Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»
Kazan (Volga Region) Federal University
Gilan State University

TEXT. LITERARY WORK. READER

Materials of the II international scientific conference
on May 20–21, 2014

Prague
2014

Text. Literary work. Reader : materials of the II international scientific conference on May 20–21, 2014. – Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ». – 368 p. – ISBN 978-80-87966-31-0

ORGANISING COMMITTEE:

Yarmakeyev Iskander Engelevich, professor, deputy director for scientific work in the Institute of Philology and History.

Khabutdinova Mileusha Mukhametzyanovna, assistant professor, head of the educational-information activity support department.

Mukhametshina Rezeda Failevna, professor, head of the Russian and world philology department in the Institute of Philology and History.

Golandam Arash Karim, assistant professor of the Russian language department in the Gilan State University (Iran).

Voronova Lyudmila Yakovlevna, assistant professor, head of the history of Russian literature department.

Sayapova Albina Mazgarovna, professor of the history of Russian literature department.

Bushkanets Liya Yefimovna, assistant professor of the history of Russian literature department.

Bekmetov Renat Ferganovich, assistant professor of the theory of literature and comparative linguistics department.

Afanasyev Anton Sergeyevich, teaching assistant of the Russian literature of 20th and 21st centuries and teaching methodology department.

Authors are responsible for the accuracy of cited publications, facts, figures, quotations, statistics, proper names and other information.

These Conference Proceedings combines materials of the conference – research papers and thesis reports of scientific workers and professors. It examines the problematic of text, literary work and reader. Some articles deal with questions of being, language and text in interdisciplinary discourse. A number of articles are covered with problems of «inner world» of literary works. Some articles are devoted to interpretation of the literary text meaning. Some authors are interested in national originality and interaction languages and literatures.

UDC 81+82+008
ISBN 978-80-87966-33-4

The edition is included into Russian Science Citation Index.

© Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2014.
© Group of authors, 2014.

CONTENTS

I. BEING, LANGUAGE AND TEXT IN INTERDISCIPLINARY DISCOURSE

Багдасарян А. Г.
К вопросу о функции слова в художественном тексте 9

Назарова Н. Ю.
Особенности порождения и восприятия
психологической семантики в художественном тексте..... 17

Фоменко Т. А.
Проявление акцентуации характера языковой личности
(на примере драматургического произведения
В. Шекспира «Макбет»)..... 24

Федотова О. С.
Основные темы диалога «автор – читатель»
(на материале англоязычного нарративного дискурса) 33

Даринская Е. В.
От автора к скриптору (на основе концепции Р. Барта) 40

Гаврилова А. А., Липич В. В.
«Гремучие напевы» и «неведомый язык» В. Г. Бенедиктова
(к вопросу о своеобразии поэтического стиля) 42

Николайчук Д. Г.
Типология женских образов и образ возлюбленной
в стихотворениях Н. М. Карамзина альманаха «Аониды» 50

Турчина Н. П.
Исследование роли описания глаз в портретных
характеристиках произведений русской литературы..... 57

Петухова Ю. Ф.
Диалогизация монологического «Я»
в любовной лирике М. Ю. Лермонтова..... 63

Черкасова Т. В.
М. Ю. Лермонтов и Таганрог. Загадочное сплетение
человеческих судеб 66

Булдакова Ю. В.
Документальное и художественное в образах повседневного хронотопа (творчество Б. Ю. Поплавского) 74

Бочкова О. С.
Фантазийность как жанрообразующая категория научно-фантастического текста 80

حمید پورعیسی چافجیری
کارکرد رسانه در تحولات اجتماعی از منظر مکتب فرانکفورت..... 84

Belokonenko L. A.
Semantic integrity of overtext of conflict..... 110

II. «INNER WORLD» OF LITERARY WORKS

Богачкина С. В.
Мотив игры в цикле рассказов М. Горького «По Руси»..... 113

Шведова Е. В.
Мотив «притворство» в романе Сидни Шелдона «Если наступит завтра» 116

Вафина А. Х., Сафина А. Р.
Время в романе Сири Хустведт «Печали американца» 121

Дзюбенко А. И., Трофимова В. А.
Художественное воплощение женского сознания в прозе С. Таунсенд..... 123

III. INTERPRETATION OF THE LITERARY TEXT MEANING

Карпенко Л. И., Нечаева-Зубец К. В.
Интерпретация смысла текста небылицы 128

Файзрахманова А. А.
Трансформация утопии в сказках Е. Замятина..... 135

Нурмуканова А. А.
Интерпретация рассказа К. А. Портер "Он" 141

Бобылева А. Л.
Пути трансформации архетипических образов
в романе В. О. Пелевина «S.N.U.F.F.»..... 146

IV. NATIONAL ORIGINALITY AND INTERACTION LANGUAGES AND LITERATURES

Гусейнова Н. Д., Новрузова С. И.
Из истории формирования и развития
терминологии в Азербайджане составные
глаголы в «Дивану Лугат-Ит-Тюрк» М. Кашкарского 154

Хосейни А., Ибрагимшарифи Щ.
Сравнительное изучение координации
в русском и персидском языках 163

Войку О. К., Шевчук О. Д.
Перевод испанских и русских реалий 172

Исаева О. В.
Отражение национального менталитета в русской
народной сказке «Сестрица Аленушка и братец Иванушка».... 178

Алексеева М. Ю.
Система персонажей английских и якутских
волшебных сказок 181

Ihina Z.
Interpreting cultural typecasts in texts of black romanticism..... 186

Tupakhina O. V.

Postmodern reception of darwinism
in Graham Swift's "Ever after" 192

Николова А. А.
Мотив травестии благородного разбойника
в русской и украинской литературах I п. XIX века..... 199

Хабибуллина А. З.
Концепт «судьба» в межлитературном контексте..... 204

Саяпова А. М.
Ф. М. Рындовский и Л. Н. Толстой в формировании образов другого/иного 211

Каримириаби Э.
Женский восточный портрет в лирике И. Бунина 218

Христич В. Л.
Репрезентация образа моряка через зооним «собака» (на примере «Морских Рассказов» К. М. Станюковича) 222

Кузьмич Н. В.
Образ белоруса в рассказах Кузьмы Черного 228

Кобланов Ж. Т., Отарова А. Н.
Анализ трагедии Габита Мусирепова «Козы Корпеш – Баян Сулу» 234

Нагуманова Э. Ф.
Концепт «бәхиллек» в оригинальном тексте и переводе 239

Дзюбенко А. И., Ковалева И. И.
Объективация концепта «любовь» в современном английском художественном дискурсе: прагматический аспект 247

Кушнерук С. Л.
Культурная маркированность концепта *ORGANIC FOOD* в британской рекламе 250

Федоровская В. О.
Проблема оценочных критериев в немецкой литературной критике 257

Қабылов Ә.
Ирония және көркемдік қиял 268

V. INTERTEXT IN MODERN PHILOLOGY

Илунина А. А.
Понятие интертекстуальности в постструктурализме 275

Хитарова Т. А.
Литературные аллюзии в английском
экзистенциалистском романе 277

Прохорова Т. Г.
Специфика интертекстуальных связей
в постмодернистском дискурсе
(на примере пьесы Д. Липскерова «Юго-западный ветер»)..... 279

Шишкина М. В.
Парафраз в рамках стилистики декодирования
(на материале русских поэтических текстов начала XXI в.)..... 287

VI. CURRENT ISSUES IN THE STUDY OF TEXT IN SCHOOL AND HIGH SCHOOL

Естепбергенова Г. Ж.
Роль книги в развитии интеллектуальных
умений учащихся 292

Середкина И. Р.
Воспитание талантливого читателя в процессе
литературного образования в средней школе 295

Сопова Т. Г.
Герои, шагнувшие в жизнь со страниц любимых книг 303

Голикова Г. А., Абрамова А. С., Куянова А. Ф.
Интерпретация и анализ зарубежной классики
в школе в контексте ценностно-аксиологического
подхода (на примере романа О. Бальзака «Отец Горио») 315

Яшина М. Е., Панкратова Е. С.
Художественная литература на уроке иностранного
языка: современные подходы к обучению
индивидуальному чтению..... 322

Пивоварова Е. В.
Актуальные вопросы изучения текста на уроках
английского языка в многопрофильном колледже 334

Гетманская Г. И., Шевченко Т. Г., Гарбуз Л. И.,
Лесникова Р. И., Родионова Л. Ф.
Работа с текстом в процессе формирования
речевых умений студентов – нефилологов 338

Гринцевич Т. И.
Произведение художественной литературы
как интерпретатор национальной культуры 343

Сальникова О. В.
Виды и структура рекламного текста на уроках МХК 347

خدیجه ولی زاده
ویژگی های ساختاری و معنایی صفات بلند و کوتاه در زبان روسی
به عنوان یک ساختار متفاوت با زبان فارسی 350

План международных конференций, проводимых вузами
России, Азербайджана, Армении, Болгарии, Белоруссии,
Ирана, Казахстана, Польши, Узбекистана, Украины и Чехии
на базе НИЦ «Социосфера» в 2014 году 363

Plan of the international conferences organized by Universities
of Russia, Armenia, Azerbaijan, Belarus, Bulgaria, Iran,
Kazakhstan, Poland, Uzbekistan, Ukraine and Czech Republic
on the basis of the SPC «Sociosphere» in 2014 366

Информация о журналах «Социосфера» и
«Paradigmata poznání» Information about the journals
«Sociosphere» and «Paradigmata poznání» 369

Издательские услуги НИЦ «Социосфера» –
Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»..... 379

Publishing service of the science publishing center
«Sociosphere» – Vědecko vydavatelské centrum
«Sociosféra-CZ»..... 380

К ВОПРОСУ О ФУНКЦИИ СЛОВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

А. Г. Багдасарян

Преподаватель,
Северо-Кавказский федеральный университет,
г. Ставрополь, Россия

Summary. In this article we observe the functions of a word in a work of art. These functions are examined through the analysis of linguistic works, namely the works in phenomenology and symbolism. In these theories researchers see into a special poetic image expressed by a word, the inner form of a language expressed in the outer one.

Keywords: word; functions; linguistics; phenomenology; symbolism; inner form; symbol.

Феноменолог Вильгельм фон Гумбольдт определял язык как «возобновляющуюся работу духа, направленную на то, чтобы сделать артикулируемый звук пригодным для выражения мысли» [4, с. 70]. По его мнению, это определение не просто языка, а именно речи, как она произносится в каждом отдельном случае (des jedesmaligen Sprechens), а язык уже представляет собой совокупность таких актов речевой деятельности. Для Гумбольдта язык является работой духа, то есть деятельностью, поскольку существование духа можно представить лишь в деятельности и как деятельность: «Язык есть не продукт деятельности (Ergon), а деятельность (Energeia)» [4, с. 70]. Он также определял язык как «орган, образующий мысль», следовательно, именно с помощью языка осуществляется интеллектуальная деятельность, которая материализуется в речи посредством звука и тем самым становится возможной для чувственного восприятия [4, с. 75]. Рассматривая материю языка (Stoff), Гумбольдт пишет, что она представляет собой звук вообще и «совокупность чувственных впечатлений и непро-

извольных движений духа, предшествующих образованию понятия, которое совершается с помощью языка» [4, с. 73]. Следовательно, по Гумбольдту, язык, равно как и его элемент слово, является *действием по образованию понятий в речи*. Описывая восприятие слова, а точнее его звуковой оболочки, Гумбольдт утверждает, что «ухо (в отличие от других органов чувств) через посредство звучащего голоса получает *впечатление настоящего действия* [выделено нами. – А. Б.], возникающего в глубине живого существа» [4, с. 76], то есть слово воспринимается как действие.

Последователь В. фон Гумбольдта А. А. Потебня рассматривал слово как «совокупность внутренней формы и звука», как «средство понимать, апперципировать содержание его мысли» [7, с. 117]. То есть произносимый «членораздельный звук» при восприятии слушающим заставляет вспомнить его собственные звуки, подобные этому, а уже данное воспоминание с помощью внутренней формы вызывает в сознании мысль о самом предмете. То есть если у Гумбольдта слово выступало как *действие по формированию понятий в речи*, то у Потебни слово, представленное как «членораздельный звук», выступает *как действие по пониманию этих понятий*. В труде «Мысль и язык» (1862) Потебня, сопоставляя художественное произведение и слово, утверждает, что в обоих случаях присутствуют одинаковые «стихии»: содержание, внутренняя форма и внешняя форма. В слове внешнюю форму составляет членораздельный звук, который объективирует содержание (значение), а внутренняя форма представлена ближайшим этимологическим значением слова, то есть это способ, каким выражается содержание. В художественном произведении содержание (или «идея») соответствует чувственному образу или понятию, развитому из него; внутренняя форма – это образ, указывающий на содержание и соответствующий представлению, а также имеющий значение лишь как символ, как «намек» на содержание; внешняя форма объективирует художественный образ. Определение «внутренней формы» приводит нас к языковому символизму, который, по Потебне, называется поэтичностью слова, а забвение внутренней формы – его прозаичностью. Однако в некоторых случаях утерянная внутренняя форма может развиться из мифов, образованных посредством слова с

целью объективного познания мира [7, с. 151–152]. При этом данные «поиски» внутренней формы уже являются предпосылкой для создания творчества. По мнению Потебни, внутренняя форма произнесенного говорящим слова дает направление мысли слушающего, не ограничивая его в понимании слова. В художественном произведении, как и в любом произведении искусства, слово не передает мысль автора, а пробуждает в слушающем его собственную: «слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании», и лишь внутренняя форма является «единственным объективным содержанием слова» [7, с. 163, 165]. Следовательно, слово в художественном произведении, а значит, и в драме выступает как действие, «пробуждающее мысль» у зрителя, отражающее его собственное понимание и впечатление от увиденного и услышанного.

Как утверждает феноменолог Г. Г. Шпет, поэтика – это «наука о фасонах словесных деяний мысли» [8, с. 366]. По его мнению, художник слова не творит действительность, а лишь воспроизводит ее. Шпет писал, что слово в его результате является «социально-культурной вещью», а в его процессе – «актом социально-культурного сознания» [9, с. 140]. В работах Шпета внутренняя форма является «формой реализации смыслового содержания» «всякого культурно-социального образования» [9, с. 141]. В труде «Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта» (1927) Шпет сопоставляет поэтический язык с прагматическим и пытается доказать, что они складываются из одних и тех же элементов и противопоставлять их не стоит. Поэтический язык – это «внутренне цельная система», которая проявляется в поэтическом произведении, являющемся продуктом некоторого «целемерного созидания» – словесного творчества. При этом создание словесного творчества обусловлено не прагматической задачей, «а внутренней идеей самого творчества, как sui generis деятельности сознания», что и является основанием для противопоставления поэтического языка другим видам социально-культурного творчества [9, с. 142]. По утвержде-

нию Шпета, с помощью научного анализа вскрыв «целемерные» формы прагматического языка (научный, прозаический, риторический) и раскрыв в нём грамматическую и логическую систематичность, а также «раскрыв однажды его творческую природу и осознав соответствующие интенции», мы приходим к определению прагматического языка как «социо-культурного целемерного созидания и произведения» [9, с. 142]. При этом прагматический язык использует слово прежде всего как средство и лишь затем «побочно сознает его самодовлеющие цели, как культурного феномена», в то время как поэтический язык в первую очередь преследует собственные внутренние цели саморазвития, а после осуществляет прагматические цели [9, с. 143]. Позже идеи о прагматике языка выльются в теорию речевых актов Дж. Остина. Поэтическое искусство, используя поэтический язык как средство выражения, не только служит цели сообщения, но и преследует свои внутренние цели: «сообщение не только понимается, усваивается и ведет к действию, но также производит свое «впечатление», которое может служить и добавочною целью к цели сообщения, добавочною уже потому, что оно подчинено общей цели самого сообщения» [9, с. 145]. По мнению Шпета, поэтический образ, выраженный словом, сообщает и одновременно производит впечатление. То есть можно утверждать, что слово в драме выступает как *действие по воздействию на эмоциональную сферу* зрителя. Однако автор может и не преследовать такую цель, это продиктовано «внутренними формальными условиями» языка или внутренней формой слова, по Потебне.

Таким образом, как отмечает К. Э. Штайн, и Гумбольдт, и Потебня исследовали язык и художественное творчество: «В их работах филологическое знание достигает особой цельности и гармоничности, так как язык во многом определяется как орудие эстетической деятельности, а художественное творчество как творчество языка» [10, с. 50]. Как Шпет, так и Потебня говорят о поэтическом образе, который выражается словом, а также о внутренней форме языка. Более того, у Г. Г. Шпета подходы к исследованию искусства связаны с ономатопоэтической традицией – идеями В. фон Гумбольдта и А. А. Потебни, – в соответствии с которыми он анализирует «внутренние формы как прояснение сущности слова, значения, предметности в феноменологическом смысле» [10, с. 415, 418].

Всё вышесказанное о языке, весь его потенциал, находит отражение и усиливается в драме через элемент языка – слово.

Понятия «образ» и «форма» рассматриваются и символистами. Термин «символизм» впервые был использован Ж. Мореасом в манифесте «Le Symbolisme» (Символизм) (1886), в соответствии с которым символическая поэзия «стремится облечь Идею в чувственно постижимую форму, однако эта форма – не самоцель, она служит выражению Идеи, не выходя из-под её власти»; «символистскому синтезу должен соответствовать особый, первозданно-широкоохватный стиль; отсюда непривычные словообразования, периоды то неуклюже-тяжеловесные, то пленительно-гибкие, многозначительные повторы, таинственные умолчания, неожиданная недоговорённость – всё дерзко и образно, а в результате – прекрасный французский язык – древний и новый одновременно – сочный, богатый и красочный…» [5, с. 54]. Таким образом, язык, а точнее, его представитель слово является той самой формой, необходимой для выражения «Идеи».

Как отмечает К. Э. Штайн, слово стимулирует поэтическую энергию благодаря взаимодействию трех компонентов: содержания, внешней и внутренней формы. «Соединение звуковой формы с внутренней образует живой, по существу иррациональный, символизм языка; всякое слово в этом смысле метафора» [11, с. 94]. По В. Гофману, слово как символ – это внутреннее слово в слове внешнем. Слово как символ, по А. Белому, – это «единство содержания и формы во внутренней форме» [2, с. 258].

По утверждению А. Белого, символизм в литературе характеризуется тремя основными принципами: символ отражает действительность; символ – это образ, модифицированный переживанием; форма художественного образа неотделима от содержания. Так как символ является образом, видоизмененным переживанием, символисты отмечают «тройственное начало символа»: он представляет собой триаду «abc», где «a» является неделимым творческим единством, сочетающим в себе «b» – образ природы, который воплощен в звуке, краске, слове, и «c» – переживание, использующее эти звуки, краски и слова для полного выражения данного переживания [3, с. 257]. Следовательно, компонент «b» представляет собой форму, а элемент «c» – содержание, при этом символисты, стремясь к

более полному воплощению содержания образа, выдвигают на первое место вопросы формы. То есть форма порождает значение. Творец пытается облечь свои переживания в особую форму, для чего и обращается к звукам, краскам и словам, а тот материал, который получил форму, и является образом. Выбор средств изобразительности зависит от индивидуальности творца, кроме того, и окружающая действительность воспринимается через его духовный мир, то есть искусство символистов изначально субъективно. Следует также отметить, что внешне самые обыкновенные явления, события и предметы бывают максимально насыщены символическим смыслом в произведении искусства.

По мнению А. Белого, высшая ступень словотворчества – «стадия аллюзии (намека, символизма)», когда в результате «борьбы» двух элементов образуется новый, который не содержится ни в одном из первоначальных членов сравнения. При этом стадия аллюзии проходит несколько этапов: перенос значения по количеству (синекдоха), перенос значения по качеству (метонимия), замена самих элементов (метафора). «В последнем случае мы получаем символ, т. е. неразложимое единство; средства изобразительности в этом смысле суть средства символизации, т. е. первейшей творческой деятельности, неразложимой познанием» [5, с. 68]. Как отмечает Белый, создание словесной метафоры, то есть символа (хотя Вяч. Иванов выступал против смешения символа с метафорой), является целью словотворчества и приводит к переходу поэтического творчества в мифическое. Таким образом, символизм слова представляет собой средство «идеалистического бегства от действительности в язык, от беспощадного реализма науки и искусства в новоявленное «мифотворчество» [5, с. 70]. По А. Белому, символисты стремились к слову-мифу, поскольку мифотворчество предшествует эстетическому творчеству или следует за ним.

Ф. Брюнетьер отмечал, что символ не представляет собой никакой важности, если в нём не заключен скрытый смысл, «если он не передает живописно или пластично нечто само по себе недоступное и заложенное в глубинах мысли» [5, с. 54]. Целью символизма является «загипнотизировать читателя, вызвать в нём известное настроение» [5, с. 55]. По В. Гофману, именно музыка наиболее полно выражает символ, «символ поэтому всегда музыка-

лен... Из символа брызжет музыка. Она минует сознание... Символ пробуждает музыку души... Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души – вот магия... В музыке чары. Музыка – окно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия» [5, с. 58]. В данном случае речь идет не только о музыке как таковой, но и об особом поэтическом языке, о музыке слова, музыке стиха как способе символического выражения «глубин духа», «внутреннего» опыта, который составляет, по мнению символистов, «сокровенное содержание искусства» [5, с. 58].

По мнению Белого, «самый художественный образ, изваянный в слове, есть мост между миром мертвого материала и красноречиво отразившейся полнотой» [3, с. 258]. Символисты выделяют два вида слова: терминологическое и образное, слово-понятие и слово-символ, обыденное и магическое. Именно магическое слово является живым. А. Белый следующим образом характеризует магическую силу слова: «Неспроста магия признает власть слова. Сама живая речь есть непрерывная магия; удачно созданным словом я проникаю глубже в сущность явлений, нежели в процессе аналитического мышления; мышлением я различаю явление; словом я подчиняю явление, покоряю его... И потому-то живая речь есть условие существования самого человечества: оно – квинтэссенция самого человечества; и потому первоначально поэзия, познавание, музыка и речь были единством; и потому живая речь была магией, а люди, живо говорящие, были существами, на которых лежала печать общения с самим божеством. Недаром старинное предание в разнообразных формах намекает на существование магического языка, слова которого покоряют и подчиняют природу...» [1, с. 431–432]. То есть благодаря магическому действию слова можно постичь глубинный смысл явлений, а как следствие – покорить их. Магическое действие слова в символизме напоминает о первоначальных задачах поэзии, а именно: заклинательная магия ритмической речи являлась связующим звеном между божеством и человеком. Таким образом, язык служил средством этой связи, «как система чаровательной символики слова с ее музыкальным и орхестическим сопровождением» [6, с. 130–131]. О магии слова говорил и К. Д. Бальмонт: «символический язык знаменует собою попытку возродить

на новой основе магическую, заклинательную роль слова, и в связи с этим звуковая сторона речи и ее образность наделяются самостоятельным содержанием и собственной силой воздействия на мир» [5, с. 63–64]. Следовательно, слово обладает магической способностью воздействия на окружающую действительность и на людей, и здесь на первый план выходит прагматика языка.

Итак, слово не только передает сообщение, но и является действием по формированию понятий в речи и по пониманию данных понятий. В произведении искусства, и в частности в художественном тексте, слово пробуждает в слушателе, читателе или зрителе определенную мысль, то есть его собственное восприятие и впечатление от данного произведения искусства. В драме как особом виде искусства слово выступает как действие по воздействию на эмоциональную сферу зрителя. Символическое слово обладает магическим действием, благодаря которому оно приобретает самостоятельное содержание и собственную силу воздействия на окружающую действительность.

Библиографический список

1. Белый А. Магия слов // Символизм. – М. : Мусагет, 1910.
2. Белый А. Мысль и язык. (Философия языка А. А. Потебни) // Логос. – М. : «Печатное Дело» Ф. Я. Бурче, 1910. – Кн. 2.
3. Белый А. Символизм как миропонимание / сост., вступит. ст. и прим. Л. А. Сугай. – М. : Республика, 1994.
4. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. – М. : Прогресс, 2000.
5. Гофман В. Язык символистов // Литературное наследство. Т. 27–28. – М., 1937.
6. Иванов Вяч. Заветы символизма // Борозды и межи. – М. : Мусагеть, 1916.
7. Потебня А. А. Полное собрание трудов: Мысль и язык. – М. : Лабиринт, 1999.
8. Шпет Г. Г. Сочинения. – М. : Правда, 1989.
9. Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта. – Изд. 3-е, стереотип. – М. : КомКнига, 2006.
10. Штайн К. Э., Петренко Д. И. Филология: История. Методология. Современные проблемы : учеб. пособие / под ред. д-ра соц. наук проф. В. А. Шаповалова. – Ставрополь : Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2011.
11. Штайн К. Э. Философия слова в метапоэтике символизма // Язык. Текст. Дискурс : межвуз. науч. альманах / под ред. Г. Н. Манаенко. Вып. 3. – Ставрополь : Изд-во ПГЛУ, 2005.

ОСОБЕННОСТИ ПОРОЖДЕНИЯ И ВОСПРИЯТИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ СЕМАНТИКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Н. Ю. Назарова

Аспирант,
Тамбовский государственный
университет им. Г. Р. Державина,
г. Тамбов, Россия

Summary. The article shows the main problems of origin and perception, topicality of psychological semantics in the structure of text as communicative unit. Linguistic analysis of poetry and prosaic work let us to find out the existence of such type of content and peculiarities of it in contemporary conditions of communication. It is necessary for special studying according aims of maintenance of social and psychological speech security.

Keywords: text; communication; semantics; origin and perception of speech; speech form.

Семантический объём текста во многом зависит от адекватного соотношения процессов порождения и восприятия речи, т. е. взаимодействия отправителя и получателя информации. Уровень знаний и навыков владения языком, умение учитывать особенности речевой ситуации для достижения поставленных целей и выполнения коммуникативных задач оказывают значительное влияние на психологическое состояние человека в процессе общения.

Данные аспекты обусловлены тем, что существование языка связано со следующими моментами: исходное порождение и восприятие речи, коррекция как необходимый процесс при возможных нарушениях и для возвращения к исходному состоянию. Это коммуникативное явление, психологически мотивированное поразному у пользователей языка, должно во многом совпадать в исходном положении значения и соответствовать системе языка, а также отражать особенности текстовой семантики. Одновременно момент синтеза (порождение) и момент анализа (восприятие) носят индивидуальный характер, что накладывает определенный отпечаток на объём и качество информации. Психологический аспект речевой деятельности человека представляет собой

живой, постоянно развивающийся процесс, который непосредственно связан с состоянием языка, характером общения и особенностями коммуникантов.

Наиболее сложным является соотношение динамических коммуникативных действий языковых личностей при получении информации автором и читателем. Так, семантика художественного текста отражает состояние творческой картины мира языковой личности, особенности языковой культуры как части общей культуры социума, исторического и современного коммуникативного пространства. Как известно, полноценное получение информации в этом случае зависит от способности коммуникантов участвовать в данном процессе.

Получатель информации, используя исходные данные о состоянии языка, определяет основное содержание произведения. При этом возможно естественное наращение семантики за счет его ведущих и фоновых компонентов, что способно повлиять на общее понимание текста, привести к появлению субъективной оценки как одной из разновидностей информации. Именно тогда наступает момент коррекции, обусловленный динамикой текстовой коммуникации. Не случайно в практике лингвистической интерпретации семантики текста необходимо учитывать опыт разработки *теории смыслового восприятия текста*, согласно которой в концепции И. А. Зимней следует выделять мотивационный, формирующий и реализующий этапы [4, с. 5–33].

Одно из продуктивных направлений в анализе текста связано с выработкой модели порождения и восприятия семантики в индивидуальном сознании [6, с. 40]; [8, с. 160–179; [3, с. 97–105]; [5, с. 126] и носит лингвопсихологический характер. При этом, как считает С. В. Пискунова, «речь должна идти не только об основной модели речевой деятельности, но и о модели текстового синтеза и анализа, т. е. в основе такого моделирования находится, бесспорно, психологическая обусловленность воздействия смысла и формы, специфики композиции, особенностей развития текста, что предполагает совпадение мышления автора и читателя по основным исходным данным». Можно также согласиться с мнением о том, что личностные особенности получателя и отправителя информации в ходе такого текстового общения «позволяют

выявить или создать дополнительные типы информации, а это уже, как известно, зависит от человека, текста, системы языка и среды, условий, времени общения» [9, с. 85–86].

На основе общенаучного метода наблюдения можно выявить правила порождения, а затем восприятия семантики текста в ее функциональной значимости для коммуникантов, опираясь на оценку роли ключевых компонентов текста.

Слово в художественном тексте, приобретая в системе языка исходное, затем приращенное, развивая потенциальное значения, способно формировать в структуре произведения еще и авторское содержание. Лексический состав нескольких текстов при их сходной или однотипной тематике может обладать внешним сходством, но семантика будет зависеть от процесса, обусловленного индивидуальными психологическими проявлениями речевой деятельности, многими обстоятельствами, носящими объективный и субъективный характер. Личностная оценка фактов, действий часто бывает актуализирована, что приводит к появлению новых смыслов, которые затем способны закрепиться в системе языка, преобразоваться из приращенного значения в исходную информацию. Поэтому лексикографичекий анализ является одним из обязательных условий в проведении лингвистического описания семантики, формы и функций текста [9, с. 8].

