнутым сопровождало меня всю мою жизнь» [3, с.104].

Список литературы

1. Из творческого опыта / Советские художники. Вып. 2. – № 2. – М.: Издательство советских художников, 1957.
2. Кибрик Е.А. Проблемы композиции // Объективные законы композиции в изобразительном искусстве. – М.: Изд-во Российской академии художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств МГАХИ им. В. И. Сурикова, 1999.
3. Кибрик Е.А. Работа и мысли художника. – М.: Искусство, 1984.
4. Костер, Ш. Тиль Уленшпигель. – М.-Л.: Детская Литература, 1948.
5. Костер, Ш. Легенда об Уленшпигеле. – М.: Детская Литература, 1977.
6. Костер, Ш. Легенда об Уленшпигеле. – М.: Художественная литература, 1983, Предисловие Совы. С.10.
7. Халаминский Ю.Я. Евгений Кибрик. – М.: Изобразительное искусство, 1970.
8. Чегодаев А.Д. Евгений Адольфович Кибрик. – М.: Советский художник, 1955.

СЕКЦИЯ №5.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.05)

СЕКЦИЯ №6.

ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.06)

АРТ-ТЕРАПИЯ ИЛИ ЛЕЧЕНИЕ ИСКУССТВОМ

Назаров Ю.В., Заболотская Е.В.

Московский государственный университет дизайна и технологии

План:

1. Общие характеристики
2. История вопроса
3. Виды терапии
4. Показания для проведения терапии:
5. Задачи арт-терапии
6. Влияние форм и техник искусства XX века на арт-терапию
7. Стили и направления искусства XX века
8. Техники или формы творческого выражения
9. Практика использования методов арт-терапии для людей, переживших сильное потрясение
10. Список использованной литературы

1. Общие характеристики

Арт-терапия (от англ. art, искусство) – это вид психотерапии и психологической коррекции, основанный на использовании методов искусства и творчества. В узком смысле слова под арт-терапией обычно подразумевается терапия, связанная с изобразительным творчеством с целью воздействия на психоэмоциональное состояние пациента.

2. История вопроса

Термин «арт-терапия» (буквально: лечение искусством) ввел в употребление художник Адриан Хилл в 1938 году при описании своей работы с туберкулезными больными в санаториях. Эти методы были применены в США и в работе с детьми, вывезенными из фашистских лагерей во время Второй мировой войны. В начале своего развития арт-терапия отражала психоаналитические взгляды З. Фрейда и К. Г. Юнга, по которым конечный продукт художественной деятельности клиента (будь то рисунок, скульптура, инсталляция) выражает его неосознаваемые психические процессы. В 1960 г. в США была создана Американская арт-терапевтическая ассоциация.

Основная цель арт-терапии состоит в гармонизации реабилитации и развития личности через развитие способности самовыражения и самопознания. С точки зрения психоанализа, основным механизмом арт-терапии

является сублимация. Ценность применения искусства в терапевтических целях состоит в том, что с его помощью можно на символическом уровне выразить и исследовать самые разные чувства: любовь, ненависть, обиду, злость, страх, радость и т.д. Методика арт-терапии базируется на убеждении, что внутреннее «Я» человека отражается в зрительных образах всякий раз, когда он рисует, пишет картину или лепит скульптуру.

3. Виды терапии

В реестре медицинских процедур арт-терапия представлена различными методами, к ним относятся:

1. арт-терапия в узком смысле слова — рисуночная терапия, основанная на изобразительном искусстве;
2. библиотерапия (в том числе сказкотерапия) — литературное сочинение и творческое прочтение литературных произведений;
3. музыкотерапия;
4. драматерапия;
5. танцевальная терапия;
6. куклотерапия.

4. Показания для проведения терапии

Трудности эмоционального развития, стресс, депрессия, сниженное настроение, эмоциональная неустойчивость, импульсивность эмоциональных реакций, переживание эмоционального отвержения другими людьми, чувство одиночества, межличностные конфликты, неудовлетворенность семейными отношениями, ревность, повышенная тревожность, страхи, фобии, негативная «Я-концепция», низкая самооценка.

5. Задачи арт-терапии

В общем случае арт-терапевтам приходится решать ряд процедурных задач:

1. дать пациентам социально приемлемый выход агрессии и другим негативным чувствам;
2. облегчить процесс лечения (психотерапии) в качестве вспомогательного метода;
3. получить материал для психодиагностики;
4. выявить подавленные мысли и чувства;
5. установить контакт с пациентом;
6. развить самоконтроль;
7. сконцентрировать внимание на ощущениях и чувствах;
8. развить творческие способности и повысить самооценку;
9. облегчить процесс лечения.

6. Влияние форм и техник искусства XX века на арт-терапию

В XX веке искусство активно экспериментировало с новыми формами.

Появление и становление арт-терапии в Европе и США происходило на базе культурных и социальных идей общества того времени.

Большое влияние на становление арт-терапии оказали определенные художественные направления XX века: сюрреализм, арт-брют, аутсайдер-арт.

Особым колоритом обладает российская действительность. Искусство XX века оказывается порой мало знакомой областью для арт-терапевтов. Обладая поверхностными знаниями истории искусства прошлого века, российские арт-терапевты могут сталкиваться с непониманием «альтернативных» (отличных от академических, реалистических) художественных методов, знакомых клиентам, что может вносить искажения в процесс реабилитации и отражаться на результатах арт-терапевтической работы.

Усиление роли современного искусства в обществе, его признание и поддержка на государственном уровне, проведение выставок, возникновение Московской Международной Биенале современного искусства, появление нового поколения людей, движение в сторону общеевропейского культурного контекста – всё это содействует внедрению новых методов в процесс арт-терапии в нашей стране. Роль и место художественного произведения в искусстве и арт-терапии, значение эстетического критерия в современном искусстве также влияют на процесс инсталляции данного метода в арсенал реабилитационных процедур. Искусство в XX веке каждый раз заново осмысляет свою территорию и функцию, вследствие чего они постоянно расширяются. Искусство больше не заботится об идее прекрасного. Искусство – это способ размышления о мире и о самом себе.

Значимость художественного произведения в арт-терапии чрезвычайно важна. Это находит выражение в том, что для арт-терапевта превращается в процесс отражения эффективности терапевтического процесса, достижение результатов. А для автора (пациента) – демонстрирует связанность с эмоциональным опытом и пониманием, полученными в процессе работы.

7. Стили и направления искусства XX века

В искусстве XX века происходит постоянный пересмотр эстетических критериев, рождающий множество школ и направлений. Каждое направление решает не только свою специфическую художественную задачу, но

имеет автономную культурную, мировоззренческую позицию, а также опирается на собственную психологическую основу.

Так, экспрессионизм тяготеет к эмоциональному аффекту, субъективности, хаосу чувств. Дадаизм эпатирует, протестует против логики, тяготеет к разрушению, абсурду. Абстракционизм передаёт жизнь человеческой души через различные цвета, глубоко исследуя их природу. Сюрреализм показывает скрытые смыслы, общаясь на языке бессознательного. Экшн-пейнтинг транслирует эмоциональный и телесный опыт. Арт-брют выделяет спонтанность и анти-академическую природу истинного творчества, привлекая внимание к деятельности непрофессионалов. Смещается фокус с объектов искусства на процесс его создания (экшн-пейнтинг, хеппинг, перформанс). Искусство стало представлять не объективное видение реальности, а «индивидуальные мифологии», субъективный мир каждого художника.

С появлением арт-терапии большое количество художественных практик искусства заново открываются и используются в терапевтическом ключе.

8. Техники или формы творческого выражения

В творческом плане арт-терапия может быть представлена рядом художественных техник:

8.1. Коллаж (от фр. collage — приклеивание) — технический приём в изобразительном искусстве, заключающийся в создании живописных или графических произведений путём наклеивания на какую-либо основу предметов и материалов, отличающихся от основы по цвету и фактуре.



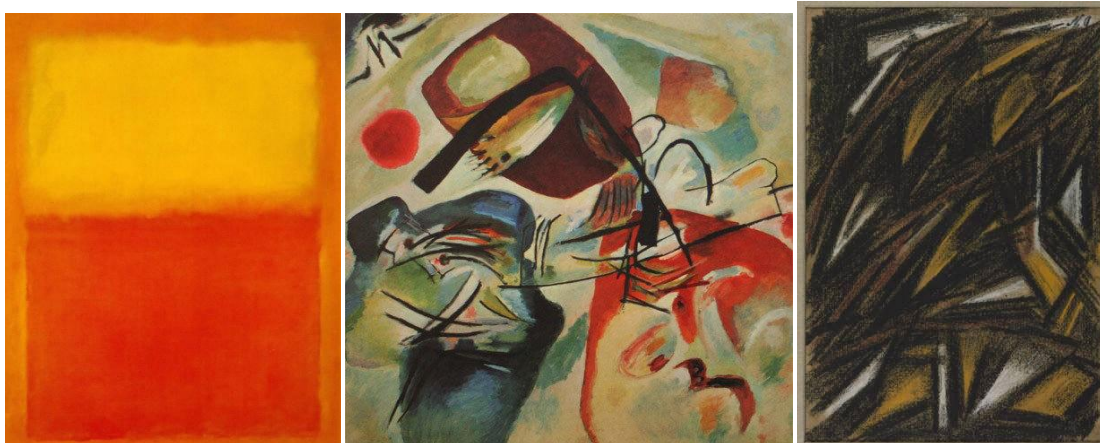
8.2. Рэдимейд (от англ. ready «готовый» и англ. made «сделанный») — техника в разных видах искусства (главным образом — в изобразительном искусстве и в литературе), при которой автор представляет в качестве своего произведения некоторый объект или текст, созданный не им самим и не с художественными целями.



8.3. Экспрессия (лат. *expressio* — выражение)– яркое проявление чувств, настроений, мыслей. В широком смысле — повышенная выразительность произведения искусства, достигаемая всей совокупностью художественных средств и зависящая от манеры исполнения и характера работы художника; в узком — проявление темперамента художника в его творческом почерке, в фактуре мазка, в рисунке, в цветовом и композиционном решениях произведения живописи, скульптуры.



8.4. Цветовая абстракция(от лат. *abstractio* — отвлечение) — отвлечение в процессе познания от несущественных сторон, свойств, связей объекта (предмета или явления) с целью выделения их существенных, закономерных признаков

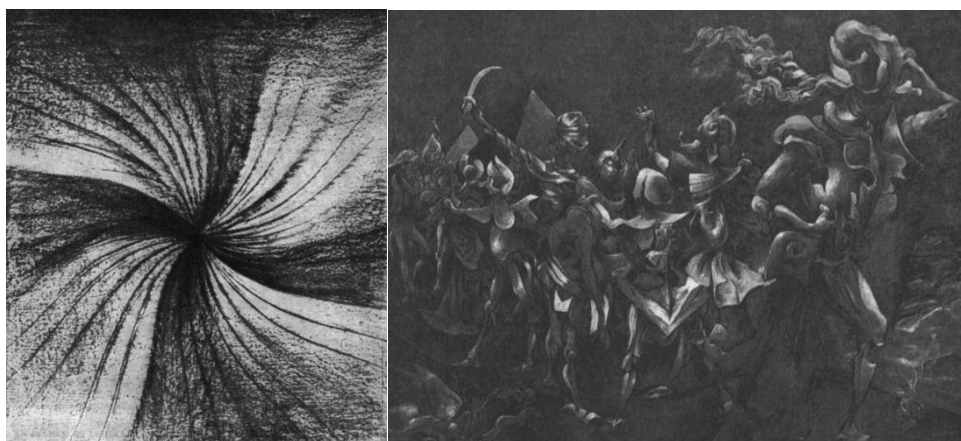


8.5. Техники сюрреализма

8.6.Декалькомания (акватипия)- изготовление печатных оттисков для последующего сухого переноса на какую-либо поверхность при помощи высокой температуры или давления. Используется для создания надписей и изображений на бумаге, картоне, керамике, для детских переводных картинок;



8.7. Фроттаж (затирка)- художественная техника, использующая натирающие движения карандаша;



8.8. Граттаж (соскабливание) - способ выполнения рисунка путём процарапывания пером или острым инструментом бумаги или картона, залитых тушью. Другое название техники — воскография. Произведения, выполненные в технике граттажа, отличаются контрастом белых линий рисунка и чёрного фона и похожи на ксилографию или линогравюру;



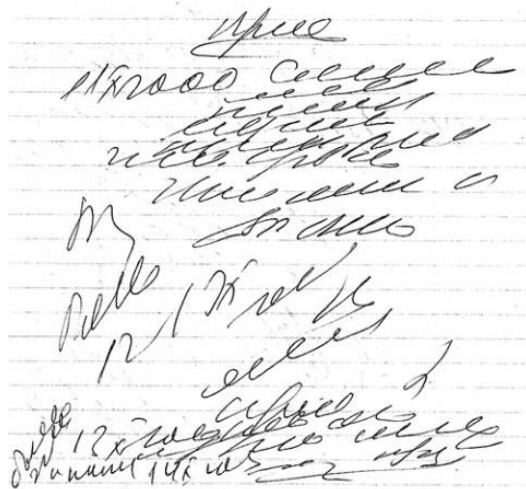
8.9. Арт-брют (фр. *Art Brut* — грубое искусство, здесь — необработанное, не ограниченное искусство). Работы несут в высшей степени спонтанный характер и практически не зависят от культурных шаблонов;



8.10. Аутсайдер-арт ("аутсайдер" - кто-либо, не входящий или не допущенный в определенную общность, уклад или группу)



8.11. Каракули-неразборчиво написанные буквы или слова



8.12. Граффити- изображения, рисунки или надписи, выцарапанные, написанные или нарисованные краской или чернилами на стенах и других поверхностях. К граффити можно отнести любой вид уличного раскрашивания стен, на которых можно найти всё: от простых написанных слов до изысканных рисунков;



8.13. Арт-карты представляют собой набор из репродукций произведений искусства XX века. По сути – это ассоциативные карты для взаимодействия и стимулирования арт-терапевтического процесса, которые активизируют творческую активность у пациентов, вызывают различные эмоции, рождают ассоциации, помогают рассказывать, делиться переживаниями, обсуждать различные ситуации



9. Практика использования методов арт-терапии для людей, переживших сильное потрясение

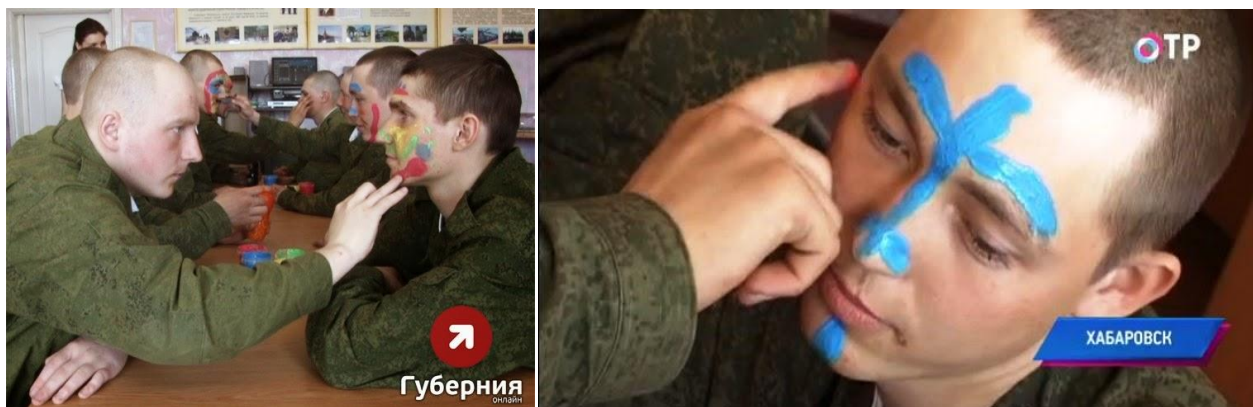
Арт-терапевтическая работа в большинстве случаев вызывает у пациентов положительные эмоции, помогает им даже при выраженных изменениях личности преодолеть апатию и безынициативность, сформировать более активную жизненную позицию.

Изобразительные средства используются в психодиагностике, консультировании и психотерапии в сочетании с разными лечебными подходами и на разных стадиях психотерапии, особенно с теми, кто не способен или не склонен к вербальному общению. Диагностические и оценочные процедуры в арт-терапии основаны на признании бессознательного и того, что визуальные образы являются его естественным «языком». Определенная информация может быть усвоена сознанием лишь благодаря ее передаче посредством образов, и эта информация не может быть передана словами. В процессе формирования и создания визуальных образов происходит оживление воспоминаний и фантазий, и пациент зачастую не осознает, какое психологическое содержание раскрываются в образах. Поэтому содержащаяся в образах информация не подвергается цензуре. В тех случаях, когда переживания нельзя выразить словами из-за их связи с тем периодом развития, когда речь еще не была сформирована, либо из-за перенесенной психической травмы, изобразительные средства обеспечивают доступ к этим переживаниям. Образы позволяют выражать чувства; они также вызывают разнообразные эмоциональные реакции и служат психологическим изменениям; образы затрагивают как сознательный, так и бессознательный уровень психической деятельности, обеспечивают доступ к довербальным формам психического опыта; помогают в раскрытии проблемного психологического материала и преодолении защит; техники спонтанного и направленного воображения обеспечивают психологические изменения даже при отсутствии интерпретаций; образы затрагивают прошлый и текущий опыт, а также позволяют выражать представления о будущем; новые ситуации и модели поведения могут быть смоделированы и проиграны в образной форме, прежде, чем они найдут свое выражение в реальном поведении и будут осмыслены; образы позволяют выражать те мысли и чувства, которые трудно выражать в словах, а также способствуют абстракции; восприятие и переработка образной информации имеют равную ценность и дополняют друг друга; в то же время они могут осуществляться на разных уровнях психической деятельности; иногда переработка визуальной информации может затруднять или нарушать восприятие.

Использование рисования (и других форм творческого самовыражения) в психологическом консультировании и психотерапии оказывает дополнительную помощь в диагностике личности, в объективизации внутренних и внешних конфликтов, в оценке динамики оказания психологической помощи. Рисунки не отнимают много времени, не пробуждают в пациентах страха и дают обширный материал для интерпретации. Изобразительное творчество уменьшает вероятность проявления психологической защиты, так как его продукты обычно имеют содержание, в большей или меньшей степени скрытое от сознания пациента. Рисунок представляет собой долговременную и наглядную «запись» того, что происходит по ходу взаимодействия специалиста и пациента, к которой можно постоянно возвращаться. Это дает возможность пациенту проследить те изменения состояния, которые он пережил в процессе оказания ему психологической помощи.

В Хабаровске для военнослужащих Восточного военного округа психологи проводят курсы арт-терапии. Арт-терапия помогает заранее выявлять довольно серьезные проблемы.

Для эмоциональной разгрузки военнослужащие раскрашивают друг другу лица.



Вербальный контакт позволяет развить доверительные и дружественные отношения, а разнообразие красок позволяют оценить психологическое самочувствие молодого солдата. Если военнослужащий не умеет выражать свои мысли и чувства вербальным путем, то с помощью арт-терапии он свободно показывает свое внутреннее

состояние. Если военнослужащий выбрал темные цвета, значит, это сигнал о том, что он нуждается в сеансе арт-терапии. Прежде всего, данная процедура необходима для профилактики суицидальных намерений. В процессе работы с данным военнослужащим у него меняются представления о цвете.

Выводы:

Арт-терапия –является одним из методов психологической работы, использующим возможности искусства для достижения положительных изменений в интеллектуальном, социальном, эмоциональном и личностном развитии пациента.

Сущность арт-терапии проявляется в реконструировании психотравмирующей ситуации с помощью художественно творческой деятельности, выведении переживаний, связанных с ней, во внешнюю форму через продукт художественной деятельности, а также создании новых позитивных переживаний, рождении креативных потребностей и способов их удовлетворения.

Творческий характер занятий помогает пациенту открывать в себе что-то новое, лучше понимать себя, развивать свои отношения с другими людьми и миром. Терапия творческим самовыражением направлена не на ликвидацию тех или иных симптомов и состояний, а на развитие пациентом своих отношений с самим собой и миром.

В каждом пациенте предполагается существование возможностей, которые можно освободить для самореализации личности. Поэтому задача арт-терапии, не сделать всех художниками, а пробудить в пациенте активность, направленную на реализацию его предельных творческих возможностей.

Согласно взглядам психологов, творчество - одно из средств преодоления страха, возникающего в связи с конфликтом и стрессом, способного сформировать поведение со стремлением к реализации личности. Творческие люди лучше концентрируют свою энергию для преодоления препятствий и решения внутренних и внешних конфликтов.

Творческий процесс способствует вытеснению, прорыву содержания комплексов в сознании и переживании отрицательных эмоций. Это особенно важно для пациентов, не имеющих возможности выговориться, выразить свои переживания в творчестве им легче, чем о них рассказать.

Поэтому не случайно психологи рекомендуют использовать такие занятия с пациентами в качестве корректирующего и профилактического средства, как своеобразный способ исключения причин эмоционального дискомфорта и психического нездоровья пациента.

Список литературы

1. Арт-терапия. ред.-сост. А. И. Копытин. — СПб., 2001
2. Дженнингс С., Минде А. Сны, маски и образы. Практикум по арт-терапии. — М., 2003.
3. Диагностика в арт-терапии. Метод «Мандала». ред. А. И. Копытина. — СПб., 2002.
4. Киселева М. В. Арт-терапия в работе с детьми. — СПб.: Речь, 2008.
5. Осипова А. А. Общая психокоррекция: Учебное пособие для студентов вузов. — М.: ТЦ Сфера, 2004.
6. Пурнис Н. Е. Арт-терапия в развитии персонала. — СПб.: Речь, 2008.
7. Романова Е. С. Графические методы в практической психологии. — СПб., 2001
8. Рудестам К. Групповая психотерапия. — СПб.: Питер, 2000.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ВИЗУАЛЬНЫХ СРЕДСТВ ВИДЕО-ДИЗАЙНА В ТРЕХМЕРНЫХ ПРОЕКЦИЯХ ДЛЯ РЕКЛАМЫ СПОРТИВНОЙ ОБУВИ

Мурашко М.В.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, г.Харьков, Украина

Статья посвящена определению выразительных средств дизайна и анимации в применении к трехмерным проекциям на физические объекты среды в виде моделей спортивной обуви для демонстрации дизайна коллекций различных спортивных марок. Особое внимание в статье акцентировано на взаимодействии видео-дизайна с геометрией объекта.

Ключевые слова: проекция, видео-дизайн, видео-мэппинг, объект, геометрия, линия.

Article is devoted to the definition of expressive means of design and animation applied to three-dimensional projection on physical objects like models of sports shoes to demonstrate the design of collection by various sports brands. Special attention is focused on interaction of design with the geometry of the object.

Keywords: projection, video design, video mapping, object, geometry, line.

Постановка проблемы. В последнее время все более популярными становятся проекционные шоу с целью рекламы. На данный момент многие объекты, от машин и электроники до косметики и напитков, уже используют проекции на объекты среды в рекламных целях. В данном случае, проекция на спортивную обувь, такую как кеды и кроссовки, позволяет дизайнерам продемонстрировать как реальные коллекции, так и арт-концепции.

Актуальность проведенных исследований. Отсутствие на сегодняшний день исследований в этом направлении дают возможность работать над большим объемом материала для поиска наиболее актуальных и выразительных визуальных средств для реализации подобных проектов.

Методика. В ходе работы над статьей были подобраны рекламы различных брендов спортивной обуви. Затем был проведен анализ способов визуализации и графического языка объектов исследования – видео-рекламы. Также проведен исторический анализ и синтез определенных закономерностей между дизайном видео-проекций и геометрической составляющей физических объектов.

Цель статьи — на основании анализа видео-проекций, теоретических источников и прикладных исследований определить наиболее актуальные методики дизайна для использования проекция в рекламе спортивной обуви.

Результаты исследований.

Для начала рассмотрим несколько ключевых понятий:

Проекция — Это изображение пространственных фигур на плоскости. Данное Утверждение указано в толковом словаре Ожегова и фактически сразу дает представление о том, что фигуры проекции пространственные, а следовательно трехмерны.

Трехмерные видео-проекции или видео-мэппинг — это направление в аудио-визуальном искусстве, представляющее собой трехмерную проекцию на физический объект окружающей среды с учетом его геометрии и местоположения в пространстве. [5] По сути, это видео, созданное дизайнером в соответствии с геометрией объекта и спроецированное на этот объект таким образом, чтобы зритель мог увидеть часть видео на каждом изгибе объекта.

При создании проецируемого видео учитывается, что программное обеспечение может взаимодействовать с проектором, чтобы вписать любую желаемую картинку в проекционную поверхность. Такая технология используется дизайнерами и рекламщиками одновременно, для возможности добавления дополнительных объектов, оптических иллюзий. Видео зачастую сопровождается аудио и синхронизируется с ним для создания полноты восприятия зрителем.

В настоящее время принято разделять объекты видео-маппинга на три группы:

- Архитектурный видео-мэппинг — 3D-проекция на здание, стадион, спортивную площадку, монумент или другой архитектурный объект.
- Интерьерный видео-мэппинг — проецирование внутри помещения или выстроенной декорации, позволяющее создавать интересные иллюзорные интерьерные решения.
- Проекция на малые объекты — когда в качестве объекта проецирования используются лишь элементы объекта (создание иллюзии вращающегося колеса автомобиля), или предметы целиком (машины, одежда, телефоны, тело или лицо человека).

Проекционный мэппинг как средство рекламы получил свою популярность через экстравагантные рекламные кампании для Nokia, Samsung, BMW, которые используют видео проекции для создания реклам своих продуктов в мегаполисах по всему миру. Эти рекламные компании зачастую используют мэппинговые технологии для проецирования изображения на фасады зданий.

В данной статье рассматривается видео-маппинг в рекламе на малые объекты, такие как спортивная обувь таких брендов как Nike, Puma, Adidas, Saucony, New balance. Все проекты создавались примерно в течение одного года, но, тем не менее, существуют различия в дизайне, который был использован.

Как объект среды для такого видео используется один кроссовок, чаще изготовленный в нейтральных светло-серых материалах одного тона. Он помещается на такой же нейтральный фон в виде совмещенных углом двух или трех плоскостей (Рисунок 1).



Рис.1. Пример размещения объекта в нейтральном фоне

Существует несколько возможных типов сценариев развития графики в видео для демонстрации моделей. В данном исследовании было выделено два основных:

1. Демонстрация реальных дизайнов кроссовок созданных для коллекции. В таких видео-проекциях демонстрируются цвета данной модели, используемые материалы, особенности строения, размещение логотипа.



Рис.2. Демонстрация цветового решения моделей кроссовок



Рис.3. Демонстрация различных материалов на примере одной модели

2. Демонстрация концептуального дизайна модели, который существует только в проекте модельера и не реализован в действительности. Данные проекты чаще демонстрируют какие-либо движущиеся или светящиеся элементы на модели, или модель выступает для дизайнера просто как полотно с интересной геометрией, которое позволяет воплотить футуристические образы и идеи. Данный тип проекционного видео также привлекает внимание зрителей.



Рис.4. Демонстрация концептуального дизайна

Также существуют общие элементы в дизайне графики в видео-проециях для спортивной обуви. Это такие элементы как:

- прорисовка всей геометрии модели линиями;
- отдельное проявление/подсвечивание логотипа;
- демонстрация отдельных частей геометрии модели, которые несут некоторые особенности;
- анимированные переходы с использованием графики между сменами дизайнерских решений модели.

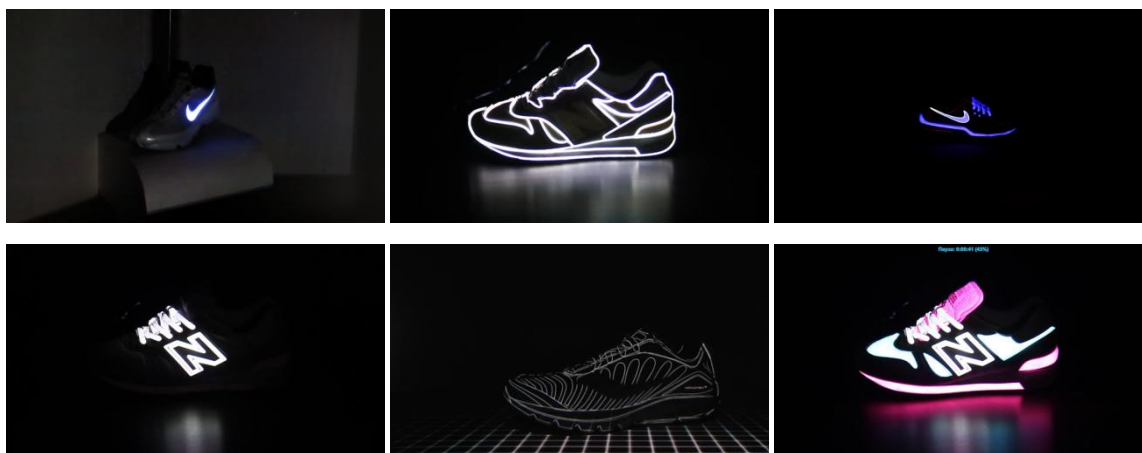


Рис.5. Характерные элементы графики для видео

Нехарактерными в данном случае, как например, для Adidas, будут являться демонстрация подошвы кроссовка, и создание проекции для нее, дополнительные элементы в виде пояснений и материалов которые выносятся на фон, дополнительные спецэффекты.

Также важным аспектом является фон вокруг объекта. Некоторые дизайнеры для рекламных проекций создают видео не только для модели, но и для фона. Чаще всего графика для фона перекликается по стилю и элементам с графикой, проецируемой на сам кроссовок.



Рис.6. Взаимодействие с фоном

Данная технология является мощным рекламным инструментом. За счет быстрой смены форм и цвета, игры линий и света, взаимодействия объекта и фона для зрителя создается наиболее привлекательная картинка.

Дизайнеры в данных проектах, для создания новых выразительных визуальных средств, используют видео-проекции как инструмент изъяснения. Они могут использовать мэппинг как авангардную форму экспрессии, так как это новая технология, которая может воплотить их творческие идеи в 3D-проекции, взаимодействуя с объектом совершенно новым образом.

Выводы.

1. В данной статье были определены основные визуальные средства в трехмерных проекциях для рекламы спортивной обуви:

- линейная графика, подчеркивающая геометрию модели;
- возможность смены цвета различных элементов объекта, в зависимости от его геометрии;
- взаимодействие пространства и объекта при помощи анимированной графики.

2. Трехмерная видео-проекция предоставляет новые возможности для дизайнеров, работающих в разной отрасли.

