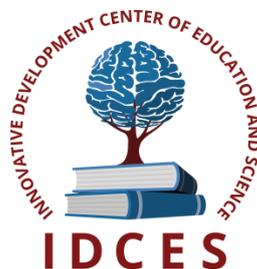


**ИННОВАЦИОННЫЙ ЦЕНТР РАЗВИТИЯ ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ**  
**INNOVATIVE DEVELOPMENT CENTER OF EDUCATION AND SCIENCE**



**Актуальные проблемы и достижения  
в гуманитарных науках  
Выпуск III**

**Сборник научных трудов по итогам  
международной научно-практической конференции  
(11 апреля 2016 г.)**

**г. Самара  
2016 г.**

УДК 009(06)  
ББК 6/8я43

**Актуальные проблемы и достижения в гуманитарных науках,** / Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. № 3. г. Самара 2016. 99 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 III 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).

© ИЦРОН, 2016 г.  
© Коллектив авторов

## Оглавление

<b>ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.00)</b> .....	6
<b>СЕКЦИЯ №1.</b>	
<b>ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.01)</b> .....	6
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ В СВЕТЕ ВРЕМЕНИ	
Ерома М.В. ....	6
<b>СЕКЦИЯ №2.</b>	
<b>МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.02)</b> .....	8
<b>СЕКЦИЯ №3.</b>	
<b>КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.03)</b> .....	8
<b>СЕКЦИЯ №4.</b>	
<b>ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И</b>	
<b>АРХИТЕКТУРА(СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.04)</b> .....	8
ГОРОДСКИЕ РОЩИ ОМСКА СЕРЕДИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ	
Козлова Л.Н. ....	8
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И САМОБЫТНОСТЬ СОВЕТСКОГО ЭСТАМПА 1940- 1950X	
ГОДОВ	
Кречетова М.А. ....	12
<b>СЕКЦИЯ №5.</b>	
<b>ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.05)</b> .....	14
<b>СЕКЦИЯ №6.</b>	
<b>ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.06)</b> .....	14
РАСТЕРИЗАЦИЯ, РАСТРИРОВАНИЕ, РАСТРОВОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ВОПРОСЫ КОРРЕКТНОГО	
ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТЕРМИНОВ	
Яковлева Т.А. ....	14
СОЦИО-КУЛЬТУРНАЯ СРЕДА ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ XIX ВЕКА КАК КОНТЕКСТ СОЗДАНИЯ	
НОВОЙ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	
Амброзевич Ю.А. ....	17
<b>СЕКЦИЯ №7.</b>	
<b>ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.09)</b> .....	23
<b>КУЛЬТУРОЛОГИЯ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 24.00.00)</b> .....	23
<b>СЕКЦИЯ №8.</b>	
<b>ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 24.00.01)</b> .....	23
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА	
Волосков И.В. ....	23
<b>СЕКЦИЯ №9.</b>	
<b>МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ</b>	
<b>ОБЪЕКТОВ(СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 24.00.03)</b> .....	25
<b>ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.00.00)</b> .....	25
<b>ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.00)</b> .....	25
<b>СЕКЦИЯ №10.</b>	
<b>РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.01)</b> .....	25
КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ДОМИНАНТЫ ЦИКЛА А.С. ПУШКИНА «ПОВЕСТИ БЕЛКИНА»	
Павленко И.В., Сушков А.В. ....	25
МЕТАФОРЫ, ОБРАЗЫ И СИМВОЛЫ, СВЯЗАННЫЕ С ЛУНОЙ, В ПОЭЗИИ Н. ГУМИЛЕВА	
Раскина Е.Ю., Ревво Ю.А. ....	31

ПОЭТИЧЕСКИЙ «ТУРНИР» К.Д. БАЛЬМОНТА И В.Я. БРЮСОВА: К ВОПРОСУ О ПЕРЕВОДАХ БАЛЛАДЫ «ВОРОН» ЭДГАРА ПО Устиновская А.А. ....	33
ФОРМИРОВАНИЕ УАЙЛЬДОВСКОГО МИФА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА Сушко Е.Л. ....	38
<b>СЕКЦИЯ №11.</b>	
<b>ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИЛИ ГРУППЫ ЛИТЕРАТУР) (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.02) .....</b>	<b>41</b>
<b>СЕКЦИЯ №12.</b>	
<b>ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ) (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.03).....</b>	<b>41</b>
ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ОДЕ ДЖОНА ДРАЙДЕНА «БЛАГОЧЕСТИВОЙ ПАМЯТИ ЭНН КИЛЛИГРУ» Сидорченко Л.В. ....	41
<b>СЕКЦИЯ №13.</b>	
<b>ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.08).....</b>	<b>44</b>
СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ С ЭМОЦИОНАЛЬНЫМ КОНЦЕПТОМ «СТРАХ»/«FEAR» В РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ Бойцов И.А., Луконина Я.Д. ....	44
<b>СЕКЦИЯ №14.</b>	
<b>ФОЛЬКЛОРИСТИКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.09).....</b>	<b>46</b>
РЯЖЕНЬЕ В ЗИМНЕЙ СВЯТОЧНОЙ ТРАДИЦИИ СИБИРЯКОВ (ПО ЭКСПЕДИЦИОННЫМ МАТЕРИАЛАМ РАЙОНОВ ЮГА ТЮМЕНСКОЙ ОБЛАСТИ) Лосева Р.В. ....	46
<b>СЕКЦИЯ №15.</b>	
<b>ЖУРНАЛИСТИКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.10).....</b>	<b>49</b>
<b>ЯЗЫКОЗНАНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.00).....</b>	<b>49</b>
<b>СЕКЦИЯ №16.</b>	
<b>РУССКИЙ ЯЗЫК (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.01).....</b>	<b>49</b>
АКТУАЛИЗАЦИЯ СЕМЫ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ – ВОСПОМИНАНИЯ – В ЗНАЧЕНИЯХ СЛОВ ДРУГИХ ЛСП (НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ) Голайденко Л.Н. ....	49
«ВЕЧНАЯ ЖЕНСТВЕННОСТЬ» В ГЕНДЕРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ И В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА Бойцов И.А., Фокавина Ю.А. ....	55
ПОЭТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА СИНОНИМОВ «БОЙ» И «БИТВА» В СТИХОТВОРНЫХ ТЕКСТАХ ЛЕРМОНТОВА Бурдун С.В. ....	58
РАЗВИТИЕ ПАМЯТИ НА ЗАНЯТИЯХ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО Никитченко А.В. ....	62
<b>СЕКЦИЯ №17.</b>	
<b>ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫКОВОЙ СЕМЫ) (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.02).....</b>	<b>63</b>
СОХРАНЕНИЕ ХАКАССКОГО ЯЗЫКА В РЕСПУБЛИКЕ ХАКАСИЯ: ГОСУДАРСТВЕННО- ПРАВОВЫЕ АСПЕКТЫ Топоева М.В. ....	63
<b>СЕКЦИЯ №18.</b>	
<b>СЛАВЯНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.03).....</b>	<b>65</b>
<b>СЕКЦИЯ №19.</b>	
<b>ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.04).....</b>	<b>66</b>
КОММУНИКАТИВНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ СТУДЕНТОВ Поползина Л.П., Ворончихина М.И. ....	66

КОММУНИКАТИВНО – ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СТИЛИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ ПРИ ПЕРЕВОДЕ РАССКАЗА СТИВЕНА КИНГА «ДЕТКИ В КЛЕТКЕ» («SUFFER THE LITTLE CHILDREN») НА РУССКИЙ ЯЗЫК Подольяк Н.Н. ....	68
ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ С НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ Одишария А.М., Бутусова А.С. ....	69
ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ КАК ФРАГМЕНТЫ ИДИОМАТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА В НЕМЕЦКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ Наджафова Г.К. ....	72
ЭВОЛЮЦИЯ ПОДХОДОВ К ЯВЛЕНИЮ ЭВФЕМИИ Яфарова Г.Х. ....	75
ЯЗЫК ЭМОЦИЙ В КОНТЕКСТЕ ПРИРОДЫ Тимченко Н.М., Хомякова Е.Г. ....	78
<b>СЕКЦИЯ №20. РОМАНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.05) .....</b>	<b>80</b>
<b>СЕКЦИЯ №21. КЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ, ВИЗАНТИЙСКАЯ И НОВОГРЕЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ(СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.14) .....</b>	<b>80</b>
<b>СЕКЦИЯ №22. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.19) .....</b>	<b>81</b>
ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ ПЕРЕВОДА НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ Р. КИПЛИНГА “IF -” Мартиросян А.В. ....	81
КОНЦЕПТ ‘МУЗЫКА’ В ЛИНГВОФИЛОСОФСКОЙ ПАРАДИГМЕ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» Актисова О.А. ....	84
МНОГОУРОВНЕВОСТЬ СЕМАНТИКИ ТЕРМИНА Куликова И.С., Салмина Д.В. ....	88
ОСНОВНЫЕ СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СУБСТАНДАРТНОЙ НОМИНАЦИИ В СОЦИОЛЕКТНОМ ЛЕКСИКОНЕ СУБКУЛЬТУРЫ АВТОМОБИЛИСТОВ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ Царева Е.В. ....	90
ФЕНОМЕН ЖУРНАЛИСТСКОЙ РЕЧИ НА ОСНОВЕ ТЕКСТУАЛЬНОЙ ЛИНГВИСТИКИ Филипенко И.Б. ....	93
ЯЗЫК – МЫШЛЕНИЕ – РЕЧЬ Никитченко А.В. ....	94
<b>СЕКЦИЯ №23. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.20).....</b>	<b>96</b>
<b>СЕКЦИЯ №24. ПРИКЛАДНАЯ И МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.21).....</b>	<b>96</b>
<b>СЕКЦИЯ №25. ЯЗЫКИ НАРОДОВ ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН ЕВРОПЫ, АЗИИ, АФРИКИ, АБОРИГЕНОВ АМЕРИКИ И АВСТРАЛИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫКОВОЙ СЕМЬИ)(СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.22) .....</b>	<b>96</b>
<b>ПЛАН КОНФЕРЕНЦИЙ НА 2016 ГОД .....</b>	<b>97</b>

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.00)

## СЕКЦИЯ №1.

### ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.01)

#### ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ В СВЕТЕ ВРЕМЕНИ

Ерома М.В.

Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург

Аннотация:

Вопрос значимости театральных фестивалей рассматривается в контексте современной кризисной ситуации в области театрального искусства. Подчеркивается значение театральных фестивалей в контексте совершенствования системы образования.

Ключевые слова: Театр, искусство, эпоха, фестиваль, кризис, жанр, обновление, модернизация, образование, воспитание, публика, режиссер, актер.

Abstract:

Theatre festivals can play a significant role in resolving crisis in modern histrionics.

Theatre festivals can contribute to the improvement of educational system.

Tags: theatre, art, age, festival, crisis, genre, renewal, update, education, training, public, director, actor

Современный театр переживает сложный кризисный период. Наше время справедливо называют веком оценок, веком смыслов. Меняются эстетические установки эпохи, социальные и художественные запросы публики, а вследствие этого – востребованность репертуара, режиссерские и актерские установки. Кризис (от греч. Krisis – решение, суд, поворотный пункт) предполагает неустойчивость состояния, острую потребность в переменах и потому сопровождается, как правило, мощным энергетическим всплеском. Прорыв в новое художественное измерение не бывает безболезненным: в реализации новых стратегий, поиске конкурентных преимуществ, утверждении интеллектуальных и моральных лидеров закономерны взлеты и провалы, восторги и резкое неприятие.

Как мощный фактор воздействия театр не может остаться в стороне и от образовательных реформ, свидетелями и участниками которых мы являемся. Расширился диапазон профессиональной востребованности выпускников вузов, иной стала мотивация и сам процесс усвоения знаний в школе. «В большом дефиците оказывается не информация, ...но способность ориентироваться в этой информации; в дефиците оказывается внимание и способность суждения» (3, с. 240). Как отмечают культурологи, на смену долго бытовавшему в России «литературоцентризму» пришел так называемый «зрелищецентризм» (4, с. 456). Филологи с тревогой говорят о трансформации и обеднении речи, утрате смыслов и значений языка. Вследствие резкого изменения вербального стиля эпохи и характера зрительского восприятия преобразается и «дикционная эстетика актерской игры» (В. Мейерхольд).

Театр как явление зрелищного ряда поставлен перед необходимостью жесткой конкуренции с мощно утвердившей себя в наши дни развлекательной сферой. Болевой точкой является фактор «облечения деньгами» (Ж. Бодриар), сильнейшим образом влияющий не только на театральный репертуар, рекламу, но и на стиль театральных постановок. Мода, как известно, является отражением вкуса потребителя, а потребительское начало – определяющий критерий современной жизни. Что касается современного зрителя, то он «обеднен переизбытком» (1, с. 265) и потому находится перед трудной и неизбежной проблемой выбора.

Наряду с традиционными драматическим и комедийным жанрами все сильнее утверждают себя в наши дни театр-праздник, театр-развлечение, театр-эксперимент. Некоторые новаторские спектакли находятся как бы на грани психологизма и гротеска. Горячие дискуссии вызывает и спор с классическими традициями, который в наши дни весьма обострился. В переосмыслении и модернизации классики наблюдается смелое, нередко граничащее с вызовом, смешение жанров, перестановка смысловых акцентов, игра стилистическими моделями и пр. Идут стремительные поиски обновления пространства сцены, актерских и режиссерских средств подачи материала. Зрительская аудитория, в целом весьма неоднородная, ощущает на себе воздействие не только внешнего лоска и декоративности, но и жесткого смысла современного театрального действия.

Театральные фестивали благодаря своей многогранности дают возможность, как его участникам, так и зрителям проникнуть в самую атмосферу происходящих перемен, утвердить свое право влиять на процесс преобразований. Театральные фестивали позволяют большому числу людей приобщиться к разнородным явлениям современного театрального искусства и сделать благодаря этому свой выбор.

В процессе ознакомления с многочисленными театральными фестивалями, проходящими в нашем городе, мы обратились с рядом вопросов, как к ведущим, так и начинающим деятелям театра – режиссерам, актерам, преподавателям театральных вузов, постановщикам, менеджерам и др. На сегодняшний день нам удалось осуществить лишь часть задуманного, но на основании уже полученных ответов попытаемся сделать некоторые предварительные наблюдения и выводы:

1. Театральный фестиваль - мощный стимул воздействия на публику, ценный фактор обмена опытом для профессионалов и непрофессионалов.

2. Театральный фестиваль – важный воспитательный и образовательный фактор.

3. Важной задачей, стоящей перед организаторами фестивалей является система отбора репертуара. Необходима выработка более четких критериев в данном отношении.

4. Заметна активизация восприятия театра публикой, особенно в молодежной аудитории. Так называемое медиа-поколение более раскованно внутренне и при дефиците познаний демонстрирует развитую способность оценочного суждения.

5. Большие коммерческие фестивали зачастую бывают «абсолютно коммерческими» и потому предсказуемыми и малоинтересными.

6. Цензура во все времена не прибегала к объяснению своих мотивов. Сегодня, когда на смену цензуре политической пришла цензура финансовая, ситуация сделалась еще более жесткой, порой непреодолимой.

7. Фестивали можно «убить» как безденежьем, так и избыточным финансированием отдельных «заказных» программ, что нередко и происходит.

8. В состоянии забвения находится современная детская драматургия.

9. Необходим новый непредвзятый взгляд на содержание драматургии советского периода, которая хранит богатый пласт психологического осмысления человеческих взаимоотношений.

10. Нужны тематические фестивали, в том числе посвященные классикам (Островскому, Горькому, Чехову), а также драматургам XX-XXI столетий (Арбузову, Вампилову и др.)

12. Обогащению школьного образования могут способствовать Детские фестивали, которые мало спонсируются. В последние годы практически исчезло, увы, и детское киноискусство.

13. Детскими театральными фестивалями должны активно заниматься совместно с театрами школа и вуз. Эти не самые дорогие в финансовом плане мероприятия бесценны в плане образовательном.

14. Чрезвычайный интерес для педагогов может представить знакомство с работами подростков и юношей, выступающих в роли драматургов, режиссеров, Их жизненная и творческая позиция вырисовывается в этих постановках с оригинальной и неожиданной стороны.

15. В современных театрах преобладает не просветительская, а развлекательная тенденция – то ли как дань моде, то ли вследствие равнодушия, то ли как целенаправленное разрушение театра.

16. Зрительского опыта восприятия современного европейского искусства недостаточно. Практически отсутствует опыт восприятия отечественной аудиторией современного авангарда, приобщение к которому является задачей не только фестивалей, но и образовательных программ в целом.

17. Восприятие любого искусства прошлого и современности, в том числе и театрального – это опыт, знание, умение и способность восприятия, которые нужно развивать у зрителей на лучших образцах. Фестивали предназначены способствовать этому.

Подводя итоги, можно сказать следующее: императив времени диктует новую драматургию жизни, которая, в свою очередь, предполагает новую драматургию театральной сцены. Все названное требует решительного обновления театрального дела. Театральное искусство в целом и театральный фестиваль как активнейшая форма его выражения призваны помочь людям сориентироваться в изменившейся системе художественных, образовательных, жизненных ценностей. Можно полагать, что современный театр вступил в «эпоху ожиданий» которая должна перерасти в «эпоху действия»(2, с. 9).

#### Список литературы

1. Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. – 507 с.
2. Гаевский В. Книга ожиданий: Заметки об актерах и режиссерах. М.: РГГУ, 2014. – 442 с.
3. Гаккель Л. Откуда мы? Куда идем? СПб.: Изд. Политехнич. Ун-та, 2013. – 250 с.
4. Хренов В. Публика в истории культуры. М.: Аграф, 2007 – 512 с.

**СЕКЦИЯ №2.  
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.02)**

**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)**

**ГОРОДСКИЕ РОЩИ ОМСКА СЕРЕДИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ**

**Козлова Л.Н.**

Омский государственный институт сервиса, г.Омск

Каждый парк или сад представляет собой связь природных особенностей и местных культурных традиций, пространства и времени, которые определяют своеобразие садово-паркового планирования.

Планы уездного Омска середины XIX в. – начала XX в. отражают состояние благоустройства города, которое представлено несколькими озелененными участками, не связанными друг с другом. Омская ситуация с озеленением не поддерживала основную тенденцию образования единых парковых систем в быстроразвивающихся сибирских городах [1, с. 403], когда один парк дополняется другими и связывается с ними площадями, улицами, бульварами, которые также примыкают к долинам рек.

Основным типом озеленения Омска на рубеже XIX–XX веков были рощи – Казачья, Любина, Городовая, Загородная. Рощи в основном были берёзовыми и отличались друг от друга степенью привносимого их создателями «регулярства» [6, с. 89].

Простая функциональная планировка фактически не подчинялась эстетике крупных садово-парковых ансамблей, но при этом вырабатывалась своя особая специфика, направленная скорее на развлекательные функции. В зависимости от уровня образованности и интеллигентности складывается понятие о культуре отдыха, общения и разнообразия быта. При этом следует отметить, что Омск отличался от других сибирских городов. В книге «Описание Западной Сибири» И. Завалишин описывает впечатления о городе: «Омск – прекрасный город – первый в Тобольской губернии по населению, постройке, местности, климату, порядку, благоустройству, образованности и удобствам жизни; лучший в целой Сибири во многих отношениях... Население его состоит почти все из служащих или имеющих прикосновение к служащим – вот громадная разница между ним и всеми прочими губернскими городами сибирскими, страшно переполненными ссыльными» [7, с. 299].

Городское общество было просвещенным, состояло в основном из приезжих на службу чиновников, которые приезжая, удивляются, находя общество образованное, никак не уступающее обществам лучших и богатых губернских городов. «Во всех гостиных вы услышите кроме нашего родного чистого языка язык французский, самый изысканный язык Бальзака, Жанена, Евгения Си, язык философический и положительный – немецкий, язык модный – английский и язык музыкальный – итальянский, в мотивах великих и любимых композиторов» [7, с. 276].

Прогулки составляли обязательную часть отдыха. Зачастую общество собиралось на бульваре, расположенном по гласису на берегу Иртыша (бульвар был обсажен аллеями из акаций и крыжовника), затем направлялось в городовую рощу, где под музыку устраивался фейерверк [2, с. 16].

Городовая роща, существовавшая еще с начала XIX века, располагалась севернее крепости, практически в центре быстро разрастающегося города. На планах роща представлена по-разному. На плане 1859 года – схематично: четкое деление территории главными аллеями на участки имеет заданный порядок, участок северо-западной части рощи имеет центральную круглую площадку, пересекающуюся дорожками по радиальным осям (Рисунок 1). Предложенная планировка на плане 1862 года – живописный массив пейзажного типа, но можно проследить, описанную выше схему, где направление главной аллеи сохранено, также как и деление северо-западной части. Остальная территория дополнена прямыми дорожками расположенными параллельно границам

рощи и пересекающими их тропинками. По периметру роща обнесена забором, а дорожно-тропиночная схема ведет к вытянутой площади с павильоном, где и происходили праздничные гулянья (Рисунок 2).

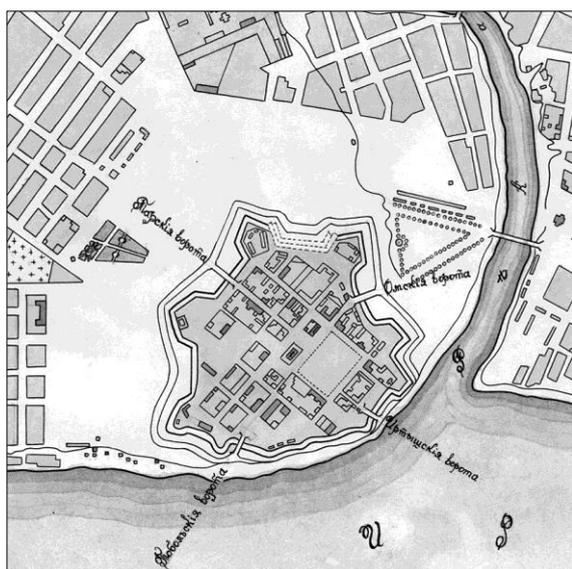


Рис.1. План 1859 г. (фрагмент)

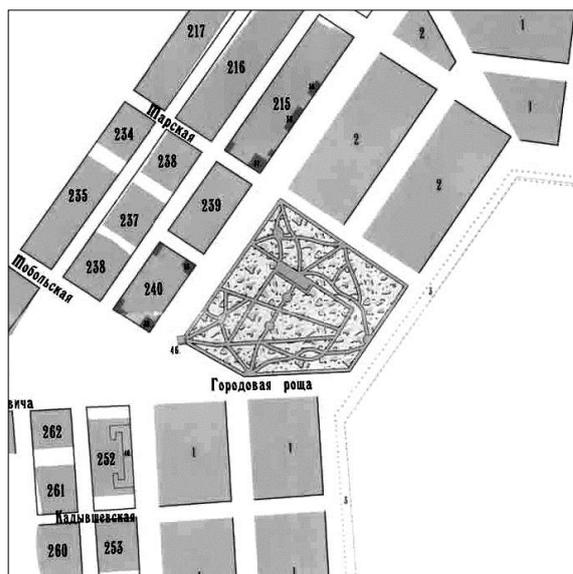


Рис.2. План 1862 г. (фрагмент)

Строительство на территории рощи Успенского кафедрального собора в 1897 году изменила функцию данного места. Вокруг собора был разбит Архиерейский сад, планировка которого подчинена храмовому комплексу (Рисунок 3).

Между крепостью и берегом реки Омь находилась Любинская (Любина) роща (Рисунок 4). Это было место прогулок и массовых гуляний. Планировка рощи подчинена основным направлениям подъездных дорог, ведущих к крепости, и представляет равнобедренный треугольник с круглой площадкой, центр которой лежит на пересечении аллей, расположенных вдоль биссектрис углов.



Рис.3. План 1898 г. (фрагмент)

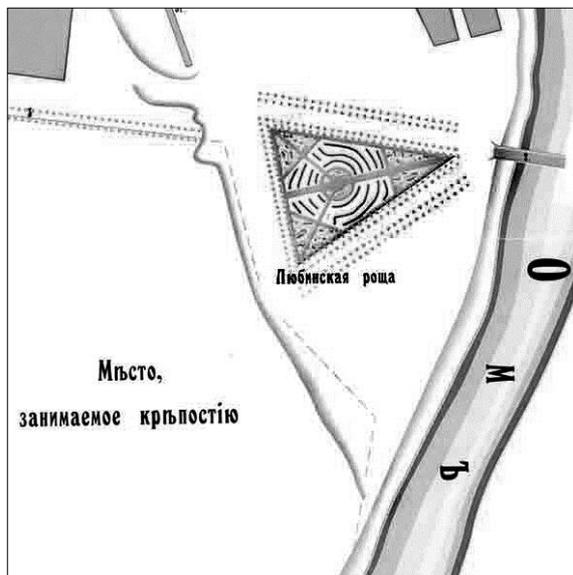


Рис.4. План 1862 г. (фрагмент)

Интенсивность посадок деревьев и кустарников неравномерная. Вокруг центральной площадки последовательно по окружностям высажены низкорослые насаждения, по периметру территория обсажена двумя рядами деревьев, которые, разрастаясь, создают ощущение комфортного естественного барьера, ограждающего территорию для отдыха от городской суеты.

Роща названа Любинской в память о жене генерал-губернатора Западной Сибири Г.Х. Гасфорта. В 1851 г. по проекту архитектора Ф. Ф. Вагнера роща была облагорожена и расширена. Долгие годы зеленая роща была одним из любимых мест отдыха омичей. Свидетельством этому служит заявление гражданина Америки Ивана

Фомина Гровес, об отдаче ему в арендное содержание Любинского сада для устройства в «городскомъ саду публичныя для горожанъ Омска, увеселенія». Городская Дума разрешила г. Гровесу пользование Любинским садом на правах аренды в течение 12 лет. В роще поставили «эстраду для музыкантовъ, вокзаль – буфеть, открытую сцену для актеровъ и акробатовъ, тирь, кегли и другіе увеселенія» и кроме того сад обнесен забором «согласно Высочайше одобренныхъ чертежей», а кругом его, канавой. Вход в рощу был платным после шести часов вечера, поэтому были сооружены ворота (Рисунок 5) [3].



Рис.5. Ворота городского общественного сада. Фото нач. XX в. [9]

Лучшим местом для гуляний была Загородная роща. Она расположена в двух верстах севернее Кадышевского форштадта на берегу Иртыша, где сохранился березовый лес (Рисунок 6). Вся площадь рощи окопана рвом по периметру, территория прорезана прогулочными тропками. Пейзажная планировка позволяет в полной мере насладиться отдыхом. К роще ведут несколько дорог и сходятся у построенного на высоком берегу здании вокзала «по шести колонн дорического порядка, с двух продольных его сторон, поддерживающие фронтоны составляют вместе и галерею», имеет обширный зал и комнаты отдыха. Отсюда открывается замечательный вид на Иртыш, перспективу киргизской степи на противоположном берегу, ветряные мельницы деревни Захламино с запада, а с востока – на город с куполами церквей и каменными зданиями [2, с. 24–25].

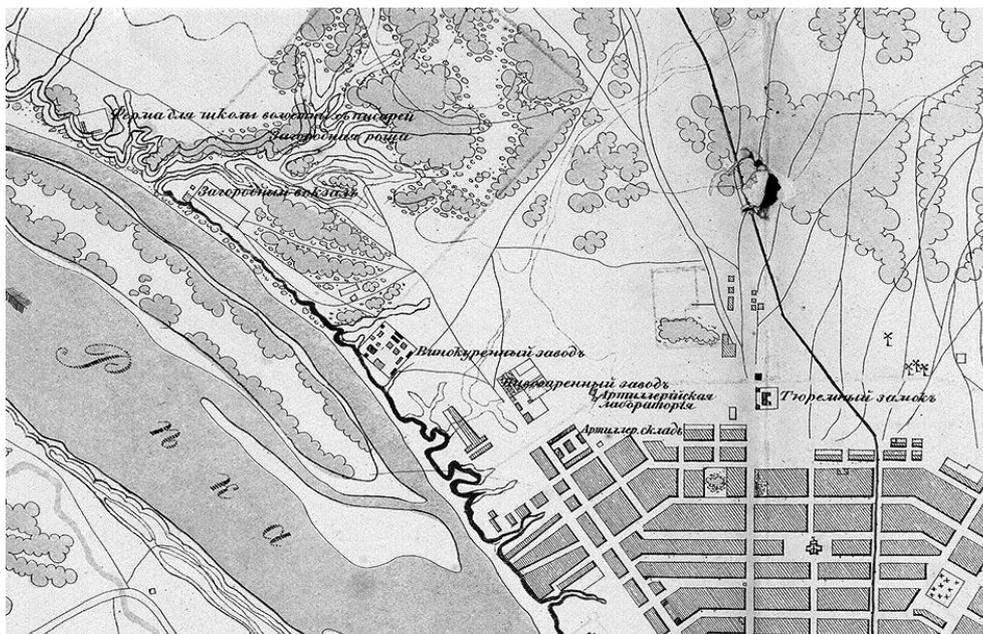


Рис.6. Фрагмент плана 1884 г. [8]

Вопросами поддержания городских рощ занималась Садовая комиссия, принимавшая меры по содержанию их в чистоте и соблюдению охранных мер. Также решались вопросы высадки новых деревьев, среди которых рекомендованы к посадке береза, ель, пихта, кедр, сосна, лиственница, ясень американский [5]. Комиссия обращалась с заявлением в Думу, обосновывала необходимость выделения средств. Например, в 1900 году расходы на поддержание Загородной рощи (устройство плетня, закупку семян, рекламных табличек, призывающих к бережному отношению природы и пр.) составили 773 рубля единовременно и 47 рублей ежегодно [4].

Таким образом, функции развлечения в рощах и общественных садах Омска привлекали жителей города для прогулок и массовых праздничных гуляний. Популярность таких видов отдыха способствовала превращению садов в источник дополнительного дохода, что позволяло постоянно поддерживать и совершенствовать оборудование и благоустройство городских рощ. Руководство города поддерживало инициативы по улучшению условий отдыха горожан. Но время внесло поправки, Любину рощу застроили с 1903 года; Загородная утратила свои границы, поменяла функциональное назначение и так же застроена; Городовая роща, ее архитектурные и планировочные компоненты кардинально менялись на протяжении столетия: от Архиерейского сада с Успенским кафедральным собором (архитектор Э. Виррих, инженер К. А. Лешевич), который был разрушен в 1935 году, но через 70 лет восстановлен. Сквер вокруг приобрел новое планировочное решение и называется Соборным. 70 лет территория сада не пустовала, а была любимым местом отдыха горожан, называясь Садам Пионеров, с уникальной флорой и авторскими решениями малых архитектурных форм. Этот период требует дальнейшего более подробного рассмотрения.

#### Список литературы

1. Вергунов, А.П. Вертоград: садово-парковое искусство России: (от истоков до начала XX века) / А. П. Вергунов, В.Д. Горохов. – М. : Культура, 1996. – 431 с.
2. Время и город: Омск XVIII – начала XX вв. в описаниях современников / Омская гос. обл. науч. б-ка им. А. С. Пушкина; сост. Е. Н. Турицина. – Омск, 1996. – 108 с.
3. ГАОО Ф 30 о.1 д 21 л 88
4. ГАОО Ф 172 о 1 д 19 л 33
5. ГАОО Ф 172 о 1 д 19 л 25
6. Гуменюк, А. Н. Рощи и сады Омска в проекте архитектора Э. Е. Эзета 1869 года / А. Н. Гуменюк // Сибирский сад – территория мечты: сб. материалов науч.-худож., проекта. Омск – Новокузнецк. 2002 г. – Омск, 2004. – С. 89–91.
7. Катанаев, Г. Е. Очерки былого. Историко-биографический очерк. – Омск: ООО «Омскбланкиздат», 2012. – 416 с.
8. РГИА ф1289 о15 д16 л 2
9. Фото взято из открытых интернет источников.

## СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И САМОБЫТНОСТЬ СОВЕТСКОГО ЭСТАМПА 1940- 1950Х ГОДОВ

**Кречетова М.А., доцент кафедры Рисунок и живопись**

Московский государственный университет печати им. Ивана Федорова, г.Москва

Важную роль в формировании советского искусства играла Академия художеств СССР. Созданная в 1947 году на основе Всероссийской Академии художеств, данная организация начала возрождать борьбу с формализмом. На второй сессии Академия постановляет: «Провести решительную борьбу с проявлениями формалистических антинародных тенденций в учебной практике художественных институтов, перестроив программу и метод преподавания. Пересмотреть профессорско-преподавательский состав, освободив от работы не соответствующих своему назначению преподавателей, привлекая к преподавательской работе лучших мастеров советского искусства». (Стенограмма 2-й сессии Академии художеств СССР. Издательство Академии художеств. 1948). Подверглись гонениям С. Герасимов, Дейнека, А. Матвеев, искусствовед В. Лазарев и многие другие деятели искусств. Борьба с формализмом касалась всех областей искусства – жесткой критике подверглась опера В. Мурадели «Большая дружба», архитектура Гинзбурга, Жолтовского и др.

Решение ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «канонизировало» социалистический реализм, сделав его единственно приемлемым и определяющим во всех областях искусства. В издании 1947 года «Графика. Ленинградские художники» высокопарно приветствуется официальный стиль: «Сталинский лозунг о социалистическом реализме объединил устремления советских художников в борьбе за создание искусства, наполненного великими идеями нашего времени, искусства, призванного быть идейным оружием нашей партии. Борьба за искусство социалистического реализма, ставшего программным лозунгом всего советского искусства, стал борьбой с формализмом и натурализмом, сковывающими идейный рост художников».

Акцентировалась ответственность художника перед народом, о чем возглашали все действующие критики и искусствоведы того времени – «Настоящий художник формулирует в своих произведениях то, что скрывается в сердцах его зрителей: он оказывается глазами, сердцем, умом своего потребителя». Сысоев П. К новым успехам советского изобразительного искусства//Советское искусство. 1948.20 марта. По словам Ю. Герчука, художник выступает в книге как теоретик, он должен отречься от субъективного мира произведения во имя реальной отраженной в нем действительности. Герчук Ю. Советская книжная графика//Знание. Москва. 1986,с.67 «Хорошая иллюстрация не только конкретизирует образы, она, определяя их природу, тем самым комментирует произведение». Вышеславцев Н. Книжная иллюстрация//Искусство/ 1936,№2, с. 95

Вышеславцев Н. в статье «Книжная иллюстрация» писал о роли и назначении иллюстрации, определяя ее так: «Истолковать героев произведения, раскрыть показом их социальный тип, иной раз даже независимо от намерений автора, истолковать в конкретных образах все произведение в целом, раскрыть его смысл и социальную природу, истолковать и те замыслы автора, которые остались в произведении по тем или иным причинам в смутном, латентном состоянии <...>». И там же: «Иллюстратор книги - не только ее первый читатель, но и первый ее толкователь и критик». Вышеславцев Н. книжная иллюстрация//Искусство/ 1936,№2, с. 95. Таким образом, мы видим, что художественная роль иллюстрации сводится к минимуму относительно роли воспитательной. Авторы, которые не могли пренебречь художественностью, обратились к литографии, которая позволяла сохранять живость штриха. Изобразительно-повествовательные возможности литографии были весьма широки. Технически литография попадала в книгу не в виде искаженной репродукции, а прямым литографским оттиском. Наиболее яркими литографиями отличились Константин Рудаков, Евгений Кибрик, Николай Радлов.

Мэтры официального стиля художники-живописцы стали пробовать себя в качестве иллюстраторов, так как в то время – это почетное и высокооплачиваемое занятие. Таким образом, было напечатано несколько пафосных изданий в тяжелых переплетах с золотым тиснением с иллюстрациями, выполненными масляными красками в монументально-живописной манере и напечатанных на глянцевой бумаге, размещавшиеся в книге в виде вклеек. Такого рода издания не отвечали задачам книжного иллюстрирования: было очевидно, что живописности в графике можно добиться графическими средствами, а не переводя в ч.б. масляные живописные этюды. Вот что пишет Бродский И. в издании 1947 года «Графика. Ленинградские художники»: «Современный этап ленинградской станковой графики характеризуется значительным преобладанием живописного рисунка. Мы отмечаем интерес к рисунку, как к самостоятельному виду творчества, включенному так же в область графики, которая уже давно не исчерпывается только искусством линии и черно-белого графического орнамента.<...>Живописные задачи пленэра и рассеянного света, решаемые в рисунке (не только на бумаге, но и на камне, в офорте и т.д.), притупили грани между графикой и живописью. (Там же, с.7)

В конце 1948 года настанут тяжелые времена для художников. Названы еретические течения – формализм (ученики Петрова-Водкина Траугот и Тырса, Фаворский и его последователи) и натурализм (ученики Исаака Бродского, Кукрыниксов (картина «Таня»), В. Серова («Въезд Александра Невского в Псков»), Пластова (Сенокос), Василия Яковлева).

Началась несправедливо резкая критика ведущих мастеров и направлений во всех областях искусства 20х и 30х годов. Осуждается как динамичный рисунок группы «13», так и вдумчивый монументальный язык гравюры. Книжную гравюру обвиняли в том, что ее язык «слишком условен, слишком формален, слишком обращает на себя внимание». Вышеславцев Н. Книжная иллюстрация.//Искусство, 1936,№2, с.106. Так же гравюру считали прикрытием для несостоявшегося художника: «эта техника давала возможность художнику скрыть свою беспомощность». Бассехес А.И. искусство книги. Иллюстрации к художественной литературе за 5 лет. //Советское искусство, 1936, 5 июня.

Во всех областях искусства победила борьба с формализмом, особенно в живописи – для «формалистов» были закрыты выставки, но в книжной иллюстрации, видимо, дело обстояло несколько иначе. Ориентируясь на выставку издательства ДЕТГИЗа 1950 года, мы видим выставляющимися вместе художников, работающих в разных стилях и направлениях. Представленные работы Фаворского, Кукрыниксов, Лебедева, Басова, Гончарова соседствовали с работами Шмаринова, Пластова, Родионова, Константиновского, С. Герасимова, О.Верецкого, Рачева, Мавриной, Пикова. Критика довлела над всеми, но в книге иллюстраторам удалось сохранить индивидуальность художественного почерка.

Искусствоведов тоже подвергали гонениям – показательна самокритика А. Сидорова на свою книгу «Советская графика», т.н. «авторрецензия», которая была невостребована, т.к. критики в публикации на данный труд не последовало. (См. Чегодаева стр. 133).

А. Гончаров выступил с «признанием» на научной конференции в Академии художеств: «Я, конечно, очень хорошо понимаю все ошибки, которые мы совершили в области гравюры на дереве. Чрезвычайно полезными оказались для нас все дискуссии, проведенные в связи с формализмом. Мне кажется, что я, в частности, изменился к лучшему». Гончаров А. Выступление на научной конференции Академии художеств СССР 25-29 мая 1950 г.// Современное состояние и задачи советской графики. Издательство АХ СССР. М. 1951. С.82.

Далее продолжалось несколько лет травли, бесосновательной критики, где любое проявление индивидуальности, творческого духа в работах порицалось. Примером тому служат акварели К. Рудакова к И. Тургеневу «Отцы и дети». «...необычайно бархатисты, глубоки и нежны по цвету и по фактуре. В них передан и некий общий «дух эпохи». Но этими рафинированными рисунками Тургенев не приближен к современному читателю, наоборот – он отдален от нас.<...> Ретроспективные акварели Рудакова остаются на обочине широкого пути, по которому идет сейчас развитие советской иллюстрации...» Толстой В. Книжная иллюстрация//Искусство. 1950.№2.С.31

Е.А. Кибрик выполнил иллюстрации к поэме Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Сухо, фотографично, канонично, «как надо».

В то же время Фаворский выполнил гравюры к книге «Наша древняя столица». Вот какой отзыв получает мастер: «Среди всего цикла иллюстрированных книг, изданных Детгизом в 1948 году, <...> наиболее ярко выраженными формалистическими тенденциями отличается книжка «Наша древняя столица» Н. Кончаловской с иллюстрациями Фаворского. Эти иллюстрации являются откровенной стилизацией под старинную миниатюру и далеки от тех реалистических принципов рисунка, за которые борются передовые художники-иллюстраторы». Никифоров Б. иллюстраторы детской книги//Искусство. 1949. №2.с.40.

Весьма показательно заявление «О выставке книги и графики Гослитиздата: «К оформлению своей продукции Гослитиздат привлек лучшие силы советского изобразительного искусства. Здесь работают не только многие из лучших графиков и рисовальщиков, но и крупнейшие живописцы страны. <...> Привлечение таких художников, как А. Герасимов, И. Павлов, Ф. Федоровский, Г. Савицкий, П. Соколов-Скаля, В. Серов, А. Пластов, И. Тоидзе, безусловно, расширяет кадры мастеров - реалистов советской книги. Издательским графикам-«профессионалам» книги, нередко находящимся в плену предвзятых эстетических форм, есть над чем призадуматься в поисках реалистических путей книжной графики». М.С. О выставке книги и графики Гослитиздата//Искусство. 1949. №3. С. 17

Позже, уже в 1986 году, оглядываясь назад, Ю. Герчук пишет о социалистическом реализме: «...Отождествленное с реализмом, оно оказалось неуживчивым, не довольствовало ролью лишь одного из возможных методов иллюстрирования книги. Началась несправедливо резкая, порой прямо грубая критика ведущих мастеров и направлений 20х и начала 30х годов. Отвергались детские книжки В. Лебедева и В.

Конашевича. Книжную гравюру обвиняли в том, что ее язык «слишком условен, слишком формален, слишком обращает на себя внимание», (Вышеславцев Н. Книжная иллюстрация //Искусство, 1936, №2, с. 106) и даже в том, что будто бы «эта техника давала художнику скрыть свою беспомощность». (Бассехес А. Искусство книги. Иллюстрации к художественной литературе за 5 лет.//Советское искусство, 1936, 5 июня.) Осуждается и подвижная незаконченность группы «13». Герчук Ю. Советская книжная графика. //Знание. Москва.1986. С. 66.

#### Список литературы

1. Бассехес А.И. Искусство книги. Иллюстрации к художественной литературе за 5 лет. //Советское искусство, 1936, 5 июня.
2. Бродский И. Графика. Ленинградские художники. Искусство. Ленинград.1947.с.6
3. Вышеславцев Н. Книжная иллюстрация//Искусство/ 1936,№2
4. Герчук Ю. Советская книжная графика//Знание. Москва. 1986,с.67
5. Гончаров А. Выступление на научной конференции Академии художеств СССР 25-29 мая 1950 г.// Современное состояние и задачи советской графики. Издательство АХ СССР. М. 1951. С.82.
6. Никифоров Б. иллюстраторы детской книги//Искусство. 1949. №2.с.40.
7. Стенограмма 2-й сессии Академии художеств СССР. Издательство Академии художеств. 1948
8. Сысоев П. К новым успехам советского изобразительного искусства//Советское искусство. 1948.20 марта
9. Толстой В. Книжная иллюстрация//Искусство. 1950.№2.С.31
10. Никифоров Б. иллюстраторы детской книги//Искусство. 1949. №2.с.40.
11. О выставке книги и графики Гослитиздата//Искусство. 1949. №3. С. 17

#### СЕКЦИЯ №5.

#### ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.05)

#### СЕКЦИЯ №6.

#### ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.06)

### РАСТЕРИЗАЦИЯ, РАСТРИРОВАНИЕ, РАСТРОВОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ВОПРОСЫ КОРРЕКТНОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТЕРМИНОВ

**Яковлева Т.А.**

Московский художественно-промышленный институт, г.Москва

Растрирование — одно из ключевых понятий в полиграфии. Понимание механизмов растровых процессов делает дизайнера не просто профессионалом в своем деле, но и дает дополнительную возможность креативного использования этих знаний. Автор, хорошо осознающий возможности того или иного способа полиграфического воспроизведения сможет использовать преимущества, избежать «тонких» моментов и просто грамотно подготовить свою работу для получения максимально качественного результата.

Одним из камней преткновения для многих начинающих дизайнеров становится та путаница, которая поселилась в полиграфической терминологии нашей страны с началом эпохи компьютерной подготовки изображений к печати. Сумятицу внесли два однокоренных термина: растеризация и растрирование, пришедшие в нашу полиграфию в разное время из разных стран. Оба они означают процессы преобразования изображения, но весьма различные по сути.

Растеризация (комп. Rasterization) — процесс преобразования изображения с непрерывным (или условно непрерывным) тоном в дискретное тоновое изображение, состоящее из пикселей, обладающих множеством дискретных значений тона. Другими словами, уровни непрерывного тона преобразуются в пиксели того же уровня тона. [2] Штриховое изображение будет преобразовано в совокупность чёрных и белых пикселей. Такие цифровые изображения называют однобитными, так как каждый пиксел описан только одним битом информации. Полутоновое изображение преобразуется в совокупность пикселей разных тонов. Для подготовки изображений к печати используются 8-битовые изображения. Один пиксел такого изображение может иметь от 0 до 255 различных значений тонов. Но в пространстве экрана могут использоваться и 16-битные и 32-битные

изображения. Растрезация имеет место в процессах сканирования, преобразования векторных изображений и печати штриховых изображений. Термин «растрезация» можно встретить в меню программ векторной графики, где им обозначают процесс преобразования изображения, описанного кривыми (векторного) в изображение, описанное поточечно (здесь растровое, хотя минимальной единицей таких изображений является пиксел).

Растрирование (комп. Halftone Screening) произошло от немецкого raster — сетка, — процесс преобразования тонового изображения в микроштриховое (в частности — в точечное) чёрно-белое изображение, которое только создаёт условия для ощущения тонового диапазона. Другими словами, уровни тона всегда преобразуются в площади сплошных точек. [2] При этом точки настолько малы, что при визуальном восприятии изображения в нормальных условиях их невозможно воспринимать как отдельные элементы. Растрирование имеет место только в процессах подготовки к печати полутоновых или цветных изображений и имеет прямое отношение к конечному продукту графического дизайна.

Процесс воспроизведения и размножения изображений, а также результат этого процесса называют репродукцией. Принцип растровой репродукции, применяющийся до сих пор, предложил Георг Майзенбах из Мюнхена. Ранее репродукции вырезались вручную резцами (гравюра на меди) или с использованием травления металла (офорт), в конце XIX и в начале XX века активно используется литография (травление на камне). Однако, богатые нюансами, выполненные в ручную гравюры на меди, офорты, литографии не могли быть положены в основу промышленного производства печатной продукции. В 1881 г. Георг Майзенбах заложил основы растрирования благодаря изобретению принципа автотипии. Майзенбах получил воспроизводимую растровую структуру с помощью периодической решётки. Для фоторепродукционных аппаратов были созданы решётки со структурой периодической сетки. С их помощью непрерывное изменение тонов оригинала (например, фотографии или картины) с использованием оптико-фотографических средств переводилось в различные по размеру растровые точки. [1] Самые первые два фотоснимка, воспроизведенные в типографии, были напечатаны в «Иллюстрированной газете», выходившей в Лейпциге, в номере от 15 марта 1885 г.

Сейчас этот традиционный способ обработки полутонов производится аппаратно-программным методом (электронное растрирование) с помощью языка PostScript специалистом допечатной подготовки при генерации PostScript-файла или (чаще) на стадии вывода (создания) печатных форм (или предварительно фотоформ). Сформированная подобным способом точечная структура изображения для печати и называется растром, единица растра — точкой растра, а процесс преобразования изображения в точечную структуру — растрированием. Растровые точки можно обнаружить на запечатанной бумаге, на фотоформе (плёнке) или печатной форме, но их не увидишь на экране монитора или при сканировании.

Имитировать различные тона с помощью точек можно по-разному. Существует два основных способа растрирования.

Традиционное, идущее ещё со времен Майзенбаха, называют амплитудно-модулированным (AM) растрированием, создающим так называемый регулярный растр. При AM-растрировании точки размещаются в регулярной матрице (сетке). Центры точек находятся на одинаковом, фиксированном расстоянии друг от друга. Тоновые градации достигаются за счёт изменения размера точек. Основные параметры AM-растрирования: угол поворота, пространственная частота растра, форма точки растра.

Для большинства растровых изображений наилучшее воспроизведение достигается при печати сетки под углом 45°. При этом детали, расположенные вертикально или горизонтально, оказываются более сглаженными по сравнению с прямоугольной сеткой. Кроме того такая сетка будет менее заметна для человеческого глаза. Угол 45° наиболее всего отходит от горизонтальной линии и считается максимальным углом поворота. Его используют для однокрасочной печати изображений. В случае четырёхкрасочной репродукции растровые структуры для каждой краски повернуты друг относительно друга на 30°. При этом максимальный угол (45°) отводится самой тёмной краске (black), а минимальный (0° или 90°) — самой светлой (yellow).

Пространственная частота растра или линиатура растра (комп. frequency) — количество ячеек для размещения точек растра на единицу измерения. Измеряется в линиях на дюйм (line per inch — lpi). От количества точек зависит размер этих точек и возможность передать мелкие детали изображения. Чем выше значение линиатуры, тем менее заметна структура и качественней выглядит изображение. Однако характеристики печатного станка, материала, из которого изготовлена форма, и используемой бумаги ограничивают пространственную частоту. Использование слишком высокой для конкретных условий печати частоты растра может привести к потере деталей изображения в тенях и светлых тонах. Об этом непременно должен помнить дизайнер при подборе и подготовке изображения для того или иного способа воспроизведения. Линиатура измеряется в линиях на дюйм, а не в точках по причине поворота растровой сетки. Диагональная структура

затрудняет счёт количества точек, тем более, что оно становится переменным в разных рядах, и для разных красок. Поэтому стали применять термин линии, означающий, что считают не точки, а ряды.

Форма точки легко просматривается лишь при чрезвычайно низких пространственных частотах, но с увеличением линиатуры её становится всё труднее обнаружить невооруженных глазом. В основном различают круглую, квадратную, эллиптическую и цепеобразную. В наибольшей степени выбор формы точки зависит от технологических условий печати, и его следует предоставить специалистам типографии.

Несмотря на столь долгий срок этой технологии репродукции, она имеет некоторые недостатки.

Муар, так называемые интерференционные эффекты — недостаток, возникающий именно при использовании регулярного растра (AM). Визуально он проявляется в виде посторонних рисунков, муаровых разводов, подобных разводам на муаровой ткани. Возникает муар далеко не часто: при неудачном выборе углов поворота растра для разных красок или при наложении регулярной точечной структуры растра на изображение, также имеющее соразмерную регулярную структуру (например, ткань, филигранный узор, текстуру, полученную в цифровой форме, ранее растрированные изображения).