Например, лингвистический анализ стихотворения Б. Пастернака «Близнецы» из книги «Близнец в тучах» показал семантическую сложность этого произведения, прочтение которого в филологической аудитории вызывает затруднение и требует специального исследования с учетом биографических, научных, исторических данных [8, с. 160–179]. Как отмечает С. В. Пискунова, сборник поэта вызвал противоречивую оценку современников: Н. Асеев обратил внимание на антисимволическую направленность; В. Брюсов писал о том, что стихи можно принимать или отвергать, но чувствуется наибольшая сила фантазии [9, с. 352]. Сложность семантического восприятия вызвана тем, что в тексте стихотворения присутствует большое число незнакомых для большинства читателей слов: *канус* (материал из шелка, покров); *мнущийся канус* (созвездие); *Кастор* (сын Зевса и Леды, смертный); *Поллукс* (брат Кастора, бессмертный); *манипулы* (отряды римского легиона); *по-*

ножь (защитная пластина для ноги воина); *пилястры* (выступающая часть стены). В стихотворении переплетаются мифологические легенды, астрономические данные, в скрытой, сложной для психологического восприятия форме передаются душевное состояние поэта, философское рассуждение о судьбе человека, его одиночестве и родстве душ. Информационно насыщенное стихотворение, концептуально важное для творчества Б. Пастернака, требует особого психологического настроя от читателя для того, чтобы оно стало средством текстовой коммуникации, познания, сопереживания поэту, который с детства «верил в существование высшего героического мира, которому надо служить восхищенно, хотя он приносит страдания» [7, с. 234–235].

Затруднение может вызвать, как об этом писал Н. М. Шанский, употребление малознакомых читателю историзмов, диалектизмов, заимствованных и еще не закрепившихся в русском языке слов, например: *кладь* (скирд), *побратимы* (деревянные сосуды), *дрязги* (мусор) – Н. В. Гоголь «Мертвые души»; *наглая* (внезапная) *смерть* – А. П. Чехов «Степь»; *гордые главы* (Кавказ), *сойдем под вечны своды* (умереть), *грядущего волнуемое море* (будущая жизнь) – А. С. Пушкин [11, с. 23–24; с. 94; с. 108].

Следует заметить, что А. С. Пушкин использует авторские словосочетания, которые создают дополнительное психологическое, эмоциональное напряжение при их восприятии, от читателя требуется принять участие в порождении текстовой семантики. Для этого необходима лингвистическая работа на уровне авторского порождения текста, которая в результате может привести к появлению нового содержания. Это в свою очередь является признаком развития текста на уровне следующего этапа коммуникации уже в современных условиях. При этом следует учитывать то, что наращение информации может быть не только объективного характера, что не исключает и творческого восприятия, которое способствует коммуникативной перспективе текста. Например, в повести В. П. Астафьева «Последний поклон» встречаются просторечные и диалектные слова, которые могут вызвать затруднение у читателя, замедлить темп чтения, что обычно отражается на отношении к художественному произведению. Это – заинтересованность, отторжение, но, возможно, и совпадение ис-

торической памяти, общих знаний о русской языковой культуре. Территориальная закрепленность этих слов и словосочетаний является свидетельством именно такой информации с дополнительным или потенциальным психологическим признаком: *от* ***горелой*** *лиственницы*, ***наддал*** *шагу*, ***заимки***, ***боярка***, ***люто*** *острая*, ***зацеписты***, ***валежины***, ***выворотни***, ***пенья***, ***пластал*** *ромашечник*, «***мигунка***», *в* ***беремя***, ***самосада***.

Оценка текстовой семантики осуществляется коммуникантами по-разному, т.е. к исходной части происходит или не происходит приращение дополнительного содержания. Актуализируется психологическая информация тогда, когда структура текста с ее лексическим компонентом непосредственно обладает таким содержанием. Приращение нового смысла возможно при потенциальной функции ключевых слов в тексте на основе знаний, жизненного опыта, творческих способностей к ассоциативному восприятию языковой личностью картины мира.

Один и тот же текст может приобретать в процессе коммуникации различный семантически разноплановый объём. Например, в творчестве Ю. В. Бондарева есть текст «Утро», который в его записных книжках отмечен как отдельное предложение: *Утро в детстве пахло голубиным пером, влетевшим со двора в окно и опустившимся на горячую от солнца подушку* [2, с. 236]. Лексический анализ позволяет предположить достаточно простое содержание, связанное с перечислением обыденных фактов: *утро, голубиным пером, на подушку, со двора, в окно…*

У отдельных читателей возможно возникновение раздражения и неприязни как дополнительная психологическая оценка негативного характера: голубиный пух, нарушение чистоты, пыль, вред здоровью, аллергия и т. п. Лингвистический анализ этого предложения как структурной организации самостоятельного нового типа текста позволяет увидеть иное. В данном тексте использовано нечленимое предложение, т. е. текстовая единица с единым содержанием. Семантика текста для читателя отличается психологически насыщенной информацией: описание детства, когда каждый день приносит новые открытия, ощущение добра, радости, пробуждение под лучами солнца под воркование голубей, ласковое прикосновение легкого пера как детская игра и т. д.

По-разному русские писатели создают картины природы, что позволяет читателю принять, например, описание метели как зимний пейзаж или поворот в судьбе героев:

Ср.: *На дворе была* ***метель****: ветер* ***выл****, ставни* ***тряслись*** *и* ***стучали****; все казалось ей* ***угрозой*** *и* ***печальным предзнаменованием*** (Пушкин А. С. «Метель»).

Погода была ***ужасная****: ветер* ***выл****, мокрый снег* ***падал*** *хлопьями; фонари светили* ***тускло****; улицы были* ***пусты*** (Пушкин А. С. «Пиковая дама»).

Ветер ***выл*** *с такой* ***свирепой*** *выразительностью, что казался одушевленным; снег засыпал меня и Савельича; лошади шли шагом – и скоро стали* (Пушкин А. С. «Капитанская дочка»).

Описание природы при внешнем совпадении отличается использованием оценочных компонентов, которые подчеркивают развитие психологической семантики.

Современная текстовая коммуникация обладает еще одним свойством, которое влияет на результат коммуникации, другими словами, возможна потеря авторской информации и развитие индивидуальной читательской, но, к сожалению, часто ошибочной семантики. Это вызвано факторами времени, опыта, знаний, образования и т. п., когда внешнее воздействие порождает иное понимание, эмоциональную оценку. Для коммуниканта данное явление может носить переходный, возрастной характер, формироваться под влиянием значимых представителей социума, но одновременно быть признаком качества и функциональной значимости текста в современном мире. Поэтому изучение психологической семантики в структуре слова, текста и процесса общения актуально, необходимо для развития гуманитарных научных направлений.

Таким образом, коммуникативные действия языковых личностей осуществляются посредством текста, когда происходит связь понятий, заложенных в ключевых и фоновых лексемах. К ним присоединяются порождаемые в сознании ассоциации, что приводит к актуализации отдельных компонентов в семантической структуре текста. Процесс восприятия взаимообусловлен взаимодействием с порождением, когда языковая структура пересекается, отдельные компоненты текста переходят в новое дополнительное образование, что приводит к осуществлению адекватной передачи инфор-

мации и развитию индивидуальной оценки. Знание лингвистических аспектов существования психологической семантики в процессе коммуникации обеспечивает комфорт и безопасность речи.

Библиографический список

1. Астафьев В. П. Собрание сочинений. В15 т. Т. 4: Последний поклон : повесть в рассказах. Кн. 1–2. – Красноярск : Офсет, 1997. – 459 с.
2. Бондарев Ю. В. Мгновения : литературно-философские эссе. – М. : ИТРК, 2009. – 719 с.
3. Залевская А. А. Специфика интегративного подхода к пониманию текста // Языковое бытие человека и этноса. Вып. 6. – М.; Барнаул : Алтайск. гос. ун-т, 2003. – С. 97–105.
4. Зимняя И. А. Психологическая схема смыслового восприятия // Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации). – М., 1976. – С. 5–33.
5. Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. – М., 1982. – 368 с.
6. Каменская О. Л. Текст и коммуникация. – М. : Высш. шк., 1992. – 152 с.
7. Пастернак Б. Люди и положения. Автобиографический очерк // Борис Пастернак. Избранное. В 2 т. Т. 2. – М. : Худ. лит., 1985. – 559 с.
8. Пискунова С. В. Поэтическая семантика слова. Б. Пастернак «Близнецы» // Слово II : сб. науч. тр. – Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 1999. – С. 160–179.
9. Пискунова С. В. Тайны поэтической речи (грамматическая форма и семантика текста) : монография. – Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2002. – 408 с.
10. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 т. – М. : Книговек, 2012.
11. Шанский Н. М. Художественный текст под лингвистическим микроскопом. – М. : Просвещение, 1988. – 160 с.

ПРОЯВЛЕНИЕ АКЦЕНТУАЦИИ ХАРАКТЕРА ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. ШЕКСПИРА «МАКБЕТ»)

Т. А. Фоменко *Кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный областной социально-гуманитарный институт, г. Коломна, Московская область, Россия*

Summary. This article observes the influence of character and temperament on a person under a certain type of deprivation conditions when the character reveals accentuation. The development of the character and verbal dependant changes are in the focus of attention. The tragedy «Macbeth» by W. Shakespeare is under study.

Keywords: accentuation; perceptual pattern; developmental character; temperament; mood alteration; verbal dependent change.

Лингвистика, поставившая в центр своих научных интересов личность человека, в качестве основного исследовательского принципа использует положение о том, что научные объекты должны изучаться прежде всего по их роли для человека, по их назначению в их жизнедеятельности, по их функциям для развития человеческой личности и ее совершенствования [1, с. 5–10].

Одним из своих приоритетных принципов психолингвистика выдвигает изучение неразрывной связи речевой деятельности с личностью. Эта связь многообразна, сложна и довольно неоднозначна, т. к. учитываются «высший» уровень организации личности – мировоззрение, идеалы, социальная направленность и др.; «средний» уровень – характер, особенности психических процессов и т. д., «низший» уровень – эмоции, темперамент и проч.

В рамках данной статьи мы ставили цель рассмотреть проявление акцентуации характера языковой личности на примере трагедии В. Шекспира «Макбет».

Как отмечает профессор А. Г. Маклаков, попытки исследовать характер и выявить типы характера с целью прогнозирования поведения человека в различных ситуациях предпринимались еще в незапамятные времена [6, с. 333–334].

Когда говорят о характере, то обычно подразумевают под этим структуру стойких, сравнительно постоянных психических свойств, определяющих особенности отношений и поведения личности, именно такую совокупность свойств и качеств личности, которые накладывают определенную печать на все ее проявления и деяния. Черты характера составляют те существенные свойства человека, которые определяют тот или иной образ поведения, образ жизни. Статику характера определяет тип нервной деятельности, а его динамику – окружающая среда.

Типология характеров, как правило, строится на существовании определенных типических черт. Типическими называются черты и проявления характера, которые являются общими и показательными для некоторой группы людей. Соответственно, под типом характера следует понимать выражение в индивидуальном характере черт, общих для некоторой группы людей.

Следует также отметить, что все типологии человеческих характеров, как правило, исходят из ряда общих идей:

1. Характер человека формируется в онтогенезе относительно рано и на протяжении остальной жизни проявляет себя как более или менее устойчивое личностное образование.

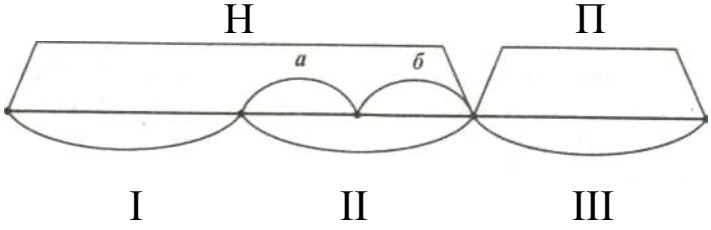
2. Сочетания личностных черт, которые входят в характер человека, не являются случайными.

3. Большая часть людей, в соответствии со своими основными чертами характера, может быть разделена на типовые группы.

Профессор Ю. Б. Гиппенрейтер, утверждает, что практически все авторы типологий подчеркивали, что характер может быть более и менее выражен [7, с. 533–538]. Представьте себе ось, на которой изображена интенсивность проявлений характеров. Тогда на ней обозначатся следующие три зоны (см. рис.): зона абсолютно «нормальных» характеров, зона выраженных характеров (они получили название акцентуаций) и зона сильных отклонений характера, или психопатии. Первая и вторая зоны относятся к норме (в широком смысле), третья – к патологии характера. Со-

ответственно, акцентуации характера рассматриваются как крайние варианты нормы. Они, в свою очередь, подразделяются на явные и скрытые акцентуации.

Различение между патологическими и нормальными характерами, включающими акцентуации, очень важно. По одну сторону черты, разделяющей вторую и третью зоны, оказываются индивиды, подлежащие ведению психологии, по другую – малой психиатрии. Конечно, черта эта размыта. Тем не менее существуют критерии, которые позволяют ее приблизительно локализовать на оси «интенсивности» характеров.



Ось степени выраженности характера

Примечание: I – «средние» характеры; II – акцентуированные характеры: а – скрытые акцентуации; б – явные акцентуации; III – психопатии. Обозначения: Н – норма, П – патология.

Таких критериев три, и они известны как ***критерии психопатий*** Ганнушкина – Кербикова.

Характер можно считать патологическим, т. е. расценивать как психопатию, если он *относительно стабилен* во времени, т. е. мало меняется в течение жизни. «Этот первый признак, по мнению А. Е. Личко, хорошо иллюстрируется поговоркой: “Каков в колыбельке, таков и в могилку”» [5, с. 123].

Второй признак – *тотальность проявлений* характера: при психопатиях одни и те же черты характера обнаруживаются всюду: и дома, и на работе, и на отдыхе, и среди знакомых, и среди чужих, т. е. в любых обстоятельствах. Если же человек, предположим, дома один, а «на людях» – другой, то он не психопат.

Третий и самый важный признак психопатий – это *социальная дезадаптация*. Последняя заключается в том, что у человека постоянно возникают жизненные трудности, причем эти трудности испытывает либо он сам, либо окружающие его люди, либо и тот и другие вместе.

Мы разделяем точку зрения К. Леонгарда, что если в структуре человеческой личности различать свойства характера и темперамента, то в рассмотренных нами типах акцентуации личности преобладают свойства характера [2, с. 53]. Свойствами характера определяются направленность интересов человека и форма его реакций, в то время как от темперамента зависят темп и глубина эмоциональных реакций. К. Леонгард утверждает, что четких границ между темпераментом и характером не существует.

Известно, что темперамент – это биологический фундамент, на котором формируется личность как социальное существо, а свойства личности, обусловленные темпераментом, являются наиболее устойчивыми и долговременными [6, с. 576]. Темперамент отражает динамические аспекты поведения, преимущественно врожденного характера, поэтому свойства темперамента наиболее устойчивы и постоянны по сравнению с другими психическими особенностями человека. Наиболее специфическая особенность темперамента заключается в том, что различные свойства темперамента данного человека не случайно сочетается друг с другом, а закономерно связаны между собой. Под термином «темперамент» понимают индивидуально-своеобразные свойства психики, определяющие динамику психической деятельности человека, которые, одинаково проявляясь в разнообразной деятельности независимо от ее содержания, целей, мотивов, остаются постоянными в зрелом возрасте и во взаимосвязи характеризуют тип темперамента.

Однако известно, что всех людей невозможно разделить по четырем основным темпераментам, у большинства наблюдается сочетание отдельных черт одного темперамента с некоторыми чертами другого в зависимости от различных жизненных ситуаций.

Профессор Ю. Б. Гиппенрейтер приходит к выводу что, хотя понятия темперамент и характер в психологии различаются, четкой границы между ними не проводится. Темперамент понимается либо как «природная основа», либо как «динамическая основа» характера. На протяжении всего жизненного пути человека у него формируется и трансформируется характер, так как он не является застывшим образованием и не является фатально предопределенным.

Поскольку нет четких границ между различными типами и темперамента, и характера, мы можем предположить, что нет

четких акцентуированных характеров, а существует определенная сочетаемость акцентуированных черт характера, если они не противопоставлены друг другу в одной и той же сфере реакции.

Особенности характера при акцентуациях могут проявляться не постоянно, а лишь в некоторых ситуациях, в определенной обстановке и почти не обнаруживаться в обычных условиях.

Необходимо отметить, что многие образы художественной литературы представляют особый психологический интерес и могут служить материалом для нашего исследования, так как поступки персонажей сложны и требуют специального толкования.

Мы позволим себе не согласиться с утверждением К. Леонграда, в котором он ставит под сомнение авторский замысел В. Шекспира отразить эволюцию характера главного героя трагедии «Макбета», так как доказано, что мировоззренческий аспект находится над сюжетным и коммуникативным аспектами, пронизывает их полностью и закладывается автором на глубинном уровне через авторский ракурс [8, с. 113].

В. Шекспир дает читателю уникальную возможность проследить динамику развития характера героя в необычных ситуациях. В обстановке экстремальной опасности у Макбета обнаруживается такие черты, как мужественность, отвага, бесстрашие, которые выступают положительным проявлением его честолюбия, т. к. он не может покрыть себя позором бесславия и трусости. Но все эти черты даны как норма, свидетельствуют о сформированности мировоззрения в соответствии с высокими моральными принципами, поэтому у нас нет оснований говорить об акцентуации характера. Мы видим, что в данном случае наблюдается благоприятное развитие личности, так как стремление к самоуважению, которое свойственно застревающим личностям, осуществляется по **демонстративному типу**. Напомним, что этот тип акцентуации К. Леонгард характеризует легкостью установления контактов, стремлением к лидерству, жаждой власти и похвалы. Такой человек демонстрирует высокую приспособляемость к людям и вместе с тем склонность к интригам (при внешней мягкости манеры общения). Люди с акцентуацией такого типа раздражают окружающих самоуверенностью и высокими притязаниями, систематически сами провоцируют конфликты, но при этом активно защищаются. Они обладают следующими чертами,

привлекательными для партнеров по общению: обходительностью, артистичностью, способностью увлечь других, неординарностью мышления и поступков. Их отталкивающие черты: эгоизм, лицемерие, хвастовство, отлынивание от работы.

Тем не менее, после встречи с ведьмами, которые взывают к его тщеславию, адресуя свои хвалебные песни именно к этому «слабому звену» данного типа характера, мы видим, как начинает проявляться акцентуация характера (акт 1, сцена 3):

Первая ведьма: *Да славится Макбет, Гламисский тан!*

Вторая ведьма: *Да славится Макбет, Кавдорский тан!*

Третья ведьма: *Да славится Макбет, король грядущий!*

В этой ситуации он проявляет экстравертированные черты характера и поддается влиянию – сначала пророчеству ведьм, а затем и уговорам жены, демонстрируя легковерность («Пускай судьба, мне посулив венец, Сама меня венчает… Будь что будь! Мы время вспять не властны повернуть!») и поверхностность мышления, которые мешают ему подвергнуть особому анализу информацию.

Поскольку ведьмами была задета его ахиллесова пята – честолюбие, у Макбета начинает усиливаться застревание на идеи стать королем, и он уже не ждет, когда свершится третье пророчество ведьм, а стремится осуществить его сам, поскольку сочетание у акцентуированной личности **застревающих** и **демонстративных черт** часто ведет к честолюбивым устремлением, особенно в расцвете лет. Напомним, что К. Леонгард характеризует *застревающий тип* так: умеренная общительность, занудливость, склонность к нравоучениям, неразговорчивость. В конфликтах такой человек обычно выступает инициатором, активной стороной. Он стремится добиться высоких показателей в любом деле, за которое берется, предъявляет повышенные требования к себе; особо чувствителен к социальной справедливости, вместе с тем обидчив, уязвим, подозрителен, мстителен; иногда чрезмерно самонадеян, честолюбив, ревнив, предъявляет непомерные требования к близким и к подчиненным на работе.

Акт 1, сцена 4:

Макбет: *(в сторону) Принц Кемберлендский – вот она, преграда! Иль пасть, иль сокрушить ее мне надо! О звезды, с неба не струите света Во мрак бездонный замыслов Макбета! Померкни, взор мой, раз тебя страшит То, что рука любой ценой свершит!*

Таким образом, мы видим, что решение устранить короля Дункана исходило от самого Макбета, а леди Макбет, которую часто обвиняют в этом преступном замысле, не была инициатором идеи убийства.

Гений Шекспира дает нам возможность увидеть яркие признаки внутренней борьбы героя и проследить падение его высоконравственных мировоззренческих убеждений. Разумная степень интровертированности, которая вырабатывает способность к правильным суждениям, приводит Макбета к философским размышлениям по поводу кощунства убийства в своем доме короля Дункана. Это находит отражение в монологическом высказывании Макбета (акт 1, сцена 7):

Макбет: …но ждет нас суд уже и в этом мире. Урок кровавый падает обратно на голову учителя. Возмездье Рукой бесстрастной чашу с нашим ядом Подносит нам же…

Тем не менее эти размышления не останавливают главного героя от рокового шага, в конца монолога он взывает к помощи извне: «Решимость мне пришпорить нечем: тщится Вскочить в седло напрасно честолюбье И набок валится… Оставим это дело… Вдруг не выйдет», вот почему не менее честолюбивая леди Макбет с готовностью поддерживает супруга в его начинаниях «…Лишь натяни решимость, как струну, – И выйдет всё».

Тревожность данного типа проявляется сначала в неуверенности и неспособности самостоятельно осуществить задуманное, поэтому он ищет поддержки и опоры.

Обострение конфликта между жаждой власти, порожденной тщеславием, и изначально заложенными морально-этическими мировоззренческими принципами приводит к деструктивности личности, что выражается в паранойяльных приступах галлюцинации, поскольку у героя проявляются черты **возбудимого типа**. Данному типу присуща, как утверждает К. Леонгард, низкая контактность в общении, замедленность вербальных и невербальных реакций. Нередко такие люди занудливы и угрюмы, склонны к хамству и брани, к конфликтам, в которых сами являются активной, провоцирующей стороной. Они неуживчивы в коллективе, властны в семье. В эмоционально спокойном состоянии люди данного типа часто добросовестные, аккуратные, любят живот-

ных и маленьких детей. Однако в состоянии эмоционального возбуждения они бывают раздражительными, вспыльчивыми, плохо контролируют свое поведение.

Мы впервые сталкиваемся с этим проявлением акцентуации в сцене, когда Макбет видит призрак убитого по его указанию Банко (акт 3, сцена 4):

Макбет: *…Сгинь! Скройся с глаз! Вернись обратно в землю! Застыла кровь твоя, в костях нет мозга, Незряч твой взгляд, который ты не сводишь с меня! ... Сгинь жуткий призрак! Прочь, обман!*

Это дает нам основание охарактеризовать личность Макбета как застревающую, а поскольку этот тип акцентуации всегда склонен к подозрительности, тщеславие переросло в зависимость от этого влечения, то неудивительно, что его патологическое желание сохранить власть любой ценой привело к проявлению черт возбудимого типа, таких как раздражительность, нетерпимость. Всё это выражено в поступках, которые автор характеризует как проявление тирании. В. Шекспир эмпирически показывает нам, насколько опасно может быть сочетание **застревающей** и **возбудимой** личности.

Мы можем утверждать, что в данном произведении автор показывает динамику развития, а точнее, разрушения личности Макбета, которую мы позволим себе показать схематически:

Динамика разрушения личности Макбета

Норма	Акцентуация	Психопатия
Нет застревания	Застревание ↓ по демонстративному типу	Застревание ↓ по возбудимому типу
	Личность – общество НЕТ конфликта «+»	Личность – общество ЕСТЬ конфликт «–»

Литературный герой на протяжении всего произведения определенным образом относится к миру, другим людям, себе самому и

различным образом переживает это отношение. Одним словом, испытуемый (субъект) в любой момент времени субъективно и объективно един и неразрывен с миром, в котором он живет и действует, что мы и наблюдаем в условиях литературного произведения, где автор определяет реальность, в которой его герой вынужден искать решение [3, с. 79]. Субъективно переживаемое мотивационное состояние, проявление акцентуаций характера определяют поведение человека, что проявляется в его речи.

Библиографический список

1. Кубрякова Е. С. Текст: проблемы понимания и интерпретации // Семантическая структура текста и ее компоненты. – Калининград, 1989.
2. Леонгард К. Акцентуированные личности / пер. с нем. (ГДР. Народ и здоровье, 1976 г.). – Киев : Вища школа. Головное изд-во, 1981. – 392 с.
3. Леонтьев А. А. Языкознание и психология. – М. : Наука. – С. 79.
4. Леонтьев А. А. Основы психолингвистики. – М. : Смысл, 1997.
5. Личко А. Е. Психопатии и акцентуации характера у подростков. – Л. : Медицина, 1977. – С. 208.
6. Маклаков А. Г. Общая психология : учеб. для вузов. – СПб. : Питер, 2008. – 583 с. – (Сер. «Учебник для вузов»).
7. Психология индивидуальных различий / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романова. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : АСТ: Астрель, 2008. – 720 с. – (Хрестоматия по психологии).
8. Фоменко Т. А. Фольклорные мотивы как основа построения ряда драматургических текстов (на материале трагедий В. Шекспира «Юлий Цезарь», «Отелло», «Макбет», «Гамлет, принц Датский») : дис. … канд. филол. наук. – 2009. – 157 с.
9. Шекспир У. Гамлет : драмы / пер. с англ. М. Лозинского, Ю. Корнеева, Б. Пастернака. – М. : Эксмо, 2008. – 660 с. – (Зарубежная классика).

ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ ДИАЛОГА «АВТОР – ЧИТАТЕЛЬ» (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛОЯЗЫЧНОГО НАРРАТИВНОГО ДИСКУРСА)

О. С. Федотова *Кандидат филологических наук, Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина, г. Рязань, Россия*

Summary. The paper touches upon the problem of fictional communication. It is shown that the author of English narrative discourse can address the reader explicitly and "discuss" with him / her different topics, such as peculiarities of surrounding world and society, peculiarities of women's and men's character and peculiarities of literary work.

Keywords: fictional communication; English narrative discourse; the opinion of the author; maxims; time shift.

В последнее время довольно активно развивается наука о коммуникации, о чём говорят многочисленные исследования в этой области [4, с. 3–7]; [5, с. 4–9]; [6, с. 53–57]; [7, с. 42–46]; [8, с. 58–63]. Проблема художественной коммуникации также является плодотворной областью современных филологических исследований. Особое внимание уделяется вопросам взаимоотношения автора и читателя, что не случайно, так как они являются основными участниками художественной коммуникации. В результате их взаимодействия произведение приобретает новый смысл, который может оказать сильное влияние как на общий кругозор, так и на восприятие читателем окружающего мира. Личность автора репрезентируется в художественном произведении при помощи категории лица, которая, по верному замечанию Г. И. Бойко, позволяет эксплицировать информацию о многообразии внутреннего мира человека и о различных формах межличностных отношений, а следовательно, получить более полную информацию о внутреннем мире коммуникантов и о системе их ценностных ориентаций [1, с. 212–219]; [2, с. 43–53]; [3, с. 5–11].

Описывая события фикциональной реальности, автор художественного произведения не всегда остается в роли невидимого

читателю рассказчика. Помимо изложения происходящих событий, он может напрямую обращаться к читателю, выражая свое мнение по поводу, непосредственно не связанному с фикциональными событиями. В данной статье на примере англоязычного нарративного дискурса рассматриваются основные темы диалога, который автор ведет с читателем.

В контексте (1) автор высказывает мнение о положительном влиянии научно-технического прогресса на современный ему мир:

(1) *Agent Simkins raised his hand, motioning his team into the space. Silently, the men fanned out. Moving cautiously up the center aisle, Simkins reached up and flipped a switch on his goggles, activating the newest addition to the CIA's arsenal.* ***Thermal imaging had been around for years, but recent advances in miniaturization, different sensitivity, and dual-source integration had facilitated a new generation of vision – enhancing equipment that gave field agents eyesight that bordered on superhuman*** [9, с. 228 – 229].

Автор упоминает в своем обращении к читателю новые достижения в тепловидении (*advances in miniaturization, different sensitivity, and dual-source integration*), которые позволяют агентам достигать невероятных результатов в преследовании. Не случайно здесь встречается аллюзия на суперчеловека, обладающего фантастическими способностями (*superhuman*). Иными словами, автор описывает изменения, происходящие в мире, и обращает наше внимание на скачок технического прогресса.

Иногда, для того чтобы более точно донести до читателя какую-либо идею, автор использует в своих отступлениях знание о конкретных явлениях. Например, в следующем случае произошедшее в городе событие сравнивается с кольцами на стволе дерева, которые отмечают каждый следующий год его жизни:

(2) *It was one of those excitements which, when they move a country town, leave a permanent mark upon its chronicles,* ***as a warm summer permanently marks the ring in the tree-trunk corresponding to its date*** [12, с. 253].

Еще в одном отрывке из романа Т. Харди (конец XIX века) «Мэр Кэстербриджа» автор затрагивает проблему маленьких городов, в которых любая мелочь становится огромным событием, раздувается и активно обсуждается всеми жителями:

(3) *Such was the state of things when the current affairs of Casterbridge were interrupted by an event of such magnitude that its influence reached to the lowest social stratum there, stirring the depths of its society simultaneously with the preparations for the skimming-ton.* ***It was one of those excitements which, when they move a country town, leave a permanent mark upon its chronicles, as a warm summer permanently marks the ring in the tree-trunk corresponding to its date*** [12, с. 253].