3. Проекты за счет яркой визуальной составляющей привлекают внимания зрителей и потенциальных покупателей.

Список литературы

1. Голдовский Е.М. Кинопроекция в вопросах и ответах. — М.,: «Искусство», 1971. — 220 с.
2. Ожегов С.И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. — 4-е изд., дополненное. — М.: Азбуковник, 1999. — 944 с
3. Пронин О. Рекламисту о Дизайне. Дизайнеру о Рекламе. — М.,: «Москва», 2003. — 96с.
4. Naimark, Michael. "Two Unusual Projection Spaces". Presence, Special Issue on Projection, MIT Press, 14.5, October 2005.
5. The-history-of-projection-mapping [Электронный ресурс] — <http://projection-mapping.org/the-history-of-projection-mapping/>

НАРОДНЫЙ ОРНАМЕНТ ДАГЕСТАНА КАК ОСНОВА СОВРЕМЕННОГО СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА

доц., к.т.н. Волкодаева И.Б., асп. Салманова Р.К.

Московский государственный университет дизайна и технологий, г.Москва

В статье рассматриваются проблемы сохранения и развития народной художественной культуры орнамента дагестанской вышивки, а так же художественные возможности орнамента в современном дизайне и архитектуре.

Ключевые слова: орнамент, вышивка, архитектура, дизайн, традиции.

THE NATIONAL PATTERN OF DAGESTAN AS THE BASIS OF MODERN ENVIRONMENTAL DESIGN

Volkodaeva I.B., Salmanova R.S.

In the article examines the problems of preservation and development of folk arts and culture of an ornament of Dagestan embroidery, and also art opportunities of an ornament in modern design and architecture.

Key words: ornament, embroidery, architecture, design, traditions.

В последнее время во многих странах, особенно в развивающихся странах Востока, наблюдается тенденция к возрождению национального искусства. Орнаменталистика является одним из таких способов возрождения этноса. Сегодня орнамент оказывает значительное влияние, как на архитектуру и ландшафтную архитектуру, так и на дизайн интерьера. Чрезвычайной многогранностью выражения и множеством характерных оригинальных форм отличается орнаментальное искусство Дагестана, свидетельствующее о древности традиционного уклада жизни и особенностях мировосприятия народов Страны гор [1]. Вышивка Дагестана является одним из видов народного искусства, богатого многообразием уникальных орнаментов.

Орнаменты народной вышивки Дагестана стали объектом внимания сравнительно недавно. Первыми, кто затрагивает эту тему в своих трудах стали искусствоведы Э.В. Кильчевская и Д.А. Чирков, кавказовед Е.М. Шиллинг, которым удалось сделать ценное наблюдение о том, что некоторые вышивки Дагестана являются на Кавказе предметом искусства единственным в своем роде [5]. Сегодня можно выделить несколько основных видов вышивок (Рисунок 1).



Рис.1. Виды вышивок Дагестана

«Кайтагская» вышивка – ценное культурное наследие Дагестана (Рисунок 2). По мнению английского этнографа Роберта Ченсинера, который в 80-х – начале 90-х г. XX века проводил исследования в республике, это один из самых древних видов вышивки. Подтверждение этому архаичные орнаменты, в которых присутствуют символы, идущие из глубины веков и еще с доисламского периода: знаки вечности, солярные знаки, стилизованные изображения животных, встречаются и антропоморфные изображения.

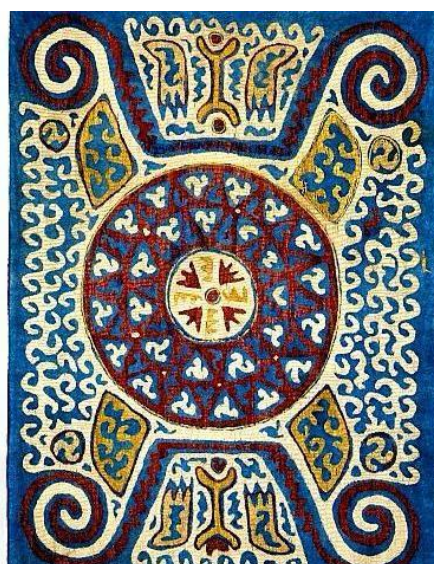


Рис.2. «Кайтагская» вышивка

Как установлено современными исследователями, «кайтагская» вышивка имела ритуальное значение и была связана с тремя главными событиями в жизни человека: рождением, свадьбой и смертью. В композиции орнамента часто отсутствует симметрия, но в этом и есть своеобразная гармония. Асимметрия придает композиции динамику, ощущение изменчивости. Видимо поэтому «кайтагская» вышивка и через много лет выглядит такой живой [2]. Вышивка выполняется натуральным шелком на хлопчатобумажной или льняной ткани. Средние размеры такого панно составляли обычно 100х50 см. Техника «кайтагской» вышивки, до недавнего времени считавшаяся практически утерянной, очень сложна в исполнении. Вышивали мастерицы односторонней гладью вприкреп, используя гладкие, стелящиеся стежки. Цветовая гамма вышивок очень богата. Для окрашивания применяются натуральные красители.

В 1993 году английский этнограф Р. Ченсинер опубликовал в Лондоне иллюстрированный каталог «Кайтаг. Текстильное искусство из Дагестана» («Kaitag: Textile art from Daghestan»). После этого интерес к «кайтагским» вышивкам, особенно у частных коллекционеров, возрастал. По этой причине вышивка оказалась почти полностью вывезена на Запад. Сейчас коллекции «кайтагской» вышивки можно встретить в музеях Лондона, Милана и Стамбула.

Первые упоминания о «кубачиснкой» вышивке датированы XVIII в. и принадлежат Я. Рейнегсу (J. Reineggs, «Allgemeine historisch - topographische Beschreibung des Kaukasus»). Во второй половине XVIII – начале XIX вв. в «кубачинской» вышивке использовалась техника в прикреп. Но в конце XIX в. старинная техника сменилась тамбурным швом [4].

Кубачинские покрывала «*клаз*» (женский головной убор) обязательно шился из белой такни. Особую декоративность покрывалу придает «кубачинская» вышивка. Обычно использовался орнамент в виде трилистника, рыбки, птицы или стилизованной вязи. Узоры вышивали и вышивают сегодня по всему полю покрывала [3].

В отличие от «кайтагской» вышивки, традиция золотого шитья в Дагестане не имеет глубоких корней. Традиции золотой вышивки раньше всего сформировались в кумыкских и лакских центрах. Наиболее старинной техникой золотого шитья были приемы закрепления золотых нитей в прикреп, позволяющие экономить дорогостоящую канитель нити. В начале XX века широко распространились так же приемы глади, сочетания разных швов (в прикреп с гладью), использование блесток, бус, цветных камней, витого шнура и т.д. [3]. Такая вышивка украшала свадебные и праздничные изделия, в том числе и обувь, а так же золотая нить использовалась в изготовлении басонных изделий: шнур, тесьма, галун (Рисунок 3).



Рис.3. Орнаменты золотой вышивки

Не менее интересным, но, к сожалению, малоизученным явлением в дагестанском искусстве является вышивка, называемая «усишинской». Свое название она также получила по месту первоначального обнаружения – с. Усиша Акушинского района (даргинцы). Данные вышивки выступали в качестве платка для невесты, изображения которых защищали ее от сглаза. Перед выводом невесты из родительского дома на нее накидывали вышитый платок. По прибытии невесты в дом жениха жених снимал платок, складывал его и отдавал своей матери на хранение. А в с.Зилмук в таких платках не только выдавали замуж невест, но и хоронили пожилых женщин. Считалось, что орнамент на вышивках должен защищать женщину в ином мире. Этот обряд сохранился и по сей день.

«Усишинская» вышивка выполнялась обычно на хлопчатобумажной ткани белого цвета шелковыми нитками. Использовалась техника глади, строчный шов. Цветовая гамма достаточно разнообразна: зеленый, фиолетовый, бежевый, желтый, сиреневый, красный, бордовый (Рисунок 4). Но превалирует цвет контура, образующего рисунок, - черный или коричневый. Рисунок отличается четкостью и графичностью [3].

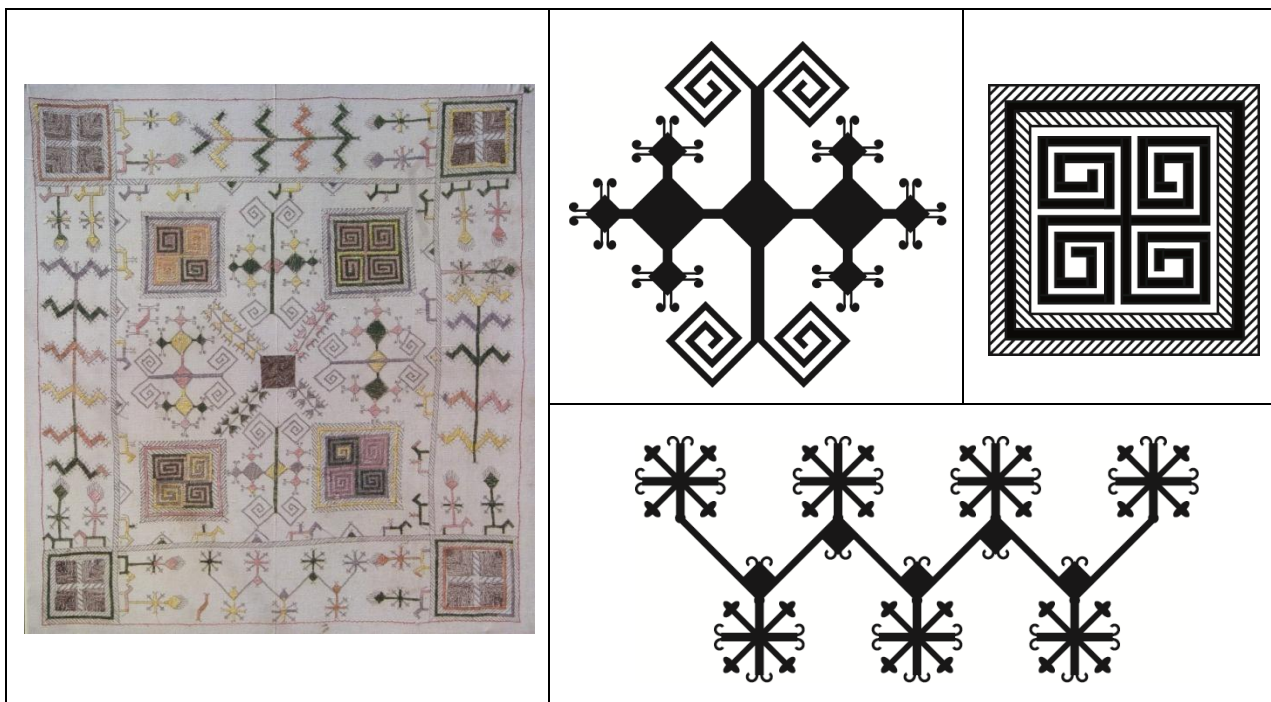


Рис.4. Орнаменты «кушинской» вышивки

Мотивы орнаментов Дагестана могут применяться архитекторами и дизайнерами в декоре архитектурных сооружений и интерьеров, при проектировании архитектурных и ландшафтных комплексов. Своеобразие и устойчивость орнаментальных форм позволяет использовать орнамент как важный атрибут национальной культуры в исследованиях проблем этногенеза.

В современных условиях все более актуальной становится проблема сохранения и развития народной художественной культуры. Активно разрабатываются и внедряются новые подходы для решения подобных проблем. В Республике Дагестан утверждена государственная программа «Развитие народных художественных промыслов на 2014-2016 годы», целью которой является сохранение и развитие народных художественных промыслов как важной части национальной культуры.

Список литературы

1. Дебиров П.М. История орнамента Дагестана: Возникновение и развитие основных мотивов. – М.: Наука, 2001. – 416 с.
2. Магомедова А.И. Вышивка шелком и золотом из собрания ДМИИ им. П.С. Гамзатовой и частных коллекций. Махачкала «Лотос, 2011. – 60 с.
3. Ф.А. Гаджалова Народная вышивка Дагестана. Махачкала, 2005. – 132 с.
4. Ф.А. Гаджалова Особенности технических приемов традиционной вышивки у народов Дагестана // Лавровский сборник: Материалы XXXIV и XXXV Среднеазиатско-Кавказских чтений, 2010 -2011 гг.: Этнология, история, археология, культурология. Санкт – Петербург, 2007. – 137 с.
5. Шиллинг Е.М. Кайтаги // Панек Л.Б., Шиллинг Е.М. Сборник очерков по этнографии Дагестана. Махачкала, 1996. – 75 с.

ПОСТМОДЕРНИЗМ В ДИЗАЙНЕ КОСТЮМА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ХУСЕЙНА ЧАЛАЯНА)

Д-р иск., проф. Назаров Ю.В., асп. Попова В.В.

Московский государственный университет дизайна и технологии, г.Москва

В настоящее время процесс формообразования в проектировании костюма является ведущей процедурой вслед за поиском оригинальной стилистики. Эпоха постмодернизма своим крылом задела и мастеров фэшн-

индустрии, продемонстрировав много интересных решений в творчестве таких дизайнеров как Вивьен Вествуд, Джон Гальяно, Геррит Пью и Жан Поль Готье.

Создание формы изделия в дизайне одежды является сложным процессом, осуществляемым за счет различных пластических приемов, особенностей материалов и различных конструкций.

Так, например, обращаясь к творчеству ещё одного мэтра постмодернизма - британского дизайнера киприотского происхождения Хуссейна Чалааяна, следует отметить неповторимый авторский подход к использованию нетрадиционных материалов и нестандартной техники. Чалааян смело нарушает условности, принятые в мире моды, и создает авангардные коллекции одежды. В его сложных вещах никогда не бывает симметрии и прямых линий, а каждое изделие – это результат реализации неординарных подходов дизайнера, связанных сантропологией, физикой и бионикой.

Все изделия его дипломной коллекции одежды в Saint Martin College of Art&Design под девизом: «The Tangent Flows», созданной в 1993 году, были выполнены из шелка и металлических элементов, которые дизайнер сначала закопал на заднем дворе своего дома, а затем извлёк наружу. В результате этого на металле появилась нужная Чалааяну ржавчина. Коллекция мгновенно стала сенсацией в профессиональном сообществе.

В 2000 году, используя прием трансформации, дизайнер разрабатывает коллекцию «Afterword». На премьерном показе демонстраторы выходили на подиум в абсолютно простых, лаконичных платьях, подходили к интерьерным изделиям, выполненным в стиле 50-х гг., снимали чехлы с кресел, выворачивали их наизнанку, надевали на себя, представляя перед зрителями в совершенно новом облике. В той же коллекции была представлена модель – деревянный стол, превращающийся в юбку. [1]

В 2007 году, раздвинув границы инноваций и используя высокие технологии, Хуссейн Чалааян создает дистанционно управляемые элементы костюма, где платья то укорачиваются, то удлиняются, то выворачиваются наизнанку. Здесь мастер использовал принцип «аниматроники», редко применяемый в одежде. Коллекция «One Hundred and Eleven» произвела на публику неизгладимое впечатление.



Рис.1. Фрагмент коллекции «OneHundredandEleven» Хуссейна Чалааяна, 2007г.

Помогает Чалааяну в качестве инженера-технолога Moritz Waldemeyer – известный лондонский разработчик немецкого происхождения. Главными инструментами Waldemeyer являются свет и компьютер. Moritz Waldemeyer воплощает в жизнь идеи и задумки многих дизайнеров. Так, например, одним из самых сложных и сенсационных проектов является видео-платье для дизайнера Хуссейна Чалааяна, спроектированное в 2007 году. Это первое в мире платье, на поверхность которого проецируется видео. Разработчик данного изделия проложил метры тонкого кабеля через ткань, вмонтировал в нее пластины размером с почтовую марку и до 15,0 тыс. LED-светильников. Инженер Waldemeyer создал множество микросхем, каждая из них функционировала, как независимый видео-плеер. Данное изобретение позволяло включать микросхемы одновременно, при этом дисплеи начинали проигрывать свои части видео-клипа. Все видеосюжеты одновременно проецируются на поверхность платья, в результате создается одна большая видео-картина, а струящаяся белая ткань, являющаяся материальной основой изделия, искажает и размывает изображение, создавая разнообразные эффекты мерцания. [2]



Рис.2. Фрагмент коллекции «Airborne», 2007г. [3]

Еще одним выдающимся произведением дизайнера Hussein Chalayan и Moritz Waldmeyer является коллекция «Readings». Все изделия данной коллекции выполнены с использованием кристаллов Swarovski. Сотни лазеров, встроенные в одежду и приводимые в движение микродвигателями, размещёнными в платье, постоянно двигаются, посылают лучи света, отражаемые или преломляемые кристаллами. Вокруг демонстратора возникает аура света, а игра лучей на кристаллах создает эффект изменяющейся формы изделия. В результате сами платья как бы оживают и начинают пульсировать вслед за импульсами света. [2]



Рис.3. Коллекция весна-лето 2008г. «Readings» [2]

Еще одним примером, демонстрирующим нестандартный метод создания формы в сочетании с необычным материалом, является коллекция «Inertia». Дизайнер в очередной раз доказывает, что для него, в создании коллекции, главным является идея и концепция, в его изделиях невозможно найти какую-либо симметрию. Чалаян пытается передать в абрисах женской одежды эффект скорости. Модели выглядят так, словно они только что стали участниками аварии или резкой остановки движения. Коллекция состоит из пяти оригинальных платьев из латекса со рваными контурами, будто застывшими в пространстве. Изделия разрисованы вручную мотивами разбившихся в авариях автомобилей. Авария — это метафора, которая призвана передать чрезмерно ускоренный ритм современной жизни, а название коллекции, звучащее в переводе как «Инерция», передаёт невозможность остановиться в непрекращающемся потоке беспокойной жизни.



Рис.4. Фрагмент коллекции «Inertia» [2]

Концептуальные коллекции, «революционные» изделия, неповторимые приемы создания форм, применения нетрадиционных материалов – вот, что отличает творчество выдающегося дизайнера Хуссейна Чалаяна. Этот выдающийся мастер постмодернизма, безусловно, совершил подлинный переворот в индустрии моды и заметно повлиял своим неординарным творчеством на развитие современного дизайна в целом.

Список литературы

1. Энциклопедия моды. Интернет сайт
2. Fashionateблог. Электроника в моде – Hussein Chalayan
3. Fashion Content curated by Glossom.com

СЕКЦИЯ №7.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.09)

КУЛЬТУРОЛОГИЯ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 24.00.00)

СЕКЦИЯ №8.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 24.00.01)

СЕКЦИЯ №9.

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 24.00.03)

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.00.00)

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.00)

СЕКЦИЯ №10.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.01)

ОБРАЗЫ НАРОДНОЙ ДЕМОНОЛОГИИ В ПРОЗЕ О.М. СОМОВА

Халимонова А.В.

Пятигорский государственный лингвистический университет

Наиболее характерной особенностью художественного мира О.М. Сомова является внимание к народной фантастике. При решении важных общечеловеческих проблем, а также использовании в изображении житейских ситуаций, писатель зачастую привлекает персонажей народной демонологии. Действующими лицами произведений О. Сомова становятся люди, обладающие сверхъестественными способностями, покойники, черти и призраки, домашние духи. Духов природы в своем творчестве писатель представляет в лице Русалки - чарующей водяной красавицы, образ которой О.М. Сомов разрабатывал с конца 20-х - начала 30-х годов XIX века в своих прозаических опытах. Русалка присутствует в одноименном малороссийском предании, а также является героиней «Купалова вечера» (1831 г.) и косвенно присутствует в рассказе «Бродящий огонь» (1831 г.). В указанных произведениях определенно чувствуется фольклорная основа.

Малороссийское предание «Русалка» построено на поверье о появлении русалок среди людей на Троицкой (так называемой зеленой) неделе. Автор текста поясняет, что по рассказам малороссиян, русалки бегают по лесам на зеленой неделе, аукают и качаются на деревьях, а если же поймают живого человека, до смерти его шекочут. Отсюда малороссияне и боятся откликаться на лесное ауканье в продолжение сей недели. [2:145]. В произведении О.Сомова «Купалов вечер» старая Фенна в это время пытается вернуть свою дочь Горлинку, ставшую русалкой. В последний день на зеленой неделе, на поляне, где разрослись большие кусты папоротника, она сталкивается с таинственным миром водяных красавиц. Перед ней открывается следующая картина: «Вдруг раздался шум: с гиканьем и ауканьем, быстро как вихрь помчалась через поляну несчетная вереница молодых девушек; все они были в лёгкой сквозящей одежде, и на всех были большие венки, покрывавшие все волосы и даже спускавшиеся на плеча» [2:141]. А.Н. Афанасьев считал, что у древних славян русалки сначала сравнивались с облачными девами. А вот «впоследствии, ... когда поэтические сказания о небесных потоках были низведены на землю, эти жёны и девы покинули воздушные области и овладели земными водами» [1:63]. Длинные, всклокоченные и спутанные волосы русалок сравнивали с «массой сгущенных облаков, [1:66], а «шум», издаваемый ими, «гиканье и ауканье», а также любовь к лёгким пляскам сравнивались со звуками грозы. Лёгкая одежда русалки соответствовала облику «стихийного существа», так как во всём её теле замечалось что-то воздушное, прозрачное, бледное и бескровное. [1:65]. Обладание вечной молодостью делало ее владельницей источников живой воды, дарующей красоту, молодость и силы. [1:65]. Трактовка русалки Сомова схожа с поэтическими воззрениями древних славян, изложенными А.Н. Афанасьевым. Повествуя о том, что Горlinka «пустилась как молния за шумною толпою» [2:142], автор, не задумываясь, следует древнейшим народным представлениям. Кроме того, Сомов обращает внимание на детали внешнего облика демонологического персонажа. Изображая русалок, он пишет: «на одних венки были из осоки, на других из древесных ветвей, так что казалось, будто бы у них зеленые волосы» [2:141]. Далее в примечаниях автор указывает на то, что простой народ в Малороссии думает, что русалки - это утопленницы и удушенницы, произвольно лишившие себя жизни. Одни считают, что у русалок зеленые волосы, а другие видят их в больших зеленых венках. Таким образом, первые являются утопленницами, а вторые – удушенницами [2:143-144]. Отсюда Сомов и вступил в сотворчество с украинским народом, восприняв известный фольклорный материал и дополнив малороссийское поверье. Так, например, свои работы «Проза О.М. Сомова и Украинская народная смеховая культура» и «Художественный мир прозы Ореста Сомова» Костылева О.Б. и Петренко А.Ф. посвятили изображению украинской жизни в художественной прозе писателя и выявлению специфики авторских способов миромоделирования. Особое внимание обратила на себя

поэтика смехового фольклора восточных славян, а также ее влияние на творчество Сомова. Было проанализировано взаимодействие христианских и языческих представлений на примере произведений писателя.

Далее старая Фенна делает все возможное, чтобы вернуть дочь в мир живых. По убеждению народа, если очертить магический круг, то она станет невидимой для нечистой силы, а это позволит ей незатруднительно поймать Горлинку. Первым шагом в превращении из русалки в человека становится действие пылающей чёрной свечи: «подняла ее над головой - и мигом зелёный венки из осоки затрещал, загорелся и рассыпался пеплом с головы горпинкиной» [2:141]. Данная сюжетная особенность находит подтверждение в народных обычаях.

Мёртвой русалке приходится тяжело и душно с живыми, поэтому она просит разрешения вернуться в «подводные селенья». Повествователь знакомит читателя с образом жизни подводных обитателей от лица самой русалки. Она говорит: «Там весело! там легко! там все молодеют и становятся так же резвы, как струйки водяные, так же игривы и беззаботны, как молодые рыбки. ... Там мы не знаем никаких нужд, всем довольны, плещемся водой, играем радугой, ищем по дну драгоценностей и ими утешаемся. Зимой нам тепло подо льдом как под шубой; а летом, в ясные ночи, мы выходим греться на лучах месяца» [2:141]. К словам Горлинки Сомов добавил примечание в фольклористическом отношении. Вдобавок он отметил, что по малороссийскому поверью, луна является солнцем утопленников, так как они выходят ночью из воды греться на лучах месяца, которым придало теплоту воображение малороссиян. [2:144]. Среди русского населения Восточной Сибири распространены народные рассказы о том, как русалки выходят расчесывать свои волосы при лунном свете. Так, в тексте одной, из записанных в Читинской области, бывальщин, встречаем: «Он ехал ночью. Там где-то омут был. И на камне сидит русалка. ... - Я еду, - он говорит, - сидит женщина, я смотрю. Вот, гыт, встал, посмотрел, а она чешется. У ей гребень золотой, она золотым гребнем чешется. Ну, гыт. Волосы у ней золотые, блестящи» [7:50]. Далее в другом тексте: «Темно уж было. Глядь, а на той стороне реки девка идет и поет. Потом всплеск слышим, и плывет она на этот берег. Вышла из воды, вся черная. Села на камень, волосищи длинные распустила и давай чесать, а сама поет» [7:52]. О местах пребывания и жизненной деятельности русалок у народа существуют свои убеждения. «В Малороссии уверяют, что они показываются с четверга Страстной недели, как только разольются по лугам весенние воды, распустятся вербы и зазеленеют поля» [1:72], - отмечает А.Н. Афанасьев. Зимой они, как и лешие, «проваливаются в подземное царство» [1:72]. М. Забылин отмечает, что «согласно поверью, русалки живут в кристальных дворцах, построенных на дне рек». Мнимое превращение в человека оказывается лишь сезонной смертью, временной спячкой демонологической гостьи.

Произведение «Купалов вечер» основывается на народных представлениях о том, что в ночь под Ивана Купала русалки представляют опасность для человека. В этот момент они очаровывают людей и, зашекав, уносят в свое водяное жилище [8:62]. В данном случае жертвой русалки становится витязь Кончислав, «отвергнувший в душе своей приветные призывы Благодетеля» [6:94]. А встречу с русалкой он воспринимает как наказание за отступничество от православной веры. Красные девушки, кажущиеся издали белыми тенями, это и есть характерный признак русалок. Зачастую в народной традиции этим существам приписывается белый цвет. Сомов подчеркивает обманчивость и коварство русалки. Белый цвет в произведении Сомова связан со зловещим и мёртвым началом.

В «Бродящем огне» русалка присутствует лишь косвенно. Синий огонёк, приведший витязя к могиле его возлюбленной, способен оказаться духом, не подчинившимся воле богатыря. Как отмечал М. Забылин: «Суеверные крестьяне и поселяне утверждают, что огни, видимые на курганах особенно древних, ночью ... разводятся днепровскими русалками для того, чтобы приветливым блеском заманить странников к себе на крутизну и сбросить их в днепровские пучины» [8:61]. Читатель так и не получит ответа на свои вопросы: «Стала ли Милава русалкой? Были ли райские сени и вечнозеленые сады, на фоне которых она являлась подводным царством?»

О. Сомов - знаток народных поверий и быличек. Он преобразовал изученные им материалы в своих художественных произведениях. На опыте доказал перспективность обращения к народно-национальным истокам как источникам обогащения литературного произведения. Писатель использует персонаж русалки не только при решении дидактических задач назидательного повествования (вредоносная русалка «Купалова вечера»), но и с целью поэтизации иного мира, мира природы и вечной свободы (обманутая и покинутая Горлинка из «Русалки»). Всё это и составляет вклад Сомова в становление и развитие фантастической разновидности русской романтической повести.

Список литературы

1. Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. / А.Н. Афанасьев. – М.: Современный писатель, 1995.
2. Былицы и небылицы / сост., вступ. ст. и примеч. Н.Н. Петруниной. – М.: Сов. Россия, 1984. – 368 с.

3. Голос украинца при вести о взятии Варшавы. – Спб.: Тип. Н. Греча, 1831. – 16 с.
4. Костылева О.Б., Петренко А.Ф. Проза О.М. Сомова и Украинская народная смеховая культура. / Гуманитарные исследования. 2014. № 1 (49). с. 80-85.
5. Костылева О.Б., Петренко А.Ф. Художественный мир прозы Ореста Сомова. – Пятигорск: ПГЛУ, 2011. – 230 с.
6. Купалов вечер. Изб. произведения / сост., предисловие и примеч. З. В. Кирилук. – Киев: Дншро, 1991. – 557 с.
7. Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / сост. В.П. Зиновьев. – Новосибирск: Наука, 1987. – 401 с.
8. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия / собр. М. Забылиным. – М.: Издание книгопродавца М. Березина, 1880. 615 с.

О «СТРАННОСТЯХ» ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЁННЫЕ»

Криволапов В.Н.

Курский государственный университет, г.Курск

В романе «Униженные и оскорблённые» «странных» немало. В том числе связанных с временной организацией произведения. Составители реального комментария к роману в полном собрании сочинений Ф.М. Достоевского обратили внимание на «смещение эпох», «смещение хронологии», «уплотнение хронологии» и т.д. Определить, к какому времени приурочены события, трудно, потому что какие-то реалии отсылают читателя к середине 40-х гг. XIX в., какие-то к началу, а то и вовсе к концу 50-х. Много непонятного и в судьбе главного героя – рассказчика.

Прежде всего трудно разобраться в его зловключениях: непонятна скоропалительность вывода о неудачности его литературной «карьеры», исключительно успешно начавшейся всего за несколько месяцев до того... Сам рассказчик ничего по этому поводу не говорит, а скрывающийся за ним автор даже не старается намекнуть. Определить в качестве основной причины болезнь нельзя. Действительно, за три недели до визита к «старикам» Ихменевым, с которого, собственно, и начинается действие романа, Иван Петрович заболел, почему и «лицом осунулся, похудел, пожелтел», а, появившись в квартире Николая Сергеевича и Анны Андреевны, «упал на стул чуть не в обмороке» [4,192]. Однако болезнь не объясняет появления довершающих картину неблагополучия «жалкого» костюма и шляпы с «обломанными» [4,191] полями. Даже если допустить, что по прошествии нескольких месяцев столь впечатливший «стариков» гонорар («и неужели вы столько денег получили, Иван Петрович?») был полностью истрачен, то для того, чтобы привести в «жалкое» состояние одежду и истрепать шляпу, требовалось безденежье куда более длительное. Другими словами, детали, призванные подчеркнуть безысходную бедность героя и полную утрату «золотых надежд», очевидным образом противоречат обстоятельствам его жизни, как им надлежало сложиться, и течению времени, как ему надлежало протекать. При этом они вполне согласуются с заявленной в первой главе романа темой «неудавшегося литератора», то есть с литературным «преданием», определенной традицией, сформированной «натуральной школой». И уж здесь недостатка в «намёках», призванных пробудить определенные ассоциации, нет! В шестой главе романа вспоминаются получающий «ежегодное вспоможение» Гоголь [4,189], «всё ещё пишущий критику» Б. [4,193].