Растровые розетки образуются при печати СМΥК из растровых точек разных красок. Использование более высоких линиатур делает эти розетки незаметными для глаза. Изменение формы этих розеток может произойти из-за нарушения приладки (совмещения) красочных форм, что так же может привести к возникновению муара.

Компьютерные технологии позволили разработать альтернативный способ растрирования, называемый частотно-модулированным (ЧМ) растрированием, формирующим так называемый стохастический растр. В этом случае точки растра имеют фиксированный размер, располагаются хаотично (со случайными интервалами), а тоновые градации достигаются за счёт изменения частоты (количества на единицу площади) точек. Основным параметрами является разрешение, измеряется в точках на дюйм (dpi) и размер точки растра. Сейчас при ЧМ-растрировании используются точки очень маленького размера, что делает их практически незаметными, а детальность изображения при этом повышается. Это метод практически исключает возникновение муара, допускает печать изображений меньшего разрешения. Наиболее широкое применение это растрирование нашло в широкоформатной цифровой печати. Однако и ЧМ-растрирование имеет свои недостатки: ступенчатость передачи градиентных заливок, невозможность использования точек маленького размера в некоторых печатных технологиях.

Также существуют различные гибридные способы растрирования, сочетающие в себе оба основных принципа. Например, использование точек разного размера в стохастическом растре, или использование ЧМ-растрирования в светлых областях изображения регулярного растра для избежания необходимости использования точек слишком маленьких, не соответствующих технологическим требованиям размеров. Формирование таких растровых структур стало возможным также только с внедрением программного управления процессами растрирования.

Итак, налицо совершенно разное значение двух этих однокоренных терминов. Единственное, что их объединяет — это то, что речь идет о делении исходного изображения на мельчайшие элементы с целью дальнейшего воспроизведения. При растеризации — на мониторе, при растрировании — в полиграфической печати или даже просто на домашнем принтере. Но остается понятие растровое изображение. Оно звучит вполне правомерно в отношении напечатанных изображений, это понятно. Но его же мы используем для определения вида цифрового изображения (в противовес векторным), описываемого попиксельно. Даже программы для их обработки или создания мы называем «редакторами растровой графики», термин «растеризация» уже активно используется в графических приложениях и не имеет общего корня со словом «пиксел». К тому же попытка называть растеризованные изображения пиксельными приведёт к новым недоразумениям, так как это понятие уже приобрело иное, более узкое значение. Пиксельной графикой сейчас называют изображения, создаваемые и редактируемые на уровне пикселей, мельчайших элементов цифрового изображения, так как сами изображения довольно малы. Такая графика используется на простых экранах, подобных экранам старых телефонов, а так же для имитации культуры цифровой графики на заре первых компьютерных игр.

Важно так же не приравнивать «растрово-пиксельную» структуру полиграфическому растру, хоть это и кажется привлекательной версией решения рассматриваемой проблемы. Один пиксел, как единица такой структуры содержит сложную цифровую информацию о цвете, согласно выбранной для данного изображения цветовой математической модели. В традиционном (регулярном) полиграфическом растре единицей структуры является точка растра, имеющая лишь одно значение для каждой краски, но меняющая свой размер в зависимости от значения тона в данном участке изображения. На указанном условном участке при печати СМΥК содержится до четырёх растровых точек каждого цвета. То есть структура растровой сетки и структура сетки, состоящей из пикселей только на слух кажется идентичной.

Мы оказались на стыке двух языковых систем: компьютерной англо-американской и традиционной типографской, сформированной на терминах немецкого и французского происхождения, терминологий. Волей случая в практике работы с цифровыми изображениями и в процессе подготовки изображений к печати, мы используем очень морфологически схожие термины, описывающие существенно разные процессы. В сложившейся ситуации важной задачей будущего дизайнера и его наставника становится чёткое уяснение этих проблем на основе знаний технологий полиграфического производства и основ цифрового изображения, чтобы при необходимости достичь максимального взаимопонимания со специалистами разных областей дизайна.

#### Список литературы

1. Киппхан Г. Энциклопедия по печатным средствам информации. М.: МГУП, 2003.
2. Пономаренко С. И. Adobe Acrobat 8: Формат PDF и печать. Спб.: БХВ-Петербург, 2007.
3. Растровые процессы / под ред. Фрэнка Романо // Образовательные модули ассоциации NAPL. — М.: МГУП, 2006.

### СОЦИО-КУЛЬТУРНАЯ СРЕДА ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ XIX ВЕКА КАК КОНТЕКСТ СОЗДАНИЯ НОВОЙ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Амброзевич Ю.А.

Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова

Попытка проанализировать социальную и сопряжённую с ней культурную действительность XIX века ради понимания контекста существования материальной культуры XIX века сталкивается с очень большим объёмом противоречивой информации авторства как современников этой эпохи, так и нынешних исследователей. Сегодня эту противоречивость мы прежде всего ощущаем в разнополярности концепций, порождённых культурой XIX-го века, среди которых были национальный романтизм, революционные идеи «свободы, равенства и братства», религиозный социализм и социалистический материализм, изощрённый эстетизм и идеалы целесообразности, критический реализм и уход от реальности в некоторых бытийных концепциях. Вместе с тем, если заострить внимание не на выводах, концепциях и методах, которые предлагают авторы XIX века, а на явлениях и событиях, на которые те обращают внимание в своих трудах, социокультурная ситуация проясняется.

Проанализируем таким образом высказывания нескольких знаковых фигур в художественном, научном или теоретическом наследии XIX века. Например, дошедшая до нас в письменном виде речь К. Маркса 1856-го года, которую он произнёс на открытии английской «Народной газеты», в своеобразной манере достаточно ярко выявляет основные социальные явления XIX-го века:

«В наше время все как бы чревато своей противоположностью, – говорил К. Маркс. – Мы видим, что машины, обладающие чудесной силой сокращать и делать плодотворнее человеческий труд, приносят людям голод и изнурение. Новые, до сих пор неизвестные источники богатства благодаря каким-то странным, непонятым чарам превращаются в источники нищеты. Победы техники как бы куплены ценой моральной деградации. Кажется, что, по мере того, как человечество подчиняет себе природу, человек становится рабом других людей, либо же рабом своей собственной подлости. Даже чистый свет науки не может, по-видимому, сиять иначе, как только на мрачном фоне невежества» [1, стр. 3-4].

Эти слова К. Маркса переполнены горечью; он прибегает к эмоционально-окрашенным сравнениям и противопоставлениям. Вместе с тем, абстрагировавшись от несомненно важной и исторически-достоверной эмоциональной составляющей, в этом отрывке выступления можно выделить несколько крупных социальных явлений века. Опуская оценочные фразы автора типа «упадка», «ужасов», «моральной деградации», можно выделить здесь тех, кто «становятся рабами других людей», то есть, по Марксу, – пролетариат, и тех, кто «становятся рабами своей собственной подлости», – то есть класс буржуазии. Кроме того, Маркс обращает внимание на «победы техники» и указывает на «непонятные чары», которые превращают эти победы в «источники нищеты». Уже беглый взгляд на этот отрывок выступления выявляет четыре феномена XIX века, которые находятся в конфликтной связке друг с другом – социальные массы буржуазии, пролетариата, явление промышленности, и злые «чары», которые препятствуют всеобщему процветанию.

Однако это ещё не все действующие персонажи и явления, участвующие в сюжетной кайме этого выступления; есть ещё и сам автор, сокрушающийся и критикующий окружающую действительность. Какими бы уникальными и оригинальными ни были суждения К. Маркса о современной ему действительности, сам способ

её восприятия – критический – присущ почти всей творческой среде XIX века. Таким образом, К. Маркс характером своего выступления представляет ещё одну социальную группу – критически настроенную творческую элиту и интеллигенцию XIX века.

Эти три социальных категории – буржуазия, рабочий класс и творческая элита – выступают в качестве действующих лиц в большинстве литературных трудов авторов XIX века, связанных с описанием окружающей социальной действительности. В этих произведениях обсуждается какая-либо печальная сторона жизни буржуазии и / или рабочего класса. Автор же иногда, как К. Маркс, подчёркивает неправильность и несправедливость происходящего, либо, как Г. Флобер или Э. Золя, создаёт видимость своей непричастности и безразличности к этому, что оказывается лишь маской, т.к. само обращение к теме обусловлено заинтересованностью автора.

До К. Маркса к описанию проблемы рабочего класса и буржуазии обратился английский публицист Томас Карлейль (1795-1881). В своих статьях 1830-40-х годов он более наглядно и подробно описывает социальные проблемы современной ему Англии: «Каждый человек, который снимет статистические очки со своего носа и просто взглянет на ситуацию, сможет увидеть – в городе и на деревне, что состояние многочисленной нижней прослойки английских рабочих все ближе и ближе подходит к состоянию ирландцев, конкурирующих с первыми на всех рынках труда...». А «Толпы несчастных пьяных ирландцев бродят по нашим городам. Дикие ирландские изгнанники, псевдоискусные, беспокойные, безрассудные, несчастные и осмеянные, приветствуют вас на всех улицах и переулках. Английский кучер бьет «милетца» кнутом и проклинает его, если тот начинает крутиться рядом; пока последний протягивает свою руку, прося подаяния. Он – самое болезненное зло из тех, с которыми наша страна сталкивалась. В своих лохмотьях, с присущей ему дикостью, стоит он там, готовый взяться за любую грязную работу; при оплате, которая позволит ему купить себе картошки. ...Он спит в любом свинарнике, псарне, насесте во флигеле; и носит обноски, надеть или снять которые практически невозможно, разве что на праздники или красные дни календаря. Саксонец, не готовый так жить, работу не найдет» [2].

Описывая ужасающее положение рабочего класса и этот «Ад Англии» [3, стр. 283] Карлейль презентует положение «Хозяев» этих рабочих таким же плачевным. По его мнению, «свобода купить дешевле» оборачивается для них такой же тюрьмой, более духовной, нежели правовой; в рассуждениях Т. Карлейля мы встречаем тех же действующих лиц, что и в речи К. Маркса.

Чтобы понять особенности взаимоотношений буржуа, рабочего и интеллигента в XIX веке, необходимо рассмотреть их как часть общего исторического процесса развития западного общества. Современная история культуры предлагает рассматривать XIX век как один из заключительных этапов переходного состояния между традиционным феодальным обществом и современным западным буржуазным капитализмом (точно так же можно говорить о переходе от доиндустриального общества к индустриальному) [4, 5]. Этот переход начинается в эпоху Возрождения и заканчивается в XX веке при модернизме. Традиционное общество можно охарактеризовать преимущественно аграрной производственной базой и основанной на ней ментальной зависимостью субъектов от природных стихий. Основной посылкой к формированию гуманистической концепции Возрождения, начавшего движение западного общества в сторону капитализма, культуролог М. С. Каган называет развитие городской культуры через изменение производственных средств. «Родство [Возрождения] с античными культурными ценностями базировалось на лежащем в основании городской культуры творческом труде преобразующего природу ремесленника, радикально отличающимся от потребительского отношения к природе» средневекового человека [4, стр.18]. Так был сформирован идеал человека-«творца», исходивший из ценности человеческой природы, ценности личного и индивидуального. Этот идеал проявил себя последовательно в трёх сферах деятельности и творчества, создавая новые концепции бытия – в сфере прикладного практического творчества; в сфере научно-исследовательского творчества, направленного на познание окружающего мира и утверждение мощи человеческого разума, а так же в сфере творчества, основанного на ценности личности и её внутреннего мира.

В области религиозного сознания гуманистические идеи Возрождения породили движение Реформации, в котором практический прикладной творческий труд ремесленника был осознан в качестве новой ценности. Протестантизм отвечал новым реалиям буржуазной культуры и стремился с помощью компромисса соединить значимость личности и её творчества с традиционной религиозностью. Со временем протестантизм и другие течения реформации стали такими же закрытыми идеологическими системами, как и католицизм, в противоборстве с которым они возникли. И всё же именно ценности Реформации и протестантизма, как отмечали Алексис де Токвиль в работе «Демократия в Америке» (1832 г.) и Макс Вебер в исследовании «Протестантская этика и дух капитализма» (1905 г.), явились основанием развития буржуазной капиталистической культуры.

«Способность к концентрированному мышлению, а также приверженность идее «долга по отношению к труду» чаще всего сочетаются у [работников, получивших специфически религиозное воспитание], со строгой

хозяйственностью, – писал М. Вебер, – ввиду чего они принимают в расчет размер своего заработка с трезвым самообладанием и умеренностью, – все это необычайно повышает производительность их труда. Здесь мы находим наиболее благоприятную почву для отношения к труду как к самоцели, как к «призванию», которое необходимо капитализму, наиболее благоприятные для преодоления рутины традиционализма условия, сложившиеся вследствие религиозного воспитания» [6, стр. 83]. Поэтому протестантизм стал оформлением ценностной сущности сферы практической прикладной деятельности, субъектами которой выступали ремесленники, бюргеры и буржуа. Со временем на фоне развивающейся техники и науки это привело к формированию индустриального капиталистического общества.

Прорыв во второй сфере творческой деятельности, связанный с влиянием гуманистических идеалов Возрождения, произошёл в эпоху Просвещения. Здесь расцвело научно-исследовательское творчество и связанное с ним мировоззрение. Эпоха Просвещения «противопоставила *«Божественному свету» «Свет Разума»*, то есть способность человека мыслить, а не верить» [4, стр. 139]. Истоками мировоззрения эпохи Просвещения послужили успехи в технике, научные открытия XVII-го века и сформулированные тогда же Дж. Локком и Р. Декартом методы научного исследования. Одним из основополагающих трудов для просвещенческой мысли стали *«Математические начала натуральной философии»* (1686) И. Ньютона, где излагалась завладевшая в XVIII веке умами механистическая картина мира, выразившаяся в рационалистическом подходе к исследованию любых явлений.

Рационалистический подход требовал переосмысления и критики существующей действительности, в том числе и социальной, с позиций Разума. Посредством критики существующего положения вещей здесь были выработаны политические ценности республиканского демократического самоуправления, соответствовавшие новой оценке способностей индивидуума к самоопределению и принятию разумных решений. «Общественная практика, основанная на ремесле и торговле, а не на земледелии и войне, порождает свободную личность, тем самым вызывая потребность в новом способе общественного самоуправления — демократическом, выборно-парламентском, республиканском» [4, стр. 31].

Таким образом, второе направление деятельности, связанное с научно-исследовательским творчеством, примыкало к ценностным установкам первого – практической прикладной творческой деятельности. Идеи Просвещения продолжили идеи Реформации более радикальным образом. И если Реформация была компромиссом между ценностью личного творческого труда и традиционной культурой, то Просвещение полностью отвергало «религиозные предрассудки» и ставило во главу угла полностью самостоятельную личность, способную не только мыслить и принимать решения, но и моделировать социальное бытие по законам разума и справедливости. Объединившись, наложившись друг на друга, протестантские и просвещенческие ценности подготовили к концу XVIII-го века два политических переворота – обретение независимости США и Великую французскую революцию.

М. С. Каган пишет: «В истории европейской культуры XIX век открывается Великой французской революцией, открывается не формально-хронологически, а культурно-содержательно, и в двух отношениях: во-первых, революция, сокрушив феодализм как социальный строй и фундамент последнего типа традиционной культуры, расчистила путь для свободного развития материальных и духовных сил нового общественного строя, с новым типом культуры – ориентированным научно-технически, позитивистски-реалистически и материалистически-прозаически; во-вторых, революция породила одновременно и оппозиционный данному типу культуры потенциал — романтический» [4, стр. 173].

Романтизм обозначил следующую ступень раскрытия личностного потенциала в векторе к персоналистской культуре, заложенном гуманизмом Возрождения. Если Реформация провозглашала свободу творчества в прикладной сфере деятельности, Просвещение провозглашало свободу мышления индивида, то Романтизм предлагал творческую деятельность, основанную на ценности личности и её внутреннего мира, ценности личного эмоционального переживания. Именно по причине такого крупного шага этого мировоззрения в сторону «личности» М. С. Каган предлагает писать термин «Романтизм» с прописной буквы.

Ярким примером перехода от мировоззрения Просвещения к мировоззрению Романтизма может служить контраст классической немецкой философии, деятели которой на рациональных началах пытались выстроить обобщающую картину мира, и философии иррационализма, отрицавшей или ограничивавшей роль разума в познании мира. Ф. Ницше – один из крупнейших представителей иррационализма в философии – писал: «Мы чужды себе, мы, познающие, мы сами чужды себе: на то имеется своя веская причина. Мы никогда не искали себя - как же могло случиться, чтобы мы однажды нашли себя? Справедливо сказано: "где сокровище ваше, там и сердце ваше"; наше сокровище там, где стоят улья нашего познания. <...> Что до жизни вообще, до так называемых "переживаний" - кто из нас достаточно серьезен для этого? Или достаточно празден? С этими

делами, боюсь, мы никогда не бывали действительно "у дел": к этому не лежит наше сердце - и даже наши уши!» [7, стр. 3].

Ницше противопоставляет научному познанию способ чувственного, интуитивного восприятия мира, который несправедливо избегается. Философия иррационализма проявила основную ценностную установку Романтизма – обращение индивида к своему внутреннему эмоциональному миру. В области деятельности это выразилось в самоутверждении за счёт «самовыражения, преобразования реальности, если не материально-практического, то хотя бы иллюзорно-духовного, осуществляемого в воображении силами творческой фантазии» [4, стр. 188].

Итак, согласно современным культурологическим концепциям гуманизм эпохи Возрождения последовательно развёртывался в трёх аспектах в направлении возрастания ценности личностного:

- в практически-прикладной деятельности, проявившей себя в социальных явлениях бюргерства и буржуазии, а в форме идеологии – в идеях реформации и протестантизма;

- в научно-исследовательской деятельности, выразившей себя в социально-политическом плане в появлении моделей республиканского самоуправления и представлений о правах человека, в поднитии самосознания «третьего сословия», а в области идеологии – в идеях Просвещения, механистичной картине мира;

- в творческой деятельности «самовыражения», основанной на ценности внутреннего мира личности, проявившей себя в основном в социальной среде богемы, а в виде идеологии – в теории «личного гения» и «сверхчеловека» («человекобога»).

Перечисленные направления творческой деятельности и сопутствующая им идеология – это некие максимы, которые могли в разных долях присутствовать в сознании отдельной личности. Кроме этих духовных аттракторов существовали и другие обстоятельства, влиявшие на социо-культурную ситуацию XIX-го века – постоянно развивающиеся средства материального производства, возвышавшие положение буржуазии в обществе; также оставалась неизжитая традиционная культура, явления которой М. Вебер видел в окружающей его действительности и в начале XX-го века.

XIX-й век предстаёт как сложная картина взаимоотношений перечисленных явлений и, в частности, буржуазии и творческой среды. Эти противоречия, как заметил М.С. Каган, были выявлены Великой французской Революцией. Ко времени начала революции буржуазная культура в большей или меньшей степени уже была сформирована, тогда как романтические веяния были только в зачаточной стадии развития.

В XVIII веке были сформулированы основные мировоззренческие тезисы класса буржуазии. Среди авторов этих концепций культурологи и социологи называют Бенджамин Франклина, Джона Локка, Адама Смитта [4, стр. 105], Клода Адриана Гельвеция, Иеремию Бентама [8, стр. 362]. Ими были высказаны идеи о прямой зависимости добродетели и счастья от индивидуальной выгоды и материальных богатств. Социолог Дэвид Брукс пишет о Б. Франклине – одном и самых влиятельных среди перечисленных мыслителей – следующее: «ему удалось поместить мирские амбиции в рамки непритязательной, но действенной морали. Будь честен. Трудись в поте лица. Не юли. Сосредоточься на конкретных неотложных задачах, не отвлекаясь на абстрактные утопические идеи. Это он задал тот прямолинейный тон, что характерен для американской мудрости: “Рыбу и гостей больше трёх дней не держат”» [9, стр. 70].

О сформированности буржуазной культуры к началу XIX века говорит и появление в литературе XVIII века жанра буржуазной драмы, главным героем которой выступал обычный горожанин.

Культуролог Т. С. Паниотова так описывает буржуа XVIII века: «Герой нового времени – человек, который всем обязан самому себе, а не преимуществам принадлежности к знатному роду. Он рассчитывает только на себя, на свои силы. Ему присуща трезвость ума и нацеленность на реальную, посюстороннюю жизнь. В ней он является противником праздного образа жизни, роскоши, бездумной траты денег, так характерных для дворянства. Главные добродетели, культивируемые этим героем, - трудолюбие, бережливость и точное соблюдение денежных обязательств» [8, стр. 363].

На этой ноте рационалистического делового отношения к действительности были сформулирована конституция США (1787 г.), а также «Декларация прав человека и гражданина» (1789 г.), ставшая одним из важнейших документов Великой французской революции. Начавшаяся как отражение стремлений всех трёх ветвей творческой активности – прикладной, научной и чувственно-ориентированной, революция 1789-1799 годов обнажила отталкивающие стороны первых двух для третьей. Было вполне логичным, что мировосприятие Романтизма ощутило чужеродность описанного мировоззрения человека Просвещения.

Прокомментировать эти отталкивающие стороны для творческой элиты XIX века может следующий отрывок публицистики Шарля Бодлера: «Случалось ли тем из моих читателей, кто из праздного любопытства ввязывался в уличную потасовку, порадоваться со мной при виде того, как охранитель порядка – полицейский, гвардеец или просто солдат – дубасит республиканца? И быть может, вы, как и я, мысленно твердили ему: “Так

ему, всыпь ему посылней, голубчик полицейский; молодецки с ним расправляясь, ты вызываешь во мне восторг, точно вершитель справедливости Юпитер. Тот, кого ты награждаешь тумачами, – враг ароматов и роз и фанатик полезной утвари; он враг Ватто, враг Рафаэля, злейший гонитель красоты, пластических искусств и изящной словесности, заклятый иконоборец, палач Венеры и Апполона”...» [10, стр. 124].

Подобные воззрения на вершителей Великой французской революции – «третье сословие», республиканцев, буржуа – можно встретить повсеместно во французской литературе XIX - начала XX веков. Социолог Сесар Гранья, подробно разобравший эту ситуацию в творческой среде XIX века, выделил трёх авторов французской художественной литературы, выражавших крайнюю степень неприятия буржуазии – Шарля Бодлера, Густава Флобера и Стендаля (хотя к ним можно было бы добавить ещё множество авторов), – а в качестве кульминации этого неприятия назвал середину XIX века. Именно в этот период распространяется уничижительное значение слов «мещанин» и «филистер».

Знаковый для XIX века роман Г. Флобера «Госпожа Бовари» по задумке автора не давал оценки описываемому в нём явлению мещанства, оставляя читателю самостоятельно выносить суждения. Однако, сохранились жалобы Флобера друзьям, которые он озвучивал во время написания романа: «Клянусь, последний раз в жизни якшаюсь с буржуа. Лучше уж изображать крокодилов, это куда проще!» — «Как надоела мне моя «Бовари»!.. В жизни не писал ничего труднее, чем то, что пишу сейчас,—пошлый диалог!» — «Нет, больше меня не заманишь писать о буржуа. Зловоние среды вызывает у меня тошноту. Самые пошлые вещи мучительно писать именно из-за их пошлости» [11, стр. 11].

Д. Брукс так описывает отношения между буржуазией и творческой элитой: «Мир буржуа был миром коммерции и предпринимательства. Богема жила в мире искусства. Буржуа размышляли логически, оперируя цифрами и количествами. Богема предпочитала интуитивный, органический способ мышления. Буржуа нравились всякого рода организации. Богема ценила независимость и считала буржуа стадом приспособленцев. Буржуа обожали машины; богема предпочитала вещи доиндустриальной эпохи, когда ремесленник вкладывал в них частицу себя. В вопросах потребления буржуа ценили уравновешенность и лоск. Богему же – за исключением денди, появившихся и ушедших в небытие в XIX веке, - восхищала подлинность и естественность. Буржуа боготворили успех; богема выстроила свою систему ценностей вокруг пренебрежения успехом. Буржуазия стремилась к осязуемому совершенствованию. Великой целью богемы было раздвинуть рамки собственной личности» [9, стр. 76].

Среди социальных причин подобного отношения литературной элиты к классу буржуазии С. Гранья называет «исчезновение традиционных форм литературного меценатства, финальное утверждение среднего класса как господствующего класса не только экономически, но и политически и идеологически, развитие индустриализации, технологии, народного правительства, социального прагматизма, концентрацию культурной жизни в городах и интеллектуальную безработицу» [12, стр. 13]. Творческая элита столкнулась с последствиями индустриализации культуры – капиталистической экономикой спроса и предложения, где адресата художественного произведения сложно было себе представить, а имущий класс буржуазии был воспитан на пуританской бережливости и просвещенческом практицизме, не предполагавших вложений в «бессмысленные» явления типа искусства. Вместе с тем идеалы Романтизма - ценность душевного порыва, утончённого чувственного переживания, носителем которых была творческая элита, - вызывали критику с её стороны в отношении безликости и бездуховности процветающей в этот момент буржуазной среды.

Вообще «критику» существующего положения вещей буржуазного капиталистического общества М. С. Каган называет одной из ярчайших черт Романтизма. Поэтому к явлениям Романтизма XIX века он относит также и теорию классовой борьбы К. Маркса – Ф. Энгельса, хотя она и содержит в большой мере аппарат научного исследования. О чём-то подобном пишет в своей статье психолог Г. Хрустов: основаниями к развитию теории К. Маркса он называет «не науку», а «аффективный бунт» против действительности [13, стр. 55].

Такое радикальное неприятие буржуазной среды характеризует в основном интеллигенцию Франции и Германии XIX века. Однако в творческой среде западного общества XIX века были и другие реакции на проблему необразованности, «скарденности» (Ш. Бодлер), отсутствия яркой духовной жизни у буржуазии, равнодушной к указанным выше нападкам. Одно из этих веяний заключалось в попытке научить и объяснить в форме открытых лекций для народа правильные по мнению образованной элиты Романтизма способы жизни.

Наиболее характерным такой способ оказался для Великобритании и США, где были сильнейшие пуританские традиции, и капиталистические отношения были наиболее развиты. В связи с гетерогенностью «персоналистского» типа культуры, в котором теоретически может возникать столько концепций бытия, сколько в нём существует «личностей» [4], тематическое наполнение этих лекций оказывалось достаточно разнообразным. Общей чертой, объединявшей эти послания народу, была утопичность концепций идеального бытия, свойственная романтическому мировоззрению. Здесь вспоминается и позитивная программа

переустройства мира с помощью революции К. Маркса и Ф. Энгельса, которая должна была привести к построению «земного рая», и программы возвращения к романтизовавшемуся средневековью Дж. Рёскина, У. Морриса и прерафаэлитов, различные варианты социализма, породившие «бесчисленное множество протестантских сект» [4, стр. 101], лекции по эстетике Г. Земпера, и поездки европейских мэтров с лекционными гастролями по США (К. Дрессер, О. Уайльд и др.). Такие лекции действительно были средством воздействия творческой элиты на сознание буржуазии и во второй половине XIX века стали всеобщим явлением для западной культуры этого времени.

Другим способом воздействия творческой элиты на мировоззрение буржуазии в XIX веке стало музейное и выставочное дело. Корни этого явления в публичном варианте уходят в концепцию всеобщей доступности образования, сформулированную в эпоху Просвещения. Первым крупным публичным музеем стал Лувр, открытый для свободного посещения после Великой французской революции. Дальнейшее развитие публичных музеев под эгидой воспитания и поучения связано с прошедшей в 1851 году Всемирной торгово-промышленной выставкой, на основании избранных экспонатов которой впоследствии был создан музей «Виктории и Альберта». Эти события явились образцом для возникновения других музейно-выставочных комплексов. В XIX веке творческая элита приобрела возможность воздействовать на мировосприятие буржуазии не только передачей идей посредством лекций и буклетов, но и с помощью наглядных зрительных образов.

Такие воздействия со стороны интеллигенции иногда оказывали влияние на буржуазную культуру; в некоторых случаях буржуазия воспринимала пропагандируемые ценности совсем неожиданным для авторов концепций образом, абсорбировала некоторые эстетические модели, изменив их «под себя». Однако в большей массе класс буржуазии не изменял своим главным ценностям, сформулированным Б. Франклином и другими рационалистами-просвещенцами. Вместе с тем буржуазия в этой ситуации оказывалась иногда не только реципиентом, но и транслятором ценностей. Этот процесс диалога, в том числе и эстетического, между буржуазией и идеологами социального бытия и эстетики XIX века заслуживает отдельного исследования.

На мировосприятии буржуазии, а также художественной и научной элиты XIX века, кроме их внутренних проблем, сказывалось присутствие и положение класса рабочих. Именно появление бедствующего класса рабочих и связанные с этим политические волнения вызвали потребность исследования феномена толпы. Первые шаги в этой области совершили Густав Лебон, Габриэль Тард, Зигмунд Фрейд и др. Однако век наблюдения со стороны творческой элиты буржуазной культуры вызвал к жизни исследование толпы другого рода – культурной массы. Хосе Ортега-и-Гассет в работе «Восстание масс» (1929 г.) впервые ввёл в научный оборот термин «массовая культура», определяя через него феномены, зародившиеся в XIX веке. Х. Ортега-и-Гассет озвучивает те же мысли относительно буржуазной культуры, что и авторы XIX века, но эти соображения выражены в более полемической форме: «XIX век создал новую породу людей – мятежную массу – и теперь она угрожает тем основам, которым обязана жизнью. Если этот человеческий тип будет по-прежнему хозяйничать в Европе, и право решать останется за ним, то не пройдет и тридцати лет, как наш континент одичает» [14, стр. 315]. Автора озаботил тот факт, что «человек массы» обрёл в современном ему мире реальную политическую и культурную власть. Х. Ортега-и-Гассет выступает здесь как обороняющаяся сторона «меньшинства, выделенного особо», то есть элиты. Таким образом, XIX век, логически начавшись с Великой французской революции, высвобождавшей потенциал капиталистического уклада, ещё больше укрепил позиции буржуазии, способствовал развитию специфичной для буржуазного общества «массовой культуры». И хотя расцвет этого типа культуры приходится на XX-XXI века, своё начало «массовость» берёт в XIX веке.

Для материальной и художественной культуры XIX века наиболее значимыми оказались эстетические критерии социальной группы буржуазии, представлявшей рационалистически-ориентированное творческое мышление, и творческой элиты, ориентированной на ценность эмоционального переживания; противоборство и взаимодействие этих идей выразилось во всей материальной культуре XIX века. Со стороны творческой среды буржуазные ценности вызывали сильную критику, поэтому ценностные принципы буржуазии стали в некоторой степени формообразующими для культуры XIX века. Во многом (но не во всём, конечно) художественное и культурное наследие XIX века, спродуцированное профессиональными творцами, представляет собой спектр реакций творческой среды на явления буржуазной действительности – от полного неприятия (реализм) и создания альтернативного эстетического и духовного «гетто» (романтизм, модерн, символизм), – до попыток перевоспитать несчастных в своей ограниченности буржуа (Дж. Рёскин, О. Уайльд). Но также важны были для материальной культуры XIX века и ценности буржуазии, – то, как они видоизменялись при взаимодействии с романтическими идеалами творческой элиты, создав первые памятники «массовой культуры».

### Список литературы

1. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Издание 2. Том 12. – М.: Политиздат, 1958. – Институт Марксизма-Ленинизма при ЦК КПСС, 879 с.
2. Карлейль Т. Чартизм / <http://iknigi.net>
3. Карлейль Т. Теперь и прежде / сост., подгот. текста и примеч. Р. К. Медведевой. – М.: Республика, 1994. – 415 с.
4. Каган М.С. Введение в историю мировой культуры. Книга вторая. Санкт-Петербург: ООО «Издательство «Петрополис»». 2003 – 320 с.
5. Ерасов Б.С. Социальная культурология: Пособие для студентов высших учебных заведений. В 2-х ч. Ч II – М.: АО «Аспект Пресс», 1994. – 240 с.
6. Вебер М. Избранные произведения: Пер. с нем. / Сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; Предисл. П. П. Гайденко. — М.: Прогресс, 1990. —808 с.— (Социологич. мысль Запада).
7. Ницше Ф. К генеалогии морали, сочинения в 2-х томах, том 2, издательство "Мысль", Москва 1990.
8. Паниотова Т. С. Новое время: оформление европейской культуры и цивилизации. / История мировой культуры (мировых цивилизаций). / [Г. В. Драч и др.]; под ред. Г. В. Драча, В. К. Королёва, О. М. Штомпеля. – 2-е доп. и перер. изд. – Ростов н/Д: изд-во «Феникс», 2002. – 544 с.
9. Брукс Д. Бобо в раю. Откуда берётся новая элита / Дэвид Брукс. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 296 с.
10. Бодлер Ш. Об искусстве / пер. с фр. Н. Столяровой, Л. Липман. - М.: Искусство, 1986. - 422 с.
11. Флобер Г. Госпожа Бовари: роман; Повести; Лексикон прописных истин: Пер. с фр./ Редкол.: Л. Андреев, Г. Бердников, Г. Гоц и др.; Предисл. и коммент. С. Брахман; Худож. М. Майофис. - М.: Худож. лит., 1989. - 430 с. (Б-ка классики. Зарубеж. лит-ра).
12. César Grana. Bohemian versus Bourgeois: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century. – New York: Basic Books, 1964 – 240 p.
13. Хрустов Г. Психология заблуждений Карла Маркса / Г. Хрустов // Развитие личности №4 / 2002, – М.: МПГУ. – с. 47-59.
14. Хосе Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры / Вступ. Ст. Г. М. Фридендера; Сост. В. Е. Багно. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.

### **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)**

#### **ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА**

**Волосков И.В., доктор философии, профессор, академик**

НОУ ВПО Академия гуманитарных и общественных наук, г.Сергиев Посад

Проблема системного исследования текста является актуальной задачей не только лингвистики, и культурологии. Актуализация в зарубежной культурологии структурализма и герменевтики как подходов к исследованию культуры, рассматривающей данное явление как систему открытых и взаимодействующих друг с другом текстов, применение приемов деконструкции текста ставит задачи разработки процедур лексико-семантического анализа текста.

Лексико-семантический анализ текста строится на выделении комплекса слов, словосочетаний. Метод, предложенный Ю.Н. Карауловым<sup>1</sup>, предполагает, что каждое слово в лексикографической дефиниции представляется как отдельная, самостоятельная единица, связанная с другими контекстуальными отношениями. Лексическое значение слова выступает как система сем.

Существует два набора семного членения: 1) полный набор, включающий семную характеристику лексического и грамматического значений; 2) частичный набор, содержащий лишь семы лексического значения. Вопросы, поставленные перед экспертом, позволяют ограничиться частичным анализом, предполагающим исследование только лексического содержания текста.

Семная структура лексического значения включает следующую типологию сем: гиперсемы- обозначающая класс объектов (растение, цвет, глаголы движения); гипосемы- конкретные семы, обозначающие дифференцирующие признаки предмета (например, слова стакан, кружка, бокал при гиперсеме «сосуд» имеют гипосемы «стеклянный, цилиндрический», «цилиндрический с ручкой», «цилиндрический с ножкой»); коннотативные семы, имеющие рациональный и стилистический характер (оценочный, эмоциональный, экспрессивный); потенциальные семы, проявляющиеся в конкретном тексте<sup>2</sup>.

Каждое слово имеет определенную дефиницию, закрепленную в словарях русского языка. Дефиниция членится на систему сем. Семы могут быть эксплицитными, выраженными в содержании слова, отдельных фрагментов текста, высказываний, и эксплицитными (предполагаем что имплицитным), то есть невыраженными, для понимания значения которых необходимы дополнительные сведения, выходящие (предполагаем выходящие) за пределы текста (содержание телефонных переговоров, электронной переписки).

Лексико-семантический анализ как метод изучения текста предполагает семный разбор дефиниции слова, где под семой понимается минимальная единица значения. Значение слова может употреблено как в прямом, так и в переносном смысле. Прямым называется значение слова, которое непосредственно указывает на предмет, признак, процесс, выступает в качестве основного значения в современный период развития языка. Переносное значение названо так потому, что его появление обусловлено функционально-ассоциативными связями, объединяющими один предмет, признак, процесс. В случае переносного значения слова, оно графически оформляется в дефиниции, закрепленной в словаре русского языка, а его значение определяется в соответствии с контекстом предложения и текста в целом. При интерпретации дефиниции слова на основе данных толковых словарей русского языка необходимо обращать внимание на пометы, свидетельствующие о стилевой принадлежности слова, его эмоциональной коннотации. Таким образом, значение слова представляет собой иерархически организованную семную структуру, где каждое последующее семное членение вносит уточняющие дифференциации к предшествующему.

Отмеченные особенности относятся ко всем видам текстов. Особо следует выделить электронные тексты, содержащиеся в электронных письмах, обменах сообщениями в социальных сетях и смс коммуникации. Электронная коммуникация, динамично развиваемая в последнее время, имеет такие особенности, как краткость, лаконичность. По скорости передачи и обмена информацией она приближается к устному контактному общению. При создании электронного текста сказывается стремление «создающего» текст к экономии усилий. Потому в электронном тексте присутствуют сокращения, информация передается кратко, сжато, дополняется невербальными знаками (смайликами, иконками), вносящими в текст дополнительную эмоционально-экспрессивную нагрузку. В силу краткости при семантическом членении электронного текста необходимо учитывать его контекстуальность, дополнение информации опытом внетекстового телефонного или личного диалогового общения, а также взаимодействия по средством смс переписки, электронных писем, обмена информации в социальных сетях. Семантика электронного текста имеет в доминанте эксплицитный, незавершенный характер. В силу стремления к экономии речевых усилий эмоционально-экспрессивный аспект коммуникации необходимо дополнить с помощью семантического анализа невербальной коммуникации, к которой следует отнести смайлики, иконки. Использование невербальных символов позволяет понять эмоциональное состояние участников коммуникации, их отношение и оценку передаваемой информации, серьезность/несерьезность информации. Например, использование символов )) или иконки улыбка в общении людей, в особенности подростков свидетельствует о несерьезном отношении к передаваемой информации, ее шуточности. Данный аспект необходимо учитывать при лексико-семантическом анализе электронной переписки при определении субъективной стороны текстовых документов, определение выводов об объективности передаваемой информации.

<sup>1</sup> Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография. - М., 1976. - С. 65

<sup>2</sup> Современный русский язык/ под ред. Е.И. Дибровой. -Т.1.-М.: Владос, 1995.-С.67

Использование невербальной символики эффективно и при анализе записей с камер видеонаблюдения. Технические особенности записей состоят в том, что в распоряжении эксперта часто оказывается исключительно видеоизображение при плохом качестве или полном отсутствии звука. В этой ситуации предметом лингвистического исследования становятся жесты, мимика, поза, телодвижения. Особенно значимым является положение рук. Их нахождение в карманах, или сложенность в момент разговора является свидетельством неуверенности участника коммуникации, непривычности для него обстановки и ситуации общения, взаимодействие в непривычном месте с малознакомыми людьми. То же можно отнести к энергичной походке, отсутствию жестикуляции. Напротив, активная жестикуляция свидетельствует об уверенности человека в себе, попытке лидировать, активно самореализовываться в ситуации коммуникативного взаимодействия.

## **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)**

#### **КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ДОМИНАНТЫ ЦИКЛА А.С. ПУШКИНА «ПОВЕСТИ БЕЛКИНА»**

**Павленко И.В., Сушков А.В.**

Армавирский государственный педагогический университет, г.Армавир

Современное состояние исследований, относящихся к «Повестям Белкина», представляет собой множество самых разных взглядов, мнений и теорий. При этом спектр актуальных проблем чрезвычайно широк: это и проблема историзма в повестях, и соотношение образов мнимых и реальных авторов и рассказчиков, и вопрос о наличии и роли иронии в произведении, и неопределенность в отношении художественного единства «Повестей...», и многие другие. Однако не случайно в литературоведении распространено представление об этом произведении как о первой попытке создания русского прозаического реалистического романа, а для романа необходимо наличие стержневой идеи, пронизывающей всю художественную ткань. Поиску такого стержня в «Повестях Белкина» посвящено немало работ. При этом вопрос об установлении внутренних связей между повестями остается одним из наиболее сложных в изучении данного цикла.

Утверждение, что «Повести Белкина» - не механическое соединение произведений, а органически связанная сложная система, хоть и стало общепризнанным в классическом литературоведении, но осталось не бесспорным. Мы попытались установить и обосновать общие парадигмы содержательного единства в данном цикле.

«Повести Белкина» объединяет не только внешний композиционный рисунок и даже не обычная внутренняя соотнесенность, которая часто свойственна циклам рассказов, а, что особенно важно, развитие идеи. В центре внимания писателя - человеческое безверие и человеческие грехи. Однако в «Повестях Белкина» очень силен еще один важный концепт – воздаяния по делам и искупления собственных прегрешений. В каждой из повестей цикла обнаруживают себя глубокие раздумья А.С. Пушкина о нравственности человеческих поступков и ответственности за них перед Богом, а образы-персонажи формируют своеобразную галерею различных типов отпадения от христианского образа мысли и жизни с различными вариантами наказания, а, вернее, воздаяния за это в зависимости от степени осознания участниками событий своей вины и глубины их раскаяния. Исключение в

этом ряду составляет последняя повесть, которая как бы подытоживает весь цикл и демонстрирует нам красоту непорочных, идеальных отношений.

Как справедливо отмечает О. Я. Поволоцкая, «начиная еще с Белинского, который вообще отказал «Повестям Белкина» в значительности содержания», и до сегодняшнего дня некоторые устойчивые предрассудки, далеко не случайные, определенные исторически, мешали исследователям «Повестей Белкина» проникнуть в высокую идею его замысла. Одни литературоведы видят в повестях литературную пародию (В.В. Гиппиус), другие – социальную критику (Г.П. Макогоненко), третьи – формальный литературный эксперимент (Б.М. Эйхенбаум)» [11, с.188].

Безусловно, наличие определенной корреляции с романтическим методом при условии сохранения антагонизма с ним в белкинском цикле несомненно. Не случайно практически все ученые видят в нем первую попытку создания русского прозаического реалистического романа. Однако, думается, прав в этом отношении В.Б. Шкловский, который отмечает: «Пушкинские повести, несмотря на то, что к ним как будто легко найти параллели в иностранной литературе, в цельности своеобразны» [14, с.3]. Поэтому их идейно-эстетическое богатство не исчерпывается и не обуславливается банальным противостоянием с отживающим свое методом.

Многие исследователи (Н.Я. Берковский [2, с.118], А.Г. Гукасов [4, с.37], Г.П. Макогоненко [7, с.189-190], Г.П. Черняев [13, с.144-145] и др.) усматривают в повестях социальную критику.

На наш взгляд, идея о бунте, который становится стержневым сюжетом, в принципе не верна. О каком, хотя бы и случайном, бунте может идти речь в «Выстреле»? Сильвио – бунтарь «против установившихся норм жизни»? Взаимное непонимание, возникшее в карточной игре, никак не напоминает почву для тотального бунта. А уж где был увиден пресловутый «бунт» в «Метели» или «Барышне-крестьянке», вообще остается загадкой.

Можно беспристрастно взглянуть еще на одного «бунтаря» – Адрияна Прохорова, который, узнав о том, что все произошедшее ему только приснилось, буднично велит подать ему чай. Никто, решительно никто здесь бунтовать против социальных устоев даже и не помышляет.

В последнее время все громче звучит вопрос, обозначенный Э.С. Афанасьевым: «... неужели только уровень «глубокой социальной проблематики» оказался в «Повестях Белкина» единственно значимым для русской литературы?» [1, с.178].

Между тем, тема бунта действительно присутствует в цикле как одна из основных, только бунт здесь направлен не против среды а, что очень важно, против Бога. К подробному рассмотрению специфики решения в цикле данной проблемы мы вернемся несколько позднее.

Более глубокий, философский подход к «Повестям Белкина» находим мы в работе В.Г. Одинокова. Положение о сюжетно-тематической основе циклизации исследователь дополняет рассуждениями о наличии единой идеи, последовательное развитие которой можно проследить. «Гармонию целого», «ансамблевое построение» цикла В.Г. Одинокоев определяет тем, что в «Повестях Белкина», «...помимо объединяющих идейных, сюжетно-композиционных мотивов, есть внутреннее развитие и обогащение единой идеи, что является особенностью романа, а не цикла повестей» [9, с.118]. В названной работе в качестве общей трансформирующейся идеи цикла выдвигается пушкинское решение вечной философской проблемы жизни и смерти человека. В рамках цикла Пушкин показывает эволюцию этой идеи от трагического звучания («Выстрел», «Метель») – через ее пародийное развитие («Гробовщик») – к снятию трагической безысходности («Станционный смотритель») и к оптимистической, жизнеутверждающей развязке («Барышня – крестьянка»).

Как верно отмечает М.М. Дунаев, «важнейшее качество нашей отечественной словесности – ее православное миропонимание, религиозный характер отображения реальности... Православие устанавливает единственно истинную точку зрения на жизнь, и эту точку зрения усваивает (не всегда в полноте) русская литература в качестве основной идеи, становясь таким образом православной по своему духу» [5, с.3]. Именно с этой позиции, являющейся, на наш взгляд, единственно верной, необходимо рассматривать и белкинский цикл.

Созданные осенью 1830 года практически одновременно с «Маленькими трагедиями», «Повести Белкина» близки им по проблематике: и в том и в другом случае в центре внимание писателя – человеческое безверие и человеческие грехи. Однако в «Повестях Белкина» очень силен еще один важный концепт – воздаяния по делам и искупления собственных прегрешений.

В повести «Выстрел», открывающей цикл, исследователи обычно обращают внимание либо на «развенчание образа псевдоромантического героя» Сильвио, который на деле оказывается обыкновенным «мухобоем» (Н. Зуев [6, с.23-24]), либо на его бунт против костной среды (Н.Я. Берковский [2, с.118]). Иногда они акцентируются на развязке повести и пытаются выяснить, по какой причине Пушкин «убивает» Сильвио. Так, М. Мирзоян считает, что «страстная натура героя не удовлетворяется индивидуальным действием: Сильвио присоединяется к повстанцам, желая реализовать свои силы в общей борьбе ...Но судьба, смерть настигли Сильвио. Соппротивление судьбе обречено на поражение. В этом и заключается трагедия героя, незаурядная

натура которого не может смириться с необходимостью подчинения судьбе» [8, с.52-53]. Таким образом, фигура Сильвио приобретает трагические оттенки борца с силой судьбы и лишнего человека. При этом за кадром обычно остается фигура второго дуэлянта.

В «Выстреле» для писателя важно не столько развенчать «байронического героя», показав его чужеродность для русской почвы, сколько изобразить диалектику больной души и показать неотвратимость возмездия за нераскаянные грехи. Любопытно, что именно сопоставление с некоторыми из трагедий помогает открыть новые грани в ряде произведений Белкина. Так, главный персонаж «Выстрела» Сильвио роднит с Сальери не только схожесть имен. Они поражены одним и тем же духовным недугом – себялюбием, рождающим жгучую зависть, которая, в свою очередь, вызывает к жизни жажду мщения. «Привычка первенствовать», в которой откровенно признается сам Сильвио и которая есть проявление крайнего эгоизма, себялюбия, является ведущей чертой его характера. Она проявляется и в «злом языке», и в пренебрежительном отношении к людям: «Вы могли заметить, что я мало уважаю постороннее мнение...» [12, с.232]. Эгоизм заставляет Сильвио относиться к себе иначе, чем к окружающим. Так, идя на заведомую несправедливость в поиске оснований для дуэли, он не в силах перенести малейшую несправедливость в свой адрес. Именно это заставляет его рассказать свою историю: «... мне было бы тягостно оставить в вашем уме несправедливое впечатление (Естественно, впечатление о самом Сильвио – прим. наше)» [12, с.232].

Заметим, что единственный недостаток, которого лишен Сильвио и который проистекает, пожалуй, также из гордости, - это способность к заведомой лжи. Но правдивость его, в силу своего происхождения, однобока и неплодотворна. Она сродни самолюбанию: Сильвио как будто говорит: «Да, я такой, я плохой, и что?». Похоже, что он не видит в этом ничего страшного. Его «правда» ограничивается простой констатацией фактов без моральной их оценки, следовательно, без возможности раскаяния. Он легко признается в отсутствии двух таких значимых душевных качеств, как великодушие и способность к состраданию. Так, о несостоявшейся дуэли с Р\*\*\* Сильвио говорит: «Если бы я мог наказать Р\*\*\*, не подвергая вовсе моей жизни, то я б ни за что не простил его» [12, с.232]. И вот человек, не способный прощать ни малейшей, как ему кажется, несправедливости к себе, встречает на своем пути более счастливого избранника судьбы: «Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешенную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги,... Первенство мое поколебалось» [12, с.233]. Пошатнувшееся первенство Сильвио, как и уязвленная творческое самолюбие Сальери, при отсутствии достаточной духовной зрелости закономерно рождает ненависть: «Я его возненавидел» [12, с.233]. Как отмечает М.М. Дунаев, «Сальери... чувствует себя обделенным, причем обделенным прежде всего справедливостью Всевышнего» [5, с.96]. К аналогичному выводу приходит и Сильвио, неоднократно повторяющий мысль о чрезвычайном везении своего невольного противника: «Отроду не встречал счастливец столь блистательного» [12, с.233]. «Ты, граф, дьявольски счастлив» [12, с.238], – произносит он с интервалом в несколько лет, что говорит о закреплённости в его сознании представления о противнике как о счастливом баловне судьбы. На это указывает и то, что последнюю фразу он бросает «с усмешкой», которую граф «никогда не забудет» [12, с.238]. Из этого следует, что своим везением Сильвио явно не доволен.

Таким образом, зависть становится главным двигателем Сильвио на протяжении всего обозримого для нас периода его жизни. Как пишет М.М. Дунаев, «впервые вмешательство человека в замысел проявилось, как известно, в момент грехопадения прародителей. Но более очевидно – при убийстве Кайном Авеля... Зависть обеспечивала при этом «энергетическую подпитку» всех совершаемых действий» [5, с.96].

Важно заметить, что если Сальери кажется достаточным физическое уничтожение Моцарта, то Сильвио оказывается более изощренным в своей мести. Выстрела в графа не происходит не из-за его благородства или великодушия, к которым он не способен; и не из-за того, что он якобы удовлетворил свой гнев: «...я доволен, я видел твоё смятение, твою робость... С меня довольно» [12, с.239]. Для Сильвио важно продлить муки графа во времени, сделав их бесконечными: «Будешь меня помнить. Передаю тебя твоей совести» [12, с.239]. Причем для «закрепления результата» он производит свой знаменитый выстрел в картину, подчеркивающий еще раз его реальное превосходство.