В приведенном примере пояснение автора призвано уточнить, что жизнь в маленьких городах очень спокойная и неинтересная. Время там как будто бы остановилось. Поэтому даже самое незначительное происшествие вызывает огромный резонанс и бурные обсуждения. Люди склонны намеренно «раздувать» проблему, чтобы скрасить свое серое существование. Выделенное нами высказывание является обобщением (*excitements, chronicles*), указывает на общий опыт читателя и автора, их общее знание о мире (*one of those excitements*). Примечательно, что сравнение, используемое автором, содержит факт из общих знаний о мире, на что указывает настоящее время (*marks*) и упоминание теплого лета, то есть эмпирически всем известных фактов.

Автор англоязычного нарративного дискурса в своем диалоге с читателем может затрагивать особенности человеческой природы, например, стереотипность поведения людей:

(4) *"Alexandra!" (**Why is practically every kid named Alexander or Alexandra these days**?) Becca said in a stage whisper. "Not now. Go and see videos"* [10, с. 159].

В данном случае обращение автора к читателю оформлено в виде риторического вопроса, затрагивающего проблему выбора имени для ребенка. О том, что высказывание автора выходит за рамки повествования, говорит форма настоящего времени и обобщение (*practically every*). Очевидно, что автор ссылается на общий с читателем опыт (*these days*). И автор, и читатель знают, о каком времени идет речь.

В следующем контексте автор призывает читателя поразмыслить о таких свойствах личности, как лживость и правдивость:

(5) *This excellent method of conveying a falsehood with the heart only, without making the tongue guilty of an untruth, by the means of*

equivocation and imposture, ***hath quieted the conscience of many a notable deceiver; and yet, when we consider that it is Omniscience on which these endeavour to impose, it may possibly seem capable of affording a very superficial comfort; and that is artful and refined distinction between communicating a lie and telling one, is hardly worth the pains it costs them*** [11, с. 236].

Сдвиг повествовательного лица в выделенном нами высказывании (*when we consider*) показывает, что читатель из наблюдателя превращается в полноправного участника повествования, который размышляет вместе с автором и делает выводы. В целом выделенные нами рассуждения можно рассматривать как отступление от основного повествования, остановку, сделанную автором для установления диалогического контакта с читателем. Очевидно, что автор старается постепенно «привести» читателя к своей идее, используя усилительное *and yet* и модальный глагол со значением вероятности (*may possibly seem capable of).* Завершающая рассматриваемый контекст фраза *is hardly worth the pains it costs them* ставит точку в размышлениях автора. Он выносит вердикт, с которым читатель должен согласиться.

В отрывке из романа Д. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей» заслуживает внимания рассуждение автора о том, насколько опасным может быть чувство несправедливости. Оно должно непременно выплескиваться, иначе существует вероятность того, что оно разрушит душу:

(6) *And yet, deep inside herself, a sense of injustice, of being defrauded, had begun to burn in Connie.* ***The physical sense of injustice is a dangerous feeling, once it is awakened. It must have outlet, or it eats away the one in whom it is aroused.*** *Poor Clifford, he was not to blame. He was the greater misfortune. It was all part of the general catastrophe* [13, с. 75].

Временной сдвиг является очевидным показателем отступления автора от фикциональной реальности произведения. Обобщенный характер и сентенциональность выделенных предложений показывают их связь с миром, в котором живет читатель. Универсальность высказанной автором мысли поддерживается языковыми средствами: формами Present Indefinite (*is, eats away*), пассивным залогом (*is awakened, is aroused*), абстрактными существительными

(*injustice, feeling*), неопределенно-личным местоимением *one.* Выделенное высказывание кажется полностью оторванным от ткани повествования, однако связь между авторской репликой в диалоге с читателем и фикциональной реальностью поддерживается лексическим повтором слова *injustice*, а также семантическими повторами *sense – feeling, began to* ***burn*** *in her – a* ***dangerous*** *feeling*.

Как очевидно из следующего контекста, автор заметил интересную особенность, свойственную женской натуре, что если одна дама испытывает антипатию по отношению к другой, то это скорее комплимент, чем повод для расстройства:

(7) *Indeed, for my own part, though I have been repeatedly told by persons for whom I have the greatest respect, that Miss Brown is an insignificant chit, and Mrs White has nothing but her petit minois chiffoné, and Mrs Black has not a word to say for herself; yet I know that I have had the most delightful conversations with Mrs Black (of course, my dear madam, they are inviolable); I see all the men in a cluster round Mrs White's chair, all the young fellows battling to dance with Miss Brown;* ***and so I am tempted to think that to be despised by her sex is a very great compliment to a woman*** [14, с. 99].

В приведенном примере автор делится с читателем сплетнями (*I have been repeatedly told*), которые он слышал от глубоко уважаемых им людей (*for whom I have the greatest respect*). Тем не менее писатель придерживается собственной позиции (*for my own part, so I am tempted to think),* которую он выражает при помощи сентенции *to be despised by her sex is a very great compliment to a woman*. Здесь налицо сдвиг в повествовании, который маркируется формами настоящего времени и обобщающим характером выделенного нами высказывания. Языковыми маркерами обобщения являются неопределенные артикли. Автор подмечает особенность, характерную для всех женщин, а не только для героинь его произведения.

В контексте из романа Т. Гарди «Мэр Кэстербриджа» высказывается мысль о нерушимости мужской дружбы:

(8) ***Friendship between man and man; what a rugged strength there was in it,*** *as evinced by these two. And yet the seed that was to lift the foundation of this friendship was at that moment taking root in a chink of its structure* [12, с. 96–97].

В выделенном нами фрагменте обращает на себя внимание неполное предложение в виде сентенции и измененный порядок слов, которые меняют ритм повествования, вследствие чего высказыванию придается особое значение. Очевидно, что понятие мужской дружбы очень важно как в контексте повествования, так и вне его.

Автор может вести диалог с читателем о языке литературного произведения. Например, в контексте (9) говорится о невозможности изображения некоторых сцен и эмоций:

(9) *Then came the struggle and parting below.* ***Words refuse to tell it****. All the servants were there in the hall – all the dear friends – all the young ladies – the dancing master who had just arrived; and there was such a scuffling, and hugging, and kissing, and crying, with the hysterical yoops of Miss Swartz, the parlour border, from her room,* ***as no pen can depict****, and as the tender heart would fain pass over* [14, с. 8].

Выраженные в форме сентенций, замечания автора выходят за рамки фикциональной реальности и призывают читателя обратить особое внимание на происходящие в романе события. Особо подчеркивается боль расставания старых друзей, которые, на первый взгляд, не смогут жить друг без друга. С другой стороны, здесь чувствуется отношение автора, который отказывается описывать явно наигранные слезы и эмоции.

Итак, можно сделать общий вывод о том, что основными темами диалога, который автор непосредственно ведет с читателем, являются мнение автора об особенностях современного ему мира, общества, о конкретных предметах и явлениях, об особенностях женской и мужской натуры, а также о сущности природы человека в целом и мнение автора о литературном труде. Отметим, что замечания автора о структуре художественных прозаических произведений кажутся в наименьшей степени связанными с канвой фикциональной реальности. Подобные темы в авторском диалоге с читателем поднимаются, скорее, для того, чтобы указать на отличия данного художественного произведения от всех остальных.

Библиографический список

1. Бойко Г. И. Категория лица как репрезентант системы ценностных ориентаций // Вестник Тамбовского университета. – 2008. – № 2. – (Сер.: Гуманитарные науки).

2. Бойко Г. И. Релевантность категории лица как репрезентанта внутреннего мира личности // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2009. – № 560.
3. Бойко Г. И. Категория лица в личностно-ориентированном дискурсе (на материале немецкого языка) // Иностранные языки в высшей школе. – 2011. – № 3.
4. Голубкова Е. Е. Коммуникология и лингвистика: долговременное сотрудничество // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. – 2013. – Т. 1. – № 3.
5. Кравченко А. В. Коммуникация и язык: некоторые соображения о предметной области коммуникативистики // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. – 2013. – Т. 2. – № 1.
6. Кремер И. Ю. Коммуникативные аспекты аргументации в немецкой критической прозе // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. – 2013. – Т. 2. – № 5 (6).
7. Кремер И. Ю. Репрезентанты аргументации в немецком научном тексте // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. – 2014. – Т. 3. – № 1 (8).
8. Троицкая Т. Б. Тактики убеждения адресата в пиар-текстах // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. – 2013. – Т. 2. – № 5 (6).
9. Brown D. The Lost Symbol. – London : Bantam Press, 2009. – 509 p.
10. Bushnell C. Sex and the City. – London : Abacus, 2009. – 245 p.
11. Fielding H. The History of Tom Jones a Foundling. – London : Wordsworth Classics, 1999. – 734 p.
12. Hardy T. The Mayor of Casterbridge. – Moscow : Progress Publishers, 1964. – 367 p.
13. Lawrence D. H. Lady Chatterley's Lover. – London: Penguin Books, 1997. – 314 p.
14. Thackeray W. M. Vanity Fair. – London : Wordsworth Classics, 2001. – 694 p.

ОТ АВТОРА К СКРИПТОРУ (НА ОСНОВЕ КОНЦЕПЦИИ Р. БАРТА)

Е. В. Даринская

Преподаватель,
Воронежский государственный
университет,
г. Воронеж, Россия

Summary. In this article, that basis of Roland Barthes considered by the transition from concept – author to concept scriptorium, analyzed the main features of postmodern philosophy. Particular attention is paid to understanding the world as a text.

Keywords: R. Barthes; author; reader; postmodernism; text.

Наиболее характерной чертой постмодернизма являлось отрицание каких-либо авторитетов, разрыв и даже негативное отношение к классическим рациональным парадигмам мышления, и прежде всего к субъект-объектной. Философия постмодернизма отрицает всю прошлую философию, следовательно, прежде всего ее онтологию, базирующуюся на идеях целостности, структурированности и гармоничной упорядоченности мира. Идеи деконструкции и децентрации как принципы нового мышления основаны на идеях хаоса, случайности, нелинейности и плюрализме в интерпретации явлений мира. Как отголосок космического хаоса возникает хаос значений, кодов, интерпретаций, цитат, «а любое наше знание о мире есть только поэтическая метафора, художественное произведение, повествование» [2, с. 70]. В этой ситуации на первый план в качестве приоритетных выступают такие отрасли гуманитарных наук, как лингвистика, семиология, чему немало способствовал «лингвистический поворот» в философии, однако в постмодернизме меняется и само отношение к тексту, нашедшее отражение в идее «Смерти Автора», выдвинутой в одноименной статье Р. Барта.

Автор как внешняя детерминанта текста утрачивает свое значение, он лишь тот, кто пишет, субъект писания, безотносительно к его личности, некая преходящая фигура. Уже не автор (с его внутренним миром и идеями), но язык – главный герой любого произведения, понимаемого как письмо, то есть место, где, по

мысли Р. Барта, уничтожается всякое понятие об источнике, голосе «за текстом». «Письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего» [1, с. 203]. Удаление автора на всех уровнях текста (письмо – изначально обезличенная деятельность, которой автор не предшествует даже по времени) позволяет, по Р. Барту, восстановить в правах читателя. Так на смену автору приходит понятие «скриптор». Скриптор не предшествует тексту, а рождается вместе с ним и является единственным источником смысла текста, который, однако, теперь не в самом произведении, а в его чтении. И в этом плане скриптор – лишь интерпретатор, а не дешифровальщик какого-либо одного смысла, ибо сам текст является многомерным пространством, сотканным из совершенно различных видов письма, цитат и культурных источников, постоянно отсылающих друг к другу, спорящих, диалогизирующих. В отличие от автора скриптор не несет в себе ни страстей, ни впечатлений, ничего, кроме своего словаря, и, в конечном счете, лишён каких-либо личностных или просто человеческих качеств.

Таким образом, концепция «Смерти Автора» ярко отражает характерные для постмодернизма плюрализм и многозначность, проявляющиеся в тексте, а с другой стороны, четко фиксирует формирующееся восприятие мира как текста.

Библиографический список

1. Барт Р. Смерть автора // Постмодернизм в философии, науке и культуре : хрестоматия / сост. В. И. Штанько. – Харьков, 2000. – 482 с.
2. Белоглазова Л. А. Игра как феномен бытия. – Воронеж : Воронежский государственный технический университет, 2012. – 123 с.

ГРЕМУЧИЕ НАПЕВЫ» И «НЕВЕДОМЫЙ ЯЗЫК» В. Г. БЕНЕДИКТОВА (К ВОПРОСУ О СВОЕОБРАЗИИ ПОЭТИЧЕСКОГО СТИЛЯ)

В. В. Липич *Доктор филологических наук, профессор,*

А. А. Гаврилова *аспирант,*

Белгородский государственный национальный исследовательский университет, г. Белгород, Россия

Summary. The article is devoted to the investigation of the artistic features and language means of the poetic style of the original but undeservedly forgotten poet of the age of romanticism V. G. Benediktov.

Keywords: lyrics; style; rhythm; language; epithet; metaphor; eclecticism; poetics.

О поэтической судьбе В. Г. Бенедиктова негативного и несправедливого написано значительно больше, чем всё стихотворное наследие этого замечательного русского поэта. Читателей, которые восторженно откликнулись на творчество Бенедиктова, причисляли в своё время к людям второсортным, имевшим пошлые вкусовые предпочтения. Более того, пренебрежительно воспринимать сторонников его таланта и всю лирику в целом становилось делом модным и почти общепринятым.

Однако, принимая во внимание как негативные, так и позитивные отзывы на поэзию Бенедиктова и объединяя их, невзирая на характер оценки, можно отметить единодушие литературных критиков, указавших на характерологические особенности его поэзии, замеченные ещё в работах В. Г. Белинского, которые, собственно, и создали некую критическую традицию.

К отличительным особенностям лирики В. Бенедиктова можно без преувеличения отнести следующие: эклектичность поэтического стиля, наличие черт декламационно-ораторского стиля, реформирование стиха и литературного языка, а также новаторство в поэтике.

Первая и самая скандальная статья о В. Г. Бенедиктове была написана В. Г. Белинским и носила остро выраженный полеми-

ческий характер. В ней было ярко очерчено противостояние бенедиктовской поэтики по отношению к пушкинской, и приводятся примеры стихотворений обоих авторов. В. Белинский пишет о «мысли» и «чувстве», имея в виду единство эмоционального и рационального начала в поэзии: «...сочинение может быть с мыслью, но без чувства, и в таком случае есть ли в нем поэзия? И естественно, что чем глубже чувство, тем глубже и мысль, и, наоборот... из этого взаимного уничтожения рождается высокая художественность...» [3, с. 429].

Поэтическое творчество В. Г. Бенедиктова, как отмечает В. П. Зверев, «явно не входило в эстетические симпатии Белинского, он не принимал его, оно представлялось критику пышной помехой на генеральном пути развития русской литературы» [9, с. 204].

Классической основой поэтики «пушкинской школы» было требование ясности, точности, лаконизма и простоты. Как справедливо заметила Л. Я. Гинзбург, это и «предметная точность» [6, с. 28], мастерски переданная Пушкиным в зрелой лирике, и «лексическая», с требованием абсолютной стилистической целесообразности употребления каждого слова. Именно эти качества помогали создать впечатление о гармоничности стиха, «легкости и гладкости», в чём винили поэзию противники элегического стиля. Эта поэтическая легкость декларировалась сознательно:

И мысли в голове волнуются в отваге
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут [14, с. 248].

В это же время В. Бенедиктов привносит в русскую литературу совершенно иную поэтическую практику – провозглашает поэта «ремесленником во славу красоты», утверждает, что порой и блеск «хвального венца бывает тяжко вдохновенным» [1, с. 72].

Поэт пушкинского времени и круга П. А. Вяземский в «Письме к А. И. Г-ой» формулирует положение, определяемое поэзией «школы гармонической точности»: «Не пишите стихов на общие задачи. Это дело поэтов-ремесленников. Пускай написанное вами будет разрешение собственных сокровенных задач» [5, с. 130]. Для Бенедиктова-поэта «собственной сокровенной задачей» было внимание к форме, а не к теме:

Изобретай неслыханные звуки,
Выдумывай неведомый язык! [1, с. 137].

Так заявляет он о своей поэтической задаче, сознательно подчеркивая рациональное начало в поэзии, называя себя «ремесленником», противоположно Вяземскому, которому близко творческое начало в поэзии. И в этом просматривается связь с позицией Белинского. (Это разногласие носит принципиальный характер: отношение Бенедиктова к поэзии как к «ремеслу» и «труду» было ново для литературы начала XIX века и нашло своё последующее подтверждение спустя годы в поэтике символистов).

Если говорить о тематике стихотворений В. Бенедиктова, то здесь имеет место то, против чего предостерегал П. Вяземский, – «стихи на общие задачи». Сама тема, а не только конкретный образ, становится у поэта-ремесленника лирическим штампом. «Новый поэт», по утверждению С. П. Шевырёва, «поёт нам всё те же предметы, с каких начинали все поэты мира» [16, с. 99]. А. К. Шимкевич в своём исследовании отмечает, что «преднамеренность ограничения тематики Бенедиктова явно демонстративна» [17, с. 99]. В. Бенедиктов не открывает в выборе тем ничего нового, он достаточно традиционен и, по замечанию Л. Я. Гинзбург, «эклектичен»: «Здесь все, что угодно: наследственная элегическая лирика с сильной примесью архаистического пафоса, словом, Батюшков, приправленный Державиным; здесь романтическая тема «непризнанного поэта» («Скорбь поэта») и рядом мещанская эротика... и, наконец, обильная «натурфилософия» («Утес», «Жалоба дня», «Буря и тишь», «Две реки» и пр. и пр.» [7, с. 170]. Таким образом, следуя принципам строгой градации, можно выделить следующие темы и мотивы, так или иначе переплетённые в поэтическом тексте стихотворений Бенедиктова: философские, любовные, описательные (пейзажные), гражданские, характерные больше для второго периода творчества, а также стихотворения, в которых раскрывается тема поэта и поэзии.

Для поэта-романтика выбор тем и «методов подачи», по словам Л. Я. Гинзбург [7, с. 24], был связан с жанровым разделением, которое необходимо было выдерживать. В. Бенедиктов не только пытался смешивать лирические жанры в рамках одной те-

мы, но и вторгался в свою поэзию, по выражению К. Шимкевич, «отвергнутым пушкинской группой материалом» [17, с. 109].

Особенность романтической лирики Бенедиктова характеризовало намеренное жанровое смешение. Его ранние произведения, кроме названных им самим сонетов и некоторых посланий, с трудом поддаются жанровому определению. Стандартность романтических тем и мотивов вуалировалась в стихах В. Бенедиктова необычностью изобразительно-выразительных средств, в которых присутствовала яркая вещественность образов. Поэту интересна, прежде всего, «внешняя» сторона, форма явлений и предметов, а не «внутренняя», относящаяся к содержанию и идейному наполнению стихов. Это внимание к форме было в 30-е годы XIX века новым веянием в области поэтики, предвосхитившим поэтический опыт современников.

Поэзией «формульного типа» назвал Б. М. Эйхенбаум творчество В. Бенедиктова, и это стало неотъемлемой чертой его стиля: «При частых страданьях есть хохот в устах» («Два видения») [12, с. 59], «Она и рада, что проснулась, и сна лукавого ей жаль» («Три вида») [12, с. 64], «Все мрачное мраку, а Фебово – Фебу! Все дольное долу, небесное небу» («Облака») [12, с. 68], «Не говори, что я легок и молод! Не говори, что время впереди!» («К Н-му») [12, с. 88] и другие. Эта особенность проявляется в образном строе его поэзии и определяет в некоторых случаях выбор художественных средств и стилистических фигур. Л. Я. Гинзбург определяет стиль Бенедиктова как «метафорический» [7, с. 24], отмечая значительное место метафоры и сравнения в его поэзии и своеобразное применение Бенедиктовым этого поэтического тропа. К примеру, он использует такие стереотипные формулы, как дева-роза, дева-звезда, мать-природа, слезы-перлы, взор-луч, ланиты девы – заря и т. д. Иногда, действуя на привычном материале, он рисует целые комбинации ходовых метафорических штампов, например, таких, как приведенное Белинским двустишие:

Любовь – лишь только капля яду
На остром жале красоты» [4, с. 88].

«Любовь-яд» – довольно стертый метафорический материал, но у Бенедиктова с его стремлением к избыточности, вырази-

тельности он преображён в достаточно сложную комбинацию, «формулу». На этом же материале он не раз выстраивает образные цепочки, например:

Страдальца слезы брызнут кровью,
Ивсердце ядом хлынет кровь» [12, с. 135].

Довольно часто В. Бенедиктов использует прием нанизывания метафор в цепочки (ряды), придающие стиху избыточность и пышность, и дающие исследователям, в частности К. Кружкову, право говорить о «катологизации» метафоры [12, с. 58]. «Бенедиктов все выставляет в один ряд, как будто хочет исчерпать в его многократном поэтическом назывании», – справедливо замечает В. А. Кошелев в статье «“Кудри” и “вальсы”…» [11, с. 27]. Этот прием обыгран в программном его стихотворении «Кудри»:

Кудри девы-чародейки,
Кудри – блеск и аромат,
Кудри – пальца, струйки, змейки,
Кудри – шелковый каскад!
Вейтесь, лейтесь, сыпьтесь дружно,
Пышно, искристо, жемчужно!
Вам не надобен алмаз... [12, с. 97].

Таким же образом Бенедиктов употребляет эпитеты: там, где у Пушкина единственно возможный – «кудри чёрные до плеч», Бенедиктов употребляет «нагнетание» эпитетов:

В честь кудрей благоуханных,
Легких, дымчатых, туманных,
Светло-русых, золотых,
Темных, черных, рассыпных,
С их неистовым извивом,
С искрой, с отблеском, с отливом,
И закрученных, как сталь,
В бесконечную спираль! [12, с. 179].

Иногда Бенедиктов использует приём простого назывного перечисления, как в знаменитом стихотворении «Вальс»:

Все блестит: цветы, кенкеты,
И алмаз, и бирюза,
Ленты, звезды, эполеты,
Серьги, перстни и браслеты,
Кудри, фразы и глаза.
Все в движенье: воздух, люди,
Блонды, локоны и груди,
И достойные венца
Ножки с тайным их обетом,
И страстями и корсетом
Изнуренные сердца [12, с. 213].

Здесь, помимо подробного перечисления, обращает на себя внимание характерная для бенедиктовской лирики особенность: «смешение несовместимого». В перечислении соединены предметы разных смысловых рядов: это кудри, браслеты, глаза и фразы – равноправно сосуществующие в строфе; сердца, изнуренные страстями и одновременно – корсетом. Всё это – неожиданная эклектика, но эклектика какая-то естественная, обаятельная и притягательная. Такой писательский прием, предвосхитивший поэзию XX века, для современников В. Бенедиктова оказался поэтической дерзостью и безвкусием.

Особенностью поэтического почерка поэта является изобилие лексических и тематических повторов. Как справедливо утверждают лингвисты М. А. Бакина и Е. А. Некрасова, «серьезность и доскональность развития художественной темы станет одним из стилеобразующих принципов художественной системы Бенедиктова» [2, с. 115]. Для него нет «лишнего» материала, и в этом опять же заключается рациональность, рассчитанность его творческого почерка.

Стремление бенедиктовского метафорического стиля к избыточности изобразительно-выразительных средств, к яркой визуализации отразил в стихах поэта и приём реализации метафоры. Здесь троп является не только фрагментом образной структуры, а определяет композиционное строение стихотворения, отражая стремление автора к доскональному, предметно-подробному раскрытию выбранной темы, по выражению Л. Я. Гинзбург, «саморазвивающееся слово легко ох-

ватывает сюжеты целых стихотворений» [8, с. 161]. Реализация метафоры как своеобразный вариант развернутой метафоры – излюбленный приём у Бенедиктова, проходящий красной нитью через всё его творчество. Примеров тому достаточно много: стихотворения «Жизнь и смерть» (1836) [12, с. 105], «Предостережение» (1837) [12, с. 126], «Бездна» (1837) [12, с. 134], «Радость и горе» (1837) [12, с. 140], «А. А. И-ой» (1838) [12, с. 156], «Позволь» (1835–1842) [12, с. 227], «Могила любви» [12, с. 215].

Оригинальная особенность поэтического почерка Бенедиктова состояла также и в склонности к описательности, что отражено в самих названиях стихотворений: «Облака», «Ореллана», «Озеро», «Вулкан», «Комета», «Гроза». «Бенедиктов, – пишет Н. А. Котляревский, – любил описывать небеса, горы и моря, причем всеми этими разнообразными картинами он пояснял, в сущности, однообразное впечатление восторга. Такая восторженность исключала даже попытку пытливой мысли проникнуть в тайну вещественного явления» [10, с. 337]. В показе картин природы В. Бенедиктов достигает определенного внешнего совершенства, которое отмечал даже критически настроенный Белинский, утверждавший, что «Полярная звезда» по красоте стихов – чудо» [4, с. 367]. В этих стихах критик выделил их основную художественную особенность: «Описания – вот основной элемент стихотворений г. Бенедиктова» [4, с. 367]. Представитель шевыревского направления Я. Неверов также указывал на эту черту поэтического дара Бенедиктова: «Он живописец, видописец неподражаемый!» [13, с. 193].

Исследуя поэтические находки поэта, можно однозначно сказать, что они были творчески плодотворными и во многом предопределили поэтический опыт современников. И нельзя не согласиться с С. Б. Рассадиным, что Бенедиктов – поэт совершенно нового типа, склада, отличного от пушкинского, поэт, для которого не характерна легкость, ясность и простота «пушкинского периода русской словесности». Бенедиктов – поэт дисгармонии, где «рифма рифме удивилась, и шумно стреснулись слова!» [12, с. 53].

Поэту была чужда холодная изощрённость и хитрость «экспериментаторства», он не изобретательствовал. Однако он был близок к тайнам искусства как всякий истинный творец. Его поэтический дар, несмотря на нападки известных критиков, писав-

ших про него с нескрываемым отвращением и пренебрежением, по достоинству ценили близкие друзья, чуткие к художественным красотам его созданий. И. А. Гончаров из своих дальних странствий по морям в известном письме к В. Г. Бенедиктову «Плавание в Атлантических тропиках» писал: «Берите же, любезный друг, свою лиру, свою палитру, свой роскошный, как эти небеса, язык, язык богов, которым только и можно говорить о здешней природе, и спешите сюда, а я винюсь в своём бессилии и боязненно умолкаю!» [9, с. 206]

Библиографический список

1. Бенедиктов В. Г. Стихотворения / сост. и примеч. Б. В. Мельгунова ; вступ. ст. Ф. Я. Приймы. – Л. : Советский писатель, 1983. – 815 с.
2. Бакина М. А. Идиостиль В. Г. Бенедиктова // Эволюция поэтической речи XIX–XX вв.: Перифраза. Сравнение. – М., 1986. – С. 112–123.
3. Белинский В. Г. Избранные сочинения. – М. : ОГИЗ, 1947. – 662 с.
4. Белинский В. Г. Стихотворения Владимира Бенедиктова // Полн. собр. соч. В 13 т. – М., 1953. – Т. 1. – С. 355– 372.
5. Вяземский П. А. Сочинения. В 2 т. – М. : Художественная литература, 1982. – Т. 2. – 383 с.
6. Гинзбург Л. Я. О лирике. – Л. : Советский писатель, 1974. – 408 с.
7. Гинзбург Л. Я. О старом и новом : ст. и очерки. – Л. : Советский писатель, 1982. – 423 с.
8. Гинзбург Л. Я. Стихотворения В. Бенедиктова // Бенедиктов В. Г. Стихотворения. – Л. : Советский писатель, 1939. – 335 с.
9. Зверев В. П. Русские поэты первой половины XIX века. Очерки жизни и творчества с приложением избранных стихов и библиографических справок. – М. : Русскій міръ, 2002. – 360 с.
10. Котляревский Н. А. М. Ю. Лермонтов. – СПб., 1915. – 435 с.
11. Кошелев В. А. «Кудри» и «вальсы»: О жизни и творчестве Вл. Бенедиктова // Литература в школе. – 1996. – № 5. – С. 23–35.
12. Кружков Г. Вл. Бенедиктов на фоне волн и холмов // Арион: журнал поэзии. – 1997. – № 3 (15). – С. 55–81.
13. Неверов Я. Н. Стихотворения Вл. Бенедиктова // Журн. М-ва народного просвещения. – СПб., 1836. – Ч. 2. – С. 192–199.
14. Пушкин А. С. Избранная лирика. – М. : Художественная литература, 1933. – 375 с.
15. Рассадин С. Б. Неудачник Бенедиктов // Спутники: Очерки. – М., 1983. – С. 191–244.

16. Шевырев С. П. Стихотворения Вл. Бенедиктова // Московский наблюдатель. – 1835. – Ч. 3. – С. 439–459.
17. Шимкевич К. Бенедиктов, Некрасов, Фет // Поэтика. V: Временник Словес. Отд. Гос. ин-та истории искусств : сб. ст. – Л., 1929. – Вып. 5.
18. Эйхенбаум Б. М. О литературе: работы разных лет. – М. : Советский писатель, 1987. – 540 с.

ТИПОЛОГИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ И ОБРАЗ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ В СТИХОТВОРЕНИЯХ Н. М. КАРАМЗИНА АЛЬМАНАХА «АОНИДЫ»

Д. Г. Николайчук

Аспирант,
Саратовский государственный
университет им. Н. Г. Чернышевского,
г. Саратов, Россия

Summary. This article observes the typology of feminine images in the Karamzin's poems, which were printed in the poetical almanac “The Aonides”. The author is trying to define the peculiarity of mistress' image in comparison with other feminine images.

Keywords: feminine images; N. M. Karamzin; poetry of the XVIII century.

С 1796 по 1799 гг. Н. М. Карамзин издает альманах «Аониды» (три книжки – 1796, 1797 и 1798–1799), в котором печатает стихотворения поэтов-современников, таким образом знакомя читателей с новейшей русской сентиментально-предромантической литературой. Значительное место в альманахе занимают стихотворения самого издателя. Среди них много произведений, в которых затрагивается тема любви. Но не во всех из них создаётся развёрнутый женский образ. В одних произведениях присутствие женщины лишь подразумевается («Лилея»), в других содержатся размышления лирического субъекта о любви («К бедному поэту», «К самому себе», «Надежда»). Целью данной статьи является рассмотрение тех стихотворений, в которых женский образ выделяется наиболее явно. Остальные помогают понять авторскую позицию относительно «женского вопроса», а также вы-

являют общие черты поэтики, с помощью которых можно дифференцировать женские образы.

Рассмотрение представленных в «Аонидах» стихотворений Н. М. Карамзина позволяет выделить устойчивый набор мотивов, связанных с женскими образами. Он во многом определяется сентиментальным направлением. Внешний облик героини сводится преимущественно к описанию глаз, улыбки: «Прелестные глаза Прелестных обличают: / Под маскою они не менее сияют. / Взглянул и сердце мне / Сказало: вот оне!» («Экспромты: I. Двум маскированным дамам») [3, с. 109]. Соблюдается сентиментальный принцип соответствия красоты внешней и внутренней: «Лиза, Ангел красотою, / Ангел нравом и душою» («Выбор жениха») [3, с. 93]. Женская красота воплощается в образе цветка, в частности розы: «И все лишь для того, чтоб милой, нежной Розе, / Красотке нашего села, / Подобной в самом деле розе, / Подарком угодить» («Послание к женщинам») [1, с. 219]. Н. М. Карамзин такое тождество обосновывает в послании «К бедному поэту»: «Поэт есть хитрый чародей: / Его живая мысль как Фея / Творит красавиц из цветка» [2, с. 38].

Художественная выразительность стихотворений Карамзина обеспечивается за счет противопоставлений смысловых оттенков семантически близких слов, а также антитез концептуальных понятий, в частности «разума» и «чувства»: «Умолкнет разум безпристрастный – / Лишь сердце будет говорить» [2, с. 104]. Для поэта любовное чувство выше чинов, побед и богатства, и эта мысль неоднократно повторяется в стихотворениях различных жанров: «Доволен я судьбою, / И милою богат. / О Лиза! кто с тобою / И бедности не рад?» («Две песни») [1, с. 45]. В сентиментальных стихотворениях выявляются предромантические тенденции, в частности, возникает мотив рока, который может разлучить влюбленных: «…но рок / (Жестокой, безразсудной!) / Сказал: она не для тебя!» («Лилея») [1, с. 77]. Лирический субъект неоднократно апеллирует к надежде – единственному настоящему другу, который никогда не предаст: «Надежда! ты моя богиня; / Надежда, лучь души моей! / Мне жизнь печаль, мне свет пустыня: / Дышу отрадою твоей!» («Надежда») [2, с. 102].

Однако необходимо отметить, что есть существенные различия в репрезентации женских образов, на основе которых их можно классифицировать. На мой взгляд, представляется возможным выделение образа возлюбленной, любовницы, супруги и матери. Образы любовницы и возлюбленной разделяются на основе признака взаимность / невзаимность чувства. Присутствует образ женщины-друга, значение которого в творчестве Н. М. Карамзина отмечено Ю. М. Лотманом [3, с. 264–271]. Однако он практически сливается с образами любовницы, супруги и матери: «Здесь любезнейшую Мать / Будут дети угощать / В час вечерния прохлады; / Здесь любовь и дружба рады / С нею время проводить» («Куплеты (на тот же голос) в честь нежной Матери, петые Ея милым семейством, в уединенном и приятном месте, которое называется Ея именем: Дарьиным») [3, с. 103].

В качестве одного из критериев для классификации женских образов выступают отдельные черты характера. Возлюбленная представляется как «неверная кокетка»: «Кокеткам торговать сердцами» («Клятва и преступление») [3, с. 102]. Как правило, это женщина, не отвечающая взаимностью лирическому субъекту. Если взаимность присутствует, то она носит мимолётный, кратковременный характер: «Иду, желая милой Хлое / Приятно с новым другом жить <…> Я жил в Аркадии с тобою / Не час, но целых сорок дней! <…> И ты с восторгом мне внимала; / Рукою… на песке писала: Люблю – умру любя!» («Отставка») [2, с. 45].

Миф о счастливой Аркадии, с точки зрения Н. Д. Кочетковой [2, с. 176–178], соответствовал представлению Н. М. Карамзина о счастье, обретенном в любви. Но такое счастье возможно только с «любовницей». Образы любовницы, супруги, как правило, существуют в идиллическом пространстве, важной чертой которого является замкнутость: «Что странник в хижине своей, / В объятиях любви и мира, / В прохладе нежнаго зефира, / Жить будет с милою семьей» («Надежда») [2, с. 101]. Весь мир для лирического субъекта сводится к существованию рядом с любовницей: «Я целой свет забыл, / Природу и друзей: природы совершенство, / Друзей, себя, Творца, в тебе одной любил» («К верной») [2, с. 267]. Личное пространство противопоставляется шумному свету: «Что сердцу на-

добно? найти, любить другое; / А я нашел, хочу с ним вечность провести, / И свету говорю: прости!» («К неверной») [2, с. 253].

Основанием для разделения в поэзии Карамзина влюбленности и любви могут служить строки из стихотворения «К неверной»: «<…> Армиды Тассовы, Лаисы наших дней / Улыбкою любви меня к себе манили, / И сердце юноши быть ветреным учили; / Но я влюблялся не любя» [2, с. 251]. Для возлюбленной отношения с лирическим субъектом – лишь игра, забава, средство развлечения: «Оне шутили, улыбались, / Моею страстью забавлялись; / А я – я слезы лил рекой!» («Песня») [1, с. 56]. Любовница всегда верна избраннику, так как их связывает взаимное, искреннее чувство: «Огонь, тобою воспаленный <…> / Погаснет с жизнию, не прежде» («К ней») [1, с. 41]. Единственной причиной разлуки влюбленных может быть только рок. Исключение составляет переводное стихотворение Карамзина «К неверной».

Определяющими качествами возлюбленной становится игривость, легкомысленность. В некоторых стихотворениях акцентируется внимание на тщеславии, порой – даже хитрости: «Вам мило головы кружить, / Играть невинными сердцами, / Дарить нас рабством и цепями, / И только для тщеславья жить» («Песня») [1, с. 57]; «Лилета одна, / И хочет от скуки / Меня заманить / В старинныя сети!» («К Лиле») [3, с. 90–91]. В любовнице ценится невинность, серьезность: «Всех прелест возненавидел, / И невинность полюбил» («Две песни») [1, с. 44]; «Лиза в городе жила, / Но невинною была» («Выбор жениха») [3, с. 93]. В некоторых женских образах появляются уникальные черты. Например, в «Послании к женщинам» в образе Нанины акцентируется внимание на искренности. Возможно, это связано с проникновением в клишированный текст явлений из реальной действительности, так как Нанина – поэтическое имя А. И. Плещеевой.

Возможность разделить женские образы предоставляют также второстепенные (с точки зрения нашей темы) мотивы. Значимой в любовных стихотворениях является семантика ветра. Не случайно чаще всего этот мотив встречается в поэтических произведениях с образом возлюбленной. Ветер символизирует непостоянство: «Все любят, Хлоя, разлюбляют, / Клянутся, клятву преступают: / Где суд

на ветреность сердец?» («Отставка») [2, с. 44]. Идея о непостоянстве женской натуры усиливается за счет того, что рядом с образом ветра появляются образы бабочки и мотылька, олицетворяющие мимолетность, скоротечность: «О вы, <…> которым с юных лет / Я в жертву приносил, чего дороже нет: / Спокойствие и вольность! / Которых милые глаза, / Улыбка и слеза / <…> мною так играли, / Как резвый ветерок пером, / Тогда еще, как я гонялся / За пестрым мотыльком» («Послание к женщинам») [1, с. 218–219]; «Сердца любовников смыкает / Не цепь, но тонкой волосок: / Дохнет ли резвый ветерок, / Порхнет ли бабочка межь ими… / Всему конец, и связи нет!» («Отставка») [2, с. 43–44].

Непостоянство выступает антонимом к понятию «вечность». О «вечности» возможно говорить в поэтических текстах с образом любовницы, супруги. Время в таких произведениях осмысляется по-другому: внимание смещается на «процесс внутреннего, субъективного переживания времени» [4, с. 334], что соответствует мировоззренческой концепции сентиментализма. С одной стороны, время не поддаётся измерению, с другой стороны, вечность с любимым человеком пролетает, как миг: «Ах! кто из нас такой судьбины / Семи векам не предпочтет? / Не время мило: наслажденье. / Одно счастливое мгновенье / Не лучше ль многих скучных лет?» («К Алине») [3, с. 87–88].

Мотив непостоянства воплощается не только в образе ветра, но и в образе розы. В последнем реализуется авторская мысль о невечности женской красоты: «Ты прежде алела / Как роза весной; / Зефиры пленялись твоей красотой. <…> И лета прошли / <…> Что сделалось с ней? / Все алыя розы / Мороз умертвил / И ветер развеял» («К Лиле») [3, с. 89–90]. Данный мотив не случайно появляется только в стихотворениях с образом возлюбленной. В нём заключается доля иронии автора: в пору молодости возлюбленная, имея внешнюю красоту, могла играть сердцами, но, потеряв ее, стала неинтересна окружающим, так как не имеет внутренних достоинств. Тема обманчивости женской красоты иронично раскрывается в эпиграммах: «Вдруг стал у Лины дурен цвет: / Конечно в городе румян хороших нет!» («Перемена цвета») [3, с. 259]. По отношению к любовнице, супруге данный мотив становится излишним, так как на первый план выходят нравственные качества: «…он в душе твоей

прелестной / Нашел блаженства талисман» («К Алине») [3, с. 87]. «Цветок, – как отмечает А. Г. Маслова, – “по самой своей природе это символ мимолетности, весны и красоты” и, одновременно, “архетипический образ души”» [4, с. 334]. В «Послании к женщинам» Н. М. Карамзина тот или иной цветок ассоциируется не только с типом внешней красоты, но и с комплексом внутренних качеств: «Подобно как в саду, где роза с нежным крином, / Нарцис и анемон, аврикула с ясмином, / И тысячи цветов / Пестреют на брегу кристальных ручейков, / Не знаешь, что хвалить, над чем остановиться <…> / Так я теряюсь в красотах / Прелестных ваших душ» [2, с. 236–237].

Образ ветра связан также с неопытностью, молодостью лирического субъекта, временем «мечтаний»: «Ах! Было время мне мечтать и заблуждаться: / Я прожил тридцать лет; с цветочка на цветок / С зефирами летал <...> Как резвый ветерок рука моя играла / Со флером на груди прелестнейших Цирцей» («К Неверной») [2, с. 250–251]. Именно в это время лирический субъект не далек от ошибок, он находится в поиске, влюбляется, но не находит истинную любовь. В некоторых стихотворениях появляется образ тихого ветра, связанный с элегическим настроением лирического субъекта. Причина разлуки в таком случае – не сама героиня, а рок, судьба: «Она сотворена быть, кажется, моею, / И тихой ветерок / Ко мне склоняет стебелек / Ея зеленой» («Лилея») [1, с. 76].

Поэтический язык также позволяет дифференцировать женские образы. По отношению к возлюбленной используется номинация «красавица», чаще – «красотка»: «Нет, полно, полно! впредь не буду / Себя пустой надеждой льстить, / И вас, красавицы, забуду. / Нет, нет! что прибыли любить?» («Песня») [1, с. 56]; «Красотке нашего села, / Подобной в самом деле розе, / Подарком угодить» («Послание к женщинам») [1, с. 219]. Шутка, смех, игра, забава – устойчивая тематическая цепочка, характеризующая стихотворения с образом возлюбленной. Поэтому только к возлюбленной применим эпитет «веселая». Примечательно употребление по отношению к ней и эпитета «резвый», который ассоциируется с семантикой ветра, а значит – непостоянством, молодостью: «Любил я резвую Плениру, / Любил и сердцем и душой» («Песня») [1, с. 56]. По отношению к любовнице, супруге используется иной лексический ряд: «друг безценный», «друг мой»,

«милой друг», «души моей супруг». Эпитет «священный» употребляется только по отношению к образу матери: «Имя матери святее» («Куплеты (на тот же голос) в честь нежной Матери, петые Ея милым семейством, в уединенном и приятном месте, которое называется Ея именем: Дарьиным») [3, с. 102]; «Но образ твой священный, милый / В груди моей напечатлен <…>» («Послание к женщинам») [1, с. 235].

Следовательно, каждый женский образ характеризуется отдельными чертами внешнего и внутреннего облика, определенным набором художественных мотивов, связан с особым образом автора. Во многом полнота раскрытия женского образа зависит от жанра стихотворения. Пожалуй, в большей части стихотворений альманаха, принадлежащих Н. М. Карамзину, встречается образ возлюбленной. Он присутствует преимущественно в первых двух книгах «Аонид», в последней доминируют образы супруги, матери, что во многом связано с изменением образа автора. В стихотворениях первых двух книг «Аонид» создается образ воодушевленного, полного надежд юноши, который пытается определить, в чём состоит истинное счастье человека. В сложные жизненные моменты радость и утешение он находит в окружающей природе. В третьей книге перед нами образ человека опытного: «Пора, друзья, за ум нам взяться, / …Не век за бабочкой гоняться, / Не век быть резвым мотыльком» («Исправление») [3, с. 253]. Он переосмысливает свою жизнь и приходит к весьма печальным выводам: «Жизнь наша столь бедна, / Превратна, не верна; / Дней ясных в ней так мало <…>» («Покой и слава») [3, с. 250]. Начинают больше цениться любовь, дружба, супружество, поэтому в третьей книге «Аонид» есть много фрагментов, описывающих не уединенную жизнь влюбленных, а жизнь семейную.

Библиографический список

1. Аониды, или Собрание разных новых стихотворений. – М. Кн. 1, 1796.
2. Аониды, или Собрание разных новых стихотворений. – М. Кн. 2, 1797.
3. Аониды, или Собрание разных новых стихотворений. – М. Кн. 3, 1798–1799.
4. Кочеткова Н. Д. Тема «золотого века» в литературе русского сентиментализма // Русская литература XVIII века : сб. 18. – СПб. : Наука, 1993. – С. 172–186.

5. Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. – М. : Книга, 1987.
6. Маслова А. Г. Проблема времени в русской поэзии конца XVIII века о скоротечности и суетности жизни // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2011. – № 2. – С. 333–339.

ИССЛЕДОВАНИЕ РОЛИ ОПИСАНИЯ ГЛАЗ В ПОРТРЕТНЫХ ХАРАКТЕРИСТИКАХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Н. П. Турчина *Старший преподаватель, Владивостокский государственный университет экономики и сервиса, филиал в г. Артёме, Приморский край, Россия*

Summary. The given work investigates the idea of interdependence of the colour of eyes with characteristic features of a person including features of a literary character.

Keywords: colour of a person's eyes; the role of description of portrait characteristics; works of Russian literature.

О человеке многое могут рассказать его речь, манеры, жесты, походка, черты лица, предпочитаемые цвета в одежде. Однако мы считаем, что самым информативным источником являются его глаза и берем на себя смелость предположить, что цвет глаз взаимосвязан с особенностями характера человека, в том числе и литературного героя. В связи с этим целью настоящей работы является следующая: выяснить роль описания глаз в портретных характеристиках произведений русской литературы. Для достижения данной цели мы поставили перед собой задачи: изучить мнение учёных в отечественной и зарубежной теории и практике о взаимосвязи цвета глаз и характера человека; провести исследования взаимосвязи цвета глаз с особенностями характера человека, соотнеся данные характеристики с характеристиками студентов; проанализировать взаимосвязь цвета глаз с особенностями характеров персонажей классической литературы на примере

произведений М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого.

Работу проводили в 2013 году, используя в качестве объектов студентов вуза и описания героев художественных произведений. При этом применяли классические методы социологических исследований.

Многие ученые, высказываясь о взаимосвязи цвета глаз и характера человека, приходят к общему мнению о том, что глаза – это «…некий прожектор, посылающий информацию в окружающий мир, генератор той самой силы, которая исходит от сокровенной сущности человека» [6].

Доктор Д. Фельдмант, преподаватель психологии, утверждает: «…проведенные исследования доказывают, что некоторые аспекты личности заложены в человеке генетически, и это довольно важно – уметь «читать» характер человека по его глазам» [6].

Следуя мнениям ученых, провели собственные наблюдения за глазами близких и вообще окружающих нас людей и установили следующее.

Во-первых, две точки зрения на нашу гипотезу: почти 50 % опрошенных студентов и преподавателей (198 чел.) считают, что действительно цвет глаз определяет характер человека; другая половина, особенно мужская, к данному утверждению отнеслась скептически, считая наше предположение абсурдным.

Во-вторых, «калейдоскоп глаз» одной из студенческих групп нашего учебного учреждения частично подтверждает данные характеристики в зависимости от цвета глаз. В исследуемой группе 25 человек. Данные наблюдений приведены в таблице.

Характеристика характера студентов
в зависимости от цвета глаз

№	Цвет глаз	Количество респондентов		Характеристика характера и внешности респондентов	
		чел.	%	авторская	данные ученых
1	Голубые	6	24	Не только красивы, но и умны	Могут очень многого добиться, т. к. целеустремленность заложена у них с рождения

2	Серые	4	16	Решительные и умные	Это глаза везунчиков и в учёбе, и в любви
3	Карие	10	40	Среди друзей выбирают того, кто способен пожертвовать для них всем, требуют от избранников, чтобы те угождали любым их прихотям	Привлекательны, общительны и легко сходятся с людьми
4	Зеленые	5	20	Бывают строптивыми, а в решении важных вопросов иногда проявляет жесткость	Главное – согласие с самим собой. Никогда не потребуют от людей большего, чем те в состоянии дать. Настойчивы, требовательны к себе и окружающим, трудолюбивы и добросовестны

Отметим, что установить 100%-го совпадения зависимости характера студентов от цвета их глаз нам не удалось. Из 25 наблюдаемых совпадение полное – в 5 случаях (20 %); в 10-ти (40 %) – частичное; в других 10-ти (40 %) оно отсутствует. Несомненно, что на характер человека во многом влияют и воспитание, и среда, в которой он растет и развивается.

Отталкиваясь от сделанного вывода, мы решили исследовать описания глаз в портретных характеристиках персонажей художественных произведений М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, чтобы выяснить, как связан цвет глаз с характером и судьбой героев.

Одним из первых развернутую аналитическую характеристику внешности героя предложил М. Ю. Лермонтов в романе «Герой нашего времени». Самое сильное воздействие на рассказчика оказывают глаза героя: «...они не смеялись, когда он смеялся!.. Это признак – или злого нрава, или глубокой постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфориче-

ским блеском... То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный...» [2, с. 53].

Невнимательный читатель, прочитав только это описание глаз Григория Александровича Печорина, может сделать вывод, что у него темно-серые глаза: именно с таким цветом ассоциируется у нас сравнение с блеском гладкой стали. Проанализировав портрет Печорина и сопоставив его с характеристикой людей, имеющих глаза темно-серого цвета, приходим к выводу, что характеристика эта совпадает. Читаем далее: «Чтоб докончить портрет, я скажу, что у него был немного вздёрнутый нос, зубы ослепительной белизны и карие глаза» [2, с. 53]. Это подвергает все наши выводы сомнению. Хотя и черты, присущие представителям карих глаз, мы можем увидеть у Печорина.

А вот портрет другого литературного героя – Павла Петровича Кирсанова из романа И. С. Тургенева «Отцы и дети»: «...Лицо его, желчное, но без морщин, необыкновенно правильное и чистое, словно выведенное тонким и легким резцом, являло следы красоты замечательной; особенно хороши были светлые, черные, продолговатые глаза...» [5, с. 143]. Какой же это цвет: «светлые, чёрные… глаза»? Можно предположить, что это яркие чёрные глаза, сияющие и блестящие. Кстати, этот цвет глаз – чёрные, светлые – мы встречаем и в другом произведении И. С. Тургенева. Таким цветом глаз автор наделяет Асю – героиню одноименной повести, притягательный женский образ. Сравнив их характеристики, делаем вывод о том, что Павел Петрович, действительно, в молодости являл собой страстную натуру, не боящуюся преград на своём пути. Но впоследствии «как отравленный бродил с места на место, не мог попасть в прежнюю колею» [5, с. 149]. Это уже идёт вразрез с признаком жизнестойкости, свойственной представителям чёрных глаз. Образ Аси же целиком можно считать иллюстрацией качеств человека с чёрными глазами. Неспокойный характер, страстность, любвеобильность, одержимость – все эти качества характера можно увидеть в ней. Вроде бы всё сходится, но вот что интересно: обладателем чёрных глаз у И. С. Тургенева является и Николай Кирсанов! А этого человека при всём желании мы не можем отнести к натурам страстным и энергичным, но, как известно, нет правил без исключений.

Ф. М. Достоевский, стремясь к глубокой психологической мотивировке персонажа, огромное значение придавал глазам героев. Так, в романе «Преступление и наказание» на первых страницах как бы мельком говорит о Раскольникове: «Кстати, он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами…» [1, с. 82]. Но ведь «тёмные глаза» могут быть и карими, как у Печорина, и чёрными, как у Аси. Помогает определиться с характером героя статья Г. Померанца «Испытание крестом»: «Жизнь героя Достоевского как бы пульсирует: собирание сил, прыжок, падение... Депрессия, собирание сил, – новый порыв, – и новое падение... Герой болен, потому что мир болен (а он чувствительнее других… и либо погибнет, либо победит…») [1, с. 552].

Из этого следует, что глаза Раскольникова всё-таки чёрные. Страстность, импульсивность натуры указывает на полное совпадение с общей характеристикой обладателей чёрных глаз.

При описании Сонечки автор подчёркивает: «Ее даже нельзя было назвать и хорошенькою, но зато голубые глаза ее были такие ясные, и, когда оживлялись они, выражение лица ее становилось такое доброе и простодушное, что невольно привлекало к ней» [4, с. 67]. Наивность и простодушие – это основные черты героини. Ф. М. Достоевский убедительно доказывает, что «весь позор... коснулся ее только механически» [4, с. 68].

Л. Н. Толстой, мастер психологического анализа, портреты любимых героев изображает развёрнутыми, подробно детализируя их и обращая особое внимание на глаза. Так о Наташе он пишет: «Черноглазая, с большим ртом, некрасивая, но живая девочка...» [3, т. 1, с. 38]. Ключевое слово в описании – «живая». Она обладает даром заражать всех своей жизненной энергией. Описывая её в разных душевных состояниях, Толстой употребляет устойчивый эпитет – «блестящие глаза». Это подчеркивает очарование девушки с черными глазами. Наблюдая за другими персонажами романа, мы замечаем, что у многих из них чёрные глаза: княжна Марья, старый князь Болконский, Соня, Николай Ростов, Петя... Чем продиктован такой выбор, можно только предполагать, опираясь на характеристику чёрноглазых людей [8].

А вот у Долохова глаза были «ясные, голубые, прекрасные и наглые» [3, т. 1, с. 31]. Согласимся, что здесь мнение Толстого и физиогномистов совпадают полностью [8].

В заключение отметим, как показали результаты наших исследований, многие черты характера можно определить по цвету глаз. Интересно отметить, что особенно взаимосвязан цвет глаз с характером у кареглазых – много совпадений. Кстати ещё один факт: в обществе преобладают люди с карими глазами.

Ориентироваться исключительно на окраску радужки при составлении психологического портрета, безусловно, не стоит. Для определения душевных качеств и типа личности потребуется комплексный анализ характерных черт лица и мимики. Цвет глаз может служить, скорее, дополнительным, но очень весомым источником информации о нраве человека и литературного героя в частности.

Библиографический список

1. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. – Л. : Художественная литература, 1974. – 558 с.
2. Лермонтов М. Ю. Проза. Избранное. Герой нашего времени. – М. : Советская Россия, 1979. – 344 с.
3. Толстой Л. Н. Война и мир. В 4 т. Т. 1. – М. : Просвещение, 1981. – 285 с.
4. Тургенев И. С. Рудин. Ася. – Архангельск : Северо-западное книжное издательство, 1974. – 175 с.
5. Тургенев И. С. Накануне. Отцы и дети. Король Лир. – Л. : Художественная литература, 1985. – 364 с.
6. Рисунок радужки и характер человека. URL: http://www.lor.inventech.ru/news/news-0014.shtml (дата обращения: 10.01.2013).
7. Характер по цвету глаз. URL: http://test.msk.ru/text/cvet_glaz_i_harakter.htm (дата обращения: 03.01.2013).
8. Цвет глаз: ваш астрологический диагноз. URL: http://wu3uk.ru/style/mystery/tsvet-glaz-vash-astrologicheskiy-diagnoz. html (дата обращения: 06.01.2013).

ДИАЛОГИЗАЦИЯ МОНОЛОГИЧЕСКОГО «Я» В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Ю. Ф. Петухова

Студент 1 курса,
Казанский (Приволжский)
федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан,
Россия

Summary. This article reviews Mikhail Lermontov's love lyrics as an inner dialogue of a lyrical hero. To trace the development of this process the author reviews the early and the late works of the poet. The analyses by Gasparov and Vatsuro laid the bases of the article.

Keywords: Lermontov's love lyrics; inner dialogue of a lyrical hero.

В данной статье представляется интересным рассмотреть художественное своеобразие любовной лирики М. Ю. Лермонтова как «внутреннюю диалогизацию монологического целого», заимствуя это определение у В. Э. Вацуро, который в статье «Чужое «я» в лермонтовском творчестве», опираясь на бахтинское понятие о диалогизме голосов в монологическом «я» героя, разрабатывает его по отношению к гражданской лирике поэта [1].

Разберем одно из ранних стихотворений «Она не гордой красотою» (1832 г.) в контексте этого понятия, используя метод анализа поэтического текста, разработанный школой М. Ю. Лотмана и М. Л. Гаспарова [2, с. 9–20].

Составим таблицу, которая вместит в себя весь словарный состав данного стихотворения:

Явления природы	Отвлеченные понятия внешнего мира		Отвлеченные понятия внутреннего мира	Внешность человека
	Толпа	Ценности		
	Юноши	Святыня	Вдохновенье	Красота
	Толпа	Земля	Жизнь	Стан
	Вздыхатели	лучших дней	Душа	Не стан богини

	Никто		Вспоминанье	Грудь волною не встает
			Сердце	Движенья
			Любовь	Улыбки
				Речи
				Черты
				Голос

В столбце «Отвлеченные понятия внешнего мира» дается коннотация лермонтовского понятия толпы, представленная существительными: *юношей, толпу вздыхателей, никто*. Прилагательные, характеризующие эти существительные *(«юношей живых», «толпу вздыхателей немых»*), несут явно негативное отношение лирического героя к толпе. Герой и толпа неравноценны, они противопоставлены друг другу.

Второй блок существительных в том же столбце характеризует ценности «толпы вздыхателей»: *святыня, земля, лучших дней.*

Смысловая связь этих двух блоков показывает отношение толпы к возлюбленной лирического героя: общество не видит в ней ничего, что могло бы стать предметом обожания, поклонения, служения.

Рассмотрим глаголы и глагольные формы стихотворения. Присутствуют глаголы действия: *прельщает, не водит, не встает, припав, не признает, проникает*; глаголы состояния: *полны* – 2 раза, *любит, страдает, стыдясь*.

Глаголы действия употребляются в стихотворении преимущественно с отрицательной частицей «не» и выражают **взгляд толпы** на возлюбленную. Глаголы же состояния выражают **чувство лирического героя** к возлюбленной.

Обращают на себя внимание три глагола состояния в заключительной строчке стихотворения: *любит, страдает, стыдясь*. Последний глагол «бросает тень» на первые два, обесценивая их значение. Можно сказать, он выполняет ту же функцию отрицания, что и частица «не» в глаголах действия.

В стихотворении нет прямого ответа на вопрос, что стало причиной стыда лирического героя. Однако если взять во внимание только данный поэтический текст, можно сказать, что лири-

ческий герой стыдится своих чувств к возлюбленной. Создается парадоксальная ситуация: он противопоставляет себя толпе и одновременно является её частью.

Таким образом, уже в раннем стихотворении 1832 года выписывается принцип диалогизма в рамках монолога героя, через который выражаются отношения «лирический герой – возлюбленная» и «лирический герой – толпа». Интересно, что объект любви героя не дается в рамках диалогического монолога: она не проявляет активности ни в чувствах, ни в поступках. Рассмотренный принцип раскрывает то, как лирический герой является носителем своего и одновременно общественного мнения о возлюбленной.