Текст буквально перенасыщен интертекстуальными отсылками, призванными пробудить «гоголевские» ассоциации, напомнить о художественной реальности, явленной некогда в «Физиологии Петербурга» и «Петербургском сборнике». Здесь и содержание «первого романа» Ивана Петровича («такие будни и всё такое известное»), и личность главного героя («какой-то маленький, забитый и даже глуповатый чиновник»)... Николай Сергеевич, сам того не подозревая, цитирует Белинского: «... Самый забитый, последний человек есть тоже человек и называется брат мой!» [4,189] – критические статьи Б., про которого Иван Петрович «много наговорил ему» [4,191], он начнёт читать позже, когда «вдруг» заинтересуется современной литературной жизнью. Нет необходимости напоминать, что содержание прочитанного «в один присест» («начали сейчас после чаю, а просидели до двух часов пополуночи» [4,188] романа фактически воспроизводит содержание «Бедных людей», которые так же были прочитаны «в один присест» то ли Достоевским с Д.В. Григоровичем, если верить мемуарам последнего [3, 82], то ли Григоровичем с Н.А. Некрасовым, если принять версию Достоевского, представленную в январском выпуске «Дневника писателя» за 1877 год. Применительно к рассматриваемым «странным»

уместно отметить, что не только роман Ивана Петровича, но и сама его жизнь выписываются по «физиологическим» лекалам «натуральной школы» – они-то и мотивируют его злоключения.

В дом Ихменевых его, ещё не выздоровевшего, приводит предощущение беды: «Меня точно тянуло к ним в этот вечер!» [4,193]. Неодолимая «тяга» получает вполне реалистическое, психологическое обоснование: герой не мог не заметить развивающихся в течение нескольких месяцев взаимоотношений Наташи и Алёши и не ощутить, что между ним самим и его невестой пролегла «бесконечность» [4,191].

Реалистические мотивировки теряют свою убедительность с началом седьмой главы, с того момента, как в комнате появляется Наташа. В руках героини шляпка – «эмблема» её скорого и неизбежного ухода из дома. Шляпка превращается в самую значимую деталь сцены: из рук героини она переключается на фортепиано, затем звучит удар колокола и из слов Анны Андреевны выясняется, что Наташа собирается в церковь – к вечерне. Сославшись на нездоровье, девушка «почти шепотом» произносит, что она «может быть... не пойдёт сегодня» [4,194], на что мать отвечает, что пойти всё же следует и указывает на шляпку, имея в виду серьёзность её намерений. На том же настаивает отец, хотя одновременно с «беспокойством всматривается в лицо дочери» [4,194]. Наташа подходит к фортепиано и надевает шляпку на голову. Больше она не колеблется!

Реалистическая мотивировка в очередной раз не срабатывает. Родителям, руководствуясь они житейской логикой, следовало бы оставить дочь дома и окружить вниманием, они же буквально выталкивают её за порог. С другой стороны, посещение церкви, расположенной в двух шагах от дома – событие во всех отношениях рутинное. Родители же, не ведающие об истинных намерениях дочери, избыточно торжественно и эмоционально его обставляют. Анна Андреевна благословляет дочь и надевает на неё ладонку с «пригодной молитвой», как будто отправляет в дальний, небезопасный путь. На одной ленточке с ладонкой, извлеченной Анной Андреевной из «рабочего ящика», висит и нательный крест Наташи. Следовательно, до этого момента девушка какое-то время ходила без креста. Деталь эта, если оставаться в системе реалистических мотивировок, может вызвать недоумение, так как русский человек крест практически никогда не снимал. Если же бытовому реализму предпочесть реализм символический и принять во внимание, какое место в последующих романах Достоевского занимали манипуляции с нательными крестами («Преступление и наказание», «Идиот»), то выявится очевидная уместность этой детали, ибо принимаемый из рук матери крестик из бытового атрибута превратится в символ грядущего страдания, на которое добровольно идёт героиня.

Наташа преклоняет колени и припадает к стопам отца, испрашивая его благословения. Все смущаются неожиданной «торжественности» её поступка. Из глаз Николая Сергеевича «градом» катятся слёзы, он осыпает её отнюдь не риторическими, требующими незамедлительного ответа вопросами, ибо знает, что дочь «тоскует», плачет «день и ночь» – но... тут же благословляет, хотя в этой ситуации правильнее и естественнее всего было бы не отпускать её из дома и не спускать с неё глаз. Анна Андреевна уже сама изъявляет желание преподать дочери благословение, Наташа во второй раз произносит «прощайте» и переступает порог. Вслед за ней, «предчувствуя недоброе», «бросается» Иван Петрович.

«Недоброе» предчувствует все, однако поступки участников сцены, чрезмерно «торжественные» или избыточно эмоциональные, никак этому «предчувствию» не соответствуют. Поведение героев определяется не здравым смыслом, не их житейским опытом, но подчиненностью неким внешним обстоятельствам. В системе мотивировок «натуральной школы» объяснить природу этих обстоятельств невозможно. Необходимы иные толкования! И в тексте они присутствуют!

Напомним о хорошо известном... М.М. Бахтин обратил внимание на то, что герои Достоевского живут «на пороге», что в «Преступлении и наказании», в частности, «порог и его заместители являются основными “точками” действия» [1,292]. На пороге живет семья Мармеладова. Раскольников у порога, за «пляшущей» на крючке дверью, переживает страшные минуты, когда его чуть было не застанут в квартире убитой... У порога разыгрывается и сцена прощания в квартире Ихменевых, когда Наташа и хочет, и боится покинуть пределы родительского дома, а родители, в свою очередь, предчувствуя недоброе, подталкивают её сделать роковой шаг. Порог, согласно Бахтину, представляет собой неперенный сюжетный элемент авантюрного романа, который, в свою очередь «является только одной из ветвей – притом обеднённой и деформированной – могучей и широко разветвлённой жанровой традиции, уходящей <...> в глубь прошлого, к самым истокам европейской литературы» [1,178].

Однако образ порога и ситуации, вокруг него выстраивающиеся, гораздо архаичнее, древнее не только европейской литературы, но и литературы как таковой. Согласно М. Элиаде, порог связан с архетипическими, мифологическими в своих истоках представлениями о «неоднородности пространства», состоящего из «мира мирского» и «Мира священного» [5,262]. Иллюстрируя свою мысль, Элиаде напоминает о месте «церкви в современном городе»: порог храма – это «барьер, граница», которые разделяют два мира, и, одновременно, – это «парадоксальное место, где они сообщаются». От порога церковного ничем принципиально не отличается и

«порог человеческого жилья», подле которого совершались обряды, перед которым почтительно раскланивались, на котором даже совершались жертвоприношения: «Порог и дверь непосредственно и конкретно указывают на разрыв в пространстве; и именно в этом их важное религиозное значение, т. к. вместе они являются символами и средствами перехода» [5,262].

Жизнь героев в тот день, когда Наташа покинет родительский дом, перейдёт в новое качество. Иван Петрович назовёт этот день «роковым». За порогом ихменевской квартиры откроется новое пространство, в пределах которого ощутимо будут действовать силы рока, эмпирическим подтверждением чему станет «густой звук колокола», сопровождающий сцену расставания. «Роковым» этот день представится Ивану Петровичу не только потому, что жизнь героев этим днем решительно, «роковым» образом изменится, но и потому, что силы судьбы, рока ощутимо войдут в их жизнь – эмпирическим свидетельством чему и станет звук колокола.

Изменится и характер времени: Наташа покинет родительский дом не просто сентябрьским днём, не просто «перед вечером» [4,191], но незадолго до вечерни, о чём и напоминает благовест. А это уже не то время, которое фиксируют часы, но время суточного богослужебного круга, соотносимого с сакральным временем священной истории. Вечернее богослужение, как оно сложилось в Православной церкви, включает богослужения 9-го часа, собственно вечерни, повечерия и совершается в закатные часы, «по еже зайти солнцу мало», т. е. в четвертом-шестом часу пополудни. «В этот час Господь Иисус Христос, вися на древе и возгласив, предал дух Свой Богу. В воспоминание великих предсмертных страданий и смерти Спасителя и установлена служба 9-го часа» [2, 762]. На вечерне молитвенно вспоминается творение мира, «вместе с тем, напоминая о грехопадении прародителей, она (вечерня) руководствует и возбуждает верующих к сознанию грехов и молению пред Господом об исцелении их. Наконец, сближая вечер дня с вечером нашей жизни, она преднапоминает нам об имеющей постигнуть нас смерти» [2,762].

Таким образом, упоминание о вечерне актуализирует идею начала (творение мира), грехопадения и его искупления через великие страдания. Все эти категории исключительно актуальны в контексте седьмой и особенно восьмой глав романа, где полагается начало событиям, составляющим содержание «Униженных и оскорблённых», определяется основной сюжетный мотив – грехопадение и дальнейшее его искупление. Где, наконец, впервые и в полной мере звучит мотив великих страданий.

Через включение в контекст священной истории весьма банальному, не единожды представленному как в русской, так и в европейской литературах, сюжету о соблазнённой и покинувшей родительский дом девушке, сообщается не укладывающееся в систему традиционных для литературы середины XIX века мотивировок измерение. «Грехопадение» Наташи изменит всё: обрушится не только семейная гармония Ихменевых, не только отношения между девушкой, родителями и Иваном Петровичем, изменится мир как таковой! Это будет уже иной мир – поврежденный первородным грехом, населенный людьми, в жизнь которых вошел грех, изменивший не только внешние обстоятельства их бытия, но и саму их природу. Даже самые положительные из них, исключая рассказчика, будут предельно ожесточены, эгоистичны и горделивы. Это мир Петербурга, населенного, как заметит позднее рассказчик, «полусумасшедшими людьми». «Жизнь переломила надвое» [4,206], подытожит впечатления дня Иван Петрович, подобно тому, как прародительское грехопадение «переломило надвое» историю мироздания. Мир изменится даже внешне: ясный сентябрьский день, когда Наташа переступит порог родительского дома, окажется практически последним погожим днем, представленным в романе – солнце и «ясность» вернутся на страницы «Униженных и оскорблённых» лишь в Эпilogue. Накануне Пасхи герои преодолеют свою гордыню, эгоистичность – и мир вновь преобразится. И это очередная «странность» «Униженных и оскорблённых», которую в системе мотивировок «натуральной школы» не объяснить.

Список литературы

1. Бахтин М.М. проблемы поэтики Достоевского. – Изд. 3-е, М.: Худож. лит-ра, 1972. С. 292.
2. Булгаков С.В. Настольная книга для священно-церковно-служителей. М., 1993. Т.1.
3. Григорович Д. В. Литературные воспоминания. М.: Худож. лит., 1987.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т.3.
5. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 2000.

РОЛЬ ЭКСПРЕССИВНЫХ СРЕДСТВ В ИЗОБРАЖЕНИИ БЫТА ГЕРОЕВ ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «СТАРОСВЕТСКИЕ ПОМЕЩИКИ» ДЛЯ ПОНИМАНИЯ АВТОРСКОЙ КАРТИНЫ МИРА

Бондаренко Ю.Б.

ФГАОУ ВО «Южный федеральный университет», г.Ростов-на-Дону

В настоящее время одной из основных проблем когнитивной лингвистики – когнитивной науки, которая объектом своего исследования имеет природу и сущность познавательной деятельности человека – выступает проблема отображения в сознании человека, фиксируемой языком.

По мнению Б.А. Серебренникова, картина мира «запечатлевает в себе определенный образ мира, который никогда не является зеркальным отражением мира» [Серебренников 1988: 60]. Картина мира в его понимании – это «определенное видение и конструирование мира в соответствии с логикой миропонимания» [там же].

Одним из видов картины мира является индивидуально-авторская, художественная, или поэтическая картина мира, где субъектом выступает художник слова. Как пишет В.В. Рожков, художественная картина мира – это «поэтическая альтернатива миру действительному, физическому, это образ мира, смоделированный сквозь призму сознания художника как результат его духовной активности» [Рожков 2007].

Теперь следует определиться с толкованием понятия «экспрессивные средства языка». Экспрессию, как правило, определяют как способность речи выражать психическое состояние говорящего. С помощью экспрессии усиливается воздействующая сила речи. Новые чувства и эмоции обязательно потребуют новых средств выражения, новых средств описания, усиления выразительности речи. Содержательная сторона экспрессии состоит из компонентов двух видов. Во-первых, это эмоционально-образные компоненты, которые передают новые чувства и индивидуальные представления. Во-вторых, это интеллектуально-оценочные компоненты, связанные с тем, что говорящий выражает. Для говорящего может существовать иерархия ценностей отдельных компонентов высказывания.

Экспрессивные средства играют важную роль в выражении авторской картины мира в повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики». Они включены в систему художественного целого повести, и, актуализируя те или иные смыслы, являются одной из ведущих единиц, способствующих «предуказанию» пути интерпретации текста. Отражение взглядов Гоголя на окружающую реальность и ее обывателей можно обнаружить через призму исследования быта героев повести – Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны – посредством экспрессивных средств языка.

Быт старосветских помещиков включает обстановку их дома и хозяйство, связанное с приготовлением пищи. При описании быта главных героев используются такие фигуры, как гомеология, асиндетон и полисиндетон, хиазм, а также паронимические фигуры. Фигуры могут совмещаться и взаимодействовать, но при этом наблюдается некоторая разница: предметы обстановки, утварь героев не являет собой разнообразия, будучи представлена большим количеством предметов одного-двух видов, в то время как еда и все, связанное с ее приготовлением, крайне многообразно. Соответственно наблюдается и некоторая разница в употреблении экспрессивных средств.

В описании обстановки ведущей фигурой становится гомеология, а именно корневой повтор:

Комната Пульхерии Ивановны была вся уставлена сундуками, ящиками, ящичками и сундучочками.

Множество клубков с разноцветной шерстью, лоскутков старинных платьев, шитых за полстолетия прежде, были уложены по углам в сундучках и между сундучками.

Гомеология – повторение корней в сочетании с уменьшительным суффиксом и без него (сундуками, ящиками, ящичками и сундучочками) – сочетается с асиндетоном, что демонстрирует, во-первых, однообразие вещей, а во-вторых, их множество. Интересно, однако, что асиндетон, обычно изображающий хаос разнообразных предметов, здесь эту свою особенность не реализует. При этом типичную функцию асиндетона нейтрализует гомеология. Дело в том, что корневой повтор соответствует однообразию реалий, их одинаковости. В приведенном отрывке используются всего два корня при наличии двух фигур (корневых повторов), что означает наличие всего двух видов предметов, составляющих обстановку, – ящики и сундуки. Однако само их количество очень большое, и изображению количества в немалой степени способствует асиндетон. Важную роль здесь играет также диаграмма, образующаяся нарастанием длины слова. Первые три слова состоят из четырех слогов, при этом в третьем заметно нарастание с помощью суффикса, последнее существительное состоит уже из пяти слогов и двух суффиксов. Наличие союза и перед последним из однородных членов предложения (и сундучочками) упорядочивает все предметы, исключая хаос.

Один раз при описании обстановки дома героев используется хиазм:

Треугольные столики по углам, четырехугольные перед диваном и зеркалом в тоненьких золотых рамах, выточенных листьями, которых мухи усеяли черными точками, ковер перед диваном с птицами, похожими на цветы, и цветами, похожими на птиц, — вот всё почти убранство невзыскательного домика, где жили мои старики.

Хиазм заключается в зеркально-симметричном повторении слов, описывающих птиц и цветы на ковре. При этом фигура взаимодействует со сравнением: компоненты сравнения становятся элементами хиазма. Это способствует изображению однообразия обстановки, что также обуславливает и появление гомеологии – повтор второй части сложных прилагательных (треугольные, четырехугольные).

В той части повести, в которой говорится о еде старосветский помещиков, используются паронимические фигуры, взаимодействующие с гомеологией:

„Чего же бы теперь, Афанасий Иванович, закусить? Разве коржиков с салом, или пирожков с маком, или, может быть, рыжиков соленых?“

„Пожалуй, хоть и рыжиков, или пирожков“, отвечал Афанасий Иванович, и на столе вдруг являлась скатерть с пирогами и рыжиками.

За час до обеда Афанасий Иванович закушивал снова, выпивал старинную серебряную чарку водки, заедал грибами, разными сушеными рыбками и прочим.

Гоголь подбирает такие названия блюд, которые сходны в фонетическом отношении. При этом все существительные получают уменьшительно-ласкательный суффикс и форму какого-либо косвенного падежа, что за счет одинакового звукового состава, порождающего также гомеологию, еще более усиливает сходство плана выражения. Так, существительные коржик, пирожок, рыжик, отличающиеся очевидной идентичностью консонантных элементов, ставятся в форме родительного падежа множественного числа, что добавляет еще один общий согласный звук (в) и наращивает повторяющиеся гласные (и, о). Аналогично в форме творительного падежа множественного числа употребляются существительные грибки и рыбки – грибами, рыбками.

Паронимическое сходство существительных, обозначающих еду, передает идею ее одинаковости, принципиальной схожести блюд – по сути, аннулирует те разделительные отношения, в которые в первом отрывке вступают существительные коржики, рыжики, пирожики. Сходство связано, естественно, не с качественной характеристикой блюд, а с их функцией и их местом в жизни Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича. Именно по этому своему назначению блюда уравниваются: все они – средство насыщения, способ времяпрепровождения, а кроме того, что, самое главное, еда – средство противостояния смерти. Относительно еды С.А. Шульц обратил внимание на повесть «Тарас Бульба», истолковав акты еды как «фактическое появление на свет, вступление в жизнь» [Шульц 1994: 58]. С моей точки зрения, в «Старосветских помещиках» еда – это необходимый атрибут земной жизни, ее функция – поддержать и укрепить, обезопасить жизнь, что соответствует определению смерти как «ненасытной». При этом необходимо учитывать и мотив райского изобилия, который присутствует в повести «Старосветские помещики». Христианскому земному раю (в частности, в византийской и русской традиции) свойственно было «освящение вещественного, телесного начала» [Аверинцев 1982: 364], и жизнь героев Гоголя, их изобилия, вполне соответствует этим представлениям.

Таким образом, экспрессивные средства, используемые при описании быта, отражают его элементарность и соответствуют определению поместья героев как спокойного, но деятельного уголка. Ведущим средством изображения быта становятся стилистические фигуры, связанные со сходством единиц в плане выражения. Это в первую очередь гомеология – повторы корней, суффиксов и окончаний, а также паронимазия. Использование отмеченных фигур помогает Н.В. Гоголю «нарисовать» однотипность обстановки, деятельную статику жизни и разнообразие блюд старосветских помещиков.

Список литературы

1. Аверинцев С.С. Рай // Мифы народов мира. Т.2. М., 1982. С. 364.
2. Рожков В.В. Метафорическая художественная картина мира А. и Б. Стругацких (на материале романа «Трудно быть богом»). Автореф. канд. филол. наук. Новосибирск, 2007.
3. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. Б.А.Серебрянников и др. Отв. ред. Б.А.Серебрянников. М.: Наука, 1988.
4. Шульц С.А. Гоголь. Личность и художественный мир. М., 1994.

ТЕМА РАЗРУШЕНИЯ И ГИБЕЛИ В ТЕКСТЕ ЭПОПЕИ И.С. ШМЕЛЁВА «СОЛНЦЕ МЁРТВЫХ»

Куприянова Т.Ф.

Доцент филологического факультета СПбГУ

Всеобщее разрушение и гибель стали основной составляющей в описываемой автором-повествователем в эпосе «Солнце мёртвых» действительности. Предметом повествования стали трагические события гражданской войны в Крыму. Самые страшные для себя годы - 1918-1922 - писатель прожил в пространстве, будто судьбой и историей предназначенном для переживаний и проживаний абсолютно трагических. Роковым образом судьба создала для автора эпоса условия, углубившие рождённые им образы. Эти образы рождены не пророческой силой писателя, чтобы предсказать непоправимое и предостеречь от него. Они – результат реально на его глазах происходившего, им наблюдавшегося. Они – невысказываемая и невыговариваемая на страницах книги его собственная трагедия.

Глобальная проблема «Солнца мёртвых» - человек и мир – стала обострена тем, что полуостров Крым, который сам по себе является пространством античного, мифологического содержания и имеет сложную мифопоэтическую историю, каким-то образом находящую черты сходства с эпосом, стал в произведении фрагментом этого мира. Это пространство, открытое небу, омываемое морем; предоставившее себя степным просторам, овеваемым то сухими, благоуханными, то пронизывающе ледяными ветрами; пространство, покрывшее себя камнем гор и прорезавшее своё тело сухими морщинами балок и лощин, прячущих и скрывающих и корчащегося от горя, и творящего зло. Это пространство природой и мирозданием будто было создано для того, чтобы служить декорацией для трагедии.

Тема разрушения находит отражение на всех уровнях текста эпоса: на уровне лексики - в использовании глаголов лексико-семантической группы разрушающего воздействия на объект и глаголов уничтожения; в синтагматике, где в качестве объекта разрушающего воздействия выступают человек, предметы быта, природа. В плане развития сюжета раскрытие темы разрушения и гибели дополнено моментом «личной встречи с миром», «непосредственного его переживания» разными по социальному статусу персонажами: повествователем и нянкой, кровельщиком и профессором, молодым писателем и почтальоном. Эти «взаимоотнесённость, взаимонаправленность, взаимодополнение различных кругозоров, осмыслений и оценок» [1] явились проекцией эпического мироощущения на эпическое содержание.

На уровне развития сюжета тема разрушения находит выражение в том, как один за другим погибают, исчезают персонажи; умирают от голода животные и люди; разрушаются жилища и вещи, принадлежавшие погибшим. В качестве субъектов, производящих и несущих разрушение и гибель, представлены «те, что убивать ходят» или «обновители жизни». Но состояние уничтожения, разрушения не может продолжаться бесконечно долго. Оно должно быть закончено собственной гибелью уничтожающих, ибо сказано: «Кто ведёт в плен, тот сам пойдет в плен; кто мечом убивает, тому самому надлежит быть убиту мечом» [2].

Основное внимание в эпосе обращено на тех, кого уничтожают. «Тыркающиеся», «вихляющиеся» от физической и нравственной слабости ходят они в ужасе от новой жизни независимо от того, ждали они новых времён или оказались захваченными ими. Оказавшись перед лицом не быта, а бытия, они не находят себя во времени, не видят будущего. Это сам повествователь, мать большой семьи Таня, бывший архитектор, мать смертёныша, бывшая учительница, бывшая барыня. Другие (чудак-доктор, например) «смерти на краю» не оставляют без критики и анализа ни себя самих в своей прежней жизни, ни того, что им казалось в той жизни главным. Основное действие доживаемого ими теперь времени - убивание и уничтожение «обновителями» остатков прежней жизни.

Нахождение всех этих персонажей в рамках той повествовательной длительности, которая определена автором как время разворачивания повествования, ничего не изменяет в персонажах эпоса как личностях. Как таковые они сложились за его рамками, и в нём к их жизням добавляется только одно - факт их умирания, их исчезновения. Это даже не смерть. Это - просто исчезновение. Будто вся их предыдущая жизнь не имела никакого смысла; будто ни один из них не имел своего предназначения. Всё сводится к изображению ожидания этого исчезновения:

«В зимнее дождливое утро, когда солнце завалили тучи, в подвалах Крыма свалены были десятки тысяч человеческих жизней и дожидались своего убийства. А над ними пили и спали те, что убивать ходят» [3] (СМ:27).

«Там, в городке, подвал... свалены люди там, с позеленевшими лицами, с остановившимися глазами, в которых - тоска и смерть» (СМ:63).

«И вы, матери и отцы родину защищавших... да не увидят ваши глаза палачей, ясноглазых, одевшихся в платье детей ваших, и дочерей, насилуемых убийцами, отдающихся ласками за краденые наряды!...» (СМ:72).

«Славные европейцы, восторженные ценители «дерзаний»!

Покиньте свои почтенные кабинеты /.../: увидите затекшие кровью живые души, брошенные как сор...» (СМ:77).

«Мамина дочка» Анюта уже не жила на свете, когда писалось «Солнце мёртвых». Но в своём крымском бытии повествователь видел её такой:

«Босая стоит она /.../ Она трясется от ужаса, который она предчувствует. Она уже всё познала, малютка, чего не могли познать миллионы людей - отшедших. И это теперь повсюду...» (СМ:163).

В качестве субъекта действия в высказываниях с семантикой разрушения и уничтожения обозначена чётко выдерживаемая тенденция: субъекты обозначены суммарно. Это «те, что убивать ходят», «эти», «они», «обновители жизни»:

- «приехали в городок, эти, что убивать ходят»;
- «вот оны... как обкрутылы народ...»;
- «а говорят ли они по радио: «убиваем старух, стариков, детей»...?»

Предложения, характеризующиеся целостной множественностью субъекта, участвуют в создании атмосферы неопределённости и, как следствие - ирреальности: «И вот - убивали, ночью. Днём... спали. Они спали, а другие, в подвалах, ждали...».

Произведённые разрушения часто представлены в тексте эпопеи предложениями с пассивными конструкциями, где производящий разрушение субъект не назван. Само действие выражено кратким страдательным причастием. Такое высказывание получает значение не активного воздействия, а испытываемого «пассивного» состояния. Субъектом в таком предложении является реальный объект, который тем сильнее в пассивной конструкции выглядит объектом воздействия, в данном случае объектом разрушения или гибели:

«Заброшены, забыты сады. Опустошены виноградники. Обезлюжены дачи. Бежали и перебиты хозяева, в землю вбиты...» (СМ:12).

«Содраны с человеческих душ покровы. Сорваны - пропиты кресты нательные. На клочки изорваны родимые глаза /.../, последние слова-ласки втопты сапогами в ночную грязь...» (СМ:68).

В ситуации хаоса гражданской войны разрушительную силу приобретают и природные явления: «заднюю стенку дожди размыли»; «бурей задрало железо»; «солнце давно все выжгло». Силы природы во все времена действовали непредсказуемо, по своим собственным законам, проявляя индивидуальные свойства: дожди размывают дороги, роют морщины; ветер сносит, сдувает, гонит. Это действия стихийные, но не хаотические. Действия субъектов – персонажей, производящих уничтожение, напротив, непредсказуемы, хаотичны. Разрушителей, имена которых названы, немного: Бела Кун, Федор Лягун, Шура Сокол, товарищ Деряба, Гришка Рагулин. Основная масса разрушителей - неидентифицирована, неперсонализирована. Но масса может - вместе или поодиночке - и убить, и заколоть, и повыдергивать, и поразбросать, и повыпить. Это позволяет квалифицировать действия этой массы не как действия мыслящей, выбирающей личности, а как действия личности подчиняющейся, стадной. Поэтому автор снимает с разрушителей понятие ЧЕЛОВЕК. И в том «остранённом» фразеологизме автор отказывает им в одушевленности, связав части фразеологизма союзом «что» - «те, что убивать ходят».

На уровне лексики мотив разрушения находит выражение в глаголах разрушающего воздействия на объект: выбить, перебить, оборвать, опустошить, долбить, повыбить, повыпить, повырвать и т.д. Заключённое в этих глаголах значение необычного изменения объекта, когда нарушается его структурная целостность, ведущая к невозможности восстановления, соотносит глаголы разрушительного действия с другими глаголами деструктивного воздействия: глаголами уничтожения (убить, жечь, расстреливать) и глаголами повреждения (ковырять, ранить, царапать).

Наиболее многочисленной и разнообразной в семантическом плане группировкой глаголов разрушительного воздействия на объект является подгруппа «разделять на части, куски»:

- «рубить, не думать, а /.../ думы - рвать по зарослям, разметать, рассыпать»;
- «все повырублю; ударом срубаю знак; вырубая дубовые кутюки»;
- «выгнали доктора в пять минут, пчёл из улья швырнули-подавили, мёд поели»;
- «- Печёнки вырву!...»;
- «(собака) выгрызает у Лярвы (сдохшая корова) язык и губы»;
- «принялся Одарюк за рамы, снимал двери, содрал линолеум»;
- «учителя и жену закололи кинжалами».

Глаголы этой семантической группы, имеющие признак высокой интенсивности действия, указывают также и на то, что часть энергии субъекта тратится на ярость, на стремление не только разрушить, но и уничтожить предмет:

«новый хозяин, недоуменный, повыбил стекла, повыврал балки... повыпил и повылил глубокие подвалы, в крови-вине поплавал...»;

«... а здесь отнимают соль, повертывают к стенкам, ловят кошек на западни, гноят и расстреливают в подвалах...»;

«первые большевики громили и убивали под бешеную руку»;

«могут теперь без суда, без креста... Народу что побили!»;

«А в чеку? Выведу в расход в две минуты!».

Спецификой данного текста является то, что в центр семы разрушения переводятся глаголы других лексико-семантических групп, для основного значения которых значение разрушения является периферийным. Это составляет еще один элемент интенсификации идеи разрушения, её расширения:

— глагол «развеять»:

«Где ты, страждущая душа, моей родная? Что там развеяно, по мирам угасшим?!» (СМ:66);

«Ветром развеяны коровы. Заглохла ферма. Растаскивают ее соседи» (СМ:78);

— глагол «спустить» в значении «продать» в соединении с глаголами «выпить-съесть» в значении «жить на вырученные от продажи деньги» приобретает смысл - «разрушить» объект:

«Одарюк /.../ спустил хозяйскую мебель, кровати, посуду, и умывальники пансиона /.../ Выпили-съели дачи /.../ И принялся Одарюк за рамы...» (СМ:68);

— «авторский» глагол «заканителить» в значении «избить» или «убить»:

— «Миша и Колюк убежали в горы /.../ А то бы и их Коряк заканителил» (СМ:96);

— глагол «заплатить» в значении «быть убитым, уничтоженным» в силу самим допущенной ошибки: «- Теперь вам же на шею сели! Заплатили и вы!.. и платите! Вон и Николай заплатил, и Кулеш, и ...

- На Волге уж... миллионы... заплатили!» (СМ:133);

— глагол «выпить» в сочетании «выпить все соки» в значении «измучить человека», «разрушить его душу»: «Камней, лесов и бурь не боится Таня. Боится: потащат в лес, досыта насмеются, вино всё выпьют, её всю выпьют... - ступай, веселая!» (СМ:135). «Насмеются» - значит «изыдеваются», «наиздеваются вдоволь», «разрушат душу».