Пожелание Сильвио сбывается, граф и его супруга тяжело переживают случившееся. Граф даже считает себя виноватым во всей этой истории: «Ах, милый мой, - сказала графиня, - ради бога не рассказывай; мне страшно будет слушать». – «Нет, - возразил граф, - я все расскажу; он знает, как я обидел его друга: пусть же узнает, как Сильвио отомстил» [12, с.237].

Что касается самого Сильвио, то его зависть и брошенный таким образом упрек Творцу, который якобы обделил его удачливостью и славой, неминуемо влекут за собой гибель, смерть и разрушение. Он восстает не против каких-либо социальных устоев, как утверждают некоторые исследователи, а против самой божественной воли. По справедливому замечанию М.М. Дунаева, «бунт есть неудовлетворенность творением и стремление изменить его по своей воле и разумению. Поэтому бунт всегда есть вызов Богу...» [5, с.106]. Закономерной с этой

точки зрения представляется гибель бунтаря: ведь, как учит Евангелие, «Бог поругаем не бывает. Что посеет человек, то и пожнет» [3, Гал. 6,7].

Необходимо заметить, что плоды своих поступков пожинает и граф. Да, он, видимо, изменился, и, кажется, нашел новый смысл своей жизни в семейном счастье, но грехи молодости не оставляют его, он должен расплатиться за них сполна своим раскаянием. В чем же грех этого человека: ведь он - сторона пострадавшая? Дело в том, что, как верно отмечает М.М. Дунаев, «человек, выходящий к барьеру, защищает свою честь, но оскорбляет свое достоинство. В том так зримо проявляется желание *себе лишь самому служить и угождать*» [5, с.109]. Именно в наказание за дуэль, а точнее, за поругание убежденности в божественном промысле граф обречен постоянно помнить о произошедшем и считать себя виновным. Но в случившемся с ним есть некоторая доля справедливости: Господь напоминает графу то, о чем без этого он давно уже забыл бы, оставив неискупленным свой поступок.

При этом важно заметить, что если в «Маленьких трагедиях» Сальери остается жив, но погружается в раздумья, то в «Выстреле» его духовный близнец погибает, а на вечные терзания осужденным оказывается граф. Такой финал, очевидно, является более оптимистическим: ведь только через осознание собственной греховности и духовное раскаяние лежит путь к спасению человеческой души, и именно по этому пути твердо идет граф.

В целом можно сказать, что в данной повести Пушкин запечатлел два типа сознания: греховный (гордый, бунтующий, пустой, лишенный нравственного содержания), принадлежащий Сильвио, и тип, «забывший о своей ответственности», носителем которого является граф.

В повести «Метель» вина персонажей лежит в другой плоскости. Молодые люди играючи преступили волю родителей и надругались над священным обрядом венчания, за что и были обречены на долгие годы несчастной жизни и раскаяния. Только после этого им была свыше (в контексте повести проявление воли случая становится Божьим Промыслом) дана возможность счастья. О перерождении героев свидетельствует само объяснение Бурмина в любви, проникнутое истинно христианским смирением с собственной судьбой и осознанием собственной виновности во всем произошедшем. Ведь несчастье, свалившееся на его голову, Бурмин воспринимает как справедливое «отмщение» за его «жестокую шутку» над несчастной девушкой» [12, с.251].

О духовной чистоплотности героя говорит и то, что он не пользуется возможностью и не скрывает факта своей женитьбы: ведь не расскажи он сам, никто из людей никогда бы не узнал об этом. Такое поведение ярче многих слов доказывает осознание им святости и нерушимости уз брака, тех самых, над которыми несколько лет назад он так зло и так нелепо посмеялся.

Счастливый финал сполна выстрадан и заслужен и Марьей Гавриловной, свято чтившей память Владимира и не подававшей никому из новых «искателей» ее сердца и «малейшей надежды». Так, довольно тяжелые грехи двух молодых людей, будучи осознанными и выстраданными, прощаются им. Героям предоставляется, наконец, возможность ощутить чувство освященного свыше семейного счастья.

Наиболее широко распространено представление о «Гробовщике» как об истории возрождения души человека, погребенной под гнетом каждодневных суетных забот. Возрождение это обычно иллюстрируют веселым настроением Адрияна в финале повести. Характерно в этом отношении высказывание Н.Н. Петруниной: «Пережитое во сне потрясение открывает Адрияну, что живому место среди живых... Ночной кошмар заставил героя оценить и солнечный свет, и дружелюбие соседей, слышащееся в болтовне хлопотливой работницы, и семейный самовар, за которым вместе с дочерьми он будет и впредь коротать свои досуги. Ужас сна пробудил Адрияна воздать должное живой жизни и весело отозваться на радости простого земного бытия, которые дотопе были скрыты от него за деловой суетой, расчетами выгоды, мелкими дрязгами и заботами. Замороженный тяготами своего существования, человек поднялся над мелочами жизни, воспрянул духом, заново увидел мир, людей и себя в этом мире» [10, с.163-164].

Однако давайте проверим вышесказанное текстом повести. Очень важно, что первым делом Адриян, обрадованный тем, что все так легко сошло ему с рук, велит принести ему чай и позвать дочерей. И только-то! Ни ставшей традиционно разговорной фразы «слава Богу!», вполне уместной при данных обстоятельствах, ни машинального крестного знамения. Заметим, что не пытался он обращаться за помощью к Богу и в самый отчаянный момент бреда (тут можно для сравнения привести, например, гоголевского Хому Брута из «Вия» или вообще целый ряд гоголевских персонажей, в аналогичных ситуациях находящих опору в молитве). Чтобы исключить возможные упреки в насильственном зачислении Адрияна в ряды православного народа, мы можем даже предположить в гробовщике полного атеиста или масона, на что указывают некоторые исследователи, но от этого его образ совершенно ничего не выигрывает. Если, по версии Н.Н. Петруниной, этот умудренный новым опытом отец семейства так сильно преобразился духовно, то не захотел ли бы он скорее увидеть дочерей, чем выпить чаю, как бы не обстоjali его отношения с верой? Не вскочил ли бы он со своей постели и не бросился ли первым делом к родным и близким людям – дочерям - поделиться своей радостью «пробужденного сознания»?

Нет, он просто велит позвать их к своей персоне. Зачем утруждаться? А раз незачем утруждаться, значит, и нечем особенно и делиться, нет никакого превращения душевного, чаемого многими исследователями. Любопытны детали разговора Адрияна со своей служанкой. Так, скорость подачи чая, очевидно, беспокоит его больше, чем скорость прихода дочерей, на что указывает очередность отдачи распоряжений:

- Ну, коли так, давай скорее чаю да позови дочерей [12, с.258].

Именно чаю «скорее», а не дочерей, то есть живые люди, даже родные, его по-прежнему не слишком интересуют. Где же тут метаморфозы личности?

Таким образом, подытоживая все выше сказанное, надо сказать, что в «Гробовщике» ожидаемый после неожиданного случая финал с пробуждением сознания Адрияна не происходит. Реалистический принцип изображения диктует Пушкину совершенно иной, менее трогательный, но более правдивый конец истории. Гробовщик так и не выходит за привычные ему рамки и не поднимается даже на вершок к осознанию глобальных проблем своего бытия. Сознание Адрияна заключено в узких рамках его цеховой принадлежности, да и весь сыр-бор происходит именно из-за невольного нанесенного ему оскорбления, задетой цеховой гордости, нераздельной в данном случае с гордостью Адрияна вообще. Эгоистическое самосознание гробовщика крайне пострадало от насмешек со стороны мастеровых людей других профессий, и в бессильной злобе и хмелю он грозит отомстить им - тоже немаловажный момент. Именно из мести, а не по каким-то другим соображениям приглашает он на новоселье не своих обидчиков, а своих клиентов-кормильцев.

То обстоятельство, что гробовщик «обрадовался» и таким образом перестал быть хмурым и мрачным, ровно ни о чем не говорит, поскольку и раньше «хмурый» обычно Адриан доказывал свое умение веселиться. Так, в сцене попойки у Готлиба Шульца читаем: «Адриан пил с усердием и до того развеселился, что сам предложил какой-то тост...» [12, с.255]. Видимо, именно настроившись на такой лирический лад, перерожденный гробовщик называет свою добрую «хлопотливую работницу» «дурой» и тоном хозяина велит нести ей самовар.

Текст повести не дает оснований для выводов о нравственном перерождении Адрияна. Такое превращение в принципе оказывается невозможным для него, поскольку в его душе нет ни одного проблеска не только христианского сознания, но даже простого нравственного поведения. Поэтому в образе гробовщика Пушкин, на наш взгляд, воплотил тип душевно мертвого человека, не способного к нравственному воскрешению даже под воздействием каких-либо чрезвычайных обстоятельств. Это самый страшный и печальный, а потому и поставленный в центре цикла образ, иллюстрирующий ужасающие последствия долговременной духовной черствости человека.

Для «Станционного зрителя» оказывается важным наличие параллелей с библейским сюжетом о блудном сыне. Блудная дочь, покидая отчий дом без благословения отца, в поисках собственного счастья становится причиной его несчастья и даже гибели. Вина ее очевидна, а сам поступок выдает в ней довольно эгоистичное существо. Мы знаем, что в отличие от блудного сына, Дуня не вернулась к отцу. Однако мотив светлой грусти, порождаемый в конце повести словами рассказчика о правильно потраченных семи рублях, способствует, кажется, возникновению некоторой симпатии к Дуне. Появляется мысль о ее запоздалом раскаянии, и она кажется уже не такой злодейкой. Однако все это чистой воды сентенция. Единственно, кто имел бы право порадоваться за дочь в контексте ее благополучия, был сам Самсон, для которого ее счастье в большом городе всегда оставалось под вопросом и беспокоило настолько сильно, что свело в могилу. Мы не можем оставить без внимания религиозно-нравственный аспект всего произошедшего.

Совершая грехопадение, Дуняша приобретает все материальные признаки благополучия: мосек, нянек, повозки, запряженные шестью лошадьми, - но теряет главное - возможность покаяния перед отцом и Богом. Ее душа, не будучи полностью мертвой, чрезвычайно тяготеет этим, о чем свидетельствует сцена на кладбище, но все-таки поступок ее остается нераскаянным, не искупленным, поскольку в ее действиях проявляется скорее не желание расплатиться за свои поступки, а желание откупиться. С точно таким же поведением Самсон Вырин уже сталкивался в тот момент, когда Минский нервно совал ему деньги. Только теперь в качестве своеобразного духовного отступного своему отцу Дуня платит деньги попу, который должен будет молиться за бессмертную душу Самсона.

И Дуня, и Минский прекрасно осознают безнравственность своих действий: «... виноват перед тобою и рад просить у тебя прощения...» [12, с.266], но оба они не готовы платить по счетам в полной мере, а потому обещанное Вырину дунино счастье («... она будет счастлива, даю тебе честное слово...» [12, с.266]) так и останется недостижимым обещанием. Для этих людей возможно только материальное благополучие, счастье же их осталось на «... усеянном деревянными крестами...» [12, с.268] кладбище. Они сами лишили себя его.

Что касается «Барышни-крестьянки», то здесь мы имеем дело с совершенно иной ситуацией. Перед нами изначально чистый и цельный женский характер. Вплотную к его разгадке подошла А.Г. Гукасова, отметив: «Пафос повести - в особенностях характера, в самобытности веселой, жизнерадостной Лизы Муромской, о

которой Пушкин, в отличие от всех других персонажей, рассказывает без малейшего оттенка иронии и усмешки» [4, с.197]. По мнению Н. Зуева, «Лиза – в ряду любимых героинь Пушкина...» Она практически лишена гордыни, ей ничего не стоит «умалить себя до крестьянки», сохранив при этом всю свою прелесть. «Она принадлежит к самой сердцевине того национального русского мира, к которому принадлежат Татьяна Ларина, Маша Миронова» [6, с.34]. Именно эта ее близость не только к крестьянскому миру, но и к народной морали, основанной на христианских заповедях, ограждают Лизу от всякой скверны. Н. Зуев, подчеркивая эту мысль, ссылается на замечательное высказывание одного из крупнейших знатоков русского крестьянского мира М.М. Громыко, который пишет в книге «Мир русской деревни»: «В нравственных понятиях (как и в других областях культуры) народная традиция взаимодействовала с профессиональным уровнем их изложения. Не только церковные проповеди, но и чтение религиозно-нравственной литературы (при широком распространении чтения вслух в крестьянской среде) служили постоянным источником обсуждения и закрепления норм поведения» [6, с.34]. Девичья целомудренность, духовное отношение к миру, возвышенное понимание любви – все это привлекает доброго и веселого по своей натуре Алексея, при этом барышня не стесняется стать крестьянкой, а Алексей полон решимости жениться на ней, не взирая на сословные предрассудки, и «жить своими трудами». Их отношения близки к идеальным, их помыслы чисты, а любовь возвышенна. Она не требует искупления или какого-то иного условия, а сама искупает невинные проступки молодых влюбленных. Безусловно, в данной повести Пушкин продемонстрировал свой нравственный идеал, завершив им целую галерею человеческих типов, так или иначе отметившихся своими проступками.

Таким образом, в каждой из повестей цикла обнаруживают себя глубокие раздумья Пушкина о нравственности человеческих поступков и ответственности за них перед Богом, а образы персонажей формируют своеобразную галерею различных типов отхождения от христианского образа мысли и жизни с различными вариантами наказания, а, вернее, воздаяния за это в зависимости от степени осознания участниками событий своей вины и глубины их раскаяния. Исключение в этом ряду составляет последняя повесть, которая как бы подытоживает весь цикл и демонстрирует нам красоту непорочных, идеальных отношений, которые с таким трудом давались персонажам трех других повестей.

Если не все пять, то, по крайней мере, четыре из пяти повестей Белкина представляют собой «своего рода «воспитательные романы» в миниатюре. У Пушкина Марья Гавриловна и Бурмин, Лиза и Алексей Берестов, все три героя «Выстрела» по-разному «воспитываются» жизнью. Из ужасного повесы Бурмин превращается со временем в человека, способного к истинному чувству, а оно побуждает его осознать жестокость преступной проказы, лишившей и жертву его ветренности, и его самого надежды на счастье. Марья Гавриловна, пережив полосу «романтических» мечтаний и увлечений, расплатившись за них годами трезвого сознания, что впереди ее ждет безрадостное одиночество, и, более того, обнаружив довольно душевной силы хранить эту страшную тайну, находит своего суженого. Встреча со «странной крестьянкой» помогает Алексею Берестову излечиться от наигранного байронизма и пробуждает лучшие стороны его натуры. И по мере этих событий сентиментальные или романтические иллюзии героев и читателя проверяются живой жизнью, которая в своем неожиданном и непредсказуемом движении оказывается хитроумнее и богаче других, наперед заданных литературных схем и шаблонов.

«Повести Белкина» представляют собой единый цикл не столько потому, что объединены личностью рассказчика, имеют общее композиционное обрамление, сколько благодаря своему ансамблевому построению, необыкновенно гармоничной, внутренней архитектонике. Частные мелкие события и разрозненные образы отдельных повестей подчинены одной «высшей» идее - идее воздаяния по делам и искупления собственных прегрешений. В результате описываемые характеры и события обретают дополнительное глубокое содержание. Идеино-эстетическая соотнесенность повестей с этой концептуальной доминантой обеспечила поэтическую монолитность всего художественного материала цикла.

#### **Список литературы**

1. Афанасьев Э.С. «Повести Белкина» А.С. Пушкина: Ироническая проза //Русская литература. – 2000. - №2. – С. 177 – 184.
2. Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина»: Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма /В кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. – М.-Л.: Художественная литература, 1960.
3. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. - М.: Российское Библейское Общество, 1993.
4. Гукасова А.Г. «Повести Белкина» А.С. Пушкина. – М.: АПН СССР, 1949.
5. Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII – XX веках. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 20003.

6. Зуев Н. Одна из вершин русской философской прозы: «Повести Белкина» А.С. Пушкина //Литература в школе. – 1998. - №8. – С. 21-35.
7. Макогоненко Г.П. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1830-1833). - Л.: Художественная литература, 1974.
8. Мирзоян М. «Повести Белкина» на факультативных занятиях в VIII классе //Литература в школе. – 1980. - №5. – С.51 – 56.
9. Одинокое В.Г. «Сказки моего друга Ивана Петровича Белкина» /Одинокое В.Г. «И даль свободного романа...». – Новосибирск: Наука, 1983. –С. 110-133.
10. Петрунина Н.Н. Первая повесть Пушкина («Гробовщик») /В мире отечественной классики: Вып. 2. – М.: Художественная литература, 1987. – С. 133-164.
11. Поволоцкая О.Я. «Метель»: Коллизия и смысл //Москва. – 1989. - №6. – С. 189-195.
12. Пушкин А.С. Повести покойного Ивана Петровича Белкина //А.С. Пушкин. - Сочинения: В 3 Т. - Т.3. – М.: ГИХЛ, 1957.
13. Черняев Н.И. О сродстве «Каменного гостя» с «Гробовщиком» и «Медным всадником» / Черняев Н.И. Критические статьи и заметки о Пушкине. – Харьков, 1990.
14. Шкловский В. Повести о прозе. – М., 1966.

## МЕТАФОРЫ, ОБРАЗЫ И СИМВОЛЫ, СВЯЗАННЫЕ С ЛУНОЙ, В ПОЭЗИИ Н. ГУМИЛЕВА

**Раскина Е.Ю., Ревво Ю.А.**

Международный гуманитарно-лингвистический институт (Москва, МГЛИИ)

### Аннотация

Метафоры, образы и символы, связанные с луной, часто встречаются в сборнике китайских стихов Н. Гумилева «Фарфоровый павильон». Этот сборник представляет собой вольные переводы китайской поэзии эпохи Тан. Владычица-луна была для китайских поэтов древности символом красоты и вдохновения и в то же время воплощением Запредельного, Неведомого.

Ключевые слова: метафора, образ, символ, луна, китайская поэзия эпохи Тан, русская поэзия Серебряного века

### Summary

Metaphors, images and symbols, associated with the Moon, occur frequently in the collection of Chinese poems by N. Gumilev's "The Porcelain pavilion". This is a collection of free translations of Chinese poetry of the Tang dynasty period. Mistress-the Moon was for the ancient Chinese poets a symbol of beauty and inspiration and at the same time, the embodiment of the Transcendent, the Unknown.

Key words: metaphor, image, symbol, moon, Chinese Tang dynasty poetry, Russian poetry of the Silver age

Метафоры, образы и символы, связанные с луной, очень важны для поэзии Н. Гумилева. «Метафора – не простое сравнение, а сравнение, доведенное до такой степени близости сравниваемых предметов, что они как бы полностью сливаются друг с другом в воображении автора», - пишет Э.Я. Фесенко [6, С. 155].

В незавершенной китайской поэме Н. Гумилева «Два сна» герой-ребенок по имени Тен Вэй читает «старинные стихи», принадлежавшие на самом деле поэту эпохи Тан Лю Вэю («Луна уже покинула утесы, / Прозрачным море золотом полно...») [2, С. 364]. Вольный перевод стихотворения Лю Вэя «Луна на море» («Луна уже покинула утесы...») помещен и в сборник «китайских стихов» Н. Гумилева «Фарфоровый павильон». Замысел «китайской поэмы» возник у Гумилева в момент работы над «Фарфоровым павильоном», а перевод стихотворения Лю Вэя «Луна на море» вошел в поэму в качестве «старинных стихов», которые читает мечтатель Тен Вэй гостям своего отца – «ученейшего мандарина».

В стихотворении «Луна на море» стихотворении «Луна на море» сцена созерцания луны (лунного столба, отраженного в море) связана с образом «роща рая» и мотивом странствия к раю, характерным для творчества Гумилева: «Другие верят, / Это к рощам рая / Уходят тени набожных людей, / А третьи с ними спорят, утверждая, / Что это караваны лебедей» [2, С. 364].

Образ поэта, влюбленного в луну, присутствует в стихотворении «Поэт» из сборника «Фарфоровый павильон», представляющем собой вольный перевод стихотворения Чжан Жо-Сюя. «Я слышал из сада, как женщина пела, / Но я, я смотрел на луну...» [2, С. 367], - восклицает лирический герой этого стихотворения. В китайской поэзии, начиная с народных песен «Шицзина» и юэфу, луна была одним из любимейших образов-

символов. Согласно китайской мифологии, луна представляет собой квинтэссенцию Инь, а с Инь начинается в этом мире все сущее. Поэтому луна берedit душу, будит воспоминания, влечет за собой длинную цепь поэтических ассоциаций. Луна источником постоянного эстетического наслаждения, объектом поэтического поклонения. У поэтов было принято в одиночку или вместе с друзьями гулять тихой лунной ночью, любуясь озаренным луной пейзажем. Музыка, вино, изысканные беседы, белоснежный лотос или другие цветы считались атрибутами утонченного времяпрепровождения.

На стихотворение «Поэт» повлияла характерная для творчества Гумилева трактовка луны как магического и, в то же время, женственно-коварного начала. Лирической героиней поэзии Н.С. Гумилева стала «дева Луны», находящаяся под покровительством богини Луны (Дианы-Артемиды, Истар-Астарты и других богинь «лунного» пантеона). Одну из самых ярких трактовок образа-символа луны мы находим в неоконченной повести «Гибели обреченные»: «Одного только боялся он – луны. Когда всходила она, та, которой он не смел назвать имя, он чувствовал, как томление, доходящее до ужаса, мучительная грусть и еще что-то кольцом охватывает его сердце, и ему хотелось острым камнем разодрать себе грудь, броситься с утеса в море, сделать что-нибудь ужасное и непоправимое, только бы уйти от этого взгляда, печально вопрошающего о том, на что нет ответа» [3, Т.6, С. 10].

Метафора «взгляд луны», присутствующая в этом фрагменте, используется для того, чтобы подчеркнуть «нездешний ужас», охвативший героя под этим взглядом, подобным взгляду коварной женщины. Под пристальным взглядом луны герой чувствует близость неизвестного, запредельного начала бытия. Тремограст из «Гибели обреченных» любит солнце, ветер и море, но страшится луны, которую воспринимает как врага, с которым рано или поздно придется столкнуться («Еще не раз во времени встретятся их взоры, перекрестятся их пути, и одному из них придется уступить» - [3, Т. 6, С. 10]). В стихотворении «Поэт» лирический герой чувствует ответный взгляд богини-Луны («Не вовсе чужой я прекрасной богине, / Ответный я чувствую взгляд» [2, С. 368]) и видит в луне «зеркало души», в которое не может не заглянуть подлинный поэт.

В стихотворении «Поэт» лирический герой не только глядится в зеркало луны, но и уподобляет «зеркалу духа» свое собственное сознание («Во взоры поэтов, забывших про женщин, / Отрадно смотреться луне, / Как в полные блеска чешуи драконов, / Священных поэтов морей» [2, С. 368]).

Гумилев использует метафору «смотреться луне», подчеркивая, что луна, как женщина – в зеркало, смотрит в глаза поэта. Упоминание о чешуе драконов связано с тем, что рисунок, напоминавший чешую священного дракона, наносился на одеяние китайских императоров. Китайский дракон «Лунь» вместе с единорогом, фениксом и черепахой считался одним из четырех священных животных и входил в «четверку совершенных». Лунь в китайской мифологии наделен божественным достоинством и подобен ангелу, который вместе с тем лев. Считалось, что чешуя дракона своим блеском подобна драгоценным камням и зеркалам.

Интересно, что игра на флейте в лунную ночь символизировала в китайской культуре единение с природой и с прекрасным. Флейта считалась божественным инструментом, на магические звуки которого слетаются фениксы. Луна воплощала собой мир человеческой души: жители древнего Китая верили, что душа возникает из лунного света. В эпоху Тан верили, что «дивно украшенная флейта» достойна того, чтобы приветствовать луну. Более того, именно звуками флейты приветствовали луну любимые Гумилевым поэты эпохи Тан (VII – X ст.). Поэты эпохи Тан обращались к горам и луне как к образам-символам духовного (гора) и душевного (луна) начала. О связи магического лунного начала с женщиной говорят и строки из стихотворения «Дом» (перевод стихотворения Ду Фу), входящего в «Фарфоровый павильон»: «Но женщина в лодке скользнула / Вторым отраженьем луны. / И если она пожелает, / И если позволит луна, / Я дом себе новый построю / В неведомом сердце ее» [2, С. 368].

Луна, опять же, сравнивается с повелевающей женщиной, с неким божеством, приказывающим поэту. Для передачи этой последовательности значений используется метафора «позволит луна» («если позволит луна»). Метафорический образ дома, построенного в сердце красавицы, подобной луне, вводится в ткань стихотворения, чтобы подчеркнуть желание поэта передать свои чувства недоступной возлюбленной, поселить их в ее сердце («дом в ее сердце построю»).

В «китайских стихах» из сборника «Фарфоровый павильон» изображены мудрецы-поэты, вдохновленные природой и мирозданием: горами, луной, зеркальной озерной гладью. Однако, вместо волшебных садов с розами и жасмином, как в пьесе «Дитя Аллаха» (сцена в саду Гафиза), перед нами бамбуковые рощи, в которых мудрецы собираются для чтения стихов. Бамбуковая роща (чаща) или сад символизировали в культуре древнего Китая идеальное место для медитации, уголок покоя и просветления. Последнее было связано с магическими свойствами, которые в китайской культуре приписывали бамбуку. Посохи монахов и флейты делались из бамбука, а сам бамбук символизировал благородство души, прямоту, стойкость и мудрость. Бамбуковые сады в древнем Китае и Индокитае окружали монастыри или располагались неподалеку от монастырей.

Особенно известен был монастырь Чжулиньсы, расположенный посреди бамбуковой рощи на горе Лушань. Древний монастырь, расположенный на горе Лушань, был излюбленным местом паломничества Цзи

Кана (223-262), выдающегося поэта времен династии Цзинь, и шести его друзей-стихотворцев, именовавших себя Мудрецами из Бамбуковой рощи». В стихотворении «Семья» изображено некое идеальное пространство, расположенное рядом с бамбуковой рощей, где можно ощутить полное блаженство и покой. Это пространство подобно райскому саду, «раю земному».

В своих произведениях Гумилев обращался к самому яркому и величественному периоду истории древнего Китая – эпохе Тан. В эту эпоху творили величайшие поэты средневекового Китая – Ли Бо, Ду Фу, Лю Вэй и другие. Луи Аллен, сопоставлявший стихотворения «Прапамять», «Заблудившийся трамвай» и поэму «Два сна», пришел к выводу, что для этих текстов характерен общий мотив, связанный с поиском дороги в Индию. В Архиве Гл. Струве хранится черновой набросок плана поэмы, в котором в пункте «Глава III» значится: «Печаль. Разговор об Индии. Золотая гора. Дракон недоволен». С «Фарфоровым павильоном» перекликается присутствующий в «Двух снах» образ Желтой реки и звонко поющих лодочников («А за стеной из тростника, / Работы тщательной и тонкой, / Шумела Желтая река / И пели лодочники звонко» - [2, С. 371]). Под Желтой рекой здесь подразумевается священная река Китая – Хуанхэ.

Под «лодочниками», звонко поющими на священной Желтой реке, в поэме «Два сна» подразумеваются, вероятно, поэты, легкие ладьи которых тревожили зеркальную поверхность китайских рек и озер. Образ «легкой ладьи» присутствует в стихотворении «Счастье» из «Фарфорового павильона» («И если владеешь ты легкой ладьей, / Вином и женщиной милой, / Чего тебе надо еще? Ты во всем / Подобен гениям неба» [2, С. 367]). Последним объясняется эпизод побега Ю-це (Лай-це) с лодочниками, присутствующий в плане поэмы (Глава VI. Побег Ю-це с лодочниками).

Простота, ясность и точность была присуща поэзии эпохи Тан, с лучшими образцами которой Гумилев познакомил читателей в «Фарфоровом павильоне». Великие поэтические произведения, созданные в эпоху Тан, символизировали для Гумилева культуру и эстетику Китая – священной страны поэтов-пророков древности. Образ-символ луны был очень важен для китайской поэзии эпохи Тан и передавался с помощью целого ряда знаковых метафор, многие из которых Гумилеву удалось воспроизвести и передать в сборнике «Фарфоровый павильон» с помощью выразительных средств русского языка.

#### Список литературы

1. Аллен Л. «Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева. Комментарии к строфам // Аллен Л. Этюды о русской литературе. Л., 1989. С. 123
2. Гумилев Н. Золотое сердце России. Сочинения. Кишинев: Литература артистикэ, 1990.
3. Гумилев Н. Полное собрание сочинений в 10 т. М.: Воскресенье, 1997-2008.
4. Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. Издание третье. Л.: 1988. С. 276.
5. Куликова Е.Ю. «Дальние небеса» Николая Гумилева. Поэзия. Проза. Переводы. Новосибирск: ИД «Свинья и сыновья», 2015.
6. Фесенко Э.Я. Теория литературы. М.: Академический проект, Фонд «Мир», 2008.

#### ПОЭТИЧЕСКИЙ «ТУРНИР» К.Д. БАЛЬМОНТА И В.Я. БРЮСОВА: К ВОПРОСУ О ПЕРЕВОДАХ БАЛЛАДЫ «ВОРОН» ЭДГАРА ПО

Устиновская А.А.

Международный гуманитарно-лингвистический институт, г.Москва, старший преподаватель

Аннотация:

Э. По – американский поэт-романтик – был одним из любимейших авторов русских символистов, в частности – К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова. И Бальмонт, и Брюсов оставили нам свои варианты перевода баллады Э. По «Ворон». Художественный перевод этой баллады стал для русских поэтов-символистов своего рода поэтическим состязанием.

Ключевые слова: баллада, художественный перевод, образ-символ ворона, поэтическое состязание

## POETIC CONTEST BETWEEN BALMONT K.D. AND BRUSOV V.Y. TRANSLATING THE BALLAD 'RAVEN' BY EDGAR ALLAN POE.

**Ustinovskaya A.A.**

International Institute for Humanities and Linguistics, Senior teacher.

### Summary:

Edgar Poe is an American romantic poet, greatly admired by Russian symbolists. He was a favorite writer of Balmont K.D. and Brusov V.Y. who loved translating his poems, especially the ballad 'Raven' that is in consideration here. Translating the ballad 'Raven' was somewhat a contest for poets-symbolists.

Key words: ballad, literary translation, the image-symbol of a raven, poetic contest.

О взаимном притяжении К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова писали многие авторы, но одним из первых исследователей, поставивших вопрос об их литературном соперничестве, был Д.Е. Максимов. «Длительные, очень сложные жизненные и литературные отношения Бальмонта и Брюсова представляют собой целый роман, в котором восторженная дружба, связанная с влиянием Бальмонта на молодого Брюсова, сменяется несогласиями, соперничеством, охлаждением и даже враждой» [5, С. 173].

О.А. Жиронкина в работе «К. Бальмонт и В. Брюсов: состязание в поэтической практике» считает, что К.Д. Бальмонта современники даже считали «литературным двойником» и «антиподом» В.Я. Брюсова, показывая этим, что поэты не просто оказывали взаимное влияние друг на друга, но были вовлечены в своеобразные, уникальные, конкурентные отношения [3, С. 252].

В 1894-1905 гг. поэты активно ведут диалог как в переписке, так и в оригинальном творчестве. В их стихотворных сборниках появляются стихотворения с посвящениями и эпитафиями (например, «К.Д. Бальмонту» В.Я. Брюсова с эпитафией из стихотворения К.Д. Бальмонта «Ожесточенному»), ответными посланиями и даже вызовами друг другу (например, стихотворение «Выбор» К.Д. Бальмонта). Но к 1906 г. подобная полемика прекращается, передав эстафету критическим высказываниям поэтов друг о друге. Первая статья В.Я. Брюсова, посвященная недавно вышедшему стихотворному сборнику К.Д. Бальмонта «Будем как солнце», появляется в 1903 году. В ней он еще довольно искренне восхищается поэзией друга, но уже бросает пару упреков в адрес его таланта. В последующих же статьях упреков появляется все больше, положительных оценок все меньше, а суждения становятся все жестче. В.Я. Брюсов упрекает К.Д. Бальмонта в недостаточности новизны и оригинальности в его поэзии, неестественности образов и узости таланта, пока, наконец, не выносит приговор его творческому потенциалу: «Но, как писатель, как определенный деятель нашей литературы, Бальмонт, конечно, уже сказал свое последнее слово» [2, С. 253].

К.Д. Бальмонт отвечает В.Я. Брюсову весьма сходным замечанием о том, что «как лирический поэт, он близок к смерти» [7, С. 30], и поднимает в своей статье вопрос о творческих принципах, которыми должен руководствоваться поэт. И все же, несмотря на большую разницу в поэтических и жизненных принципах поэтов, они до самого конца поддерживают интерес друг к другу, и в 1921 г., за три года до смерти, В.Я. Брюсов все еще трудится над статьей «Что же такое Бальмонт?».

Эта статья так и не была опубликована при жизни поэта, оставшись в архивных материалах в качестве черновиков и доработок. Несмотря на это, вопрос состязательности в творчестве поэтов так и остался неизученным. Говоря о переводах на русский язык стихотворений Э. По, заметим, что именно вокруг перевода стихотворения «Ворон» велись ожесточенные споры между представителями старших символистов: Д. Мережковским, В. Брюсовым и К. Бальмонтом. В переписке с В.Я. Брюсовым К.Д. Бальмонт сам указывает на стихотворение «Ворон» как «состязательное» [3, С. 9].

При этом оба поэта перевели не только «Ворона», но и почти все другие стихотворения Эдгара По. Кроме того, каждый из них составил собственный сборник переводов стихотворений Эдгара Аллана По, сопроводив его комментарием, краткой биографией поэта и критической оценкой его творчества. Перед нами не просто состязание в переводе стихотворения, - это состязание в принципах составления и издания целого сборника стихов, где в спор вступают как сами переводы, так и методы работы с материалом и способы презентации иностранного автора русским читателям. Поэтому, анализируя перевод поэтами стихотворения Э. По «Ворон», отметим, что состязательный характер литературных взаимоотношений К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова «напоминал их современникам взаимоотношения Моцарта и Сальери» [3, С. 9]: молодой Брюсов ориентировался на поэзию Бальмонта, стараясь превозмочь его талант и преодолеть его влияние, в то время как для Бальмонта поэзия Брюсова не представляла подобной значимости.

Хотя жажда литературной борьбы была более близка В.Я. Брюсову, чем К.Д. Бальмонту: «В.Я. Брюсов стремился ко вступлению в любую полемику, и любой диалог он превращал для себя в состязание, с обязательным условием сделать как можно лучше, сделать правильнее. К.Д. Бальмонт при этом не был настолько же склонен к поэтическим спорам, как его друг-соперник» [3, С. 10].

Чтобы выявить особенности перевода «Ворона» Э. По К. Д. Бальмонтом и В.Я. Брюсовым, обратимся к истории знакомства русского читателя с творчеством американского поэта-романтика. В 1850 – 1860-е гг. творчество Эдгара По становится известным в Европе, а с 1847 года и в России. В 1880-е гг. его художественные произведения и эстетическая теория начинают оказывать влияние на литературу и искусство. Наиболее полно художественная концепция американского романтика была воспринята символистами; при этом ими на первый план выдвигается именно поэзия Эдгара По. Не случайно именно Э. По В. Брюсовым, К. Бальмонтом и Д. Мережковским был назван предтечей русского символизма.

Именно в это время появляется значительное число переводов поэзии Э. По на русский язык. Русские символисты открыли для себя, благодаря поэзии Э. По, нечто гораздо большее, чем внешний поэтический стиль, который может быть повторен сознательными и несознательными имитаторами, они восприняли в качестве поэтического наследия Э. По новый способ поэтического видения мира, который и назвали символистским. Это «способ мыслить в соответствии с законами сотворения мира», призывая на помощь интуицию, овладевая «знанием без доказательств».

Традиционной идее познания мира в искусстве символисты противопоставили идею конструирования мира в процессе творчества. В понимании символистов творчество – это интуитивная, иррациональная «тайнопись неизреченного», требующая от поэта только необыкновенной чуткости, но и тонкого владения искусством намека, «придали русскому поэтическому слову неведомую прежде подвижность и многозначность, научили русскую поэзию открывать в слове дополнительные оттенки и грани смысла, расширили ритмические возможности русского стиха» [4, С. 100]. Мало кто из русских поэтов-символистов не испытал на себе магического влияния творческого наследия Эдгара По, но проявлялось оно каждый раз по-разному.

«Если К. Бальмонт акцентировал и нередко имитировал иррациональное, «магическое» начало Эдгара По, а З. Гиппиус усвоила его интеллектуализм и переняла некоторые ключевые образы, то В. Брюсов и А. Блок (каждый по-своему) учились у американского предшественника искусству соединения смысла и формы, содержания и стилиевой отделки стиха» [6, С. 22]. Вполне естественно, что вокруг переводов поэзии Э. По на русский язык возникла ожесточенная полемика, что связано, в первую очередь, с проблемой переосмысления, личностного толкования подлинника автором перевода. Как высшую похвалу переводчику изучающие особенности переводческой деятельности приводят известное место из письма Гоголя Жуковскому о том, что переводчик превратился в такое прозрачное стекло, что кажется как бы нет стекла. В идеале так и должно быть. Но как только обращаешься к художественному тексту, «как только в тексте вырисовывается лицо автора, его индивидуальный стиль, так почти неминуемо возникает рядом и лицо переводчика» [8, С. 142].

Художественный перевод, как и всякий творческий процесс, исходит не из слова, а из произведения в целом, которое включает в себя не одни только языковые его элементы, поэтому, воссоздавая на другом языке действительность, уже закрепленную в известной стилиевой форме, переводчик должен тонко чувствовать именно этот обязательный для него стиль, обладать изощренным музыкальным слухом, позволяющим ему сохранить богатство и чистоту языка оригинала. Полемика вокруг авторских переводов поэзии Э. По, в первую очередь, связана с переводами на русский язык баллады «Ворон». Образ этой демонической птицы присутствует в поэзии А. Блока и олицетворяет олицетворяет тишину, смерть, тление жизни и боль:

«...Там ворон каркает высоко,  
И вдруг - в лазури потонул.  
Из бледноватого далека  
Железный возникает гул» [1, С. 142]. (А. Блок, «Я тишиною очарован...»  
18 апреля 1902 г.).

Заметим, что Ворон - демонический образ славянской мифологии. Он считался самой мудрой и вещей птицей. В волшебных сказках ворон добывает мертвую и живую воду, символизирует ветер. Согласно христианским традициям, эта птица стала символом дьявольских сил.

Первый перевод «Ворона» принадлежал С. Андреевскому и был опубликован в марте 1878 г. в «Вестнике Европы». По справедливому замечанию Е.К. Нестеровой, перевод этот представляет собой «практически пересказ, сделанный четырехстопным ямбом». Вскоре появились другие переводы «Ворона» - Л. Пальмина (1878), И. Кондратьева (1880), Л. Оболенского (1886); существует даже прозаический перевод неизвестного автора, помещенный в сборнике «Повести, рассказы, критические этюды и мысли Э. По» (М., 1885). В ранних

переводах «заметно стремление переводчиков «подогнать стихотворение По под привычные поэтические формы, в результате чего американский поэт полностью теряет свою индивидуальность» [6, С. 22].

«Языковой барьер» обусловил одну особенность: многие первые переводы делались не с английского, а с французского языка - таким образом, здесь был «двойной» перевод. Существовал даже перевод «Ворона» в прозе. Во всех ранних переводах стихотворений По заметно было стремление «подогнать» его поэзию под привычные формы – под Апухтина или Надсона. И лишь символисты в 80-90-х гг. увидели в Эдгаре По своего предшественника.

В 1894 году К.Д. Бальмонт публикует перевод баллады Э. По «Ворон». Сопоставим первоисточник, подстрочник и сам перевод баллады «Ворон», осуществленный К.Д. Бальмонтом.

Первое, на что мы обращаем внимание, анализируя поэтический перевод К. Бальмонта, это на особый ритм и музыкальность баллады. Бальмонт использует шестистишие, однако, в отличие от классического шестистишия, используемого в гимнах, когда используется строфа из шести стихов, обычно на три, реже на две рифмы. При этом среди шестистиший на три рифмы чаще всего встречаются два типа, соответствующие двоякому построению строфы: симметричному и концовочному. Для первого построения (3+3) характерна «тернарная» рифмовка aabccb (нем. Schweifreim, англ. tail-rhyme), подобную рифмовку мы встречаем у А.С. Пушкина.

Такая рифмовка была введена в употребление в средние века, однако строфа у Бальмонта намного длиннее, это двенадцатистопный ямб, хотя поэт использует классическую для шестистишия укороченную последнюю строфу, последние слова укороченной строфы повторяются, как эхо: «тьма и больше ничего», «эхо, больше ничего», «ветер, больше ничего», затем повторы в укороченной строфе приобретают мистическую окраску: «тьма, и больше ничего», «ворон молвил: «Никогда», Ворон каркнул: «Никогда», «Не восстанет никогда». При этом в подстрочнике используется повтор «Никогда больше». Вариативность повторов и особая музыкальность стиха заимствованы Бальмонтом у Э. По, за музыкой Бальмонт видел царство чистых звуков, «слов-символов», исполненных первобытной силы.

Если американский поэт сумел расслышать волшебные звуки в голосах людей, животных, растений, то Бальмонт в переводе создал свою поэтическую музыку, завораживающую, мистическую. Эта мистическая музыкальность бальмонтского перевода особенно видна в последнем шестистишие баллады:

«И сидит, сидит зловещий Ворон черный, Ворон вещий,

С бюста бледного Паллады не умчится никуда.

Он глядит, уединенный, точно демон полусонный.

Свет струится, тень ложится, - на полу дрожит всегда.

И душа моя из тени, что волнуется всегда,

Не восстанет – никогда!» (К. Бальмонт «Ворон»)

Если в подстрочнике читаем:

«Ворон, неподвижный, все сидит и сидит.

На светлом бюсте Паллады рядом с дверью моей комнаты,

И его глаза кажутся глазами демона, который спит,

И свет лампы над ним, струясь, бросает тень на пол,

И моя душа из этой тени, что растеклась на полу,

Не воскреснет – никогда больше!».

Двойной повтор - «сидит зловещий Ворон черный, Ворон вещий» - с характерным «щ», вызывает у читателя ужас, это не просто «ворон все сидит и сидит», это читатель ощущает звуки преисподней.

В переводе В. Я. Брюсова эти строки более пессимистичны:

«И не вздрогнет, не взлетит он, все сидит он, все сидит он,

Словно демон в дреме мрачной, взгляд навек вонзив мне в грудь,

Свет от лампы вниз струится, тень от ворона ложится,

И в тени зловещей птицы суждено душе тонуть...

Никогда из мрака душу, осужденную тонуть,

Не вернуть, о, не вернуть!» (Брюсов В. Я. «Ворон»)

Брюсов выделяет строки «не вернуть», для него невозвратность сильнее голоса преисподней, и хотя Ворон назван демоном, ощущения щемящего сердце ужаса строки не вызывают.

Мы видим, что перевод Бальмонта более музыкален, он наполнен особой внутренней музыкой, что было характерно и для поэзии Эдгара По, музыкальность которого общеизвестна.

«Быть может, именно в музыке, - писал По, - душа более всего приближается к той великой цели, к которой, будучи одухотворена поэтическим чувством, она стремится, - к созданию неземной красоты... Часто мы

ощущаем с трепетным восторгом, что земная арфа исторгает звуки, ведомые ангелам. И поэтому не может быть сомнения, что союз поэзии музыкой в общепринятом смысле открывает широчайшее поле для поэтического развития» [10, С. 139]. Само понятие «музыкальность» По воспринимал шире, нежели просто мелодическая интонация стиха; он понимал под музыкальностью всю звуковую организацию произведения, включая ритм, поэтический размер, метрику, рифму, строфику, рефрен, ассонанс, или аллитерацию и т.д., в органическом единстве со смысловым содержанием. Все эти элементы он ставил в зависимость друг от друга и подчинял общей задаче – достижению эффекта.

Для Бальмонта понятие музыкальность созвучно понятию зрительному – зеркальности, строки перевода зеркально музыкальны, отражаются одна в другой. Принцип зеркальности у Бальмонта предполагает не просто закон взаимоотражения «всего во всем» [9, С. 27], но представлен как закон преобразования взаимоотраженных сущностей и рождения небывалого, вновь сотворенного существа - поистине чуда. Полеом трансформации мира и ее образом становится сам стих, в котором чудо преображения совершается в слове, превращающемся из слова номинативного в слово-образ.

Бальмонт, используя русские, пушкинские размеры стиха в своем переводе добился такой мелодичности, когда сначала «исчезает слово и чудится звук неземного напева», а затем мы слышим звуки запредельной реальности, наполненной мистическим ужасом. Бальмонт заимствовал у По прием повторов, однако так его разнообразил, что именно бальмонтовские повторы в «Вороне» сложились в особую бальмонтовскую систему повторов, с использованием внутренней рифмы, созвучий, прием аллитераций.

4-5 июля 1895 г. появляется набросок перевода первой строфы «Ворона», осуществленный В. Брюсовым. Перевод этот весьма вольный, многие образы переданы не точно («пленный», «безучастный») либо потеряны, некоторые добавлены самим Брюсовым («шутка», «не без труда»). Начиная переводчик стремится в первую очередь передать размер и рифмовку «Ворона».

Таким образом, с 1894 по 1901 годы происходит период наиболее тесного сотрудничества и взаимного влияния Бальмонта и Брюсова друг на друга. С начала же XX века поэты все больше и больше расходятся в своих поэтических принципах и понимании задач искусства, из-за чего диалог-соперничество превращается в спор и противостояние. При этом близость стихотворного творчества К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова сочетается с кардинальной разницей в выборе поэтических принципов и их понимании творчества. К.Д. Бальмонт придерживался импрессионистических (романтических) принципов в поэзии, когда каждое стихотворение воплощает собой запечатленное мгновение и является непосредственным отражением жизни. В.Я. Брюсов был более близок к идеям Парнасской школы, которая сравнивает поэта с работником, который в труде и постоянном совершенствовании достигает идеала своих творений. Отметим, что переводческие позиции К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова соотносятся с их поэтическими принципами и отражают их общие идеи и взгляды.

К.Д. Бальмонт ставил акцент на содержании текстов, их образности и мелодике. Форма имела у него второстепенное значение, он готов был ею жертвовать ради создания определенного впечатления от стихотворения. В.Я. Брюсов же избирает основным элементом именно формальную организацию стихотворения, то есть лексико-грамматический уровень. Ради сохранения размера и формы стиха он жертвует некоторыми оборотами и образами.

#### Список литературы

1. Блок А.Я. тишиною очарован // Блок А.А. Собр. Соч. в 20 томах. М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Наука, 1973. Т. 1.
2. Гуковский Г.А. К вопросу о русском классицизме (Состязания и переводы) // Г.А. Гуковский Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Общ. ред. и вступ. ст. В.М. Живова. – М.: Языки русской культуры, 2001. – С. 252 – 277.
3. Жиронкина О. А. К.Д. Бальмонт и В.Я. Брюсов: состязание в поэтической практике. Автореферат. М. Издательство РГГУ, 2013. С. 9.
4. Забаева Э.Ю. Эдгар По и старшие символисты. М. Издательство государственного областного университета, 2011. 229 с.
5. Максимов Д. Е. Брюсов. Поэзия и позиция. - М. : Советский писатель, 1969. .
6. Нестерова Е.К. Русские переводы стихотворения Э. А. По «Ворон» / Е. К. Нестерова // Тетради переводчика. М., 1974 . Вып. 11. С. 22-36 .
7. Нинов А.А. Переписка с К.Д. Бальмонтом // Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. – М.: Наука, 1991. С. 30-151.
8. Осорин М. Переводчики и перевозчики //Русск. речь. 1995, №4. С. 34.

9. Петрова Т.С. Принцип зеркальности в поэзии Бальмонта. Иваново, Издательство Ивановского университета, 1999.
10. По Э. Поэтический принцип // Эстетика американского романтизма. М.: Художественная литература, 1977. С. 120-139.

## ФОРМИРОВАНИЕ УАЙЛЬДОВСКОГО МИФА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Сушко Е.Л.

Старший преподаватель кафедры иностранных языков  
Международного гуманитарно-лингвистического Института (МГЛИ), г.Москва

### Аннотация

Формирование уайльдовского мифа в русской литературе Серебряного века началось с доклада Константина Бальмонта «Поэзия Оскара Уайльда» (1903 г.). Затем в формирование «уайльдовского мифа» внесли свой вклад такие выдающиеся поэты и писатели, как В. Брюсов, Д. Мережковский, Н. Гумилев, К. Чуковский. Возникло представление об Уайльде как о непонятом и отвергнутом своей страной печальном гении, подобном М.Ю. Лермонтову. Более того, лермонтовский миф в русской литературе начала XX века был подобен мифу уайльдовскому. Основным характеристикам уайльдовского мифа в русской литературе начала XX в. посвящена эта статья.

Ключевые слова: уайльдовский миф, лермонтовский миф, Серебряный век русской литературы, литературная мифология

### Annotation

The formation of O. Wilde's myth in Russian literature of Silver age started with the report of Kostantin Balmont "Poetry of O. Wilde" (1903). Then such outstanding poets and writers as V. Brusov, D. Merezhkovsky, N. Gumilev, K. Chukovsky made their contribution to formation of so called "Wilde's myth". The idea of existence of mysterious and rejected genius in his own country had been created. Moreover, Lermontov's myth in Russian literature at the beginning of XX century was very much like O. Wilde's myth. This article is devoted to the main characteristics of Wilde's myth in Russian literature at the beginning of XX century.

Key words: Wilde's myth, Lermontov's myth, Silver age of Russian literature, literature mythology

Становление мифа и мифомышления в литературе Серебряного века традиционно связывают с символизмом. Отличительной особенностью символизма становится всеобъемлющая мифологизация явлений, исторической, общественной и личной жизни. Личность поэта, писателя мифологизируется, а затем становится мифом, при условии, что на этот миф спроецирована реальная действительность, окружающая автора (в том числе - события его личной жизни). Взгляд сквозь призму мифа на поэта-символиста выявляет его философско-религиозную позицию, концепцию мира и поэтическую модель. Обращение символистов к мифу вытекало, прежде всего, из самого понятия мифа, который, по словам А. Лосева, является прежде всего символом и содержит в себе схематические, аллегорические и усложненно символические слои. Таким образом, поэт может пониматься, с одной стороны, как поэт-мифотворец, с другой – как источник мифа.