Проследим за развитием темы любви в позднем стихотворении «Оправдание» (1841 г.). «Сюжетная» ситуация представляет собой зеркальное отражение предыдущего стихотворения: лирический герой и возлюбленная меняются местами. Осуждение лирического героя со стороны толпы неизбежно. Однако упрёк возлюбленной, которая может согласиться с мнением окружающих о нём, для него страшнее. Общество не в силах распознать истинную сущность лирического героя, его «сердце, где кипела кровь…» открыто только возлюбленной, только она может понять его «пламенную душу», а значит, и оправдать его: «И что прощать святое право / Страданьем куплено тобой».

Автор вновь строит своё стихотворение по принципу диалогизации, рассматривая диалог между парами субъектов: лирический герой – толпа, лирический герой – возлюбленная, возлюбленная – толпа.

Библиографический список

1. Вацуро В. Э. Работы разных лет. – М. : Новое издательство, 2008.
2. Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. – М. : Языки русской культуры, 1997.

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ И ТАГАНРОГ. ЗАГАДОЧНОЕ СПЛЕТЕНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ СУДЕБ

Т. В. Черкасова *Кандидат филологических наук, Средняя школа № 3 им. Ю. А. Гагарина, г. Таганрог, Ростовская область, Россия*

Summary. The article is devoted to investigation of the facts of the biography of Mikhail Lermontov, the mapping of multiple versions of historians, Museum workers, journalists, connected with the stay of the great poet on the don, in particular in Taganrog. A special place is given to the description of the mansion of the Governor P. A. Papkov where according to some researchers, and Lermontov stayed at his colleague A. G. Remy. As one of the Taganrog "house with mezzanine" by chance have tied the fates of the Emperor Alexander I, M. Y. Lermontov, A. G. Remy, A. P. Chekhov, ataman Platov and other.

Keywords: M. Lermontov; Taganrog; the mansion of the Governor; A. G. Remy A. P. Chekhov.

Мир людей – сложное загадочное сплетение человеческих судеб. В этом запутанном клубке каждая нить оригинальна, наполнена своим содержанием, но находит верную форму лишь во взаимодействии с другими нитями судеб. Здесь каждое индивидуальное движение порождает изменения в связях. Они рвутся, или возникают новые; то прочнее, то слабее. Король и раб этого сплетения – Человек!

Лермонтов. О чём мы думаем, произнося это имя? Возможно, в нашем воображении представляется образ очень образованного серьёзного человека – офицера лейб-гвардии Гусарского полка. А может, он видится нам как избалованный внук своей горячо любимой бабушки, Елизаветы Арсеньевой. Но как бы мы не представляли себе Лермонтова, в историю он вошёл как величайший литератор, создатель многочисленных произведений, повлиявших на развитие мировой литературы. Бесспорно, В. Г. Белинский был прав, говоря о Лермонтове: «… уже недалеко то время,

когда имя его в литературе сделается народным именем и гармонические звуки его поэзии будут слышимы в повседневном разговоре толпы, между толками её о житейских заботах…» [5, с. 15–16]. Только признание народное делает имя гениального художника действительно бессмертным в веках.

Несмотря на славу, несмотря на всю любовь к нему, Лермонтов до сих пор остаётся одной из самых загадочных фигур XIX века. «Он спешил куда-то, как спешил всегда, во всю свою короткую жизнь» [7, с. 86], – вспоминал один из современников поэта М. Е. Меликов. Вероятно, именно поэтому всё время находился в движении, куда-то ехал. О том, где поэт служил, останавливался, через какие города проезжал, а также в каких местах воевал рассказано в «Летописи жизни и творчества М. Ю. Лермонтова». А исследователь биографии великого россиянина В. В. Афанасьев в своей книге «Тропа к Лермонтову» приводит карту маршрутов поездок М. Ю. Лермонтова в течение его жизни [1, с. 72–73]. И в первом, и во втором источнике чётко представлена информация о том, что в начале мая 1841 года состоялся «Заезд Лермонтова в Таганрог для свидания с сослуживцем по л.-гв. Гусарскому полку А. Г. Реми».

В Таганроге родились, жили, работали и были проездом десятки великих и знаменитых на весь мир людей. Михаил Юрьевич Лермонтов был в числе тех известных людей, пути которых, в своё время, пролегали на Кавказ через Таганрог. Что представлял собой этот город в первой половине XIX века? Бытописатель и краевед старого Таганрога П. П. Филевский пишет об этом так: «Практический гений Петра Великого и тонкий ум мудрой Екатерины II создали его. Это такие зодчие, которые должны сознание граждан наполнять благородною гордостью, а совесть – желанием оправдать труды великих людей» [9, с. 152]. Донские исследователи рассматривают две версии: 1) Лермонтов бывал в Таганроге и 2) поэт здесь никогда не был. Действительно, рассматриваются события 1840 года (Лермонтов в Новочеркасске – в двух часах езды от Таганрога – гостит у генерала Хомутова) и события года 1841, когда поэт, вероятно, мог посетить город у моря, наведавшись к своему сослуживцу А. Г. Реми. Рассмотрим обе версии. В памятной книжке А. А. Карасёва «Донские картин-

ки» № 5–6 (издательство типографии Р. М. Туликова, Новочеркасск, 1908 г.) на 10–11 страницах в статье «Лермонтов» рассказывается интересный эпизод из жизни великого поэта, связанный с именем таганрожца А. Г. Реми, служившего в гусарском полку: «Бывший донской атаман Хомутов командовал лейб-гвардии гусарским полком, где в то время А. Г. Реми был командиром эскадрона, в котором Потапов и Лермонтов состояли субалтерн-офицерами. Когда Хомутова назначили на Дон, то он выписал к себе Реми для особых поручений. Когда Реми собрался ехать на Дон, к нему приступил поэт Лермонтов, сосланный тогда в один из кавказских пехотных полков за дуэль с Эрнестом де Барантом, и просил Реми взять его с собою. Реми, зная придирчивый нрав поэта, начал отказываться от совместного путешествия, но Лермонтов настаивал, давая ему честное слово держать себя кротко как со смотрителями станций, так и с ямщиками. И действительно, Лермонтов всю дорогу был тише воды, ниже травы.

В то время товарищ их Потапов жил в отпуске в своей воронежской деревне и путешественники решили заехать к нему. Но когда на ближайшей станции сделалось известным, что у Потапова гостит его дядя, полный генерал, которого Лермонтов боялся как огня, то и отказался от поездки. Много Реми стоило труда, чтобы убедить поэта не обижать товарища. Когда они приехали в деревню к Потапову и сели за обед, то Лермонтов, уткнувшись в тарелку, не приподнимал головы и не участвовал в беседе. По окончании обеда Реми и Потапов, не смевшие курить табак в присутствии генерала, отправились во флигель и когда возвратились, то не нашли в столовой ни генерала, ни Лермонтова. Слуга сообщил, что они отправились в сад, Реми и Потапов пошли их разыскивать и на отдалённой поляне увидели, что Лермонтов сидит на шее генерала – они играли в чехарду. Когда рассказали генералу о боязни Лермонтова даже встретиться с дядей Потапова, который был очень строг на учениях, то старик, обратившись к поэту, промолвил внушительно: «Служба – одно, а домашний очаг – другое».

Лермонтов был в Новочеркасске ласково принят Хомутовым и оттуда отправился на Кавказ, где трагически окончил свою молодую жизнь» [3, с. 4].

Считается, что впервые эта забавная история, связанная с пребыванием Лермонтова на Дону, впервые была опубликована в 1877 году в воронежской «Донской газете». Автор, подписавшийся «Гр..», уверял, что так рассказывал ему Реми, а Потапов подтвердил рассказ. Потапов же и сообщил первому биографу поэта П. А. Висковатому, что в Семидубравном Лермонтов написал музыку к своей «Казачьей колыбельной песне», ноты которой, к сожалению, пропали… Можно предположить, что здесь поэт создавал и стихотворения… [6, с. 232].

Таганроженка М. Киричек, занимаясь поиском фактов, подтверждающих либо опровергающих пребывание Лермонтова в Таганроге в 1840 году, связалась с родственниками А. Г. Реми, проживающими ныне в Финляндии. Они очень интересуются судьбой своего предка, который много лет прожил в Таганроге и собирают по крупицам факты его биографии. Александр Дмитриевич Реми прислал из Хельсинки работу А. Д. Семёнова «М. Ю. Лермонтов и его окружение в донесениях московского коменданта». Благодаря тому, что в те времена велся учёт всех приезжавших в Москву и уезжавших из неё, удалось установить следущее: «Тенгинского пехотного полка поручик Лермонтов прибыл 6 мая 1840 года», «Подполковник Реми прибыл 21 мая 1840 года», «Мая 25 дня выбыли из Москвы…в Новочеркасск, состоящий по особым поручениям при начальнике штаба Войска Донского подполковник Реми; в Телифлис Тенгинского пехотного полка поручик Лермонтов» [4, с. 3]. Если предположить, что путь от Воронежа до Новочеркасска путешественники поделали через Таганрог, то в таком случае они могли побывать здесь в первых числах июня 1840 года. К сожалению, документальных подтверждений этому не осталось. Сам Реми в своих воспоминаниях об этой поездке, опубликованных в конце XIX века в «Донской газете», ничего не пишет о посещении Лермонтовым Таганрога (историки считают, что, возможно, он опасался царского гнева).

Придерживается той же версии и кандидат исторических наук Элеонора Шулепова, которая в своей книге «Региональное наследие. Опыт изучения и музеефикации памятников Дона», выпущенной в Москве в 1998 году, пишет: «В Таганроге на ул. Шмидта в настоящее время влачит жалкое существование особняк, являющийся одним из лучших образцов таганрогского ампи-

ра первой половины XIX века. Двухэтажный кирпичный дом с четырёхколонным портиком, он пострадал в годы Великой отечественной войны и был значительно перестроен позднее. Интересен он, в частности, фактом пребывания в нём в 1841 году поэта М. Ю. Лермонтова» [2, с. 5]. Что же это за дом? Как ему удалось связать судьбы разных людей? Остановимся на этом подробнее.

Дом градоначальника Папкова или как его ещё иногда называют – Дом с мезонином – одно из удивительнейших зданий Таганрога, связанное с известными именами в истории России. Здание привлекает колоннами и мезонином. Построено в 1808 году в стиле русского провинциального классицизма. Фасад здания украшен большим портиком с шестью дорическими колоннами, соединёнными балясинами, образующими площадку – балкон второго этажа. Колонны второго этажа поддерживают балкон мезонина, ограждённый ажурной металлической балюстрой. При доме был прекрасный сад, где любил гулять Александр Первый во время своего пребывания в Таганроге. В доме был двухсветный зал. С 1847 по 1856 год в этом доме квартировала семья бывшего генерала Морозова. Его дочь впоследствии стала матерью Антона Павловича Чехова.

Хозяин особняка – третий таганрогский градоначальник генерал-майор Пётр Афанасьевич Папков (1772–1853) личность ярчайшая, даже по тем неординарным временам.

Происходил он из дворян Екатеринославской губернии. Начальное образование получил, как водилось тогда, дома, и в 1784 году, в возрасте 12 лет, был записан вахмистром в Таганрогский драгунский полк. Но настоящая служба его началась в Астраханском, а затем продолжилась в Тифлисском драгунском полке.

Прошел он Русско-турецкую войну 1787–1792, участвовал во взятии крепости Анапы. Затем следом попал на Русско-польскую компанию 1792–1794 годы, где был в сражении при Мациовицах, штурмовал под началом Суворова Прагу, предместье Варшавы.

С апреля 1796 году Папков – в Персидском походе и отличается при осаде и занятии Дербента, а также в других сражениях, дослуживаясь до капитанского звания.

3 августа 1800 года из рук императора Павла I он получает орден Св. Иоанна Иерусалимского, а осенью того же года становится полковником.

По воспоминаниям русского композитора и музыкального критика барона Б. А. Фитингофа-Шеля, внука Пётра Афанасьевича, в начале 1800-х годов он служит несколько лет в артиллерийском управлении под началом А. А. Аракчеева, а в 1806 г. возглавляет 14-ю артиллерийскую бригаду в чине бригадного командира. С нею он и принимает участие в войне с Наполеоном, славно сражаясь при Гутштадте, Гейльсберге и Фридланде, за что получает прусский орден «Pour le Mérite». В декабре 1807 г. увольняется от службы в отставку с награждением генерал-майорским чином.

С 1808 по 1810 год Пётр Афанасьевич вновь на государевой службе. В этот раз это пост санкт-петербургского обер-полицмейстера, где он также отличается и при увольнении награждается орденом Георгия III степени.

31 января 1810 года Папков принимает пост Таганрогского, Ростовского, Нахичеванского и Мариупольского градоначальника, главного попечителя купеческого судоходства по Азовскому морю и начальника Таганрогского таможенного округа, навсегда войдя в историю Приазовья.

Дом его после отъезда из Таганрога, становится доходным. С 1847 по 1856 год в нём квартирует будущая мать А. П. Чехова, Евгения Яковлевна Морозова. Ей не было еще 12 лет, когда умирает её отец, Яков Герасимович Морозов, «комиссионер по суконной части» отставного градоначальника, и она вместе с матерью и сестрой переезжает из Шуи в Таганрог, где им и помогает устроиться Пётр Афанасьевич. Проживал в этом доме одно время, в 1854–55 гг., после свадьбы с Евгенией Яковлевной и отец писателя, Павел Егорович Чехов. Может и потому ещё, кроме архитектурного сходства, написанный Антоном Павловичем рассказ «Дом с мезонином», связывают с домом градоначальника.

В 1853 году, когда хозяин дома уходит в мир иной, тот по наследству достаётся племяннице Пётра Афанасьевича баронессе Фитингоф, а уже ею продаётся помещику Миусского округа Области Войска Донского генерал-майору Александру Гавриловичу Реми (1809–1871), личности столь же незаурядной, что и градоначальник, и оставившей заметный след в жизни Таганрога и Дона. Кстати, женат Александр Гаврилович был на правнучке легендарного атамана Матвея Платова.

Семья Реми была из французских гугенотов, бежавших в XVI веке в Швейцарию от преследования во Франции [8, с. 60]. Отец Александра Гавриловича, Жан-Габриэль (1760–1822) начал карьеру военным инженером в Голландии, но в 1787 году переходит на службу в Российскую армию, где крестится и под именем Гаврила Павлович, участвует в войнах с Турцией, отличаясь в боях под Тульчей, Исакчей и при взятии Бендер и Измаила. При штурме последнего, получив ранение в руку и контузию, жалуется Суворовым золотым знаком, уменьшающим тремя годами срок для заслуги ордена св. Георгия. С 1792 г. находится при Черноморском флоте, где участвует, как военный инженер, в строительстве Севастополя и крепости Кинбурн.

Реми-старший заканчивает службу в чине генерал-майора и за 25 лет беспорочной службы награждается Георгиевским крестом. В 1820–1821 г., доживая век в Киеве, он состоит «братом 3-й степени» в местной ложе «Соединённых славян», одной из организаций «Южного общества».

По его военным стопам пошли и три сына. Они все участвуют в бесконечных русско-турецких войнах, в подавлении польского и венгерского восстаний, становятся кавалерами многих российских и зарубежных орденов, закончив службу в чине не ниже генерал-майора, став, как их отец, кавалерами Святого Георгия IV класса:

Реми Гавриил Павлович; генерал-майор; № 2082; 26 ноября 1809.

Реми Фридрих Гаврилович; поручик; № 4653; 25 декабря 1831.

Реми Людвиг Гаврилович; капитан; № 7682; 1 января 1847.

Реми Александр Гаврилович; полковник; № 7774; 26 ноября 1847.

Наш же герой, Александр Гаврилович, начинает военную карьеру в 1826 г., а в 1839 г. получает чин ротмистра в лейб-гвардии Гусарском полку, где служит тогда и Михаил Юрьевич Лермонтов. Они сближаются, часто встречаются в салоне Карамзиных, где оба принимают участие в любительских спектаклях. Лермонтов даже дарит Александру Реми свой портсигар (хранящийся ныне в Государственном Лермонтовском музее-заповеднике «Тарханы»). Кстати, там же в «Тарханах», в комнате Михаила Юрьевича стоят на столе несколько портретов офицеров лейб-гвардии Гусарского полка из

той серии акварелей, что когда-то они сами заказали художнику А. И. Клюндеру. Есть там портрет и Александра Гавриловича Реми.

Александр Гаврилович исправно несёт много лет службу при штабе Войска Донского, пока не выходит в отставку в 1868 году в чине генерал-майора. Селится он окончательно в Таганроге, с которым его давно уже связывают многочисленные дружеские и деловые отношения. К этому времени он образцовый помещик обширных земельных владений в Миусском округе (деревни Синявка, Степановка и Ремовка (название населенного пункта образовано от фамилии Реми), владелец нескольких домов в Таганроге. Не чужд Реми и благотворительности – на его попечении состоит Благотворительное общество Таганрога и Распорядительный комитет по постройке театра в городе.

В 1869 году он принимает участие в работе статистического комитета в ранге помощника председателя. Через два года жизнь его прерывается в железнодорожной катастрофе под Новочеркасском. Похоронен Александр Гаврилович Реми около церкви Рождества Богородицы, близ Новочеркасска, при архиерейском доме.

Что же касается дома на Мало-Греческой, то в 1915 году он безвозмездно передаётся семьёй Реми под санаторий для раненых на полях Первой мировой войны.

В 1918 году в нём размещается Союз увечных воинов, а в уже советское время его превращают в обычную «коммуналку». Сейчас это обычный жилой дом.

Такова ещё одна малоизвестная страница жизни великого русского поэта, связанная с его пребыванием на Донской земле.

Библиографический список

1. Афанасьев В., Боголепов П. Тропа к Лермонтову. – М. : Детская литература, 1982. – С. 71–73.
2. Владимирова М. И оба вышли где-то под Таганрогом…// Таганрогская правда. – 27 июля. – 2001. – С. 5.
3. П. Карпун Великий поэт на Дону // Таганрогская правда. – 5 сентября. – 1964. – С. 4.
4. Киричек М. Легенда о Лермонтове // Таганрогская правда. – 19 августа. – 1997. – С. 3.
5. М. Ю. Лермонтов в русской критике : сб. статей. – М. : Сов. Россия, 1985. – С. 15–16.

6. Лермонтовское место : Лермонтов на Дону // Дон. – 2001. – № 1. – с. 231–234.
7. Меликов М. Е. Заметки и воспоминания художника-живописца // Русская старина. – 1896. – С. 86.
8. Реми Е. Объявившиеся из неизвестности: воссоединение семьи Реми // Вехи Таганрога. – 2008. – С. 60–61.
9. Филевский П. П. История города Таганрога. – Таганрог : Лукоморье, 2007. – С. 152.

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ В ОБРАЗАХ ПОВСЕДНЕВНОГО ХРОНОТОПА (ТВОРЧЕСТВО Б. Ю. ПОПЛАВСКОГО)

Ю. В. Булдакова *Кандидат филологических наук, Вятский государственный гуманитарный университет, г. Киров, Россия*

Summary. This article deals with the problem of daily routine chronotope representations in Boris Poplavsky's novel and the Diary. Interrelation of documentary and fictional prose presented at the level of plot and style.

Keywords: diary; daily routine; chronotope; Boris Poplavsky; "Apollon Bezobrazov".

Только тот, кто у себя дома в старом рваном пиджаке принимает вечность и с ней имеет какие-то мелкие и жалостно-короткие дела, хорошо о ней пишет.

Дневник Бориса Поплавского 1928 года [5, с. 94]

Повседневное существование составляет основное содержание дневника, само течение времени определяет художественное своеобразие этого автодокументального жанра. Документальное начало дневниковой поэтики соотносимо с понятием быта, который включает не только «жизнь вещей, это и обычаи, весь ритуал ежедневного поведения, тот строй жизни, который определяет распорядок дня, время различных занятий, характер труда и досуга» [2, с. 14] – всё это, собственно, и составляет содержание текста. При этом способы

и ситуации пересечения дневникового (документального) и художественного пространств в творчестве одного автора составляют важную проблему в понимании автодокументального дискурса, природы автодокументальных жанров в XX и XXI вв. Подобное соотношение сфер творчества составляет специфику произведений, личности и литературной биографии поэта «незамеченного поколения» русской эмиграции Б. Ю. Поплавского.

Собственно автобиографизм и документальность художественных произведений Бориса Поплавского соотносимы с художественным потенциалом его дневника.

Повседневность автора-повествователя становится источником повествования как в художественных, так и в автодокументальных произведениях поэта, приобретает многомерный символический смысл в фантазийных, мистических формах сна, иллюзии, перехода в иномирие. Быт для автора и героя – источник раздвоения личности: в дневниковом тексте Поплавский принимает роли автора, читателя, героя-повествователя [1, с. 154–158]. При этом важно, что акцентирование фигур автора и повествователя как различных, не совпадающих (либо намеренно совмещенных) «точек зрения» (Б. Успенский) определяет специфику фикционального и художественного типов повествования. В основе художественной структуры романа «Аполлон Безобразов» – образы-двойники автора; дневник Поплавского демонстрирует разграничение, не совпадение автора, повествователя и героя. Наблюдается взаимопересечение документального и художественного типов повествования.

Более того, своеобразными двойниками становятся не только персонажи, но и тексты: параллельное создание дневникового и художественного произведений приводит и к мотивной близости, и к интертекстуальным связям романа «Аполлон Безобразов» и дневников поэта, прежде всего «Дневника Т.». Интертекстуальные связи произведений определяются появлением автометаописаний: в дневниках писателя представлена история создания и погружения художественного текста в биографический контекст: «В этот вечер я, дрожа от страху, пришел к Тебе [Татьяна Шапиро, адресат «Дневника Т.». – Ю. Б.] и зловеще заскрежетал из глубокого кресла о жестокости, но ты успокоила меня, сказав, что

ты не воспитана на эгоистическом эстетизме (на стихах). Потом я читал “А. Б”» 21 ноября 1927 г. [5, с. 142].

Сближение художественного и биографического дискурсов вызывает сюжетную и мотивно-образную близость героев: любовная линия в романе и дневнике («Дневник Т.»), мотивы богоискательства и двойничества, взаимосвязь образа автора-повествователя в документальном и художественном текстовых пространствах.

Фантасмагория абсурдного существования героев романа и авторское бытие в дневниковом тексте протекают в замкнутом и мрачном хронотопе, более того, сама повседневность и героя, и автора – это движение к смерти. В контексте этого экзистенциального стремления в дневнике и в романе актуализируются мотивы болезни и слабости тела, мотивы увядания, угасания, деградации личности и человечества в целом, автоматизм поведения, разрушения гармоничного мира.

Пространство Парижа синтетично организовано: дискретные топосы вертикали сосуществуют с горизонтальным лабиринтом улиц. Вертикаль и горизонталь не соприкасаются, они представлены через восприятие и передвижение героя в городском топосе. Это *точки* звука и света (бой часов, шум моторов, свет фонаря, звук фейерверка), невидимые в сумерках, дожде или тумане, которые обладают метафорическим потенциалом. Так, вспышки света (реальные, как фейерверк или свет от спички, или символические) воплощают автоматизм и механистичность быта и непрерывное умирание: «<...> с противоположной стороны тихо захлопали отдаленные выстрелы ракет и <...> стала вырастать и падать, зажигаться и тухнуть мистическая растительность фейерверков <...> оставляя за собой в воздухе серые сгоревшие двойники» [3, с. 8]; «Когда я наконец прикоснулся к ней <...> холодное ослепительное пламя вспыхнуло между нами и вдруг все начало умирать, как бы пораженное светом на своих местах <...>» 1 января 1927 г. [6, с. 63].

Физическое и духовное умирание человека акцентировано умиранием и вещей, окружающих его: оксюморонность сочетания «умирающий ангел» обозначает абсурдность повседневного, в том числе и любви как части быта, разрушающего личность автора. Но описываемое умирание мира живописно, эстетично («светло-серые

волны» дождя, «мягкие лиловые асфальты» [3, с. 6]) и происходит в горизонтальном пространстве улиц, аллей: «она [душа. – Ю. Б.] понимает, что умирает постоянно, что постоянно теряет себя, оставляет себя навсегда на каких-то углах, над которыми над ядовитой зеленью аллей плыли весенние облака, и как будто в ад скользили, посвистывая, автомобили» 22 марта 1929 г. [5, с. 99].

Повседневность разрушает личность, но и позволяет «задержаться» в бытии, сохранить ускользающее настоящее – звуки и вещи города.

Подобен вспышке и свет фонаря, этот образ персонифицируется, ассоциируется с мотивом умирания («траурные иллюминации под дождем» [3, с. 8]), этот статичный объект наделен движением, и поэтому связывается с амбивалентностью границы (временной, между мирами): «Потом, крадучись, я выходил на улицу в тот необыкновенный час, когда огромная летняя заря еще горит, не сгорая, а фонари уже желтыми рядами, как некая огромная процессия, провожают умирающий день» [3, с. 5].

Сумеречное освещение маркирует пограничность повседневного мира: он становится фантастическим, ускользающим. Это преображение совершается как часть «испорченного», аномального быта героя, магической бессмысленности его поведения: «Я редко мылся и любил спать, не раздеваясь. Я жил в сумерках. В сумерках я просыпался на чужой перемятой кровати. Пил воду из стакана, пахнувшего мылом» [3, с. 4]; «Но если очень долго и неподвижно смотреть на обои в своей комнате <...> в какой-то неуловимый момент к дождю примешиваются сумерки, и мир, размытый дождем, с удвоенной быстротой погружается и исчезает в них» [3, с. 3].

Свет в мире повседневности романа и дневника оценивается неоднозначно. Солнечный свет предполагает физические и духовные страдания: «Жалкий солнечный день <...> тяжелая звенящая голова, скромное упорство непечатных трудов под астральный адский хохот оскаленных рож» 26 сентября 1935 г. [5, с. 119].

Но при этом солнце, солнечный свет, тепло амбивалентны: они одновременно символизируют и возрождение, чувство радости, и движение («жажда тепла и движения», «заснуть <...> с безумной благодарностью к нагретому солнцем камню» [3, с. 6], «медленное передвижение солнечных полос») в обездвиженном

статичном мире. Раздробленное пространство, воплощенное во вспышках света, противопоставляется целостности и гармонии (повтор «все», «солнечная полнота»): «Иногда от этой солнечной полноты чувство такой беспричинной радости охватывало нас <...> а иногда хотелось нам именно там, где появлялось это настроение, сесть у стены на пол и молчать без конца, следя за медленным передвижением солнечных полос» [4, с. 40].

Улица как элемент дискретного хронотопа повседневности теряет характеристики протяженности, пространства движения, становится точкой внутри ограниченного (знаками границы становятся фонари, флаги, мост, река) городского топоса, где протекает повседневное существование героя: «Нет, некое ощущение тех дней – вот что совершенно неповторимо, и некое совершенно особенное чувство каких-то давно прошедших праздников, когда как-то особенно развевались флаги и особенно сиреневел теплый асфальт. Теперь так же на больших шестах, медленно развеваясь, мечтают флаги, и лоснится асфальт, но ощущение всего совсем другое» 22 марта 1929 г. [5, с. 98].

Этот топос описывается цветом (преобладают черный, сиреневый, фиолетовый цвета), светом (отраженным, сумеречным, искусственным) и звуком (повседневный городской шум): «<...> сумерки уже ползут вместе с треском мотоциклета, писком часов, шепотом за стеной» 21 декабря 1928 г. [5, с. 95].

Перемещение в этом отграниченном, дискомфортном и обессмысленном пространстве осмысляется как блуждание или странствование (в том числе и жизненное): «Я странствовал по городу и по знакомым» [3, с. 4]; «Так иногда путешествуешь по городу, как по девственному лесу» [3, с. 6].

Автор погружает героев в испорченный быт: «вялые и скучные заграничные разговоры, прерываемые вздохами и чаепитием из плохо вымытой посуды» [3, с. 4]; «Грязную посуду Аполлон Безобразов, утомясь ее зрелищем, разбивал; ели мы со сковородки, пили из никогда не мытой кружки, пахнущей зубной пастой <...>» [4, с. 38]; «Смирение, все приму. В белой жаре полной облаков, колоссальные бутерброды; печаль сочувствия над миром на шестом этаже» 1935 г. [5, с. 112].

Повседневные занятия становятся декорацией для воплощения авторского сознания. Парадоксальная геометрия и абсурдное существование в пространстве сна и иномирия становятся источником экзистенциальных поисков Бога и его связи с героем: «Волоча ноги, я ушел от родных; волоча мысли, я ушел от Бога, от достоинства и от свободы; волоча дни, я дожил до 24 лет» [3, с. 4]; «Никогда еще так темно не было между Богом и мною. Темные, долгие упорные молитвы без толку, однообразная жвачка, упрек Богу, обида на Него <...>» 19 мая 1935 г. [5, с. 112].

Абсурдное повседневное существование провоцирует выход в мистическое пространство, иномирие, инобытие, позволяющее герою общаться с Богом. Но и это общение происходит в подчеркнуто обыденном, повседневном пространстве, которое наделяется значительным символическим подтекстом, обретая семантику границы и выхода из ограниченного пространства: «Не жить и сохраняться, а сгорать и исчезать, прекрасно пламенея, озаряя своим исчезновением золотое небо. (Так мы идем через мост.)» 15 марта 1929 г. [5, с. 96].