В непосредственном соприкосновении с судьбой человека описывается в «Солнце мёртвых» вещь. Описание вещи через восприятие персонажа актуализирует ее сиюминутные, изменчивые состояния, недоступные наблюдателю, не принадлежащему «этому» миру - вещь предстает в её включённости в текущий поток бытия [4]. Названия вещей становятся знаками предметного мира, сигнификатами которых стали гибель или разрушение, когда за шинель – пулю в затылок, за портрет покойного мужа - убивают; за краги - расстреливают:

«... взяли старичка с сумочкой. Сняли в подвале заношенную шинель казачью, сняли бельишко рваное, и - в затылок /.../ За дело взяли: не ходи за помидорчиками в шинели!» (СМ:36);

«Убили в Ялте древнюю старуху? /.../ А за что старуху? А портрет покойного мужа на столике держала, - генерала...» (СМ:122);

«как бутылку, расстреляли, на приз - за краги» больного юношу-юнкера, вернувшегося с германского фронта.

Изымание вещей, убийство из-за вещей - одна из самых распространённых и сильных деталей повествования. Результатом этого «изымания», «битья», «разбивания», «убивания» и других разрушительных действий стало новое пространство, о котором сказано: «Революция опрокинула пространство, и горизонталы стали вертикалями» [5]. Появилось новое, нищее пространство. Насильно вторгшиеся в пространство жизни внешние факторы начали свое разрушительное дело во славу небытия. Уходящее в ад страдания сознание человека отчётливо видело это обнищание, усыхание быта, видело, чего не стало, чего нет. И, вглядываясь в ставшую пустой морскую даль, сознание повествователя останавливалось на каждой мельчайшей детали этого ушедшего и разрушенного бывшего живым пространства. Синтаксически эту постепенность ухода, его якобы наблюдаемость в главе «Пустыня» повествователь выразил многократно повторенной частицей *ни*. Если повторяющийся и служит для усиления при перечислении имеющегося, то повторяющаяся *ни* будто на глазах изымает одну за другой красочность, аромат и силу ушедшей жизни:

«Ни татарина меднорожего, с беременными корзинами на бедрах /.../ Ни шумливого плута-армянина из Кутаиси, восточного человека, с кавказскими поясами и сукнами /.../; ни итальяшек с «обомарше», ни пылящих

ногами, запотевших фотографов, бегущих «с весёлым лицом» /.../ Ни фазтонов в пунцовом плисе, с белыми балдахинами /.../ Ни крепких турок /.../ Ни дамских зонтиков /.../, ни человеческой бронзы /.../, ни татарского старичка /.../» (СМ:13-14).

Это бесконечное перечисление ушедшего и ушедших из жизни - как своеобразное «перечисление, каталог, литания», как отзвук жанра космологических текстов: жанра, который проходит «через всю историю литературы и культуры, с особой яркостью «вспыхивая» в порубежные периоды, в частности, касающиеся смены культур...» [6, выделено нами].

Потеря каждой вещи, в большинстве случаев, это потеря и части самого себя в человеке. Вещи в доме - это не просто сумма находящихся вместе предметов: «При каждом взгляде на окружающее, при каждом прикосновении к вещам должно осознавать, что ты общаешься с Богом, что Бог предстоит тебе и Себя тебе открывает, окружает тебя Собою; ты лицезришь Его тайну и читаешь Его мысли» [7].

При таком понимании вещи изъятие её из мира человека означало разрушение этого мира не только на бытовом, но и на онтологическом уровне. Особая актуализация присуща вещи в трагические периоды бытия. Именно «в минуты роковые» с особенной очевидностью обнаруживается двойственная природа вещей, и остро ощущается как родство с вещами, так и их вымороченность и ненужность. «Вещный код становится одним из способов описания послереволюционной России: гибель мира, его беспощадное разрушение и уничтожение начинается с гибели вещей, т.е. с уничтожения дома как центра и средоточия человеческого микрокосмоса»[8]. Дом - это то, что всегда с человеком, его незабываемое. Проблема человека и дома - это проблема пред-стояния человеческого бытия перед лицом исторической ситуации. Дом - это граница, которая защищает, спасает от напастей. Если в дом приходит беда, она из него не уходит. Разрушен изнутри дом повествователя, где каждый угол напоминает о том, кто жил в нём раньше, но кто уже никогда не перейдёт порога дома:

«Не могу там. Ночью еще могу, читаю при печурке. А днём всё хожу...» (СМ:144).

Во «взвихренном» пространстве, в разрушенном доме предметы покинули привычные места. Нарушается оппозиция «верх-низ». Невидимый низ как основа строения становитсяместищем того, чего не предполагает поддерживаемый этим фундаментом верх: наверху - дом пастыря у церкви, низ этого дома - тюрьма, не домашние припасы в подвале - ожидающие гибели люди.

Мешковина, которая должна быть «внизу» - на полу, занимает место «наверху», на шее профессора; кровельное железо совершает обратное движение: с верха, с крыши - вниз: «Чучело-доктор, с мешковиной на шее, - вместо шарфа /.../ Туфли на докторе из верёвочного половика, прохвачены проволокой от электрического звонка, а подошва из... кровельного железа!» (СМ:38,39).

Доктор похоронил жену. Гробом для неё, её последним углом стал любимый в прежней жизни шкаф-угольник. Он тоже изменил положение в пространстве: вертикальное - в качестве шкафа, на горизонтальное - в качестве гроба: «Трёхгранник и проще, и символично: три - едино /.../ тут своё, и даже любимым вареньем пахнет!...» - «шутит» доктор (СМ:40).

В новом, разрушенном пространстве человек перестал быть хозяином не только своей жизни. Птицы и домашние животные стали ничьими:

«Павлин /.../ Мой когда-то. Теперь - ничей, как и эта дачка. Есть же ничьи собаки, есть и люди - ничьи. Так и павлин - ничей» (СМ:7).

Тамарка-симменталка, в прошлом - кормилица. Сейчас в её стеклянных глазах слёзы, «голодная слюна тянется-провисает к колючей ажине». Изумительной силы, красоты и печали полно описание гибели вороного коня: «Стоял у края. Дни и ночи стоял, лечь боялся. Крепился, расставив ноги /.../, встречал головой норд-ост. И на моих глазах рухнул на все четыре ноги, - сломался. Повёл ногами и потянулся...» (СМ:34). Корова, лошадь - главная опора сельской России - гибнет на глазах не в силах ничего изменить бывшего хозяина.

Семантику гибели усиливает мифологема коня в мировой и славянской культуре: конь являлся атрибутом некоторых божеств, на греческих и христианских могильных плитах умерший изображался сидящим на коне. Гибель коня, посредника между землёй и небом, может восприниматься трагической аллегорией того, что небо отвернулось от Земли и не даст упокоения умершим.

Одним из этапов разрушения физического и морального был голод. Голодают птицы: павлин теперь «в работе /.../ Желудей не уродилось; не будет и на шиповнике ничего /.../» (СМ:8).

Голодает доктор, но и в хаосе новой жизни ведёт записи голодания и сделал «открытие»: «голодом можно весь свет покорить, если ввести в систему» (СМ:51).

Голодают и умирают дети: «Мама послала... дайте... маленький у нас помирает, обкричался... Крупки на кашку дайте...» (СМ:67).

На свалке, «в остатках от «людоедов» роются дети и старухи, ищут колбасную кожицу, обгрызанную баранью кость, селедочную головку, картофельную ошурку...» (СМ:144).

Двое детей встреченной повествователем на татарском кладбище женщины уже умерли, а один - «красавчик», по словам матери, «смертёныш» - сказал о нем повествователь, «мальчик лет десяти-восьми, с большой головой на палочке-шейке, с ввалившимися щеками, с глазами страха. (СМ:175). «Те, что убивать ходят» «изымали» жизнь, убивали голодом детей, то будущее, о котором громко говорили, ради которого надели кожанки и взяли наганы.

Разрушенность жизни передаётся и описанием внешности людей, животных. В этих описаниях - прилагательные, образованные от глаголов с семантикой разрушения, запустения, и глаголы движения, представляющие перемещение человека, находящегося в состоянии предельной усталости:

«Одно увидишь на побережной дороге - ковыляет босая, замызганная баба, с драной травяной сумкой, - пустая бутылка да три картошки, - с напряженным лицом без мысли, одуревшая от невзгоды /.../

Прошагает за осликом пожилой татарин, - катит с вьючком дровишек, - угрюмый, рваный, в рыжей овчинной шапке; поцекает на слепую дачу, с вывернутой решеткой, на лошадиные кости у срубленного кипариса...» (СМ:14).

Картину разрушения рисуют в «Солнце мёртвых» и звуки. Это звуки, лады и мелодии оркестра ушедшей жизни, когда «пели чудесное камни, пело железо в морях, пели сады, виноградники набирали грезы /.../ И звоны ветра, и шелест трав, и неслышная музыка на горах, начинающаяся розовым лучом солнца /.../». Это и звуки нового, изменённого пространства: «И вот сбился оркестр чудесный /.../ Пропоротые жестянки ожили: гремят-катаются в темноте, воют, свистят, и гукают, стучаются о камни. Унылы, жутки мёртвые крики жизни опустошённой...» (СМ:85,86,148).

Из прежней жизни повествователь «слышит» не только звуки ладного оркестра, но и запахи давно забытого:

«Я слышу, так ослепительно слышу, - слышу! - вязкий и пряный дух пекарен, вижу и тёмные, и чёрные караваны на телегах, на полках... дурманный аромат ржаного теста... Я слышу drobный хруст ножей, широких, смоченных, врезающихся в хлебы... я вижу зубы, зубы, рты, жующие с довольным чмоканьем... напряженные глотки, вбирающие спазмами...» (СМ:69). Здесь сменяющие друг друга в чётком ритме детали, как меняющиеся крупные планы хорошо ритмически организованного документального фильма. Эти детали-кадры напоминают знаменитые фильмы Дзиги Вертова, живописавшего историю советских пятилеток с их ритмом и летящим вперёд временем. Кинематографическая выразительность, монтажность изображения, и, действительно, не только видимый, но и слышимый мир, оправдывает чувственные инверсии Ивана Сергеевича Шмелёва, который в начале двадцатых годов прошлого века вглядывался в слова и вслушивался в звуки. В «звуки и знаки» разрушения великой России.

Список литературы

1. Квашина Л.П. Мир и слово «Капитанской дочки» // Московский пушкинист. III. М.: Наследие, 1996. - 244, 257
2. Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. М.: Республика, 1995. - 432.
3. Иван Шмелёв. Солнце мёртвых. Москва. «Патриот». 1991. - 179 стр. Далее - СМ и страница.
4. Чудаков А.П. Проблема целостного анализа художественной системы. (О двух моделях мира писателя) // Славянские литературы, VII международный съезд славистов. М.: Наука, 1973. - 558.
5. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследование в области мифопоэтического. М.: Изд. группа «Прогресс»-«Культура», 1995. - 623. Стр.497.
6. Цивьян Т.В. К семантике и поэтике вещи. (Несколько примеров из русской прозы 20-го века) // AEQUINOX, МСМСII. М.: Книжный сад, Carte blanche, 1993. - 212-227.
7. Иванов В.В. Собр.соч. Т.II. Брюссель, 1974.стр.806. Цит. по: Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе // AEQUINOX, МСМХСIII, 1993. -стр.83.
8. Цивьян. Указ.соч., стр. 214,216,217.

СЕКЦИЯ №11.

ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИЛИ ГРУППЫ ЛИТЕРАТУР) (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.02)

ПОЭТИЧЕСКИЙ РАССКАЗ «СПОР РОМЕЙЦЕВ С КИТАЙЦАМИ» ТАТАРСКОГО ПОЭТА-СУФИЯ АБУЛЬМАНИХА КАРГАЛЫЙ

Хасавнех А.А.

Центр письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, г.Казань

Притча о споре византийцев (или в некоторых трактовках – ромейцах) в полной версии была рассказана в «Маснави» Дж. Руми (1207–1273). События, переданные в этом произведении, по всей видимости, происходили на территории древнегреческой Иконии. Согласно поверьям, именно в Иконии Персей, глядя в свой щит как в зеркало, отрубил голову Медузе Горгоне. «Он видел ее отражение – образ, «эйкон», но не видел её самоё» [3]. Однако образ «железного щита» как зеркала был впервые передан в поэтической поэме «Искандернаме» Низами (1141–1209), предшественника Дж.Руми. С тех пор на данный сюжет было создано немало назира, одной из них является «Восьмой рассказ» (Хикайат-е самин) татарского поэта-суфия А.Каргалый (1782–после 1833), вошедший в его поэтический сборник «Тәржемәи хажи Әбелмәних...». Это произведение, которое мы условно назовем «Спор ромейцев с китайцами», состоит из 31 строфы, включая завершающие 8 строф – комментарий автора.

Однажды две группы из китайцев и ромейцев пришли к царю. Они решили продемонстрировать свое искусство с тем, чтобы завоевать расположение правителя и его милость. Между этими представителями двух народов и культур завязался спор: кто из них более искусен и умен. Одни из них разгорячились и стали утверждать, что смогут украсить дворец таким образом, что он станет краше дворца царя Шаддада. Царь разрешил их спор следующим образом, он велел украсить две стены его дворца и тем самым выявить, кто на что способен. Китайцам и ромейцам выделили стены друг против друга, при этом между ними поставили завесу. Ромейцы, заняв свою сторону, тут же принялись за дело и стали активно разрисовывать стену множеством красок. Китайцы же повесили на свою стену зеркало. Когда ромейцы закончили картину, они громко об этом объявили; китайцы также сказали, что готовы продемонстрировать свое творение. Когда царь вошел к китайцам, то пораженно воскликнул: «Вот диво, нет на вашей стене ни одного изображения!» Китайцы же попросили снять завесу, отделяющую их от ромейцев. И когда завеса была снята, то взорам присутствующих приоткрылось отображенное в зеркале великолепное изображение узоров и разноцветных птиц, созданное ромейцами. Все были до глубины души поражены увиденным великолепием. Царь воскликнул: «Бәрәкалла!» (Да благословит Аллах!), и китайцы были удостоены тысяч восхвалений и похвал.

В данном произведении татарского поэта мы не усматриваем вольную трактовку известной восточной притчи. Сюжетная линия, развитие эпизодов и действий сохранены в определенных рамках. Это и понятно, ведь речь идет о литературном произведении сугубо суфийского содержания, где любое отклонение от сюжета или вольная трактовка того или иного персонажа или действия могли бы исказить общий смысл притчи. Однако, говоря о данном произведении татарского автора, надо обратить внимание на четыре важных момента.

Во-первых, в самом начале «Восьмого рассказа» (Хикайат-е самин) А. Каргалый отмечает, что эту прекрасную притчу рассказал в свое время Абу Хамид Газали (1058–1111): Хөжжәт-әл-ислам Газали хәзрәте Диде бер көн бу гүзәл хикәяте [2, с. 38]. (Хазрат Газали – хужжат ал-ислам Однажды рассказал этот прекрасный рассказ). Однако, как мы отметили выше, притча принадлежит перу Дж. Руми. У Абу Хамида Газали же, автора многочисленных поэм и притч, данный сюжет о византийцах и китайцах отсутствует.

Вторым весьма важным и отличительным моментом произведения татарского поэта является то, что стену не очищают от ржавчины и не полируют, как представлено это в произведении Дж. Руми, на стену вывешивают зеркало. Ведь в то время, когда жил и творил великий мастер пера Востока, зеркало, как предмет обихода, еще не применяли, его изобрели чуть позже – в 1279 году. Однако же суть от этого не меняется: и отполированная стена и зеркало в произведениях Дж. Руми и А. Каргалый символизируют сердце чистого и праведного суфия, очищенное от мирских страстей, отражающее Бога и Его творения. Таким образом, зеркало в произведении А. Каргалый является центральным образом.

Примечательно, что образ железного зеркала (речь идет о железном щите – А.Х.) до Джалалуддина Руми использовал в своей легендарной поэме «Искандернаме» Низами. Причем автор поэмы, который сам, как известно, не являлся суфийским поэтом, трактует этот образ в духе учения суфиев. В речи Сократа, обращенной к Александру Македонскому (Искандеру), чистая, ясная душа предстает в образе зеркала. В словах греческого мудреца красной нитью проходит мотив «очистки сердца от ржавчины» с тем, чтобы в ней отразился окружающий мир: «Ты ведь создал железное зеркало. В нем отразился твой ум светозарным огнем; / Ты и душу свою мог бы сделать прекрасной, Словно зеркало чистой, как зеркало ясной, / Если встарь сотворил ты железную гладь, Чтобы в ней, нержавеющей, все отражать, — / С сердца ржавчину счисть, и в пути ему милом Повлечется оно лишь к возвышенным силам» [4, с. 549].

В разные времена и у разных народов зеркало символизировало различные явления и предметы. С древнейших времен с этим предметом связаны различные поверья, т.к. он олицетворял из себя нечто магическое, противоречивое, некую размытость между миром реальным и миром потусторонним с одной стороны, а с другой – между человеком, смотрящим на себя в зеркало и его отображением. В культурах разных народов зеркало символизировало: отражение души (отсюда и выражение: «Глаза – зеркало души»); образ (отражение) мир; проявление Бога; свет, солнце; женское божество и т.д. Его использовали и в процессе различного рода мистических практик. Во времена Дж. Руми «зеркалом называли храм, и монахи, смотрящие на храм, видели в нём отражение божества» [3].

В-третьих, затруднительно сказать по каким причинам, А. Каргалый меняет местами действующих лиц: у него победителями в споре оказываются не византийцы (ромейцы), как представлено это в оригинале, а китайцы, которые вывешивают на стену зеркало и оказываются более искусными. У Дж. Руми же византийцы тщательно и до блеска полируют потолок и стены так, что они отображают творение китайцев словно зеркало.

В-четвертых, в отличие от оригинальной притчи Дж. Руми, в пересказе татарского автора царь заходит только к китайцам, чтобы оценить их искусство и удивляется тому, что на их стене нет никакого изображения. Они же в ответ просят снять завесу, отделяющую их от византийцев, и только после этого перед присутствующими открывается все великолепие отображаемой на зеркале картины, написанной византийцами: Падишаһ әйтә: “Ғажәб бу сүзегез, Юк ич диварда һичнинди бизәгегез”. / Болар әйтә: “Сәнгатебезне, һичшиксез, Пәрдәне алгач күрерсез... Шул чагында күтәрделәр пәрдәне, Ни күрерләр, күрделәр карты-яше. / Румлылар төшергән төрле бизәкләр, Ничәмә-ничә төс белән ясалган гүзәл кошлар. / Кытайлар диварында ап-ачык булып күренде, Шаһ белән карты-яше хәйран калды [2, с. 39]. (Царь сказал: “Удивительны речи ваши, На стене нет никакого изображения”. Те ответили: “Искусство наше оцените, приподняв завесу... В тот же миг завесу устранив, Представилось взору и младу и стару. / Написанные византийцами множеством разных красок узоры и [немыслимой] красоты птицы / Отобразились ясно на стене у китайцев, Царь, и стар, и млад стояли изумленные). Эпизод вхождения царя к византийцам у А. Каргалый как бы опущен.

И, наконец, нельзя не упомянуть еще об одном оригинальном моменте. В рассказе А. Каргалый китайцы и ромейцы в споре – кто из них лучший в искусстве, похваляются создать такое великолепие, в котором бы они превзошли царя Шаддада. Как известно, Шаддад некогда был легендарным царем-деспотом Южной Аравии, велевшим возвести дворцы с высокими колоннами и разбить сады Ирем, которые по его приказу должны были затмить райские сады. За свое высокомерие он и его сады были стерты с лица земли по повелению Аллаха. Это сравнение, несомненно, усиливает эмоционально-экспрессивный дух всего произведения; данное дополнение демонстрирует новаторский подход татарского поэта, его глубокие познания и осведомленность в коранических науках.

В этом небольшом по объему рассказе с незатейливым, на первый взгляд неискушенного читателя, содержанием, кроется глубинный философско-религиозный смысл. А.Каргалый, следуя традиции мусульманских авторов Востока, к основному рассказу добавляет свой личный комментарий, в котором открывает читателям истинную суть и мудрость рассказа. В этой заключительной части созидательная, внешняя деятельность (ропись на стене ромейцами) противопоставляется отображению в сердце мистика Аллаха и Его творения (выставление китайцами зеркала на стене). Сердце суфия, очищенное от всяческих земных пороков, страстей и собственного эго (нафс), словно зеркало, способно отразить совершенство Аллаха и красоту сотворенного Им мира. Таким образом, ромейцев А.Каргалый причисляет к эхле захир (представителям внешнего, явного), а китайцев – к халь эһелләре (обладателям особого экстатического состояния), или выражаясь иначе – к ахл ал-батин (представителям внутреннего, скрытого). Противопоставление этих двух групп пронизывает рассказ от начала до конца. По мнению автора, то, что с трудом и годами постигают первые (эхле захир), вторым (халь эһелләре) дается без приложения труда и каких либо усилий, так как халь, как было упомянуто выше, является особым состоянием суфиев, как Божественный дар, милость и благодать, которые Всевышний дарует сердцу своего слуги, вне зависимости от духовного борения или духовной стадии (макамы), которой он достиг. Кроме того, по

учению суфиев к ахл аз-захир относятся те, вера которых сводится к исполнению религиозных предписаний, для которых доступно лишь «явное», «внешнее» в религии; ахл ал-батин – суфийские святые (аулия), которым доступны сокровенные знания (ал-хакаик).

Высокопарно и одухотворенно звучат последние строчки произведения Дж.Руми «Искусство китайцев и искусство греков», которые также являются комментарием автора к притче. Персидский поэт приравнивает греков (ромейцев) к суфиям, которые не прикладывая особых усилий, добиваются победы в споре с китайцами: «Искусство греков – путь суфийского ума, Непогруженного в прочтение многих книг. Вне философских рассуждений бьет родник, Влюбленность в мир дая, где правит Красота! / Нет ни желаний, ни избытка в чистоте... Лишь отражение текущего Мгновенья, Наичестейшее, как первый миг творенья! Животворящее мир света в темноте... » [1, с. 51].

Таким образом, А. Каргалый, опираясь на известную притчу Дж. Руми о споре ромейцев с китайцами, создал прекрасное поэтическое произведение с яркими суфийскими образами, мотивами и оригинальной авторской интерпретацией. Этот поэтический рассказ достоин занять видное место в кладези литературных произведений татарского народа.

Список литературы

1. Долгое эхо Руми. Серия «Галактический ковчег». М.: Феано, 2014. – 89 с.
2. Каргалый Ә. Тәржемәи хажи Әбелмәних әл-Бистәви әс-Сәгъиди. – Казан: Казан ун-ның табгыханәсе, 1889. – 34 б.
3. Кротов Я. Богочеловеческая комедия. Эссе [Электронный ресурс] / Я.Кротов. – URL: http://krotov.info/yakov/history/13_moi/1215_amory.htm (дата обращения: 18.03.2015).
4. Низами Гянджеви. Собрание сочинений в пяти томах. Том пятый: Искандер-наме (в двух книгах). Перевод с фарси К. Липскерова. М.: Худ. л-ра, 1986. 781 с.

СВОЕОБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ АНВАРА ШАРИПОВА

Салимзянова Э.Ш.

Соискатель отдела литературоведения Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии Наук Республики Татарстан

В специальном литературоведческом смысле, закреплённом отечественной гуманитарной традицией, литературная критика – род литературно-творческой и литературно-коммуникативной деятельности, направленной на понимание и оценку по преимуществу современных словесно-художественных произведений” [2, 7]. В.Е. Хализев призвание и задачу критики видит в идейной и эстетической оценке литературных произведений и в обосновании суждений самого критика, а также в рассмотрении литературного процесса современности и формирования художественно-теоретической программы. О том же говорится и в учебнике 2002 г. “История русской литературной критики” под ред. В.В. Прокурова: “Литературная критика стремится понять и объяснить художественное произведение, его невыразимые смыслы или предпосылки порождения этих смыслов, она подготавливает читателя к встрече с поэзией, целеустремленно или исподволь настраивает его на ожидание этой встречи, вступает в диалог с автором-творцом текста, с другими критиками – оппонентами или союзниками” [2, 7-8].

Итак, литературная критика – это особый литературный жанр, который позволяет рассматривать художественные произведения с идейной и эстетической точки зрения, давать обзор литературному процессу современности, формировать новые эстетические программы. Литературный критик является посредником между автором и читателем, предлагая свой взгляд на разбираемое им литературное явление. Критик-профессионал характеризуется глубиной литературной и общекультурной памяти, собственно эстетическим подходом к феномену словесно-художественного текста, способами реакций на этический, социально-нравственный диктат современности, на читательский спрос [3].

Первостепенная роль в становлении и развитии литературно-критического сознания принадлежит художественному вкусу критика. “Вы читаете поэму, смотрите картину, слушаете сонату – чувствуете удовольствие или неудовольствие – вот вкус; разбираете причину того и другого – вот критика”, – писал В.А. Жуковский [1].

Литературный критик чаще всего первопроходец. Одним из первых, не имея еще за собой традиций интерпретации новорожденного текста, он стремится определить его ценностные параметры. Критик может обращаться и к текстам давним по своему происхождению, но продолжающим властно влиять на умонастроение новых читательских поколений [2, 11]. Так, перед нами стоит задача исследовать одну из ипостасей ученого и поэта-писателя А. Шарипова – его богатое и многогранное литературно-критическое наследие в контексте литературного процесса конца XIX-начала XX вв., обращение к которому представляет несомненный интерес в свете активно обсуждаемых в современном литературоведении задач и проблем.

А. Шарипов является умелым и требовательным литературным критиком, написавшим множество содержательных литературно-критических статей и рецензий о творчестве татарских ученых и поэтов-писателей. А. Шарипов как литературный критик умело обращается к читателю, формирует его литературный вкус, оказывает нравственное воздействие, влияет на его общественную позицию, заинтересовывает читателя творчеством того или иного поэта-писателя, пробудив в нем желание к чтению и сопереживанию эмоциям автора. Об этом свидетельствуют критические статьи и рецензии, посвященные творчеству Ш. Марджани, М. Бакирова, Х. Миннегулова, Й. Нигматуллиной, Х. Туфана, А. Махмудова, Р. Исламова, М. Сафина, Г. Кашапова, Г. Кулахметова, Н. Думави, Ф. Мазитова, Я. Игяная, Ф. Шаеха, Сирина, Р. Мустафина, Р. Байтемирова, Л. Валиевой и др. В “Татарской энциклопедии” можно встретить статьи, посвященные О. Хайяму, Хафизу, Г. Утыз Имяни, Г. Тагирджанову, А. Югнаки, Р. Кашифу.

Если с одной стороны, А. Шарипов, являясь ученым, оценивает состояние современной поэзии, выражая свой взгляд по отношению к творчеству предшественников и современников – ученых и поэтов-писателей, то с другой стороны, как наставник дает свое благословение и молодым талантам. Он уделяет большое внимание талантливым поэтам и писателям, в особенности, молодым мастерам пера, живущим в г. Набережные Челны и близ ее окружения – так, являясь первопроходцем, он помогает им войти в арену татарской литературы. У него есть десятки таких статей и очерков, посвященных творчеству К. Сибгатуллина, Ф. Шаеха, Г. Кашапова, М. Сафина, Я. Игяная, А. Ситдиковой и др.

Известно, что А. Шарипов составляет стихотворные сборники некоторых поэтов и писателей, редактирует их, пишет вводное слово и отзывы об их творчестве, способствует выпуску этих сборников. Это стихотворные сборники Ф. Шаеха “Егет сүзе” (“Слово парня”), Ф. Мазитова “Сагышлар да алтын була икән...” (“Оказывается и тоска бывает золотой...”), Л. Валиевой “Диңгездә йолдыз коена” (“В море звезда купается”). Помимо этого, А. Шариповым написано вводное слово книгам Н. Хурматовой “Йөрәкләрдә калдың, Төркия” (“Осталась в сердцах, Турция”), М. Исмагилова “Мөнәжәтләр һәм вәгазләр” (“Мунаджат и проповеди”), И. Малика “Корьәндә хайваннар кыйссалары” (“Повествование о животных в Коране”), М. Сафина “Челны мои былинные”, А. Ситдиковой “Нур Баянның шигъри дөнъясы” (“Стихотворный мир Нур Баяна”) и др.

Литературную критику А. Шарипова следует классифицировать и рассматривать в 3 направлениях:

1. Критические статьи, отражающие личность и деятельность ученых и поэтов-писателей;
2. Рецензии (вводное слово, отзыв, заключительная статья книге), посвященные изданным трудам и произведениям;
3. Внешние отзывы докторским и кандидатским диссертациям, в том числе и авторефератам диссертаций.

Необходимо подчеркнуть, что в области литературной критики А. Шарипова превалирует жанр – рецензия. В своих трудах он выступает как опытный рецензент, выражающий свое отношение к прочитанному, пытается разобраться в своих новых впечатлениях, вызванных тем или иным произведением, на основе познаний теории литературы и подробного анализа произведения.

Рассмотрим термин “рецензия” в современном литературоведении. Рецензия – критическое сочинение, в котором содержатся разбор и оценка произведения. Среди функций рецензии есть функция информирования о конкретных произведениях печати; она и позволяет считать рецензию способом библиографической характеристики. Двойственный характер рецензии наиболее четко попытался показать литературный критик Л. А. Аннинский, утверждающий, что рецензия выполняет “информаторские обязанности” и в то же время является продуктом “личного творчества” [4].

Рецензент занимается, в первую очередь, новинками, о которых практически еще никто не писал, по поводу которых еще не успело сложиться определенное мнение. В классике рецензент обнаруживает, прежде всего, возможность её актуального, остросовременного прочтения. Любое произведение нужно рассматривать в контексте современной жизни и современного литературного процесса: оценить его именно как новое явление. Такая злободневность является непременным признаком рецензии [5].

Рецензии А. Шарипова полностью соответствуют вышеуказанным требованиям, с помощью которых он стремится сформировать читательское, общественное отношение к тем или иным ученым и поэтам- писателям,

активно воздействуя на ход литературного процесса. Критик тщательно обосновывает свои взгляды, касающиеся того или иного труда или произведения глубоким и аргументированным анализом.

Рассмотрим рецензии и критические статьи А. Шарипова. Обратим внимание на рецензию-вводное слово А. Шарипова “Хәерле юл сина, Фидаил!” (“Счастливым путем тебе, Фидаил!”), посвященной вышедшему сборнику Ф. Мазитова “Сагышлар да алтын була икән...” (“Оказывается и тоска бывает золотой”). А. Шарипов выступает в качестве наставника молодого поэта: Фидаил в свое время был его студентом и ученый, в свою очередь, смог разглядеть в нем дар поэта. С тех пор А. Шарипов всячески поддерживал его, чтобы молодой поэт продолжал писать и не бросал заниматься этим делом. В своей статье А. Шарипов описывает творчество поэта и раскрывает тематический диапазон его произведений. Вот что говорит он о Ф.Мазитове: “Фидаил – очень талантливый поэт. Свои стихотворения он пишет легко, не натужно как некоторые. Именно о таких личностях в нашем народе говорится “родился поэтом” [9, 6]. Также А. Шарипов указывает на следующую мысль: “...В стихотворении романтической направленности “Бәйләмәгез, каерып, канатларым” (“Не связывайте, отдирая, мои крылья”), отражающем кредо автора, чувствуется созвучие с поэзией Х. Такташа” [9, 16].