Эпоха Серебряного века - пик популярности русского Уайльда, который становится одним из самых востребованных писателей. Писателю даже давали русские имена: Оскар Вальд, Оскар Вильде и даже Остап Вильде. Произведения Уайльда в это время выходили огромными тиражами, их активно переводили на русский язык лучшие поэты Серебряного века, только «Балладу Рэдингской тюрьмы» переводили 17 раз, в том числе весь цвет русской поэзии Серебряного века: К. Бальмонт, В. Брюсов, Н. Гумилев, М. Кузмин, Ф. Сологуб, даже В. Маяковский. Более того, первую главку поэмы «Про это» В. Маяковский назвал «Балладой Рэдингской тюрьмы».

Портреты Уайльда выставлялись в витринах столичных книжных магазинов, его изречения цитировались, на него постоянно ссылались, о нем спорили, ему подражали - в том числе и экстравагантными туалетами à la Wilde. Об Уайльде писали «Вестник Европы», «Русская мысль», «Современный мир», все ведущие русские журналы, даже если и не разделяли взглядов англо-ирландского классика.

В ноябре 1903 г. на заседании Московского литературно-художественного кружка Константин Бальмонт сделал доклад «Поэзия Оскара Уайльда», где во всеуслышание заявил: «Оскар Уайльд - самый выдающийся английский писатель конца прошлого века» [6, С.24]. Доклад незамедлительно был опубликован на страницах журнала «Весы» как статья «Поэзия Оскара Уайльда», в которой К. Бальмонт рассказывал о первой встрече с

Уайльдом, по сути, представлял русскому миру развенчанного на родине гения, тем самым мифологизировал Уайльда, создавая образ загадочного гения, непонятого своей страной и отвергнутого ею.

Миф об отвергнутом гении отлично вписывался в политику «Весов», журнал считался и был творческой лабораторией русского символизма. У его истоков стояли старшие символисты, в частности, В.Я. Брюсов, К. Бальмонт, Ю. Балрушайтис. Соответственно, редакционная коллегия журнала более тяготела к искусству «дионисийскому» - экспрессивному, чувственному, гиперэмоциональному, «ночному», и творимый миф о загадочном Уайльде соответствовал дионисийскому началу журнала.

Бальмонт писал: «Еще издали, меня поразило одно лицо, одна фигура. Кто-то весь замкнутый в себе, похожий как бы на изваяние, которому дали власть сойти с пьедестала и двигаться, с большими глазами, с крупными выразительными чертами лица, усталой походкой шел один – казалось, никого не замечая. Он смотрел несколько выше идущих людей – не на небо, нет, – но вдаль, прямо перед собой, и несколько выше людей. Так мог бы смотреть осужденный, который спокойно идет в неизвестное. Так мог бы смотреть, холодно и отрешенно, человек, которому больше нечего ждать от жизни, но который в себе несет свой мир, полный красоты, глубины и страдания без слов» [6, С.28].

Символист – Бальмонт именно в романтизме видел истоки символизма, что соответствовало основным тенденциям времени и мировосприятию самого Бальмонта: расцвету неоромантизма в русской культуре, поэтому в фигуре Уайльда он видит как раз те черты, которые характеризовали романтического героя – гордость и одиночество, тайную мистическую связь с высшими силами бытия.

«Какое странное лицо, подумал я тогда, - читаем в статье. - Какое оно английское по своей способности на тайну.

Это был Оскар Уайльд. Я узнал об этом случайно. В те дни я на время забыл это впечатление, как много других, но теперь я так ясно вижу опять закатное небо, оживленную улицу и одинокого человека – развенчанного гения, увенчанного внутренней славой, – любимца судьбы, пережившего каторгу, – писателя, который больше не хочет писать, – богача, у которого целый рудник слов, но который больше не говорит ни слова» [6, С.28-29].

В этих строках, по сути, начало мифа о русском Уайльде, мятущемся, поруганном, но не сломленном гении, хотя и бесконечно одиноким. Это и лермонтовское одиночество, одиночество непонятого и отвергнутого гения.

Бальмонт сравнивал Уайльда с Ницше, что сопоставимо с мнением Д.С. Мережковского о Лермонтове как о поэте сверхчеловечества. Российские (московские) теоретики нового искусства «апеллировали к кризису христианского миропонимания и выросшей на его основе философии, суть которой сводилась к двум словам: «Бог умер». Поэтому сравнение Уайльда именно с Ницше вписывается в ключевую для русских символистов дионисийскую концепцию мира, когда миф о жертвенном и страдающем боге составляет главную специфику поэзии и примыкает к его концепции человека как существа, в которое вложена изначальная потребность выхода за пределы личного сознания и слияния с нравственной идеей, довлеющей символистами в целом. Жизнь и творчество Оскара Уайльда стало мифологемой. Его ключевые образы и сюжеты подчинены одному мифосюжету, который имеет свое развитие, достигает кульминации и разрешается в драматической развязке.

Бальмонт писал: «Оскар Уайльд – самый выдающийся английский писатель конца прошлого века, он создал целый ряд блестящих произведений, полных новизны, а в смысле интересности и оригинальности личности он не может быть поставлен в уровень ни с кем, кроме Ницше. Только Ницше обозначает своей личностью полную безудержность литературного творчества в соединении с аскетизмом личного поведения, а безумный Оскар Уайльд воздушно-целомудрен в своем художественном творчестве, как все истинные английские поэты XIX века, но в личном поведении он был настолько далек от общепризнанных правил, что, несмотря на все свое огромное влияние, несмотря на всю свою славу, он попал в каторжную тюрьму, где провел два года. Как это определительно для нашей спутанной эпохи, ищущей и не находящей, что два гения двух великих стран в своих алканьях и хотеньях дошли – один до сумасшествия, другой до каторги!» [6, С.34].

После резонансного выступления К.Д. Бальмонта в московском Литературно-художественном кружке в ноябре 1903 г. (текст выступления опубликован в дебютном номере «Весов»), английский писатель превращается в явление, напрямую связанное с русской литературной повседневностью. Один за другим появляются переводы произведений Уайльда. В 1904 г. в двух символистских издательствах - «Гриф» и «Скорпион» - выходят «Баллада Редингской тюрьмы» и «Саломея» в переводе Бальмонта. В мартовском номере «Весов» 1905 г. публикуются, уже посмертно, посмертно фрагменты тюремного послания Уайльда «De profundis» в переводе Е. Андреевой. По сути, «De profundis» [Из глубины] - письмо-исповедь, которая обращена к лорду Альфреду Дугласу, английскому поэту и переводчику, известному в литературных кругах как близкий друг и любовник Оскара Уайльда. Сам Уайльд дал произведению и второе название: «Epistola: In Carcere et Vinculis», то есть «Послание: в тюрьме и оковах» [2].

Обычно исповедь рассматривается как особый вид автобиографии, в котором представлена ретроспектива собственной жизни. Однако, в мировой литературе лучшим образцом исповеди считается «Исповедь Блаженного Августина», поэтому подобный литературный жанр воспринимается как описание внутреннего мира человека.

Однако Уайльд позиционирует «Исповедь» как послание в мир от нераскаившегося грешника: «Разумеется, я полностью отдаю себе отчет в том, что, когда меня выпустят на свободу, я, в определенном смысле, попросту перейду из одной в другую тюрьму. Бывают моменты, когда весь мир представляется мне столь же тесным, как моя тюремная камера, и я с ужасом думаю о том, что ожидает меня впереди. Утешением мне служит лишь мысль, что Господь, создавая нашу вселенную, дал каждому из нас свой собственный мир и что именно в этом мире, который существует в каждом из нас, нам и следует жить» [2, С.7].

Более того, Уайльд считал, что только заключенный в оковы грешник способен видеть истину: «Тюремная жизнь помогает увидеть людей и то, что движет ими, в истинном свете. Именно поэтому начинаешь ощущать себя каким-то окаменевшим. Люди, живущие во внешнем мире, пребывают в плену иллюзии, будто жизнь – это непрерывное движение. Они вращаются в водовороте событий и поэтому живут в нереальном мире. Лишь нам, живущим в неподвижности заточения, дано видеть и знать» [2, С.9].

Естественно, что подобное отношение к исповеди как таковой рождало миф об Уайльде – демоне, что вполне соответствовало русской культурной традиции. Уайльд предстает перед российским читателем в ореоле добровольного мученичества, это поэт, несправедливо осужденный лицемерным обществом по ложному обвинению. Ни переводчицу, ни читателя не смущал тот факт, что, вопреки сложившейся литературной традиции, Уайльд сначала обратился к другу-любовнику, а затем уже к Богу, да и как, с вызовом, а не с покаянием: «Именно в своем отношении к Грешникам Господь проявлял поистине романтическое, а значит, и подлинно реальное восприятие жизни. Мир всегда любил Святых, ибо они ближе всего подошли к Божьему совершенству, а Христос, по какому-то наитию свыше, всегда любил Грешников, ибо они ближе всего подошли к человеческому совершенству. Он не стремился направлять людей на путь истинный и не старался избавлять их от страданий. Он не ставил себе целью превращать колоритных разбойников в скучных праведников» [2, С.24].

Когда в 1912 г. в печати появляется статья Венгеровой «Суд над Оскаром Уайльдом», она воспринимается русской читающей публикой как оправдание Уайльда. Е. Венгерова возвращается истории жизни уже ставшего популярным англо-ирландского писателя, чтобы подробно, в деталях пересказать историю знаменитых судебных разбирательств, в которых Уайльд был сначала на стороне обвинения, а затем оказался на скамье подсудимых. Уже известный читателям русский перевод «De profundis» позволяет Венгеровой рассматривать жизнь писателя исключительно как произведение искусства, возможно, даже более важное и ценное, чем литературное творчество. В знаменитом афоризме Уайльда «Я вложил гений в свою жизнь, талант - в свои произведения» Венгерова видит непосредственную правду.

Венгерова сравнивает опального в стране туманного Альбиона Уайльда и Байроном, кумиром русских романтиков, и приходит к выводу, что оба поэта были подвергнуты жестокому суду общественного мнения, оба до сих пор значительной частью общества считаются поэтами, не заслуживающими внимания.

В 1906 г. под маркой издательства «Гриф» появляется роман «Портрет Дориана Грея» в переводе А. Минцловой. Растущая популярность Уайльда быстро привлекает внимание коммерчески ориентированных издательств. Внимание к Уайльду в «Весах» не ослабевает вплоть до остановки деятельности журнала в 1909 г. Особая роль принадлежит секретарю журнала М. Ф. Ликиардопуло, который со временем зарекомендовал себя как выдающийся переводчик и авторитетнейший знаток творчества Уайльда. Именно Ликиардопуло, подобным тем подвижникам, которые в условиях продолжающегося и после смерти писателя остракизма старались восстановить его литературную репутацию на родине. Благодаря установленным связям с кругом друзей писателя, критик смог сделать «Весы» своеобразным представительством интересов Уайльда в России.

Усиливается миф об Уайльде-мученике публикацией перевода М. Ликиардопуло сказки «Счастливый принц».

Заметим, что Ликиардопуло приложил много усилий для популяризации в России творчества Оскара Уайльда. В частности, под редакцией Ликиардопуло в 1909-1910 гг. вышли последние два тома Полного собрания сочинений Уайльда под редакцией Саблина. Седьмой том Ликиардопуло снабдил собственным предисловием и сам же перевел все вошедшие в него произведения: «Преступление лорда Артура Сэвила», «Сфинкс без загадки», «Натурщик-миллионер», «La sainte courtisane», «Портрет м-ра W. Н.», «Возрождение искусств в Англии», афоризмы и парадоксы. Переводческую работу для восьмого тома, куда вошли «Тривиальная комедия для серьезных людей» («Как важно быть серьезным»), «Развитие исторического метода в критике», «Баллада Рэдингской тюрьмы», Ликиардопуло разделил с Ю. Балтрушайтисом.

Таким образом, мифологизированный образ писателя, предложенный Бальмонтом, лег в основу символистской интерпретации творчества и личности Уайльда, которая получила свое продолжение и развитие

не только на страницах «Весов». Возвращаясь к теме английского писателя в статье «Суд над Оскаром Уайльдом» в 1912 г., Венгерова трактует эпизоды биографии писателя уже всецело в русле символистской мифологии о нем, фундамент которой заложил Бальмонт. Символисты, объединившиеся в начале XX в. вокруг журнала «Весы» и издательства «Скорпион», с подачи Бальмонта сделали Уайльда знаменем своего движения за утверждение «нового искусства».

#### Список литературы

1. Уайльд, О. De Profundis: Тюремная исповедь; Поэмы; Стихотворения; Стихотворения в прозе. М. : Эксмопресс, 2000. 462 с.
2. Уайльд О. De Profundis: Записки из Рэдингской тюрьмы / Оскар Уайльд; пер. Ек. Андреевой. М. : Гриф, 1905.
3. Уайльд О. De Profundis: Три неизданных отрывка и предисловие Роберта Росса / Оскар Уайльд; с предисл. Р. Росса; пер. М. Ликиардопуло // Весы. 1908. № 3. С. 42-48.
4. Уайльд О. Полное собрание стихотворений и поэм / Оскар Уайльд. СПб. : Евразия, 2000. 428 с.
5. Уайльд О. Сказки / Оскар Уайльд; пер. М. Ликиардопуло. СПб., 1909. 285 с.
6. Бальмонт К. Д. Поэзия Оскара Уайльда / К. Д. Бальмонт // Весы. 1904. № 1. С. 22-40.
7. Бердяев Н. Смысл истории. М.: Прогресс, 1990. С.145.
8. Венгерова З. А. Суд над Оскаром Уайльдом / З. А. Венгерова // Новая жизнь. СПб., 1912. № 11. С. 157-179.
9. Владимирова В. Оскар Вильде как русский писатель // Челябинск. Новый день 2014. 16 октября.
10. Волынский А. Оскар Уайльд / А. Волынский // Северный вестник. СПб., 1895. № 12. С. 311-317 (отд. 1).
11. Ерофеев И. Ю. Рецепция творчества О. Уайльда в русской журнальной периодике конца XIX — начала XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Омск, 2015.
12. Казанский Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства / РАН. М. : Собрание, 2009. Т. 6. С. 73-90.
13. Коровин В.И. История русской литературы XX века. М.: Владос, 2014. С 285.
14. Ликиардопуло М. Оскар Уайльд. Полное собрание сочинений. Т. IV. О социализме. Герцогиня Падуанская. Веер леди Уиндермир. Изд. В.М. Саблина // Весы. 1907. № 6. С. 72-74.
15. Лосев А. Владимир Соловьев и его время. М.: Прогресс, 1990.
16. Мережковский Д.С. Лермонтов – поэт сверхчеловечества. СПб.: Русский путь, 1912.

#### СЕКЦИЯ №11.

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

#### СЕКЦИЯ №12.

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

#### ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ОДЕ ДЖОНА ДРАЙДЕНА «БЛАГОЧЕСТИВОЙ ПАМЯТИ ЭНН КИЛЛИГРУ»

Сидорченко Л.В.

Санкт-Петербургский государственный университет, г.Санкт-Петербург

Поводом для траурной оды Дж. Драйдена послужила смерть Энн Киллигру, ставшей известной, несмотря на молодость, как поэтесса и художница. Она родилась в 1660 г. в Лондоне незадолго до Реставрации Стюартов. Ее отец, Генри Киллигру, был назначен в 1642 г. капелланом ко двору Якова, герцога Йоркского, а после Реставрации Стюартов занимал ряд высоких придворных должностей. Его сестра, леди Шеннон, была фавориткой Карла II. В должное время Энн Киллигру стала фрейлиной Марии Моденской, герцогини Йоркской,

будущей королевы Англии. В 25 лет она заболела оспой и 16 июня 1685 г. умерла в отцовских комнатах в Вестминстерском аббатстве.

Том стихотворных произведений Энн Киллигру был опубликован в 1686 г. К сотне страниц стихов прилагалась воспроизведенная методом глубокой печати гравюра Г. Беккета на основе картины Э. Киллигру. Существуют еще две гравюры, связанные с картинами Энн Киллигру, одна из которых была выполнена Б. Блостеллингом, а другая, принадлежавшая Э. Чемберсу, была предназначена для «Анекдотов о живописи» Г. Уолпола (1762). В виде предисловия сборнику была предпослана ода «Благочестивой памяти Энн Киллигру» Дж. Драйдена.

Ведущая тема оды — взаимодействие видов искусства и природы — увязана с мотивом сродства поэзии и живописи, которое представлено в творчестве героини. Лейтмотив оды подтверждается и ее заглавием, в котором присутствует концепт «Sister Arts» («родственные искусства»), используемый по отношению к поэзии и живописи: “To the Pious Memory of the accomplisht young Lady Mrs. Ann Killigrew, excellent in the two sister-arts of Poesie and Painting” («Благочестивой памяти совершенной молодой леди миссис Энн Киллигру, превосходной в двух родственных искусствах: поэзии и живописи. Ода») [1, 109]. При этом его вербальная форма представляет собой метафору, извлеченную Драйденом из древнего предания о девяти музах [2, 21-22], ставшего к тому времени общим местом: художники часто изображали себя ищущими расположения муз, а поэты в драматических прологах обращались к «музе», или «моей музе» как вполне открытой форме отсылки к самим себе. При этом поэты часто идентифицировали свою музу как превосходящую муз других искусств, прежде всего живописи.

Спор о том, кому следует отдать пальму первенства — поэзии или живописи — истоками уходил в античность и особенно оживленно велся в контексте Ренессанса. В «Оде» Драйден продолжил ренессансную традицию, идущую от Л. Б. Альберти, и провел сравнение поэзии и живописи не столько по их отдельным признакам, свойствам и отличиям, сколько в рамках спора о том, какое из этих двух видов искусств является превосходящим. Текст «Оды» свидетельствует о том, что Драйден разошелся с Леонардо да Винчи, придерживавшемся идеи превосходства живописи над поэзией, и отдал предпочтение последней.

В «Оде» Драйдена нет истории живописи и поэзии и в связи с этим отсутствуют рассуждения о более раннем происхождении поэзии, лишь проскальзывает намек на гимн как ее древнейшую форму воспевания Бога. Драйден не приводит и детальных доказательств сходства и различия творческих процессов у поэта и художника, нет и прямого спора с концепцией равенства поэзии и живописи, которую во второй половине XVII века активно проводила Афра Бен. Достаточно вспомнить ее поэму памяти трагически погибшего художника Дж. Гринхилла (1676).

Издатель «Поэм миссис Энн Киллигру» до сих пор не идентифицирован [1, 318]. Сборник содержал 26 поэм, и все они были невелики по объему. В него вошли также четыре стихотворных фрагмента, нацеленные в ее бумагах, и три оды, ни одна из которых ей не принадлежала. В оде Драйдена явственно прослеживается эхо этих трех од: очевидно, он ознакомился с ними в рукописи готовящегося к печати сборника. При этом он явно намеренно демонстрировал знание текстов Энн Киллигру. Так, в 4-й стансе в метафорическом смысле он представил ее как молодую, честолюбивую поэтессу, «рожденную для обширной империи девяти муз» («Born to the Spacious Empire of the Nine») [1, 110], среди которых, кстати, муза живописи не числилась. Героиня не пожелала ограничиться поэзией, и потому возглавила военную кампанию против соседнего незащитного королевства — сферы живописи, заставив его признать власть поэзии. Все в покоренной области склонилось перед Энн Киллигру как правительницей, и «триумф сопровождал» ее, «куда бы она ни шла» [1, 111]. При этом, по мнению некоторых исследователей [1, 320], слова Драйдена о присущем ей уме, превосходящем мужской, в сочетании с сознанием невинного ребенка [1, 110], указывают на предполагаемый источник — поэму Энн Киллигру «К моей леди Беркли», содержащую восхваление ее сына, лорда Беркли — юноши, своим безбородым лицом походящего более на девушку, но обладающего большим умом, нежели зрелый муж.

Легко заметить, что Драйден в платоновском духе славит поэтическое вдохновение Энн Киллигру как «дар Небес» («Heav'nly Gift of Poesie» [1, 109]). Он особо подчеркивает, что ее поэтический талант - «врожденный» («inborn»), присущие ей добродетели — наследственны («good stock»), а ее образованность основана на хорошем воспитании и связи посредством метемпсихоза с выдающимися творческими личностями [1, 109]. В связи с этим Драйден избегал ссылок на нее как на «ученую женщину», тем самым не допуская критики ее творчества в духе популярной в Англии второй половины XVII века шестой сатиры Ювенала, в которой «ученая женщина» была изображена как «общественное бедствие». (В своем переводе этой сатиры, выполненном в 1693 г., Драйден использовал концепт «plague» - чума, мор, бедствие.) Обрисовку творческого потенциала Энн Киллигру Драйден начинает с представления ее как поэтессы, «самой младшей дочери Небес», последней из благословенных ими, перед которой склонились «священные» поэты и которая, когда судящий их Бог закроет книгу Судеб, укажет им

путь на Небеса [1, 109-116]. Так Драйден в последней стансе возвращает Энн Киллигру в небесное царство первой стансы в контексте христианизированной версии классического апофеоза.

Признавая аристотелевско-горацианскую (разделяемую также и ренессансными мыслителями) трактовку искусства как источника удовольствия, Драйден не отрицал также и воспитательной роли поэзии и живописи в обществе. Он комплиментарно рисует образ Энн Киллигру, приверженной высоким моральным принципам, хвалит неоспоримые, на его взгляд, этические достоинства ее поэм, избегая при этом давать им литературную и тем более критическую оценку за исключением мимолетного указания на то, что порой они описывают также и любовь [1, 110]. На протяжении десяти станс «Оды» Энн Киллигру предстает в бифокальном ракурсе как гиперболическая божественная фигура, соотносенная с Христом в качестве искупительницы и спасительницы человечества, и вместе с тем как чарующая своей красотой, не обладающая достаточным жизненным опытом смертная женщина, божественно одаренная, подобно древнегреческой поэтессе Сафо, прославившейся утверждением бессмертия поэзии на фоне мимолетности человеческой жизни.

Вместе с тем Драйден сопоставлял Энн Киллигру с «несравненной Ориндой» («Matschless Orinda» [1, 111]), популярной в середине XVII в. английской поэтессой Кэтрин Филипс (1631-1664), которая так же как и Энн, рано, в возрасте Христа, умерла от оспы. Ее первые стихи были опубликованы в 1651 г., сборник избранных сочинений вышел анонимно в 1664 г. и переиздан в 1667 г. Именно в ее стихах появилось понятие «литературный салон», введенное в научный оборот Э. Госсе в XIX в.

Живописное наследие Энн Киллигру не столь обширно. Три ее картины не сохранились, но упомянуты в ее поэмах, шесть других были проданы в составе коллекции ее брата, адмирала Генри Киллигру, в 1727 г., в том числе «Венера и Адонис», «Сатир», «Юдифь», что подтверждает ее несомненный интерес к библейской и мифологической тематике. В «Оде» Драйден дал описание одного ее пейзажа, выделяющегося образностью, присущей континентальному ландшафту, и двух портретов — Якова II и его супруги королевы Марии Моденской, созданных в стиле английского парадного портрета.

Судя по драйденовскому описанию пейзажа Энн Киллигру, она придерживалась различных стилей, предпочтительно фламандского и голландского, связанных с римской школой. В ее пейзаже можно найти образность («плодоносные равнины», «голые скалы» [1, 110]), присущую фламандским художникам. Вид реки, в зеркальной глади которой отражаются леса, нимфы и сатиры, говорит о воздействии уроженца Франкфурта Адама Эльсхеймера (1518-1610) и вместе с тем напоминает манеру Альтдорфера, чьи пейзажи пробуждали у зрителей ощущение первозданного мира [1,110-113].

Не назвав ни одного из учителей Энн Киллигру в сфере живописи, Драйден, не останавливаясь на ренессансном обосновании степени взаимоотношения этих двух видов искусства с Природой, подчеркнул духовную связь Энн Киллигру посредством метемпсихоза с ее предшественниками — поэтами, тем самым соединив различные исторические эпохи. При этом круговая организация текста «Оды» коррелировала с ренессансной идеей разнообразия, содействуя созданию смысловой перспективы текста, построенной на концепции сродства поэзии и живописи.

#### Список литературы

1. Dryden J. The Works. In 18 vols. Vol III. Poems. 1685-1692 [Текст]/ John Dryden / Ed. by E. Miner and E. A. Dearing. - Berkley and Los Angeles: University of Carolins Press, 1969. - 480 p.
2. Winn J.A. When Beauty Fires the Blood. Love and Arts in the Age of Dryden [Текст]/ John Winn. - Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995. - 432 p.

## СЕКЦИЯ №13.

### ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.08)

#### СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ С ЭМОЦИОНАЛЬНЫМ КОНЦЕПТОМ «СТРАХ»/«FEAR» В РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ

Бойцов И.А., Луконина Я.Д.

СПбГУ, г.Санкт-Петербург

Аннотация: В статье рассматриваются особенности национально-культурологического восприятия концепта «страх» во фразеологизмах в русской и английской лингвокультурах. Особое внимание уделяется образам, положенным в основу семантики фразеологизмов и их совпадению/несовпадению в сопоставляемых языках, что является важным фактором при передаче смысла фразеологизма.

Ключевые слова: фразеологизм, фразеологическая единица, концепт, эмоциональный концепт, языковая картина мира, лингвокультура

#### THE COMPARATIVE ANALYSIS OF PHRASEOLOGICAL UNITS WITH AN EMOTIONAL CONCEPT OF "СТРАХ"/ "FEAR" IN RUSSIAN AND ENGLISH THE LINGVOKULTURS

I.A. Boytsov, Ph.D., St.Petersburg State University  
Lukonina I.D., St.Petersburg State University

Summary: The article considers reflection of the concept of "fear" through the phraseological units in the Russian and English cultural linguistics. Special attention is paid to the images are used in idioms and are they fall together or not in compared languages. This is an important moment to see if they convey the sense of the meaning of the idiom.

Keywords: phraseological units, emotional concept, linguistic world-image, cultural linguistics

Язык обладает определенными характеристиками, которые проявляются через его функции. И по средствам языка мы можем выразить свое внутреннее состояние и отношение к ситуации, в данном случае это будет называться эмотивной или экспрессивной функцией. «Экспрессивность (от лат. *expressio* – выражение) – совокупность семантико-стилистических признаков единицы языка, которые обеспечивают ее способность выступать в коммуникативном акте как средство субъективного выражения отношения говорящего к содержанию или адресату речи» (6, с. 591).

Одним из сильнейших чувств, переживаемых человеком, является страх. Но в разных языках, выражение рассматриваемой эмоции, чаще будет представлено отличными способами. Это объясняется различием языковых картин мира. Определенный способ восприятия мира, который отражает язык, будет присутствовать на всех уровнях языка. Весь накопленный опыт и знания народа выражаются в языке. У носителей языка возникает концептуализация мира, которая заключается в лексических средствах языка, в том числе и во фразеологизмах. Последние заключают в себя в основном описания физического и психологического состояния исследуемого понятия «страх». С помощью фразеологизмов можно выразить множество оттенков эмоционального состояния страха. При выражении эмоции данного поля обнаруживается вариативность по интенсивности, длительности, причине возникновения, характеру, как она проявляется внешне и т.д. Таким образом, исследуемые фразеологизмы можно разделить на группы и подгруппы.

В русском и английском языках существует большое количество фразеологизмов, сопряженных с популярным концептом «страх», которые описывают состояние от первого лица. Данную группу можно разделить на фразеологические единицы (ФЕ) выражающие внутренние и внешние изменения. Фразеологизмы мурашки забегали по коже; волосы встали дыбом – будут относиться к описанию физического (внешнего) состояния, а душа ушла в пятки; кровь стынет в жилах – к описанию психологического (внутреннего) состояния. Интересно, что в английском языке больше ФЕ с описанием внешних изменений чем внутренних. Это ФЕ, выражающие дрожание конечностей и появление мурашек. Для сравнения, если в русском языке ФЕ будут содержать в себе только два синонима дрожать и трястись, то в английском, синонимический ряд будет более широким – *shudder, shiver, tremble, quiver*. В остальных фразеологизмах с внешним проявлением в исследуемых языках наблюдается примерно равное количество. К таким ФЕ относятся маркеры страха как изменение цвета кожи (бледный как смерть/полотно – *pale as death/ghost*), затруднение воспроизведения речи (рус. язык отнялся/проглотил; язык за порогом оставить; англ. *struck dumb; tongue-tied; to have a frog on one's mouth*).

В русской и английской языковых картинах мира в равной степени встречаются фразеологизмы с концептом «страх», которые акцентируют внимание на внутреннем состоянии. В английской лингвокультуре психическое состояние в основном будет выражаться через фразеологизмы, обозначающие работу сердца (the heart failed me; the heart leaped into the mouth; heart misses a bit) и снижение температуры крови (curdles/chills/freezes blood). Для приведенных случаев в русском языке встречаются аналоги (сердце выскочило из груди – the heart leaped into the mouth/throat; кровь стынет в жилах – make one's blood run cold) и фразеологические эквиваленты (сердце замерло – one's heart stood still). Аналоги, а тем более эквиваленты встречаются не часто. Например, фразеологизм – душа ушла в пятки несет в себе показатель того, что для русского человека душа, это тоже орган, как и сердце, пропускает через себя эмоции. В сопоставляемом языке трудно подобрать выражение, которое содержало бы в себе подобные образы.

Кроме ФЕ, описывающих переживание, существуют фразеологизмы, в которых что – то или кто – то выступает в качестве субъекта, порождающего или вызывающего страх. Это явление наблюдается в основном в английском – to scare hell/daylight/life out of; to put the frighteners on smb и т.д. В русском языке количество фразеологизмов с тем же значением встречаются значительно реже – нагнать страх; напугать до смерти эквивалент to frighten smb to death.

Интересно наблюдение страха перед чем-то неведомым, которое выражается в сопоставляемых языках через религиозные тексты или мифологию. Страх, как одно из самых древних чувств, давно нашло место в языковых картинах разных народов. Выражение «Гог и Магог» почти не встречается в русском языке, но знание о существовании данного мифа отображено в священных текстах, как минимум трех религий. Как и любой фразеологизм, он выражает достаточно емко нечто абстрактное, в данном случае «обозначает нечто таинственное и жуткое, некий ужас, который даже не поддается определенному описанию» (7). В английском языке данный фразеологизм так же существует, так как у него одна и та же отсылка либо к мифу, либо к тексту библии. Любая языковая картина мира делится на добро и зло. И если идти по следам злых сил, которые наводят страх и ужас на род человеческий, то в русской лингвокультуре встретятся фразеологизмы с таким героем как «черт». В основном это сравнительные выражения, укоряющие кого – либо в том, что человек испытывает чувство страха – Как черт ладан боится; бегать как черт от ладана. В английском языке такие лексемы как черт и ладан во фразеологизмах не используются. Вместо этого вкладывается другой образ, дьявол и святая вода – fear smb/smith as the devil fears holy water. Обращаясь к светлым силам в русской культуре, обнаруживаем фразеологизмы, в которых запугивают человека карой Божьей или предупреждают его о возможных последствиях. Предостережения и запугивания можно найти в следующих фразеологизмах: побойся Бога; не гневи Бога; Бог накажет; кара Божья/небесная. В английской фразеологии встречаются выражения мольбы в сложной и страшной ситуации – God bless you/me! Кроме этого существует фразеологизм, который описывает наведение страха на кого-либо – put the fear of God in(to) someone. В целом в английской лингвокультуре имя Божье редко встречается во фразеологизмах с рассматриваемым концептом.

Из приведенных выше примеров видно, что заложенные образы во фразеологизмы часто отличаются, то есть являются аналогами друг другу в рассматриваемых языках, это всегда надо учитывать при изучении языка. Через образы можно понять оценку того или иного фразеологизма и более того – увидеть и прочувствовать «душу» народа. Изученные фразеологизмы показывают, что эмоция «страх» сама по себе редко существует, она сопровождается различными оттенками, которые находят порой самое разное лексико-семантическое выражение в языке.

#### Список литературы

1. Вайсгербер Й. Л. Родной язык и формирование духа / Пер. с нем. – М.: Едитореал УРСС, 2004. – 232с.
2. Василевич А.П., Зимняя И.А., Леонтьев А.А. Язык и сознание: Парадоксальная рациональность. – М., 1993. – 174с.
3. Вежбицкая А. Язык. Культура. Понимание/А. Вежбицкая. – М.: Русские словари, 1996. – 416с.
4. Ковшова М.Л. Как с писаной торбой носиться: принципы когнитивно-культурологического исследования идиом // Фразеология в контексте культуры / Отв. ред. Телия В.Н. - М.: Языки русской культуры, 1999. - С. 164-166. 59.Ковшова М.Л. Опыт семантического поля в описании идиом // Фразеография
5. Кунин А.В. Англо-русский фразеологический словарь. - Издание 4-е, переработанное и дополненное. - М.: Русский язык, 1984.
6. [ЛЭС] - Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В.Н. Ярцева. -М.: Издательство «Большая Российская энциклопедия», 2002.-С. 336-337
7. Словарь русских фразеологизмов –URL: <http://frazbook.ru> (дата обращения 27. 03. 2016).

## СЕКЦИЯ №14. ФОЛЬКЛОРИСТИКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.09)

### РЯЖЕНЬЕ В ЗИМНЕЙ СВЯТОЧНОЙ ТРАДИЦИИ СИБИРЯКОВ (ПО ЭКСПЕДИЦИОННЫМ МАТЕРИАЛАМ РАЙОНОВ ЮГА ТЮМЕНСКОЙ ОБЛАСТИ)<sup>3</sup>

Лосева Р.В.

Тюменский государственный институт культуры, г. Тюмень

Зимние святки – самый древний из всех годовых праздников отмечаемый в народе наиболее торжественно, ярко, разгульно, который и сейчас не утратил своей актуальности и мифологической архаичности на территории Тюменской области, особенно в Аромашевском, Викуловском, Голышмановском районах, компактное заселение которых активно велось переселенцами с Украины и Белоруссии с конца XVIII до середины XX века. В простонародье переселенцев называли «расейцы», «русак», «хохлы», «лапотники», «самоходы», старожилы же себя величали «местные», «чалдоны», «кержаки», «старожилы». «К числу новопоселенцев ... относятся компактные группы выходцев из западнорусских (Брянской) и южнорусских (Орловской, Воронежской, Тульской, Курской) губерний. Основная часть белорусских переселенцев прибыла из восточных губерний Белоруссии – Гомельской, Могилевской, Витебской, незначительная часть - из Минской. Встречаются и предки белорусов Черниговской губернии Украины. Основу старожильского населения Тюменской области составляют выходцы из севернорусских и, частично среднерусских губерний – Вологодской, Пермской, Вятской» [3, с. 5].

Результаты фольклорно-этнографических исследований по районам Тюменской области подтверждают повсеместное сохранение и бытование зимнего святочного ряженья, являющегося одним из уникальных явлений в традиционном фольклоре, элементы которого, в разных формах, присутствуют в каждом обрядовом действии и праздничном гулянии. Реконструкция обрядовой и праздничной культуры невозможна без выявления в ней традиции ряженья. Феномен ряженья неоднократно рассматривался в различных этнографических и литературных источниках. Играм ряженья посвящено множество статей в книгах о народном театре и календарной обрядности. Однако, среди ученых, занимающихся исследованием традиционной культуры, нет единого мнения по вопросу происхождения ряженья и маскирования. Согласно старой «натурмифологической» концепции, в основе ритуального маскирования, особенно в применении масок изображающих животных, лежало древнее мифологическое мировоззрение и астрально-мифологический символизм. «Древнейшим воззрением на грозные тучи, как на стада различных животных и звериные шкуры, - писал А.Н. Афанасьев, - объясняется обряд ряженья» [10, с. 185]. В.И. Чичеров выделял в маскировании зимней святочной обрядности, особенно с применением различных масок животных – эротические игры, восходящие к культу плодородия [9, с. 137]. В.Я. Пропп в своих работах основным содержанием ряженья считает аграрно-магическую направленность, выделяя использование ряжеными маски козы, быка, лошади – носителей «плодовитости» [9, с. 133] и относит ряженья к «...типично святочным увеселениям. Ряжение представляет собой бесхитрое увеселение, состоящее в том, чтобы изменить свой облик, сделать себя неузнаваемым и дурачить, веселить или пугать окружающих своим комическим видом» [9, с.130]. А.К. Байбурин все персонажи ряженья связывает со сферой чужого [1, с. 36]. Автор наиболее фундаментального исследования по обрядовому ряженью Л. Ивлева относит ряженья к обрядовой и зрелищно-игровой культуре и рассматривает ряженья в этих двух ракурсах. «Обрядовая и зрелищно-игровая принадлежность ряженья могут не противоречить друг другу, сосуществуя в органичной целостности. Но зрелищно-игровая составляющая ряженья может и полностью оторваться от обрядовой. В таком случае речь пойдет о ряженья как развлечении, игре, зрелище» [5, с. 7].

Ряженья – один из уникальных элементов традиционной культуры, связанный с обрядовым изменением внешнего облика человека, трансформацией его в выбранный персонаж через внешнее преобразование и наделяющий особой формой поведения, носящей мировоззренческий и ритуальный характер. Ряженный – собирательный персонаж, в котором воплощено мифологическое содержание и обрядовое игровое действие, направленное на контакт с потусторонним миром. Ряженный всегда старался подчеркнуть устрашающие черты своей внешности и стремился к эффекту неузнаваемости.

Обычай рядиться восходит к эпохе первобытнообщинного строя. Наскальные древнейшие изображения

<sup>3</sup> Все фольклорно-этнографические материалы, используемые автором, относятся к цифре 8 Библиографического списка.

людей в звериных масках, с рогами, в шкурах животных, ученые относят ко времени позднего палеолита. Приемы охотничьей маскировки – древнейший вид ряженья, который в дальнейшем повлиял на обряды и ритуалы, связанные с магическим ряженьем, порой неотделимого от тотемизма. Уподобляясь животному или мифологическому образу, человек перевоплощался в сверхъестественное существо, в нечто противоположное, противоестественное собственной природе: русские – в инородцев, мужчины – в женщин, молодежь – в стариков, крестьяне – в барина или попа, живые – в покойников, люди – в животных, в нечистую силу или вообще в неподдающийся описанию вымышленный персонаж и т.д. Человек был уверен, что этим он может повлиять на естественный ход природных явлений, расположить к себе окружающие его сверхъестественные силы природы, общаться с миром умерших предков. Период зимних святок считался периодом активизации нечистой силы в человеческом мире, ряженые ассоциировались с «страшками» – в народном представлении – это посредники между живым и мертвым миром, обладатели нечеловеческой силы и колдовской магии [6, с. 100]. Само ряжение считалось смертным грехом, смыть который можно было, искупавшись в освещенной крещенской проруби.

Окрутники, кудесники, страшки, шуликоны, нарядчики, черти, волкодлаки, пугалашки, окрута, хухольники, святошники, халявы, костромы, чудики – это только часть собирательных имен, которые используют в народе для обозначения ряженных. При этом отчетливо выделяются названия, отражающие потустороннюю природу ряженных (пугалашки, черти, волкодлаки и т.д.). В названиях ряженных, по мнению Л. Ивлевой, «ключ, который за чертой просто видимого открывает мифологические горизонты, обнажает суть обычая рядиться» [4, с. 192].

По материалам фольклорно-этнографических экспедиций, можно выделить несколько названий ряженных бытующих в районах Тюменской области:

1) Указывающих на основу ряженья – изменение внешнего облика ряженого: «наряжухи», «нарядчики»; «Нарядчики ходили...» (Гольшмановский район, д. Ражево); «Нарядутся наряжухи и ходют по домам» (Викуловский район, д. Малышево).

2) Отражающие материал ряженья (тряпки, маски) и связанные с отрицательными чертами ряженных – страшные, пугающие: «тряпошники», «маскирушники», «страшки»: «Тряпошники они были, наденут разные тряпки...» (с. Гольшманово); «...по страшному нарядится... к нам пришли они, нарядчики... нам страшно...» (Гольшмановский район, с. Медведево); «Маскирушники масок понадевают, поди разбери кто есть... и страшные и разны други маски... каки? Да там, вот коза была, лошадь, а то и непонятные...» (Викуловский район, д. Базариха).

3) Указывающие на календарную приуроченность ряженья, так, «святошники» относятся к святочному периоду «... святошники ходили, ... Христа славили..., и ряженые славили...» (Викуловский район, д. Ермаки). В названии «колядники» отражена связь ряженных с обрядом колядования: «Колядники ходили, пели: «Сею – вею посеваю, с Новым годом поздравляю» (Викуловский район, д. Одино».

4) Значительная часть терминов соотносит ряженных с демонической природой: «шуликуны», «шуликины», «покойники», «ягушники»: «Одевались шуликунами» (Викуловский район, д. Старая Боровая); «Шуликины ходили по домам, поседали» (Викуловский район, д. Каргалы); «...покойники прямо ходили, простынями обвяжутся ...» (с. Гольшманово); «Нечисть, ягушники ходят..., ну как Баба-Яга» (с. Аромашево).

Выделяется несколько основных способов ряженья с использованием различных средств:

- Переодевание;
- Маскирование;
- Изменение манеры поведения;
- Изменение речевой интонации.

Переодевание – наиболее распространенная форма ряженья с использованием вывернутого тулупа и применением различных шкур животных, обвешанных колокольчиками, лаптями и различными предметами быта; подкладыванием горба; надеванием различного тряпья. «Шубу переворачивали, в цыган рядились, всякие тряпки на себя цепляли» (Гольшмановский район, д. Скаредная); «Наряжаются пастухом и пастушкой. Пастух с кнутом, горб ему всяко делали» (Гольшмановский район, д. Средние Чирки); «Нарядчики ходили. Шубу переворачивали и сермяги надевали, и опояской подпирязывались, кто полотенцами и всяко ... и пляшут, и палочками и бороды поделают всяко» (Гольшмановский район, д. Ражево); «В Рождество колядники ходили колядовать. Одевались шуликунами, в медведей, в старух, в цыган, Ягой-каргой. Ходили по домам, пугали» (Викуловский район, д. Старая Боровая); «... кто во что обряжались, лишь бы смешно было, и чтобы не узнали» (Гольшмановский район, с. Медведево). Использование вывернутого тулупа мехом наружу имело множество магических значений в основе своей символизировавших обновление жизни, преодоление смерти, холода и голода. С помощью вывернутого тулупа участник добивался большего сходства с изображением животного,

особенно это подчеркивалось наличием маски изображающего животного. «Шубу мехом наружу вывернут, маску оденуть и скачуть... рогами тыкают во всех...» (Викуловский район, д. Базариха). В то же время, вывернутый наружу тулуп, должен был способствовать всходам зерна, всходы должны быть такими же густыми, как и мех тулупа, что несомненно указывает на обрядовую принадлежность и связь вывернутого тулупа с плодородием земледельческой и скотоводческой обрядности. «Раньше, в этой деревне, нынешний Новый год то не праздновали, а праздновали по старому стилю 14 января. Снаряжались, шубы вывернут, ... а чтобы урожай был, с 14 января до 19 января бегают снаряжчики, а потом святой водой окрестились. Бросали при этом пшеницу. С Нового года до Крещения бегали шуликиными. Первого славельщика садили на подушку. Для таво чтобы гуси велись. Эту подушку клали на стул» (с. Гольшманово). «Вот придут ряженые, а ты шубу то вывернешь и на мешки с пшеном ее надо, потим самого бойкого туда садишь, а он кукарекает, кудахчит.... Это что бы куры неслись».

Одним из интереснейших элементов ряженья в святочно-новогодней обрядности является обрядовая перемена пола. Обычно молодые парни переодевались в женские одежды и наоборот: «Нарядчики пришли хозяев проведывать... мужик женщиной срядился ... в тряпки разные, шубу на выворот» (с. Гольшманово). «Парни девками рядились, груди себе навешают, а девки таво пуще – морковку подвешивали...» (с. Гольшманово). По мнению исследователя традиционного фольклора С. Токарева, практика травестизма была связана с магией плодородия.

Самым распространенным, ярким и значимым персонажем обрядового ряженья является образ цыгана и цыганки. По мнению Л. Ивлевой, «в образе цыгана сконцентрировалось многое из того, что интересует ряженые, - семантика этнически чужого, локально чужого, мифологически чужеродного (ведьмовского) .... Не случайно «цыган» как персонаж (к тому же парный – «цыган» и «цыганка») становится квинтэссенцией ряженья, и оно в целом получает название «цыганить». По словарю В. Даля: «цыган (цыганка) – обманщик, плут, барышник; цыганить – кланчить попрошайничать» [2, с. 575]. Ряженые в цыган ходят по дворам с мешком и получают от хозяев дары, они не брезгают и тем, что плохо лежит. Но цыганить - это не просто побираться, это еще и ворожить, обладать тайным знанием: каждая цыганка гадает всем желающим членам семьи: «... она брешет, а ты слушаешь...» (с. Гольшманово).

Маскирование - чернение лица сажей, изготовление антропоморфных и других масок. «Хто нарядится в мужика, а хто шубу, лохматым вывернут, маску каку-нибудь сделают, и не узнаешь кто придёт. В коня наряжались, кто какую маску сошьют: конскую, или коровья тоже, здесь все на лицо. В дворы заходят вечером, соберётся человека 3-4, они толпой и ходили. Подаёшь, что есть. Придут и уже знаешь, что надо каво- то дать, у каво что есть, то и давали. Пирожочки даёшь им винишка подаёшь, угостишь, обязательно надо ряженым подавать хоть хлеба, или картошки, всё равно. Они (ряженые) на Новый год хозяйку хвалят и песни поют». (Гольшмановский район, д. Боровлянка).

Изменение манеры поведения выражалось в особенностях традиционной хореографии (необузданная пляска, ходьба на ходулях, обкручивание соломой ног, чтобы они казались кривыми и др.). Поведение ряженных выходило за рамки общепринятых норм, но царившая на Святках вседозволенность для ряженных, позволяла им не только смешить, но и пугать хозяев дома и их членов семьи. По народным представлениям взмахи руками и ногами, верчения, подпрыгивания и подобные движения, обладают продуцирующей силой и оказывают магические действия, направленные на повышение урожайности и приплода скота. «Хто пришёл к им, сею-вею, посеваю кричали. А тогда уж спасу не было- крики, пляска и пшеницей кидают» (Гольшмановский район, д. Ражево); "Новый год ходили ряженные. Кто по страшному нарядится. Кто наденет ремни всякие. Я помню, молоденькие ещё были, к нам пришли они, нарядчики да у их такие, палочки там в руках, рваное надели они, сами, это, горда пляшут, сильно пляшут, а мы ревём, напугались. Ну вот эти, под вид цыганив эти нарядчики. Вином их поили. Нарядчики топают, повеселят людей, овес бросали для урожая. Взрослые наряжались». (Гольшмановский район, с. Медведево).

Речевая и интонационная трансформация выражалась в противоестественном голосе, чрезмерно крикливых репликах, «пришепетывании», которому способствовали изготовленные из картошки или репы длинные зубы, и др. «Зубы из репы, картошки делали» (Гольшмановский район, д. Скаредная) «... ходили ряженные, шубу выворачивали, цыган с цыганкою, песни пели, гадали, зубы из картанки делали» (Гольшмановский район, п.Ламенка).

Анализ основных компонентов зимнего святочного ряженья, его особенностей и функционального развития, позволяет сделать вывод, что ряженые играли магическую роль в обрядах сибиряков и было связано как с культом предков, так и с культом плодородия земли, плодovitости скота и семейным благополучием. Весь хаос, а вместе с ним и смысл ряженья был призван уничтожить засыхающий, старый мир для перерождения в новое начало. Таков был изначальный смысл ряженья как магического и обрядового действия, призванного

обеспечить плодородие. «Пища и потомство, - писал знаменитый английский этнограф Дж. Фрэзер, - вот чем люди стремились обеспечить себя, совершая магические обряды, призванные регулировать времена года и управлять ими» [7, с. 13].

Современная культура направлена на увеличение зрелищности в исполняемых обрядовых действиях – танцы, музыка, различные спортивные состязания, не имеющие никаких отношений к народным традициям. Прежние магические акты утрачивают свое значение, превратившись в развлекательные действия. Это ведет к функциональному изменению, трансформации и утрате смысла древних обрядов, которые сопутствовали каждому шагу человека от рождения до смерти, организуя его трудовую, социальную и личную жизнь.

#### **Список литературы**

1. Байбурин, К.А. Ритуал: старое и новое: сб. ст. памяти С.А. Токарева / сост. В.Я. Петрухин. – М.: Наука, 1994.
2. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В.И. Даль. – СПб.: Диамант, 1998. – 4 т.
3. Демина, Л.В. Свадебный обряд славян Тюменской области / Л.В. Демина. -Тюмень: Издательско-полиграфический центр «Экспресс», 2005. – 242 с.
4. Ивлева, Л. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора / Л. Ивлева. – СПб.: Буланин, 1998. – 194 с.
5. Ивлева, Л. Ряженье в русской традиционной культуре / Л. Ивлева. – СПб.: Институт истории искусства, 1994. – 232 с.
6. Лосева, Р.В. Эротические игры ряженых в святочной традиции сибиряков юга Тюменской области / Р.В. Лосева // Аутэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання – Минск, 2013. – VII. – С. 99-103.
7. Обрядовая поэзия / сост., предисл., примеч., подгот. текстов В.И. Жекулиной, А.Н. Розова. – М.: Современник, 1989. – 736 с.
8. Полевые материалы фольклорно-этнографических экспедиций 1987-2002 гг.; 2005 г., 2006 г., 2011-2015гг. - руководитель Демина Л.В., Лосева Р.В. [Аудиозапись. Рукопись.]. Личный архив автора.
9. Пропп, В.Я. Русские аграрные праздники: опыт историко-этнографического исследования / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2000. – 192 с.
10. Токарев, С.А. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: исторические корни и развитие обычаев / С.А. Токарев. – М.: Наука, 1983. – 224 с.