Описывая повседневность своего героя, Поплавский воссоздает образ собственного быта. Роман «Аполлон Безобразов» автобиографичен не просто потому, что имеет среди прототипов самого автора, но потому, что в нём воплощается быт «молодого поколения» эмигрантов. Собственное повседневное бытие в дневнике Поплавский творит по законам художественного текста, причем эта игра одновременно и является намеренной, собственно *игрой*, и воспринимается как естественный ход жизни в абсурдном бессмысленном мире.

Быт в художественном и документальном текстах помещен в пространственно-временные координаты, символизирует умирание тела и духа, и попытки преодоления этого процесса характерны только для художественного пространства. Параллельность умирания и возрождения рождает амбивалентное пространство, в котором ни один из топосов не может быть оценен однозначно.

Библиографический список

1. Булдакова Ю. В. Особенности автометаописания в дневниковом дискурсе «незамеченного поколения» (дневник Б. Ю. Поплавского) // Вест-

ник Вятского государственного гуманитарного университета. – Киров : Изд-во ВятГГУ, 2008. – № 4 (1).
2. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб. : Искусство – СПБ, 1994.
3. Поплавский Б. Ю. Аполлон Безобразов // Юность. – 1991. – № 1.
4. Поплавский Б. Ю. Аполлон Безобразов // Юность. – 1991. – № 2.
5. Поплавский Б. Ю. Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма. – М. : Христианское изд-во, 1996.
6. Поплавский Б. Ю. Дневник 1927 года // Новый журнал. – 2011. – № 263. URL: http://magazines.russ.ru/nj/2011/263/po14.html. (дата обращения: 10.05.2014).

ФАНТАЗИЙНОСТЬ КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩАЯ КАТЕГОРИЯ НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

О. С. Бочкова

Кандидат филологических наук,
доцент,
Саратовский государственный
технический университет
им. Ю. А. Гагарина,
г. Саратов, Россия

Summary. The paper focuses on the category of fantasy as an integral part of Science Fiction text. The paper argues that fantasy realizes esthetic and logical functions of the Science Fiction language.

Keywords: fantasy; science fiction; text; text category.

Без фантазии и творческого воображения не обходится никакой вид человеческой деятельности, в том числе наука и творчество.

Н. Н. Меньшакова пишет, что категория фантазийности свойственна тексту, поскольку человеческий язык обладает особой природой – поэтичностью. Фантазийность можно рассматривать как частное проявление поэтичности, подразумевая под этим использование фантазийных образов в процессе вербализации мысли [3]. В контексте научной фантастики (НФ) термин «фантазийность» приобретает более терминологически прямой смысл, нежели применительно к нефантастическому тексту. Его значение

как бы «буквализируется», т. к. в НФ действительно значительный удельный вес занимает выдумка и фантазия.

Фантастическое является одной из разновидностей художественного вымысла, связанной с изображением принципиально невозможного в реальной действительности.

Фантазийное мышление, как его определяет Ю. М. Лотман, «расподобляет» объект познания с действительностью и модифицирует его таким образом, что в сознании познающего субъекта данный объект теряет или ослабляет связь с первично отражённым объектом. Сходным образом Е. Н. Ковтун характеризует НФ по «способу претворения действительности». НФ – вторичная художественная условность, так как это не просто способ восприятия реальности в художественной действительности, а переосмысление и «перекомбинирование» реальных объектов в вымышленные, фантастические образы и события, отступление от буквального жизнеподобия.

Подобное перекомбинирование проявляется прежде всего в фантастических ситуациях, демонстрирующих невозможные, с точки зрения обыденной реальности, события и обстоятельства. Здесь мы опираемся на характеристику ситуации как общефилологически значимого объекта А. А. Чувакиным [6, с. 13–29] и на суждения В. Я. Проппа о ситуации как элементе строения волшебной сказки [5, с. 28]. Безусловно фантастической является, например, ситуация в так называемой классической научной фантастике – романе Мэри Шелли «Франкенштейн», где оживает созданное из фрагментов человеческой плоти существо, или ситуация в романе «Человек-невидимка» Герберта Уэллса. Фантастичны и модель социума, представленная в романе Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту», и контакты с инопланетными расами, описанные в романах Р. Хайнлайна, и человекоподобное поведение роботов в рассказах и романах А. Азимова. Однако при этом читатель НФ постоянно балансирует на грани научно доказанных фактов и веры в новые, невозможные с точки зрения современной науки, открытия.

Перекомбинирование объектов реального мира заметно и на уровне фантастических понятий, предметов и персонажей – достижений науки и техники, явлений и существ инопланетного мира, роботов, киборгов и т. п.

Оба эти признака фантастики ставят перед писателем-фантастом задачу номинации, чем побуждают его вводить в текст лек-

сические новообразования, которые обозначают референты, соотносимые с гипотетически сконструированными объектами фантастической реальности и реализуют категорию фантазийности в тексте НФ на языковом уровне: etherics, terrestoid, keratofiber, ET/eetee (А. Азимов), wub, astrogate, avatar, chrononaut, elsewhen, mass-driver, meatspace, mindfood, nanotech, parking orbit, pocket universe, массаракш.

Как нам представляется, в НФ особенно ярко реализуется эстетическая функция языка, охарактеризованная В.В. Виноградовым как «воплощение и выражение художественной действительности, художественного мира». Эстетическая функция обычно связана с такой организацией текста, которая в чём-то обновляет, преобразует привычное словоупотребление. Новизна, неожиданность художественной организации текста, обостряя восприятие, повышает осязаемость текста, в результате сама языковая оболочка текста становится частью его содержания. Эстетическую функцию можно рассматривать как синтез интеллектуальной работы мышления и фантазии.

Эту особенность творчества подтверждают и сами писатели-фантасты. В частности, так писал об этом известный фантаст Иван Ефремов: «Я считаю, что язык писателя-фантаста должен быть гораздо богаче среднего общелитературного. Чехов мог в одной фразе объяснить, как сидит человек в телеге, держит вожжи, кричит на лошадь. Но попробуйте, объясните в одной фразе, как сидит астронавигатор у пульта звездолета, управляет сложнейшими механизмами, чтобы читатель всё понял, всё увидел. Это сделать невозможно. В этом я и вижу прежде всего специфику языка научной фантастики. Мы пишем длинно, мы более описательны, мы привлекаем гораздо больше специальных слов, терминов, профессионализмов, сравнений, деталей и т. д.» [1, с. 307–320].

Научно-фантастическая область литературы диктует необходимость подражания научному стилю. Поскольку многие писатели-фантасты являются учеными, им привычна эта разновидность языка. Научным текстам присуща категория фантазийности [3, с. 570–572], научной же фантастике фантазийность свойственна в неменьшей степени. При создании НФ текстов активизируется и логико-информационная функция языка: фантазия автора позволяет мысленно осуществить авторские желания, рациональное же мышление позволяет спрогнозировать способы реализации этих

желаний и описать их с помощью языковых средств (например, путешествия на другие планеты на космическом корабле).

Фантазийность в НФ тексте реализуется также с помощью терминов широкого употребления и отвлеченной лексики, которые встречаются в специальной литературе по любой теме: *aspect*, *fracture*, *mass*, *mechanism*, *structure*, *probability*, *potentials, symmetrical*, *terrestrial*, *internal*, *divergent*, *external, collapse*, *indicate*, *revitalize.*

Эта абстрактная лексика реализует в НФ тексте фантазийное осмысление автором описываемого.

НФ отличается от других видов художественной прозы тем, что она уделяет особое внимание обстановке, а при создании фантастического мира важна так называемая «внутренняя логичность реальности», что воплощает категорию фантазийности в тексте НФ. Описания технических устройств, транспорта, образование и употребление топонимов и названий небесных тел позволяют писателю НФ добиться большей реалистичности, одновременно являясь при этом локализаторами нового, неизвестного, фантастического мира: *The United States, Lacus Soli, New York, Spacetown, steel cave.*

Таким образом, мы можем говорить о том, что жанр НФ является образцом особой соотнесенности фантазии и логики научного мышления как компонентов творческого, мыслительного процесса в сознании автора, поскольку специфика научной фантастики заставляет автора точно определить предмет исследования, затем описать его подробно и правдоподобно, как нечто реально существующее. В НФ фантазия как компонент творческой деятельности, реализующий эстетическую функцию языка, становится особенно функционально значима наряду с логическим компонентом, реализующим логико-информационную функцию языка. Новообразования и абстрактная лексика на лексическом уровне, фантастические ситуации, предметы и персонажи, внутренняя логичность реальности – на уровне композиционной структуры текста являются основными способами репрезентации категории фантазийности в текстах научной фантастики.

Библиографический список

1. Ефремов И. А. Как создавался «Час быка» // Молодая гвардия. – 1969. – № 5. – С. 307–320.
2. Лотман Ю. М. Заметки о структуре художественного текста // Труды по знаковым системам : ученые записки Тартуского государственного университета. – Тарту, 1971. – 384 с.

3. Меньшакова Н. Н. Фантазийность как отражение когнитивной деятельности в научном дискурсе // Международный конгресс по когнитивной лингвистике : сб. мат-лов. – Тамбов : Изд. Дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2008. – С. 570–572.
4. Неелов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1986. – 200 с.
5. Пропп В. Морфология сказки. – М., 1928.
6. Чувакин А. А. Ситуативная речь. – Барнаул, 1987.

کارکرد رسانه در تحولات اجتماعی از منظر مکتب فرانکفورت

دانشگاه گیلان **حمید پورعیسی چافجیری**

رشت، ایران

Summary. This paper deals with the functioning of the media in social change from the perspective of the Frankfurt School and the nature and identity of the media and their role specifies, then express the importance of research according to the scholars and researchers put effort into this area is discussed. This research due to the positive and negative views in this field of study and also particular attention that some sociology schools including critical School of Frankfurt to have, the first part of this article is dedicated. More, review of keyword research (media, School of Frankfurt, popular culture) been discussed. And then express the views of the experts in this school has been the subject of research. Frankfurt School thinkers such as Hurk Haymer, Adourno, Herbert Markouze,Urgen Habermas and Walter Benyamin thinkers who have expressed their opinion on this issue. Finally, assess their views on the conclusions expressed. At the end, Resources and Notes of the article have been written.

Keywords: media; Frankfurt School; Mass culture and popular.

جهان امروز جهان ارتباطات و رسانه هاست، رسانه ها به عنوان یکی از نهادهای اجتماعی کارکرد انتقال فرهنگ ها و ارزش های جامعه را برعهده دارند. که در صدد ایجاد و خلاقیت و آفرینش الگوهای نوینی در زندگی بشر می باشند. وسیله ای که امروز بعنوان یک عنصر معجره آسا در حیات بشر نقش بسزائی را ایفا می کند، کارکردی خارق العاده و فوق تصور انسان، تا جائی که

دور را نزدیک و نزدیک را دور می سازد. مقوله ای که امروز تمام افکار و اندیشه و اذهان را بخود مشغول و بر آنها تاثیر گذار شد و می توان بعنوان فتح ذهنها و اندیشه ها نام برد و این تحول تاریخی یک تحول جهشی است نه پیوسته ؛جهان رسانه ها، جهانی بی همتا در تاریخ انسانهاست، جهانی پویا و غیر ایستایی، او مسیر را طی می کند که شاید قرنها انسانها آن را طی کرده اند و پیوسته آنها را بوجود آورده اند لکن جهان رسانه ای او را تجمعی و تراکمی به انسانها عرضه کرده است. او پرشتاب و با سرعتی همانند نور در حرکت است هر روز دیواری از دیوارهای زندگی ارتباطات را می شکافت، ارزشها تازه و نو می آفریند، دیروز از امروز، امروز را از فردا و فرداهای دیگر بکلی متمایز و جدا می کند.امروز نقش و جایگاه رسانه ها در حدي است که نمي توان زندگي را بي حضور آنها قابل تصور دانست. رسانه ها فقط وسيله ي سرگرمي نيستند؛ بلکه در بسياري از جنبه هاي فعاليت اجتماعي و فردي ما دخالت و نقش دارند. گسترش و توسعه ي وسايل ارتباط جمعي در زندگي انسانها به حدي است که عصر کنوني را عصر «ارتباطات» ناميده اند.

اهمیت موضوع تحقیق به اهمیت و نقش و تاثیر رسانه و وسایل ارتباط جمعی در دنیای امروز برمی‌گردد که هر روز بیش از پیش به گسترش این وسایل می انجامد و در نهایت موجبات بسط نفوذ و تاثیر آنان را فراهم می‌آورد. این امر دانش پژوهان را بر آن داشته است تا در راه شناخت بهتر آن به بررسی و نقش آن بپردازند. این امر اندیشه و افکار بسیاری از بزرگان علم و معرفت را به خود مشغول کرده و صاحبان و پیروان مکاتب زیادی را به دنبال خود کشانیده است. این جنبش پرداخت به رسانه و توجه ویژه به نقش آن از باب دارای اهمیت است که این وسایل تمامی حیات انسانی را یکسره در بر می‌گیرد. زندگی امروز بشر از آغاز تا پایان در کنار این وسایل و مشحون از پیام آنان به سر می‌آیدو می‌توان گفت تقریبا تمامی جهات و ابعاد حیات را اشغال کرده‌اند و امواج رسانه‌ها و این وسایل ارتباط جمعی به همه روزنه‌ها و آنچه در تمامی تاریخ انسان حریم امن تلقی می شد رسوخ کرده اند. **دلایل اهمیت رسانه در جامعه**: رسانه ها به سه دلیل عمده همواره باید مورد توجه برنامه ریزان و سیاستگذاران قرار گیرند 1- رسانه به عنوان عامل اصلی جمعی کردن روابط انسان ها. 2 - عمل رسانه به مثابه منبع قدرت. 3- قدرت دروازه بانی رسانه.

با توجه به اهمیت آن؛ دیدگاه ها و نظرات مختلفی در باب کارکرد و نقش رسانه در تحولات اجتماعی مطرح شده است که برخی ازآنها مثبت و برخی دیگر نگاه منفی داشته اند یکی از مکاتب که توجه خاص به کارکرد ونقش آن

داشته است مکتب انتقادی فرانکفورت می باشد که از رسانه به عنوان «صنعت فرهنگ» یاد می کند و به تحلیل آن می پردازد. در این مقاله نگاهی خواهیم داشت به اساس اندیشه های نظریه‌ی مکتب فرانکفورت و انتقادات آنها از فرهنگ انبوه و عامه‌پسند که یکی از مهم‌ترین نظریه های فرهنگی در جامعه شناسی محسوب می شود. خصوصا به عنوان یکی از انشعابات فکری نظریات کارل مارکس، با توجه به اهمیت بعد فرهنگ و برتری آن بر اقتصاد. در این نظریه بر خلاف اصول اولیه ی مارکسیسم، می توان آن را تحولی در عرصه ی مفهوم زیربنا و روبنای مارکسیسم دانست. ضمن آنکه توجه به تولید فرهنگ انبوه و عامه‌پسند (ادبیات، موسیقی، فیلم، هنر و ...) که در آن برهه ی زمانی (دهه 30 میلادی) به شدت دارای روندی صعودی بود، از دیگر نکات ارزشمند رویکرد مکتب فرانکفورت محسوب می شود.

رسانه: رسانه به معنی هر وسیله ای است که انتقال دهنده فرهنگ‌ها و افکار عده‌ای باشد. یا هر وسیله‌اي‌که‌پیامي‌را منتقل‌کند، رسانه‌است. و اکنون آن چه مصداق این تعریف است وسایلی همانند: روزنامه ها، مجلات، رادیو، تلویزیون، ماهواره، اینترنت، CDها، ویدئو و... می باشند.رسانه های جمعی یا عمومی و به تعبیر دیگر وسایل ارتباط جمعی اصطلاح فارسی شده واژه لاتین «Medium» است که جمع آن «Media» می باشد و منظور از آن دسته ای از وسایل هستند که مورد توجه تعداد کثیری می باشند و از تمدن های جدید بوجود آمده اند. (باقر ساروخاني، جامعه شناسي وسايل ارتباط جمعي، – ص. 3.) از نگاه دیگر می توان گفت: رسانه ها، افراد، ابزار یا موقعیت هايي هستند که بوسیله آن پیام ارائه مي شود به عبارت دیگر رسانه ها ابزاري هستند که براي ذخیره سازي و عرضه اطلاعات یا داده بکار گرفته مي شوند و داراي انواع مختلفي دسته بندي ها مي باشد. نمونه اي از دسته بندي انواع رسانه: **رسانه تبليغاتي**: رسانه هايي که براي ثبت یا ذخیره سازي و عرضه تبلیغات در شکل هاي مختلف ارائه مي شوند. **رسانه پخشي** :این نوع رسانه برروي شبکه الکترونیکي ارایه مي شود.**رسانه ديجيتالي**: رسانه الکترونیکي که براي ذخیره انتقال و دریافت اطلاعات دیجیتال استفاده مي شود و شکلي از رسانه هاي الکترونیکي مي باشد.**رسانه جمعي**: به معني ارتباطات جمعي است و به مجموعه اي از کلیه فناوري هاي رسانه اي شامل اینترنت، تلویزیون، روزنامه، فیلم، رادیو اطلاق مي شود.**چند رسانه اي** :ارتباطات از طریق شکل هاي چند گانه که در همکاري با یکدیگر شکلي از محتواي اطلاعاتي و پردازش شده را ارایه مي دهند.**رسانه نوشتاري**: ارتباطات

که از طریق کاغذ یا شکلي از آن ارائه گردد.**رسانه اجتماعي**: رسانه هايي که مبتني بر تعاملات اجتماعي منتشر مي گردند.

کارکرد رسانه ها - ویژگی اصلی رسانه ها(همه جا) بودن آن هاست. بر خلاف مدرسه و دیگر ارکان حیات انسانی، رسانه ها امری فراگیرند آن ها می توانند یک کلاس بی دیوار با میلیاردها مستمع تشکیل دهند. رسانه ها وظیفه حراست از محیط را به عهده دارند آن ها باید همبستگی کلی را بین اجزاء جامعه در پاسخ به نیازهای محیطی ایجاد کنند و مسئولیت انتقال میراث اجتماعی از نسلی به نسل دیگر را به عهده دارند. (مجله نگاه حوزه، ش81-80، – ص. 4.) «استوارت هال» جامعه را به صورت مدار بسته ای تعریف می کند که رسانه های جمعی به عنوان شاهراه در فرآیند هویت بخشی در جامعه نقش پیدا می کنند. (فصلنامه مطالعات ملي، سال پنجم، ویژه هویت، –ص. 258.) رسانه ها هم حرکت و پویائی و سر زندگی را تقویت و تولید می کنند هم رخوت و تنبلی و سستی. از یک سو احساس های عاطفی، محبت و صداقت را برمی انگیزند و از سوی دیگر احساس زشتی، دشمنی، بی اعتمادی، دروغ و خشونت را زنده می کنند. این کارکرد به طور طبیعی موجب پیدایش تضاد درونی- رفتاری در مقیاس فردی و اجتماعی می شود. (مجله حديث زندگي، ش11، –ص. 25.) وظایف خبری و آموزشی نیز یکی دیگر از کارکرد رسانه هاست. مثلاً با دیدن فیلم های مربوط به زندگی جوانان امروز عقیده شخصی فرد نسبت به اخلاق و شرایط زندگی جوانان دگرگون می شود و حتی ممکن است در خود گرایش به زندگی آشفته جوانان امروز را احساس کند. (مجله نگاه حوزه، ش81-80، –ص. 36.).

مکتب فرانکفورت و شکل گیر ی آن - مکتب فرانکفورت نام مکتبی آلمانی است که در دهه 1930 میلادی توسط ماکس هورکهایمر در قالب یک انجمن پژوهش های اجتماعی در فرانکفورت تأسیس شد. عمده فعالیت این مکتب در زمینه‌های مربوط به فلسفه ی علوم اجتماعی، جامعه شناسی و نظریه اجتماعی نئومارکسیستی است. این مؤسسه تحقیقات خود را بر پایه بینش کارل مارکس و زیگموند فروید از منظر اجتماعی- فلسفی در جوامع سرمایه داری، آغاز و مورد نقد و بررسی قرار داد. یکی از معروفترین تألیفات آن به نام"دیالکتیک روشنگری" اثر ماکس هورکهایمر که سالها مدیریت مکتب را به عهده داشت و همکارش تئودور آدورنو، می باشد. طرفداران نسل اول این مکتب عبارت‌اند از: ماکس هورکهایمر، تئودور آدورنو، اریک فروم،هربرت مارکوزه، فرانس نویمان و والتر بنیامین. همچنین نسل جوان‌تر مکتب فرانکفورت شامل افرادی چون یورگن هابرماس و آلفرد اسمیت بوده است .مکتب فرانکفورت، به دنبال شکست جنبش هاي ماركسيست اروپايي، شكل گرفت و با نقد پوزتيويسم و اثبات

گرايي، خواهان تفسير جديدي از الگوي ماركس شد و در مجموع مي توان گفت ماركوزه با طرح موضوع انسان تك ساحتي، هوركهايمر با مفاهيم فرهنگ بسته بندي شده و صنعت فرهنگي،آدورنو با بحث زيبايي شناختي و نهايتا هابرماس با نظريه كنش ارتباطي و حوزه عمومي سعي داشتند تا ضمن انتقاد از جامعه نوين و رسانه هاي جمعي، راه چاره برون رفت از اين وضعيت در پناه مكتب ابداعي خود يعني فرانكفورت بيابند درمجموع مي توان مكتب نظريه انتقادي را بدليل موقعيت خاص زمانيش و همچنين ماهيت انتقاديش يكي از چالش برانگيز ترين مكاتب قرن بيستم ناميد چالشي كه هر چند با ورود به قرن بيست و يكم و موج جديد راستگرايي جهاني كمرنگ تر از گذشته به نظر مي رسد اما هرگز ماهيت انتقادي خويش را تغيير نداده است نظريه پردازان مكتب فرانكفورت كار خود را در آلمان وايمار آغاز كرده اند و با به قدرت رسيدن نازي ها، در كشورهاي ديگر به ويژه آمريكا پراكنده شدند. موضوعي كه توجه آنها را به خود جلب كرده بود شكست آشكار دگرگوني اجتماعي انقلابي بود كه ماركس از آن خبر داده بود. براي تبيين اين شكست به توان مندیهاي روبنا، به ويژه در شكل رسانه هاي جمعي و از اين رو به آن رو كردن فرايندهاي تاريخي دگرگوني اقتصادي توجه كردند. به يك معنا منظور آنها اين بود كه ايدئولوژي مسلط زيربناي اقتصادي را از راه تسليم و همسان سازي طبقه كارگر مشروط كرده باعث شده كه تاريخ "مسير اشتباهي را طي كند" محور كانونی انديشه و آرای مكتب فرانكفورت را بايد در مفهوم نظريه انتقادی جستجو كرد؛ كه معطوف به بررسی، مطالعه و تجزيه و تحليل و تبيين جنبه‌هايی از واقعيت اجتماعی است كه ماركس و پيروان ارتدكس وی، آنها را ناديده گرفته يا بدان‌ها بی‌توجهی كرده‌اند.

اثر ماكس وبر در شكل گيری مكتب فرانكفورت ـ از نظر وبر عقلانيت قانونی و رسمی، نوع حاكميت عقلانيت در نظام بروكراتيک جديد است كه به نفی حاكميت انسان و در عوض حاكميت تكنولوژی می‌انجامد. تكنولوژی روز به روز بر انسانيت و جامعه حاكميت بيشتر دارد تا جايی كه هيچ راه نجاتی برای انسان وجامعه وجود ندارد و در اين راستاست كه ماكس وبراز قفس آهنين ياد می كند اين انديشه يكی از محورهای اساسی (آزادارمكی، 1376، – ص. 135.) است كه فرانكفورتی هااز آن در مكتب انتقادی خويش بهره برده اند (ماركوزه وانسان تک ساحتی تداعی كننده اين انديشه وبر است كه به آن پرداخته می‌شود.) با وجود اينكه هوركهايمر، آدورنو، ماركوزه وهابرماس تحت تاثير ديدگاه ماكس وبر قرار گرفته بودند و در جهت نوعی تركيب ايده های ماكس وبر وفرويد بر آمدند، آنها با تكيه بر آراء ماكس وبر، به نقداندیشه و

جامعه سرمایه داری پرداختند •.طرح دیدگاه منفی و بدبینانه، حاکمیت تکنولوژی وفرهنگ صنعتی، بروکراسی و عقلانیت تکنولوژیکی و قانونی و نفی دیدگاه تاریخی در مکتب فرانکفورت متاثر از دیدگاه ماکس وبر است.

تفاوت مکتب فرانکفورت و نظریه انتقادی ـ مکتب فرانکفورت تعبیری عام و کلی است که بر کل عرصه فعالیت‌های فکری و عملی مؤسسه تحقیقات اجتماعی از سال 1923 تا اواخر دهه 1950 که هورکهایمر و پولوك بازنشسته شدند و در واقع بر کل دوران حیات مؤسسه اطلاق می‌شود و بیانگر يك هویت یا پیکره کلی است که تکامل یافته یا برآمده از درون مؤسسه است؛ اما نظریه انتقادی، رویکرد نظری و تحلیلی و پارادایم یا چارچوب فکری اعضای این مکتب است که هر کدام علی‌رغم پای‌بندی به اصول فکری شخصی خود در چارچوب مذکور به تحلیل و تبیین پدیده‌های مورد مطالعه در راستای خطوط کلی حاکم بر مؤسسه می‌پرداختند. [. نوذری، حسینعلی؛ – ص. 124- 123.]

فرهنگ توده ای یا فرهنگ عامه پسند ـ از مفاهیم اساسی که در نوشتارها و گفتارهای صاحبان اندیشه این مکتب به چشم می خورد مفاهیم فرهنگ انبوه (توده ای) و عامه پسنداست فرهنگ توده‌ای همان فرهنگ عامه است که با شیوه‌های صنعتی تولید انبوه و در بازار با سود، به جمعیت انبوه مصرف‌کننده عرضه می‌شود. این فرهنگ که فرهنگی است تجاری که برای بازاری وسیع تولید شده، به موضوع فرهنگی به‌مثابه کالای مصرفی و با نگاهی صرفا مادی نگریسته و مخاطبین را نیز به‌عنوان مصرف‌کننده در نظر می‌گیرد و بر اساس این منطق، فرهنگ‌هایی که پول‌ساز نیستند و نمی‌توانند برای بازار انبوه، تولید انبوه داشته باشند جایی برای ادامه حیات نخواهند داشت. منطق این فرهنگ که بایستی آن را فرهنگ جامعه توده‌ای دانست، موضوعات فرهنگی و عناصر فرهنگی را منحصر در موضوعاتی که صرفا برای پر کردن وقت خالی به کار می‌آیند می‌نماید چرا که این موارد را می‌توان مانند سایر کالاهای مصرفی به‌خوبی مورد مصرف جامعه قرار داد و در واقع در این نگاه فرهنگ به حد مادیت تنزل می‌یابد و سود مادی ملاک ارزشیابی موضوعات فرهنگی مثل کتاب، تئاتر، سینما، موسیقی، نقاشی و ... قرار می‌گیرد و موضوعات فرهنگی در این نگرش با عنوان کردن هر آنچه که اکثریت را ارضاء می‌کند می‌پردازند، چرا که بدین‌صورت می‌توانند به سود بیشتر که اساس تفکر فرهنگ توده‌ای است دست یابند.

شایان ذکر است که در این رویکرد به فرهنگ و موضوعات فرهنگی است که به‌واسطه نگاه گیشه‌ای و فراغتی به هنر، ارزش‌های هنری و زیبایی‌شناختی

در آثار هنری به فراموشی سپرده می‌شوند و جاودانگی بالقوه که آفرینش اثر هنری را در گذشته مورد توجه قرار می‌داد به نفع جیزهای زودگذر و مصرف سریع از بین می‌رود و دیگر نمی‌توان برای ابدیت موضوع فرهنگی تولید کرد. باید دانست که این دیدگاه توده‌ای نسبت به فرهنگ علاوه‌بر اینکه روابط آفرینشگر اثر با خود را دستخوش تغییر کرده است، به روابط موجود میان موضوع فرهنگی و مخاطب نیز صدمه می‌زند و مخاطب را صرفا به مصرف‌کننده‌ای تبدیل می‌کند که به طور مثال فقط به جهت اجباری از پایگاه اجتماعی و یا نیاز به وقت‌گذرانی به بازدید از موزه به‌عنوان یک موضوع فرهنگی رفته است و شاهد هیچ‌گونه انگیزه برتر و معنویی فراتر از این هدف نخواهیم بود. فرهنگ توده وار، عمومي و تجاري شدن عمده ترين ابزار اين موفقيت سرمايه انحصاري است. كمابيش كل نظام توليد انبوه كالاها ، خدمات و انديشه هاي به نظام سرمايه داري پيش فروش شده است و همراه با آن پايبندي به عقلانيت ابزاري، مصرف گرايي، رضايت مندي هاي كوتاه مدت و افسانه ” بي طبقگي“ كاملاً جا افتاده است. كالا مهم ترين ابزار ايدئولوژيكي اين فرايند است، زيرا به نظر مي رسد كه هنرهاي زيبا و حتي فرهنگ انتقادي و مخالف را مي توان به انگيزه سود و البته به بهاي از دست دادن قدرت انتقادي اش به خوبي به فروش رساند گفتنی است که رسانه‌های توده‌ای پیرو همین منطق فرهنگ توده‌ای بوده و در راستای تبدیل مخاطب از جایگاه تماشاگر به مصرف‌کننده گام برداشته [موشتوری، آنتیگون؛– ص.35.]و باید آن را رسانه‌ای دانست که در مسیر ترویج فرهنگ توده یا همان فرهنگ عامه حرکت می‌کند.