В вводном слове А. Шарипова “Таңга омтыла шигыр юллары...” (“Стихотворные строки устремляются к рассвету...”), посвященной вышедшей книге Ф. Шаеха “Егет сүзе” (“Слово парня”), повествуется о личности поэта, о его биографии и тяжелой судьбе. Подчеркивается, что несмотря на то, что Ф. Шаех ослеп, он нашел в себе силы принять такое положение дел и посвятить свою жизнь поэзии. Эта книга является третьим сборником стихотворений Ф. Шаеха, выпущенной после смерти поэта, в которую вошли произведения последних лет деятельности поэта, еще нигде неизданные до этого. Также в статье А. Шариповым описываются темы, которые поднимались поэтом и подчеркивается присутствующий национальный дух в произведениях. А. Шарипов говорит следующее о творчестве Ф. Шаеха: “Каждое произведение поэта обладает уникальной особенностью, наполнено ясным светом, безграничной любовью к жизни и надеждой на будущее. Его стихотворения пропитаны большим жизненным опытом и глубокими мыслями” [8].

В арсенале статей в области литературной критики отдельное место занимают критические статьи и рецензии, посвященные Сирину (Сирину Ханифовичу Батыршину). А. Шарипов приложил много сил для того, чтобы вернуть творческое наследие этого поэта татарскому народу. Исследовав творческое наследие Сирина и проанализировав его стихотворения, А. Шарипов написал и опубликовал несколько статей, посвященных творчеству автора. Со слов автора, из-за того, что талантливый поэт Сирин был репрессирован в 1930 году, в истории татарской литературы до сих пор не мог занять достойную нишу. “...войдя в татарскую литературу своим неповторимым талантом, молодой поэт в течение быстрого времени обретает популярность. Его имя начинает звучать в одинаковой степени с именем Х. Такташа” [7, 86]. Как говорит А. Шарипов, Сирин был из тех поэтов, который смог создать свой индивидуальный стихотворный стиль в татарском литературоведении под названием “стиль Сирина”, который по своей форме был новым и необыкновенным. Если с одной стороны, он отличался своей поэтичностью, глубокой эмоцией, лиризмом и революционной романтикой, то, с другой стороны, был удивительным из-за использования простого, быстрого, красивого языка и музыкального звучания” [7, 89].

Однако, по причине того, что в 1935 году Сирин был арестован, его произведения становятся запрещенными и творчество предается забвению. Даже после полной реабилитации, случившейся в 1956 году, Сирин не смог вернуть свое наследие: его стихотворения оставались неизвестными широкому кругу читателей даже не смотря на то, что в 1961 году был издан сборник его стихотворений”. Но благодаря усилиям А. Шарипова, открывается завеса безвестности поэта, способствующая тому, что читатель снова может найти информацию о личности, жизненном и творческом пути Сирина.

Статья А. Шарипова “Шагыйрь сулышы” (“Дыхание поэта”), посвященная описанию жизненного и творческого пути поэта Нур Баяна, освещает важные моменты из жизни поэта, отражая особенности творчества и оригинальность его стихотворений-поэм. А. Шарипов повествует о ценности вышедшей книги А. Ситдиковой “Нур Баяннын шигъри дөньясы” (“Стихотворный мир Нур Баяна”), которая является первым трудом автора, повествующим об особенностях поэзии поэта. Со слов А. Шарипова, во-первых, читатель в этой книге сможет найти новые, обширные и ценные сведения о жизни и личности Нур Баяна, а во-вторых, познакомиться с особенностями его поэтического мира. Также А. Шариповым отмечается, что в этой книге впервые для татарского литературоведения анализируются образы и символы в поэзии Нур Баяна.

Рецензия А. Шарипова “Үлемсез хәзинәбезгә лаек хезмәт” (“Труд, достойный быть бессмертной сокровищницей”) посвящена выпущенной книге известного татарского ученого М.Бакирова “Татарский фольклор”. А. Шарипов повествует о том, что М.Бакиров нашел путь донесения идейно-эстетического богатства произведений народного творчества студентам на научном и в то же время понятном языке. Критик предельно ясно описывает книгу, её разделы, говорит о важности и глубине труда. Также восхищается глубоким аналитическим мышлением и широкой эрудированностью М.Бакирова. Со слов А. Шарипова, данный труд

отличается от многих учебников-трудов по фольклору множеством своих выигрышных сторон и является успешной находкой для татарской фольклористики.

Среди рецензий А. Шарипова особое место занимает статья “Таять кыйммәтле хезмәт” (“Очень ценный труд”), посвященная обширной научной деятельности Й. Нигматуллиной и её вышедшему труду “Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур”. Он пишет: “Й.Г. Нигматуллина – известный и выдающийся ученый не только в области татарской литературы, но и в области международного литературоведения. Она является автором множества ценных и значимых трудов. Каждый из её трудов создал резонанс не только в татарском литературоведении, но и в области всесоюзного литературоведения, был воспринят общественностью как большое событие” [6].

О вновь вышедшей книге Й. Нигматуллиной ученый говорит следующее: “...Эта книга является образцом изучения многолетней истории, особенностей развития и изменения татарских и русских литератур с точки зрения методологических и теоретических аспектов. Помимо этого, она является незаменимым учебником-пособием для молодых ученых, аспирантов и преподавателей литературы, желающих глубже изучить татарскую и русскую литературу и является образцом, демонстрирующим каким образом нужно писать научные труды” [6].

В рецензии, посвященной впервые вышедшей книге бывшей своей ученицы и молодой поэтессы Л.Валиевой “Дингездә йолдыз коена” (“В море купается звезда”), А. Шарипов останавливается на определенных стихотворениях Л.Валиевой, анализирует их и в целом дает оценку её творчеству. Также он является автором вводного слова её книге. Автор пишет следующее в своей рецензии: “...С первых строк чтения стихотворений Л.Валиевой, я начал восхищаться их удивительной чистотой, тонкостью и невероятной лиричностью. В этих стихотворениях можно встретить и чувства счастья-радости, переполняющие любящего, и желание объять всю Вселенную, взлетев на крыльях мечты, и чувства грусти-тоски от потери любимого человека или безответной любви, душевные метания и многое другое” [10].

Несмотря на то, что А. Шарипов проживает в г. Набережные Челны, он активно участвует и в научно-образовательной жизни Республики Татарстан и Российской Федерации⁶. Он известен тем, что пишет внешние отзывы докторским и кандидатским диссертациям, в том числе и авторефератам диссертаций, каждый отзыв из которых достоин считаться отдельным научным трудом. Таким образом, на сегодняшний день А. Шариповым написано 31 внешних отзывов (4 докторские, 27 кандидатских) на диссертации и 50 внешних отзывов (18 докторских, 32 кандидатских) на авторефераты диссертаций..

А. Шарипов показал себя опытным, тонким и незаурядным литературным критиком, выступающим с критическими статьями как о известных деятелях науки и литературы, так и открывающим завесу творчества неизвестных поэтов-писателей. Он продемонстрировал себя чутким критиком, способным углубиться в суть литературных текстов, анализировать, отбирать и отслеживать главное. Теоретическая и профессиональная подготовка критика находится на высоком уровне и, в свою очередь, характеризует глубину понимания предмета и умения анализировать тексты объективно.

Список литературы

1. Жуковский В.А. О критике. Письмо к издателям “Вестника Европы” // Жуковский В.А. Эстетика и критика. – М., 1985. – С. 218.
2. История русской литературной критики: Учебник для вузов /В.В. Проzorov, О.О. Милованова, Е.Г. Елина и др. / Под ред. В.В. Проzorova. – Москва: “Высшая школа”, 2002. – 463 с.
3. Критика литературная [Электронный ресурс] // Литературный словарь терминов [сайт]. URL: <http://www.litdic.ru/kritika-literaturnaya/>. (дата обращения: 24.03.2015).
4. Литературная критика как средство продвижения художественной литературы [Электронный ресурс] // Официальный портал органов власти Чувашской Республики [сайт]. URL: <http://gov.cap.ru/home/674/struktura%20saita/pedagogicheskaya%20kopilka/inovacion/medinayachten/prodvi/1%20%282%29.doc>. (дата обращения: 24.03.2015).
5. Пишем рецензию [Электронный ресурс] // Публичная библиотека Новоуральского городского округа [сайт]. URL: <http://www.publiclibrary.ru/readers/otlichnik/learn-kak-napisat-rezenziyu.htm>. (дата обращения: 24.03.2015).

⁶ В мае 2005 г. он избран членом совета (шифр – КМ 212.316.01) по защите диссертаций в Тобольской государственной социально-педагогической академии им. Д.И. Менделеева по направлению “Языки (татарский язык) и литература (татарская литература) Российской Федерации”, а с 2008 г. избран членом совета (шифр – Д 212.078.03) по защите докторских и кандидатских диссертаций в Казанский Татарский государственный гуманитарно-педагогический университет по тем же направлениям и участвует в деятельности этих научных советов.

6. Шарипов А. Гаять кыйммәтле хезмәт (Профессор Й.Г.Нигъмәтуллинаның “Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур” хезмәте турында) // Ватаным Татарстан, 1999. – 27 август. – Б. 5.
7. Шәрипов Ә.М. Сириңнең тормыш юлы һәм ижаты // Актуальные проблемы преподавания татарской литературы в высших и средних профессиональных учебных заведениях (С. Материалов Республиканской научно-практической конф., посвященной 120-летию со дня рождения Габдуллы Тукая. Наб. Челны, 6-7 апреля, 2006 г.). – Казань: Казанский гос. унив.-т, 2006. – С. 86-95.
8. Шәрипов Ә.М. Таңга омтыла шигыр юллары... (Ф.Шәех ижаты турында) // Фазыл Шәех. Егет сүзе. Шигырлар. Казан: Татар.кит.нәшр., 2003. – Б.5.
9. Шәрипов Ә. Хәерле юл сиңа, Фидаил! (Счастливый путь тебе, Фидаил!) / Фидаил. Сагышлар да алтын була икән... Шигырлар, поэмалар. Яр Чаллы, 2006. – Б. 6.
10. Шәрипов Ә.М. Язгы жилгә жанны эләм апрель житкәч... (Л.Вәлиеваның “Диңгездә йолдыз коена” исемле шигыри жыентыгы турында) // Мәдәни жомга, 2014. – 7 февраль. – Б. 16

СЕКЦИЯ №12.

ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ) (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.03)

СЕКЦИЯ №13.

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.08)

СЕКЦИЯ №14.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.09)

СЕКЦИЯ №15.

ЖУРНАЛИСТИКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.10)

В.П. БУРЕНИН О ТЕНДЕНЦИЯХ ЖУРНАЛИСТИКИ СЕРЕДИНЫ XIX СТОЛЕТИЯ И О ЗАДАЧАХ И ПРИНЦИПАХ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

Игнатова И.Б.

Московский педагогический государственный университет, г.Москва

В.П. Буренин – характернейший выразитель чрезвычайно интересного, периода русской критики 1870-х–1880-х годов. Хотя, конечно, хронологически его литературно-критическая деятельность выходит далеко за рамки этого периода.

В 1878 году Буренин так сформулировал мировоззренческое кредо своей критики: «Я с тех пор, как вступил на поприще литературы, поставил себе целью, по мере моего умения и моих сил и способностей, преследовать и изобличать всякую общественную и литературную фальшь и ложь, и в особенности фальшь и ложь, которые топорщатся и лезут на пьедестал, которые прикрываются павлиньими перьями псевдолиберализма или псевдоохранительства, псевдокосмополитизма; которые, будучи, в сущности, поверхностным легкомыслием и фиглярством, сию минуту изображают из себя нечто глубокое и серьезное <...>. Сообразно с характером и целью моей деятельности я избрал для себя орудием “преследований” не спокойное критическое исследование, не художественные объективные образы поэзии и беллетристики, а журнальные заметки отрицательного и иногда памфлетного тона и содержания, сатирические и юмористические стихи, пародии и т.д. Отрицание и изобличение, смех, само собой, должны преобладать надо всем, когда избираешь для себя такую роль в журналистике. Нельзя требовать примиряющего и елейного тона от того, кто решился принять на себя эту тяжелую роль. А роль эта действительно нелегка: надо быть человеком не от мира сего, чтобы упорно, не боясь

криков и порицаний, делать свое дело так, как его разумеешь, идти прямо и твердо тем путем, который себе наметил». [1. С. 2]

Итак, фельетоны стали для Буренина основной формой его критики. Первые же шаги в своей карьере фельетониста Буренин начал под псевдонимом «Выборгский пустынный». Происхождение этого литературного имени в справочных статьях о Буренине объясняется работой критика помощником архитектора при строительстве клиники Виллие в Выборге. На тот момент Буренин совмещал свою деятельность архитектора и литератора. Однако комментарии критика позволяют сделать предположение о несколько иных истоках происхождения псевдонима «Выборгский пустынный». В первом же фельетоне Буренина в обращении к читателям прозвучало следующее: «вероятно читатель знает ещё из хрестоматии о том, как “одному благочестивому путнику надлежало сказать поучение и как он просил присутствующих пролить слезы”». Сам же Буренин призывает читателей «возрадоваться» всему, что происходит вокруг них и с ними самими. Критик своей первой заметкой определяет во многом иронический характер своих фельетонов. «В газетах, обыкновенно, два отдела: официальный и неофициальный. То же в фельетонах, но здесь все наоборот: официальный отдел состоит из “зрелищ и увеселений”, неофициальный – из “размышлений о предметах более серьезных”», – замечает Буренин. [2. С. 2]

Свою рубрику он назвал «фельетонными заметками», а себя – обозревателем общественной жизни. Обличать все ложное, наносное, пошлое во всех сферах общественной жизни: в политике, в литературе, культуре – такую задачу ставил перед собой автор. «Путь анализа и глубокого исследования и обдумывания явлений – весьма опасный путь, и мы думаем, что чем больше легкомыслия и пошлости будем мы вносить в нашу жизнь, тем оно милее», – язвительно замечал Буренин. [3. С. 1] С его точки зрения, «общество наше существует само по себе, а различные начала сами по себе, и между теми и другими, покуда, нет ещё тесной связи». [3. С. 1] Установление этих связей и глубокий их анализ – таковы задачи рубрики «Общественные и литературные заметки».

Помимо анализа современной литературы Буренин предметом своих фельетонов избрал современную критику и журналистику. Этому он посвятил большую часть рубрики «Журналистика», которая выходила под псевдонимом Z. По мнению критика, «если российская журналистика внезапно сделалась из органов общественного мнения органами неприличных подозрений и изысканий, идущих не от лица общества, а от лица некоторых рьяных публицистов», – фельетонист обязан этот факт преподнести публике. [4. С. 1]

В 1870 году Буренин публикует фельетон, в котором пишет о «направленности главнейших органов журналистики» середины XIX века.

«“Вестник Европы” имели “полтора направления”: целое составляет умеренный, солидный либерализм и аккуратность; дробь – некоторые легкомысленные капризы некоторых молодых сотрудников; “Отечественные записки” отличались умеренно-радикальным направлением; “Дело” имело бесчисленное количество направлений, которые были в каждой строке. При этом все они были очень рьяные и отличались стремлением отрицать во что бы то ни стало; “Заря” имела два направления: первое заключалось в стремлении “прямо на Восток” и как можно дальше от лукавого и гниющего Запада, второе – в стремлении к восхвалению самих себя и своей ничтожной деятельности; “Русский Вестник” отличался московско-патриотическим направлением; “Всемирный труд” имел несколько направлений всех цветов, всех размеров, всех сортов».[5. С. 1]

Ранее, в 1866 году, Буренин говорил о характере «Петербургского Листка», который прежде отличался грязными сплетнями, теперь «заявляет крайнюю благонамеренность». «Крикливые выходки скандальной газетки, конечно, прежде всего, смешны; но они, в то же время, – пошлая пародия на публицистику и злостный пасквиль на благонамеренно-патриотическое настроение».[6. С. 1]

Будучи, еще со времен «Искры» и «Свистка», ярким противником «Московских Ведомостей» М. Каткова и «Голоса» А. Краевского, Буренин резко отрицательно отзывался об их, по его словам, «русской партии». «Охранительные и спасительные стремления этой партии, ее заявления о защите и охранении отечества от смут внешних и внутренних, попытка проводить “великие” реформы – не что иное, как фиглярство», – отмечал Буренин. [7. С. 2] Он говорил о «шарлатанном патриотизме» Каткова и «рыночной благонамеренности» Краевского. «Партия, которой нужны не патриотическая идея, не благо родины, не развитие реформ, не прогресс, не народ, – это партия, которой нужен товар, хотя бы гнилой и залежалый, но хорошо идущий с рук», – так отзывался о направлении изданий М. Каткова и А. Краевского критик. [8. С. 2] То есть, по мысли Буренина, для Каткова и Краевского первостепенную роль играет вовсе не стремление выразить в своих журналах собственные общественно-политические взгляды. Массовый спрос на издание – вот основная цель их деятельности. И этот дух наживы был, с точки зрения Буренина, отличительным знаком всей журналистики середины XIX столетия.

Не менее сурово относился Буренин и к современной ему критике, полагая, что «благодаря равнодушию и вялости критики, непорядочные писатели и непорядочные произведения до того заполнили журналистику, что

пропускать их без внимания нет возможности».[9. С. 2] Он с горечью замечал: «раньше она [критика] была обязательна, необходима для каждого литературного органа. Она не только наставляла и поощряла писателей работать в направлении, которое указывала, но и наставляла саму глубину, указывала [ей] путь нравственного и социального совершенствования, играла едва ли не большую роль, чем сама литература». [10. С. 2] Но «еще более, может быть, критика наставляла саму публику, еще более чем писателям, указывала публике путь нравственного и социального совершенствования». [10. С. 2] Сейчас же, по мнению Буренина, в критике «весьма мало назидательного для ума и сердца». [10. С. 1]

Скептически относился Буренин к «философствованиям» Страхова, считая, что Страхов не стяжает лавров Добролюбова и Писарева, но «лавры Кошанского или Плаксина, наверное, украсят его чело». [11. С. 1]

По мнению Буренина, критические разборы Н.В. Шелгунова «не могут считаться критикой, поскольку здесь нет глубокого проникновения в сущность анализируемых им произведений, а также строгой последовательности в изложении выводов».[12. С. 1] Между тем, позиция Шелгунова по многим вопросам смыкалась с взглядами самого Буренина. Оба критика не признавали роман И.А. Гончарова «Обрыв», «Взбаламученное море» А. Писемского, «Некуда» Стебницкого (Н.С. Лескова), ценили произведения Ф.М. Решетникова. Однако признание Шелгуновым значения писателей и «людей 40-х годов», его мнение о том, что они обращались к умственным проблемам своего времени, претило Буренину, который называл творчество этих авторов «эстетическим литературным дилетантством». [13. С. 1]

Таким образом, утверждая искренность критики и журналистики, ее честность и неподкупность как основополагающий принцип, Буренин с сожалением говорил, что среди его современников очень немного тех, кто следует этому принципу. Погоня за «длинным рублем» развращает журналистику. Отсюда ее вялость и неубедительность.

Буренин считал, что критика должна быть простой и доступной по своему стилю, приближена к форме беседы с читателем. Критика не может и не должна носить возвышенно-экзальтированный характер, как у Писарева, или быть исполненной малопонятной философии, как у Страхова. Критика должна указывать автору путь нравственного и социального совершенствования.[14. С.1]

Список литературы

1. Буренин В.П. Литературные очерки // Новое время. 2-е изд. 1878, от 8 декабря.
2. Санкт-Петербургские Ведомости. 1866, от 24 июля.
3. Санкт-Петербургские Ведомости. 1865, от 5 сентября.
4. Санкт-Петербургские Ведомости. 1866, от 1 мая.
5. Санкт-Петербургские Ведомости. 1870, от 16 января.
6. Санкт-Петербургские Ведомости. 1866, от 22 мая.
7. Санкт-Петербургские Ведомости. 1866, от 22 мая.
8. Санкт-Петербургские Ведомости. 1870, от 14 февраля.
9. Санкт-Петербургские Ведомости. 1869, от 20 июня.
10. Санкт-Петербургские Ведомости. 1869, от 20 июня.
11. Санкт-Петербургские Ведомости. 1870, от 24 октября.
12. Санкт-Петербургские Ведомости. 1870, от 7 февраля.
13. Санкт-Петербургские Ведомости. 1871, от 17 марта.
14. Санкт-Петербургские Ведомости. 1869, от 20 июня.

ПАРОНИМИЯ КАК ПРИЕМ СОЗДАНИЯ КОМИЧЕСКОГО ЭФФЕКТА В АНЕКДОТАХ

Щербань Г.Е., Машезова М.Р.

Кабардино-Балкарский государственный университет им. Х.М. Бербекова

Паронимы, наряду с омонимами и смежными с омонимией явлениями (омофонами, омоформами, омографами), антонимами, синонимами и другими феноменами лексической системы русского языка, являются продуктивным средством создания языковой игры, которая используется авторами, в основном, с целью создания парадоксальных смыслов. Такие смыслы, как правило, сопровождаются комическим эффектом. При этом в текстах анекдотов активно используется, главным образом, паронимазия - намеренное столкновение созвучных, но семантически разнородных слов. В анекдотах паронимазия вызывает эффект семантического алогизма в сочетании с эффектом обманутого ожидания, когда коммуникативно-прагматическая цель как бы распадается на коммуникативную и прагматическую. Обе цели на выходе вступают в противоречие, в результате коммуникативное задание текста приносится в жертву прагматическому – созданию комического эффекта анекдота: диалогический партнер алогичной речевой реакцией посылает собеседнику сигнал непонимания цели предшествующего контекста и навязывает собственное понимание, в котором заложена «изюминка» всего анекдота. Извлечение сути анекдота возможно только посредством семантических ретроспективных и проспективных операций извлечения скрытых смыслов.

Таким образом, основные комические смыслы содержатся в смысловой структуре исследуемого текста. «Всякое высказывание имплицитно предполагает некую содержательную «среду обитания», в структуре которой оно приобретает смысл. Эти имплицитные фон и шлейф образуются посредством импликаций из эксплицитного значения высказывания <...> любое высказывание служит импликатором условий и следствий своего эксплицитного значения, пусть невыраженных. Совокупность этих импликаций подразделяется на ретроспективные и проспективные» [Никитин 2007, с. 535]. Комическое в текстах анекдотов выражено всегда только имплицитно, в пресуппозициях и постсуппозициях, которые погашаются в сознании адресата.

Пресуппозиции – это ретроспективные импликации из высказываний, «совокупность имплицитных суждений, которые относятся к эксплицитному смыслу высказывания как условия к следствию» [Там же].

Постсуппозиции – это логические выводы, следствия из эксплицитного высказывания, возможное выводное знание.

Ср.:

- Ты знаешь, Андреас - типичный холерик.

- Не может быть, а внешне выглядит неплохо. К тому же я думала, что с холерой закончено (Антология мирового анекдота).

Языковое средство, раскрывающее скрытый комический смысл в приведенном анекдоте, - паронимы. В данном анекдоте обыгрывается формальная близость слов холерик и холера.

Говорящий характеризует кого-то, указывая на тип его темперамента. Собеседник же, не знакомый со значением слова "холерик", соотносит его со знакомым словом "холера", которое, на его взгляд, образовано путем усечения суффикса -ик. Разные пресуппозиции участников диалога сталкиваются и создают комический эффект.

Ретроспективная импликация: в русском языке существуют слова "холерик" и "холера", близкие по форме и звучанию, но разные по значению.

В Кратком словаре психологических терминов холерик определяется как "тип темперамента человека, характеризующийся высоким уровнем психической активности, энергичностью действий, резкостью, стремительностью, силой движений, их быстрым темпом, порывистостью» [<http://www.вокабула.рф>]. В то время как "холера - это острое инфекционное заболевание человека, имеющее тенденцию к эпидемическому распространению; относится к карантинным болезням" [<http://bse.sci-lib.com>].

Постсуппозиция: в анекдоте собеседники дают оценку третьему субъекту, известному обоим коммуникантам, но не участвующему в диалоге. Один из них характеризует Андреаса через его темперамент (холерик), другой же, который, как мы можем определить по грамматической форме глагола "думала", является женщиной, не знает слова "холерик" и жалеет Андреаса, у которого такое заболевание, как холера. Можно сказать, что комический смысл данного анекдота создает не только игра с паронимами, но и алогизм, логический разрыв между репликами.

Комический эффект усиливается, когда в тексте диалога в исходную реплику диалога изначально включен пароним, фактологически верная пара которого содержится в пресуппозиционном фонде знаний носителя языка. В таких случаях в языковую игру вовлекается наименование хорошо известного бренда. Ср.:

Один мужик очень хотел побывать в Третьяковской галерее. И вот однажды он приехал в Москву и спрашивает у прохожего:

- Скажите, как пройти в Третьяковскую галантерею?

- Я сам приезжий, целую неделю Бородинскую пилораму ищу. (Сборник анекдотов Г. Б. Хазанова).

Интродуктивный ввод содержит частицу «и вот», которая указывает на подытоживание предшествующего высказывания и его связь с последующим. Паронимами в конкретном анекдоте выступают слова «галерея» и «галантерея», «панорама» и «пилорама». Третьяковская галерея - художественный музей в Москве. Экспликационал слова «галантерея» образует значение 'общее торговое название принадлежностей туалета и предметов личного обихода'. «Бородинская панорама» - это музей. Экспликационал слова «пилорама» включает значение «дереворезающий станок для продольного распиливания круглого леса или брусьев, приводимый в движение электромотором» [<http://www.chitalnya.ru>]. Соотношение значений указанных паронимов и вызывает комический эффект.

- А как вам нравится «Аэропорт» Хейли?

- Мне больше нравится аэропорт «Шереметьево».

- О, Шереметьев тоже написал «Аэропорт»?..(Сборник анекдотов Г.Б. Хазанова).

Приведенный анекдот имеет вопросно-ответную диалогическую форму построения. Стимулирующая реплика первого коммуниканта включает частицу «а как», которая в рассматриваемом случае выражает обращение с вопросом, просьбой высказать свое мнение. Также упоминается «Аэропорт» - роман-бестселлер американского писателя Артура Хейли. Ответная реплика содержит антропотопоним «Шереметьево», т.е. название объекта, произведенного от имени собственного (международный аэропорт Шереметьево). Следующая реплика содержит эмоциональное междометие «о», выражающее удивление, и имя собственное «Шереметьев» (Шереметьев - советский, российский хоровой деятель, музыкальный педагог, композитор и дирижер). Антропотопоним «Шереметьево» и имя собственное «Шереметьев» выступают паронимами и создают комичную ситуацию.

Ирландец в Москве покупает билеты:

- Два билета в Дублин.

- Куда... блин?! (Сборник анекдотов Г. Б. Хазанова).

В интродуктивном предложении обозначен герой анекдота, принадлежащий к определенной национальности. Указание национальной принадлежности способствует пониманию последующего диалога. Комический эффект создается за счет обыгрывания паронимов. Словами, близкими по звучанию, выступают топоним Дублин (столица Ирландии) и междометие «блин!», которое выражает сильную эмоцию, в конкретном случае – недоумение.

Таким образом, паронимазия является сильным средством создания языковой игры, порождения комических смыслов в анекдоте.

Список литературы

1. М.В. Никитин. Курс лингвистической семантики: Учебное пособие. - 2-е изд., доп. и испр. - СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2007. - 819 с.
2. Вот мы - так мы!/Подготов. текста, примеч. А.Н. Ефимова; редкол.: Ю.В. Никулин и др.; предисл. Г.И. Горина. - К.: Изд-во "Довира", 1995 - 399 с., [8] л. ил. - (Антология мирового анекдота).
3. Сборник анекдотов под ред. Г.Б. Хазанова <http://boogle.com.ua> [Электронный ресурс].
4. Литературно-художественный портал "Изда-Читальня" <http://www.chitalnya.ru>.
5. [<http://bse.sci-lib.com>].
6. [<http://www.вокабула.пф>].

СЕКЦИЯ №17.

ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫКОВОЙ СЕМЬИ) (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.02)

СЕКЦИЯ №18.

СЛАВЯНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.03)

ЭТНОПСИХОЛИНГВИСТИКА И ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ КАК СОСТАВЛЯЮЩИЕ ЭТНОЛИНГВИСТИКИ

Помирчая С.В.

Государственное высшее учебное заведение «Донбасский государственный педагогический университет»,
г.Славянск, Украина

Актуальный в современном языкознании антропоцентрический подход в изучении языковых явлений дает возможность проанализировать особенности их употребления и значение в аспектах некоторых, но смежных гуманитарных наук. Именно такой подход считаем целесообразным в исследовании этнопсихических архетипов, поскольку это явление и его отображение в языке, по нашему мнению, принадлежит к сфере заинтересованности лингвистики, психологии, этнологии в целом этнолингвистики, этнопсихолингвистики и лингвокультурологии в частности.

Отечественная этнолингвистика, исходя из постулата В. Гумбольдта – «человек думает и чувствует только в языке» [3, с. 378], усматривает в языковой системе последствия большого труда человеческого духа, воспринимая тем самым национальный язык как коллективное произведение духовной энергии народа.

В. Жаворонок определяет этнолингвистику как «отрасль языковой науки, которая изучает язык как творческий продукт ее носителя, то есть этносоциума, который породил языковой феномен как ключевой элемент и одновременно двигатель национальной культуры» [5, с. 23–24].

На развитие отечественной этнолингвистики повлияла концепция А. Потебни и разработка Харьковской лингвистической школой, а также научные труды украинских философов, этнографов, писателей (Г. Сковорода, М. Драгоманов, М. Грушевский, В. Антонович, М. Костомаров). Этнолингвистические исследования представителей украинской этнолингвистики совмещаются с разработками в сфере диалектологии, лингвогеографии, семасиологии, фразеологии, лингвоконцептологии, этнографии, культурологи и т.д. Главными векторами этих научных студий есть ономастический и семасиологический аспекты описания культурномаркованных назывательных единиц (Е. Селиванова, Е. Тищенко, В. Ужченко, Д. Ужченко и др.), анализ их ареальных особенностей (П. Гриценко, В. Ужченко, Я. Вакалюк и др.), изучение языковой репрезентации обрядов, ритуалов, верований, мифов (И. Огиенко, В. Жайворонок, Е. Тищенко и др.), реконструкция архаичных форм в этнологическом аспекте (Р. Болдирев, В. Таранец, Ю. Карпенко и др.), изучение этнических символов, стереотипов и мифологем (Н. Слухай, Т. Космина, А. Пономарев и др.), описание национально-языковой картины мира в аспекте контрастивной лингвистики (Л. Лисиченко, М. Кочерган, В. Манакин и др.).