#### **СЕКЦИЯ №15.**

#### **ЖУРНАЛИСТИКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.10)**

#### **ЯЗЫКОЗНАНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.00)**

#### **СЕКЦИЯ №16.**

#### **РУССКИЙ ЯЗЫК (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.01)**

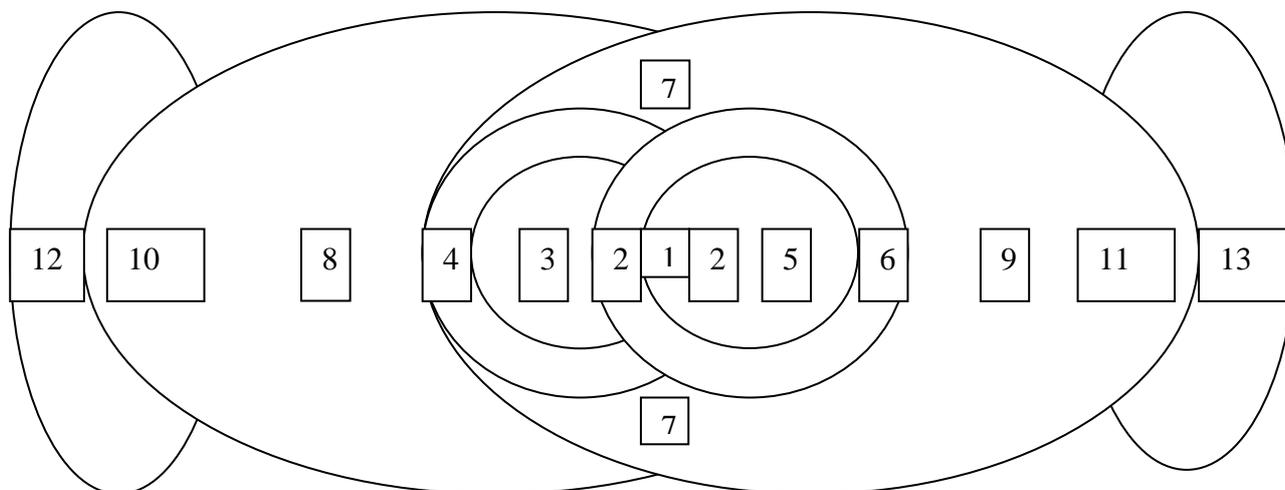
#### **АКТУАЛИЗАЦИЯ СЕМЫ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ – ВОСПОМИНАНИЯ – В ЗНАЧЕНИЯХ СЛОВ ДРУГИХ ЛСП (НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ)**

**Голайденко Л.Н.**

Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, г.Уфа

Уникальная по своей когнитивной природе категория представления, рассматриваемая нами с позиций структурно-семантического направления в современной русистике [1] как структурно-семантическая [2], порождает богатые смыслы, которые находят непосредственное выражение прежде всего на лексико-фразеологическом уровне языковой системы [3; 4]. Зафиксированные в словарях лексические и фразеологические

единицы с общим и частными значениями представления – воспоминания / воображения, будучи полисемантами [6], объединяются в соответствующее ЛСП, впервые смоделированное нами с учётом когнитивной специфики представления, занимающего промежуточное положение между восприятием и понятием и совмещающего свойства чувственных и абстрактных форм отражения действительности в сознании человека.



ЛСП представления включает ядро (1–6); центральную околядерную часть (7) в секторе пересечения лексико-семантических классов (ЛСК) воспоминания и воображения; центральную область вне пересечения ЛСК воспоминания (8) и воображения (9); две периферийные зоны: «левую» (10) на пересечении с ЛСП восприятия (12) и «правую» (11) на пересечении с ЛСП интеллектуальной деятельности (13).

Общезыковые лексические и фразеологические экспоненты ЛСП представления полностью [5; 6] или частично [8] нами уже описаны. Вместе с тем семантика представления настолько актуальна для носителей русского языка, что средствами её выражения в речи становятся слова, относящиеся к другим ЛСП. Семы воспоминания / воображения в их значениях актуализируются коммуникативным контекстом, в частности художественным прозаическим.

Анализ лексем, непосредственно не относящихся к ЛСП представления, позволяет «показать весь спектр взаимосвязанных и взаимодействующих репрезентантов семантики воспоминания / воображения как доминирующих в системе разноуровневых единиц языка этой же функциональной направленности» [6, с. 70].

В данной статье мы обратимся к характеристике только 33 слов (их, конечно, намного больше), в значениях которых речевой контекст с особенной силой актуализирует сему воспоминания, и рассмотрим их как полисеманты, потенциально экспонирующие соответствующий ЛСК в составе ЛСП представления.

11 лексических единиц (33,3 %) мы относим к микрополю (МКП) собственно воспоминания: отзвук – “4. перен. То, в чём отражается что-н., в чём обнаруживаются следы чего-н. Отзвуки прошлого” [10, с. 469]; отголосок – “То же, что отзвук (во 2 и 4 знач.) [10, с. 467]; эхо – “1. Отражение звука от предметов, отзвук” [10, с. 910]; отдалиться – “4. перен. Отозваться где-н., отразиться” [10, с. 467]; возродить – “Восстановить, сделать вновь деятельным, живым” [10, с. 97]; возобновить – “1. Начать снова” [10, с. 97]; возвратиться – “То же, что вернуться” [10, с. 95]; вернуться – “1. Прийти обратно; появиться вновь. 2. Обратиться к чему-н. вновь” [10, с. 79]; восстать – “2. Категорически не соглашаясь, возражая, выступить против кого-чего-н. (высок.). Восстать из руин, из пепла (высок.) – о разрушенном, сожжённом: возродиться” [10, с. 103]; жевать – “Растирать зубами и движениями языка, разминать во рту (также перен.: повторять одно и то же; разг. пренебр.)” [10, с. 193]; походить<sup>1</sup> – “Быть похожим, сходным с кем-чем-н.” [10, с. 572]; знакомый – “1. Такой, о котором знали раньше, известный. 3. Состоящий в знакомстве (во 2 знач.) с кем-н.; лично известный” [10, с. 234].

Подчеркнём, что сема воспоминания с большей или меньшей отчётливостью осознаётся в прямых и переносных значениях рассматриваемых лексем благодаря употреблению в их толковании слов, напрямую или ассоциативно указывающих на извлечение из памяти былых ощущений и восприятий, отражённых в сознании уже в виде *н а г л я д н о*-чувственных образов: след<sup>1</sup> – “1. Отпечаток чего-н. на какой-н. поверхности, а также полоса, оставшаяся после движения чего-н.” [10, с. 726] (ср.: «след памяти – энграмма» [9, с. 332]; «образ-след» [11, с. 330]); прошлое – “2. Прошедшее время, минувшие события” [10, с. 626]; отразиться – “2. Проявиться, обнаружиться” [10, с. 476]; отражение – “1. см. отразить. 3. То, в чём отражено, воспроизведено что-н.” [10, с. 476] (ср.: отражение (в психологии) – «процесс и результат взаимодействия живых организмов с окружающей

средой, формирование в психике высших организмов образов действительности, её психических моделей, выступающих в качестве ориентировочной основы поведения» [9, с. 289]; воспроизведение – «процесс выборочной актуализации хранящейся в памяти информации» [9, с. 69]); отразить – “1. О какой-н. физической среде: отбросить от себя. 3. О гладкой и воспринимающей свет поверхности: воспроизвести изображение. 4. Воспроизвести, представить в образах, выразить” [10, с. 476]; отозваться – “3. Вызвать собой что-н., сказаться” [10, с. 474]; восстановить – “2. перен. Вновь представить кого-что-н., воспроизвести” [10, с. 103]; вновь – “Снова, ещё раз” [10, с. 92]; снова – “Ещё раз, опять” [10, с. 737]; опять – “Ещё раз, снова” [10, с. 456]; обратно от обратный – “1. Направленный в сторону, противоположную какому-то движению, ведущий назад” [10, с. 434]; повторить – “1. Сказать или сделать ещё раз. 2. Возобновить ещё раз в памяти известное, заученное” [10, с. 528]; похожий – “1. Имеющий сходство с кем-чем-н.” [10, с. 572]; сходный – “1. Похожий, подобный кому-чему-н.” [10, с. 781]; знать<sup>1</sup> – “1. Иметь сведения о ком-чём-н. 2. Обладать какими-н. познаниями, иметь о ком-чём-н. понятие, представление. 3. Быть знакомым с кем-н.” [10, с. 235]; раньше – “3. В прежнее время, прежде” [10, с. 655]; знакомство – “2. Отношения между людьми, знающими друг друга” [10, с. 234]; известный – “1. Такой, о котором знают, имеют сведения” [10, с. 241].

Очевидно, что данные вспомогательные слова позволяют выявить общую для всех потенциальных экспонентов МКП собственно воспоминания сему “Воспроизведение хранящейся в памяти информации о прошлом чувственном опыте в виде воспоминаний”. Например:

Как отзвуки далёких лет, звучали для меня слова «сирота», «беспризорник», «бродяга». Их произносил Владимир Александрович, скупно рассказывая о себе (С. Юхнов. Путь генерала); – <...> Умер, умер, умер, отдалось в нём, почему именно он? (П. Проскурин. Судьба); Шамет, правда, никогда и не предполагал, что ему понадобится возобновлять в памяти это давно ушедшее время своей жизни (К. Паустовский. Золотая роза); В особенности он очень искусно возвращался к тем давним и таким болезненным минутам, когда искал Веру в коридорах, в комнатах общаги (В. Маканин. Андеграунд, или Герой нашего времени); А если <...> восстанут забытые воспоминания, <...> – он <...> просыпается, вскакивает с постели, иногда плачет холодными слезами <...> (И. Гончаров. Обломов); Чтобы завладеть женщиной, Николай якобы написал донос на брата. Дачные старухи – «злое семя» – жевали эту историю много лет (Ю. Буйда. Лета); – Но позвольте, это же просто сказка, красивая арабская легенда, причём в европейской романтической обработке, да ещё с детства нам знакомая, – выпалил Воля (В. Алешковский. Владимир Чигринцев) и др.

Сема воспоминания, когнитивно заложенная в общеязыковых значениях указанных единиц, с наибольшей силой проявляется, как лакмусом, художественным контекстом, содержащим лексику соответствующего ЛСК в составе ЛСП представления и / или слова / словосочетания с темпоральной семантикой, отсылающей к прошлому, отдельным его фрагментам или длительным процессам в нём, а также к отсутствию кого-чего-либо в настоящем: в памяти, воспоминания, историю, давно ушедшее время, к давним минутам, с детства, много лет, умер.

В МКП поминания мы включили только 1 лексическую единицу (3,1 %): оплакать – “Слезам выразить свою скорбь (обычно по поводу чьей-н. смерти)” [10, с. 452]. В прямом значении данного слова осознаётся связь с обрядом поминания усопшего, предполагающим такое воспоминание о покойнике, когда он предстаёт как человек положительный, что, собственно, и вызывает “(высок.) Крайнюю печаль, горесть, страдание” [10, с. 722] и сопровождающие их слёзы. Эта связь обуславливается употреблением в толковании рассматриваемой леммы слова смерть (“1. Прекращение жизнедеятельности организма” [10, с. 733]), которое указывает, с одной стороны, на отсутствие человека в непосредственно воспринимаемой действительности, а с другой – на его вечную жизнь в памяти скорбящего, ибо «абсолютного забвения впечатлений не существует» [9, с. 304]. Например:

Пять лет жила она в Америке – лишилась отца, искренно оплакивала смерть его и спешила возвратиться в отечество, будучи уверена в постоянстве своего друга (Н. Карамзин. Письма русского путешественника); Теперь он оплакивал не только деда, но и своих родителей <...> (И. Карташевская. Время).

В художественной прозаической речи особенно интересно употребление слова оплакивать по отношению к прошлому в целом или каким-то его периодам и событиям в частности: прошлое «умирает» в смысле невозможности воспринимать его непосредственно, «здесь и сейчас» (вживую мы воспринимаем только настоящее), чувственно жить в нём, наслаждаясь им, корректируя его, и поэтому нередко заставляет человека скорбеть о необратимости былого, которое «оживает» только в воспоминаниях – наглядно-чувственно – и по сравнению с настоящим и будущим оценивается исключительно как положительное, иначе бы при его воскрешении в мыслях не вызывало слёзы. Ср.:

Проходят годы, и женщинам ничего не остаётся делать, кроме как оплакивать прошлое (И. Тургенев. Дворянское гнездо); За своим плачем по Ларе он оплакивал также то далёкое лето в Мелюзее, когда революция

была тогдашним <...> богом, <...>, и каждый сумасшествовал по-своему, и жизнь каждого существовала сама по себе <...> (Б. Пастернак. Доктор Живаго); – Угле-ей! Угле-е-ей! – откуда-то издалека пел русский тенор, как бы оплакивая свою былую удаль, своё улетевшее счастье (В. Катаев. Белеет парус одинокий) и др.

Как и предыдущие примеры, данные эмоционально окрашенные контексты включают слова, актуализирующие семантику воспоминания-помятия: прошлое, далёкое лето, былую (удаль), улетевшее (счастье). Причём в каждом высказывании более или менее чётко обозначается объект слёзного вздыхания и глубочайшей горечи, чувственно навсегда оставшийся в прошлом и мысленно воспроизводимый в настоящем: молодость, красота, силы, привлекательность женщин; относительная и недолгая свобода Юрия Живаго от сумасшествия революции; удаль и счастье русского тенора. Всего этого, к сожалению, нет, и это причина страдания – ностальгии о прекрасном и наиболее значимом для человека «раньше».

МКП памяти вбирает в себя наибольшее количество экспонентов с соответствующей семой в их прямых значениях – 21 (63,6 %). Данный показатель в 2 раза выше числа лексем с общеязыковым значением памяти [6, с. 69], что свидетельствует о тенденции к расширению границ МКП памяти в ЛСК воспоминания. Эта тенденция в свою очередь отражает актуальность, априорную практическую значимость для носителей русского языка памяти и способности извлекать из неё мысленно обработанный жизненный опыт. В русском языковом сознании память характеризуется как неразрывно связанное с объективным миром рациональное начало и потому необходимое условие успешной деятельности человека, исключительно полезная “1. Способность сохранять и воспроизводить в сознании прежние впечатления”, очень важный “Запас хранящихся в сознании впечатлений, опыта” [10, с. 488], что убедительно доказывает анализ русских пословиц с семантикой представления [8, с. 58]. Например:

Русский человек добро помнит; Дружбу помни, а зло забывай; Доброму добрая память; Не будь тороплив, будь памятлив и др. [4, с. 50–51].

Ярче всего сема памяти представлена в прямых значениях лексем оставить (“2. Сохранить, приберечь. 4. Запечатлеть где-н., на чём-н., сохранить не исчезнувшим” [10, с. 462]) и впечатление (“1. След, оставленный в сознании, в душе чем-н. пережитым, воспринятым” [10, с. 105]), поскольку в толковании значений каждой из лексических единиц, особенно первой, используются слова, максимально «высвечивающие» эту сему: сохранить – “1. Сбереечь, не дать кому-чему-н. пропасть, утратиться или потерпеть ущерб. 2. Не утратить, оставить в силе, в действии” [10, с. 750]; запечатлеть – “(книжн.) 2. Сохранить надолго в памяти, в сознании” [10, с. 217]; пережить – “2. Испытать в жизни. 4. Вытерпеть, вынести что-н.” [10, с. 501], воспринять – “1. Ощутить, распознать органами чувств” [10, с. 103].

Значения других экспонентов с актуализированной семой памяти истолковываются посредством практически одних и тех же слов, осуществляющих устойчивые ассоциации с сохранением в человеческом сознании того, что было в прошлом: сохранить – “1. Сбереечь, не дать кому-чему-н. пропасть, утратиться или потерпеть ущерб. 2. Не утратить, оставить в силе, в действии” [10, с. 750]; уцелеть – “Сохраниться в целостности, невредимым” [10, с. 843]; отпечататься – “Оставить свой отпечаток, след” [10, с. 475]; отпечаток – “1. След, изображение, оставшееся на чём-н. от надавливания” [10, с. 475]; оттиск – “1. То же, что отпечаток (в 1 знач.)” [10, с. 480]; след<sup>1</sup> – “1. Отпечаток чего-н. на какой-н. поверхности, а также полоса, оставшаяся после движения чего-н.” [10, с. 726]; эпизод – “1. Случай, происшествие” [10, с. 908]; случай – “1. То, что произошло, случилось, происшествие” [10, с. 730]; происшествие – “Событие, нарушившее обычный ход вещей” [10, с. 610]; событие – “То, что произошло, то или иное значительное явление, факт общественной, личной жизни” [10, с. 739]; история – “7. Происшествие, событие, преимущественно неприятное (разг.)” [10, с. 258].

Сохранение, накопление и первичная логическая обработка (отрыв от непосредственного восприятия объектов действительности) предшествующего чувственного опыта (данных ощущений и восприятий) составляет когнитивную сущность памяти, что и передаётся экспонентами соответствующего МКП в художественной прозе с феноменальной точностью и полнотой. Например:

Тогда все пели Окуджаву, а Георгий, единственный из всех, не любил этих песен. Они раздражали его <...> тем, что <...> оставляли в памяти какой-то след (Л. Улицкая. Медя и её дети); Одно впечатление неотступно преследовало её. Это было лицо Левина <...> (Л. Толстой. Анна Каренина); – <...> Если память твоя сохранила ситуацию города, то ты должен помнить, что у нас есть буераки, слободы и слободки <...> (Н. Лесков. Несмертельный голован); <...> Время серенькое, день удушливый, местность совершенно такая же, как уцелела в его памяти <...> (Ф. Достоевский. Преступление и наказание); – Я даже помню, как ты на меня смотрела в том или ином случае, что ты сказала и даже с какими интонациями. Удивительно, как всё это отпечаталось в памяти (А. Столяров. У Геркулесовых столбов); <...> С безжалостной ясностью в ночном мозгу всплыл глубоко забытый, много лет не вспоминавшийся эпизод (А. Солженицын. В круге первом); Память работала всё напряжённее, воскрешая различные случаи жизни <...> (А. Горький. В людях); Перед Валерианом Ивановичем

проходят события последних дней. Гоша Воробьёв. Кража <...> (В. Астафьев. Кража); В воображении его воскресли вдруг все истории о кладах, шкатулках с потаёнными ящиками <...> (Н. Гоголь. Портрет) и др.

Использование в приведённых фрагментах их художественных произведений, наряду с презентантами общеязыкового значения памяти (память / в памяти, в мозгу / в воображении в значении “В памяти”, помнить / помню) и лексикой темпоральной семантики (тогда, много лет, последних дней), экспонентов МКП собственно воспоминания (преследовало, всплыл, воскресли / воскрешая), а также слова работала (работать – “1. Находиться в действии, в работе (в 1 знач.)”: работа – “1. Процесс превращения одного вида энергии в другой (спец.); вообще нахождение в действии” [10, с. 636]) подчёркивает очень важную мысль о том, что память, будучи «информационным фондом жизнедеятельности» человека, не есть «склад готовой продукции», это «постоянно самоорганизующийся процесс» запоминания, «активно-реконструктивного» сохранения и воспроизведения «прошлого взаимодействия человека с действительностью» [9, с. 303, 306, 310]. «Особой разновидностью воспроизведения» считается воспоминание – «отнесение индивидом образных представлений к определённом месту и моменту своей жизни» [9, с. 309]. Воспоминание – функциональное проявление памяти, результат её работы, поэтому дифференциация данных коррелирующих понятий достаточно условна, поэтому зыбки границы между МКП памяти и собственно воспоминания / поминания в рамках соответствующего ЛСК.

Очень ярким художественным «доказательством» специфической когнитивной взаимосвязи памяти и воспоминания видится следующее рассуждение Сергея Багрова – главного героя автобиографической повести С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука»:

Я сам не знаю, можно ли вполне верить всему тому, что сохранила моя память? Если я помню действительно случившиеся события, то это можно назвать воспоминаниями не только детства, но даже младенчества. Особый интерес в плане актуализации семы памяти представляют слова с общеязыковым значением фото- и кинематографии: фотография – “1. Получение изображений предметов на светочувствительных пластинах, плёнках. 2. Снимок, полученный таким образом” [10, с. 854]; снимок – “Фотографическое изображение кого-чего-н.” [10, с. 736]; кадр<sup>1</sup> – “Отдельный снимок, изображение на киноплёнке, на телеэкране” [10, с. 260]; видеоплёнка: видео – “Первая часть сложных слов со значением “2. Относящийся к видеозаписи”, видеозапись – “(спец.) Запись изображения, визуальной информации” [10, с. 86] (от записать – “2. Нанести голос, музыку, а также изображение на плёнку при помощи специального аппарата” [10, с. 218]), т.е. “Плёнка для видеозаписи”; фильм – “2. Такая лента со снимками, объединёнными единым сюжетом или задачей информации, предназначенная для проекции на экран, для показа в кино, по телевидению; произведение кино- или телеискусства” [10, с. 850]; кинофильм – “То же, что фильм (во 2 знач.)” [10, с. 275]; кино – “2. То же, что фильм (во 2 знач.) (прост.)” [10, с. 274]; кинохроника: кино – “Первая часть сложных слов со значением “Относящийся к кинематографии, к кино” [10, с. 274], хроника – “2. Литературное произведение, содержащее историю политических, общественных, семейных событий, а также вообще рассказ о таких событиях” [10, с. 867], т.е. “Фильм-история чего-н.”.

Способность данных слов выражать в художественной прозаической речи значение памяти фундируется интегральной семой в их общеязыковых значения “Фиксация непосредственно воспринятых объектов действительности на фото- и видеоплёнке с целью их сохранения во времени и пространстве и произвольного воспроизведения”. Например:

Или вдруг раскроется, словно в воздухе, светлой живой фотографией солнечная комната – смех вокруг накрытого стола <...> (Т. Толстая. Ночь. Соня); <...> Гайдар идёт от дела к вымыслу, если, конечно, считать вымыслом точные снимки переживаний детской души, перенесённые из памяти в физиологический раствор художественного текста (В. Пелевин. Жизнь насекомых); Борттехник закрывал глаза, и кино продолжалось с крайнего кадра, – ему показывали бледные коленки, щиколотки и пальцы, чертящие по полу <...> (И. Фролов. Портрет с гранатом); Тихо положив трубку на рычаг, Мария Петровна как бы перевела часы назад и стала пересматривать свою внутреннюю видеоплёнку дня. Вот они едут на машине <...> (Г. Щербакова. Женщины в игре без правил); Вся жизнь прокрутилась перед ней, как кинохроника. Любимые тени ожили и окружили её <...> (Л. Петрушевская. В доме кто-то есть) и др.

Используемые в приведённых художественных фрагментах слова со значением зрительного восприятия (глаза, показывали, пересматривать), памяти (живой, переживаний, души, из памяти, внутреннюю, тени) и воспоминания (перенесённые, назад, прокрутилась, ожили), а также темпоральной лексики (дня, жизнь) «высвечивают» когнитивную диалектику собственно чувственной и наглядно-чувственной форм отражения действительности в сознании человека – восприятия и представления, близость к восприятию именно памяти и воспоминания, чувственную природу последних.

Очевидно, что данные контексты метафоричны. Семантической основой для формирования интересных, часто окказиональных и потому очень экспрессивных метафор являются лексемы с общеязыковым значением фото- и кинематографии, которые в приведённых примерах характеризуют память как систему зрительных образов и тем самым усиливают «наглядный эффект и художественную значимость» [7, с. 21] описаний хранящихся и воспроизводимых в памяти персонажей «следов» их прошлого.

Заметим, что слова с актуализированной семой зрительной памяти / зрительного воспоминания (след, отпечататься, отпечаток, оттиск, фотография, снимок, кадр, видеоплёнка, фильм, кинофильм, кино, кинохроника) преобладают над словами с актуализированной семой слухового воспоминания (отзвук, отголосок, эхо, отдаться): их в 3 раза больше. И это закономерно, так как отражает реальное доминирование зрительной перцепции над слуховой в процессе познания человеком объективной действительности.

Во-первых, «нервы, идущие от глаз к мозгу, в двадцать пять раз толще, чем те, которые идут к мозгу от ушей. Поэтому неслучайно 90 % информации из окружающего мира воспринимается человеком зрительно» [8, с. 63].

Во-вторых, «предметность зрительной перцепции носит непосредственный характер, тогда как слуховое восприятие опосредовано предметностью зрительной перцепции. В результате зрительное восприятие данного предмета позволяет в большей мере познать свойства создаваемого им звука. Неслучайно в пословицах разных народов говорится о преимущественном доверии человека зрению, нежели слуху» [8, с. 63]:

Лучше один раз увидеть, чем тысячу раз услышать (арабская); Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать (китайская); Лучше один раз посмотреть, чем сто раз услышать (таджикская); Лучше один раз своими глазами увидеть, чем сто раз услышать (русская).

В-третьих, «зрительная перцепция быстрее мобилизует человеческую память и тем самым активнее идентифицирует воспринимаемые предметы реальности: «видеть – это значит соотносить воспринятые зрительные сигналы с одной из гипотез, существующих в хранилищах мозга» [9, с. 53]. Неудивительно, что узнать другого человека («1. Обнаружить в ком-чём-н. знакомого, знакомое» [10, с. 826]) легче, увидев его самого, а не услышав его имя или голос, потому что и с именем, и с голосом обязательно должен быть связан определённый зрительный образ» [8, с. 63].

Итак, к ЛСК воспоминания в рамках ЛСП представления, наряду с общеязыковыми лексемами, следует отнести слова, принадлежащие другим ЛСП, но способные выражать значение памяти / воспоминания в определённом речевом контексте (при «содействии» лексических единиц с семантикой памяти / воспоминания и времени / прошлого). Такие слова правомерно квалифицировать как потенциальные экспоненты ЛСК воспоминания.

Распределяясь по всем МКП этого ЛСК – собственно воспоминания, поминания и памяти, – данные полисеманты значительно обогащают систему лексических средств репрезентации в русском языке когнитивных смыслов, порождаемых категорией представления в области сохранения и воспроизведения прошлого чувственного опыта человека.

Особенно заметно за счёт рассматриваемых слов расширяется МКП памяти, что объясняется важностью этой способности для жизни индивидуума: «на основе памяти человек ориентируется в настоящем и предвидит будущее» [9, с. 303]. Причём потенциальные экспоненты с контекстуально обусловленным значением зрительной памяти / зрительного воспоминания доминируют над лексемами, реализующими в речи значение слуховой памяти / слухового воспоминания, что «высвечивает» одну из объективных особенностей отражения действительности в человеческом сознании.

Данные полисеманты ещё более размывают границы между МКП памяти и собственно воспоминания / поминания, проявляя тем самым сущность когнитивной взаимосвязи психической способности сохранять и воспроизводить воспринятую органами чувств информацию об окружающем мире и формы проявления этой способности.

В результате семантического преобразования потенциальные экспоненты ЛСК воспоминания в художественной прозе очень часто формируют метафоры, выступающие яркими, выразительными, эстетически мотивированными средствами описания наглядно-чувственных образов, актуализируемых в памяти литературных героев.

#### Список литературы

1. Бабайцева В.В. Структурно-семантическое направление в современной русистике // Бабайцева В.В. Избранное. 2005–2010: Сб. науч. и науч.-методич. ст. – М. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2010. – С. 61–73.
2. Голайденко Л.Н. Категория представления как структурно-семантическая (на материале художественной прозы) // Вестник Томского гос. пед. ун-та. – Томск: ТГПУ, 2013. – № 3 (131). – С. 140–145.

3. Голайденко Л.Н. Лексика со значением представления в современном русском языке (на материале художественной прозы): Моногр. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2013. – 142 с.
4. Голайденко Л.Н. Лексико-фразеологические средства выражения семантики представления в современном русском языке (на материале художественной прозы): Моногр. – Уфа: Издательство БГПУ, 2012. – 72 с.
5. Голайденко Л.Н. ЛСП представления в современном русском языке: ядро, лексико-семантический класс воображения и периферия (на материале художественной прозы) // Сб. науч. тр. по итогам междунар. науч.-практ. конф. (10 ноября 2015 г.). Вып. 2. – Красноярск: ИЦРОН, 2015. – С. 34–44.
6. Голайденко Л.Н. ЛСП представления в современном русском языке: ядро, лексико-семантический класс воспоминания и периферия (на материале художественной прозы) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – № 10(52): в 2-х ч. Ч. 2. – Тамбов: Грамота, 2015. – С. 64–71.
7. Голайденко Л.Н. Развёрнутые метафоры со словами ЛСП кинематографа как средства выражения семантики представления в художественной прозаической речи // Научные исследования в сфере гуманитарных наук: вызовы нового времени: М-лы 3 междунар. науч.-практ. конф. 26–27 сентября 2014 г. – Екатеринбург: МНЦ «Сфера общественных наук», 2014. – С. 16–21.
8. Голайденко Л.Н. Фразеологизмы-экспоненты ЛСП представления: ядра, ЛСК воспоминания и периферии (на материале художественной прозаической речи) // Актуальные вопросы современных гуманитарных наук: Сб. науч. тр. по итогам междунар. науч.-практ. конф. (10 марта 2016 г.). Вып. 3. – Екатеринбург: ИЦРОН, 2016. – С. 52–64.
9. Еникеев М.И. Психологический энциклопедический словарь. – М.: ТК Велби, Изд-во Проспект, 2006. – 560 с.
10. Ожегов С.И. Словарь русского языка: 70 000 слов / Под ред. Н.Ю. Шведовой. – 23-е изд., испр. – М.: Рус. яз., 1991. – 917 с.
11. Философский энциклопедический словарь / Ред.-сост. Е.Ф. Губский, Г.В. Кораблёва, В.А. Лутченко. – М.: ИНФРА-М, 2006. – 576 с.

## «ВЕЧНАЯ ЖЕНСТВЕННОСТЬ» В ГЕНДЕРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ И В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

**Бойцов И.А., Фокавина Ю.А.**

СПбГУ, г. Санкт-Петербург

### Аннотация

В рамках актуальных гендерных исследований, активно развернувшихся в последнее время в психолингвистике, социолингвистике и в смежных отраслях, в настоящей статье рассматривается лексико-семантическая метафоричность концепта женственности в русском языке. На примере лексического анализа русских пословиц, поговорок и образных устойчивых словосочетаний, отражающих фоновые (коннотативные) смыслы указанных единиц, приводится их лексико-тематическая классификация.

### Ключевые слова

Гендерное исследование, метафора женственности, русская языковая картина мира, русский национальный менталитет

## "ETERNAL FEMINITY" IN GENDER RESEARCHES AND IN THE RUSSIAN LANGUAGE PICTURE OF THE WORLD

**Boytsov I.A., Ph.D., St.Petersburg State University**

**Fokavina I.A., St.Petersburg State University**

### Abstract

The following article considers lexico-semantic metaphoricity of the concept "femininity" in Russian language in the context of topical gender studies, that have evolved in psycholinguistics, social linguistics and in related sectors in the last few years. Lexico-semantic classification of such Russian proverbs, sayings and figural fixed collocations that represent connotative meanings of these units is introduced through the example of their lexical analyses.

### Key words

Gender studies, feminity metaphor, linguistic view of the world, Russian national mentality

Философия постмодернизма, с ее отрицанием существования объективной реальности, с ее интересом к субъективному, с признанием приоритета языка, стала одним из решающих факторов смены научной парадигмы, которая произошла в гуманитарных науках в последние десятилетия XX века. Признание опосредованности действительности дискурсивной практикой и самой возможности познания реальности через языковые формы привели к так называемому "лингвистическому повороту", где доказывается зависимость сознания индивида от языка и где язык становится средством получения информации о субъекте, новым методом анализа действительности. Отметим, что в современной науке о языке оформилось отдельное направление гендерных исследований, изучающее "с одной стороны, зафиксированные в языке стереотипы феминности и маскулинности, а также гендерные асимметрии, а с другой - особенности речевого поведения мужчин и женщин" (6, с.19). С конца 1990-х годов данное направление приобретает все большую популярность и в российской лингвистике, публикуется большое количество работ (см., например: 3,5,7,9). В настоящей работе основное внимание уделяется метафоричности репрезентации концепта женственности в современной русской языковой картине мира.

При анализе методологии исследования гендера в языкознании исходим из следующих положений:

- Гендер является общенаучной категорией, принципы гендерного подхода применимы к любой из частных наук, однако они должны реализовываться с учетом особенностей и при посредстве методов данного научного направления;
- Гендер является продуктом развития культуры и социума. Он институционализован и ритуализован, а следовательно, релятивен и конвенционален;
- Являясь особой конструкцией, гендер изменчив и динамичен во времени и в языковом пространстве.

Исследование женственности, как известно, имеет корни в философии феминизма (женственность, феминность → феминология, феминизм, вуменизм). Сопоставляется при этом женственность и мужественность (маскулинность) в языковом и культурологическом плане. Метафора женственности в качестве непосредственного объекта исследования интересует не только социологов, психологов, искусствоведов, но и лингвистов, занимающихся проблемами стереотипов в сознании человека в рамках культурологии, антропологической парадигмы и гендерного анализа (об этом см.: 11, с. 93-94) Народ, говорящий на данном языке, принадлежит к определённой расе (или нескольким расам), то есть к такой группе человечества, которая своими физическими свойствами отличается от прочих групп. Будучи одним из признаков нации, ее "социального взаимодействия", язык представляет собой главную форму выражения и существования национальной культуры (2).

В результате межкультурных и межэтнических контактов обнаруживаются наиболее типичные черты, характерные для того или иного народа или кода культуры. Так, возникают этнокультурные стереотипы, представляющие собой обобщенные представления о типичных чертах, характерных для какого-либо народа и его культуры. Женственность как метафора, и в том, несомненно, заключается её отличительная и, порой, самая сокровенная русофильская особенность охватывает всю русскую культуру вдоль и поперек. Она присутствует в фольклоре, в метафизическом восприятии мира философами конца XIX-ого – начала XX-ого веков (период русских символистов). Наиболее значимые ее парадигмы - Софийность и с ней в тесной связи идея Соборности ставит и сегодня в русском мире в центре внимания Богородицу, мать Христа, святую женскую фигуру. София же являет собой прежде всего Богиню мудрости, идеализацию женской красоты, а столь значимый для русских концепт Богоматерь становится во многом центральной темой поэзии символистов.

Проведенный нами последовательный анализ двухтомного труда В.И. Даля позволяет сгруппировать русские фольклорные поговорки с метафорой женственности по нескольким семантическим группам: 1) Родина – чужбина, Русь – родина: Родимая сторона – мать, чужая – мачеха; Новгород – отец, Киев – мать, Москва – сердце, Петербург – голова; Москва всем городам мать; Волга всем рекам мать; Волга-матушка – глубокая, раздольная, разгульная и т.д.; 2) Двор – дом – хозяйство: Печь нам мать родная. На печи все красное лето; Марья-царевна сама в избе, рукава на дворе (матица); Дарья с Марьей видятся, а близко не сходятся (пол и потолок); Мать толста, дочь красна, сын храбер (кудреват), в поднебесье ушел (печь, огонь и дым); Сохнет Софья, ни пьет, ни ест, все на небо глядит (труба) и т.д.; 3) Терпение – надежда: Марфуша – покушай, Макавей – поговей; Сидела (Служила) сорок лет, высидела сорок реп, да и тех нет; 4) Природа – вселенная: Красная девушка в окошко глядит (солнце); Матушкиной коробьи не подынешь, братова кушака не скатаешь, батюшкина коня не изловишь (земля, дорога, ветер); Летом девица, зимой молодича (пень в снежном колпаке) и т.д. Семантические зоны этих поговорок предполагают, как правило, позитивную и одобрительную оценку женственности в русской языковой картине мира.

Особого внимания в гендерных исследованиях заслуживает анализ не только уже упоминавшихся в работе религиозно-мистических лексем типа Софийность, Соборность, но и таких лингвокультурем, как Духовность,

Святость, Православная вера, Благотворительность и др., характеризующихся богатейшим лингвокультурологическим содержанием. Ключевая лексема Софийность в русской религиозно-мистической философии конца XIX - начала XX в. понимается как наиболее загадочный элемент как самого философско-теоретического мышления, так и конструируемой этим мышлением системы "положительного всеединства". София выступает носителем обобщенной человечности, является залогом осуществления исторической судьбы человека и Богом созданного мира. К тому же, София как "вечная женственность" является символом носительницы и хранительницы вечной красоты и истины. Софийность соединяет собственно философско-мистическое знание с актом художественного вдохновения. В социальной жизни русского народа София оказывается носителем принципа Соборности, являвшегося непреложным идеалом русской религиозной философии. Соборность, таким образом, являет одно из главных понятий Святой Руси. Соборность берёт основу в христианском учении о Церкви. Она присутствует ещё в Никейском Символе веры: "Верую во святую, соборную и апостольскую церковь". Соборность в христианской традиции понимается как церковное единение христиан в любви, вере и жизни (8, с. 21-23).

Рассмотрим еще один аспект метафоричности женственности в русском языке на примере его антипода - коварного образа женского рода - Смерти. Как отмечает О.А. Мещерякова, "абстрактное понятие "смерть", зафиксированное во фразеологизмах и паремиях русского языка, тяготеет к конкретизации. Смерть в воображении русских представляется в виде существа, которое имеет одеяния, совершает действия, наделено определенными чертами характера" (9, с.335), а кроме того, это известное с детства существо женского рода и с косой. Предполагается, что такой образ смерти-женщины возник под влиянием ранней славянской мифологии. Глубоко национально символичным для русского менталитета является и тот загадочный факт, что само осмысление смерти (т.е. близость конца данной Богом жизни) в русском языке возможно и через мужской образ, однако женское начало в представлении смерти доминирует, а также носит более обобщающий характер по сравнению с конкретной смертью в мужском образе: Кондрашка схватил (об этом см там же, с.335).

В данной связи интересно отметить и появившийся в недалеком прошлом специфический в русском языке и исключительно метафорический характер «модного» мотива "девушки и смерти", присущего, например, средневековой немецкой литературе, где «смерть - der Tod» - является в образе мужчины и представляет собой олицетворение жестокой и вечной борьбы мужского и женского начал<sup>(1)</sup>. Отметим в этой связи и ещё один любопытный факт, касающийся отдельных произведений в современной отечественной «женской» литературе, где удивляет обилие метафор с ключевым словом СМЕРТЬ, причём, даже в самих перечнях названий произведений самых различных литературных жанров: любовных романах, стихотворных произведениях, «закрученных» детективных историях, опубликованных дневников далеко не бедствующих самовлюбленных домохозяек («домоправительниц») – жительниц Рублевки и других «элитных» территорий нашей небогатой страны (ср., напыщенные названия повествований обывательско-мещанской, но материально вполне благополучной жизни, как, например, захлестнувшие прилавки российских книжных киосков «пастели» типа «Смерть под трактором», «Смертельный поцелуй», «Смерть ей к лицу», «Смерть на кончике хвоста», «В постели со смертью» и под., обжигающе-будоражающие душу и женское воображение «плакательно-страдающие» зарисовки юных и не очень рисовальщиц русской души с натуры). М.Л. Смусина совершенно справедливо и с нескрываемой иронией пишет о подобном новом феномене в российской литературе - «Чиклит» — о литературе для женщин. «Лингвистически безупречное объяснение: англ. chick lit — «женское чтение», «литература для цыпочек». История термина, который придумали американские писатели К. Маззой и Д. Шелл как заголовок антологии пост-феминистской прозы. Статистика — от 30 до 35 процентов книжного рынка (10, с.113-114). И иронично жесткий конец статьи автора абсолютно оправдан: «Главная черта чиклита — социальное и даже финансовое равенство женщины и выбранного ею мужчины — в России оказалась не так популярна, как на Западе. Отечественной читательнице милее модель Золушки, когда женщина, встретив «своего единственного» и выйдя за него замуж, чувствует себя полностью реализовавшейся. В связи с этим путь чиклита на российской почве — это окончательное слияние с женским любовным «романом». Среди многих терминов, значение которых объясняют авторы, — «биполярный роман». Так называется технология создания текста, по которой одна история пишется с разных точек зрения, например с женской и мужской» (там же). И что ждет читателя дальше, одной лишь пишущей (сочиняющей) женщине, метафорический ряд которой вряд ли поддается предсказанию, ведомо...Однако, сколько бы времени ни прошло, такие категории как вечная женственность, Софийность, Соборность, Духовность, материнство и, конечно, любовь останутся в русском языковом сознании навеки категориями непреложными.

### Список литературы

1. Вершинин С.Е. Жизнь - это надежда: Введение в философию Эрнста Блоха [Электронный ресурс] // Сайт Сергея Вершинина. URL: <http://www.werschinin.ru/?ml=116> (дата обращения: 23.03.2016)
2. Воробьев В.В. Лингвокультурология: теория и методы. - Москва: Издательство РАГС.- 1997.
3. Горошко Е. И. Особенности мужских и женских вербальных ассоциаций (Опыт качественной интерпретации) // Гендер: язык, культура, коммуникация: Доклады Второй Международной конференции. М., 2002.
4. Даль В. М. Пословицы русского народа. - Москва: Художественная литература. - 1957 (1984).
5. Кирилина А. В. Гендер: лингвистические аспекты; Горошко Е. И. Языковое сознание (гендерная парадигма). М., 2003.
6. Кириллина А.В. Гендер: лингвистические аспекты. - М., 1999.
7. Коновалова С. А. Гендерная специфика выражения предикативных отношений в тексте русской народной волшебной сказки. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2005.
8. Лепяхин В.В. Икона и иконопочитание глазами русских и иностранцев. Москва: Паломник. - 2005.
9. Мещерякова О.А. Гендерный аспект образа смерти во фразеологизмах и паремиях русского языка // XLIV Международная филологическая научная конференция, Санкт-Петербург, 10-15 марта 2015 г.: Тезисы докладов. - СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2015. С.334-335.
10. Смусина Л.М. Уроки учебного словаря // Мир русского слова, 2015, №34. С.113-114
11. Эржебет Ч. Йонаш. Гендерология и лингвокультурология русского языка//Вестник №22: Современный русский язык: функционирование и проблемы преподавания / Отв. ред. доц. И.А. Бойцов. – Будапешт (Венгрия), РЦНК, 2008. С.93-98

## ПОЭТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА СИНОНИМОВ «БОЙ» И «БИТВА» В СТИХОТВОРНЫХ ТЕКСТАХ ЛЕРМОНТОВА

**Бурдун С.В.**

Краснодарское высшее военное авиационное училище лётчиков, г.Краснодар

Поскольку России часто приходилось защищать свои необъятные границы и отстаивать право на проживание на своей земле, изображение битвы всегда было популярным в русской литературе. Ход исторических событий, многочисленные битвы и сражения, незаурядный гений наших полководцев – всё это отражалось в творчестве мастеров слова. Лермонтов был офицером русской армии и сам принимал непосредственное участие в военных действиях на Кавказе. Поэтому лексемы «бой» и «битва» имеют высокую степень частотности в его поэтических текстах.

«Бой», «битва» – абстрактные «имена ситуаций», которые «обладают известной сложностью, проистекающей из "сложенности" отражения соединенных в одном пространстве таксономически разнородных вещей» [8, с. 54]. Н.В. Павлович выделяет наименования образов-ситуаций типа «пир» – «битва» и отмечает, что такие слова обозначают «определённый круг участников и связывающих их действий», при этом участниками битвы являются «воины, враг, оружие, цель битвы, трофеи» [5, с. 473]. Семантика существительных «бой» и «битва» вмещает в себя «совокупность простых идей», прототипы которых наглядны, хотя как абстрактные имена эти слова именуют реалии, не представленные предметно. Не случайно в изобразительном искусстве существует целое направление батальной живописи. Такая «зримость» лексем «бой» и «битва» и в то же время абстрактность, процессуальность, динамизм позволяют им быть не только яркими образами, но и выполнять функцию мотива. В этой статье рассматриваются образные воплощения лексем «битва» и «бой» в широком контексте поэзии Лермонтова, способы их семантизации и эксплицируемые ими мотивы.

У А.С. Пушкина образ битвы часто эксплицирует мотив славы, добытой в бою. Герой идёт на битву, желая прославиться: Не пожелать ли, чтобы славой / Ты увлечён был в путь кровавый, / Чтоб в лаврах и венцах сиял, / Чтоб в битвах гром из рук метал? («Князю А.М. Горчакову»). Отказавшись от сражения, герой отказывается и от почестей: Я не герой, по лаврам не тоскую, / Спокойствием и негой не торгую. / Не чудится мне ночью грозный бой («Сон», 1816). Поле боя Пушкин называет «полем славы». Его герой на поле боя «разливает блистанье славы». Слава – это соблазн: Не пленяйся бранной славой, / О красавец молодой! / Не бросайся в бой кровавый / С Карабахскою толпой! («Из Гафиза»). Образ славы олицетворён у поэта грозно и трагически: Пускай, удара в

звучный щит / И с видом дерзновенным, мне слава издали грозит / Перстом окровавленным... («Мечтатель», 1815).

Несмотря на то, что Лермонтов многому учился у Пушкина, образ битвы не ассоциируется у него со славой, лаврами и почестями. Этот пушкинский «семантический комплекс» трансформируется в мотив памяти о былой славе: Помню я только старинные битвы («Пленный рыцарь»). И битв давнишние следы хранит его чело («Последний сын вольности»). Ах, было время, время боев / На милой нашей стороне. / Где ж те года? Прошли оне / С мгновенной славою героев («Олег»). Ведь были ж схватки боевые? / Да, говорят, ещё какие! / Не даром помнит вся Россия / Про день Бородина! («Бородино»). Ты помнишь, помнишь, верно, / Когда рубились мы с тобой / Против врагов родного края («Два брата»). Эпитеты «старинные (битвы)», «давнишние (битвы)», «мгновенная (слава)» входят в семантику мотива памяти с актуализацией семы «давно прошедший», а глаголы «помнить», «хранить» и существительное «память» усиливают этот смысл. Иногда мотив памяти меняет свой темпоральный вектор: Да готовясь в бой опасный, / Помни мать свою («Казачья колыбельная») или трансформируется в мотив забвения: Там, облит кровью, в битве шумной / Твои слова я заглушу, / И разорву её оковы / И память в сердце удушю! («Измаил-Бей»). Битва является средством избавления от душевных ран: Не могу на родине томиться, / Прочь отсель, туда, в кровавый бой. / Там, быть может, престанет биться, / Это сердце, полное тобой. («Стансы»). Но в бурях битв не думал Измаил / Сыскать самозабвенья и покоя («Измаил-Бей»). Герой Лермонтова не ищет покоя в бурях битв, так как внутренняя борьба сильнее и страшнее реальной битвы.

М.Ю. Лермонтов в создании поэтических образов часто использует слова, обозначающие звучание. Такое слуховое восприятие боя выражается процессуальными глаголами «шумит», «тихнет» и их фазисными вариантами «затихает» – «затих». А.С. Пушкин использовал только один глагол, обозначающий звучание битвы: «грязнул». У Пушкина нет и эпитета «шумный (бой)», часто встречающегося у Лермонтова: Умчался дале шумный бой («Боярин Орша»). Там, облит кровью, в битве шумной... («Измаил-Бней»). И чрез минуту шумный бой / Рассыпался в долине той... («Измаил-Бей»). Помалу тихнет шумный бой («Черкесы»). Звучание битвы сравнивается с песней: Оружья звон, движенье стана: / Вот ныне песни молодца, / Вот удовольствия байрана («Измаил-Бей»). В этих строках звон оружия становится предметом сравнения, а образом сравнения является песня. Но эти позиции могут и меняться в стихотворных текстах поэта: И песня громко раздалась. / Прерывисто она неслась, / Как битвы отдалённой гул ... («Последний сын вольности»). Образ песни часто сопутствует образу боя / битвы: Нередко дева молодая / Её поёт в моём краю, на битву друга отпуская («Измаил-Бей»). Иногда песня становится молитвой, образ которой тоже сопоставляется с образом битвы: Ты идёшь на поле битвы, но услышь мои молитвы («Романс»). Я, Матерь Божия, ныне с молитвою, / Пред твоим образом, ярким сиянием, / Не о спасении, не перед битвою ... («Молитва»). Такое соседство объясняется не только способностью этих слов рифмоваться, что использовал ещё А.С. Пушкин, но и особой значимостью в жизни человека названных ситуаций.

Битва для Лермонтова – это место гибели, поэтому во многих его лирических произведениях образ «битвы» воплощает мотив смерти. Кальмар твой пал на битве – там, / В отчаянной борьбе («Гость»). Пусть в битве страх обымет их, / Пускай падут от стрел своих («Последний сын вольности»). Враги умчались за врагами, / Лишь искажёнными телами / Долина битвы устлана («Ангел смерти»). Образ горы / кучи мёртвых тел, встречающийся и у Пушкина, часто эксплицирует в текстах Лермонтова мотив смерти в бою. Тут бой ужасный закипел, / Тут и затих. Громада тел, / Обезображенных мечом, / Пестрела на кургане том («Боярин Орша»). Встречается этот образ и в программных стихотворениях «Бородино», «Валерик».

Надо заметить, что смерть на поле боя для Лермонтова – это славная смерть, геройская: Черкес удалый в битве правой / Умеет умереть со славой («Измаил-Бей»). Часто семантический комплекс смерти акцентируется эпитетами «последний (бой)», «страшный (бой)», «роковая (битва)», «кровавый (бой)». Эти эпитеты не являются авторскими, это устойчивые определения данного образа, ведь мотив смерти – типичный для военной поэзии семантический комплекс, который повторяется в литературе разных народов практически без изменений. Но у Лермонтова, возможно, как очевидца многих баталий, образ крови, пролитой во время боя, является более частотным, чем у других русских поэтов. Отец твой стал за честь и Бога, / В ряду бойцов против татар, / Кровавый след ему дорога, / Его булат блестит, как жар. («Баллада»). Чуждался битв и крови он и зла («Ангел смерти»). В крови твой шёлковый башмет, / Тебе другой не видеть битвы («Измаил-Бей»). И всё теснилось. Кровь рекой лилась везде, мечи блистали («Ангел смерти»). Как роса из-под него кровь закапала («Песня про купца Калашникова»). Хотя лила из раны кровь / Густой широкою волной, / Бой закипел, смертельный бой («Мцыри»).

Мотив смерти ярко представлен в олицетворённом образе битвы как сеятеля: Взгляни, там зарево краснеет: / То битва семя смерти сеет («Баллада»). У Пушкина (Как пахарь, битва отдыхает) персонифицированный образ отдыхающего битвы-пахаря воплощает семантику интенсивности происходившего процесса. Лермонтов в своём образе актуализирует сему «приносит смерть».

Другое метафорическое представление образа боя тоже соотносится с пушкинским примером: В поля, где мчится бурный бой («Отрывки из Вадима»). Лермонтовские ассоциации отсылают нас к образу мифологического коня, который мчится и несёт смерть: Умчался дале шумный бой, / Оставя след багровый свой / Между поверженных коней, / Обломков копий и мечей («Боярин Орша»).

В «Песне про купца Калашникова» мотив смерти в бою актуализируется фольклорными образами белого снега, бледного лица (Побледнел в лице, как осенний снег...), подрубленной под самый корень сосенки: Повалился он на холодный снег, / На холодный снег, будто сосенка, / Будто сосенка, во сыром бору / Под смолистый под корень подрубленная.