فرهنگ عامه پسند - ریموند ویلیامزدرباره فرهنگ عامه می نویسد:واژه عامه ازدیدگاه مردم و نه افرادی که در صدد به دست آوردن امتیاز یا قدرت برای کنترل آنها هستند لحاظ می شود. فرهنگ عامه نه با مردم بلکه توسط سایرین تعریف می شد و هنوز مفهوم قدیمی تر را با خود دارد:کارهای پست ترمثلا ادبیات عامه و مطبوعات عامه که از مطبوعات حرفه ای متمایز محسوب می شوند و کارهایی که عمدا به قصد جلب حمایت آغاز می شوند مانند روزنامه نگاری عامیانه که از روزنامه نگاری دموکراتیک متمایز است یا سرگرمی عامیانه و همچنین مفهوم جدید فرهنگ عامه به عنوان فرهنگی که مردم آن را برای خودشان خلق کرده اند با تمام اینها متفاوت است . این فرهنگ اغلب با فرهنگ قومی اشتباه گرفته شده و به گذشته پیوند زده می شود اما در عین حال یک تاکید مدرن مهم است (مقدمه ای بر نظریه های فرهنگ عامه استریناتی،دومینیک. – ص.24.).

دهه های 1920 و 1930 در مطالعه و ارزیابی فرهنگ عامه نقاط عطف مهمی به شمار می آیند. ظهور سینما و رادیو ، تولید و مصرف توده ای فرهنگ ،ظهور فاشیسم و بلوغ دموکراسی های لیبرال در بعضی از جوامع غربی،همه در تعیین جهت بحث های فرهنگ توده ای نقش داشته اند(استریناتی25مهم ترین ادعای نظریه جامعه توده ای این است که فرایندهای صنعتی شدن و شهری شدن عواقب مخربی دارند. (همان، 27) مرز بین فرهنگ توده ای و عامه پسند.

آنچه از کتب مختلف استنباط می شود این است که مرز روشن و دقیقی میان فرهنگ عامه و فرهنگ توده ای وجود ندارد در بعضی از کتاب ها از اصطلاح فرهنگ عامه برای نشان دادن فرهنگ عموم افراد جامعه استفاده می شود و در بعضی دیگر از اصطلاح فرهنگ توده ای استفاده می گردد و هر دواصطلاح یعنی فرهنگ عامه یا «پاپیولار کالچر» و فرهنگ توده ای یا «مس کالچر» برای نشان دادن اموری که به عموم و توده مردم مربوط می شوند به کار می روند. دربرخی از تعاریف بر نقش نظام سرمایه داری و رسانه های گروهی در گسترش و شکل گیری فرهنگ عامه تاکید شده است و برخی نیز آن را در برابر نگاه ها و رویکردهای نخبه گرایانه به فرهنگ قرار می هند یعنی آنچه که به عده کثیری از مردم و نه نخبگان مربوط می شود.

نقش رسانه در ساختن انسان توده‌ای - در جامعه توده‌وار، انسان از کانون زندگی گروه محلی و فرهنگ سنتی جدا شده و در دنیایی وسیع و ناشناخته کنونی خود را تنها و رها شده احساس می‌کند. رفتارها و کردارهای انسان در این دنیای تازه دیگر در مجرای قواعد سنتی سیر نمی‌کنند و اوضاع و احوال جدیدی که در برابر او قرار می‌گیرند با هیچکدام از اصول شناخته شده وی، منطبق نمی‌باشند.

در چنین شرایطی انسان تنها و منزوی عصر "فراصنعتی" جهت‌یابی فردی برای موفقیت‌های اجتماعی را کافی ندانسته و بیش از پیش در می‌یابد که تنها قاعده مطمئنی که می‌تواند راهنمای کردار اجتماعی می‌باشد توجه به جهت عمومی رفتار هم‌عصران اوست. در این حالت مسأله زندگی هر فرد طرز رفتار دیگران است، که به همین جهت انسان پیوسته می‌کوشد خود را با دیگران هماهنگ سازد و برای این مهم از وسایل ارتباطی جهت کسب اطلاع در مورد دیگران به منظور هماهنگ شدن با آن‌ها بهره می‌گیرد. بدین ترتیب وسایل ارتباطی در هماهنگ کردن فرد با دیگران نقش حیاتی پیدا می‌کنند و انسان با استفاده از این وسایل تصویر فردی خود را از آیینه خارج می‌کند و تصویری مشابه به دیگران جایگزین آن می‌سازد و به انسان توده‌ای تبدیل می‌گردد.بنابراین به طور خلاصه دو ویژگی مهم انسان توده‌ای

را می‌توان دور شدن از سنت‌ها و سعی در هماهنگ شدن با دیگران دانست (معتمدنژاد، کاظم؛ پیشین، – ص.148-146.) چنانچه منظوراز توده در نظریه های جامعه توده ای گفته شده است که بیش از آن که به تعداد زیاد مردم مربوط شود به جدایی مفروض آنها از یکدیگر و احساس انزوا و بیگانگی اشاره دارد واز عناصر جامعه توده ای وجود نهادهای بسیار دیوان سالارانه روزمره ای را نام می برند که افراد در آن احساس می کنند هویت شخصی خود را از دست داده اند نظریه جامعه توده ای که نظریه پردازان علوم اجتماعی در اواخر سده نوزدهم آن را ارائه کردند میان تحول و گذار از جامعه سنتی به جامعه مدرن از یک سو و شکل گیری جامعه توده ای از سوی دیگر پیوند برقرار می کرد.(آسا برگر،166: -165).

منتقدان فرهنگ توده ای منتقدان فرهنگ توده ای بیان می دارند که فرهنگ مردمی یا عوام پسند از این اصطلاح عموما برای توصیف پدیده هایی چون قطعات طنز،اکثر برنامه های تلویزیون و رادیو،رمان های فرمول وار مانند داستان های عاشقانه ،داستانهای پلیسی و داستان های تخیلی – علمی،موسیقی مردمی (راک، رپ، کانتری-وسترن و غیره) مد روز،مدهای زودگذر و ورزش استفاده می شود.به عبارت دیگر فرهنگ مردمی عبارت است از فرهنگی که از طریق رسانه های جمعی منتقل می شود و همچنین سایر ابعاد فرهنگ که عموما تعداد زیادی از مردم به شکلی مستمر آنها را مصرف می کنند (آسا برگر،149).

مکتب فرانکفورت و فرهنگ عامه‌پسند ـ مکتب فرانکفورت تا حد زیادی، یک رویکرد انتقادی نظام‌مند و فراگیر به مطالعات ارتباطات همگانی و فرهنگ را آغاز و نخستین نظریه انتقادی درباره صنایع فرهنگی را تولید کرد. طی دهه 1930 میلادی، این مکتب رویکردی انتقادی و فرارشته‌ای به مطالعات ارتباطی و فرهنگی را بسط داد که از نقد اقتصاد سیاسی رسانه‌ها، تحلیل متون و مطالعات مربوط به دریافت مخاطبان گرفته تا تأثیرات اجتماعی و ایدئولوژیک فرهنگ و ارتباطات توده‌ای را با هم ترکیب کرده بود. آنها اصطلاح "صنعت فرهنگ" را برای اشاره به فرایند صنعتی شدن فرهنگی که به صورت انبوه تولید می‌شد و الزامات تجاری‌ای که این نظام را به پیش می‌راند، ابداع کردند. نظریه‌پردازان انتقادی، همه مصنوعات فرهنگی را که به رسانه‌هایی توده‌ای بدل شده بودند، درون بافت تولید صنعتی، که در آن کالاهای صنایع فرهنگی، ویژگی‌هایی همانند سایر تولیدات انبوه از قبیل کالایی‌شدن، استاندارد شدن و تولید انبوه را به نمایش می‌گذاشتند، تحلیل کردند. از این منظر، کارکرد خاص صنایع فرهنگی ایجاد مشروعیت ایدئولوژیک برای صنایع سرمایه‌داری کنونی

و ادغام افراد در چارچوب صورت‌بندی اجتماعی مختص به خود است. «هورکهایمر معتقد است که فرهنگ و ایدئولوژی بازتاب صرف زیربنای اقتصادی نیستند، بلکه عرصه‌هایی نسبتاً مستقل به شمار می‌روند. فرهنگ و ایدئولوژی نقش مهمی در تثبیت و تحکیم نظم موجود بر عهده دارند: «عناصر نظم اجتماعی کهنه به سرعت با هم جفت و جور می‌شوند و دستگاه‌های فرهنگی قدیمی و از کار افتاده در شکل وضعیت روحی اعضای جامعه و همچنین در قالب نهادهای عینی نیروی تازه‌ای کسب می‌کنند.» به اعتقاد اعضای مکتب فرانکفورت فرهنگ عامه ابزاری است برای شکل دادن و پروراندن اعضای جامعه‌ای که تحت مدیریت کلان و کل‌گرایانه قرار دارند. اعضای مکتب فرانکفورت در برابر آنچه «صنعت فرهنگ» می‌نامند موضع انتقادی داشتند که خود این نشان از توجه ایشان به رونمای فرهنگی است نه زیربنای اقتصادی آنچنان که مارکس اعتقاد داشت. صنعت فرهنگ تولید کننده چیزی است که به «فرهنگ انبوه» یا«فرهنگ توده‌ای» مشهور است. فرهنگی کاذب، نارس، مادی شده و غیر طبیعی. نگرانی عمده نظریه پردازان مکتب فرانکفورت حول دو محور بود: اول اینکه «صنعت فرهنگ» پدیده‌ای است نادرست و ویرانگر که به صورت مجموعه‌ای از عقاید از پیش بسته‌بندی شده تولید انبوه گشته و به کمک رسانه‌های جمعی به خورد توده‌ها داده می‌شود. دوم اینکه نظریه پردازان انتقادی نگران تاثیرات مخرب، سرکوبگر، تحمیق کننده و منفعل‌ساز این صنعت بر توده‌ها هستند. در کنار «صنعت فرهنگ» نظریه پردازان مکتب فرانکفورت به موضوع دیگری هم می‌پردازند تحت عنوان «صنعت دانش» که کم و بیش دارای استقلال است و بیشتر به تولید دانش می‌پردازد. مکتب فرانکفورت در تعریف هنر بهترین شکل هنر را هنری «انتقادی» می دانستند که با توسل به وضعیت آرمانی به نفی وضع موجود می‌پردازد، ایشان استدلال می‌کردند که فرهنگ تجاری شده، فرهنگ کالایی و فرهنگ عامه‌پسند یا مصرفی که عمدتاً توسط ساز و کارهای بازار شکل می‌گیرند صرفاً تقلیدی مضحک از دنیای پیرامونی نمودها و ظواهر هستند. کالاهای با استاندارد بالای «صنعت فرهنگ» هرگونه امکان تفکر را از مخاطب سلب می‌کند. فرهنگ «عامه‌پسند» تولید شده توسط صنعت فرهنگ اساسا فاقد هر گونه دید انتقادی است چرا که فرآورده‌های فرهنگی را در نهایت به کالایی برای فروش و سوددهی تبدیل می‌کند. پروژه وسیع و فراگیر رسانه های جمعی در صدد اشاعه، نهادینه ساختن و تثبیت نیازهای کاذب و آگاهی کاذب در سطحی بسیار گسترده و در تمامی سطوح جامعه است. حتی در این میان کالاهای روشنفکری هم از درون تهی میشوند و

یا دچار از خودبیگانگی میشوند و به صورت کالای صرف عرضه میشوند. ایشان در مورد هنر سیاسی هم به این موضوع اعتقاد داشتند که هرچه هنر و اثر هنری بدون واسطه و مستقیم تر سیاسی باشد اهداف متعالی و بنیادی هنر را جهت ایجاد دگرگونی بیشتر از دست میدهد. چه بسا در شعرهای به ظاهر غیر سیاسی بودلر و رمبو قوه دگرگون کنندۀ بیشتری وجود داشته باشد تا در نمایشنامه برشت و امثالهم..» (نوذری، 1384: 263) هورکهایمر و آدورنو در مقاله "صنعت فرهنگ، روشنگری برای فریب توده ها" این گونه عنوان می کنند: در وضعیت انحصاری، تمامی فرهنگ توده ای یکسان و یکنواخت بوده و این فرهنگ به واسطه ی درهم آمیختگی فرهنگ و سرگرمی تباه و فاسد نیز شده است. از این گذشته در هم آمیختگی تبلیغات و صنعت و فرهنگ موجب می شود که این هر دو به آئینی برای منحرف ساختن انسان تبدیل شوند. بر اساس نتیجه گیری آنها، موفقیت تبلیغات در صنعت فرهنگ از آنجا ناشی می شود که مصرف کننده به رغم آگاهی از منظور اصلی مبلغان خود را ناگزیر احساس می کند محصولات آنها را خریداری کرده و مورد استفاده قرار دهد. (باتامور، 1373: 64) در نهایت اینکه اندیشمندان این مکتب فکری با به چالش کشیدن و انتقاد از فرهنگ و ادبیات عامه‌پسند و استاندارد شده، راه حل هایی جهت مقابله با این مسئله ارائه می دهند. آنها برای مقابله با روند فزاینده و رو به رشد توده ای شدن، همنوایی و تسلیم منفعلانه در حوزه های مختلف فرهنگی، سیاسی و اجتماعی و زوال شخصیت و فرد، بر تقویت و حمایت از "خود (ego) "و تلاش برای احیا و توسعه ی فردگرایی[1] انتقادی تاکید می ورزند. (نوذری، 1384: 277) درواقع باید گفت: مکتب فرانکفورت، فرهنگ عامه را فرهنگی تحمیل شده از سوی صنایع فرهنگ سازی سرمایه داری می دانست، (یعنی فرهنگی که به منظور سود بردن و عوام فریبی ایجاد شده است)، از منظر دیگر (تاریخ اجتماعی و برخی نحله های ساختارگرایی)، فرهنگ عامه خود به خود از اعماق جامعه می جوشد و ایجاد می شود.به بیان دیگر در این دیدگاه، فرهنگ عامه مبین ندای مردم است. در این شرایط فرهنگ عامه واجد نوعی کنش گری

---

[1] منظور از فردگرايي و جوهر و اصالت فرد – كه لزوما تعارضي با اصالت و جوهر جمع و جامعه ندارد – اين است كه فرد به اعتبار عضويت آگاهانه در جامعه و به قول فرگوسون براي اينكه انسان موجودي گروه زي و اجتماعي زيست است، براي خود حقوق، اصالت و مسوولیت‌هايي دارد و تحقق حقوق اجتماعي فرد در گرو تحقق حقوق افراد ديگر در اجتماع است.

و اصالت است . (استوری،: 21.) توجه اکید مکتب فرانکفورت به حوزه ی فرهنگی خود نشان از توجه ایشان به رونمای فرهنگی است نه زیربنای اقتصادی آنچنان که در تفکر مارکسیستی وجود داشت. (نوذری، حسینعلی/ 1384/ 264.) به عقیده ی فریدمن، مکتب فراکفورت بیشترین توجهش را به قلمرو فرهنگی متمرکز کرده است. نظریه پردازان انتقادی، انتقادهای مهمی بر آنچه که "صنعت فرهنگی" می خوانند، وارد کرده اند، یعنی بر ساختارهای عقلانی و دیوانسالارنه (مانند شبکه های تلویزیونی) که مهار فرهنگ نوین را در دست دارند. صنعت فرهنگی که همان چیزی را که معمولا "فرهنگ توده ای" می نامند، تولید می کند، از سوی این مکتب به عنوان فرهنگ جهت داده شده، غیر خودجوش، چیزواره و ساختگی و نه به عنوان یک چیز واقعی تعریف شده است. (ریتزر، جورج/ 202/1374.).

تحلیل رسانه ها از دیدگاه مکتب فرانکفورت در تحلیل رسانه هاي جمعي مدرن سه نظرية نشأت گرفته از مارکسیسم وجود دارد: نظرية اقتصاد سیاسي، نظرية هژموني و نظرية انتقادي؛ نظرية انتقادي همانند نظرية هژموني به بررسي روبنا يعني به مطالعة فرهنگ و تکنولوژي به ويژه تکنولوژي هاي رسانه اي پرداخته است برخلاف نظرية اقتصاد سیاسي که زيربنا يعني بُعد اقتصادي را مدنظر قرار داده است؛(مك كوايل،ص٩٩.) نظريه پردازاني که از رهيافت فرهنگ گرا در تحليل رسانه ها پيروي مي کنند تأثير زيادي از متفکرين مکتب انتقادي فرانکفورت به ويژه آدورنو و هوركهايم و ماركوزه پذيرفته اند، اين نظريه با تأکيدي که بر رسانه هاي همگاني به عنوان مکانيسمي قدرتمند براي کنترل تغيير و تحول دارد توانسته بر نظريه هاي جامعة توده و هژموني نيز اثرگذارد و به آنها شکل دهد .نقطة مشترکي که در تمام نحله‌هاي ماركسيستي وجود دارد اين است که تمام اين رهيافت‌ها رسانه را ابزار کنترل طبقة حاکم سرمايه‌دار مي نامند؛ طبقة فرا دست همان‌گونه که بر ابزارها و توليدات مادي تسلط دارد بر توليدات غيرمادي و فکري نيز سيطره دارد و با نظارت طبقة مسلط بر انديشه‌ها، افکار طبقة حاکم، افکار حاکم بر دوران مي‌شود ولي علاوه بر اين اشتراك ديدگاه‌ها موضوعي که توجه نظريه پردازان فرانکفورت را به خود جلب کرده بود، عدم تحقق پيش بيني ماركس دربارة انقلاب ها و دگرگوني هاي اجتماعي- سياسي بود.

تاريخ نويسان توضيحات بسياري را دربارة رام شدن طبقة کارگر و شکست پيش بيني ماركس ارائه داده اند: دستمزد بهتر، رهبري ضعيف حزب، تغييرات در دولت هاي ليبرال، ملي گرايي و غيره، علاوه بر اين جهاني شدن اقتصاد ظهور فرهنگ توده» توسط رسانه ها و تجاري شدن جوامع از عمده دلايلي بوده

كه موفقيت نظام سرمايه داري را تسهيل كرده است.(پاستر.م، عصر دوم رسانه ها، – ص. ۱۷۴.) متفكران فرانكفورتي نيز براي تحليل اين شكست به توانايي روبناها به خصوص رسانه هاي ارتباط جمعي در تغيير سير طبيعي تاريخ و منحرف كردن انقلاب هاي سوسياليستي پرداخته اند، آنها معتقدند كه طبقة سرمايه دار با كمك ابزارهاي گوناگون چون رسانه ها باعث تسليم شدن طبقة كارگر شده اند و اين گونه سياست ها موجب شده كه تاريخ مسير اشتباهش را طي كند، زيرا ايدئولوژي طبقة مسلط موفق شد شرايط اقتصادي را از طريق يك سري دگرگوني ها به ويژه جذب طبقة كارگر تغيير دهد، طبق اين روال كل نظام توليد، خدمات و افكار به وسيلة نظام سرمايه داري هدايت مي شوند حتي هنرهاي ظريف و فرهنگ اعتراض نيز در دست نظام سرمايه داري گرفتار مي شوند و براي سود بردن به صورت كالا وارد بازار مي شوند .متفكران مكتب فرانكفورت در ديدگاه رسانه محورشان كه با ديدگاه سلطة طبقاتي در هم تنيده شده رسانه ها را ابزاري قدرتمند مي دانند كه كاركردش حفظ وضع موجود، اشاعة ايدئولوژي طبقة مسلط و خنثي سازي فعاليت هاي انقلابي كارگران است، نظام رسانه اي از نظر اين ديدگاه در دست معدود گروه هاي قدرتمندي است كه به توليد و پخش محتواهايي مي پردازند كه منطبق با منافع طبقة حاكم است و مخاطبان كه بيشترشان جزء طبقات فرودستند، مجبور به دريافت نوع خاصي از اطلاعات و انديشه ها مي شوند؛ طبقة مسلط، رسانه ها را همچون شركتي تجاري در انحصار خود گرفته و مخاطب را از دسترسي به منابع اطلاعاتي جايگزين محروم كرده است و رسانه هايشان با گزينش اطلاعات و گذاشتن صافي براي جلوگيري از انعكاس صداهاي ديگر دائماً مشغول مشروعيت بخشي به نظام حاكم هستند.(مك كوايل.و، – ص. 126.) نظريه پردازان فرانكفورت از دو چيزش هراسناكند: اول آن كه آنها نگران دروغين بودن اين فرهنگ هستند، مكتب انتقادي اين فرهنگ را مجموعه اي از افكار از پيش بسته بندي شدة توده گير مي نامد كه توسط رسانه هاي همگاني انتشار مي يابد و دوم اين كه آنها بر تأثير سركوب گر اين فرهنگ بر مردم تأكيد دارند؛ (ريتزر.ج، – ص. 204.) پيروان مكتب فرانكفورت، فرهنگ توده را به عنوان ساختار عظيم توليدي و علاوه بر آن تهديد خطرناك مي دانند و راهي را كه براي فرار از اين تهديد پيشنهاد مي كنند، دستيابي به آثار اصيل هنري است. در بخش ديگري از نظريات مكتب فرانكفورت، عقلانيت صوري مورد انتقاد قرار گرفته است؛ عقلانيتي كه هدفش استفاده از مؤثرترين وسايل براي رسيدن به هدف هايي است كه براي قدرتمندان مهم است، متفكران انتقادي نازيسم به ويژه اردوگاه هاي كشتار

جمعي نازي ها را نمونه اي از عقلانيت صوري مي نامند و يا استفاده اي كه از تكنولوژي هاي نوين از جمله رسانه ها براي وصول به اهداف قدرت طلبانه مي شود را نمونه اي ديگر از عقلانيت صوري مي دانند. (همان، ص۲۰۳.) برخی از صاحب نظران مکتب فرانکفورت مانند هورکهایمر و آدرنو با مطرح کردن صنایع فرهنگی وفرهنگ توده، بر نقش مخرب اقتصاد حاکم سرمایه داری تأکید کردند و معتقد بودند که نظام سرمایه داری با توسل به تولید انبوه، ارائه خدمات کوتاه مدت و با استفاده از مکانیسم عقلانی کردن تکنولوژی وموفق شد که خود را بفروشد. اندیشمندان مکتب فرانکفورت، نقش رسانه ها را در جوامع معاصر، حفظ وضع موجود و تثبیت آن می دانستند و اظهار داشتند که نظام سلطه در جامعه باعث انفعال و یکپارچگی افکار می شود و سرمایه داری سعی دارد با عقلانی کردن نظام سلطه خود هر جه بیشتر توده ها را در چنگال خود بفشارد و به قول هابرماس: «جهان اجتماعی، در چنگال استعمار نظام اجتماعی گرفتار است و باید برای رهایی آن، جهان اجتماعی را شیوه های مناسب عقلانی کرد.» که البته منظور از عقلانی شدن، نتیجه ای است که در نتیجه تفاهم و کنش ارتباطی پدید می آید .

آدورنو و هوركهايم - آدورنو و هوركهايم به اين موضوع دست يافته اند كه سرمايه داري همة آنچه سرمايه داري اوليه رها كرده بود يعني كانون خانواده، اوقات فراغت و تفريحات و زندگي شخصي را تصاحب و صنعتي كرده است؛ سرمايه داري در پي يافتن بازارهاي جديد است و براي گسترش بازار در خصوصي ترين حوزه ها نفوذ مي كند، سرمايه داري در مرحلة اوليه اش از طريق استخراج معادن و توليدات كارخانه ها كسب سود مي كرد؛ در عصر كنوني با پشت سر گذاشتن شيوه هاي ارتباطي قديم به ارتباطات الكترونيك و كالاهاي مصرفي وابسته به اين صنعت مدرن روي آورده شده است و با وجود اين كه هنوز تعداد زيادي قطار و اتومبيل و هواپيما ساخته مي شود اما لبة جلويي سرمايه داري و منبع سود فزايندة آن فن‌شناسي ارتباطي و متعلقات وابسته به آن تشكيل مي دهد.(اينگليس.ف، نظريه رسانه ها، – ص. 189.)

آدورنو در حوزة رسانه ها بيشتر به تحليل محدوديت هاي فن آوري ها به خصوص فن آوري رسانه اي مي پردازد و اثرات رسانه ها بر مردم را يك تخدير سروصدا مي داند ولي مي گويد كه اگر رسانه هاي جديد فقط يك وجه مثبت داشته باشند، توانايي شان براي ايجاد وحدت در جامعه اي است كه به سرعت رو به پراكندگي و چندگانگي است اما وحدت و اتفاق نظري كه مورد نظر رسانه هاي امروزي است، تكراري و مبتذل است و بي اصالتي خود را به وضوح نمايان مي كند وي چنين استدلال مي كند كه هدف بيشتر برنامه هاي

تلويزيوني امروزين توليد است كه اين برنامه‌هاي كوته‌نظرانه با منفي‌بافي روشنفكري تهيه شده و با وجودي كه اين برنامه ها ظاهراً عليه خودكامگي به نظر مي رسد اما اساس آن را عقايد آمرانه و خودكامة تهيه كنندگان تشكيل مي دهد .آدورنو و هوركهايم با در نظر گرفتن رابطة ميان فرهنگ و ايدئولوژي چنين استدلال مي كند كه تكنولوژي به ويژه تكنولوژي راديويي خودشان دربارة تأييد خود تصميم مي گيرند و چون كه راديو عامل ارتباط يك سويه اي است كه امكان پاسخ گويي به آن محدود است، سمتي آمرانه به خود مي گيرد و توصيه هايش حالت يك دستور و فرمان مي گيرد و تهيه كنندگان اين برنامه هاي راديويي كه خود را مبشرين آزادي بشريت مي دانند به دستور دهندگاني صرف تبديل مي شوند. اين دو نظريه پرداز به بررسي گامي كه از تلفن به راديو برداشته شده مي پردازند به نظر آنها در ارتباط تلفني، مخاطب آزاد است و طرفين گفت وگو حق دارند موضوع گفت وگو را خودشان انتخاب كند اما در راديو همة استفاده كنندگان، شنوندگان فرض مي شوند و برخلاف تلفن همة مشتركين، شنوندگاني با وضعي مشابه هستند و شنوندة برنامه اي مي شوند كه راديو سخنرانش شده است، (پاستر.م، – ص. 20.) رسانه هاي الكترونيك صدا و پيام خودكامة خود را مدام تكرار مي كند تا توسط انبوه توده ها شنيده شود، تك گويي راديو وسيله اي جادويي است كه انسان هاي آزاد و مختار را تبديل به توده هاي بي اختيار مي كند.آدورنو دربارة تكنولوژي «ضبط صوت» می گوید :ضبط صوت بايد اين توانايي را داشته باشد كه شخصيت انتقادي و مختار شنونده را حفظ و تقويت كند؛.(همان، – ص. 25 و 26.). آندو در مقاله "صنعت فرهنگ سازی، روشنگری به مثابه فریب انبوه" می نویسند: تحت سلطه نظام صنعت فرهنگی، همگان در نظامی متشکل از کلیساها، کلوپ ها، کانون های حرفه ای و ... محصور می شوند که مجموعاً سازنده حساس ترین ابزار کنترل اجتماعی هستند. (هورکهایمر/ آدورنو، 60-65.) در همین نوشتار آمده است که:«این واقعیتی است که صنعت فرهنگی استبداد تن را به حال خود رها می کند و حمله را متوجه روح یا جان افراد می کند. فرمانروا دیگر نمی گوید: باید همچون من فکر کنی یا بمیری. او می گوید، آزادی تا همچون من فکر نکنی، زندگی، اموال و همه چیزت از آن تو باقی ماند، ولی از امروز به بعد در میان ما فردی بیگانه خواهی بود.» (هورکهایمر/ آدورنو. – ص. 48.) و این بیگانگی از نظر این دانشمندان در صنعت فرهنگی مسئله و جرم بسیار بزرگی تلقی می گردد.«فرهنگ اینک بر همه چیز نقش یا مهری یکسان می زند. فیلم های سینمایی،مجلات و ... همگی نظامی را تحقق می بخشند که در همه اجزا خویش