Функциональный подход в лингвистике руководится в частности принципом этноцентризма, который предусматривает «рассмотрение языка как конвенционной символической системы, которая фиксирует черты характера, ментальности и культуры определенного этноса, его мировоззрение, систему этических и эстетических ценностей, норм поведения, традиций, обычаев <...>» [9, с. 89], введенный И. Гердером в XVIIIв., который акцентировал внимание на связь языка, мышления и духа народа. Этноцентричные тенденции проявились в трудах его последователя В. фон Гумбольдта и сторонников Е. Сепира и Б. Уорфа.

По мнению Е. Селивановой, этноцентризм можно отождествлять с принципом коллективного антропоцентризма, согласно с которым, «язык является кодовой системой интериоризации мира представителями некоторого этноса, их внутреннего опыта, и каждое новое поколение усваивает вместе с языком и национально-специфичный способ категоризации и концептуализации» [8, с. 56].

С. Толстая пишет, что объектом изучения этнолингвистики «стает уже не только сам язык (хоть он и определяется главным показателем и хранителем культурной информации во времени), но и другие формы и субстанции, в которых выражается коллективное сознание, народный менталитет, картина мира, которая

сложилась в том или другом этносе <...>, то есть восприятие человеком окружающей действительности, ее категоризации и интерпретации» [9, с. 252].

В работе используем узкое понимание этнолингвистики – как отрасли языкознания, которое ставит и решает проблемы языка и этноса, языка и культуры, языка и народного быта и менталитета, языка и мифологии [9].

Поскольку в современной науке еще точатся дискуссии на предмет разделения междисциплинарного предмета понятия «этнос», «этническое сообщество», «народ», «нация», в работе используем термин этнос. Этнос – это «сообщество людей (племя, народность, нация), который исторически сложился и имеет социальную целостность и оригинальный стереотип поведения» [2, с. 268].

Этническая идентичность человека влияет на его родовое, племенное происхождение и сознание (архетипы коллективного несознательного К. Юнга). Приметы этноса определяют этническую самосознательность (хотя и появляется после формирования культурного сообщества, считается самой главной чертой этноса), язык, культура, общая психика, территория, определенная форма социально-территориальной организации или четко выраженное стремление к образованию такой организации [10].

Составляющими частями этнолингвистики исследователи считают этнопсихоллингвистику и лингвокультурологию, которые могут иметь собственные взгляды на всеобъединение, его языка и культуры. На связь языка с культурой указывали представители сравнительно-исторического языкознания (Ф. Буслаев, И. Гердер, В. фон Гумбольдт, Г. Штейнталь, А. Потебня и др.). ПоЕ. Селивановой, этнопсихоллингвистика изучает отображение в языке и языковой деятельности психического состава, характера, ментальности этноса, используя данные этнологии, психологии лингвистики. Язык с этого взгляда прежде всего служит фактором этнической и культурной памяти, «атрактором» самосохранения, развития этноса [9].

Объектом лингвокультурологии является взаимосвязь языка культуры, их взаимодействие, предметом – языковые единицы, которые несут культурологическую информацию, культурные ценности в формах национальной культуры и национального языка, – пишет Л. Мацько [5]. По мнению исследователя, лингвокультурология появилась в последствии объединения с актуализацией антропоцентризма в языкознании как новая отрасль, которая исследует исторические и современные языковые явления и структурные единицы сквозь призму материальной и духовной культуры народа [там же].

Психической составляющей этноса является виртуальная совокупность специфических черт характера этноса, его темперамента, особенностей психических функций этносамосознательности, коллективного несознательного, которое отображается в константах культуры, психических и культурных стереотипах, архетипах и фиксируется в языке, материальной и духовной культуре народа. Реальными носителями психического составляющего этноса являются его представители, члены этнической группы. В этнологии выделяются статические и динамические черты психического состава этноса: первые – это стойкие продукты этногенеза, другие могут изменяться, исчезать и появляться в течении эволюции этноса. К статическим компонентам психологии этноса относят этнический характер, темперамент, этническую сознательность, менталитет народа, его обычаи и традиции.

Этнический характер определяется совокупностью наиболее выразительных личностных характеристик (физических и духовных) психического состава, присущие представителям определенного этноса. Это понятие является виртуальными обобщенным, потому что психика каждого человека есть индивидуальной [11], а менталитет этноса – это обобщение наиболее типичных качеств характера.

Этнический темперамент определяется как определенный стандартный способ реагирования на конкретную ситуацию, присущей большей части представителей этноса [10, с. 145]. Хотя и в этом случае подчеркивается, что этнический темперамент отображает наиболее типичные общие черты и предусматривает вариативность в определенной группе представителей, мы соглашались с И. Федорченко, который считает словосочетание «национальный (этнический) темперамент» где-то метафорическим. Действительно, тип темперамента связан с особенностями высшей нервной деятельности и типом нервной системы человека (потому эти признаки не могут быть названы характерами этноса).

Главным проявлением этносамосознательности большинство исследователей считают язык этноса, что сохраняет и отображает особенности познавательного опыта этноса, этнические стереотипы, константы культуры.

Одним из главных составляющих этносамосознательности является этнический менталитет (ментальность), что есть важным этнопсихическим феноменом и определяет способ мышления или характер процесса мышления [1, с. 62].

Усиленное внимание современной этнолингвистики к сферам «языка культуры», «культуры в языке» предопределяет выделения в этой дисциплине отдельной отрасли – лингвокультурологии, которая традиционно определяется как направление и школа этнолингвистики.

Следовательно, к лингвокультурологической проблематике тяготеют еще три аспекта, которые со временем могут стать отдельными направлениями и частично использоваться в работе: 1) «менталитетоведство», которое предусматривает создание и сравнение этнических автопортретов и гетеропортретов носителей разных языков и культур, а так же реконструкцию ментальности разных этносов; 2) изучение национальной специфики юмора; 3) гендерные проблемы.

Список литературы

1. Баронин А.С. Этнопсихология: учеб. Пособие. – К.: МАУП, 2000. – 114 с.
2. Большой толковый словарь современного украинского языка / [ред. - сост. В.Т. Бусел]. – Ирпине: ВТФ «Перун», 2001. – 1440 с.
3. Гумбольдт В. фон Язык и философия культуры:[пер. с нем. языка. сост., общ. ред. и вступ. ст. А.В. Гулыги, Г.В. Рамияшвили]. – М.: Прогресс, 1985. – 452 с. (Языковеды мира).
4. Жаворонок В.В. Этнолингвистика в кругу смежных наук //Языкознание. – 2004. – № 5 – 6. – С. 23 – 35.
5. Мацько Л.И. Стилистика украинского языка. – К.: Высшая школа, 2003. – 462.
6. Ольшанский И.Г. Лингвокультурология в конце XX в.: итоги, тенденции, перспективы// Лингвистические исследования в конце XX века: Сб. обзоров. – М., 2000. С. 26– 49.
7. Садохин А.П. Культурология: теория и история культуры: [учеб. пособ.]. – М.:ЭКСМО, 2007. – 624 с.
8. Селиванова Е.Е. Актуальные направления современной лингвистики. – К.: Издательство Украинского филологического центра, 1999. – 148 с.
9. Толстая С.М. Этнолингвистика// Институт славяноведения. 50 лет. – М.: Индрик, 1996. – С. 235-248.
10. Федорченко И. Проблема національного характера в научном наследии М. Костомарова // Весник Киевского національного университета имени Тараса Шевченка. – 2008. – № 12.
11. Чернова Ч.Є. Поля сенса та созвучність понять «етнічність» і «національність» // Сборник научных трудов VIВсе украинской научно-практической конференции. – Запорожье: Облдерж администрация, ЗНТУ, 2005. – С. 67 – 71.

СЕКЦИЯ №19.

ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.04)

АНГЛИЙСКАЯ ФЛОРИСТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА В СОНЕТАХ У. ШЕКСПИРА

Баймуратова У.С., Штыкова Е.В.

Оренбургский государственный университет, г.Оренбург

Уильям Шекспир – выдающаяся личность эпохи Возрождения, крупнейший поэт, драматург и писатель, чьи произведения конца 16 – начала 17 века вошли в сокровищницу мировой литературы и искусства. По наблюдениям А.А. Аникста, слитность человека с природой является особенно приметной чертой мировосприятия У. Шекспира [1]. Недаром особое место в системе средств художественной выразительности, к которым обращался поэт при создании своих произведений, можно отнести флористической метафоре [9]. Она позволяет поэту выразить ведущие мысли «Сонетов»: о сущности красоты, цветении, созревании и увядании, о поисках средств обессмертить живую красоту. Во многом благодаря фитометафоре достигается целостность книги «Сонетов» У. Шекспира, ведь «Сонеты» определяются не только «внешним сюжетом «любовного треугольника» и драматургией внутреннего мира лирического героя, но сквозными темами Любви и Смерти, Времени и Красоты» [3].

Флористическая метафора лежит уже в основе 1 сонета, где главной темой является великая ценность красоты, которой угрожает разрушительное время. Красота друга уподоблена богатому урожаю, а его нежелание жениться сравнено с голодом среди изобилия. Но, по мнению лирического героя сонета, избранник природы, наделенный красотой, не должен расточать её бездумно, он обязан сохранять и преумножать её в детях: *From fairest creatures we desire increase, / That thereby beauty's Rose might never die, / But as the ripper should by time decease, / His tender heir might bear his memory...*

Слово «Rose» (роза), написанное поэтом с заглавной буквы, является метафорой красоты, красоты идеальной, над которой не властно время. При помощи другой метафоры, которая создается существительным

«grape», через все стихотворение проходит лейтмотив сбора урожая. Урожай в свою очередь выступает метафорой жизни, преемственности поколений, молодости, ведь вместо старого урожая всегда появляется новый, а урожай, который дает миру человек – это, безусловно, его дети. Таким образом, при помощи флористической метафоры У. Шекспир отразил свои взгляды на феномен красоты и продление её недолгого земного существования.

Обратимся к еще одному сонету из цикла, посвященному Другу [5], – 5 сонету. Тема этого стихотворения полностью совпадает с темой стихотворения, рассмотренного ранее – это красота, её великая ценность, её недолговечность и хрупкость. Однако именно в этом стихотворении У. Шекспир использовал, на наш взгляд, одну из самых ярких метафор увядающей красоты: *But flowers distilled, though they with winter meet, / Leese but their show; their substance still lives sweet...* Цветок в поэтическом мире У. Шекспира выступает метафорой красоты, её душой. Подобное сравнение красоты и цветка присутствует также и в 65 сонете: «Beauty ... is no stronger than a flower» и в 68 сонете «Beauty lived and died as flowers now». Цветок хрупок и недолговечен, но его красота примиряет поэта с миром, полным несовершенств. Читатель невольно чувствует призыв поэта сохранять и беречь красоту, видеть её вокруг даже в самые безнадёжные дни, ведь на смену увядшим цветам расцветают и радуют новые, более прекрасные, с изысканным ароматом.

Процитированные стихотворения представляют собой цепь метафор, однако мы не можем не обратить внимания и на тот факт, что У. Шекспир начал свое поэтическое творчество с использования обычных для ренессансной поэзии флористических метафор. К тому времени накопилось значительное количество привычных поэтических ассоциаций. Молодость и красота уподобляются прелести цветов, увядание человека – увяданию растений и т.д. Устойчивыми были также и признаки красоты – мраморная белизна, лилейная нежность. С образами такого характера были связаны мифологические ассоциации и весь набор действительных или надуманных, фантастических явлений природы, завещанных древними легендами [4]. Нами уже упоминалась роза как метафора красоты. Эта метафора является традиционной не только в европейской, но и в мировой литературе. Образ розы в качестве метафоры идеальной красоты также используется в сонетах 54 и 130: *The rose looks fair, but fairer we it deem / For that sweet odour which doth in it live... / I have seen roses damasked, red and white, / But no such roses see I in her cheeks...*

Однако, отвергая в сонетах 21 и 130 банальные метафоры, Шекспир стремился к метафорам оригинальным. А.А. Аникст отмечает, что в те времена только поисками новых средств выражения уже обычных для поэзии тем можно было достичь оригинальность, которая у У. Шекспира проявилась «в богатстве новых образов, внесенных им в поэзию и в новизне трактовки традиционных сюжетов» [2]. По мнению М.М. Морозова, для образности У. Шекспира типичным является стремление оживить ходячую «вымершую» метафору [6]. Так уже в 35 сонете роза перестает быть метафорой идеальной красоты: «*roses have thorns*» – пишет поэт о своем Друге, все чаще говоря о противоречии между прекрасной внешностью и душевными изъянами. Роза становится метафорой внешней красоты, которая порочна, обманчива. Эта тема продолжает развиваться и в последующих сонетах, посвященных взаимоотношениям с другом. С этой точки зрения интересным является 67 сонет, где лирический герой вновь рассуждает об истинной красоте и об испорченности своего друга, который гонится за ложными идеалами: *Why should poor beauty indirectly seek / Roses of shadow, since his rose is true?*

«*Roses of shadow*» – это метафора порочности, преходящих, ложных ценностей. Интересно попытаться найти причину эволюции поэтического восприятия, ведь в первых стихотворениях речь шла о красоте как о космическом явлении огромной созидательной силы, и образ розы в первых сонетах встречался наиболее часто. Но сонеты У. Шекспира – это ещё и история взаимоотношений с Другом, которые не были безоблачными. Поэт верит в то, что красота – это союз добра и истины. Поэтому помимо красоты поэт ищет в друге нравственное совершенство и очень тяжело переживает его отсутствие, ведь кому нужна роза, лишенная аромата, какой смысл в красоте, если она не служит людям. В связи с этим хотелось бы обратить внимание на еще одну флористическую метафору, связанную с представлениями У. Шекспира об истинной красоте. В 54 сонете мы видим антитезу «*sweet roses*» – «*canker-blooms*». Цветы с червоточиной, на первый взгляд, очень похожи на прекрасные розы, но это эгоистичная красота, которая не приносит пользы и рано или поздно умирает в одиночестве. Задача же истинного поэта – запечатлеть в своих стихах красоту роз, которая не знает забвения и тлена. Но роза в поэзии Шекспира – это ещё и метафора изменчивости [8]. Например, в 116 сонете поэт пишет: *Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks / Within his bending sickle's compass come...* Любовь в отличие от увядающей красоты розы вечна, и ей не страшны никакие перемены. Таким образом, фитоморфный образ «роза» служит для номинации следующих абстрактных понятий как идеальная красота; внешняя красота; изменчивость; порок (роза с шипами).

Однако метафорами красоты в поэзии У. Шекспира, помимо розы, являются лилия (сонеты 98, 99, 94) и фиалка (сонет 99). Выбор именно этих цветов не случаен, так как лилия – метафора чистоты и праведности, а фиалка – символ скромности. Все эти цветы в качестве вспомогательного субъекта метафоры способствуют

созданию образа друга как идеального, возвышенного и прекрасного человека, которого обожествляет и перед которым преклоняется лирический герой.

Список литературы

1. Аникст, А.А. Лирика У. Шекспира [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://sonnets-best.narod.ru/A_Anikst.htm
2. Аникст, А.А. Поэмы, сонеты и стихотворения У. Шекспира [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://willmshakespeare.com/anikst1-1.htm>
3. Биджиева, А.А. Когнитивные аспекты исследования флористической метафоры / А.А. Биджиева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Филология. – 2009. – № 99. – С. 122 – 125.
4. Лагута, О.Н. Метафорология: теоретические аспекты / О.Н. Лагута. - Новосибирск: Изд-во НГУ, 2003. – Режим доступа: <http://www.BalkanRusistics.ru>
5. Лакофф, Д. Метафоры, которыми мы живем / Д. Лакофф // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 387 – 416.
6. Морозов, М.М. Язык и стиль Шекспира [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/m/morozow_m_m/text_0050.shtml
7. Наговицын, А.А. Зооморфные и растительные образы в метафорическом мышлении [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://psy.1september.ru/view_article.php?id=201001015
8. Новикова, В.П. Метафорические модели смыслообразования поэзии романтизма / В.П. Новикова. – Челябинск, 2002. – 167 с.
9. Панкова, Т.Н. Флористическая метафора как фрагмент национальной картины мира носителей английского языка / Т.Н. Панкова // Вестник ВГУ. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2009. – № 1. – С. 38 – 40.
10. Сонеты Шекспира на английском языке с переводом [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://engshop.ru/sonety-shekspir-na-anglieskom/>

ГРАММАТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ ОТРИЦАНИЯ И ЕЕ ИМПЛИЦИТНЫЕ ИНДИКАТОРЫ (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА)

Юсифов Э.Г.

Dr. Philologie, Азербайджанский Университет Языков

Ключевые слова: отрицание, эксплицитные и имплицитные индикаторы, паралингвистические и кинетические феномены

Key words: negation, explicit and implicit indicators, paralinguistic and kinetic phenomena

Негативность является одной из важнейших проблем общего языкознания. В лингвистической литературе встречается немало работ, освещающих и затрагивающих эту многоаспектную семантическую категорию, которая получает свое отражение на всех уровнях языковой системы как эксплицитно, так и имплицитно.

Под отрицанием в лингвистике понимается языковая категория, которая представляет собой выражение с помощью определенных языковых средств негативных связей между понятиями, тем самым отрицание, несмотря на наличие семантической связи между двумя членами предложения, выражает смысловую разъединенность между этими членами.

Большинство лингвистов считают отрицание синтаксической категорией как по своему содержанию, так и по своему грамматическому оформлению. В статье мы считаем отрицание семантической категорией, поскольку оно получает свое отражение, как уже мы отметили, на всех уровнях языковой системы как эксплицитно, так и имплицитно. Данная категория имеет не только эксплицитные или имплицитные грамматические показатели, но и фонетические, лексические, фразеологические, а также внеязыковые индикаторы. Наряду с эксплицитным отрицанием существует и имплицитное отрицание, которое не имеет формально-грамматических показателей в поверхностной структуре.

Под скрытым отрицанием понимается отрицание, которое представлено не специализированными на его выражении показателями, а манифестируется опосредованно. Имплицитное выражение какого-нибудь языкового явления понимается, вслед за С.Д. Кацнельсоном, Е.И. Щендельс, А.В. Бондарко, К. Гаузенблазом,

И.Харитоновой и др., как косвенное, опосредованное, неявное выражение соответствующего значения. Среди глаголов со значением отрицания предлагается различать: глаголы, в которых значение отрицания заключено в основной части лексемы. Такие глаголы названы глаголами с ингерентным (внутренне присущим) отрицанием: *fehlen, mangeln, leugnen, neiden, hindern*. Сюда же относятся и префиксальные глаголы: *vermeiden, ermangeln, betrügen, vortäuschen*.

Эксплицитность и имплицитность являются коррелирующими понятиями, из которых первому принадлежит ведущая роль. Эксплицитность предполагает открытое, явное, непосредственное выражение какого-либо значения, а имплицитность, наоборот, предполагает скрытое, неявное, опосредованное выражение. К явлениям имплицитности относится также «скрытая грамматика». В языке выделяются два вида скрытых грамматических значений. К первому виду относятся категории, имеющие как эксплицитные маркеры, так и имплицитные средства передачи этого значения. Ко второму виду относятся те грамматические значения, которые вообще не имеют эксплицитного выражения и выявляются лишь многообразными косвенными способами.

Между эксплицитным и имплицитным отрицанием имеются различия в стилистическом и коммуникативно-прагматическом планах. Скрытое отрицание может имплицироваться в утвердительных и вопросительных по форме конструкциях. Имплицитное отрицание, заключенное в глубинной структуре подробных синтаксических конструкций, не имеет своих собственных эксплицитных маркеров в поверхностной структуре, но это скрытое значение имеет иные языковые и неязыковые показатели. Следует отметить важную роль неязыковых средств (общая ситуация речевого акта, «фоновые знания», а в устной речи также кинетические явления паралингвистики), которые в тесном взаимодействии с языковыми обеспечивают однозначное понимание многозначных синтаксических структур, поскольку ограниченность языковых средств компенсируется использованием дополнительных средств для однозначного понимания содержания коммуникации.

Для имплицитного отрицания характерна градация имплицитности, находящая свое выражения в дифференциации понятий: ингерентное отрицание, внутренне присущее основной части лексемы или скрытое (*hemmen*), адгерентное отрицание, привнесенные каким-нибудь словообразовательным формативом, или полускрытое (*versagen*). К числу лингвистических индикаторов имплицитного отрицания относятся: фонетические индикаторы, лексико-семантические и фразеологические средства, морфологические и синтаксические показатели. Индикатору имплицитного отрицания разнообразны по своей роли в имплицировании семы отрицания и имеют разнообразную природу. Здесь необходимо выделять общие и частные индикаторы скрытой негации. Общие индикаторы имплицитного отрицания связаны с употреблением любого, утвердительного и вопросительного по форме предложения. Поэтому при анализе конкретного предложения обнаруживаются почти все общие индикаторы или некоторые.

К общим индикатором имплицитного отрицания относятся все экстралингвистические факторы, контекст и фонетические показатели данного скрытого значения.

Экстралингвистические индикаторы имплицитного отрицания

В раскрытии семы отрицания, имплицированного в отрицательных структурах, важную роль играют внеязыковые средства, поскольку существенная роль экстралингвистических компонентов речевого акта заключается в раскрытии значения тех или иных элементов текста, прежде всего в снятии многозначности языковых единиц, употребляемых в данном тексте, а также в компенсировании тех элементов текста, которые не имеют явного выражения, либо имплицированы, либо опускаются в результате эллипса, обусловленного ситуационными условиями.

Паралингвистика, изучающая внеязыковые факторы, включает в себя две подсистемы: паралингвистическую и кинетическую. Под первой понимается все основные экстралингвистические факторы, а под термином «кинетика» понимаются те паралингвистические феномены (выразительные телодвижения, жесты, мимика и даже поступки), которые сопровождают акт речи и помогают выявить ее смысл.

«Фоновые знания» дополняются ситуацией речевого общения и паралингвистическими (кинетическими) феноменами (жесты, движения, поступки и мимика), которые сопровождают акт речи и помогают выявить смысл высказывания, в данном случае семы отрицания, имплицированную в неотрицательных структурах. В устной речи все кинетические явления более заметны и сопровождают каждый акт речи. В письменной же разновидности речи эти кинетические явления передаются вербальными средствами, поскольку в письменной речи отсутствует ситуация, доступная чувственному восприятию. *Es ist möglich, ich sagte zuletzt. Der weltberühmte Mann liebt ihn.* Здесь кинетические явления передаются вербальными средствами и помогают неотрицательному высказыванию (*Wer weiß?*) имплицировать сему отрицания (*Niemand weiß?*).

Контекст как индикатор имплицитного отрицания

Под контекстом обычно понимается языковое окружение, в котором употребляется та или иная языковая единица. Компонентами контекста являются: исследуемая конструкция – реализующие ее семантическую и грамматическую значимость. В лингвистике принято различать два вида контекста: узкий контекст или «микрконтекст» и широкий контекст или «макрконтекст». Узкий контекст понимается как контекст предложения; широкий контекст выходит за рамки одного предложения и является текстовым контекстом. Лексико-грамматические составы высказываний могут быть многозначными и однозначными. Вопросительные конструкции – *Wer weiß? Was kannst du machen?* и много другие характеризуются многозначным лексико-грамматическим составом. Они могут выражать как собственно вопросительное, так и отрицательное значение – *Niemand weiß, Du kannst nicht etwas machen.*

В реализации этого или иного значения в многозначных структурах основную роль играют ситуация, контекст, интонация. А при однозначном лексико-грамматическом составе, наоборот, конструкции выражают только одно значение.

Фонетические индикаторы имплицитного отрицания

В имплицировании семы отрицания в неотрицательных структурах важную роль играют и фонетические индикаторы, в состав которых мы включаем интонацию и логическое ударение. Интонация, роль которой велика в условиях многозначности лексико-грамматического состава предложения, способна придать неотрицательным предложениям отрицательное значение. К фонетическому индикатору имплицитного отрицания мы относим и логическое ударение, которое взаимодействует с движением тона, мотивирующим контекстам и другими факторами, способствуя однозначному пониманию неотрицательной структуры.

Помимо общих индикаторов имплицитного отрицания в неотрицательных структурах, существуют и частные индикаторы имплицитного отрицания в самом неотрицательном высказывании, в его лексико-грамматическом составе. Частные индикаторы имплицитного отрицания могут иметь лексико-семантическую, фразеологическую, морфологическую и синтаксическую природу.

В естественном языке наряду с системой эксплицитных средств отрицания существует система его имплицитной репрезентации. Природа обоих видов отрицания едина: в глубинной сфере языка существует оператор отрицания, поверхностные реализации которого различны. Приоритет в выполнении функции отрицания принадлежит эксплицитному отрицанию в виду его однозначности, большей формализованности и центральности в стилистическом плане. За эксплицитными и имплицитными формами представления отрицания закреплены различные стилистические, коммуникативно-прагматические контексты. Предпринятое системное описание средств, сочетающих денотативно-сигнификативные признаковые значения, значение отрицания и в большом ряде случаев эмоционально- экспрессивное значение, позволяет уточнить и дополнить имеющиеся в общей лингвистике знания о природе и сущности скрытых грамматических категорий и отрицания.

Анализ материала позволяет сделать следующие выводы:

Индикаторы имплицитного отрицания имеют разнообразную природу и могут быть подразделены на общие (все экстралингвистические факторы, контекст и фонетические показатели) и частный (лексико-семантические, фразеологические, морфологические и синтаксические показатели). В имплицировании семы отрицания в неотрицательных структурах индикаторы имплицитного отрицания часто находятся в отношении взаимодействия: чем менее выражены частные индикаторы, тем значительнее роль общих индикаторов и наоборот.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ АНГЛИЙСКИХ ВОЕННЫХ ТЕРМИНОВ В ЯЗЫКЕ И РЕЧИ

Чеботарева В.В.

МГУ имени М.В. Ломоносова, г.Москва

В современном мире военный термин перестает функционировать только в узкоспециальных контекстах. Ежедневные публикации о том или ином военном конфликте, террористическом акте и последствиях этих событий можно увидеть на страницах практически любой газеты. Если рассматривать статьи о военных действиях с лингвистической точки зрения, обращает на себя внимание тот факт, что такие публикации содержат большое количество специальных терминов, в том числе военных. Об особенностях функционирования военных терминов в языке и пойдет речь в этой статье.

Говоря о функционировании военной терминологии в языке СМИ, необходимо отметить, что каждый очередной военный конфликт провоцирует появление новых слов. «It seems like wars produce a lot of new words» («Складывается впечатление, что войны порождают большое количество новых слов»). Это высказывание ответственного редактора словаря «American Heritage Dictionary» Джо Пикетта как нельзя лучше иллюстрируют данную тенденцию. Например, боевые действия в Ираке привели к появлению таких слов, как embeds - так называют журналистов, которые аккредитованы при определенном военном формировании (изначально глагол embed употреблялся в значении «вставить, врезать, внедрить»); shoe-bomb (взрывчатка, спрятанная в обуви); ранее существовавшее слово decapitation (обезглавливание) применительно к ситуации в Ираке в период войны 2003-2006 г.г. однозначно воспринималось как «свержение Хусейна и его режима».

Конечно, далеко не все эти новые слова станут терминами и войдут в словари, однако часть из них со временем появится даже в словарях общей лексики; так, последнее издание «Longman Dictionary of Contemporary English» содержит такие слова, как suicide bombers (террористы-смертники), the Taliban (движение Талибан), jihad (священная война, джихад), homeland security (национальная безопасность). Неизбежным представляется и обратный процесс – ряд терминов выходит из употребления и остаются только в словарях терминологии конкретного периода. В некоторых случаях термины остаются в речи, но их значение со временем меняется. В качестве примера можно привести слово blockbuster, которое во времена второй мировой войны трактовалось словарями как «a large bomb used to demolish extensive areas (as a city block)» (мощное взрывное устройство для разрушения обширных районов (например, городского квартала), а в современном словаре имеет определение «a book or film that is very good or successful» (книга или фильм, имеющие большой успех). Появление новых значений уже известных терминов обусловлено чаще всего изменением политической ситуации в мире, а также развитием науки и техники.

Важной особенностью военной терминологии, используемой СМИ, является высокая степень метафоричности. Существенная роль метафоры в структурировании и функционировании военных терминов обусловлена целым комплексом факторов, среди которых можно выделить следующий: тексты СМИ о военных конфликтах и боевых действиях, как правило, выполняют эфатическую функцию (то есть функцию эмоционально-психологического воздействия на читателя), в соответствии с которой и осуществляется выбор соответствующих терминов. В качестве примера существования метафор в английской военной терминологии можно привести ряд терминов из словаря военных терминов издательства Macmillan:

- bloodbath (a massacre, the killing of large numbers of people) - массовое убийство, а дословно «кровавая баня»;
- buddy-buddy system (a philosophy where comrades look after each other's welfare and protect each other in battle) - система взаимоотношений военнослужащих на поле боя, предусматривающая взаимовыручку и поддержку, досл. «система приятель-приятель»;
- chopper (a helicopter) – вертолет, досл. «приспособление для рубки, резки»;
- dogfight (a battle between aircraft) - воздушный бой, досл. «собачья драка»;
- dragon's teeth (concrete pillars used as an obstacle for tanks) - противотанковые препятствия, досл. «зубы дракона».

Исследуя военную терминологию английского языка, нельзя не сказать о проблемах понимания и перевода. Проблемы эти могут быть как типичными для перевода вообще любых терминов, например, отсутствие аналогичных понятий и реалий или несоответствие и неполное совпадение термина, так и специфическими - например, различные системы воинских званий и отличия в организационно-штатных структурах армий в разных государствах. В некоторых случаях решающую роль может сыграть выбор правильного способа перевода термина, например, «general staff» нельзя переводить дословно «генеральный штаб», так как в Вооруженных Силах РФ Генеральный штаб – руководящий орган, а в армии США это общая часть штаба, которая входит в состав штаба сухопутных войск, носящего название Army Staff. Само слово «Army», несмотря на кажущуюся простоту, чаще переводится не как «армия», а как Сухопутные войска.