Одним из основных признаков, служащих основой метафоризации образа битвы / боя является интенсивное развитие обозначаемой ситуации. В поэтическом контексте Лермонтова это отражается с помощью предикатов «кипеть» – «закипеть», «загореться». И загорелся страшный бой («30 июля – Париж 1830 года»). Всё бой кипит, и гнётся русский строй («Литвинка»). Бой закипел, смертельный бой («Мцыри»). У Пушкина мы встречаем ещё глаголы «воспылать» и «завариться», у Жуковского «и вспыхнул бой, и враг уж истреблён» («К Т.Е. Боку»). Можно сказать, что глагольные метафоры с актуализацией семантики огня традиционны по отношению к сражениям в русской литературе. Метафорическая перифраза Лермонтова «пламенник войны» продолжает эту традицию: Его дружины, мстью воспалась, / Грозят полям и рощам той страны, / Где загорится пламенник войны («Литвинка»).

Поле битвы в поэтическом контексте Лермонтова может стать душа человека, и тогда опасный «бой» разгорается там: Не так с душою! – Если в ней / Кипит опасный бой страстей / Ты не мечтай, чтоб он затих, / И жалости не жди от них («Случилось, с вихрем и грозой...»). Погибших в омуте страстей / Средь битв незримых, но упорных («Журналист, читатель и писатель»). Интересно, что у Пушкина «невоенные битвы» ассоциируются с литературными спорами (этому обязан появлением меткий метафорический эпитет «чернильный (бой)») или с дружеской пирушкой: Бежим на мирный бой, отважные бойцы! («Торжество Вакха»). Традиционное в русской поэзии представление битвы как пира, праздника есть и в поэтическом контексте Лермонтова, но оно не является определяющим индивидуальное словоупотребление поэта: Зовут бояр и их людей / На славный пир – на пир мечей (), хотя иногда окрашено колоритом кавказских традиций: Оружья звон, движенье стана: / Вот ныне песни молодца, / Вот удовольствия байрана («Измаил-Бей»).

В иллюстрированной энциклопедии символов под редакцией А. Егазарова даётся определение битвы, как выношенной в бремени противоречий борьбы. Битва – это «реализация в пространстве и времени метафизической схватки противоположностей», бой при этом трактуется как «битва малыми силами» [1, с. 107]. Такое символическое звучание образ получает в стихотворении Лермонтова «Бой» (1832 г.).

Сыны небес однажды надо мною  
Слетелися, воздушных два бойца;  
Один – серебряной обвешан бахромою,  
Другой – в одежде чернеца.  
И видя злость противника второго,  
Я пожалел о воине младом;  
Вдруг поднял он концы сребристого покрова,  
И я под ним заметил – гром.  
И кони их ударились крылами,  
И ярко брызнул из ноздрей огонь;  
Но вихорь отступил перед громами,  
И пал на землю черный конь. [4, Т. 2, с. 14]

Сказочность героев, их принадлежность к небесным силам, противопоставление светлого и тёмного (серебряная бахрома одного бойца и одежда чернеца, чёрный конь другого), образов грома (обобщающий образ грозы) и вихря актуализируют символизацию образа «бой» с экспликацией мотива борьбы света и тьмы, добра и зла. Это раннее стихотворение демонстрирует стремление поэта к символической многозначности в отображении действительности. «Бой» туч, который поэт увидел в реальной жизни, трансформировался в изображение битвы сказочных бойцов, символизируя победу света над тьмой. Символическое звучание образа «бой» усиливается другим ранним стихотворением поэта, где бой небесный сопоставляется с боем страстей в душе человека:

Случилось, с вихрем и грозой  
Носились тучи надо мной;  
Хоть я один в челне моём,  
Вас не боюсь я, дождь и гром.  
Не так с душою! – Если в ней

Кипит опасный бой страстей,  
Ты не мечтай, чтоб он затих,  
И жалости не жди от них [4, Т. 1, с. 244]

Иногда, наоборот, реальное сражение сравнивается поэтом с боем небесных стихий: Была ужасна эта встреча, / Подобно встрече двух громов / В грозу меж дымных облаков («Ангел смерти», 1831). Или эти знакомые строки: Сквозь дым летучий французы двинулись, как тучи («Бородино», 1837).

В «Песне про купца Калашникова» изображён кулачный бой. В данном тексте лексема «бой» употребляется в своём втором значении – «борьба, состязание». Купец Калашников, подчёркивающий свою принадлежность ко всему русскому, христианскому выходит на бой с опричником, «разбойником», «окаянным», «бусурманским сыном». «Целью поединка становится защита “правды”, за которую Калашников “вышел на страшный бой, на последний бой”». Контраст света и тьмы воплощается в противопоставлении образов «ночи тёмной» и «света небесного»: Не разбойничал ночью тёмною, / Не таился от света небесного, где неправый, не имеющий правды, действует ночью и боится «света небесного». Кулачный бой заканчивается смертью неправого.

Мотив Божьей воли продолжается и в стихотворении «Бородино», где «Россия рисуется как Божий мир»: Не будь на то Господня воля – не отдали б Москвы. В «Бородино» тоже присутствует противопоставление русских воинов и «бусурман», правых и неправых, где «в оппозиции к лексике заимствованной (квартиры, командиры, штыки, мундиры) в тексте употреблена исконно общеславянская (поле, воля, доля), которая наделена символической функцией» [2, с. 74]. Так проявляется «мотив сражения с врагом русской земли» [7, с. 28], являясь вариантом мотива борьбы добра и зла.

Несколько другой смысловой нюанс приобретает мотив борьбы в изображении схватки Мцыри и барса. «Сложность переживаемого Мцыри состояния борьбы в том, что он, с одной стороны, уподобляет себя зверю: И я был страшен в этот миг. Как барс пустынный, ...Казалось, что слова людей / Забыл я ... и вместе с тем одухотворяет борьбу и смерть своего соперника как равного себе, мужественного врага: Он встретил смерть лицом к лицу, / Как в битве следует бойцу! ...» [7, с. 47]. Здесь противоборствующими сторонами является уже человек и природа, но стороны не разделены на правые и неправые. Бой не разъединяет противников, а объединяет их: И мы слились, как пара змей, / Обнявшись крепче двух друзей.

В бою на реке Валерик сторонами конфликта является толпа уничтожающих друг друга людей и вечная природа. Смерть и совершаемое убийство ставит людей в позицию зла, а красота и спокойствие природы, её гармония ассоциируется с добром. Интересно, что традиционного для мировой литературы мотива «смертоносности» стихий в изображении боя, когда стихии враждебны человеку, убивают его, у Лермонтова не обнаружено.

Подводя итоги, можно сказать, что основными способами семантизации образа боя / битвы в текстах произведений Михаила Лермонтова являются эпитеты и метафоры. Сравнение, свойственное стилистике поэта, встречается редко. Наглядность, «зримость», «дискретность», «способность реализовываться в отдельно взятых минимальных контекстах» [3, с. 155] позволяет лексемам «битва» и «бой» в качестве метафорических образов эксплицировать мотивы памяти – забвения и смерти в бою. Абстрактная же семантика, динамизм, процессуальность имён «бой» и «битва» при прямом образном воплощении помогают выполнять функцию мотива, вырастающего до символизации борьбы света и тьмы, правды и неправды, человека и природы, добра и зла.

### Список литературы

1. Иллюстрированная энциклопедия символов / сост. А. Егазаров. – М., 2007.
2. Карпенко Л.Б. Поэма-диалог М.Ю. Лермонтова «Бородино» как художественный речевой жанр // Вестник СамГУ. – 2015. №4 (126). – С. 73–77.
3. Кондрашова О.В. Семантика поэтического слова. – Краснодар, 1998. – 279 с.
4. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 10 т. – Т. 1–4. – М., 1988.
5. Павлович Н.В. Словарь поэтических образов: На материале русской художественной литературы XVIII–XX веков: в 2 т. – Т. 1. – М., 2007. – 848 с.
6. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений.
7. Ходанен Л.А. Поэмы М.Ю. Лермонтова. Поэтика и фольклорно-мифологические традиции. – Кемерово, 1990. – 92 с.
8. Чернейко Л.О. Лингвофилософский анализ абстрактного имени. – М., 1997. – 349 с.

## РАЗВИТИЕ ПАМЯТИ НА ЗАНЯТИЯХ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО

**Никитченко А.В.**

Московская Ветеринарная Академия им. К.И. Скрябина

Данная статья рассматривает в узком плане вопросы касательно памяти и её видов. Целью статьи является показать как важно развивать память на занятиях по русскому языку как иностранному.

In the article deals narrowly with the problems of memory and its types. The goal of the article is to show the degree of importance development of memory on the classes of Russian as foreign language.

Во время учёбы в университете каждый студент вынужден усваивать огромный объём информации. Для этого учащимся приходится прилагать большие усилия. Хорошая память – это залог успешной учёбы и здоровой психики, а также гарантия того, что студент сумеет сделать все уроки быстро и хорошо. Но далеко не все студенты обладают хорошей памятью – но многие плохо запоминают пройденный материал.

Память – это врождённое свойство всех живых организмов, обладающих головным мозгом. Память – когнитивная способность удерживать в голове информацию о мире и о самом себе, сохранять накопленный опыт и знания в виде определённых «следов» - когнитивных и ментальных репрезентаций как определённых структур представления знаний и оценок, упорядочивать весь этот массив знаний, чтобы облегчить лёгкий доступ к нему, «складировать» и систематизировать все сведения, пришедшие к человеку по разным каналам и в известной мере интегрировать их в единую систему для простоты оперирования и манипулирования имеющейся информацией. Память бывает 2 видов: произвольная и произвольная. Произвольная – это когда что-то запоминается само собой. Например, когда ребенок учится ходить, он запоминает позу тела, последовательность движений, не ставя перед собой цель это запомнить. Когда мы запоминаем какое-либо значимое событие, это мы тоже делаем произвольно. Произвольная память работает тогда, когда человек ставит перед собой цель что-либо запомнить: выучить окончания падежей, глаголы совершенного и несовершенного видов, слова, тексты. Можно сказать, что произвольная память – врождённая, а произвольная – приобретённая. Произвольной памятью обладает только человек, и её можно и даже нужно развивать.

Но успехи в учёбе обуславливаются не только хорошей памятью, но и целым рядом других факторов. Действительно, очень часто видимые проблемы с памятью на самом деле бывают связаны с трудностями внимания и самоорганизации, ведь если студенту трудно сосредоточиться на задании и понять, что от него требуется для его выполнения, то вряд ли он сможет его запомнить. Во время учёбы в университете в основном задействуются слуховая и зрительная память. Для определения объёма слуховой памяти используется методика «10 слов» студенту зачитывают 10 простых слов, которые он потом должен воспроизвести в любом порядке. Слова могут быть, например, такие: хлеб, нож, улица, проспект, вода, окно, кот, машина, сын, сок. Аналогичным образом оценивается и зрительная память, только в этом случае вместо слов студенту показывают картинки, которые он должен запомнить.

Память человеку нужна для того, чтобы, сохранять и накапливать предыдущий опыт и знания, поэтому она тренируется всегда, пока человек развивается, а при изучении иностранных языков, например, русского языка как иностранного она очень даже необходима. На занятиях студенты-иностранцы изучают много нового и интересного, для многих русский язык очень важен, так как они продолжают обучение в университетах на русском отделении. Многие иностранцы изучают русский язык, потому что хотят жить и работать на территории РФ.

Любые учебные занятия – это тренировка памяти, но если мы говорим о целенаправленной её тренировке, необходимо знать несколько правил.

Чтобы студенты-иностранцы запомнили новый материал на занятиях, они должны сосредоточиться и сконцентрировать на нём всё своё внимание. При тренировке и развитии памяти очень важно учитывать особенности иностранцев (национальность). В норме объём памяти составляет в среднем 15 единиц материала одновременно.

Повторение – мать учения! Эта поговорка как нельзя лучше объясняет способ тренировки памяти, ведь только многократное повторение позволит студенту-иностранцу и тренировать память, и лучше запомнить предлагаемый материал на иностранном языке. Существует много пособий, дополнительных материалов, текстов для развития внимания и памяти. Кроме печатных пособий, существует также множество настольных и компьютерных заданий, игр. При наличии достаточного количества времени можно показать фильм, мультфильм, а после этого попросить иностранцев пересказать сюжет, обсудить, ответить на вопросы на русском языке, такие задания можно проводить на 1-3 сертификационном уровнях.

Существует несколько видов памяти: зрительная, слуховая, двигательная. В зависимости от этого рекомендуется использовать различные приёмы и способы, облегчающие запоминание нужной информации, они называются мнемотехники. Методы мнемотехники не только позволяют быстрее и лучше запоминать материал, но увеличивают объём памяти. Чаще всего используются следующие методы мнемотехники.

Метод ассоциаций: новый материал связывается с тем, который уже хранится в памяти – с образом, словом или движением.

Метод посредников: запоминание происходит с привлечением постороннего образа. Например, последовательность цветов радуги запоминается с помощью поговорки «каждый охотник желает знать, где сидит фазан».

Метод выделения слов или фраз (цветными фломастерами или подчёркиванием) или написанием конспектов.

Метод структурирования информации: создание таблиц или схем. Мнемонических методов существует много. Для каждого студента-иностранца можно выбрать наиболее подходящие или придумать свои собственные способы запоминания информации.

В гуманитарных науках для облегчения запоминания можно объединить информацию в объёмные смыслообразующие единицы. Но также применяются основные принципы тренировки памяти – заучивание материалов небольшими частями (например, глаголы первой группы, глаголы второй группы, возвратные глаголы, названия профессий и т.д.) и многократное повторение выученного. Но в принципе общие приёмы мнемотехники можно использовать также и для изучения иностранных языков. Материал будет запоминаться прочнее.

Студент-иностранец должен осознавать и ставить перед собой цель запомнить всё, что требуется ему на занятиях по русскому языку как иностранному. Произвольная память не развивается под внешним воздействием окружающих, у студента-иностранца должно быть собственное внутреннее желание запомнить всё, что от него ждут – например, выучить все слова, текст, стихотворение, пословицы и поговорки чтобы хорошо отвечать на практических занятиях и получать хорошие отметки. Как правило, в подобных случаях внешняя стимулирующая помощь со стороны преподавателя требуется на начальном этапе, так как еще иностранцы не привыкли к новым для них обязанностям.

#### Список литературы

1. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов.- М., 1996.
2. Связи с общественностью в деловой сфере: коммуникативные, социальные, политические аспекты // материалы международной научно-практической конференции. –Калининград, 2009.
3. Страна здоровья. Путеводитель для всей семьи.- 2015.- №7(47).
4. Тумасова С.А., Шахмалова С.Ш. Психология: Учебное пособие.- М.: Издательство РИОР, 2006.

#### СЕКЦИЯ №17.

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

#### СОХРАНЕНИЕ ХАКАССКОГО ЯЗЫКА В РЕСПУБЛИКЕ ХАКАСИЯ: ГОСУДАРСТВЕННО-ПРАВОВЫЕ АСПЕКТЫ

Топоева М.В.

Хакасский государственный университет, г.Абакан

Глобализация активно влияет на все сферы жизни общества, нивелируя особенности развития цивилизаций, культур, государств, но больше всего от нее страдают этносы и этнические группы.

Хакасский язык, ставший в современных условиях миноритарным языком, подвергается угрозе постепенного исчезновения. По классификации ЮНЕСКО, хакасский язык отнесен к категории неблагополучных языков мира.

В соответствии со статьей 69 Конституции Республики Хакасия государственными языками в Республике Хакасия являются русский и хакасский языки [2]. На русском языке ведется обучение в школах и вузах, исторически обусловлено его использование в деловом, бытовом и межнациональном общении.

Представители хакасского этноса пытаются различными способами и механизмами сохранить родной язык, в том числе через создание законов, разработку государственных программ и пр. Целью этих мер, помимо прочего, является удовлетворение потребности граждан в знании родного языка и культуры. Нормативная правовая база сохранения и развития хакасского языка включает в себя:

- Конституция Республики Хакасия (принята на XVII сессии Верховного Совета Республики Хакасия (первого созыва) 25 мая 1995 года;

- Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации»;

- Федеральный закон Российской Федерации от 5 мая 2014 г. № 101-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон «О государственном языке Российской Федерации» и отдельные законодательные акты Российской Федерации в связи с совершенствованием правового регулирования в сфере использования русского языка»;

- Закон Республики Хакасия от 5 июля 2013 года № 60-3 РХ «Об образовании в Республики Хакасия»;

- Закон Республики Хакасия от 20.10.1992 N 11 «О языках народов Республики Хакасия»;

- Закон Республики Хакасия от 26 декабря 2013 года №137-ЗРХ «О внесении изменений в Закон Республики Хакасия «О языках народов Республики Хакасия»;

- Закон Республики Хакасия от 28.06.2006 N 30-ЗРХ «О культуре»;

- Постановление Правительства Республики Хакасия от 27.05.2009 N 203 «О Перечне населенных пунктов в границах Республики Хакасия [2,3,4,5,6,7,8,9,10].

В 1994 году была принята Государственная программа сохранения и развития языков народов Республики Хакасия на 1994 - 2000 годы. В последующем принимались ведомственные целевые программы Министерства образования и науки Республики Хакасия. Министерством национальной и территориальной политики РХ были созданы и реализованы ведомственные целевые программы «О развитии языков народов Республики Хакасия на 2008 - 2010 годы», «О развитии языков народов Республики Хакасия на 2011 - 2013 годы», позднее решение вышеназванных вопросов вошло в программу «Региональная политика Республики Хакасия (2014–2016 годы)».

Для текущего мониторинга состояния хакасского языка была создана Рабочая группа по сохранению и развитию хакасского языка и культуры, развитию этнотуризма при Совете развития Республики Хакасия при Главе Республики Хакасия – Председателе Правительства Республики Хакасия [Материалы предоставлены Министерством национальной и территориальной политики Республики Хакасия].

На заседания приглашаются представители органов государственной власти и местного самоуправления, ученые и общественные деятели, так или иначе связанные с работой в сфере языковой политики. Заслушиваются результаты социологических исследований, которые показывают, что потребность в знании родного языка в течение ряда лет фиксируется в диапазоне от 85% - 90%. Вместе с тем, респонденты хакасской национальности демонстрируют не достаточное, а порой и слабое, владение родным языком. Наибольшее число владеющих хакасским языком зафиксировано в Аскизском районе. Именно поэтому на заседании Рабочей группы в 2015 г. принято решение рассмотреть вопрос о создании в 2016 году в Аскизском районе региональной инновационной площадки по сохранению и развитию хакасского языка. Предполагается проведение республиканских семинаров, мастер-классов для учителей хакасского языка, специалистов методических служб городов и районов республики. В районе будет продолжено создание на базе малых и отдалённых сёл района летних языковых лагерей для желающих изучать хакасский язык с погружением в языковую среду.

На заседаниях Рабочей группы неоднократно были рассмотрены вопросы мотивирования изучения родного языка детьми хакасской национальности. Поэтому органам местного самоуправления городских округов и муниципальных районов Республики Хакасия было рекомендовано продолжить разъяснительную работу с родителями (или законными представителями) обучающихся образовательных организаций по формированию потребности, мотивации к изучению родного языка и литературы в семьях.

Хакасский язык функционирует в различных сферах, в том числе, является объектом научных исследований. Хакасскому госуниверситету им. Н.Ф. Катанова и ХакНИИЯЛи предложено провести в 2016 году научно-практическую конференцию по вопросам функционирования современного хакасского языка.

Хакасский язык является языком средств массовой информации. На заседании Рабочей группы рекомендовано Информационному радио-телевизионному агентству «Абакан», ГТРК РХ, РТС обратить внимание на необходимость соблюдения корреспондентами и ведущими радио- и телепередач орфоэпических норм при произношении хакасских наименований населенных пунктов, фамилий и имен в целях полного и достоверного восприятия информации слушателями.

Министерству культуры Республики Хакасия предложено проработать с Филиалом ВГТРК ГТРК «Хакасия» вопрос об организации аудиозаписи и тиражирования литературных произведений для детей на хакасском языке. Деятели культуры также должны использовать потенциал музеев, библиотек и других учреждений культуры при проведении экскурсий на хакасском языке, в том числе музеев под открытым небом, действующих на территории муниципальных районов Республики Хакасия («Анхаковский муниципальный музей под открытым небом «Хуртуях тас», ГАУК РХ «Хакасский республиканский национальный музей-заповедник «Казановка» и др.). Для повышения уровня развития хакасского языка министерству культуры Республики Хакасия рекомендуется в течение настоящего 2016 года проводить мероприятия, посвященные литераторам-юбилярам и незаслуженно забытым писателям и поэтам Хакасии.

Наконец, принято судьбоносное решение - до 01 июня 2016 года решить, совместно с Верховным Советом Республики Хакасия, вопрос об объявлении в Республике Хакасия Дня хакасского языка.

Таким образом, в республике создана система, в том числе нормативно-правовая, по сохранению и развитию хакасского языка.

#### Список литературы

1. Конституция Российской Федерации (принята всенародным голосованием 12.12.1993) // СПС КонсультантПлюс.
2. Конституция Республики Хакасия (принята на XVII сессии Верховного Совета Республики Хакасия (первого созыва) 25 мая 1995 года // СПС КонсультантПлюс.
3. Закон Республики Хакасия от 5 июля 2013 года № 60-3 РХ «Об образовании в Республике Хакасия» // СПС КонсультантПлюс.
4. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. От 31.12.2014, с изм. От 02.05.2015) «Об образовании в Российской Федерации» (с изм. и доп., вступ. в силу с 31.03.2015) // СПС КонсультантПлюс
5. Федеральный закон Российской Федерации от 5 мая 2014 г. № 101-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон «О государственном языке Российской Федерации» и отдельные законодательные акты Российской Федерации в связи с совершенствованием правового регулирования в сфере использования русского языка» // СПС КонсультантПлюс.
6. Закон Республики Хакасия от 26 декабря 2013 года №137-ЗРХ «О внесении изменений в Закон Республики Хакасия "О языках народов Республики Хакасия» // СПС КонсультантПлюс.
7. Закон Республики Хакасия от 20.10.1992 N 11 «О языках народов Республики Хакасия» (с последующими изменениями) // СПС КонсультантПлюс.
8. Закон Республики Хакасия от 26 декабря 2013 года №137-ЗРХ «О внесении изменений в Закон Республики Хакасия «О языках народов Республики Хакасия» // СПС КонсультантПлюс.
9. Закон Республики Хакасия от 28.06.2006 N 30-ЗРХ «О культуре» (с последующими изменениями) // СПС КонсультантПлюс.
10. Постановление Правительства Республики Хакасия от 27.05.2009 N 203 «О Перечне населенных пунктов в границах Республики Хакасия» (с последующими изменениями) // СПС КонсультантПлюс.

#### **СЕКЦИЯ №18.**

#### **СЛАВЯНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.03)**

**СЕКЦИЯ №19.  
ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.04)**

**КОММУНИКАТИВНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ  
МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ СТУДЕНТОВ**

**Поползина Л.П., Ворончихина М.И.**

Кемеровский государственный институт культуры

**Аннотация**

Статья рассматривает коммуникативную направленность при формировании межкультурной компетенции в обучении иностранному языку в высшем учебном заведении. Авторы выделили основные принципы создания профессионально ориентированных ситуаций межкультурного общения.

Ключевые слова: межкультурная компетенция, межкультурное общение, коммуникативная направленность, ситуации профессионального общения, грамматическая конструкция.

**Abstract**

The article deals with problems of communicative competence in learning language in a higher educational institution. The authors discuss chief principles of creation professionally oriented cross - cultural situations.

Keywords: intercultural competence, intercultural communication, communicative tendency, professionally oriented situations, grammar constructions.

Особенностью современного вузовского образования является формирование компетенций студентов к самореализации в условиях рынка труда информационного общества. Необходимость развития межкультурной компетенции студентов ориентирована на ситуации общения по направлениям нашего вуза культуры. Основными составляющими выступают информационная, коммуникативная и социально культурная готовность к образованию и интеграции выпускников в существующие международные профессиональные сообщества. В этом плане подготовка рассчитана на поиск и обмен профессионально значимой информацией, ее применение в процессе общения, участия в диспутах и конференциях.

Анализируя составляющие межкультурной компетенции, вычленим главные элементы, которые учитываем при ее формировании: общество – культура – язык – речь. Эти элементы преломляются через компоненты коммуникативной компетенции: межъязыковую и межкультурную речевую.

Подготовка к межкультурной коммуникации требует овладения знаниями, навыками и умениями, которые применяются в образовательном и межкультурном пространстве. Межкультурная коммуникация ориентирует студентов на их будущую профессиональную деятельность в сфере культуры и социальной среды. Для развития данной компетенции необходимо создание комплекса профессионально ориентированных ситуаций межкультурного общения. Для реализации коммуникативного подхода в учебный процесс используются активные и интерактивные формы проведения занятий: компьютерные задания, деловые и ролевые игры, разработка конкретных ситуаций, психологических тренингов, виды самостоятельной внеаудиторной работы, направленные на формирование и развитие профессиональных навыков. Из многообразия реальных ситуаций профессиональной направленности следует выбирать эффективные задания, развивающие межкультурную компетентность и общение по специальности. Существуют некоторые принципы для формирования этой компетенции. Важным принципом являются совокупные знания по иностранному языку и по специальным предметам. Сочетание знаний иностранного языка и специальных предметов обеспечивает мотивацию к обогащению лексического запаса по профессии, чтению аутентичных текстов, написанию рефератов, составлению аннотаций, созданию презентаций и проектов. Этот принцип находит свое применение в ежегодных научно практических студенческих конференциях. Анализируя произведения, студенты применяют знания о стилистических особенностях иностранного языка и знания, полученные по специальным предметам. Так, студенты института библиотечных и информационных технологий рассмотрели условности сокращений при работе на компьютере и сделали сравнительный анализ допустимости сокращений при неформальных видах письма и недопустимости при официальных видах письменной речи. Раскрывая литературные приемы и определяя главную идею романа «Шантарам» австралийского современного писателя Грегори Дэвида Робертса, студенты провели сравнение и взаимодействие культур Индии и Австралии. Содержание романа позволило осмыслить ценность и самопознание человеческой сущности в мире. Актуальность романа заставила думать и чувствовать, что жизнь одна, а прожить ее есть бесконечное количество вариантов. Студенты резюмировали, что

философский поиск истины и смысла жизни проявляется как в общечеловеческих, так и в специфических принципах для каждой культуры.

Выполняя творческие задания, студенты приобретают навыки и умения самостоятельно работать с документами, графиками, таблицами, анализами опросов по определенным темам. Такие виды работы формируют аналитические, творческие и лидерские качества будущих специалистов. Студенты социально культурного направления будут использовать иностранный язык для описания родной культуры, традиций, праздников и обычаев. Содержание упражнений коммуникативного характера для формирования социально культурной компетентности должно включать реалии как родной, так и иностранной культуры. Студентам необходимо овладеть материалом, позволяющим описывать страноведческие праздники и традиции, и информацией о народных праздниках своей страны, например, Масленицы или народных промыслов России. Студенты направления музееведения развивают свои умения аргументировано и корректно информировать о достижениях своего региона и города. Умелое сочетание страноведческой информации о ведущих музеях мира и материала своих презентаций по прохождению практики в музеях нашего города развивает политическую культуру личности студентов, воспитывает уважение к собственным традициям, чувству патриотизма к своему Отечеству. Итак, решение задачи – формирование творческой профессиональной личности, владеющей готовностью к постоянному профессиональному росту, невозможно без развития творческой самостоятельной деятельности. Иностранный язык в рамках своего курса вносит существенный вклад в процесс формирования профессионально – личностных качеств будущих специалистов, расширяет их общекультурный кругозор, самостоятельность мышления, интерес к исследовательской деятельности.

Практика коммуникативного обучения показывает, что без введения в него элементов грамматики, затрудняется полноценная коммуникация. Согласно коммуникативной методике любой материал должен быть привязан к ситуациям общения, в которых необходимо употреблять заданные грамматические конструкции. Коммуникативные ситуации позволяют студентам выразить мысль, описать картину, обменяться впечатлениями, употребляя изученные грамматические конструкции. Следовательно, в рамках коммуникативного обучения иностранному языку используется не только профессиональная лексика, но и активные способы грамматических конструкций, оборотов и залогов. Выбор коммуникативного материала, основанный на определенной грамматике, помогает органично ввести грамматические явления в коммуникативный процесс. Проблема коммуникативного обучения грамматике является актуальной и неотъемлемой частью иноязычной коммуникативной компетенции.

В современном мире основной целью профессионального обучения иностранному языку является формирование коммуникативной компетенции, т.е. умение использовать иностранный язык как средство общения в профессиональном сообществе. Опираясь на комплексный подход к формированию межкультурной компетенции, отмечаем коммуникативную направленность как основную стратегию обучения, которая опирается на лингвострановедческие, страноведческие и общекультурные знания. Принцип паритета: родная и иностранные культуры ориентированы на ситуации профессионального и межкультурного общения. А выше приведенные принципы позволяют создать условия для успешного развития коммуникативного направления, развивающего коммуникативную компетентность – умения воспринимать, адекватно оценить, реагировать и совершенствовать иноязычную речь на основе профессиональной лексики и освоенных грамматических конструкций.

#### **Список литературы**

1. Гребнев Л.С. Общекультурные компетенции и воспитывающие технологии. // Высшее образование в России. 2015. № 10. С. 48 – 52.
2. Змеева Т.Е. Формирование самостоятельной творческой деятельности при обучении иностранному языку. // высшее образование в России. 2015. № 11. С. 154 – 159.
3. Кадакин В.В. Инновационные процессы в высшем образовании. // Гуманитарные науки и образование. 2012. № 2. С.9 – 13.

# КОММУНИКАТИВНО – ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СТИЛИСТИЧЕСКИХ РЕДСТВ ПРИ ПЕРЕВОДЕ РАССКАЗА СТИВЕНА КИНГА «ДЕТКИ В КЛЕТКЕ» («SUFFER THE LITTLE CHILDREN») НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Подоляк Н.Н.

Северо-Кавказский Федеральный университет, г.Ставрополь

Художественный перевод играет важную роль в средствах межкультурного общения. Он является неотъемлемым условием, как межъязыковой, так и художественной коммуникации. Художественная коммуникация осуществляется посредством понимания смысла художественного произведения, посредством социальной реальности, а так же художественной культуры. Художественная коммуникация представляет собой непосредственную передачу информации: создание художественного текста и его дальнейшее воздействие на аудиторию. Художественная коммуникация предполагает воздействие на внутренний мир читателя, и создание читательского образа.

«Художественный перевод – это специфическая и сложная профессиональная деятельность» [3, с. 27]. Художественный перевод скрывает в себе ряд скрытых особенностей. Особенности заключаются в том, что в ходе художественного перевода очень важно сохранить содержание, форму и эстетику текста оригинального произведения. Именно художественный переводчик устанавливает некое равновесие между исходным художественным произведением и его художественным переводом.

«Фэнтези – литературный жанр, возникший в первой половине XX столетия в англоязычной прозе; занимает промежуточное положение между научной фантастикой и сказкой, ведет свою родословную от народных эпосов европейских стран, богат поэтическими причудливыми образами, представляет сверхъестественные и нереалистические события и характеры» [5, с. 1052]. Жанр фэнтези, это особый вид художественной литературы, существующий, как параллельная реальность. Авторы в малейших деталях описывают придуманный мир, у которого есть своя история и культура, придумывают племена с необычными жителями, которые говорят на выдуманных языках

Языковая выразительность художественного текста жанра фэнтези создается за счет экспрессивно-стилистических и оценочно-стилистических компонентов языка. Практически каждый текст включает в себя фигуры речи, тропы или другие языковые средства, для придания выразительности высказыванию, которые составляют особую функцию языковых единиц – стилистическую. Стилистические фигуры речи повышают выразительность речи и усиливают ее эмоциональность и экспрессивность.

Универсальным способом создания смыслов художественного образа в рассказе «Детки в клетке» («Suffer the little children») являются лексические и синтаксические выразительные средства и стилистические приемы. Они участвуют в создании ярких смыслов, которые, в свою очередь, создают психологический портрет главных персонажей, реализуют положительные и отрицательные качества персонажа, что способствует созданию положительного или отрицательного образа, а также участвуют в образовании ассоциативных связей с образами других произведений.

Создание образа главной героини мисс Сидли, а также персонажа второго плана начинается с использования яркой инверсии с элементом параллелизма *Miss Sidley was her name, and teaching was her game* [6, с. 1] – Звали ее мисс Сидли, работала она учительницей [4, с. 1]. С помощью инверсии прослеживается авторское отношение к персонажам, выделяются нужные для авторского замысла слова, а параллелизм несет художественно-эмоциональную нагрузку и служит фоном для эмфатического выделения нужного отрезка высказывания или слова.

Метафора и сравнение являются неотъемлемым элементом в создании художественного образа главных персонажей «*the eyes could turn the stoutest knees to water*» – «А от взгляда колени превращались в мягкую глину»; «*the silent, ominous threat of Miss Sidley's back*» – «молчаливая, угрожающая спина». Данные метафоры выполняют эмотивно-оценочную функцию, с помощью их эмоционального воздействия, мы получаем образ строгого властного преподавателя. Сравнения, такие как: «*her tongue was a schoolyard legend*» – «Ее острый язычок сек, как розги»; «*his eyes were a very dark brown, like the mud at the bottom of a slow-running stream*» – «глаза у него были темно-карие, как ил на дне медленно текущего ручья» являются сильным характерологическим средством, способствуют раскрытию авторского субъективно-оценочного отношения к персонажу, а также раскрывают различные черты и образность персонажа.

Эпитеты «*deadly instincts*» – «убийственные инстинкты»; «*pale, hating eyes*» – «Взгляд светлых глаз полных ненависти»; «*coolly smiled*» – «холодно улыбнулась»; «*secret smiles*» – «улыбались тайной улыбкой» обладают

эмоциональной окраской, с их помощью устанавливается негативно-оценочное отношение к описываемому процессу. Посредством эпитетов автор формирует эмоциональную обстановку, передаёт психологическую атмосферу, а также настроение персонажей.

В произведениях жанра фэнтези важно отметить роль стилистического приема, как градация «quite, quite evil» – «очень-очень зловредные»; «quite evil, very, incredibly evil» – «зло, страшное, невероятное зло». Автор использует данный приём в целях эмоционально-художественного воздействия на читателя. Сущность приёма заключается в том, что каждое последующее высказывание сильнее (в эмоциональном отношении), важнее, значительнее, существеннее (в логическом плане), больше (в количественном отношении), чем предыдущее.

Для воссоздания более реалистичной картины происходящего, в «умах читателя», автор прибегает к таким приёмам, как ономотопея и междометия *buzzing, chuckle, screeching, Oh! my God!* – гудение, хихиканье, визг, Ой! Ради Бога!; *Waahhh ... waahhhh ... waahhhh* – Ва-а-а... ва-а-а... ва-а-а-а. Художественно-эстетическая функция данных приёмов заключается в создании звуковых образов. Вместе со звуковой картиной автор передаёт читателю настроение художественного отрывка.

В исследуемом рассказе «Детки в клетке» («Suffer the little children») Стивен Кинг использовал большое количество стилистических приёмов и выразительных средств. С их помощью он достиг определённых целей: Кинг характеризует внутренний и внешний мир персонажей, их эмоциональное состояние, их речи и поведение, взаимоотношения друг с другом. Наряду с этим, с помощью стилистических приёмов автор выражает собственное отношение к событиям и героям рассказов. Чаще всего в произведениях встречаются метафора, сравнение, междометия, ирония, а также различные синтаксические стилистические средства. Эти стилистические приёмы создают на страницах рассказов Стивена Кинга атмосферу таинственности и загадочности, а так же вызывают у читателя ощущения опасности.

#### Список литературы

1. Арнольд, И. В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. – 5е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с.
2. Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика, Учебник; Практикум / Ю. В. Казарин – М.: Флинта: Наука, 2004. – 496 с.
3. Виноградов, В. В. Введение в переводоведение. – М.: ИОСО РАО, 2001. – 224 с.
4. Вебер, В. А. Детки в клетке / сборник «Ночные кошмары и фантастические видения» / Copyright Stephen King "SUFFER THE LITTLE CHILDREN", 1993. – С. 200 – 213.
5. Комлев, Н. Г. Словарь иностранных слов. Издательство: Москва, ЭКСМО-Пресс, 2000. –1308 с.
6. King, S. E. Suffer the little children. Bloomsbury Publishen, 1972. – 15с.

## ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ С НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ

Одишария А.М, Бугусова А.С.

Южный Федеральный Университет, г.Ростов-На-Дону

Цель работы - выделить главные виды переводческих трансформаций, которые используются при переводе с немецкого языка на русский.

Задачи, поставленные в ходе исследования:

- 1) создать теоретическую базу исследования, изучив работы по вопросам перевода;
- 2) описать терминологический аппарат, необходимый для выполнения исследования;
- 3) изучить дефиниции понятия «перевод», «трансформация»;
- 4) рассмотреть различные классификации переводческих трансформаций по уровням применения и способам выполнения.

Вывод:

Главная задача переводчика заключается в достижении семантической эквивалентности. В ходе своей работы переводчик использует различные переводческие трансформации, и зачастую возникает необходимость применять несколько видов трансформации сразу.

При переводе используются различные переводческие и контекстные операции преобразования (трансформации), которые в конечном итоге заключают в себе главный смысл в целом. Очевидно, что каждый переводчик находит свой собственный подход к переводу, что зависит от многих факторов, но прежде всего от

того, насколько внимательно переводчик просматривает текст, как чутко он реагирует на заложенные в нем смыслы, и насколько владеет как языком оригинала, так и своим родным языком, на который осуществляет перевод.

В современном обществе перевод играет важную роль, занимая огромное место в научной, культурной и политической жизни отдельной страны и всего мира в целом.

Несмотря на то, что наука переводоведения и теория перевода возникли относительно недавно, уже существует множество работ, посвященных определению сущности перевода. Большинство лингвистов выделяют два основных терминологических значения: перевод как процесс и перевод как результат. Перевод как процесс занимается мыслительной деятельностью, передавая содержание текста, выраженного на одном языке средствами другого языка. Перевод как результат - это то, что мы получаем на выходе - письменный или устный текст.

Л.С. Бархударов дает такое определение переводу: «Переводом называется процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания, то есть значения» [2,5]. При этом автор упоминает о том, что:

1) Термин «план содержания» или «значение» следует понимать максимально широко, имея в виду все виды отношений, в которых находится знаковая единица. Таким образом, правильное понимание сущности процесса перевода требует, прежде всего, детальной разработки теории языковых значений или семасиологии.

2) О «сохранении неизменного плана содержания» можно говорить только в относительном, но не в абсолютном смысле. При межъязыковом преобразовании неизбежны потери, то есть имеет место неполная передача значений, выражаемых текстом подлинника. Стало быть, текст перевода никогда не может быть полным и абсолютным эквивалентом текста подлинника; задача переводчика заключается в том, чтобы сделать эту эквивалентность как можно более полной, то есть добиваться сведения потерь до минимума, но требовать «стопроцентного» совпадения значений, выражаемых в тексте подлинника и тексте перевода, было бы абсолютно нереальным.

Таким образом, важно отметить, что перевод является разносторонним, сложным и многосоставным явлением, которое включает в себе не только творческий и мыслительный процесс, но и отображает культурно-историческое состояние общества.

Главная цель, которая стоит перед каждым переводчиком заключается в достижении адекватности перевода. Для того чтобы достигнуть адекватности перевода с одного языка на другой, соблюдая все лексикологические нормы языка, переводчику необходимо использовать определенные трансформации.

Преобразования, с помощью которых осуществляется переход от единиц оригинала к единицам перевода, называются переводческими трансформациями. Однако термин «преобразование» нельзя понимать буквально: сам исходный текст «не преобразуется» в том смысле, что он не изменяется сам по себе. Этот текст, конечно, сам остается неизменным, но наряду с ним и на основе его создается другой текст на ином языке.

Другими словами, под переводческими трансформациями имеется в виду межъязыковое перефразирование, которое имеет существенные отличия от трансформаций в рамках одного языка. Следовательно, можно сделать вывод, что в каждом языковом сознании существуют определенные соответствия и различия, которые помогают анализировать, изучать и переводить два разных языка. Так, например, при переводе с одного языка на другой тяжело не заметить, что определенные куски текста переведены «слово в слово», другие же имеют незначительные отклонения от исходного текста, а последние и вовсе отличаются.

Перечень закономерных соответствий конкретных языковых единиц может в ряде случаев составить довольно значительный ряд, однако число потенциально возможных контекстуально-речевых соответствий несравненно больше. Зависит это как от самих контекстов, так и от творческих способностей того или иного переводчика. В работе опытного переводчика выбор контекстуально речевых соответствий осуществляется в значительной степени интуитивно.

Представим виды переводческих трансформаций, подразделив их на трансформации грамматические и лексико-семантические и примеры перевода с немецкого языка на русский соответственно.

1) Добавление грамматикализованных единиц, например, союзов, местоимений и т.п.: *das geistig-kulturelle Leben* - духовная и культурная жизнь; *Elektronik/Elektrotechnik* - электротехника и электроника.

2) Опущение грамматикализованных элементов:

*Vize* - *Vorsitzender der FDP und Außenminister der BRD* – заместитель председателя СвДП, министр иностранных дел ФРГ.

3) Замены грамматических форм частей речи:

- формы числа: *das hohe Entwicklungstempo* - высокие темпы развития;

- формы времени: *Nach dem Plan entsteht hier ein Stadion.* - По плану здесь будет построен стадион.

4) Замены частей речи:

Produktion von mehr (сравнительная степень наречия) hochwertigen Konsumgütern - увеличение (отглагол. существ.) выпуска высококачественных товаров народного потребления.

5) Замены одной синтаксической конструкции другой:

Wissenschaftliche Erkenntnisse schnell wirksam zu machen (инфинитивная конструкция) tritt immer mehr in den Vordergrund.- Растущее значение приобретает скорейшее внедрение научных достижений (субстантивная конструкция).

6) Факультативные изменения порядка следования слов, их частей, членов предложения, конструкций и предложений:

diese Methode -метод этот; eine Klassenfrage -вопрос классовый.

Лексико-семантические трансформации представляют собой те или иные отклонения от регулярных соответствий с точки зрения лексического состава или значения единиц оригинала:

1) Добавление слов, словосочетаний и предложений:

die Zusammenarbeit in Wissenschaft und Technik -сотрудничество в области науки и техники; Wir nehmen neue Aufgaben in Angriff.- Мы приступаем к решению новых задач.

2) Лексическое развертывание, т.е. использование вместо слова- словосочетания с тем же основным значением: die Pflege der Kultur - бережное отношение к культуре.

3) Лексическое свертывание, т.е. использование вместо словосочетания- - слова без существенного изменения значения: die Sozialistische Partei Österreichs – СПА.

4) Генерализация - замена видового понятия родовым, наименования подкласса - наименованием всего класса:

Dieser Abriß (очерк) findet allgemeines Interesse.- Эта работа вызывает общий интерес.

5) Конкретизация - замена родового понятия видовым, наименования класса – наименование одного из подклассов: Entwicklung der Arbeits- und Lebensbedingungen - улучшение условий труда и быта

- разновидностью конкретизации можно считать замену общего (собирательного) понятия его составляющими:

Jugendliche - юноши и девушки; Gaststätten - рестораны и кафе;

- еще одна разновидность классификации – замена местоимения или указательного наречия конкретным словом или выражением:

in diesem Jahr - в текущем году; in dieser Verfassung - в настоящей конституции;

6) Смысловое (логическое) развитие - использование вместо данного элемента действительности другого, находящегося с первым в отношении неразрывной связи. Практически речь идет о заменах в рамках отношений: причина - следствие, процесс (действие) - результат, часть - целое, субъект деятельности - инструмент - продукт деятельности, предмет - его функция - его свойство и т.п.: Fürsorge für junge Ehen - забота о молодых семьях (признак явления – «брак» → все явление – «семья»).

7) Антонимический перевод через антоним ключевого слова при одновременном добавлении или снятии отрицания: oft - нередко eine offene Aggression -неприкрытая агрессия.

Таким образом, на основании проведенных исследований можно сделать вывод, что главная задача переводчика заключается в достижении семантической эквивалентности. В ходе своей работы переводчик использует различные переводческие трансформации, и не всегда какой-либо вид трансформации используется, так сказать, «в чистом виде», и зачастую возникает необходимость применять несколько видов трансформации сразу.

### Список литературы

1. Алексеева И.С. Устный перевод (немецкий). Изд-во «Союз». Санкт-Петербург, 2002.
2. Бархударов Л.С. Язык и перевод. М.: Международные отношения, 1975 – 190 с.
3. Брандес М.П., Провоторов В.И. Предпереводческий анализ текста (для институтов и факультетов иностранных языков): Учеб. пособие. - 3-е изд., 2001. – 224 с.
4. Казакова Т.А. Практические основы перевода. English - Russian. - Серия: Изучаем иностранные языки. – СПб.: "Издательство Союз", - 2000, - 320 с.
5. Комиссаров В.Н. Слово о переводе – М.: Международные отношения – 1973 – 215 с.
6. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода – М.: Международные отношения – 1980 – 167 с.
7. Латышев Л.К. Курс перевода: Эквивалентность перевода и способы ее достижения. – М.: Международные отношения, 1981 – 248 с.

8. Латышев Л.К. Перевод: проблемы теории, практики и методики преподавания: Книга для учителя школ с углубленным изучением немецкого языка. – М.: Просвещение – 1988. – 159 с.

## ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ КАК ФРАГМЕНТЫ ИДИМАТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА В НЕМЕЦКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ

**Наджафова Г.К.**

Азербайджанский Университет Языков

### Резюме

В статье ФЕ рассматриваются как фрагменты идиоматической картины мира в немецком и русском языках. Идиомы отражают глубинные мифологемы и архетипы человеческого сознания, которые имеют определенное значение для всех носителей данного языка. Идиоматичность как общее явление невыводимости значения целого из значения составляющих, охватывает сложные структуры различных ярусов языка. Сопоставление основных структурных свойств немецких и русских ФЕ осуществляется на базе внутренней синтагматической характеристики, лежащих в основе переменных словесных комплексов. Структурные и семантические признаки ФЕ выступают как единое целое, но классификация типов ФЕ проводится по структурным признакам. Структурой ФЕ в собственном смысле называется внутреннее «склеивание» ее компонентов, т. е. ее синтагматическое строение. Освещаются существенные свойства структурной классификации ФЕ в немецком и русском языках и определяются общность и различия в структуре и семантике ФЕ данных языков.

Ключевые слова: фразеологическая единица, сопоставление, межъязыковая идиоматичность, структура, семантика, устойчивое сочетание, лингвокультурная общность, различия, синтагматическая характеристика.

## PHRASEOLOGICAL UNITS IN THE GERMAN AND RUSSIAN LANGUAGES AS THE PREVIEW OF SOCIETY'S IDIOMATIC DESCRIPTION

**Najafova G.K.**

### Summary

Phraseological units in the German and Russian languages are looked through as the preview of society's idiomatic description in the article. Idioms reflects the mythologems and archetypes that have great significance for the representatives (language carrier) of the same language of human consciousness. The meaning of idiomatic expression covers the complex system of the various layers of language as a common event which is not characteristic for the language components' separate meanings. The comparison of the main systematic schemes of the German and Russian phraseological units is realized on the inner syntagmatical character base which forms the variable word complex of language. The signs of the structure and semantics of the phraseological units are conducted on the point o the structural signs. The structure of a phraseological unit is the combination of its components, so the structure is called its syntagmatical system. The main characteristics of the systematic classifical of phraseological units in the German and Russian languages are explained and similarities and differences in the structure and semantics of these languages' phraseological units are defined.

Keywords: phraseological unit, mapping, interlingual idiomaticity, structure, semantics, sustainable combination, linguocultural commonality, the differences syntagmatic characteristic.

Как известно фразеологический фонд является одним из продуктивных источников анализа языка. Однако, несмотря на множество исследований в области фразеологии, остаются не до конца решенными вопросы определения объема фразеологии, дефиниции ФЕ, их классификации. Идиомы отражают глубинные мифологемы и архетипы человеческого сознания, значимые для всех носителей данного языка, которые могут проявляться как в древних фольклорных образованиях, так и в современных штампах массового сознания [1, 53]. Они определяют систему оценок окружающего мира, «отражают совокупность мнений, выработанных тем или иным народом как лингвокультурной общностью» [2, 43], и дают возможность обнаружить значимые ментальные ценности этноса.

Исследователи фразеологии, стремясь раскрыть прежде всего внутреннюю сущность ФЕ, не всегда обращают должного внимания на их структуру, в основном обращают внимание на их «внутренние», семантические признаки. Хотя само по себе семантическое наполнение устойчивых словосочетаний весьма существенно, но без тщательного изучения всех особенностей их структуры проблема типов устойчивых групп лишается всякого смысла. Структурные и семантические признаки выступают здесь в единстве, но

классификация типов устойчивых сочетаний для того, чтобы быть классификацией лингвистической, а не понятийной, должна, разумеется, проводиться по признакам структурным [3; 4].

Структурой ФЕ в собственном смысле называется внутреннее «склеивание» ее компонентов, т. е. ее синтагматическое строение. Этот признак охватывает все ФЕ, так как компоненты всех ФЕ синтагматически связаны между собой [5, 63]. Само же синтагматическое строение в различных разрядах ФЕ не совпадает.

Лексический аспект ФЕ образуется совокупностью ее лексических компонентов – словоформ, характеризующихся в данном значении комплекса синтагматической устойчивостью, т. е. связанностью употребления относительно по крайней мере одной словоформы, и парадигматической устойчивостью, т. е. неспособностью к регулярной замене на аналогичные словоформы других лексем в пределах определенного семантического правила. Во ФЕ (включая и фразеологические сращения) всем компонентам свойственна обычно и парадигматическая, и синтагматическая устойчивость, например: *Naare spalten*, где совокупное значение ФЕ *übergenu, allzu pedantisch sein* реализуется только при данной взаимной комбинации компонентов, ни один из которых, таким образом, не может быть заменен на какую-либо иную лексему без разрушения совокупного фразеологического значения.

Наряду с «идеальными» ФЕ, точно соответствующими названным признакам, в обоих языках обнаруживаются как периферийные, так и смешанные случаи. К первым относятся ФЕ, компоненты которых не обладают абсолютной устойчивостью, т. е. допускают ограниченный, нерегулярный набор субституций, дающих небольшую серию ФЕ, частично различающихся по значению за счет заменяемого компонента, т. е. не являющихся формальными вариантами одной ФЕ, например, фразеологические сочетания: *отпетый дурак – отпетый негодяй*; *положить начало – положить конец*; *ein lustiger Vogel – ein komischer Vogel – ein seltsamer Vogel – ein schräger Vogel*; фразеологические единства: *заваривать кашу – расхлебывать кашу*; *акции падают – акции повышаются*; *die Suppe auslöffeln (müssen), die man sich (D) eingebrockt hat*; *in der Klemme sitzen, stecken – jmdm. aus der Klemme helfen – sich aus der Klemme ziehen können*.

Отклонение от абсолютной лексической устойчивости ФЕ устанавливается с помощью субституционного теста; оно имеет место, если путем замены одного из компонентов может быть получен ряд словесных комплексов (два или более), отличающихся друг от друга формой и значением переменных компонентов и тождественных по форме и значению общего компонента.

Некоторые образные компоненты ФЕ могут заменяться на целый ряд необразных лексем однотипной семантики, другие – на отдельные переосмысленные лексемы, формируя, таким образом, ограниченный ряд цельнообразных ФЕ, например: *die Karre ist verfahren – die Karre läuft nicht*; *die Karee läuft schief*; *jmdm. an die Karre fahren*; *die Karre steckt im Dreck*; *die Karre ist verfahren – die Sache, die Angelegenheit, die Geschichte, die Situation, das alles usw. ist verfahren*.

Наиболее типичные нарушения абсолютной лексической устойчивости в немецких ФЕ – значащая необразная субституция существительного, а также значащая образная и нейтральная субституция глагола, напр.: *jemandem ins Garn gehen – jmd. (der Gegner, der Agent, das Mädchen usw.) geht ins Garn*; *jmdm. in die Finger fallen – jmdn. in die Finger kriegen*.

В русском языке наиболее типична значащая образная субституция и существительных и глаголов; например: *брать горлом – брать измором – брать с бою – брать на abordаж – брать на арапа*; *надевать маску – сбрасывать маску – срывать маску*.

Сопоставление основных структурных схем немецких и русских ФЕ «осуществляется на базе внутренней синтагматической характеристики лежащих в их основе переменных словесных комплексов» [6, 86]. Способы соединения компонентов в составе переменных словесных комплексов, лежащие в основе ФЕ; равно типичны для немецкого и русского языков и позволяют разделить фразеологический состав обоих языков на следующие структурные классы – подчинительные, сочинительные, компаративные, предикативные и сочетательные ФЕ (последним термином названы предложно-именные устойчивые сочетания в их различных модификациях).

Рассмотрим существенные свойства данных структурных классов ФЕ в немецком и русском языках:

1. В классах подчинительных и сочетательных ФЕ сколько-нибудь заметных межъязыковых различий в структурных схемах вообще не обнаруживается. Отметим лишь некоторые частные особенности структурных схем и их морфологического оформления у подчинительных ФЕ:

а) в немецком языке специфичны глагольные конструкции *sein + zu + Infinitiv I* (с отрицанием), напр: *nicht totzukriegen sein*; *nicht wegzudenken sein*; *haben + zu + Infinitiv I* (с отрицанием), напр.: *nichts zu versäumen haben*; *nichts zu sagen haben*; глагольные сочетания с формальным местоимением, напр.: *einen auf die Lampe gießen*; *es faustdick, knüppeldick hinter den Ohren haben*; генетивные конструкции с семантикой обстоятельства или предикативного определения, напр.: *schweren Herzens*; *leichten Herzens*; *eines schönen Tages*; наречные конструкции, включающие два предлога, напр.: *nach und nach*; *jahraus, jahrein*; *von Haus aus*; *durch und durch*;

б) в русском языке – деепричастные обороты, напр.: спустя рукава; сломя голову; стиснув зубы; атрибутивные причастные обороты, напр.: богом убитый; из ряда вон выходящий; субстантивные сочетания с наречием, напр.: сапоги всмятку; мозги набекрень.

2. Сочинительные ФЕ структурно беднее в немецком языке, где полностью отсутствуют единицы с бессоюзной связью типа хлеб-соль, судить-рядить, видимо-невидимо, подобру-поздорову, без сучка без задоринки, а среди конъюнкциональных ФЕ представлен только соединительный подтип (напр.: *вкривь и вкось; кожа да кости; рвать и мешать; ни слуху ни духу; kurz und gut; durch und durch; schalten und walten; weder Fisch noch Fleisch usw.*), но отсутствует противительный подтип (напр.: не в бровь, а в глаз; светит, да не греет). При этом немецкие сочинительные ФЕ шире развиты в количественном и функционально-стилевом отношении.

3. У компаративных ФЕ различия касаются отдельных наименее частотных структурных групп; в немецком языке более разнообразны субстантивные сравнительные обороты, сравним однотипные: *ein Kerl wie ein Baum; голова как решето; специфические немецкие структуры; ein Mann wie aus Eisen; ein Gesicht machen wie eine Eule am Mittag; ein Unterschied wie Tag und Nacht; ein Gesicht machen wie die Katze, wenn's donnert*. В русском языке более разнообразны глагольные обороты, сравним однотипные: *rennen wie ein Wiesel; тащиться как черепаха; jmdn. wie Luft behandeln; бояться как огня; sich fühlen wie ein Fisch im Wasser; биться как рыба об лед; reden wie aufgezoogen; стоять как вкопанный; aussehen, als hätten ihm die Hühner das Brot weggefressen; поступать, как бог на душу положит; специфически русские структуры: жить как у Христа за пазухой; сказал, как отрубил*.

4. Двусоставные предикативные ФЕ в обоих языках демонстрируют в основном структурное сходство, хотя набор немецких ФЕ более разнообразен, например, однотипные: *der Kreis schließt sich – круг замыкается; jmdm. quellen die Augen aus dem Kopf – у кого-л. глаза на лоб лезут; die Trauben sind zu sauer – зелен виноград*. К специфически немецким в этой группе следует отнести двусоставные безличные устойчивые обороты типа: *es brennt jmdm. unter den Sohlen; es läuft jmdm. eiskalt den Rücken herunter*.

Во фразеологическом составе обоих языков есть небольшое количество ФЕ, построенных по нестандартным структурным схемам, вообще не встречающимся среди переменных словесных комплексов и возникшим в результате сложных процессов, в том числе нерегулярного эллипсиса, усечения и т. п., напр.: *за здорово живешь; от нечего делать; не занимать статью; как-никак; вот так так; если бы да кабы; без никаких; стало быть; всё про всё; почем зря; разлили малина; (na,) wenn schon; wenn schon, denn schon; zu guter Letzt; nichts für ungut; in einem weg; mir nichts dir nichts; sich staats machen; anno dazumal; mir kann keiner; hat sich was; haste was kannste*.

Таким образом, различия в структурной организации между немецкой и русской фразеологией наиболее заметны на уровне предложения; они соответствуют общеязыковым характеристикам и особенно повышенной двусоставности и глагольности немецкого предложения по сравнению с русским.

По ряду причин в современных фразеологических исследованиях господствует ориентация на лексический аспект анализа (в его парадигматическом и синтагматическом вариантах). Между тем, разнообразие типов характерной для ФЕ нерегулярной формально-смысловой организации (устойчивости и идиоматичности) базируется в рассматриваемых языках в основном на различных комбинациях, которые образуют три автономных парадигматических аспекта словесных комплексов, способные проявлять устойчивость и идиоматичность – лексический, структурный и коммуникативный. При этом нерегулярность (устойчивость и идиоматичность) структурного аспекта оказывается единственной обязательной чертой, общей для ФЕ в целом (в том числе и для фразеосхем). Это означает, что «все семантические механизмы фразеологизации (образное переосмысление, субъективно-модальный сдвиг и др.) затрагивают также и структурный аспект словесных комплексов» [7, 158]. Идиоматичность и устойчивость структурного аспекта ФЕ проявляется как преобразование регулярного значения их синтаксической схемы и невозможность трансформаций, типичных для этой схемы в ее регулярных значениях.

Общей для обоих языков является отход от полной структурной устойчивости ФЕ в случае их семантической членимости. Семантическая автономность компонентов автоматически проявляется как их способность занимать различные синтаксические позиции и ведет к появлению соответствующих трансформаций ФЕ (впрочем, не всегда в их полном наборе). Именно здесь обнаруживается множество различных форм и ступеней неполной устойчивости и идиоматичности. Например:

а) в немецком языке: *eine Klippe umschiffen → die umschiffte Klippe; das Umschiffen von Klippen; die letzte Klippe, die wir noch umschiffen müssen; wir haben sie umschiffte; die Klippe wurde umschiffte; (сравним также: jmdm. eine Last aufbürden; den Weg ebnen; eine wunde Stelle berühren; einen Köder auslegen, jmdm.eine Falle stellen; die Schlinge zuziehen; jmdm./sich etwas ausmalen; eine Lücke schließen;jmdm. einen Zahn ziehen; eine Hürde nehmen; die Saat geht auf и др.)*.

б) в русском языке: передавать эстафету → переданная эстафета; передача эстафеты; эстафета, которую нам передало старшее поколение; (эстафета) нам ее передали; эстафета была нам передана; (сравним также: накалять атмосферу; тянуть канитель; заваривать кашу; нести околесицу; строить воздушные замки; наложить печать; напускать туману; прощупывать почву; платить дань; проливать свет и др.).

Лексический и структурный аспекты ФЕ находятся в сложном взаимодействии. С одной стороны, лексико-семантическая автономность компонентов (групп компонентов), наблюдающаяся у многих комплексов и связанная с самостоятельным употреблением этих компонентов в иных окружениях, ведет к неполной структурной устойчивости. С другой стороны, чем сложнее синтаксическая структура ФЕ, тем больше ее компоненты тяготеют к семантической автономности и самостоятельному употреблению (напр., пословицы и т. п.).

Идиоматические картины мира немецкого и русского языков – это две различные картины мира, имеющие элементы изоморфизма и алломорфизма. Сопоставительный анализ идиоматических картин мира немецкого и русского языков дает основание говорить об универсальных и национально специфических чертах образования, структуры и семантики ФЕ исследуемых языков.

### Список литературы

1. Баранов, А.Н, Добровольский Д.О. Идиоматичность и идиомы // Вопросы языкознания. 1996, № 5, с. 51-64.
2. Вежибicka А. Сопоставление культур через посредство лексики и грамматики. Москва, 2011.
3. Райхштейн А.Д. Фразеобразовательные модели в немецком и русском языках // Вопросы фразеологии. Москва, 1978, с. 182-190.
4. Траутманн Ф. Сравнимое и несравнимое в немецко-русских фразеологизмах // Русский язык в национальной школе, 1977, № 1, с. 46-50.
5. Чёрная А.И. Выявление синтагматических и парадигматических отношений на фразеологическом уровне // НДВШ. Филологические науки, 1988, № 4, с. 61-67.
6. Бурдина З.Г. Неразложимые языковые структуры и речевая коммуникация. Москва: Высшая школа, 1987.
7. Ордин И.Ю. К вопросу о специфике образной основы эквивалентных фразеологизмов // Вавилонская башня – 2. Слово. Текст. Культура. Чтения 2002-2009. Москва, 2009, с. 154-162.
8. Бинович Л.Э. Немецко-русский фразеологический словарь. Москва: 1975.

## ЭВОЛЮЦИЯ ПОДХОДОВ К ЯВЛЕНИЮ ЭВФЕМИИ

**Яфарова Г.Х.**

Московский педагогический государственный университет, г.Москва

Еще в античности явление эвфемии пользовалось популярностью. В V-I вв. до н.э. такие римские и греческие ученые, как Цицерон, Аристотель, Квинтилиан обратили свое внимание на понятие эвфемизм. Термин эвфемизм упоминался также в трудах Демокрита, Гиппия, Платона. Во многих из них они писали о коммуникативно значимых частях речи, а эвфемизмы рассматривались как стилистический троп, роль которого заключалась в словесном смягчении либо приукрашивании. Эвфемизмы позволяли избежать употребление таких выражений, которые были бы неприятны адресату и которые могли бы навредить самому оратору, стремившемуся своими речами воздействовать на сознание слушателей и в чем-либо убедить людей.

С XIX в. эвфемизмы стали изучать как аспект лингвистики. Начиная с этого периода возникают различные определения эвфемизма, формируются научные подходы к пониманию и исследованию данного феномена. Можно с уверенностью утверждать, что существующие определения эвфемизма во многом совпадают, в некоторых чертах они могут дополнять друг друга. Под эвфемизмом в основном понимается вид иносказания, скрывающий, смягчающий, а иногда и приукрашивающий прямой смысл высказываний с отрицательной коннотацией и употребляемый в целях тактичности, завуалирования действительности. Однако, несмотря на немалое количество трудов отечественных и зарубежных лингвистов, посвященных изучению явления эвфемии, среди лингвистов до сих пор отсутствует единая трактовка данного понятия. С XIX в. по настоящее время эвфемизмы изучались не только в различных областях лингвистики, но и сквозь призму других наук. Вследствие этого у ученых часто возникают разногласия при рассмотрении данной проблематики.

Одни считают, что эвфемизм - это стилистический троп, заключающийся в определенном переносе значения для украшения, придания экспрессивности речи и соотнесенный с метафорой, метонимией, литотой и

т.д. (Т.В. Бойко, G. Möller). В словарях Г. фон Вильперта [14], Г. Буссмана [8] эвфемизм представлен как разновидность перифразы. Немецкий филолог З. Лухтенберг дает следующее определение эвфемизму: «описательная передача смысла и перифраза, скрывающая прямой смысл неприятных вещей (табу) с помощью смягчающего отрицательную коннотацию выражения из-за чувства стыда, религиозной боязни или суеверия и избегающая опасные слова» [12, S. 21]. Например: einschlafen вместо sterben (умереть), Ableben вместо Tod (смерть), mitnehmen вместо stehlen (украсть). Эвфемизму посвящен раздел в учебном пособии по стилистике немецкого языка Н.М. Наер. В отечественном словаре О.С. Ахмановой дается определение эвфемизму, как тропу [1].

На протяжении многих лет объектом исследования в языкознании является эвфемизм как лексическая единица, являющаяся частью языка как системы. Например, И.Р. Гальперин указывает на то, что эвфемизмы не могут быть стилистическим средством. Отмечая, что эвфемизмы обладают определенной экспрессией, он рассматривает их как лексическую единицу, поскольку они слишком прямо обозначают предмет [4, с. 173].

Однако данная точка зрения считается оспоримой, поскольку далеко не все эвфемизмы прямо обозначают явления или предметы благодаря своей функции маскировки и затемненной семантике, особенно, если речь идет о контекстуальных эвфемизмах. Лингвисты, не согласные с трактовкой эвфемизма как лексической единицы, обращают внимание на ее номинативную функцию, направленную на установление определенной отражательной связи между лексической единицей и соответствующим предметом. Немецкие лингвисты (М. Венгелер, Х. Херингер) ставя под сомнение присущность отражательного свойства эвфемизму, опираются на теорию отражения философии языка, согласно которой в результате данного процесса субъект получает знания, соответствующие реальности. Суть эвфемии, в частности современные тенденции ее развития (например, в языке политики), противоречат данной концепции, так как эвфемизмы частично искажают правду, делают высказывания правдоподобными. Х. Херингер, определяя эвфемизм как «элегантные одеяния» для нехороших, злых мыслей, был убежден, что эвфемизмы (например, Preiskorrektur, Freistellung) маскируют действительность или являются вовсе бессодержательными [10, S. 16].

Советский лингвист В.П. Москвин при рассмотрении феномена эвфемии предлагает различать два его так называемых подвида: эвфемистическую замену как стилистический прием и эвфемизм как номинативную единицу, которая занимает определенное место в системе языка. Таким образом, эвфемизм может выступать в системной связи как: 1) фигура речи; 2) как языковая единица [6, с. 356].

По мнению немецкого филолога Э. Ляйнфельнер данное понятие также имеет некую двоякость: эвфемизм - это как языковая форма, имеющая свои характеристики и функции, так и многообразный оборот речи. Действительно, эвфемизм – это особый способ непрямого наименования, обладающий своей спецификой. С одной стороны, являясь по своей семантической структуре разновидностью тропа, эвфемизм не только не имеет целью образно представить действительность, но и обладает признаками языковой единицы. Кроме того, существуют языковые эвфемизмы, зафиксированные в словарях, которые в виду частого употребления относительно прямо обозначают предмет.

Особый интерес для нашей работы представляет прагматический подход к изучению эвфемизмов, актуальная область исследования в современном языкознании. Под прагматикой в широком смысле понимается наука о речевой деятельности, которая базируется на теории речевых актов Оксфордской школы и где язык - главный инструмент для динамического взаимодействия участников общения. Мы считаем, что при обращении к прагматическому подходу стоит вспомнить о философии языка. В. фон Гумбольдт указывает на язык как на важную творческую деятельность человека по отношению к другим ее формам.

Дело в том, что изучение эвфемизма как лексической единицы только в рамках языка как системы относительно устарело, поскольку образование большинства новых эвфемизмов отвечает прагматическим потребностям завуалировать или смягчить отрицательное явление, зависит от естественных условий процесса коммуникации и ее целей, тактики адресанта, - оно контекстуально обусловлено. В рамках такого подхода уделяется внимание не только лингвистическим аспектам эвфемии, но и экстралингвистическим: отношению говорящего к используемым знакам, речевое воздействие на собеседника, коммуникативная ситуация. Порой только благодаря экстралингвистическим факторам удается идентифицировать эвфемистический смысл слова или выражения, маскирующего действительность.

В германистике данный вопрос впервые затронула З. Лухтенберг. Лингвист указывала на то, что определение слова или выражения как эвфемизма зависит от коммуникативной ситуации: будет ли выражение являться эвфемистическим, определяют условности времени, тема разговора и сами собеседники. Особенно нельзя рассматривать эвфемизмы отдельно от коммуникативной ситуации, если речь идет не о традиционной замене. Для традиционной замены используются эвфемизмы, которые являются составной частью устойчивого словарного состава языка. З. Лухтенберг обозначает их как языковые эвфемизмы, или *langue-Euphemismen* (язык

здесь понимается как система, включая словарный состав, грамматику и фонетику), прочно укоренившиеся в языке. Отдельно лингвист выделяет условные эвфемизмы, *parole-Euphemismen*, образование которых возможно в любое время для конкретной цели. Х. Херингер в своих трудах по эвфемии опирается на концепт значения Л. Витгенштейна, где значения слов анализируются в процессе употребления языка, с функциональной точки зрения. Подробно рассматривает прагматический аспект эвфемизмов в английском языке Н.Ц. Босчаева [3]. Придерживаясь научных взглядов Д. Вундерлиха, лингвист понимает под прагмалингвистикой изучение языка в контексте [3, с. 25].

При рассмотрении прагматического аспекта эвфемии, сложно не согласиться с учеными, которые считают, что не стоит забывать об эвфемизмах и как социальном явлении языка. Ведь их употребление зависит от сложившихся условий в данном обществе или от других причин, оказывающих влияние на культуру человека. Здесь уместно процитировать Л.П. Крысина: «обращаясь к теме «эвфемизмы», исследователь вынужден привлекать к анализу не только сами эвфемистические выражения, но и тот социально-культурный и языковой фон, на котором возникла нужда в эвфемизмах» [5, с. 28].

На наш взгляд, разнообразие существующих трактовок эвфемии и актуальность прагматического подхода в наше время объясняется еще и тем, что в разные исторические эпохи предназначение эвфемизмов и причины эвфемизации различались. Изначально преобладали религиозные эвфемизмы, порождавшиеся страхом перед высшими силами. Эвфемизмы рассматривались как языковые средства, позволяющие избежать табу. В учебном пособии по стилистике немецкого языка Н.М. Наер табу характеризуется как избегаемые с опаской выражения. По религиозным причинам, из-за страха или уважения их стараются вытеснить из употребления и называть их не своими именами, а описывать с помощью других слов. Следует отметить, что некоторые авторы более современных определений все же ссылают нас к понятию слова-табу (Глюк, Лухтенберг, Вильперт, Буссманн, Наер). Опираясь на определение, данное в лингвистическом словаре Метцлера (*Metzler Lexikon Sprache*), мы можем объяснить это тем, что табуированные понятия привели к возникновению определенных религиозных, общественных, идеологических норм и договоренностей (*Konventionen*), вследствие которых употребляются смягчающие и вуалирующие языковые выражения [9, S. 197].

В ходе исторического развития роль эвфемизмов заметно изменилась. Появляется больше сфер, где прибегают к эвфемистическим заменам. Как следствие, все реже они употребляются по религиозным соображениям и все чаще являются инструментом вежливости, политической корректности и манипуляции. Например, с прагматической точки зрения стоит рассматривать вуалирующие эвфемизмы в языке СМИ, политическом языке, где заложено два аспекта, дифференцирующие направленность этой функции. Первый аспект рассматривает намерения, исходящие от говорящего при передаче информации, его мотивы; второй аспект – восприятие собеседником адресованной ему информации, а также результат ее воздействия на него. Говорящий стремится при этом к тому, чтобы его намерение и результат совпадали, иначе не будет достигнута коммуникативная задача, предусматривающая маскировку объекта или действия. То же самое мы можем сказать и про функцию манипулирования, реализуемую эвфемизмами.

Таким образом, несмотря на то, что процесс эвфемизации берет свое начало еще с древних времен, он актуален и для современности. Потребность в новых эвфемистических заменах остается достаточно высокой. Она порождает большое количество контекстуальных эвфемизмов, которые представляют собой особый интерес не только как языковое, но и как социальное явление и являются актуальным объектом исследования современной лингвистики.

#### Список литературы

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. 3-е изд., стер. - М.: КомКнига, 2005. - 569 с.
2. Бойко Т.В. Эвфемия и дисфемия в газетном тексте: дисс. канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 2005. - 203 с.
3. Босчаева Н.Ц. Контекстуальные условия реализации эвфемистической функции дейктических слов: дисс. канд. филол. наук. Ленинград, 1989. – 190 с.
4. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка. М.: Высшая школа, 1981. Изд-е 3-е. 316 с.
5. Крысин Л.П. Эвфемизмы в современной русской речи // Русистика. Берлин, 1994. № 1-2. С. 28-49.
6. Москвин В.П. Стилистика русского языка: теоретический курс. Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. Изд-е 4-е. 640 с.
7. Наер Н.М. Стилистика немецкого языка: Учебное пособие. Москва: «Высшая школа», 2006. - 271 с.
8. Bußmann H. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Dritte, aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2002. – 783 S.
9. Glück H. (Hrsg.) *Metzler Lexikon Sprache*. Elektronische Ausgabe der zweiten, überarbeiteten und erweiterten Auflage. Berlin: Directmedia, 2000. - 816 S.

10. Heringer H.J.: Holzfeuer im hölzernen Ofen. Aufsätze zur politischen Sprachkritik. Tübingen: Narr, 1982. – 332 S.
11. Leinfellner E. Der Euphemismus in der politischen Sprache. Berlin: Duncker&Humblot, 1971. - 177 S.
12. Luchtenberg S. Untersuchung zu Euphemismen in der deutschen Gegenwartssprache: Dissertation. Bonn: Veröffentlicht bei der Universität Bonn, 1975. - 576 S.
13. Möller G. Praktische Stillehre. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1970.
14. Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur: 8., verbundene und erweiterte Auflage. - Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2001. – 926 S.

## ЯЗЫК ЭМОЦИЙ В КОНТЕКСТЕ ПРИРОДЫ

**Тимченко Н.М., Хомякова Е.Г.**

Санкт-Петербургский государственный университет, г.Санкт-Петербург

Если человек познающий интересуется ученых еще со времен античности, то исследования эмоций человека и их экспликации в языке стали проводиться относительно недавно и совпали с общей антропотизацией научной мысли в русле когнитивной парадигмы. Вместе с тем, именно эмоции человека придают его картине мира те цвета и оттенки, без которых его речь была бы бесцветной и монотонной. Иными словами, именно эмоциональная составляющая позволяет человеку передавать свое отношение к окружающему его миру, используя для этого все многообразие существующих языковых средств.

Изучению языковой репрезентации эмоций посвящается в настоящее время немало работ, однако состояние современной антропоориентированной науки таково, что исследования, посвященные анализу лексико-семантических и прагмакогнитивных характеристик языка не теряют своей актуальности и востребованности в научном сообществе, способствуя дальнейшей разработке теоретических основ лингвистики и дисциплин, непосредственно с ней связанных. Такая важная проблема как изучение выразительности, образности и экспрессивности языка художественного текста непосредственно связаны с прагма-когнитивной стороной изучения эмотивности. Именно антропоориентированный подход, направленный на выявление роли человека познающего, осознающего себя как часть окружающего его мира, способствует лучшему пониманию закономерностей языковой реализации категории эмотивности в тексте.

Эмоциональная составляющая является неотъемлемой частью любого художественного произведения. Поэтому основное предназначение автора заключается во воздействии на читателя, за счет создания определенной эмоциональной окраски картины мира, которую персонаж произведения формирует в своем сознании.

Как известно, картины природы занимают важное место в создании художественного произведения, способствуя формированию его сюжетно-повествовательного пространства и оказывая значительное прагма-коммуникативное воздействие на читателя. Особенности реализации категории эмотивности в художественных текстах обусловлены, таким образом, жанром произведения, а так же структурой его организации, состоящей в особом распределении плана автора и плана персонажа в тексте художественного произведения, что позволяет выявить каким образом картины природы, воспринимаемые сквозь призму языкового сознания человека, реализуются в художественных текстах. Свою задачу мы видим в том, чтобы проследить, как описания природы соотносятся с эмоциональным состоянием персонажа: дополняют его, диссонируют с ним или являются каузаторами появления того или иного эмоционального состояния. Посредством картин природы автор выражает свою точку зрения на повествуемые события и роль человека познающего в процессе их восприятия. В статье предполагается рассмотреть вариативность средств представления в тексте взаимодействия природы и человека (повествователя, наблюдателя, персонажа) с учетом особенностей языковой репрезентации инструментов и характера восприятия им окружающего мира. С помощью созвучных или контрастных картин природы автор может подчеркнуть определенное душевное состояние персонажа, выделить ту или иную особенность его характера, а также способствовать развитию сюжетной линии произведения. Таким образом, актуальность проведенного исследования определяется его очевидной антропоориентированностью, поскольку существующее взаимодействие человека и природы, с одной стороны, и значение его когнитивно-познавательного потенциала, с другой, на данном этапе развития лингвистики не вызывает сомнения.

В ходе анализа языкового материала целесообразно опираться на традиционно выделяемые базисные эмоции: страх, злость, радость и любовь. В соответствии с ними, рассмотрим четыре основные группы языковых примеров.

На первом этапе проанализируем языковые примеры, выражающие эмоцию радости:

(1) Later, when her son was finished with his learning, she and he might make their way to Corporation Park, where they could stroll through the gardens and enjoy the sunshine of a beautiful July afternoon. (D.Sp.73)

В данном примере авторского повествования, категория эмотивности выражена эксплицитно с помощью глагола enjoy и прилагательного beautiful. В качестве основных природных явлений здесь выступают: gardens, sunshine и July afternoon, которые являются каузаторами проявления у персонажа такой положительной эмоции как радость.

Обратимся к еще одному примеру, представляющему данную группу:

(2) Night after night they had lain out there in the soft, scented warmth, looking at the stars, or lighting candles stuck in Rufus's wine bottles, eating and drinking, talking, hoping and happy. That summer - there had never been another like it, before or since. (F.Inv.86)

Данный пример описания автором летнего времени, которое существует в его воспоминаниях о прошлом, также передает эмоцию радости, которую он переживает. Эмоциональный фон выражается за счет использования прилагательных soft, scented, happy и форм герундия looking, eating, drinking, talking, hoping. Кроме того, описываются такие природные явления как: summer, warmth и stars.

Из проанализированных примеров первой группы видно, что эмоция радости реализуется в картинах природы, которые и являются ее каузаторами. Эмоция радости выражается в приведенных примерах с помощью глагола enjoy, который имеет прямое значение – «радоваться» и передается с помощью положительно окрашенных прилагательных: beautiful, soft, happy и т.д. Так же из примеров видно, что эмоция радости в основном реализуется в картинах описания теплого и солнечного времени года и дополняет умиротворенное эмоциональное состояние персонажей.

Теперь рассмотрим примеры второй группы, в которых выражается эмоция злости или раздражения.

(3) It was not like soft English rain that drops gently on the earth; it was unmerciful and somehow terrible; you felt in it the malignancy of the primitive powers of nature. It didn't pour it flowed. It was like a deluge from heaven, and rattled on the roof of corrugated iron with a steady persistence that was maddening. It seemed to have a fury of its own. (R.27)

В данном примере чувство раздражения у автора вызывает дождь, описание которого сопровождается целым рядом негативных по своей коннотативной окраске синонимичных определений unmerciful, terrible, maddening, существительных malignancy, deluge, steady persistence, fury и глаголов flowed, rattled. Существительное malignancy с глаголом чувственного восприятия feel наиболее ярко выражает ощущение раздражения, вызванное неистовством водной стихии и свидетельствует об очевидном взаимодействии природы и человека, который противопоставляется силам природы primitive powers of nature и беззащитен перед ними.

Рассмотрим еще один пример, относящийся к данной группе:

(4) The blasted sun beat down and the glare was so awful, you felt your eyes would shoot out of your head. (G.210)

Здесь уже эмоция злости и раздражения связана с описанием жаркого солнца, которое автор наделяет эпитетами blasted и awful и сопровождает глаголом beat down. Жар солнца делает существование персонажа почти невозможным you felt your eyes would shoot out of your head.

На основе рассмотренных примеров, можно сказать, что эмоция «злости», испытываемая человеком во взаимодействии с природой, граничит по своему значению с состоянием раздражения персонажа. Во всех приведенных примерах используется безличное местоимение you и глагол чувственного восприятия feel, что генерализирует номинируемые в тексте ситуации и свидетельствует о близости человека и природы.

В третьей группе мы рассмотрим высказывания о природе, которые передают эмоцию страха:

(5) In England, in London, there are certain afternoons in winter when the clouds hang heavy and low and the light is so bleak that your heart sinks. (Hon.117)

В данном примере эмоция страха передается также через описание природных факторов, а именно погоды Лондона в зимнее время года clouds hang heavy and low, light is so bleak. Подобное мрачное описание состояния природы навеивает страх на персонажа your heart sinks.

Рассмотрим следующий пример:

(6) Above the noise of the wind and rain there came a long tearing sound followed by a heavy thud. Miriam started. Alec smiled to allay her fears." A tree falling, "he explained. " I'm afraid this storm is going to cause an awful amount of damage to the plantation below." (K.F.77)

В данном примере авторского повествования с включением прямой речи, описывается начало шторма. Страх вселяет описание пугающих звуков, которые в тексте представлены синонимичным рядом: *noise of the wind and rain, long tearing sound, heavy thud*. Так же эмоция страха реализуется в тексте с помощью глагола *afraid*, используемого персонажем. Страх вызывает возможность ущерба, который шторм может причинить плантации *cause an awful amount of damage*.

На основе проанализированных примеров видно, что эмоция страха, как во второй, так и третьей подгруппе передается за счет негативно окрашенных прилагательных *bleak, heavy, awful* и глагола *afraid* и существительных *fear* и *ague*. Так же, в приведенных примерах эмоция страха реализуется за счет описания предстоящей бури и «сгущения» эмоционального воздействия сил природы на человека.

В четвертой группе мы будем анализировать примеры с описанием эмоции любви в высказываниях о природе:

(7) “You took one look at her love and thought, oh no, this little bud can't be love. Love has spikes and leaves that sting and flowers that spit poison.” (Bel.18)

В данном примере эмоция любви уподобляется цветку *love has spikes, leaves that sting, flowers that spit poison*. Эмоции любви приписываются характеристики розы, что делает описание более образным.

Обратимся к следующему примеру:

(8) They had a summer full of sand and sea and gold, Jay was blessed with that summer and the sunshine of Astrid's love. But she, she shed her loves in autumn like the trees, and Jay was gusted away in the chill, too late to chrysalis, too late to fly south, too late. (J.L.59)

Как и в предыдущем примере, любовь сравнивается с явлениями природы, а точнее с летним и осенним временами года. Расцвет любви характеризуется *sand, sea, gold* и *sunshine*. А «закат» чувств сравнивается с осенним временем года *she shed her loves in autumn like the trees*, с животным миром *too late to chrysalis* и *too late to fly south*.

В проанализированных примерах эмоция любви реализуется в описаниях разных состояний природы и разных природных явлений. Это достигается за счет использования метафор и сравнений. Уподобление любви описаниям природы, делает повествование более образным и эмоционально насыщенным, передавая всю палитру испытываемых человеком чувств и эмоций.

На основе анализа картины природы с точки зрения эмотивности удалось установить, что описания природы в художественном тексте способны передавать четыре традиционно выделяемые базовые эмоции. Данная особенность реализуется на лексическом и прагма-когнитивном уровнях, придавая картинам природы особую образность. Картины природы, которые автор воссоздает в художественном произведении, не только дополняют образ персонажа, но и способствуют формированию определенного эмоционального состояния героя, воздействуя таким образом на читателя.

#### Список литературы

1. Bel. - Cooper F. I believe in angels. London, 1993
2. D.Sp. - Nabb M. Death in springtime. UK, 1989
3. F. - Kelly C. The forest of the night. Oxford, 1991
4. G. - Maugham S. A man from Glasgow. Short stories. М., 2005
5. H - Storm C. Hermetech. London, 1991
6. K.F.- Hayden T. The killing frost. London, 1991
7. J.L. - Cooper F. Jay loves Lucy. London, 1991
8. R. - Dunnett D. Race of scorpions. London, 1989

#### СЕКЦИЯ №20.

#### РОМАНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.05)

#### СЕКЦИЯ №21.

#### КЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ, ВИЗАНТИЙСКАЯ И НОВОГРЕЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.14)

## СЕКЦИЯ №22. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.19)

### ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ ПЕРЕВОДА НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ Р. КИПЛИНГА “IF -”

Мартиросян А.В.

Таврическая академия Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского  
Институт иностранной филологии, г.Симферополь

Герменевтика – наука о понимании и интерпретации текста. Интерпретация – извлечение смысла из текста. Перевод – процесс истолкования или интерпретации текста оригинала на язык перевода. Таким образом, можно говорить о том, что герменевтика и перевод имеют прямую связь, т.к. основной задачей перевода является не только передача языковых единиц с одного языка на другой, а полное изложение идей и замыслов текста оригинала. Также стоит отметить, что одно из значений греческого глагола (ἐρμηνεύω — «толкую»), от которого образовано современное слово «герменевтика», – переводить. Существует версия о том, что этимологически герменевтика связана с именем Гермеса, который должен был толковать и разъяснять людям божественные вести, что в какой-то степени тоже является процессом перевода.

Одним из основоположников герменевтики, в частности философской герменевтики, является немецкий философ Ганс-Георг Гадамер, который анализирует перевод через языковую проблематику. А сам язык рассматривает в рамках онтологической трактовки. Онтологизация языка, как отмечает Н.С. Автономова, – «совокупность явлений, фиксирующих превращение языка в некое самодостаточное, “непрозрачное” бытие, не сводимое к каким бы то ни было закономерностям внеязыкового плана» [1. С. 554]. Онтологическое осмысление языка основывается от человеческого бытия, т.е. человек попал в мир и узнает его посредством языка. Важно отметить, что язык выступает здесь не как средство общения, а человек его использует в соответствии со своими целями и стремлениями. Как замечает Г.-Г. Гадамер: «мышление всегда движется в колее, пролагаемой языком» [7. С. 24]. Язык Г.-Г. Гадамер понимает как «дом бытия» в том смысле, что он выступает как «первичная, наиболее естественная и общедоступная репрезентация мира» [3. С. 505]. Язык не существует отдельно сам по себе, он не отделим от культуры своего народа. «Живой» язык не сводим к его лингвистическим характеристикам: грамматике и синтаксису. Он не сводим так же к какой-либо иной сущности, в том числе и к знанию. «Язык не предмет знания и располагается не в сознании» [4. С. 58].

В своем подходе к толкованию произведений искусства Г.-Г. Гадамер исходит из того, что произведение само по себе является некой реальностью и событием, а не просто их описывает. Он считает, что полная интерпретация текста не возможна, и смысл никогда не может быть исчерпан. Художественное произведение, согласно Г.-Г. Гадамеру, – это не есть нечто завершенное и объективно данное, а это нечто меняющееся и динамически развивающееся. А его понимание – это не система правил, а фундаментальное свойство и способ человеческого бытия. Понимание – исторический процесс, элементом которого является текст. Он получает разные интерпретации, в которых раскрывается его смысловое выражение. И не существует единственной и правильной интерпретации, их множество, и все они имеют право быть.

Интерпретация имеет круговой характер, что в герменевтике выражается через модель герменевтического круга, который подразумевает, что целое понимается на основе частей, а части понимаются исходя из целого. Герменевтический круг понимается как модель постоянного развития, наращивания понимания. Одной из важных характеристик интерпретации является принципиальная незавершенность. Перевод на любой язык никогда не достигнет полной эквивалентности оригиналу, однако это не отрицает его истинности. Более того, чем больше переводов какого-либо произведения существует, тем больше актуальных смыслов в нем могут найти разные переводчики. Согласно герменевтике Г.-Г. Гадамера, автор – это всего лишь первый интерпретатор. А потому герменевтическая стратегия перевода сталкивается с противоречием: перевод – это копия оригинала или же самостоятельное произведение? [5. С. 45] Ответить на этот вопрос достаточно сложно, так как переводчик становится неким соавтором, который создает заново равноценный и соответствующий для мировоззрения нового языка смысл.

В процессе перевода следует принимать во внимание такие проблемы герменевтики, как соотношение содержания и языковой формы текста, взаимодействие «своего» и «чужого», общезначимость интерпретации и другие. Перевод в герменевтике нередко представляется как частный случай деятельности понимания,

«количественным» усложнением обычной деятельности понимания. Вместе с тем представления о переводе современная теория перевода нередко сводит к перекодированию инвариантного содержания сообщений средствами другого языка. Такая постановка вопроса оттесняет герменевтические аспекты перевода на второй план или исключает их из обсуждения. В настоящее время актуальной представляется необходимость реконструкции имплицитных герменевтических предпосылок лингвистической парадигмы изучения художественного перевода [8. С. 160].

Деятельность переводчика начинается именно с анализа текста оригинала, его восприятия и понимания, и именно этап анализа является начальным во всех традиционных моделях перевода. Перевод художественного произведения как герменевтический процесс включает понимание, толкование и применение. Многообразие интерпретаций, как свидетельство широты понимания, позволяет говорить о «текстуальной полисемии», чему наглядным подтверждением является множественность переводов классиков художественной литературы. Разнообразные переводы как индивидуальные отдельные интерпретации дополняют и обогащают не только друг друга, но и оригинал. Базовые герменевтические понятия в переводческом аспекте, включающие «толкование», «истолкование», «понимание», «осмысление», «трактовка подлинника», «прочтение», «воспроизведение» и другие, свидетельствуют в пользу художественного перевода как герменевтической интерпретации в единстве этапов понимания, толкования и применения в процессе движения от части к целому и наоборот [8. С.168].

Герменевтическая стратегия перевода основана на том, что смысл текста можно раскрыть только на основе применения модели герменевтического круга и принципа диалогичности. Г.-Г. Гадамер считает, что интерпретация – это не монологичный процесс, а диалог. Диалогичность – принцип, постулирующий необходимость предварительного вопроса, позволяющий сделать поиск смысла открытым процессом. Переводчик находится в диалоге и с текстом, и с традицией языка. Причем этот диалог имеет круговой характер, в нем никогда не будет сказано последнее слово. Круг понимания может только расширяться, но никогда не разомкнется [5. С. 44]. Таким образом можно сделать вывод о том, что не существует только одно «правильное» истолкование или лишь один «верный» перевод.

Проанализируем художественное произведение с точки зрения философской герменевтики.

If—

BY RUDYARD KIPLING

If you can keep your head when all about you  
Are losing theirs and blaming it on you,  
If you can trust yourself when all men doubt you,  
But make allowance for their doubting too;  
If you can wait and not be tired by waiting,  
Or being lied about, don't deal in lies,  
Or being hated, don't give way to hating,  
And yet don't look too good, nor talk too wise:

If you can dream—and not make dreams your master;  
If you can think—and not make thoughts your aim;  
If you can meet with Triumph and Disaster  
And treat those two impostors just the same;  
If you can bear to hear the truth you've spoken  
Twisted by knaves to make a trap for fools,  
Or watch the things you gave your life to, broken,  
And stoop and build 'em up with worn-out tools:

If you can make one heap of all your winnings  
And risk it on one turn of pitch-and-toss,  
And lose, and start again at your beginnings  
And never breathe a word about your loss;  
If you can force your heart and nerve and sinew  
To serve your turn long after they are gone,  
And so hold on when there is nothing in you  
Except the Will which says to them: 'Hold on!'

If you can talk with crowds and keep your virtue,  
Or walk with Kings—nor lose the common touch,  
If neither foes nor loving friends can hurt you,  
If all men count with you, but none too much;  
If you can fill the unforgiving minute  
With sixty seconds' worth of distance run,  
Yours is the Earth and everything that's in it,  
And—which is more—you'll be a Man, my son!

Прочитав произведение Р. Киплинга «If-», первое, что бросается в глаза – это постоянное обращение «you», исходя из которого, можно сделать вывод, что данное стихотворение является неким призывом, посланием. Основная тема произведения: спокойная решительность в любой ситуации, вера в самого себя, пренебрежение мысли толпы. Автор словно призывает читателя к тому, чтобы он был готов выжить в любой ситуации, чтобы он никогда не сомневался и всегда был уверен в себе. Возможно, что это некое напутствие молодым людям, тем, кто только будет вступать во взрослую жизнь. Так сказать, советы, которые актуальны в любое время, ведь это универсальные положения. Быть смелым и храбрым, быть самим собой и ни под кого не подстраиваться, сохранить в себе человечность – это то, что всегда было, есть и будет в моде.

Г.-Г. Гадамер считает, что произведение реализует себя только после прочтения, и именно поэтому факторы создания не принимаются в расчет понимания смысла. Для постижения смысла важна только ситуация интерпретатора. А данное произведение является тому доказательством. Неважно когда оно будет прочтено и осмыслено, основные положения будут понятны всем. Однако, для каждого интерпретатора будет открываться и нечто свое, основанное на личном жизненном опыте.

Для того, чтобы определить значимость философской герменевтики в переводе, рассмотрим варианты переводов названия данного стихотворения разными авторами:

- С. Маршак «Заповедь»;
- М. Лозинский «Заповедь»;
- В. Корнилов «Когда»;
- А. Грибанов «Если сможешь»;
- А. Шарапова «Из тех ли ты...».

Перевод – это очень сложный и трудоемкий процесс. А перевод заголовка представляет особую важность. Заголовок – это первое слово, словосочетание или предложение с которого начинается знакомство с текстом. Это первое, что бросается в глаза и определяет мнение читателя о тексте. Заголовок должен отражать смысл текста (эксплицитно или имплицитно) и должен заинтересовать читателя. Именно поэтому так важно выполнить правильный, корректный и адекватный перевод.

Чтобы понять замысел автора, важно знать и историю написания произведения. Именно она помогает объяснить, что же хотел сказать автор в своем произведении. И здесь вступает герменевтика. То, как переводчик интерпретирует текст, основываясь на своих знаниях и на оригинале произведения, и определяет каким образом будет выполняться перевод.

Прочитав и проанализировав текст, мы можем утверждать, что существующие варианты перевода названия стихотворения «If» имеют право на существование. Каждый переводчик воспринял стихотворение по-своему, и у некоторых мнения совпали. Например, С. Маршак и М. Лозинский перевели его как «Заповедь», и этим хотели сказать, что данное стихотворение содержит некие нерушимые правила жизни. Интерпретаторы воспринимают все это не просто как советы, а как нечто более значимое и весомое, как урок, основанный на его жизненном опыте. А может даже они воспринимают его как завещание, нечто, что оставил после себя автор, чтобы его не забывали, чтобы к нему прислушивались даже когда его нет. А переводы В. Корнилова «Если сможешь», А. Грибанова «Если сможешь» и А. Шарапова «Из тех ли ты...» подразумевают лишь некое условие, т.е. человек сам может определить важны ли положения или нет. Такие интерпретации подразумевают, что стихотворение не содержит никаких канонов или указаний, а лишь мнение и отношение автора к определенным жизненным ситуациям, и это право каждого – следовать ему или нет. Перевод стихотворения как «Заповедь» определяется как побуждение, а «Если сможешь» - как выбор. Таким образом истолкование текста определяет перевод в дальнейшем.

Г.-Г. Гадамер подчеркивал, что герменевтическая проблема состоит не в правильном пользовании языком, а в истинном взаимопонимании по тому или иному поводу, осуществляемому в среде языка. Это – универсальная среда герменевтического опыта. В ней осуществляется само понимание, а способом этого осуществления является истолкование [2. С. 105].

Проведенное исследование подтверждает актуальность заявленной темы. Переводческая деятельность целесообразно рассматривать в контексте диалога с авторским текстом, отталкиваясь от авторского замысла и задавая ценностные ориентиры перевода и основы для последующих интерпретаций.

#### Список литературы

1. Автономова Н.С. Познание и перевод. Опыты философии языка. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. - 704 с.
2. Белова Н.А. Филологический анализ художественного текста: реализация интеграции лингвистического и литературоведческого подходов в школе: Учебно-методическое пособие. - Саранск: Мордов. гос. ун-т, 2008. - 205 с.
3. Бибахин В.В. Язык // Новая философская энциклопедия. М., 2001. Т. 4. С. 505–507.
4. Бибахин В.В. Язык философии. М.: Прогресс, 1993. - 416 с.
5. Воротова А.В. Концепт перевода в философской герменевтике Г.-Г. Гадамера // Вестник Томского Государственного университета №351. Статья представлена научной редакцией «Философия, социология, политология» 2 июня 2011 г.
6. Гадамер Г.Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: пер. с нем. / общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. - 704 с.
7. Гадамер Г.-Г. Философские основания XX века // Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 16–26.
8. Писанова Т.В. Художественный переводческий дискурс в свете идей философской герменевтики // Вестник Московского Государственного лингвистического университета: Выпуск № 617 / 2011
9. Википедия. Свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki>.

### КОНЦЕПТ 'МУЗЫКА' В ЛИНГВОФИЛОСОФСКОЙ ПАРАДИГМЕ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

**Акгисова О.А., к.ф.н., доц. кафедры иностранных языков**

Национальный минерально-сырьевой университет «Горный», г. Санкт-Петербург

Исследование структуры и функций концепта 'музыка' на материале романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» не имеет традиции в лингвистической науке. Опорой для нашего анализа служат результаты ряда литературоведческих и музыковедческих исследований, однако специальные работы по данной проблеме отсутствуют.

Для анализа роли концепта 'музыка' в структурно-смысловой организации булгаковского текста нам представляется целесообразным введение понятия «лингвофилософская парадигма художественного текста», которое можно определить как способ структурирования системообразующих смыслов, или концептов (в терминах когнитивной лингвистики). Именно концепт предопределяет смысловое и логическое строение текста, задавая его коммуникативную, философскую и эстетическую направленность. Понятие «лингвофилософская парадигма художественного текста» содержит в себе два аспекта: один из них представляет собой соотношение ценностных понятий в структуре мировоззрения автора, другой – соотношение концепта и его языковых и текстовых репрезентантов, которые организуют художественный текст как целостность.

Рассмотрим способы репрезентации концепта 'музыка' в главах романа, повествующих о московских событиях и отражающих реалии быта москвичей 1920-х годов:

Город уже жил вечерней жизнью <...>. В каждом из окон горел огонь под оранжевым абажуром, и из всех окон, из всех дверей, из всех подворотен, с крыш и чердаков, из подвалов и дворов вырывался хриплый рев полонеза из оперы «Евгений Онегин» [1, 500].

И на всем его (Ивана Бездомного – О.А.) пути невыразимо почему-то мучил вездесущий оркестр, под аккомпанемент которого тяжелый бас пел о своей любви к Татьяне [1, 500].

В указанных микротекстах концепт 'музыка' входит в структуру более универсального художественного концепта 'пространство' и может быть интерпретирован в качестве его когнитивного признака. Пространство Москвы представляется автором именно как звучащее, причем происходит актуализация сем негативной оценки этого пространства 'тотальность', 'назойливость', 'мучительность', 'низкое качество звучания'. В историческом аспекте неоднократное упоминание Булгаковым имени А.С. Пушкина и его произведений могло быть связано с

необыкновенно пышно отмечавшимся столетием со дня гибели поэта в 1937 году (время самых жестоких репрессий) и ироническим отношением писателя к подобной официальной помпезности.

Московское звучащее пространство в изображении Булгакова наполнено музыкой преимущественно танцевальных и маршевых жанров: полонезом, вальсом, джазовым фокстротом и собственно маршем, причем происходит актуализация сем негативной оценки 'безудержность', 'чрезвычайная громкость', 'развязность':

И ровно в полночь <...> тоненький мужской голосок отчаянно закричал под музыку «Аллилуйя!» Это ударил знаменитый грибоедовский джаз. <...> В лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда [1, 505].

Грохот золотых тарелок в джазе иногда покрывал грохот посуды <...> Словом, ад [1, 506].

Ополоумевший дирижер, не отдавая себе отчета в том, что делает, взмахнул палочкой, и оркестр не заиграл, и даже не грянул, и даже не хватил, а именно, по омерзительному выражению кота, урезал какой-то невероятный, ни на что не похожий по развязности своей марш [1, 561].

Все окна были открыты, и всюду слышалась в окнах радиомузыка [1, 643].

Сема 'вездесущность', 'абсолютное заполнение пространства' обнаруживается и в репрезентации концепта 'музыка' в пространстве древнего Ершалаима:

Город был залит праздничными огнями. Во всех окнах играло пламя светильников, и отовсюду, сливаясь в нестройный хор, звучали славословия [1, 708].

Рассматриваемый микротекст оказывается тождественным по своему синтаксическому строению аналогичному описанию города Москвы [см. 1, 500], что сближает способы экспликации пространства в прошедшем и настоящем.

Особой разновидностью пространства является inferнальный мир «Бала сатаны». Музыка, сопровождающая бал, не противопоставлена музыке современной писателю Москвы в жанровом отношении, однако предполагает совершенно иное качество: оркестром дирижирует великий Иоганн Штраус (концертмейстер в его оркестре — скрипач Вьетан). Стоит отметить, что Штраус со своим оркестром приглашен играть на балу, а не выходит из огненного камина, подобно всем остальным гостям. Тем не менее, гротесковый характер изображения inferнального пространства актуализирует сему 'чрезвычайная, исключительная громкость':

На нее (Маргариту – О.А.) обрушился рев труб, а вырвавшийся из-под него взрыв скрипок окатил ее тело, как кровью. Оркестр человек в полтораэта играл полонез <...>. Ни на мгновение не прерывая музыки, оркестр, стоя, окатывал Маргариту звуками [1, 664].