Дополнительные трудности создают различия между американской и британской военной терминологией. Например, для обозначения полка в американской военной терминологии будет использоваться термин «regiment», в то время как в британском варианте более распространен термин «brigade». Система воинских званий также может вызывать проблемы с поиском соответствий, так как эта система воинских званий в армиях США и Великобритании имеет ряд различий, не говоря уже о сложности соотнесения с российскими реалиями. В качестве примера хотелось бы привести воинское звание Warrant Officer, которое на русский язык переводится как «уорент-офицер» и не имеет строгих соответствий с российской системой воинских званий. Оно представляет собой промежуточное звание между сержантским или старшинским и офицерским, то есть военнослужащий в

данном звании вообще не является офицером, так что в данном случае мы имеем дело еще и с так называемым «ложным другом переводчика». Еще пример: может сложиться впечатление, что воинскому званию «first lieutenant» в российской армии соответствует звание «старший лейтенант», так как следующее по старшинству звание – «captain» (капитан). Однако это не совсем так, потому что в американской армии имеются лишь звания «first lieutenant» и «second lieutenant», а в российской – «младший лейтенант», «лейтенант» и «старший лейтенант». Поэтому «старший лейтенант» - это не «first lieutenant», а «senior lieutenant», и, наоборот, «first lieutenant» переводится дословно «первый лейтенант».

Анализируя использование военной терминологии в языке средств массовой информации, интересно наблюдать, как пресса, освещая и военные события, и иные акции, имеющие сходный характер - например, в сфере межэтнических отношений - может пользоваться или не пользоваться военной терминологией, замещая военные термины другими лексическими средствами. Здесь уместно сказать о роли прессы в формировании общественного мнения, то есть, в конечном счете, в манипуляции общественным сознанием. От того, как описывается то или иное событие или его действующие лица, во многом зависит понимание и восприятие ситуации читателями. В 2004 году после трагических событий в Беслане президент РФ В.В.Путин выразил негативное отношение к использованию многими западными СМИ слова «rebels» (повстанцы, мятежники) в отношении исполнителей террористического акта. Данный пример не уникален. Одно и то же событие в зависимости от цели статьи может быть названо «riot» (мятеж, бунт), «struggle against oppressors» (борьба с угнетателями), «turmoil» (беспорядки) или «urban unrest» (волнения в городе). Одни и те же действующие лица у разных авторов могут иметь название «terrorist» (террорист), «rebel» (мятежник), «freedom fighter» (борец за свободу), «national patriot» (патриот).

Это явление в лингвистике отнюдь не ново. Очень подробно его анализирует авторитетный исследователь Д. Кристал в книге «The Cambridge Encyclopedia of the English Language» и называет его «doublespeak», или «язык, который заставляет плохое казаться хорошим, а отрицательное делает положительным».

Е.Б. Яковлева в статье «Вперед к прошлому» говорит о случаях, когда «точность словоупотребления увязывалась с идеологией и политикой», и приводит целый ряд примеров: «Действительно, «air support» звучит не так страшно, как «bombing», «unlawful or arbitrary deprivation of life» не так пугает, как «killing», а выражение «an efficient nuclear weapon that eliminates an enemy with a minimum degree of damage» кажется научным и даже благородным по сравнению с термином «neutron bomb».

Все вышесказанное, безусловно, далеко не полная характеристика особенностей военной терминологии английского языка. Но если раньше доскональное понимание этой сферы интересовало в основном специалистов в области военного перевода, то в настоящее время информация о военных конфликтах, террористических актах, проблемах жизни и деятельности войск становится все более доступной средствам массовой информации.

СЕКЦИЯ №20.

РОМАНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.05)

СЕКЦИЯ №21.

КЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ, ВИЗАНТИЙСКАЯ И НОВОГРЕЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.14)

**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВНУТРИТЕКСТОВОЙ СОЧЕТАЕМОСТИ МЕТАФОР
ВНУТРЕННЕГО МИРА ЧЕЛОВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ)**

Головнёва Ю.В.

Дальневосточный федеральный университет, Школа педагогики, г. Уссурийск

С позиций современной когнитивной лингвистики метафора понимается как «перенос когнитивной структуры, прототипически связанной с некоторым языковым выражением, из той содержательной области, к которой она исконно принадлежит, в другую область» [Кобозева, 2002, с. 189]; первую область принято называть областью-источником, вторую – областью-целью. Объект нашего исследования – метафоры, областью-целью которых является любое проявление внутреннего мира человека либо внутренний мир в целом.

У метафор, репрезентирующих различные крупные концептосферы, различаются характеристики внутритекстовой сочетаемости. Так, для политических метафор (одной из наиболее изученных в отечественной метафорологии групп метафор) характерны броские, запоминающиеся образы, порой эклектично объединяемые в тексте общностью области-цели. А.Н. Баранов включает в число типов сочетаемости политических метафорических моделей такой «тип сочетаемости, который мотивируется не семантическими (концептуальными) связями между когнитивными структурами, а онтологией, устройством мира и в силу этого его можно назвать онтологической сочетаемостью [выделяет автор. – Ю.Г.] М-моделей» [Баранов, 2014, с. 75]. Он пишет о сочетаемости этого типа: «...метафорические выражения «Знаю, знаю», – бурчала машина или учет интересов рыночного механизма внутренне противоречивы. М-модель МЕХАНИЗМА противопоставлена М-модели персонификации (и ОРГАНИЗМА тоже) по метафорическим следствиям. Между тем они легко сочетаются в политическом дискурсе (и не только политическом) – машина в современной системе метафорики русского языка может бурчать, иметь интересы, улыбаться, грустить, обучаться и т.д. Трудно назвать это случайностью, поскольку примеры такого рода составляют значительную часть реализаций М-модели МЕХАНИЗМА в дискурсе» [там же].

Когда броскость и вычурность присущи авторским метафорам внутреннего мира в художественной литературе, это может иметь совсем иной эффект – помешать читательскому сопереживанию. К. Чуковский в критической статье о Горьком пишет: «Мне уже случалось указывать, что Горький, чуть дело дойдет до изображения души, начинает прибегать к метафорам, то есть говорит о душе, как о вещи. Он пишет, например: «черви горя и страха», «ржавчина желаний», «огонь дум», «облако мысли» и проч. В его «Исповеди» мы постоянно читаем:

- Наблудил в душе, как козел...
- Как плугом вспахал душу мне...
- Словно больной зуб в душе моей пошатывается.
- Я в душе моей всякий древний бурьян без успеха полोल.

В душе – бурьян, в душе – зубы, в душе – козлы: до чего такое овеществление души человеческой отчуждает ее от читателя! Представьте себе, что Толстой сказал бы про Анну Каренину: «мысли ее были как тараканы за печкой», или «в душе у нее молотили овес», – и представить себе не можете, именно потому, что вы непосредственно ощущаете эту душу, как вашу собственную...» [Чуковский, 1990, с. 387].

На самом деле Чуковский протестовал скорее против тех метафор души, которые считал неудачными, чем против самого языкового явления – метафоризации внутреннего мира человека. Ведь и у Толстого встречаются метафоры данной концептосферы, от конвенциональных – «Как только Ростов услышал этот звук голоса, с души его свалился огромный камень сомнения»; «мелькали в его душе отрывочные мысли и впечатления из действительности» (Толстой, «Война и мир») – до авторских: «с другой стороны души [Пьера] всплывал ее образ со всею своею женственной красотой»; «Ростов почувствовал, как под влиянием жарких лучей любви, в первый раз через полтора года, на душе его и на лице распускалась та детская улыбка, которою он ни разу не улыбался с тех пор, как выехал из дома»; «Пьер почувствовал, что с этим звуком как будто оторвалась часть его души»; «под казавшимся ей [Наташе] непроницаемым слоем ила, застлавшим ее душу, уже пробивались тонкие, нежные молодые иглы травы, которые должны были укорениться и так застлать своими жизненными побегами задавившее ее горе, что его скоро будет не видно и не заметно» (там же). Другое дело, что эти метафоры

настолько органично вплетены в ткань повествования, что Чуковский не видел в их употреблении никакой дисгармонии и потому не обратил на них внимания, противопоставляя творческую манеру Горького манере Толстого.

Очевидно, существуют критерии уместности употребления метафор различных концептосфер, особенности их сочетаемости с микро- и макроконтэкстом, и можно предположить, что для метафор внутреннего мира, особенно – в художественной речи, они отличаются от критериев построения таких оборотов публицистического стиля, как «рычаги преодоления паралича власти» или «учет интересов рыночного механизма» (примеры взяты из: [Баранов, 2014]).

Наше исследование внутритекстовой сочетаемости метафор основано на теории диктемого строя текста М.Я. Блоха. Диктема – это элементарная единица тематизации текста, состоящая из одного или нескольких предложений [Блох, 2004, с. 178]. В данной статье анализируются такие особенности внутритекстовой сочетаемости метафор внутреннего мира человека, как их употребление одиночно и в сцеплениях, а также их вхождение в коммуникативные (смысловые) центры диктемы.

Как показал анализ выборки метафор внутреннего мира из художественной литературы XIX-XXI вв. на русском и английском языках, такая метафора может быть одиночной (когда в одном микроконтексте одной области-цели соответствует только одна область-источник) или употребляться в смысловом сцеплении с другой/другими (при этом в данном микроконтексте разным областям-источникам соответствует общая область-цель или же все метафоры характеризуют разные особенности одного более общего психологического явления, т.е. их области-цели тесно связаны семантически). Сцепления метафор встречаются в границах одной диктемы или в гипердиктеме (последнее см. ниже в примерах (1) и (4)).

По критерию «продолжение либо изменение темы высказывания» можно выделить два основных типа таких сцеплений.

Первый тип представляет собой разъяснение или уточнение одной метафоры с помощью другой или нескольких последующих, т.е. продолжение темы высказывания. В основе последующих метафор – те же признаки сходства между областью-источником и областью-целью, что и в основе первой. Несмотря на это, области-источники могут обладать радикально разной семантикой, что позволяет вернее вычленивать общность между ними и областью-целью и отсеять несущественное. Так, в примере (1) сознание уподобляется сначала карте, а затем «электронному интеллекту» (*electronic brain*); владение картой и умение пользоваться ЭВМ поочередно сопоставляются с владением собственным сознанием, умением использовать все его возможности:

With the use of a map, I could walk from Paris to Calcutta; without a map I might find myself in Odessa. Well, if we had a similar “map” of the human mind, a man could explore all the territory that lies between death and mystical vision, between catatonia and genius.

Let me put this another way. Man's mind is like some vast electronic brain, capable of the most extraordinary feats. And yet unfortunately, man does not know how to operate it. (Wilson, “The Parasites of Mind”) (Пример 1.)

Здесь смысловой переход от одной метафоры к другой осуществлен синтаксическими средствами – вводным предложением “Let me put this another way”. В примере (2) формально-грамматическая связь между предложениями осуществляется через местоимение «они»: Запрещенные элементы реальности точно так же вычеркиваются из воспринимаемого человеком. Они как бы заклеиваются заплатой, повторяющей ближайший разрешенный паттерн восприятия. (Пелевин, «Бэтман Аполло») (Пример 2)

Пример (3), относясь к этому же типу по критерию «продолжение либо изменение темы высказывания», отличается от двух первых воздействием на другую область сознания читателя: ...It was simply his becoming aware that the rhythm of his inner being was so much richer than that of other souls. Even then, just at the close of his Cambridge period, and perhaps earlier too, he knew that his slightest thought or sensation had always at least one more dimension than those of his neighbours. He might have boasted of this had there been anything lurid in his nature. As there was not, it only remained for him to feel the awkwardness of being a crystal among glass, a sphere among circles (but all this was nothing when compared to what he experienced as he finally settled down to his literary task). (Nabokov, “The Real Life of Sebastian Knight”) (Пример 3) Если персонажи из примеров (1) и (2) строят с помощью различных метафор сходные логические схемы, то здесь выбор различных областей-источников помогает прочувствовать описываемую ситуацию через разные образы: ритм, геометрическое представление о многомерности, сопоставление хрусталя и стекла. Так проявляется характерная для Набокова синестезия – сведение воедино впечатлений от различных органов чувств.

При втором типе сцепления метафор внутреннего мира тема высказывания изменяется. Новая метафора в сцеплении способствует выработке совершенно нового взгляда на осмысляемое явление, невысказанного при опоре только на первую из метафор. Например: So far, I had been assuming that some “natural” cause prevented me from penetrating below a certain depth in my mind. A diver can only reach a certain depth in the sea – at which the weight of

water he displaces is equal to the weight of his own body. If he wants to go deeper, he has to put heavier weights on his diving suit. But I did not know of any method of making my mind heavier so that I could descend deeper into myself, and I had been assuming that this explained my failure to penetrate deeper. But did it? Now I thought about it, I realized that what prevented me from going deeper was a drain on my sense of purpose. My mind seemed to go blank...” (Wilson, “The Parasites of Mind”) (Пример 4) В раздумьях о природе погружения в себя новая метафора «утечки ощущения смысла своих действий» вытеснила старую метафору «ныряльщика», которого надо «утяжелить», оказавшуюся эвристически бесполезной. Назовем такое сцепление развитием идеи. С изменением темы высказывания со слов “But did it?” начинается новая диктема, в данном случае продолжающая абзац (о соотношении диктемы и абзаца см. [Блох, 2004, с. 176-177]).

Для анализа внутритекстовой сочетаемости метафор внутреннего мира существенен также критерий «вхождение/невхождение в коммуникативные (смысловые) центры диктемы». Э.М. Кузнецова выделяет 3 типа смысловых центров сверхфразовых единств (СФЕ): фиксированный, состоящий из единственного ведущего предложения, осциллирующий, который представляет собой два ведущих предложения (контактных либо дистантных), связанных отношениями широко понимаемого логического противопоставления, и диффузный, включающий в себя не менее трех предложений одинаковой коммуникативной значимости [Кузнецова, 1981]. Сказанное ею о смысловых центрах СФЕ полностью относится и к диктеме (см. подробнее: [Головнёва, 2012]).

Во всех пронумерованных примерах метафоры являются частью смыслового центра диктемы: в примере (1) в первой диктеме она образует фиксированный центр, во второй – осциллирующий; в примере (2) – осциллирующий; в примерах (3) и (4) метафоры составляют часть диффузных центров диктемы. Как правило, индивидуально-авторские и актуализированные (живые) конвенциональные метафоры внутреннего мира человека входят в состав смыслового центра диктемы, а мертвые метафоры этой сферы, сами по себе не несущие такой интенсивной смысловой нагрузки, могут как входить туда в составе предложений высокой коммуникативной значимости, так и не входить.

Исследование внутритекстовой сочетаемости метафор внутреннего мира человека вносит вклад в решение более крупной проблемы определения критериев уместности употребления метафор различных концептосфер, иными словами – условий успешности метафорического словоупотребления.

Список литературы

1. Баранов А.Н. Дескрипторная теория метафоры. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 632 с.
2. Блох М.Я. Теоретические основы грамматики: Учеб. – 4-е изд., испр. – М.: Высшая школа, 2004. – 239 с.
3. Головнёва Ю.В. Основные свойства и модели элементарной единицы текста// Филологические науки в России и за рубежом: материалы междунар. науч. конф. (г.Санкт-Петербург, февраль 2012 г.)/ Под общ. ред. Г.Д. Ахметовой. – СПб.: Реноме, 2012. – С. 115-118. (См: <http://www.moluch.ru/conf/phil/archive/26/1821>)
4. Кобозева И.М. К формальной репрезентации метафор в рамках когнитивного подхода// Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: Труды международного семинара «Диалог’2002» в 2-х томах/ Под ред. А.С. Нариньяни. – М.: Наука, 2002. – Том 1. Теоретические проблемы. – С. 188-196.
5. Кузнецова Э.М. Интеграция предложений в сверхфразовом единстве: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1981. – 23 с.
6. Пелевин В.О. Бэтман Аполло: роман/ Виктор Пелевин. – М.: Эксмо, 2013. – 512 с.
7. Толстой Л.Н. Война и мир. В 2-х кн. – М.: Учпедгиз, 1957.
8. Чуковский К. Две души М.Горького/ Чуковский К. Сочинения в двух томах. М.: Правда, 1990. – Т.2. Критические рассказы. – С. 355-389.
9. Nabokov V. The Real Life of Sebastian Knight. – N.Y., 1992. – 203 p.
10. Wilson C. The Mind Parasites/ Послесл. В.В. Ивашевой. Комментар. Э.М. Медниковой. – М.: Радуга, 1986. – 331 с.

РОЛЬ СТИЛЕОБРАЗУЮЩИХ ФАКТОРОВ ПРИ ПЕРЕВОДЕ НАУЧНЫХ ТЕКСТОВ С АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Асташова Г.В.

Магнитогорский государственный технический университет, г.Магнитогорск

Научные тексты предназначены для сообщения точных сведений из специальной области для представления их в новом формате или процессе познания. Научный стиль характеризуется интеллектуально-коммуникативной функцией для передачи научной информации. Необходимо, чтобы стиль научного изложения соответствовал требованиям логического построения и объективности.

Особенностью научного стиля является использование научной и узкопрофессиональной терминологии, которая вырабатывается в соответствии с предметом данной научной области. Главными стилеобразующими факторами являются традиционность, ясность категорий, понятий, логическая последовательность и ряд других. Традиционность изложения научного стиля выражается строгим и традиционным порядком слов в предложении, которая часто встречается при определении категорий, понятий и дефиниций. Порядок слов, по обыкновению, прямой.

В научной речи синтаксическая структура заданного стиля отличается стереотипностью, стройностью и логической последовательностью. Логическая последовательность изложения часто передается делением текста на различные макроструктуры (большие блоки информации) или микроструктуры (абзацы). Ключевые предложения, в которых заключается основная идея, отличают отдельные абзацы, в которых используют устоявшиеся выражения: *to sum up, so far...* наречия: *finally, thus, again, not merely*, союзы (простые и сложные): *both and, as... as, there by, here by, there with*.

Лексический состав любого научного текста включает употребление слов в основных прямых, либо в терминологических значениях. Кроме нейтральных слов и терминологии употребляются так называемые книжные слова: *automaton – automata, perform, cardinal, comprise, susceptible, analogous, approximate*. Слова других стилей не используются. В предложениях научного стиля используются пассивные формы. Пример: *Your position is cut. The results are centred about the experiment*. Различные типы развитых определений, состоящие из целых цепочек определяемых слов: *automatic air control device system, hydrogen-iron-potential records*. Предложения с причастными герундиальными и инфинитивными оборотами. Частое употребление безличных форм в виде ссылок на общеизвестные факты: *it should be said, noted, marked...*; *- one may see, show, assume* – являются одним из показателей. Часто встречаются формы замещения конструкциями: *that of, those of, that... which*. Отдельные разделы одной и той же области науки или техники имеют свои терминологические особенности и особенности в представлении информации. Статья, описывающая постановку и решение теоретической задачи, будет отличаться от описания результатов проведенного эксперимента.

По содержанию все научно-технические статьи можно условно разделить на следующие группы: научно-популярная статья, результаты теоретических исследований, экспериментальная работа, инженерная разработка, техническая документация: описание, стандарт, руководство, патент и т.д.

В теоретических исследованиях содержится развитый математический материал, превышающий текстовое наполнение статьи. Авторы используют аргументацию и логику изложения материала, принятую для математических дисциплин, применяя следующие выражения: *we shall begin this part of work by discussion and comparing...*, *we shall begin with a brief consideration of...*, *it is well to begin with a little clarification, first something should be said about ...*,

В экспериментальных исследованиях содержится обширный текстовый материал и описание методики проведения эксперимента и характеристик использованных материалов. Часто статья содержит материалы нескольких различных стилей. Чаще всего это происходит в статьях обзорного характера. В этом случае каждый тип материала представлен в статье отдельной главой. Технические документы характеризуются строго официальным стилем изложения, использование только общепринятых и «гостированных» терминов, наличием множественной (часто крайне запутанной) рубрикации, и используются следующие выражения: *the following table contains...*, *a more profound examination reveals...*, *statistics showed, a few figures will illustrate, we have no reliable figures, but it is clear that...*, *authoritative surveys showed...*

Иногда инженерная статья носит исследовательский характер, и её структура ничем не отличается от структуры, характерной для научных статей, и в ней часто используются следующие выражения: *to compare smth with smth, to balance smth, to collate smth with smth, to contrast smth with smth, to set smth against smth; to agree*

on\about smth, with smb, to consent to smth, to assent to smth, to concur with smb, to be of one mind, to disagree on\about smth, with smb.

В научных статьях введение содержит наибольшее число ссылок на ранее опубликованные работы, изложение и анализ результатов, полученных до настоящего времени. Лексика и терминология носят общенаучный характер. Новые и узкоспециальные термины, если вводятся, то обычно поясняются.

С этой целью используются типовые структурные формы. Примеры типовых структурных форм, характерных для введения:

1. The purpose of this paper is to investigate the relationship between ... and their capability ... in case of ...

Целью данной статьи является исследование зависимости между ... и ... и их способности ... в случае ...

2. The scope of the present effort, which began in ..., includes the analysis, design, fabrication, and testing of ...

Тематика данной работы, начатой в ... включает анализ, проектирование, изготовление и испытания ...

3. The present research project is a ...- sponsored endeavor which responds to the industry requirement for ...

Настоящая программа исследований выполняется при поддержке ... и предназначена для удовлетворения потребности промышленности в ...

Существует постоянная потребность в пересмотре и обновлении наших представлений о современном состоянии вопроса в таких областях, как ...

Содержательная часть статьи заключается в детальном изложении научной проблемы, аргументация выдвигаемых предположений и обоснование выводов. Независимо от типа статьи (обзор, теория, эксперимент), содержательная часть является наиболее информационно-насыщенной ее частью. Она может иметь значительный объем (до 10 и более страниц) и обычно содержит развитый математический и иллюстративно-графический аппарат, а также переходные строевые слова и выражения: accordingly – соответственно, again – снова, еще раз, although – хотя, assuming – предполагая, исходя из того что и т.д.

В заключении дается краткое изложение основных результатов и общих выводов, которые можно сделать на их основании. Для заключения характерны следующие структурные формы:

1. It has been shown that ... Показано, что ...

2. Based on ..., it is considered that ... На основании ... приходим к заключению о том, что ...

3. The following specific conclusions are drawn ... Делаются следующие конкретные выводы: ... и т.д.

Громоздкие промежуточные выводы математических формул, табличные данные, тексты программ и т.п. часто выносятся в отдельный раздел статьи.

Приложение не является обязательным структурным подразделением статьи. Приложение вводится в состав статьи только в том случае, если громоздкий математический аппарат может затруднить понимание существа вопроса. При чтении научно-технических текстов, для большей наглядности, удобно помнить, что температура таяния льда соответствует $0^{\circ}\text{C} = 0^{\circ}\text{R} = 32^{\circ}\text{F}$, а температура закипания воды $100^{\circ}\text{C} = 80^{\circ}\text{R} = 212^{\circ}\text{F}$. Необходимо крайне внимательно относиться к переводу сокращений, встречающихся в статье.

Список литературы

1. Алимов В.В. Теория перевода. Перевод в сфере профессиональной коммуникации. М., УРСС, 2004.
2. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык М.: Флинта, Наука, 2002.
3. Пумпянский А.П. Введение в практику научно-технического перевода на английский язык. М. «Наука» 2013.

**СЕКЦИЯ №23.
СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И
СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.20)**

**СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПРИВАТИВНЫХ КОМПАРАТИВОВ В НЕМЕЦКОМ И
АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ ЯЗЫКАХ**

Кандидат филологических наук, доцент Асланова У.Б.

Азербайджанский университет языков

**THE CONTRASTIVE DESCRIPTION COMPARATIVE PHRASE LOGICAL
IN AZERBAIJAN AND GERMAN LANGUAGES**

Aslanova U.B.

Summary.

The article deals with the analysis of the uninvestigated problem in Azerbaijan linguistics. In this article from a structural standpoint, comparative phrase logical units were classified in both compared languages. On the basis of the analysis the similar and different features of these compound language units were found and their semantic equivalents defined. The analysis carried out has substantiated the result on the rare occurrence of absolute equivalents due to the different typological structures that the said compared languages possess. The investigation was carried out in the aspect of comparison of comparatives consisting of animal names in the German and Azerbaijan languages and gave an opportunity to say about interesting results.

В современной азербайджанской лингвистике не существует контрастивных сравнений в немецком и азербайджанском языках. Цель нижеприведенных размышлений состоит в том, чтобы выяснить сходства и различия сравнений с описанием животных в данных языках. При этом к ним относятся компаративные фразеологизмы не только относительно их структуры, но и их семантики по теме исследования.

Если рассмотреть фразеологическую систему немецкого и азербайджанского языков, то некоторые языковые единицы, в которых человек сравнивается с животным, выделяются чаще всего. В таких единицах используются Katze, Schlange, Hund, Fuchs, Rabe, Kröte, Hamster, Tiger, Pferd, Ochs и т. д. как основы для сравнений. Эти речевые обороты относятся к компаративным фразеологизмам. То есть, фразеологизмы могут превратиться в структурное сравнение.

В. Флейшер предлагает сразу называть фразеологизмами такие словосочетания «которым свойственна тенденция к лексикализации», даже когда они еще не лексикализированы. К случайным фразеологизмам он относит сравнения «*zusammenfallen wie ein schlecht gegangener Backpulverteig* - садиться как плохо замешанное тесто, *riechen wie eine tote Maus unterm Vertiko* - пахнут как мертвая мышь под шкафом» и другие (5, 104).

В. Щаде подчеркивает, что из разнообразия фразеологизмов выделяются так называемые «формы – близнецы» типа „mit Ach und Krach“, „mit Pauken und Trompeten“, как группа компаративных фразеологизмов с особенно четко отчеканенной структурной особенностью (10, 127).

И.И. Чернышева описывает компаративные фразеологизмы как «фразеологическую ценность с явными структурными признаками». На основе вышеуказанного нужно выделить то, что фразеологические или идиоматические сравнения, также называемые «компаративными фразеологизмами», показывают структуру, которая состоит из одного более или менее свободного элемента, к которому присоединяется сравнительная частица «как» или «*tertium comparationis*» (4, 48).

По структуре компаративные единицы в азербайджанском и немецком языках подразделяются на две группы. Первая группа затрагивает устойчивые сравнения, которые содержат в своей структуре сравнительную частицу «как» в немецком и «*kimi*» в азербайджанском как обязательную составную часть:

- (1) *die sind wie Katze und Hund* = *sie vertragen sich nicht* (genaues Äquivalent: *itlə-pişçik kimi yola getmək*),
- (2) *sich winden / krummen wie ein Aal* = *versuchen, sich aus einer unangenehmen Situation zu befreien* (genaues Äquivalent: *tülkü kimi aradan çıxmaq*),
- (3) *wie die Katze um den heißen Brei herumgehen / herumschleichen* = *nicht wagen, etw. Unangenehmes offen auszusprechen* (wörtl. *cüret etməmək*),
- (4) *wie ein Pferd arbeiten / schuften* = *sehr viel und schwer arbeiten*

(genaues Äquivalent: eşşək kimi əlləşmək),

(5) fallen um / sterben wie die Fliegen = Personen sterben in großer Zahl (genaues Äquivalent: milçək kimi qırılmaq).

Вышеуказанные устойчивые сравнения и их эквиваленты или соответствия позволяют выявить сходства и расхождения на символических полях культур. Примеры 1 и 5 на немецком имеют полное сходство с азербайджанским языком, это означает, что по структуре и семантике эти сравнения соответствуют. И, наряду с этим, человек сравнивается в этих выражениях как в немецком, так и в азербайджанском, с теми же животными, то есть основы сравнения выражаются одинаковыми описаниями животных (Katze und Hund = it – pischik, Fliege = miltschek, Wolf = qurd).

Разница между сравниваемыми языками видна в примерах 2 и 4. Здесь в роли основы в немецком и азербайджанском выступают разные животные образы. При частичном эквивалентном сравнении часто попадают различия на морфо-синтаксическом уровне.

Семантическое соответствие проявляется в примерах 2 и 4. Хотя 3 пример семантически одинаков, но структура совершенно разная. Таким образом азербайджанские соответствия этих сравнений не содержат описаний животных.

Вторая группа устойчивых сравнений это так называемые косвенные сравнения. Н. Милиц подчеркивает, что эти сравнения образуются не по схеме глагол прилагательное + как + tertium comparationis. Здесь сравнение укорочено и определяется только косвенно (8, 126). Например:

(1) mein Name ist Hase, ich weiss von nichts = von dieser Angelegenheit habe ich nichts gewusst (genaues Äquivalent: dəvə görmüsən, izini də görməmişəm),

(2) keine zehn Pferde bringen = jmdm. zu etw. / irgendwohin nicht bringen, etw. zu tun, (genaues Äquivalent: iki qoçun başı bir qazanda qaynamaz),

(3) eine Schlange am Busen nähren = jmdm. Vertrauen, der einem später schadet (genaues Äquivalent: nəbələd atın arxasına keçməzlər),

(4) den Bock zum Gärtner machen = jmdm. etw. tun lassen, wozu er überhaupt nicht geeignet ist (genaues Äquivalent: təkədən pendir tutmaq olmaz),

(5) ein alter Hase sein = viel Erfahrung haben (genaues Äquivalent: a, qoca tülkü).

В эти наблюдаемые немецкие обороты речи занесены различные наименования зверей как обязательная составная часть. При этом возникает вопрос, каковы особенности азербайджанского языка. Исследование показало, что только в примере (4) в обоих языках используются одно и то же наименование зверя. В примерах (1), (2), (3), (5) различные животные использованы как сравнительная основа. По структуре соответствия (1), (2), (3), (4) на азербайджанском языке в форме пословицы, т. е.: они – совершенные предложения, а не устойчивые словосочетания. Только в примере (5) имеются как структурные, так и семантические соответствия. По семантике они не всегда находят тотальную эквивалентность. Полная семантическая эквивалентность бросается в глаза в примерах (1), (4), (5). Эти расхождения могут объясняться разной историей развития языков. Из этого следует, что: чем дальше два языка находятся на расстоянии друг от друга исторически и культурно, тем более различны их устойчивые сравнения. При сравнениях с лексически полностью и частично разными компонентами несущественно охватывать расхождения относительно морфо-синтаксической структуры. В таких случаях коннотативные значения сравнений различны. «Идиоматические сравнения не доступны в противоположности только к фразеологическим оборотам и не интерпретируются дословно. При сравнениях трудность отделения фразеологических / идиоматических словосочетаний состоит в том, что глагол или прилагательное, в общем, нужно понимать дословно» (1, 48).

Большинство идиоматических сравнений выполняет функцию глагола в предложении. Во многих случаях речь идет о частично-идиоматических переменах, т.е. глагол только фразеологически привязан к идиоме, например, sich winden wie ein Aal, schwitzen wie ein Schwein, dastehen wie der Ochs vom Berg / Scheunentor; tülkü kimi aradan çıxmaq, qoyun kimi gözüni döymək, inək kimi böyürmək и т.д.