Изображение «обезьяньего джаза» отсылает читателя к истокам зарождения джазовой музыки и как бы подчеркивает аутентичность жанра. Игра обезьяньего джаза передана Булгаковым в заостренно-гротескных тонах и, коррелируя с аналогичной сценой в ресторане Грибоедова, является кульминацией музыкального воплощения сатанинской вакханалии в парадигме всего романа.

На эстраде кипятился человек в красном с ласточкиным хвостом фраке. Перед ним гремел нестерпимо громко джаз [1, 665]. На эстраде с тюльпанами, где играл оркестр короля вальсов, теперь бесновался обезьяний джаз [1, 671]. Улетая, Маргарита видела только, что виртуоз-джаз-бандист, борясь с полонезом, который дул Маргарите в спину, бьет по головам джазбандистов своей тарелкой и те приседают в комическом ужасе [1, 665].

«Аллилуйя!» Это ударил знаменитый грибоедовский джаз. <...> В лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда [1, 505]. Грохот золотых тарелок в джазе иногда покрывал грохот посуды <...> Словом, ад [1, 506].

Отдельного внимания заслуживает упоминающаяся в тексте классическая музыка, имеющая отношение к главным персонажам романа. Доносящиеся из телефонной трубки звуки песни Шуберта «Приют», которую напевает сам Воланд, представляют собой символ исключительной важности. По мнению К. Зенкина, песни Шуберта, как и скалистые лунные пейзажи в романе Булгакова, отличаются inferнально-мрачным характером, что дает исследователю основание усматривать в авторской репрезентации «приюта» злую романтическую иронию [4]. Но при расставании Воланд описывает последний приют Мастера уже в мягких идиллических тонах:

О трижды романтический мастер, неужто вы не хотите днем гулять со своей подружкой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? [1, 758].

На вопрос о причинах выбора имени Шуберта и особой значимости его музыки в данном контексте обратимся к данным литературоведческих исследований. В первоначальных набросках романа сказано: «Ты не поднимешься до высот. Не будешь слушать мессы. Но будешь слушать романтические...» [1, 319]. По данным булгаковедов, в представлении писателя месса связывалась, прежде всего, с именами Баха, Моцарта, Бетховена — классиков, далеких от романтической неопределенности и крайне субъективного психологизма. В этом усматривается влияние специфических взглядов Павла Флоренского на музыку — известно, что труды этого

мыслителя Булгаков очень внимательно изучал [4]. Для Флоренского доромантическая музыка (Бах, Моцарт и Бетховен) — музыка реальности высшего ангельского мира, который в романе Булгакова определяется как «Свет». Музыка романтическую, представителем которой был Шуберт, Флоренский считает «иллюзорной», далекой от высшей, подлинной реальности. Подобное толкование подчеркивает амбивалентность интерпретации концепта 'покой' в тексте романа «Мастер и Маргарита» [2].

Своеобразной формой реализации концепта 'музыка' являются фамилии некоторых героев. Особой значимостью обладает имя Михаила Александровича Берлиоза. Описание похоронной процессии Берлиоза вызывает прямые ассоциации с «Траурно-триумфальной симфонией» композитора-романтика Гектора Берлиоза [5], которая, по замыслу автора, предназначалась для исполнения во время уличного шествия, возглавляемого самим композитором. Более того, симфония начинается именно с похоронного марша — «*Marche funèbre*» — и именно так назвал Булгаков главу о похоронах Берлиоза в первой редакции своего произведения.

Другая очевидная параллель касается отсечения головы героя романа, Михаила Берлиоза, и героя одного из самых известных и характерных сочинений Гектора Берлиоза. Речь идет о его «Фантастической симфонии», которая представляет собой видения и галлюцинации отравившегося опиумом безнадежно влюбленного молодого артиста. Герою симфонии снится, что в припадке ревности он убил свою возлюбленную, за что его ведут на казнь. В конце четвертой части симфонии («Шествие на казнь») дается выразительная картина отсечения головы. И после этого идет заключительная, пятая часть — «Сон в ночь шабаша», — «черная месса», на которой возлюбленная артиста предстает в облике ведьмы. В романе Булгакова именно гибель Михаила Берлиоза под колесами трамвая положила начало всей последующей дьяволиаде. А глава «Великий бал у сатаны» в планах третьей редакции и называлась «Черная месса» [4] (таким образом, в планах и первоначальных версиях музыкальные аллюзии были подчеркнуты еще и терминологически).

Не раз отмечалось, что имена и инициалы Михаила Афанасьевича Булгакова и Михаила Александровича Берлиоза (М.А.Б.) совпадают, что указывает на их связь. По мнению К. Зенкина, в некотором смысле композитор Берлиоз был предтечей Булгакова в плане обращения к дьявольским сюжетным мотивам [4].

Известно, что Гектор Берлиоз не был правоверным христианином: он написал Реквием, трактуя его как эффектное театральное произведение [3], а в оратории «Детство Христа» создал чисто человеческий образ Мессии. Также хорошо известно, что Булгаков, воспитанный в религиозной атмосфере, живо интересовался библейской критикой. И, собственно, его роман, и в особенности — еретическая фраза о нереальности евангельских повествований — есть результат этой критики. Но если Булгаков пытается совместить современные научные представления со своей особой, личной верой, то Михаил Александрович Берлиоз и вовсе отрицает исторический факт существования Иисуса Христа. Таким образом, в романе мы видим две проекции автора: с одной стороны, его «идеальный лик» — образ Мастера, с другой — гротескную «личину» — Михаила Берлиоза (только одну сторону — «дух отрицания») [4]. В этом может быть усмотрена близость Булгакова и Флоренского с его триадой «личность – лик – личина». Более того, именно в контексте платонизма Флоренского становится понятной знаменитая фраза «рукописи не горят»: шедевры (а именно они имеются в виду) вечны в мире чистых смыслов. Таким образом, имя Берлиоза, входя в структуру концепта 'музыка', обладает романтической амбивалентностью. Безверие и отрицание, даже в сочетании с высоким интеллектом оказываются дорогой в небытие, ведут к абсолютной смерти.

Имя Стравинского, руководителя психиатрической лечебницы, обнаруживает очевидную параллель с именем великого русского композитора Игоря Стравинского. Участником многих его театральных произведений является Черт: маска в балете «Петрушка», один из главных героев в «Истории солдата», а также в опере «Похождения повесы». Несмотря на то, что последняя опера композитора была написана в 1947 году, уже после смерти Булгакова, словно по какому-то мистическому пророчеству писателя действие оперы заканчивается именно в клинике. В истории музыки Стравинский занимает позицию, диаметрально противоположную Берлиозу, он стремился «очистить» искусство от «романтических безумств», но все же не в силах совершенно отстраниться от запредельного, иррационального мира романтической тайны [4]. Рабочий стол композитора Стравинского, отличающегося педантичным порядком, обычно сравнивали со столом хирурга. Некоторые черты булгаковского доктора Стравинского напоминают его однофамильца-композитора: «приятные, но очень пронзительные глаза» [1, 527], виртуозность рационалиста-аналитика при далеко не поверхностном взгляде на вещи. Даже Мастер называет доктора «гениальным психиатром». При этом, Стравинский, как и Берлиоз, оказывается не в состоянии приблизиться к пониманию истины.

Весьма интересными представляются наблюдения К. Зенкина по поводу семантического наполнения фамилии финдиректора Варьете Римского. Современники часто называли таким образом великого русского композитора Н.А. Римского-Корсакова. У Римского-Корсакова (учителя Игоря Стравинского) черт и вообще нечистая сила действуют в мире сказки и поэтому всегда оказываются побеждены силами света. В опере «Ночь

перед Рождеством» (по Гоголю) кузнец Вакула укрощает Черта и совершает на нем ночной полет из Диканьки (на Украине) в Петербург и обратно. Этот сверхскоростной перелет невольно вспоминается, когда финдиректор Варьете Римский размышляет о невероятном мгновенном перемещении своего коллеги — Степы Лиходеева из Москвы в Ялту. Из «Ночи перед Рождеством» взят и полет ведьмы на метле. Любопытно, что ближайшему коллеге Римского администратору Варьете Булгаков дает фамилию Варенуха. Варенуха — это крепкий напиток, распространенный на Украине и, тем самым, еще одно тонкое указание на оперу Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством», где ансамбль жителей Диканьки поет: «Варенуху будем пить у дьяка» [4] (эта фраза отсутствует в повести Гоголя).

К числу других системообразующих смыслов, участвующих в реализации концепта 'музыка' относится имя Коровьева-Фагота, помощника Волнда, коррелирующее с именем Афрания, помощника Пилата (средневековый музыкант Афрания был изобретателем фагота как музыкального инструмента).

Корреляция персонажей древнего и современного Булгакову московского мира отмечена в работах ученых-литературоведов (Б. Гаспаров, Е. Яблоков, М. Чудакова и др.). Эти миры выстраивают своеобразную оппозицию, соотносясь по признаку маркированности/немаркированности. (Мир древнего Ершалаима оказывается немаркированным членом этой оппозиции, а Московский маркированным).

В заключение остановимся на упоминании Мастером оперы Гуно «Фауст» в беседе с Иваном Бездомным в клинике для душевнобольных. Известно, что это была одна из любимейших опер самого Булгакова, и обращение к ней позволяет более полно вывить структуру концепта 'музыка' в тексте романа. Сложная структура действующих лиц, восходящая к романтической теме двойничества отчетливо прослеживается на примере главного героя романа – Мастера. Он обнаруживает связь с другими главными действующими лицами – Иешуа и Воландом. Роман Мастера о Пилате, по сути дела, представляет собой изложение позиции Воланда. Реакция Мастера на рассказ Иванушки в сумасшедшем доме подтверждает это наблюдение:

<...> Гость молитвенно сложил руки и прошептал:

- О, как я угадал! О, как я все угадал! [1, 564].

Представляется интересной причина замены гетевского имени Voland (Фоланд) на Woland (автор неоднократно подчеркивает, что его имя начинается с «двойного В»). Можно предположить, что W есть перевернутое М – буква, вышитая на шапочке, которую носит Мастер. Таким образом, фиксируется не тождество, а единство противоположности Мастера и Воланда. Подобным образом в «Фауст-симфонии» Листа, в отличие от трагедии Гете, Мефистофель оказывается «оборотной стороной» Фауста.

В самом конце романа в семантическом наполнении концепта 'музыка' возникают определенные вагнеровские мотивы. Картины пожаров напоминают о заключении «Гибели богов», а последний полет Воланда со свитой и умершими героями уже очень отдален от сказочности Гоголя – Римского-Корсакова и связан, скорее, с «Полетом валькирий».

Концепт 'музыка' представленный в структуре образа Мастера не только не обнаруживает актуализации сем 'чрезмерная, избыточная громкость', 'вездесущность', но и актуализирует совершенно противоположные семы 'отсутствие каких-либо звуков, беззвучие':

- Слушай беззвучие, – говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под босыми ее ногами, - слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, - тишиной <...> [1, 759].

Таким образом, в лингвофилософской парадигме романа «Мастер и Маргарита» концепт 'музыка' выполняет системообразующую функцию. Он обнаруживается в разнообразных вариантах, подтверждающих богатство лексических связей его имен, в том числе в отношениях синонимии, антонимии, семантической производности и ономастике. Различные способы экспликации когнитивных признаков концепта 'музыка' формируют содержание универсального художественного концепта 'пространство'. В тексте романа они способствуют объединению разных типов пространства в единое целое, своего рода неделимое мегапространство, включающее в себя, по замыслу Булгакова, прошлое и настоящее, реальное и потустороннее, а также отражают романтическое взаимопроникновение форм бытия и инобытия.

#### Список литературы

1. Булгаков М.А. Романы: Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М., 1987.
2. Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. 1988. № 10.
3. Жабинский К.А.. Против течения: Реквием Г. Берлиоза и эволюция жанра заупокойной мессы в XIX столетии // К.А.Жабинский, К.В.Зенкин. Музыка в пространстве культуры. Вып. 2. Ростов-на-Дону, 2003.

4. Зенкин К. «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова и музыка // Израиль XXI. Музыкальный журнал, 2011. № 5.
5. Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 44, № 1. 1985.

## МНОГОУРОВНЕВОСТЬ СЕМАНТИКИ ТЕРМИНА

Куликова И.С., Салмина Д.В.

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена

Современное терминоведение, для которого термин – это не особое слово, семантика которого исключительно сигнификативна, а слово в особой функции, сохраняющее (до определённых пределов) свойства «живого слова», признаёт поликомпонентность терминологической семантики. Так, Г. А. Иванова выделяет в значении термина «сигнификативный, денотативный и прагматический компоненты», а в его «прагматической характеристике» (= прагматическом компоненте?) – «лексико-этимологический (= мотивационный?) и научно-мировоззренческий» «субкомпоненты» [8, с. 30]. Терминологическая мотивированность связана со значением термина через его коммуникативно-прагматический – ориентирующий – компонент. О. Л. Арискина предлагает считать ориентационный аспект «одним из важнейших аспектов исследования терминологического знака» [1, с. 17].

Сравним два термина из области фонетики: губно-губной (согласный) и аккомодация. Первый, именуя один из дифференциальных признаков согласных (т. е. фонологическое понятие), своей сильно ориентирующей мотивировкой направляет внимание на моторный (для говорящего) и зрительный (для воспринимающего речь) образ артикуляции конкретных звуков, выдвигая денотативный наглядно-чувственный компонент значения термина на первый план. Второй термин слабо мотивирован через этимологию, его экстенционал охватывает вполне материальные, экспериментально фиксируемые, но без специального анализа неочевидные фонетические факты, в интенционале он обладает высоким уровнем обобщения, что обуславливает чисто сигнификативный характер его значения. В метаязыке даже такой эмпирической гуманитарной науки, как языкознание, подавляющее большинство терминов второго типа.

Нам представляется перспективной для анализа семантики термина его характеристика как двойной сущности – номинации и предикации [13, с. 79]. Компонентная структура – это, условно говоря, горизонтальное измерение семантики термина как номинации специального понятия, актуальное для терминофиксирующего [11] типа научного текста, т. е. для словаря-справочника. Допустим, в словаре дефиниции могут сопровождаться структурной схемой: губно-губной – С (сигнификат) + Д (денотат) + СМ (сильно мотивированный) + ПО (правильно ориентирующий). Предикация термина неотделима от метаречи, от реального функционирования термина в научном дискурсе, в терминоиспользующих и терминосоздающих [11] текстах. Позволим себе соотнести предлагаемое В. Д. Табанаковой трёхкомпонентное определение предикативности научного термина [там же] со всеми тремя уровнями его семантики:

- отношение термина «к понятию, им обозначаемому» → значение, оформляемое в дефиниции термина, прежде всего в словарной;
- отношение «к месту, которое он занимает в структуре знания по отношению к другим понятиям терминосистемы» → содержание термина, концепт, реализация которого осуществляется в научном дискурсе и – в сжатой форме – в объяснительной части отраслевых энциклопедических словарей;
- отношение «к возможной интерпретации объёма и содержания понятия» → смысл термина, реализуемый в метаречи, в метадиалекте научной школы, научного направления или в метаидиолекте.

Таким образом, триада «метаязык как лексикон – метаязык как система – метаречь» выводит на вертикальное измерение терминологической семантики: значение ← содержание → смысл.

Различие уровней значения и содержания термина особенно явно обнаруживаются в статьях отраслевых энциклопедий. Например, статья ЯЗЫК в ЛЭС начинается с дефиниции: «Термин язык имеет по крайней мере два взаимосвязанных значения: 1) Я. вообще, Я. как определ. класс знаковых систем; 2) конкретный, так называемый этнический, или «идиоэтнический», язык – некоторая реально существующая система, используемая в некотором социуме, в некоторое время и в некотором пространстве [12, с. 604]. Так, в производных терминах «система языка», «структура языка», «языкознание», «языковые универсалии» и др. используется первое значение, в терминах «русский язык», «грамматика китайского языка» и т. п. – второе значение. Но при этом очевидно, что оба определения, открывающие словарную статью, намеренно сокращены и неполны: в 1-й дефиниции

логическая привязка к классу знаковых систем требует от слова-предиката «определённый» – в таком его употреблении – обязательной конкретизации; 2-я дефиниция не содержит целевого компонента (для чего используемая?). Но, по справедливому замечанию А. С. Герда, «значение термина в форме его определения никогда не передаёт всех признаков того или иного научного понятия и потому никогда с ним не совпадает» [5, с. 7].

В словарях-справочниках толкового типа, где дефиниция представляет терминологический концепт в свёрнутом виде, должна быть более полной. См., например: «1. Одна из самобытных семиологических систем, являющаяся основным и важнейшим средством общения членов данного человеческого коллектива, для которых эта система оказывается также средством развития мышления, передачи от поколения к поколению культурно-исторических традиций и т. п.» [2]; «Социально отработанная, исторически изменчивая знаковая система, служащая основным средством общения и представленная разными формами существования, каждая из которых имеет по крайней мере одну из двух форм реализации – устную или письменную» [4].

Неполнота инициальных определений в энциклопедическом словаре или в словаре-справочнике смешанного типа восполняется в развёрнутой объяснительной части статьи энциклопедического словаря, где и раскрывается содержание термина.

Вербальное варьирование дефиниции и даже иная расстановка семных акцентов, как в приведённых словарных, т. е. кодифицированных метаязыковым узусом, определениях термина язык, может не менять её сути. Однако требование единообразия определений, предъявляемое пользователями метаязыка к идеальному термину, в реальности постоянно нарушается из-за функционирования терминов в научном дискурсе, из-за их участия в процессе познания. «Именно мышление, – писал Б. Н. Головин, – и не позволяет выполнить эти идеальные требования. Одна и та же сила постоянно поддерживает тенденцию к точности и однозначности термина – и постоянно эту же тенденцию разрушает» [3, с. 265]. Как хорошо известно даже начинающему исследователю, в терминосоздающих научных текстах различие дефиниций терминов, особенно базисных, обычно методологически обусловлено, а потому является сущностным.

Известна, в частности, множественность дефиниций термина ЯЗЫК в работах лингвистов-теоретиков и философов. Ср.: «Язык есть орган, образующий мысль <...> язык народа есть его дух, и дух народа есть его язык <...>» (В. Гумбольдт); «Язык есть комплекс членораздельных и знаменательных звуков и созвучий, соединённых в одно целое чутьём известного народа <...>» (И. А. Бодуэн де Куртене); «Язык есть система знаков, выражающих идеи» (Ф. де Соссюр); «Язык есть <...> структура чистых отношений <...> форма или схема, не зависящая от практических реализаций» (Л. Ельмслев); «Язык есть важнейшее средство человеческого общения» (В. И. Ленин); «Язык есть непосредственная действительность мысли» (К. Маркс) [7, с. 6–8]; «Язык – дом бытия» (М. Хайдеггер); «Язык есть отношение одного человека к другому» (Ж.-П. Сартр); «Язык – это социальное средство функционирования властных отношений между людьми» (М. Фуко); «Язык реализуется в форме языковых игр» (Л. Витгенштейн) [9, с. 64–65].

Приведённые определения (в цитируемых источниках их собрано значительно больше) позволяют, с одной стороны, говорить о сложности совокупного концептуального содержания базисного языковедческого термина язык, которое полно раскрывается только в лингвистическом дискурсе, а с другой – о множественности его интерпретационных смыслов, каждый из которых в отдельности «артикулируется» в рамках метаидиолекта или даже в рамках отдельного текста.

Принципиальная возможность термина получать разное осмысление отличает термин от общеупотребительного слова, речевой смысл которого – при всей его контекстуальной вариативности – реализуется как семная перестройка, ограниченная узусом. Для термина узуальна (метадиалектна) именно концептуальная многозначность [10, с. 34], при которой равные по объёму термины-понятия различаются интенционалом. Для обозначения рассматриваемого явления используются и другие термины: полиморфизм [15, с. 71], амбисемия – *ambi-* (лат.) ‘вокруг, около’ + *σημείον* (греч.) ‘знак’ [14, с. 133]. В этом ряду может быть рассмотрено также понятие «авторский термин», который в интерпретации В. Д. Табанаковой, «расширяется до авторского концепта, авторского отношения, авторской предикации, авторской интерпретации специального понятия в тексте и дискурсе» [13, с. 6], что фактически сближает его с концептуальной полисемией, или полиморфизмом.

Всё сказанное объясняет постоянное противоречие объективного и субъективного начал в терминологии. Объективное начало связано с наличием соответствующего языкового явления, факта, процесса; «субъективное, сознательное начало <...> привносится исследователем, определяющим, уточняющим границы содержания специального понятия, именуемого данным термином» [6, с. 58].

### Список литературы

1. Арискина О.Л. Становление учения о морфемике и словообразовании русского языка: понятийный и терминологический аппарат (XVI–XVIII вв.): Автореф. дис. ... доктора филол. наук. – М., 2013. – URL: [mgpu.ru/materials/21/21585.pdf](http://mgpu.ru/materials/21/21585.pdf)
2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М., 1966.
3. Березин Ф.М., Головин Б.Н. Общее языкознание. – М., 1979.
4. Васильева Н.В., Виноградов В.А., Шахнарович А.М. Краткий словарь лингвистических терминов. – М., 1995.
5. Герд А.С. Ещё раз о значении термина // Лингвистические аспекты терминологии. – Воронеж, 1980. – С. 3–9.
6. Даниленко В.П. Русская терминология. Опыт лингвистического анализа. – М., 1977.
7. Звегинцев В.А. Очерки по общему языкознанию. – М., 1962.
8. Иванова Г.А. Компоненты содержательной структуры научного термина // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». – № 3. – 2008. – М.: Изд-во МГОУ, 2008. – С. 25–31.
9. Комарова З.И. Методология, метод, методика и технология научных исследований в лингвистике: учебное пособие. 2-е изд., испр. и доп. – М.: ФЛИНТА : Наука, 2013. – 820 с.
10. Куликова И.С., Салмина Д.В. Введение в металингвистику (системный, лексикографический и коммуникативно-прагматический аспекты лингвистической терминологии). – Санкт-Петербург: САГА, 2002. – 350 с.
11. Лейчик В.М. Терминоведение: предмет, методы, структура. Изд. 3-е. – М.: Издательство ЛКИ, 2007. – 256 с.
12. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В.Н. Ярцевой. – М., 1990.
13. Табанакова В.Д. Авторский термин: знаю, интерпретирую, перевожу: монография. – Тюмень: Изд-во Тюменского ГУ, 2013.
14. Татаринцов В.А. Терминологическая лексика русского языка: эволюция проблем и аспектов изучения. 2005. – URL: [istina.msu.ru/media/publications/articles/da2/438...](http://istina.msu.ru/media/publications/articles/da2/438...)
15. Шелов С.Д. Определение терминов и понятийная структура терминологии. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 1998.

## ОСНОВНЫЕ СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СУБСТАНДАРТНОЙ НОМИНАЦИИ В СОЦИОЛЕКТНОМ ЛЕКСИКОНЕ СУБКУЛЬТУРЫ АВТОМОБИЛИСТОВ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

**Царева Е.В.**

ФГБОУ ВПО «Череповецкий государственный университет», г.Череповец

Социолектный лексикон субкультуры автомобилистов в английском языке начал формироваться еще в начале прошлого века в связи с изобретением автомобиля и превращением его в одно из самых популярных транспортных средств. Тем не менее, данный лексикон до сих пор не получил ни теоретической интерпретации, включая его определение как специфической формы языка, ни достаточно полного номинативного описания в семантическом аспекте, что обусловило цель нашей статьи. Материалом для анализа послужили 400 социолектизм, извлеченных методом сплошной выборки из словарей англоязычного лексического субстандарта, представленных в Списке литературы. Исследуемый материал охватывает английский автомобильный социолект, преимущественно, американского национального варианта английского языка XX–XXI вв. При анализе также частично затрагивались автомобильные социолектизмы британского ареала. Уточним основные рабочие понятия нашего анализа, оговорившись, что все они составляют концепцию В.П. Коровушкина в ее (1) социолектологическом, (2) социолексикологическом и (3) лингвосубкультурологическом компонентах.

Субкультура, включая субкультуру англоязычных автомобилистов, – это система ценностей, традиций, норм и форм поведения, присущих определенному социуму, в нашем случае – автомобильному социуму, представители которого исключены в разной степени или вышли сами из существующей в данном обществе и в данное время привычной среды, из общепринятого социокультурного пространства, где субкультурный социум имеет свой, отличный от традиционного, взгляд на жизнь, ее ценности и свое место в ней, а также свой лексикон [4, с. 85–86].

Субкультурный лексикон – это полуавтономная или неавтономная экзистенциальная форма языка, представляющая собой иерархически структурированную субстандартную лексическую систему, элементы которой – социолектизмы – функционально и понятийно соотнесены с соответствующим субкультурным социумом, в нашем случае с автомобильным социумом, обладают этико-стилистической сниженностью и инвективностью различной степени и качества и профессионально-корпоративной маркированностью, отражающей социально-субкультурную специфику данного социума и обслуживающего его социолекта [2, с. 58].

Социолект – это исторически сложившаяся, относительно устойчивая для данного этапа полуавтономная форма существования языка, обладающая своей системой социолингвистических норм второго уровня, функционально и понятийно закреплённая за определенным социальным профессионально-корпоративным социумом и обладающая специфичной просторечной лексической системой [1, с. 219-220]. Автомобильный социолект – это исторически сложившаяся за последнее столетие полуавтономная относительно устойчивая форма существования национального языка, субстандартная лексическая система которой соответствует социолингвистической норме второго уровня, профессионально и корпоративно детерминирована, идентифицирует принадлежность говорящего к автомобильному социуму и субкультуре и используется для обозначения специальных понятий, признаков и процессов.

В нашем исследовании проводился анализ социолектного лексикона шести профессионально-корпоративных групп, принадлежащих автомобильному социуму. В скобках приведены примеры словарных помет, используемых в словарях англоязычного лексического субстандарта для обозначения представителей субкультуры автомобилистов.

1. Автостопщики (beat, hoboes, teenagers)
2. Автоинспекторы (police, traffic policemen)
3. Дальнобойщики (truckers, truck driver use, CB slang)
4. Мотоциклисты (motorcycle slang, motorcyclists)
5. Уличные гонщики (car racing, road racing, racer)
6. Хот-роддеры (hot rodders, rodders)

При рассмотрении семантических особенностей субстандартной номинации в социолектном лексиконе субкультуры автомобилистов в английском языке необходимо описать два аспекта: (1) семасиологический и (2) ономазиологический.

В номинативно-семасиологическом аспекте субстандартная лексическая система английского автомобильного социолекта дифференцируется (1) по 21 лексико-семантической группе (ЛСГ) и (2) по 50 синонимическим рядам. Наиболее продуктивными лексико-семантическими группами являются следующие: 1) ЛСГ, обозначающая детали автомобиля: alligator ‘протектор от порванной шины’; eyeball ‘передняя фара’; jewelry ‘цепи, надеваемые на шины’; pup ‘небольшой четырёхколесный прицеп к грузовику’; 2) ЛСГ, обозначающая транспортное средство: cement-mixer ‘машина или грузовик с шумным мотором’; kiddie car ‘школьный автобус’; rake the leaves ‘последняя машина в потоке’; Tudor ‘автомобиль с двумя дверцами’; 3) ЛСГ, обозначающая названия американских городов или штатов: Bear Town ‘Бостон’; Iron City ‘Детройт’; Lost Wages ‘Лас-Вегас’; Windy City ‘Чикаго’; 4) ЛСГ, обозначающая особенности езды: flat out ‘ехать с максимальной скоростью’; lay a batch ‘разгоняться’; leadfoot ‘быстро ехать’; squirrel ‘вылять из стороны в сторону во время езды’. Наиболее продуктивными синонимическими рядами являются ряды со следующими доминантами: 1) a car: black ass ‘машина, у которой не работают задние фары’; four-wheeler ‘автомобиль’; ready-to-run ‘машина, купленная в салоне и не требующая каких-либо модификаций’; survivor ‘неотреставрированный автомобиль в хорошем состоянии’; twin pots ‘автомобиль с двухкамерным карбюратором’; 2) a truck: fort ‘бронированный грузовик’; gypsy ‘грузовик, управляемый владельцем, а не наемным водителем’; six bits ‘грузовик с шестью колесами и шестью скоростями’; thermos bottle ‘грузовик с цистерной’.

В ономазиологическом плане в английском автомобильном социолекте используются способы семантической деривации с (1) переносом и (2) без переноса наименования.

I. Социолектизмы – семантические дериваты с переносом наименования: 1. С метафорическим переносом: 1) метафора на основе сходства по форме: bug (жук) ‘старый автомобиль с форсированным двигателем’; clover leaf (лист клевера) ‘дорожная развязка’; fishtail (рыбий хвост) ‘выпуклые задние крылья автомобиля’; pot (горшок) ‘двигатель автомобиля’; 2) метафора на основе сходства по содержанию: crate of sand (ящик с песком) ‘грузовик с сахаром’; jug (кувшин) ‘карбюратор’; salad wagon (машина, перевозящая зелень) ‘мусоровоз’; 3) метафора на основе сходства функций: anchor (якорь) ‘аварийный тормоз’; bear bait (приманка для медведя) ‘один из грузовиков, движущийся впереди остальных’; hair dryer (фен для волос) ‘турбокомпрессор’; sandbox (кошачий лоток) ‘туалет’; 4) метафора на основе качественных характеристик: black and white taxi (черно-белое такси) ‘полицейская машина’; flag waver (размахивающий флагом) ‘дорожная ремонтная бригада’; juice (сок) ‘топливо’;

quiz (экзамен без предупреждения) 'тест на трезвость'; 5) метафора на основе приписываемых характеристик: badge bandit (бандит со значком) 'офицер полиции'; city kitty (городская кошечка) 'женщина-полицейский'; local yokel (местный мужлан) 'городской полицейский'; seat covers (обивка кресла) 'привлекательные женщины в машине'; slug (лентяй) 'пассажир, добирающийся до работы автостопом'.

2. С метонимическим переносом: 1) каузальная метонимия: А) материал → объект: hot iron (горячий металл) 'усовершенствованный автомобиль'; Б) действие → объект: rake the leaves (разгрести листья) 'последняя машина в потоке'; В) объект → субъект: charger (зарядное устройство) 'водитель автомобиля с форсированным двигателем'; Г) объект → действие: flag (флаг) 'просить водителя остановиться'; Д) результат → действие: fingerprint (отпечатки пальцев) 'нагружать или разгружать грузовик своими силами'; 2) атрибутивная метонимия: А) признак 1 → признак 2: blonde and sweet (белый и сладкий) 'со сливками и сахаром' (о кофе); Б) признак → объект: pink (розовый) 'документ, подтверждающий владение автомобилем'; В) действие → признак: creep-and-cuss (ползти и ругаться) 'замедленный' (о движении автомобилей); 3) локальная метонимия: А) объект → место: grass (трава) 'разделительная полоса с газоном'; Б) место → предмет: bottom-end (нижний конец) 'коленчатый вал'; В) место → действие: Hollywood stop (остановка в Голливуде) 'неполная остановка на дорожном знаке или сигнале светофора'; 4) синекдоха: mini skirt (мини юбка) 'женщина', reefer (рефрижератор) 'грузовик с рефрижератором', wheels (колеса) 'машина'; 5) антропонимия: moon discs или moons (от имени Дина Муна, производителя гоночных автомобилей и деталей для увеличения скорости машин) 'лунные диски'; victoria (автомобиль американской фирмы «Форд Краун Виктория», по форме напоминающий карету) 'двухместный автомобиль с откидным верхом'; 6) ономотопея: honk on (гудеть) 'быстро ехать'; ouch (выражение боли) 'травма'; slap-slap (звук удара) 'небольшая полицейская дубинка'.

1. Социолектизмы – семантические дериваты без переноса наименования: 1) социолектизмы с расширением значения: cow wagon (фургон для коров) 'трейлер для крупного рогатого скота'; roller skate (фольксваген) 'любой малометражный автомобиль'; 2) социолектизмы с сужением значения: hit the road (отправляться в путь) 'путешествовать на попутном транспорте'; swamper (разнорабочий) 'помощник дальнобойщика, грузчик'; 3) социолектизмы-эвфемизмы: pavement princess (принцесса тротуаров) 'проститутка'; 4) социолектизмы-дисфемизмы: bum (слоняться без дела) 'путешествовать автостопом'; Dirty Town (грязный город) 'Нью-Йорк'; 5) конверсия: fireball (шаровая молния) 'быстро ехать'.

Таким образом, анализ семантических особенностей номинации в социолектном лексиконе англоязычных автомобилистов показал, что данный лексикон весьма разнообразен в семантическом аспекте, что свидетельствует о развитой лингвокреативности носителей субкультуры автомобилистов.

### Список литературы

1. Коровушкин В.П. Основы контрастивной социолектологии: Монография в двух частях. Часть II. – Череповец: ГОУ ВПО ЧГУ, 2005. – 290 с.
2. Коровушкин В.П. Английский лексический субстандарт versus русское лексическое просторечие (опыт контрастивно-социолексикологического анализа): Монография. – Череповец: ЧГУ, 2008. – 167 с.
3. Коровушкин В.П. Теоретические основы контрастивной социолектологии: Монография. – Череповец: ЧГУ, 2009. – 246 с.
4. Коровушкин В.П. Англоязычные заимствования в лексиконах русских субкультур // Вестник Череповецкого государственного университета. – Череповец, 2014. – № 3 (56). – С. 85–90.
5. Dalzell T., Victor T. The Routledge Dictionary of Modern American Slang and Unconventional English. – New York: Taylor & Francis Group, 2008. – 1104 p.
6. Chapman R. American slang. – New York: Harper & Row Publishers, 1987. – 499 p.
7. Kipfer B.A., Chapman R.L. Dictionary of American Slang. Fourth Edition. – New York: Harper Collins Publishers, 2007. – 1114 p.
8. Lighter J.E. Random House historical dictionary of American slang. Vol. 2, H-O. – New York: Random House, 1997. – 736 p.
9. Wentworth, H., Flexner, B.S. Dictionary of American Slang. Second Supplemented Edition. – New York: Thomas Y. Crowell Publishers, 1975. – 766 p.
10. A Collection of Trucking Lingo. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chickenhaulin.com/>
11. A Guide to Truckers Slang. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.thetruckersreport.com/library/a-guide-to-truckers-slang/>
12. Trucker SLANGuage. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.layover.com/infocenter/slang.htm>

# ФЕНОМЕН ЖУРНАЛИСТСКОЙ РЕЧИ НА ОСНОВЕ ТЕКСТУАЛЬНОЙ ЛИНГВИСТИКИ

**Филипенко И.Б.**

Северо-Кавказский федеральный университет, г. Ставрополь

В данной статье мы коснемся вопроса текста, как коммуникативной единицы, его функций и характерных черт журналистской речи с помощью текстуальной лингвистики.

Текст это коммуникативная, семантико-прагматическая, преднамеренная, взаимодействующая единица. Это интеграция лингвистической системы и использования в коммуникативном взаимодействии, компонентами которого являются производитель и получатель текста, как участники общения (RAE, 2001).

Сearle (1990) представляет основополагающие и регулирующие правила речевых актов. Эти термины были взяты на вооружение для определения и представления модели текста и установления его основополагающих принципов (взаимосвязь, логичность, целенаправленность, приемлемость, ситуативность, интертекстуальность, информативность) и регулирующие принципы. Основополагающие принципы текстовой коммуникации создают и определяют формы поведения текстовой коммуникации и составляют деятельность текстовой коммуникации, которая зависит от правил. Основополагающие принципы появляются как система текстовой модели.

Текст строится с учетом характера коммуникации. Модель текста разработана с учетом формального и однородного сочетания с учетом компонентов лингвистического типа (взаимосвязь и согласованность). По своему составу модель текста подразумевает продуктивную деятельность и воображение, которые, в свою очередь, задействуют элементы психолингвистических типов. Они взаимодействуют с элементами социолингвистического типа и связаны с физической и концептуальной средами (ситуативность и интертекстуальность) и с качеством, актуальностью и значимостью характера речи (информативность) и коммуникационного характера (эффективность, результативность, адекватность).

Сумма регулирующих и составляющих элементов определяет модель текста, рассматривает как результат события и коммуникативного процесса, который не может игнорировать всё, что связано с производством, пониманием и лингвистическими аспектами. Составляющие и регулирующие элементы текстовой связи интегрированы в основные компоненты коммуникативной грамматики: синтаксический, семантический и прагматический компоненты.

Текст рассматривается как единое целое коммуникативного взаимодействия, где язык полностью выполняет коммуникативные и когнитивные функции. В процессе создания журналистской речи необходимо учитывать исходный текст, ситуацию, события, чтобы на основе анализа, интерпретации и понимания журналист, объединяя макроструктуру с супер структурой, получал соответствующий текст.

Состав публицистического текста предполагает обратный маршрут к производству; включает в себя восприятие, внимание, чтение, декодирование, интерпретацию, постановку в эпизодической памяти. Как производственные так и пояснительные действия должны рассматриваться, находясь в нормах текстуальности, в отношении интенциональность - текст - приемлемость, и соответственно когнитивные, лингвистические и контекстные модели.

Стандарты текстуальности, определяющие текст как коммуникативное событие, имеют решающее значение для организации, производства и понимания журналистской речи, стиля и методов.

События и информационные факты не единственный источник для производства и текстуальной определенности сообщения. Большая часть журналистских сообщений и текстов представляют собой информацию на основе речи или на основе того, что Ван Дейк (1990) называл «источниками текста»: речь, интервью, телефонные звонки, объявления, пресс-конференции, собрания, суждения и др. Кроме данных процессов, в случае журналистского текста, необходимо добавить характерную структуру журналистского текста, которая менее значительна с точки зрения производственного процесса. В производственном процессе необходимо рассмотреть когнитивные процессы (модели) и структуру журналистских текстов. Производство журналистского текста подразумевает своё нахождение в источнике текста, в ситуации и в контексте (социологические, экономические и политические аспекты).

К когнитивной обработке речи или другим когнитивным моделям относится серия этапов или фаз обработки речи: декодирование, интерпретация, структурирование, цикличная обработка, формирование макроструктуры и суперструктуры, представление в эпизодической памяти, ситуативные модели, формирование знания и мировоззрения, субъективность.

Непрерывный процесс наблюдения за выбором, формирование макроструктур и «результативный фильтр» это основные направления в журналистском производстве. Процессы, операции и стратегии в обработке текстового источника (выбор, воспроизведение, краткое содержание, стилистика и риторика) способствуют пониманию и анализу текстуального источника в функции когнитивной и текстуально-лингвистической модели.

Когнитивная модель для производства журналистского текста очень важна как для объяснения производства, так и для рассмотрения процесса: понимание журналистской информативной речи.

Понимание сообщений предполагает следующие этапы: 1) восприятие и внимание; 2) чтение; 3) декодирование и интерпретация; 4) представление в эпизодической памяти; 5) формирование, использование и общая актуализация и мировоззрение (Van Dijk, 1990: 201).

В процессе понимания по части чтения, восприятия и внимания, классификация и значимость заголовков сообщения это основа для того, чтобы заголовки владели вниманием и чтением. Чтение подразумевает декодирование и интерпретацию текста. Чтение заголовков может способствовать непрерывной активности в тексте или прекращению, это зависит от степени интереса, понимания, значимости, новизны, актуальности журналистского текста.

Декодирование и интерпретация заголовков предполагает понимание системы контроля, изученную и выраженную через то, что Ван Дейк (1990) обозначил как, макроструктуру текста, суперструктуру, макроструктурную информацию план неполного чтения. Чтение заголовков и понимание подразумевает лингвистико-грамматический (семантический и синтаксический) анализ для того, чтобы достичь уровня концептуальности и преднамеренности, который выражает важность этих операций в продуктивном процессе (как в когнитивной модели, так и в лингвистической).

Интерпретация заголовков не только проводит лингвистические процессы, но также занимается проблемами познания, что помогает последующему пониманию и определению макроструктуры текста.

Основываясь на исследованиях Адама и Лорда (1999), текст можно определить как речевой предмет, наделённый внутренним формированием, которое поддерживает информативное единство и равновесие с помощью переплетения различных иерархических единиц. Речь должна рассматриваться вместе с лингвистическими единицами и необходимо учитывать размер текста (структуру речи на описательных уровнях) и контекст (контекстуальные качества: когнитивный процесс, ситуативная и социокультурная модель).

Анализ речи подразумевает рассмотрение, как самого текста, так и его коммуникативное взаимодействие (текст - контекст). В этом значении анализ текста включает текстуальную грамматику (синтаксическое и семантическое описание) или текстуальные правила (взаимосвязь, логичность) и контекстуальные особенности (прагматический компонент), ситуативные и интертекстуальные правила.

Таким образом, в процессе создания текста журналистской речи необходимо учитывать исходный текст, ситуацию, контекст события, чтобы на основе анализа, интерпретации и понимания, журналист, объединяя макроструктуру с суперструктурой, достигал соответствующий текст.

Состав публицистического текста предполагает обратный маршрут к производству; включает в себя восприятие, внимание, чтение, декодирование, интерпретацию, постановку в эпизодической памяти.

Как производственные, так и пояснительные действия должны рассматриваться, находясь в нормах текстуальности, в отношении интенциональность – текст – приемлемость.

Стандарты текстуальности, определяющие текст как коммуникативное событие, имеют решающее значение для организации, производства и понимания журналистской речи, стиля и методов.

### Список литературы

1. Adam, J. y Lorda, Cl. 1999. Lingüística de los textos narrativos. Edit. Ariel. Barcelona.
2. Searle, J. 1990. Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje. Edit. Cátedra. Madrid.
3. RAE. 2001. Diccionario de lengua española. Edit. Espasa Calpe.
4. Van Dijk, T. 1990. La noticia como discurso. Edit. Paidós. Barcelona.

## ЯЗЫК – МЫШЛЕНИЕ – РЕЧЬ

Никитченко А.В.

Московская Ветеринарная Академия им. К.И. Скрябина, г.Москва

В статье рассматриваются понятия языка, мышления и речи, и как всё это между собой взаимодействует.

The article considers the concepts of language, thinking and speech as all interacting with each other.

Раз овладение языком в совершенстве невозможно без языковой среды – тем самым развитие языков имеет для прогресса общества не меньшее значение, чем развитие производительных сил благодаря совершенствованию орудий труда. Язык – это мышление, язык – это процесс, переход от единичного к общему, и наоборот – от явления к сущности к явлению. Реальное мышление – движение мысли.

Анализ связи мышления с речью является одним из важнейших вопросов, связанных с познанием психологических аспектов речи. Не отрицая тесной связи речи с мышлением, в анализе их генетических источников психологи расходятся во мнениях. По утверждению П.П. Блонского и речь, и мышление ведут своё происхождение от практической деятельности. Работы В. Штерна, Ж. Пиаже, Л.С. Выготского отрицают такую позицию. Мышление, мысль одновременно выступают и как процесс, и как результат данного процесса. Мышление – это процесс решения задачи, а если в нём принимает участие речь, регулируя и направляя его, то можно говорить об активном участии речи в мышлении. Идея или мысль нередко выступает результатом решения задачи, и она обычно и выражается в слове. В этом случае слово, как элемент речи оказывается тесно связано с мышлением.

Речь – исторически сложившаяся в ходе материальной преобразующей деятельности людей форма общения, опосредованная языком. Речь – это язык в действии. В ходе речевого общения происходит непрерывное кодирование и декодирование информации. Речь включает процессы порождения и восприятия сообщений для целей общения или, в частном случае, для целей регуляции и контроля собственной деятельности (внутренняя речь). Речь служит фактором управления собственной психикой и поведением человека, который её использует, и психикой других людей – в этом выражается её регуляционная функция. А вот свою коммуникативную функцию речь получила благодаря существованию языка. Смысл коммуникативной функции в том, что с помощью речи информация передаётся от человека к человеку. Она используется в различных видах общения людей и является первым источником информации.

«Границы моего языка означают границы моего мира», - отметил Людвиг Витгенштейн.

Обучение языку есть обучение некоему типу мышления (и наоборот): насколько универсален язык, настолько продуктивно и мышление. Воистину был прав Сократ, когда молвил: «Заговори, чтоб я тебя увидел».

Все люди различны по типу и стилю мышления, способностям, обучаемости. Но вполне возможно создать такую обучающую среду, в которой их мыслительный потенциал достигнет максимума. Для этого необходимо, чтобы обучающая обстановка и всё происходящее в ней процессы были совершенно безопасны. Дело в том, что активное мышление обусловлено работой одной из частей мозга (неокортекса – новых, т.е. образовавшихся на недавних этапах эволюции, частей коры), которая в условиях стресса или боязни попросту «тормозит»: основная нагрузка перекладывается на более примитивные части мозга, где не вырабатываются новые решения, а используются уже готовые – это быстрее.

Поэтому там, где возникает опасность, появляются сбои и ошибки. Так вот, для отсутствия мозговых сбоев лучше всего сразу же обеспечить удобную и спокойную атмосферу, в которой проходит обучение.

Таким образом, мы приходим к созданию некоей комплексной технологии алгоэвристического обучения, сочетающей все наиболее эффективные принципы развития творческого мышления. В ней, помимо весьма действенного «принципа снежного кома» Л. Ланды, нужно внимательно отнестись и к созданию обучающей среды, также стимулирующей индивидуальное творчество. Например, чтобы эту индивидуальность выразить, хорошо бы каждому учащемуся обеспечить отдельный маленький мир, своё «творческое пространство». Для каждого человека процесс своего собственного обучения – тоже творчество, и нужно дать каждому возможность создавать самого себя. То есть это всё тот же «фитнес мышления». Неплохо, и когда тренировка абстрактного мышления одновременно означает выработку опыта повседневной деятельности, приложения на практике получаемых и вырабатываемых знаний. Но при этом нужна и «кают-компания», где можно думать и работать вместе. Ведь также приобретаемое умение мыслить проверяется и используется в конкретных деталях – неважно, доказательство теорем это или изобретательская деятельность. Важно научить не бояться ошибок: наиболее ценные жизненные уроки приходят именно после пересмотра и исправления ошибок. Куда важнее уметь так хорошо мыслить, чтобы суметь эти ошибки исправить. А по мере развития мышления удастся вообще их не допустить «на автопилоте», не забывая об этом особо.

А пусть каждый, кто учится мыслить, научиться фиксировать информацию в разных формах. Можно писать, проговаривать, зарисовывать. Можно тренировать свою память и её способность «выдавать» нужную информацию в нужный момент.

При развитии мышления важно создать правильную эмоциональную установку – вообще говоря, индивидуальную. От качества и расширения круга положительных эмоций (или от сужения круга негативных) зависит и качество креативного мыслительного процесса (Б. Фредриксон). Другими словами, креативные

творческие процессы – сложная работа ума, при совершении которой мозг сам отбирает нужную информацию в соответствии с задачей и конкретным моментом времени. Этому моменту должны соответствовать и эмоции, обеспечивающие управление поиском решения задачи. Между прочим, роль положительных эмоций и их уникальное воздействие на человека еще недостаточно учитываются для расширения мыслительных возможностей мозга.

Кстати, в творчестве должно найтись место и для людей с быстрым мышлением, и для «тугодумов». Креативное мышление нельзя включить или выключить – требуется время, чтобы успеть подумать и пофантазировать, чтобы поймать и представить всем свою идею. Мыслительная деятельность побуждается мотивами, которые являются не только условиями её развёртывания, но и факторами, влияющими на её продуктивность. Продуктом мышления могут быть цели последующих действий. В ходе общения людей результаты мыслительной деятельности одного человека (знания) передаются другому. К основным операциям мыслительной деятельности, направленным на адекватное познание, относятся сравнение, анализ и синтез, абстракция и обобщение.

#### **Список литературы**

1. Азимов Э.Г., Щукин А.Н. Словарь методических терминов (теория и практика преподавания языков).- СПб.,1999.
2. Жинкин Н.И. Язык-речь-творчество: Исследования по семантике, психолингвистике, поэтике.- М.,1998.
3. Кубрякова Е.С., В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина Краткий словарь когнитивных терминов.- М.,1996.
4. Тумасова С.А., Шамхалова С.Ш. Психология: Учебное пособие.- М.: Изд-во Риор, 2006.
5. Язык и наука конца 20века М.: Российская Академия Наук. Институт языкознания РАН. –М.,1995.

#### **СЕКЦИЯ №23.**

#### **СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.20)**

#### **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)**

## ПЛАН КОНФЕРЕНЦИЙ НА 2016 ГОД

### Январь 2016г.

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

Прием статей для публикации: до 1 января 2016г.

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

### Февраль 2016г.

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

Прием статей для публикации: до 1 февраля 2016г.

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

### Март 2016г.

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

Прием статей для публикации: до 1 марта 2016г.

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

### Апрель 2016г.

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

Прием статей для публикации: до 1 апреля 2016г.

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

### Май 2016г.

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

Прием статей для публикации: до 1 мая 2016г.

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

### Июнь 2016г.

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

Прием статей для публикации: до 1 июня 2016г.

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

### Июль 2016г.

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

Прием статей для публикации: до 1 июля 2016г.

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

### Август 2016г.

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

Прием статей для публикации: до 1 августа 2016г.

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

### Сентябрь 2016г.

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

Прием статей для публикации: до 1 сентября 2016г.

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

### Октябрь 2016г.

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

Прием статей для публикации: до 1 октября 2016г.

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

**Ноябрь 2016г.**

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

Прием статей для публикации: до 1 ноября 2016г.

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

**Декабрь 2016г.**

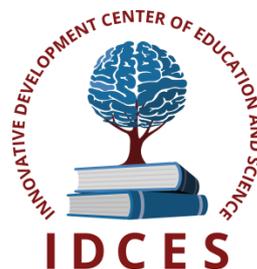
III Международная научно-практическая конференция «Перспективы развития современных гуманитарных наук», г.Воронеж

Прием статей для публикации: до 1 декабря 2016г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 января 2017г.

**С более подробной информацией о международных научно-практических конференциях можно ознакомиться на официальном сайте Инновационного центра развития образования и науки [www.izron.ru](http://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 III**

**Сборник научных трудов по итогам  
международной научно-практической конференции  
(11 апреля 2016 г.)**

**г. Самара  
2016 г.**

Печатается в авторской редакции  
Компьютерная верстка авторская

Подписано в печать 10.04.2016.  
Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 9,8.  
Тираж 250 экз. Заказ № 40.

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