Имеются также сравнения, в которых глагол не является свободным, а полностью интегрирован в обороты речи. В обороте – wie die Katze um den heißen Brei herumgehen / herumschleichen – it kimi quyuq bulamaq глагол задал его изначальное значение в пользу идиоматического общего значения. Что касается вербальной идиомы – это такие сравнения, которые присоединяются к прилагательному. Они не имеют определенного значения и, следовательно, всегда употребляются с глаголом „sein“ или „olmaq“ hungrig sein wie ein Wolf – qurd kimi ac olmaq, bekannt sein wie bunter Hund – ala itdən manşır olmaq.

Устойчивые сравнения действуют в большинстве случаев гиперболически, усиливая, значение глагола или прилагательного или же специфицируют их значения. Так как сравнение усиливает значение глагола, вполне понятно, что в большинстве случаев глагол привязан к настоящему сравнению фразеологически. В. Щаде

подчеркивает: «Самая важная коммуникативная функция сравнительных фразеологизмов состоит в том, что действие или состояние с помощью *tertium comparationis* определенным способом вполне вообразимо, чтобы представлять убедительно, иронизируя, обидчиво и т. д. – чтобы красить их экспрессивно» (10, 130). Также имеются обороты речи, которые полностью совпадают с их морфо – синтаксической структурой, хотя все компоненты лексически различны, например: *blind wie ein Maulwurf* – *elə bil kor toyuqdur*, *aufpassen wie ein Schießhund* – *at kimi qulaqlarını şəkləmək*, *bluten wie ein gestochenes Schwein* – *yaralı aslan kimi nərildəmək* и т. д. В вышеследующих примерах сравнение содержит дополнительный компонент, который случайно может стать причиной специфики раскрытия значения или интенсивности прежде всего в глагольных оборотах, например: *dastehen wie der Ochs vom Berg / Scheunentor* – *mal kimi gözünü döymək*, *sich wie ein Elefant im Porzellanladen benehmen* – *ayı kimi davranmaq* и т. д.

Коннотативные значения сравнений частичных эквивалентных соответствий могут быть как схожие, так и различные. Существуют также частичные эквивалентные сравнения, которые имеют сильную коннотацию в языке, следовательно, они образнее, чем в другом языке. Различная устойчивая образность идиоматических сравнений и их переводов является ярким стилистическим признаком. Сравнения частичных эквивалентных соответствий различаются по своей выразительности, образности, стилистическому регистру, стилистической окраске и частоте. В большинстве функциональных групп имеются немецкие сравнения, которые выразительнее и образнее, чем их азербайджанские соответствия (12):

- (1) *glatt wie ein Aal sein* = *nicht zu fassen sein, sich aus jeder Situation geschickt herauszuwinden verstehen* (wörtl. *əfəl olmamaq*),
- (2) *wenn man den Esel nennt, kommt er gerennt* = *jmd. erscheint gerade dann, wenn man vom ihm spricht* (genaues Äquivalent: *adını çağ, qulağını bur*),
- (3) *ein alter Hase sein* = *sehr viel Erfahrung haben* (genaues Äquivalent: *qoca tülkü*),
- (4) *das beste Pferd im Stall sein* = *der tüchtigste Mitarbeiter* (wörtl. *qoçaq olmaq*),
- (5) *ein Wolf im Schafspelz* = *jmdm., der einen harmlosen Eindruck macht, aber trotzdem böse oder gefährlich ist* – (*yatağan ilan olmaq*).

Показательно то, что встречаются и противоположные случаи:

- (1) *at kimi yerimək* – wörtl. *reiten wie ein Pferd*,
- (2) *ayı kimi yatmaq* – genaues Äquivalent: *schlafen wie ein Bär*,
- (3) *it kimi hürmək* – wörtl. *bellen wie ein Hund*,
- (4) *maral kim olmaq* – wörtl. *schön sein wie ein Hirsch*,
- (5) *çaqqal kimi ulmaq* – wörtl. *heulen wie ein Schakal* (genaues Äquivalent: *heulen wie ein Schlosshund*).

На этом примере нужно попытаться произвести подразделение частичных эквивалентных сравнений с помощью критериев сходства и различия коннотативных значений. Следует различать две группы сравнений: первая группа охватывает единство идентичной коннотации в общих чертах; вторая группа включает те обороты, которые имеют ограниченно схожую коннотацию. При семантическом анализе устойчивых сравнений выявляется, что очень большое количества таких фразеологизмов выражают отрицательное значение без явных синтаксических отрицательных элементов. Как подчеркивает В. Флейшер сравнительные фразеологизмы могут употребляться в функции отрицания. Это означает, что в данном случае отрицательный характер сравнительного фразеологизма передает косвенную семантическую информацию (5,106).

Примеры в немецком языке:

die sind wie Katze und Hund = *sie vertragen sich nicht; wie die Katze um den heißen Brei herumgehen / herumschleichen* = *nicht wagen, etw. Unangenehmes offen auszusprechen*; *jmd. schwimmt wie eine bleierne Ente* = *jmd. schwimmt nicht; dastehen wie ein Ochs vorm Berg / Scheunentor* = *nicht mehr wissen, was man tun soll; davon wie der Hahn vom Eierlegen verstehen* = *nichts verstehen*; *den Bock zum Gärtner machen* = *jmdn. etw. tun lassen, wozu er überhaupt nicht geeignet ist* и т. д.

Примеры в азербайджанском языке:

Qoyun kimi gözünü döymək = *nə edəcəyini bilməmək*; *milçək kimi qırılmaq* = *kütləvi şəkildə ölmək*; *itlə – pişik kimi yola getmək* = *yola getməmək* и др.

Список литературы

1. Burger H : *Idiomatik des Deutschen*. Tübingen, 1973.
2. Görner H. : *Kleine Idiomatik der deutschen Sprache*, 1986.
3. Glazyrin R.: О применении типологического и сопоставительного метода при анализе компаративных фразеологических единиц. Москва, 1971, с. 207-217.
4. Чернышева И.И.: *Фразеология современного немецкого языка*. Москва, 1971.

5. Fleischer W. (1997): Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache. Tübingen.
6. Klappenbach R.: feste Verbindungen in der deutschen Gegenwartssprache. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 82. Leipzig, 1961, S. 443-457.
7. Koller W. :Redensarten. Linguistische Aspekte, Vorkommensanalyse, Sprachspiel. Tübingen, 1977.
8. Militz N.: Zur Semantik und Syntax des Verbs in phraseologischen Wendungen. Konfrontative Darstellung des Französischen und Deutschen. Linguistische Studien A 69 / 2. 1980, S. 122-181.
9. Pilz K. : Phraseologie. Redensartenforschung. Stuttgart, 1981, S. 436-457.
10. Schade W.: Zu den komparativen Phraseologismen des Deutschen und Russischen. In: Aktuelle Probleme der Phraseologie. 1976, S. 127-134.
11. Schemann H.: Deutsche Idiomatik. Die deutschen Redewendungen im Kontext. Stuttgart-Dresden, 1993.
12. Wander K.F.W. (1867-1880). Deutsches Sprichwörter Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk. 5Bd. Leipzig. Reprint Darmstadt, 1964.
13. Duden: Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten. Band 11. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich, 1992.
14. Duden: Deutsches Universal Wörterbuch A-Z. Mannheim /Leipzig /Wien /Zürich, 1989.
15. Langenscheidts Großwörterbuch: Deutsch als Fremdsprache. Berlin/ Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich/New York, 1996.
16. Azərbaycan dilinin izahli lüğəti: Bakı, 1966.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЗВУКОПОДРАЖАТЕЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ В АНГЛИЙСКОМ И ИТАЛЬЯНСКОМ ЯЗЫКАХ: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Абдрахманова К.И., Смирнова Е.А.

Казанский (Приволжский) федеральный университет, г.Казань

В языке каждого народа имеется особый класс слов, которые являются условной имитацией звучаний окружающей действительности. Такие лексические единицы носят название звукоподражаний, или онomatопов. Звукоподражания, или онomatопы – это особый структурно-семантический класс неизменяемых слов, которые представляют собой приблизительное воспроизведение звуков живой и неживой природы. [2, 6] Ученые-лингвисты уже на протяжении многих лет занимаются изучением и исследованием данного языкового явления.

Звукоподражательная лексика является исследовательским объектом, представляющим большой интерес для лингвистов и на сегодняшний день. Одними из самых известных современных авторов, занимающихся изучением онomatопеи, являются Р. Пейджет, Г. Ревес, А. Г. Спиргин, В. В. Бунал, Д. В. Бубрих, А. М. Газова-Гинзберг, И. И. Горелов.

В настоящее время имеется ряд научных работ, направленных на изучение и сопоставление звукоподражаний в разных языках.

Мы провели сравнительный анализ звукоподражательной лексики в английском и итальянском языках. Наше исследование проходило в несколько этапов.

В первую очередь, мы изучили основную научную литературу (словари и др. источники) на английском и итальянском языках и отобрали наиболее часто употребляемую звукоподражательную лексику (46 английских онomatопов и 43 итальянских). После этого мы представили имеющиеся онomatопы в виде следующих тематических групп:

1. Звуки, издаваемые животными.
2. Звуки, издаваемые человеком.
3. Звуки столкновений, взрывов и ударов.
4. Звуки, издаваемые техническими устройствами.
5. Звуки неживой природы.

Затем полученные данные были преобразованы в две таблицы (отдельно для каждого языка):

Таблица 1

Звукоподражательная лексика английского языка

Звукоподражание в английском языке	Его аналог в русском языке/ перевод	Слова, образованные от данного звукоподражания

Звуки, издаваемые животными		
buzz	ж-ж-ж	to buzz (1. жужжать, 2. быстро и шумно двигаться и пр.), buzz (1. жужжание 2. суета 3. сплетни и др.), buzz word (ирон. “ученое словечко”) и т. д.
chirp	чик-чирик, фьють	to chirp (1. чирикать, 2. издавать писк 3. доносить, chirp (чириканье), chirpy (веселый)
...		
Звуки, издаваемые человеком		
wah-wah	уа-уа (плач ребенка)	-
champ	хрум-хрум	to champ (чавкать), champ (1. чавканье, 2. поле).
...		
Звуки стокновений, взрывов и ударов		
bang!	бах! (лопание шара)	to bang (ударить, стукнуть), bang (удар, взрыв), bang-bang (автомат, пулемёт)
boom!	бум!	to boom (быстро расти, гудеть), boom (быстрый подъем), booming (растущий)
Звуки, издаваемые техническими устройствами		
click	щелк (камера)	to click (щелкать), click (щелчок), click-beetle (жук-щелкун)
pee-naw	звук сирены	-
...		
Звуки неживой природы		
rumble	раскат грома	to rumble (грохотать), rumble (грохот)
pssss	шипение пара	-
...		

Таблица 2

Звукоподражательная лексика итальянского языка

Звукоподражание в итальянском языке	Его аналог в русском языке/ перевод	Слова, образованные от данного звукоподражания
Звуки, издаваемые животными		
miao	мяу	miagolare (мяукать), miagolando (мяуканье)
chicchirichù	кукареку	-
...		
Звуки, издаваемые людьми		
uè- uè	уа-уа (плач ребенка)	-
...		
Звуки стокновений, взрывов и ударов		
bum!	бах! (лопание шара)	-
...		
Звуки, издаваемые техническими устройствами		
clic	щелк (камера)	-
brum brum	rrrr (запуск двигателя)	-
...		
Звуки неживой природы		
-	раскат грома	-
plin plin	капание воды	-
...		

Мы условно поделили исследуемые нами онематопы английского и итальянского языков на четыре группы по степени совпадения формы и содержания:

1. Полное совпадение в плане содержания и выражения: англ. *goat* – ит. *goat*, англ. *mo* – ит. *mo*, англ. *awoo* – ит. *auu*, англ. *oink* – ит. *oink*, англ. *zzz* – ит. *zzz*, англ. *boom* – ит. *bum*, англ. *click* – ит. *clac*, англ. *nee-naw* – ит. *nino*, англ. *cuckoo* – ит. *cucù*, англ. *achoo* – ит. *etcù*.

2. Частичное совпадение в плане выражения и полное – в плане содержания: : англ. *chirp* – ит. *cip cip*, англ. *meow* – ит. *miao*, англ. *baa* – ит. *beeee*, англ. *croak* – ит. *cra cra*, англ. *quack-quack* – ит. *qua-qua*, англ. *hiss* – ит. *pis pis*, англ. *bowwow* – ит. *bau-bau*, англ. *thump-thump* – ит. *tu-tump*, англ. *creak* – ит. *cric crac*, англ. *vroom-vroom* – ит. *brum-brum*, англ. *beep* – ит. *bip-bip*, англ. *tick-tock* – ит. *tic tac*, англ. *choo-choo* – ит. *ciuf-ciuf*, англ. *ding-dong* – ит. *din-don*, англ. *plink-plonk* – ит. *plin plin*,

3. Полное несовпадение в плане выражения, совпадение в плане содержания: англ. *buzz* – ит. *zzzzz*, англ. *cheer* – ит. *pio pio*, англ. *cook-a-doodle-doo* – ит. *chicchirichù*, англ. *cluck-cluck* – ит. *coccodé*, англ. *cackle* – ит. *qua qua*, англ. *wah-wah* – ит. *uè- uè*, англ. *chomp* – ит. *gnam*, англ. *om-nom-nom* – ит. *gnam-gnam*, англ. *hush* – ит. *shh*, англ. *muah* – ит. *smack*, англ. *hahah* – ит. *ah ah*, англ. *slurp* – ит. *glu glu*, англ. *bang* – ит. *bum*, англ. *bam* – ит. *pum*, англ. *knock* – ит. *toc toc*, англ. *ring-ring* – ит. *drin drin*, англ. *whoosh* – ит. *fisch*.

4. Наличие онематопы в одном языке и отсутствие в другом: англ. *splash*, *rumble*, *pssss*.

Количественный анализ позволил представить полученные данные в процентном соотношении: звукоподражания, полностью совпадающие в плане содержания и выражения в обоих языках – 23 %, частичные совпадающие в плане выражения и полностью в плане содержания – 32 %, полностью несовпадающие в плане выражения и совпадающие в плане содержания – 38 %, наличие звукоподражания в одном языке и отсутствие в другом – 7 %.

Следовательно, мы можем утверждать, что в английском и итальянском языках онематопея используется, как правило, для выражения одних и тех же звуков и звучаний (например, телефонный звонок), однако при этом имеется много различий в форме слов, их структуре (англ. «*ring*» и ит. «*drin drin*»).

Качественный анализ полученных табличных данных позволил нам выявить особенности, характерные для английских и итальянских онематопов. Результаты проведенного нами исследования свидетельствуют о том, что в звукоподражательных системах данных языков имеются как сходства, так и различия. Мы установили, что в целом, онематопы, имеющиеся в английском и итальянском языках, употребляются для обозначения одних и тех же явлений и звучаний, однако, формы используемых слов часто имеют существенные отличия.

Основными сходствами в системе звукоподражаний исследуемых языков являются следующие:

1. Как в английском, так и в итальянском языке звукоподражательные слова могут выполнять функции любых членов предложения.

— Splash! She shook the water from her eyes...her warm back. (англ.) [14] Cuculo rispondeva con sette gridi, mentre invece potevano esser le dieci. (ит.) [5]

— It banged gustily (англ.). [13] Il gatto ha miagolato piano (ит.). [15]

— Directly I could just barely hear a “me-yow! me-yow!” down there. (англ.) [17] Diotima, chiama il cuculo che come me creca il suo nido. (ит.) [5]

— Duck and he looked about him for the owner of the sad croaky voice. (англ.) [11] Oh, il bel gattino! Chi mi compra il gattino che miagola? (ит.) [9]

— Cautiously they began to go up into the dark fault of the upper house, the boards creaking under their weight. (англ.) [8] Il ticchettio della macchina era tranquillizante come il ciuf ciuf di un treno. (ит.) [16]

2. Большое количество онематопов как в английском, так и итальянском содержит редупликацию и чередование звуков. (англ. *quack-quack*, *qua-qua*, ит. *ciuf-ciuf* и др.)

3. В обоих языках прослеживается ориентированность онематопов на передачу звуковых ощущений (англ. *hiss* – шипение, англ. *creak* – скрип, ит. *cric crac* – скрип, ит. *fiuu* – свист ветра и др.).

Также нам удалось выявить и некоторые различия в системе звукоподражаний английского и итальянского языков:

1. В английском языке, в отличие от итальянского, наблюдается более высокий уровень словообразовательной продуктивности онематопов.

Так, на основе звукоподражаний в английском языке были образованы слова, относящиеся к самым разным частям речи: существительные, прилагательные, глаголы, причастия. Например, “*ding-dong*” – *to ding* (гл.), *ding* (сущ.), *ding-dong* (нареч.). В итальянском же языке, как правило, не все онематопы образуют новые слова. Так, от звукоподражательного слова “*miao*” произошли глагол *miagolare* (мяукать) и существительное *miagolando* (мяуканье). Однако, например, у онематопы «*qua-qua*» нет подобных дериватов. Для обозначения

глагола «крякать» итальянцы используют устойчивое выражение “fare qua qua”. (досл.: «делать ква ква»)

2. Одним из самых частых способов словообразования от звукоподражательных слов в английском языке является конверсия – переход слов из одной части речи в другую (например, *knock* (стук) – *to knock* (стучать), *knocker* (дверной молоток)). В итальянском языке звукоподражания, глаголы, имена существительные и др. части речи имеют совершенно разную структуру, поэтому переход из одной части речи в другую в данном случае в принципе невозможен: *ronzare* – глагол (жужжать), *ronzio* – сущ. (жужжание), *zzz* (жжж) – звукоподражание.

Таким образом, результаты проведенного нами исследования позволяют утверждать, что звукоподражательная лексика является неотъемлемой частью национального языка как англичан, так и итальянцев. В результате сравнительного анализа нам удалось выявить главные сходства и различия в системе звукоподражаний двух языков. Так, основными сходствами являются следующие: синтаксическая функция ономастов в предложении, наличие редупликации и чередования звуков в звукоподражательных словах, ориентированность ономастов на передачу звуковых ощущений. Основные различия: более высокий уровень словообразовательной продуктивности ономастов, широкое распространение конверсии в английском языке по сравнению с итальянским.

Список литературы

1. Cross-linguistic onomatopoeias: [Электронный ресурс]// Wikipedia. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Cross-linguistic_onomatopoeias
2. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова – М., Советская энциклопедия, 1969. — 608 с.
3. Воронин, С.В. Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании / С.В. Воронин. – Л.:ЛГУ, 1990. –200 с.
4. Дмитриев, О.В. Словарь итальянско-русский и русско-итальянский / О.В. Дмитриев. – Киев: Перун, 2002. – 576 с.
5. Ковалева, Т.В. О чем вещает кукушка / Т. В. Ковалёва //Новости этнокультуры. – 2004. – № 16. – с. 233 – 243.
6. Ожегов, С.И. Словарь русского языка / С.И. Ожегов. – М.: Гос. изд. иностр. и нац. словарей, 1949. — 968 с.
7. Петкова, З.А. Семантические особенности звукоподражательных слов в русском и болгарском языках // Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика»: изд-во МГОУ. М., 2010. № 3. С.118-122.
8. Blackwood, A. Empty house and other ghost stories / A. Blackwood. – Start Classics, 2014. — 155 p.
9. Capuana L., *Il raccontafiabe* / L. Capuana. – Sellerio, 2006. —214 p.
10. Collins English Dictionary. – Collins, 2003. – 1888 p.
11. Cory, D. Puss-in-boots and Robinson Crusoe / D. Cory. – Grosset & Dunlap publishers. – 2010.
12. Altieri, F. “Dizionario italiano ed inglese”/ F. Altieri. – W. and J. Innys, 1726.
13. King, St. It / St.King. – Penguin, 1987. – 1104 p.
14. London, J. A daughter of the snows / J. London. –Trajectory Inc., 2014. – 334 p.
15. Palazollo, Ch. Strappami il cuore / Ch. Palazollo. – Ed. Piemme, 2010 – 448 p.
16. Sartori, L. La forma incerta dei sogni / L. Sartori. – Ed. Piemme, 2010 – 168 p.
17. Twain, M. Adventures of Huckleberry Finn / M. Twain. – Chatto & Windus, 1995. – 366 p.

СЕКЦИЯ №24.

ПРИКЛАДНАЯ И МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.21)

СЕКЦИЯ №25.

ЯЗЫКИ НАРОДОВ ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН ЕВРОПЫ, АЗИИ, АФРИКИ, АБОРИГЕНОВ АМЕРИКИ И АВСТРАЛИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫКОВОЙ СЕМЬИ) (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.22)

СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ МОДЕЛЬ «ИЕРОГЛИФ + 心» В КИТАЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Петрова А.С.

Санкт-Петербургский университет МВД России, г.Санкт-Петербург

Китайский язык входит в китайско-тибетскую (сино-тибетскую) лингвистическую семью и является официальным языком КНР, Тайваня и Сингапура. На нем говорит примерно 1,2 млрд человек; как минимум для миллиарда людей китайский язык служит родным.

Китайский язык – это корнеизолирующий язык, типичный представитель довольно редкой в современном мире группы языков. Считается, что именно языки такой структуры были исторически первыми, но сейчас они сохранились главным образом в Юго-Восточной Азии.

В китайском языке нет морфем в привычном для нас значении, обозначающих грамматические значения и нет специальных аналитических конструкций. Фактически, в китайском есть только корни. Единственным способом словообразования в этом языке является корнесложение, а грамматические значения определяются главным образом с помощью порядка слов. Кроме того, в китайском широко используются разнообразные служебные слова, многие из которых могут иметь также и самостоятельное значение.

Слово, являясь важнейшей единицей китайского языка, занимая центральное место в его лексической системе, находится в сложных отношениях с такими понятиями, как слог, морфема, иероглиф.

В китайском языке, так же как и в русском, слова делятся на слоги. Однако роль слога в этих языках неодинакова. В русском языке не каждый слог лексически значим, тогда как в китайском языке отдельный слог, как правило, наделен смысловым значением. Таким образом, применительно к китайскому языку слог является не только звуковой, но также и смысловой единицей. Это значит, что в китайском языке слоговое деление обычно совпадает с морфологическим членением, и поэтому морфему иногда называют слогоморфемой.

Анализируя факты китайского языка, целесообразно, подобно другим языкам, выделить морфему как языковую единицу, меньшую, чем слово, представляющую собой минимальную часть слова, наделенную определенным значением, но лишенную синтаксической самостоятельности. Однако для понимания особенностей китайского языка следует учитывать, что в китайском языке трудно провести четкую грань между знаменательной морфемой и словом, так как в нем почти совершенно нет знаменательных морфем, которые не могут выступать в качестве односложного слова. [3, с. 10].

В практике преподавания китайского языка часто встречаются лексемы, которые состоят из двух иероглифов и образованы по модели «иероглиф + 心 (xīn сердце, душа, середина)» и обозначают качества, связаны с эмоциями человека. Но ни в одном из учебных пособий не приводится хотя бы частичный список данных прилагательных и их значение.

В данной статье мы попытались путем сплошной выборки из словарей выявить лексемы, образованные по указанной выше модели, и проанализировать их структуру, логику образования слов, поскольку знание внутренней формы позволяет лучше запомнить лексику и активно использовать ее в коммуникации.

- 丹心 dānxīn преданность – пилюля сердца
- 人心 rénxīn совесть – человеческое сердце
- 信心 xìnxīn уверенность – доверять сердцу
- 偏心 piānxīn пристрастие – наклонять сердце
- 伤心 shāngxīn огорчаться – ранить сердце
- 倾心 qīngxīn задушевный – склониться сердцем
- 分心 fēnxīn отвлекаться – разделять сердце
- 动心 dòngxīn растрогаться – двигать сердце
- 善心 shànxīn милосердие – доброе сердце
- 多心 duōxīn недоверчивый

好心hǎoxīn доброта
 安心ānxīn успокоиться
 寒心hánxīn страшиться
 实心shíxīn искренний
 专心zhuānxīn сосредоточиться
 小心xiǎoxīn остерегаться
 忍心rěnxīn бессердечный
 忠心zhōngxīn преданность
 悉心xīxīn с усердием
 忧心yōuxīn тревога
 戒心jièxīn настороженность
 操心cāoxīn заботиться
 担心dānxīn беспокоиться
 放心fàngxīn успокоиться
 有心yǒuxīn умышленно
 死心sǐxīn примириться
 决心juéxīn решимость
 灰心huīxīn падать духом
 无心wúxīn ненамеренно
 热心rèxīn энтузиазм
 狠心hěnxīn жестокосердный
 甘心gānxīn быть довольным
 用心yòngxīn стараться; быть усердным
 留心liúxīn быть осторожным
 疑心yíxīn подозрение
 痛心tòngxīn горько, больно
 省心shěngxīn избавиться от лишних забот
 知心zhīxīn близкий
 私心sīxīn себялюбие
 粗心cūxīn небрежный – толстое сердце
 精心jīngxīn тщательный; тщательно – отборное сердце
 细心xìxīn внимательный; тщательно – тонкое, детальное сердце
 耐心nàixīn терпеливый – стойкое сердце
 良心liángxīn совесть – замечательное сердце
 苦心kǔxīn забота – мучить сердце
 虚心xūxīn скромный – слабое сердце
 衷心zhōngxīn сердечно; от всей души – душевное сердце
 诚心chéngxīn искренность – честное сердце
 变心biànxīn нарушить верность, изменить – менять сердце
 贪心tānxīn жадный, алчный – жадное сердце
 贴心tiēxīn задушевный; близкий – приклеивать сердце
 醉心zuìxīn упиваться; увлекаться – пьяное сердце
 开心kāixīn весело; радостно; радоваться – открыть сердце
 关心guānxīn заботиться – закрыть сердце
 顺心shùnxīn по душе – приятный сердцу
 黑心hēixīn злодейский – черное сердце
 齐心qíxīn единодушно – единое сердце

Анализ внутренней формы вышеприведенных примеров показывает, что ее знание способствует пониманию китайского языка и облегчает процесс запоминания новых лексем. Кроме того, приведенный выше

перечень лексем в той или иной степени активно используется в речи и требует особого внимания в процессе обучения китайскому языку.

Практика преподавания китайского языка показывает большую сложность запоминания новой лексики, так как учащемуся необходимо не только выучить сам иероглиф и его значение, но и его чтение с тонами, словно параллельно учишь два языка. А приведенные выше слова в большинстве своем состоят из уже ранее выученных слов, поэтому запоминание внутренней формы слова, которая в большой степени передает значение всей лексемы, во многом облегчает процесс обучения.

Список литературы

1. Баранова З.И., Гладцков В.Е. Большой китайско-русский словарь. - М.: Живой язык, 2010. – 528 с.
2. Баранова З.И., Котов А.В. Большой русско-китайский словарь. – М.: Живой язык, 2010. – 568 с.
3. Горелов В.И. Лексикология китайского языка. – М.: «Просвещение», 1984. – 216 с.
4. Кленин И.Д., Щичко В.Ф. Лексикология китайского языка. – М.: Восточная книга, 2013. – 272 с.

ПЛАН КОНФЕРЕНЦИЙ НА 2015 ГОД

Январь 2015г.

II Международная научно-практическая конференция «**Актуальные вопросы гуманитарных наук в современных условиях развития страны**», г.Санкт-Петербург

Прием статей для публикации: до 1 января 2015г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 февраля 2015г.

Февраль 2015г.

II Международная научно-практическая конференция «**Актуальные проблемы гуманитарных наук в России и за рубежом**», г.Новосибирск

Прием статей для публикации: до 1 февраля 2015г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 марта 2015г.

Март 2015г.

II Международная научно-практическая конференция «**Актуальные вопросы современных гуманитарных наук**», г.Екатеринбург

Прием статей для публикации: до 1 марта 2015г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 апреля 2015г.

Апрель 2015г.

II Международная научно-практическая конференция «**Актуальные проблемы и достижения в гуманитарных науках**», г.Самара

Прием статей для публикации: до 1 апреля 2015г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 мая 2015г.

Май 2015г.

II Международная научно-практическая конференция «**Актуальные вопросы и перспективы развития гуманитарных наук**», г.Омск

Прием статей для публикации: до 1 мая 2015г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 июня 2015г.

Июнь 2015г.

II Международная научно-практическая конференция «**Современные проблемы гуманитарных наук в мире**», г.Казань

Прием статей для публикации: до 1 июня 2015г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 июля 2015г.

Июль 2015г.

II Международная научно-практическая конференция «**О вопросах и проблемах современных гуманитарных наук**», г.Челябинск

Прием статей для публикации: до 1 июля 2015г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 августа 2015г.

Август 2015г.

II Международная научно-практическая конференция «**Новые тенденции развития гуманитарных наук**», г.Ростов-на-Дону

Прием статей для публикации: до 1 августа 2015г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 сентября 2015г.

Сентябрь 2015г.

II Международная научно-практическая конференция «**Гуманитарные науки в современном мире**», г.Уфа

Прием статей для публикации: до 1 сентября 2015г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 октября 2015г.

Октябрь 2015г.

II Международная научно-практическая конференция «**Основные проблемы гуманитарных наук**», г.Волгоград

Прием статей для публикации: до 1 октября 2015г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 ноября 2015г.

Ноябрь 2015г.

II Международная научно-практическая конференция «Гуманитарные науки: вопросы и тенденции развития», г.Красноярск

Прием статей для публикации: до 1 ноября 2015г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 декабря 2015г.

Декабрь 2015г.

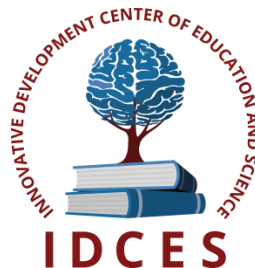
II Международная научно-практическая конференция «Перспективы развития современных гуманитарных наук», г.Воронеж

Прием статей для публикации: до 1 декабря 2015г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 января 2016г.

С более подробной информацией о международных научно-практических конференциях можно ознакомиться на официальном сайте Инновационного центра развития образования и науки www.izron.ru (раздел «Гуманитарные науки»).

ИННОВАЦИОННЫЙ ЦЕНТР РАЗВИТИЯ ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
INNOVATIVE DEVELOPMENT CENTER OF EDUCATION AND SCIENCE



АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ДОСТИЖЕНИЯ В ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ

Выпуск II

**Сборник научных трудов по итогам
международной научно-практической конференции
(7 апреля 2015г.)**

**г. Самара
2015 г.**

Печатается в авторской редакции
Компьютерная верстка авторская

Подписано в печать 08.04.2015.
Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 9,41.
Тираж 250 экз. Заказ № 152.

Отпечатано по заказу ИЦРОН в ООО «Ареал»
603000, г. Нижний Новгород, ул. Студеная, д. 58