یکسان و یکنواخت است.» (همان،35).این صنعت فرهنگی از طریق تولیدات خود فردیتی کاذب برای انسان ها ایجاد می نماید و همگی را به شکل واحد و یکسان و بهنجار تولید می کند.«هدف تلویزیون ارائه ترکیبی از رادیو و فیلم است و محدود ماندن این رسانه ها صرفاً از این امر ناشی می شود که طرف های ذی نفع هنوز در جمع خود به توافق نرسیده اند. لیکن پیامدهای آن یقیناً عظیم و بشارت دهنده این نوید خواهد بود که تا بدان حد موجب تشدید فقر و بی مایگی وجه زیبایی شناختی شود که در اندک زمانی یکسانی تمامی محصولات فرهنگ سازی می تواند حجاب نازک خویش را کنار زده و پیروزمندانه پا به صحنه بگذارد و رویای امتزاج همه هنرها در یک اثر هنری را به صورت مسخره ای تحقق بخشد»(همان، 39). صنعت فرهنگ و فرهنگ توده باعث می شوند که مصرف کننده به «ایدئولوژی صنعت» تولید بدل شود و این مکانیسم از طریق تحمیل قوانین بازار (سلطه ارزش مبادله بر مصرف و تحمیل نیاز های کاذب بر راستین) بر هنر رخ می دهد. صنعت فرهنگ باعث بازتولید انسان ها در قالب مورد درخواست سرمایه داران می شود و امکان مخالفت آنها را بر سلطه موجود از بین می برد. ، آدورنو و هورکهایمر به شدت با این امر مخالفند و آن را باعث نابودی رویا و قوه تخیل، پست و نازل شدن هنر و نیز ایجاد «نظام آهنین» به تاسی از «قفس آهنین» وبر می دانند.آنها می گویند:«باید از شرکت توده ها در تجارتی که نام هنر به خود گرفته است، ناخرسند بود و راهی دیگر جستجو کرد»(احمدی، 77) «شرکت توده ها در تولید هنری به هیچ وجه به معنای تعالی هنر نیست، بلکه هنر را تا حد آگاهی هر روزه توده ها تنزل دهد»(همان،78) این مسئله ای است که هورک هایمر و آدرنو با آن سر ناسازگاری دارند.صنعت فرهنگی با ایدئولوژی خود به گونه ای عمل می نماید که مصرف کننده تمام نیاز هایش از پیش، پیش بینی شده باشد. برای آن تولید نیاز شده باشد و متناسب آن تولید انجام گرفته باشد و در نهایت به گونه ای عمل گردد که مصرف کننده در مصرف خود را فاعل بداند، این شرایط منجر به رضایت مصرف کننده و در عین حال بسندگی او به هر آنچه عرضه می گردد، می شود و سرکوب انسان رخ می دهد. (هورکهایمر/آدورنو،: -57) حاصل این امر برای هنر و هنرمند چیست؟ در واقع تحت این نظام صنعت فرهنگی، آثار فرهنگی و هنری باید در قالبی از پیش تعیین شده ساخته و پرداخته شوند، چرا که هنر تحت سلطه نظام مبادله قرار گرفته است و در این سلطه هنرمند از آغاز باید بر اساس نیاز نهایی خلق کند. لذا هنرمند استقلال خود را از دست می دهد و محصول فرهنگی نیز استقلال خود را، در واقع محصول فرهنگی یا هنری

کالایی می شوند. کالایی که در بازار و برای بازار تولید می شود و این کالایی شدن هنر ضربه نهایی صنعت فرهنگی تلقی می گردد. اثر هنری در واقع به کالایی بی طرف، خنثی و بی اثر تبدیل می گردد که ارزش مبادله دارد و مقبولیت آن دیگر نه در هنر و هنرمند بلکه در پذیرش و مقبولیت از سوی مخاطب است.در این شرایط موسیقی، فیلم، هنر، تجاری می شود. فرایند عادی سازی و کلیشه سازی رخ می دهد و در این شرایط تماشاگر فاقد تفکر مستقل می گردد. کارکرد اصیل صنعت فرهنگی و هنر توده ای این است که جهان سر راست و در واقع تسلیم کننده هنر عامیانه را جایگزین جهان پیچیده و منحصر به فرد اثر هنری کند و منش همگانی و آشنا را به جای منش یکه، تکرار نشدنی و در نتیجه نا آشنا بنشاند (احمدی، 75:). آنها معتقدند که صنعت فرهنگی باعث می گردد که همنواسازی با دیگران ، پذیرش کور، از بین رفتن گفتگوی آزاد و ... رخ دهد. آنها بینشی بسیار بدبینانه نسبت به هنر مدرن دارند. در این دشمنی با هنر مدرن تا آنجا پیش رفتند که در کل منکر هنر سینما شدند. (همان،75) به گونه ای که حتی هنر مدرن را که همواره از آن در برابر صنعت فرهنگی دفاع می کردند، در کارکرد نهایی فرهنگ توده ای شریک می دانند. آدورنو در مقاله خود می نویسد: که این تفاوت چنان مطرود شده و تا آن حد به حاشیه رانده شده که دیگر نمی توان کارکرد و کارایی هنر مدرن را داشته باشد.(احمدی: 143) آنها هنر مدرن را دور از عامه می دانند و نازل و پست که کارکرد ایدئولوژیک یافته است. آدورنو برای هنر ویژگی سازش ناپذیری در نظر می گیرد. وی می نویسد: «... هنر همیشه نیروی اعتراض انسان ها بر علیه فشار نهادهای سلطه گر بوده و هست... حداقل منعکس کننده ماهیت آنها بوده است». (اینگیلیس،: 68) آنها معتقدند که گوهر هنر نفی است. و هر اثر هنری در ناتوانی خود در از بین بردن تضادها میان منش همگانی اثر هنری با جنبه فردی آفرینش هنری، بیانگر و بازگوی تضادهای اجتماعی است و از این رو همواره عنصری از اعتراض و نفی وضع موجود و طرح مناسبات دیگر در جامعه را به همراه دارد. این اعتراض که به شکل اجتماعی شکل گرفته است، مشخصه اصلی اثر هنری و سازنده اصالت آن است و حال اگر... توده ای شدن آن این اصالت را از بین ببرد، در واقع توان نفی کنندگی اثر هنری را از بین برده است.(احمدی،: 78) بنابراین تعریف آنها از هنر اصیل بر سازش نا پزیری و مانعیت هنر برای تجاری شدن و والا ماندن آن باز می گردد، به گونه ای که حافظ نقد وضع موجود و ارائه تصویری قوی از آینده باشد.بر اساس تعاریف مرتبط این دو اندیشمند دو بحث دیگر یعنی فردیت و نیز تبلیغات نیز مطرح می گردد. از نظر

آنها فردیت نوعی توهم است، چرا که وجود فردی تا زمان تداوم و استمرار می یابد که با کل جامعه انسانی یگانه باشد بنابراین فردیت دروغین است، یا اینکه پدیده ای به نام شبه فردیت داریم. آنها معتقدند وجود هر فرد متشکل از صفاتی است که عیناً قابل جایگزینی با دیگری است. انسان ها شی یا نسخه یا کپی از یکدیگر هستند و امری مصرف شدنی و بی اهمیت محسوب می شوند.بحث دیگر به تبلیغات در صنعت فرهنگی باز می گردد. ادغام تبلیغات و صنعت فرهنگی باعث می گردد روشی برای اعمال نفوذ بر افکار انسان به دست آید. استاندارد سازی و عقلانی شدن صور فرهنگی که شرح آن پیش از این داده شد باعث ایجاد نوعی کنترل بر افراد می گردد که این کنترل باعث تباه کردن اندیشه انسان می شود. آدورنو و هورکهایمر معتقدند که اوج موفقیت تبلیغات ایجاد احساس نیاز مصرف کننده به مصرف فراورده است. ایندو بر اساس این تفکر مدرنیته و جهان مدرن را «اسطوره» می دانند و معتقد به رجعت جهان مدرن به اسطوره هستند و نه به روی بر تاباندن جهان مدرن از اسطوره.این دو اندیشمند معتقدند که فردیت و استقلال انسان در خرد باوری مدرن نه به زیر چتر نیروهای معنوی بلکه زیر سلطه نیروهای انتزاعی و ایدئولوژیک رفتند. به نظر آنها سلطه اصلی است که در کنه اندیشه روشنگری در واقع بر آن حاکم است و روشنگری در این مقام از تمام نیرو ها یاری می گیرد تا به فردیت و آگاهی انسان غلبه یا بد و آن را به زیر سلطه خود کشاند و در این مقام روشنگری در عصر حاضر به فریب توده بدل شده است.آدورنو و هورکهایمر تاریخ تمدن بشری را به شیوه ای وبری در حکم پیشرفت سلطه عقلانیت ابزاری می بیند. آنها خود ویرانگری روشنگری را در اصل «ارزش مبادله» در قوانین اقتصادی نهفته می دانند که به تمام سطوح زندگی اجتماعی، فرهنگی، هنر و ... سرایت یافته است اقتصاد سرمایه داری راه تحقق خرد ابزاری را گشوده است. در سرمایه داری تولید برای بازار است که در آن ارزش مبادله هدف اول است و ارزش مصرف (برآوردن نیاز) در حاشیه قرار می گیرد.روشنگری که ادعای آزادی و بر آوردن نیازها و غرایز را داشت، چیز دیگری آفرید یکسره علیه این همه. این شکل از خرد باوری، با ایدئولوژی بهره برداری و سود خواهی همراه می شود و همچون هدفی در خود، علیه غریزه شادی، شور، لذت و آزادی به کار می آید (احمدی، 130:1380) این اندیشمندان این گونه به مسأله پرداخته اند که صنایع فرهنگی بخش جدیدی از صنعت موسسات اطلاع رسانی مانند رادیو، مطبوعات و سینماست که برای به نتیجه رساندن منافع صاحبان صنایع به کار می افتد. در نتیجه این صنایع فرهنگی باعث تولید تخدیر کننده

محصولات فرهنگی، ایجاد بازارهای وسیع تر تجاری و سازگاری سیاسی است.به عبارتی، در حقیقت فرهنگ توده ای حاصل فرهنگ منفعل و اسیر کننده است بنابراین بنیانگذاران این نظریه معتقد بودند که ظهور فرهنگ توده ناشی از تولید انبوه صنایع فرهنگی توسط سرمایه داری انحصارگرا بود و در نتیجه سرمایه داری با توسعه مصرف زدگی، لذات کوتاه مدت و افسانه بی طبقه بودن جامعه، موفق شد فرهنگ خود را بفروشد. به طور کلی از دیدگاه این اندیشمندان، کالا مهمترین ابزار ایدئولوژیک در این فرآیند محسوب می شود. از نظر آدرنو و هورکهایمر، دنیای امروز و دنیای آینده یک دنیای کاملاً کنترل شده است و آزادی حقیقی انسان در پرتو این جهان و در اثر توسعه عقلانیت، لطمه دیده است. در جهان امروز، خرسندی و خوشبختی فرد تحقق نمی یابد، مگر در روندی تاریخی که با زوال فردیت همراه است. این زوال باعث یکسان سازی آگاهی و شعور انسانی از طریق ارتباطات هدایت شده، نادیده گرفتن خصلت و کیفیت فرد در جریان تحول شکل های تولید و دگرگونی در ساخت روانی انسان به دلیل اجتماعی شدن یکسان انسان ها، می شود.همان طورکه دیدیم، آنها معتقدند که در جهان تحت سلطه بورکراتیک، عقل در خدمت سلطه درآمده و توانایی های رهایی بخش خود را از دست داده است. یعنی برای فرد هیچ هویتی قایل نیست و در جایی دیگر می گویند: تا زمانی که تاریخ جهان به شیوه عقلانی و منطقی خود تداوم می یابد، نمی تواند سرشت راستین انسان را متحقق سازد. یعنی نظام سلطه در جهان معاصر حتی امید به اتوپیا و اندیشه آزادی را هم از بین برده است. که در این ارتباط آدرنو می گوید: گریز تنها راه انسان آگاه است تا به آزادی و رهایی از سلطه دست پیدا کند. در عصر سرمایه داری متأخر، تلفیق فرهنگ با سرگرمی و بازی، فرهنگ توده ای منحطی را بوجود آورده است. مصرف کنندگان صنعت فرهنگی چاره ای ندارند زیرا در ورای افق واقعیت محسوس، چیزی نمی بینند. کارکرد اصلی صنعت فرهنگی ، در عصر سرمایه داری پیشرفته، از میان برداشتن هرگونه امکان مخالفت اساسی با ساخت سلطه موجود است. جامعه ای که در چنبر صنعت فرهنگی در غلتیده باشد، هرگونه نیروی رهایی بخش را از دست میدهدآنها معتقد بودندکه درارتباطات نوین جهانی، کار کرد پنهان وسایل ارتباط جمعی،فریب انسان در جامعه مدرن است.آنها بر تبلیغات در صنعت فرهنگ تأکید داشته و برآنند که اوج تبلیغات در صنعت فرهنگ این است که مصرف کنندگان احساس نمایند که مجبور به خرید و مصرف فرآورده های این صنعت هستند، حتی اگر این اجبار از جانب خودشان باشد. هورکهایمر و آدرنو در انتقاد از صنایع فرهنگی براین

باورند که ساختارهای بورکراتیک و عقلانی شبکه های ارتباط جمعی فرهنگ نوین، انسان مدرن را کنترل می کنند و فرهنگی را بوجود می آورند که غیر خودجوش، هدایت شده و مصنوعی است نه یک فرهنگ ذاتی و واقعی. بدین معنا که آنها نگران دروغین بودن این فرهنگ هستند. مکتب فرانکفورت این فرهنگ را فرهنگ بسته بندی شده توده گیر می داند که توسط رسانه های جمعی منتشر می شوند و از طرف دیگر از تأثیر سرکوبگری و بی حس کنندگی این فرهنگ بر مردم هراسانند.

هربرت ماركوزه - ماركوزه، منتقدي كه بيشترين انتقادهايش متوجه جامعة پيشرفتة صنعتي غرب و تكنولوژي هاي جديد است بر اين باور است كه تكنولوژي هاي مدرن ازجمله تكنولوژي هاي رسانه اي و ارتباطاتي افراد را به نحوي مؤثر و خوشايند مهار مي كند و راه را بر توتاليتاليسم هموار مي كند يعني اين نظام رسانه اي و ديگر نظام هاي توليد انبوه مشغول فروش و تحميل نوعي نظام اجتماعي است كه در عين حالي كه سركوب گر و سلطه جو است، دلپذير و مطلوب نيز به نظر مي رسد، نقش اصلي رسانه ها در نظام سرمايه داري، برانگيختن و آن گاه برآورده كردن يك سويه نيازهاي كاذب و ساختگي است كه نمونة بارز اين قضيه تبليغات گسترده و با كاربرد تلويزيون براي اجتماعي كردن، ساكت كردن و همراه كردنشان با خط مشي نظام حاكم است.ماركوزه اين تفكر كه تكنولوژي در جهان جديد بي طرف است را نه تنها قبول ندارد بلكه آنرا وسيله اي براي تسلط بر مردم نيز مي داند ، وسيله اي كه مردم را به بردگي مي كشاند، تكنولوژي هايي كه در خدمت سركوبي فرديت است و به آزادي دروني كنشگران اجتماعي تجاوز مي كند كه نتيجة اين امر همان است كه ماركوزه آن را جامعة تك بعدي نام نهاده است، جوامعي كه افراد توانايي تفكر انتقادي درباره جوامعشان را از دست داده اند. ماركوزه، تكنولوژي را به خودي خود خطرناك نمي انگارد بلكه استفاده اي كه از آن در جوامع سرمايه داري مي شود را خطرناك و انسان ستيز مي نامد و اين پيوند مرگ بار تكنولوژي و سرمايه داري را تنها با انقلابي مي توان از هم گسيخت كه تكنولوژي را در راستاي اهداف انسان دوستانه و خدمتگزار به انسان ها به كار برد، گويا ماركوزه اين تفكر كه تكنولوژي در ذات خود مشكلي درست نمي كند و مي توان آن را براي ساختن جامعه اي برابر و بهتر بكار برد از ماركس حفظ كرده است .در كل انتقادات ماركوزه از رسانه ها بيشتر از آن قضيه ناشي مي شود كه رسانه هاي جمعي شكلي تازه از اداره و كنترل جمعي است و اين رسانه ها هستند كه نيازهاي كاذب، تفكر تك بعدي، تخدير انساني و رفتارهاي

متناسب با بازتوليد سرمايه داري جديد را ايجاد مي كند.(پدرام.م، نظريه انتقادي، ص 46). ماركوزه جامعه اي را كه با تمسك " صنعت فرهنگ " ايجاد شده است " تك ساختي " مي خواند .

يورگن هابرماس قدرت رسانه هادر قالب « شرکتهای بزرگ ترکیبی - رسانه ای » در دست نخبه گان سیاسی و اقتصادی است که بر افکار عمومی و مخدوش کردن فضای گفت و گو و در نهایت خاموش کردن صداهای مخالفتاثیر می گذارند . این شرکتهای بزرگ نه تنها آگاهی دهنده و اطلاع رسان در جامعه مورد انتظار نیستند بلکه ابازی در اختیار قدرتهای اقتصا دی و سیاسی که توجیه گر و مدافع و سرکوبگرند. (تامپسون.ج، رسانه ها و مدرنیته، ص88) هابرماس استدلال مي كند كه مخاطبان تحت اسارت تهيه كنندگان برنامه هاي رسانه اي با بمباران مداوم افكاري از پيش تعيين شده و تبليغاتي ها با تسلط شان بر رسانه ها، لحظه اي مخاطب را به حال خود رها نمي كند و مصرف كنندگان رسانه اي غالباً شنونده و بينندة مباحثي تكراري اند .از نظر وي رسانه ها يقيناً تريبوني ايده آل براي شكل دادن به يك موقعيت بياني ايده آل نيستند و جزء يك حوزة عمومي دموكرات محسوب نمي شوند. ولي از آن جا كه انسان ها به خوبي نقش «بازيگر مسئول» را برعهده دارند، مي توانند در برابر سلطة رسانه ها مقاومت كنند (همان).

از نگاه هابرماسی، سرشت همه جایی و همه شمول رسانه ها، هیچ راهی برای شکل گیری و بالیدن تفکر انتقادی یا کنش انتقادی برای افراد باز نمی‌گذارد. وقتی قدرت برخورد انتقادی و سازنده ی افراد با دانش و اطلاعاتی که از بالا دریافت می کنند به یغما می رود، آنان به صورتی منفعل و منزوی در زیست جهان به سر می برند و روال ها مکرر روزمره را بدون تفکر می پذیرند و ان را صرفاً ً طبیعتی ثانوی به شمار می آورند(. فرهنگ و زندگی روزمره - ص -۳۱ ۳۲) هابرماس در مقام پاسخ‌گویی به این سؤال که حال چگونه می‌توان این‌گونه کنش (کنش ارتباطی) را ترویج داد؟ مسأله حوزه عمومی را مطرح می‌کند. در واقع وی رهایی از سلطه را در گرو ممکن ساختن کنش ارتباطی دانسته و عرصه عمومی یا حوزه عمومی و یا به‌عبارت دیگر گستره همگانی را پایه‌ای برای این کنش به‌شمار می‌آورد که در صورت بسط و رهایی از هرگونه تحدید می‌تواند فضای ارتباط و گفتگو را مهیا کن.

والتر بنيامين - والتر بنيامين معتقد است كه محصولات و صنايع دستي انساني در دوره ما قبل سرمايه داري ناشي از خلاقيت هاي انساني است و واجد معنا، قداست و اصالت است ولي كالاهاي توليد انبوه شده نظام سرمايه داري اين هاله هنري و پر رمز و راز را نابود مي كند. براي روشن شدن اين موضوع مي

توانيم به تفاوت دو نوع فرش دستباف و ماشيني توجه كنيم تا بفهميم كه فناوري، چگونه هاله هاي قدسي و هنري را از محصولات معاصر ما زدوده است و آنها را مبدل به كالاهايي پيش پا افتاده و استاندارد كرده است كه به صورت جمعي مصرف مي شوند و ثمره مصرف جمعي هم از بين رفتن خلاقيت هاي ذهني و نابود شدن تفكر انتقادي است.و ترويج مصرف گرايي آن هم از نوع كالاهاي مصرفي استاندارد شده باعث فراموشي نيازهاي واقعي و اصيل انساني و تقليل يافتن آنها به نيازهايي مبتذل و كودكانه مي شود.

نتیجه گیری با بررسی دیدگاه صاحبان اندیشه مکتب فرانکفورت با این نتیجه میرسیم که نقش رسانه ها در جهان کنونی که جهان پیشرفت تکنولوژی و فرا گستردگی آن است و از آنجا که تاثیر مستقیم در شکل گیری و تمایلات و خواسته ای افراد جامعه دارد نقشی منفی بوده و ابزاری در دست نظام سلطه و قدرت حاکمه سرمایه داری برای تحمیل خواسته های خود برای رسیدن به منافع و سود بیشتر است. اینمکتب که در شکل گیری خود از ماکس وبر تاثیر پذیرفته است نگاه انتقادی به نقش رسانه ها در تحولات اجتماعی دارد. صاحبان اندیشه این حوزه مطالعاتی همانند ماکس وبر معتقدند که نظام حاکمیت رسانه ها ؛ نظامی است که منجر به نفی حاکمیت انسان و انتقاد فردگرایی و در عوض باعث حاکمیت تکنولوژی شده است . که روز به روز بر انسانیت و جامعه حاکمیت بیشتری دارد تا جایی که هیچ راه نجاتی برای انسان و جامعه وجود ندارد.تکیه صاحبان اندیشه این مکتب بر مفاهیم فرهنگ توده ای و عامه پسند است که آن را فرهنگی تجاری که برای بازار وسیع تولید شده و برای صاحبان سرمایه پول ساز و سود آور است و با گسترش این فرهنگ کالاهای مصرفی بخوبی مورد مصرف قرار می گیرند و رسانه های توده ای پیرو همین فرهنگ توده ای یا عامه هستند و در راستای تبدیل مخاطب از جایگاه تماشاگر به مصرف کنند ه برنامه ریزی می کنند.

این دیدگاه معتقداست که رسانه ها در ساختن انسان توده ای نقش بسزایی دارند انسان توده ای که محصول جامعه تود ای است و از کانون زندگی گروه محلی و فرهنگ سنتی جدا شده و جهت یابی فردی را برای موفقیت کافی نمی داند و دچار انزوای اجتماعی در عصر فرا صنعتی شده است برای هماهنگ کرده خود با دیگران از وسایل ارتباط جمعی و رسانه ها بهره می گیرد و این رسانه ها هستند که نقش هماهنگ کننده او با دیگران را بازی می کند.و انسان با استفاده از این وسایل و ابزارهای ارتباطی ؛ تصویر فردی را از دست داده و تصویری مشابه به دیگران جایگزین آن م ی سازد و به انسان توده ای تبدیل می

گردد. آنها معتقدند که نقش رسانه ها در مجموع نقش تخریب گر؛ توجیه کننده ؛ مدافع قدرت حاکمه و مسلط سرمایه داری ؛ سرکوبگر و ذهنیت ساز و بازگیری قدرت انتقاد از فرد؛ بمباران کننده مداوم افکار، فرهنگ توده سازوعامه پسند می باشداثرات رسانه ها بر مردم اثرات تخدیری و مضر است؛ وحدت و اتفاق نظری که ترویج می کنند تکرای و مبتذل است و اصالتی ندارد و اساس آن را عقاید آمرانه و خودکامه تهیه کنندگان آن تشکیل می دهد که فقط کالاهای مصرفی را به دیگران تحمیل می کند. این اندیشمندان معتقدند: که صنایع فرهنگی بخش جدیدی از صنعت موسسات اطلاع رسانی مانند رادیو، مطبوعات و سینماست که برای به نتیجه رساندن منافع صاحبان صنایع به کار می افتد. در نتیجه این صنایع فرهنگی باعث تولید تخدیر کننده محصولات فرهنگی، ایجاد بازارهای وسیع تر تجاری و سازگاری سیاسی است.به عبارتی، در حقیقت فرهنگ توده ای حاصل فرهنگ منفعل و اسیر کننده است بنابراین بنیانگذاران این نظریه معتقد بودند که ظهور فرهنگ توده ناشی از تولید انبوه صنایع فرهنگی توسط سرمایه داری انحصارگرا بود و در نتیجه سرمایه داری با توسعه مصرف زدگی، لذات کوتاه مدت و افسانه بی طبقه بودن جامعه، موفق شد فرهنگ خود را بفروشد.

با این وجوددر نقد این دیدگاه می توان گفت:مهمترین ضعف نظریات مکتب فرانکفورت پیرامون فرهنگ انبوه و خواندن آن به عنوان صنعت فرهنگ به تمسخر، یکدست سیاه و منفی دیدن این فرهنگ است. بسیاری از نظریه پردازان بعدها شرایط زیست اندیشمندان این مکتب را (در جنگ جهانی دوم و در آلمان نازی) یکی از دلایل این نگاه سرشار از ناامیدی و بدبینانه به فرهنگ انبوه و عامه‌پسند می دانند. در این رویکرد هیچ گونه نقطه ی قوت و مثبتی به عنوان امکانی در فرهنگ عامه‌پسند، لحاظ نشده و ظرفیت های مقاومت ، نوع دریافت و قرائت مخاطب از آنچه به عنوان فرهنگ انبوه عرضه می شود، در این نظریه پنهان مانده است.

1. آزاد ارمکی- تقی - نظریه های جامعه شناسی- تهران: انتشارات سروش-1376.
2. آدورنو - تئودور- هورکهایمر ماکس - صنعت فرهنگ سازی- روشنگری به مثابه فریب توده ای- مراد فرهاد پور- ارغنون، شماره 18- پائیز 1380.
3. آدورنو - تئودور-هورکهایمر ماکس- مفهوم روشنگری- مراد فرهادپور- ارغنون شماره 12و11- پائیز-زمستان1375.
4. آدورنو _ تیودور - علیه ایدالیسم _ مترجم:مراد فرهادپور.

5. آدورنو _ تیودور- مکتب فرانکفورت و جامعه‌شناسي معرفت _ مترجم:جواد گنجي حسينعلي نوذري .
6. آدورنو _ تیودور- ماکس هورکهایمر _ دیالکتیک روشنگري قطعات فلسفي _ مترجم:مراد فرهادپور _ امید مهرگان _تهران _گام نو _ 1384.
7. آشنا- حسام‌الدین- مخاطب‌شناسی رسانه- فصلنامه پژوهش و سنجش- شماره 26- 1380.
8. آندرو میلز - جف - براویت - در آمدی برنظریه فرهنگی معاصر - مترجم:جمال محمدی-ققنوس- 1385 .
9. اینگلیس-ف-نظریه رسانه ها- ترجمه: م.- حقیقت کاشاني- مراکز تحقیقات و مطالعات و پخش برنامه هاي صداوسیما- تهران 1377.
10. استیون سیدمن - کشاکش آرا در جامعه شناسي -مترجم :هادي خلیلي-تهران -نشر ني- 1386.
11. استیون وایت - خرد،عدالت و نوگرایی (نوشته های اخیر یورگن هابرماس) - محمد حریری اکبری -نشرقطره -1380.
12. احمدی- بابک، مدرنیته و اندیشه انتقادی- تهران: مرکز، چاپ چهارم-1380.
13. احمدی بابک- خاطرات ظلمت-درباره سه اندیشمند مکتب فرانکفورت: بنیامین- هورکهایمر و آدورنو،-تهران: مرکز- 1379.
14. اقتصاد سیاسي توسعه-ف. رئیس دانا-خط مشي هاي اساسي چپ نو درتوسعه - انتشارات نگاه 1381.
15. انصاری- منصور- دموکراسی گفتگویي (امکانات دموکراتیک اندیشه های میخاییل باختین و یورگن هابرماس) -تهران - مرکز – 1384.
16. ایلگتون –تری-مارکسیسم و نقد ادبی- م- امین لاهیجی- تهران: کار- 1385.
17. ایا واصف - مقاله مدرن چیست ؟-پیام یونسکو- شماره 279- 278 -1373.
18. بارکر-کریس -مطالعات فرهنگی -(نظریه و عملکرد)ترجمه مهدی فرجی و نفیسه حمیدی تهران -پژوهشگاه مطالعات فرهنگی و اجتماع-(1387).
19. باتومور-تام- مکتب فرانکفورت، ترجمه: ح- نوذري- نشر ني- تهران: 1375- 1370.
20. بشریه -حسین- تاریخ اندیشه های سیاسی در قرن بیستم- جلد اول- تهران: نی-چاپ سوم-1380.
21. بشیریه- حسین- دولت عقل - ده گفتار در فلسفه و جامعه‌شناسي سیاسی -چاپ اول - تهران - مؤسسه نشر علوم نوین – 1374.
22. بشیریه- حسین-نظریه هاي فرهنگ در قرن بیستم -تهران -انتشارات پویا - 1379.
23. بشیریه - حسین -تاریخ اندیشه های قرن بیستم اندیشه های مارکسیستی - نشر نی - تهران – 1384.
24. بنیامین- والتر- هادی خانیکی -اثر هنری در دوران بازتولید مکانیکی-منتشر نشده.
25. بهرامی- کمیل- نظام؛ نظریه رسانه‌ها- (جامعه‌شناسی ارتباطات)- تهران-کویر- 1388- چاپ اول.

26. تامپسون-ج-رسانه ها و مدرنیته- ترجمه: م. احمدي- سروش-تهران 1380.
27. پدرام-م- نظريه انتقادي- ماهنامة ايران فردا- شمارة 29،
28. پاستر- م--عصر دوم رسانه ها- ترجمه: غ- صالحيار- مؤسسة ايران- تهران 1377
29. جان فیسک -فرهنگ و ایدیولوژي - مترجم:مژگان برومند -فصلنامه ارغنون شماره20 - تابستان - 1381 .
30. در آمدی بر نظریه فرهنگی- مترجم:حسن پویان-دفترپژوهش های فرهنگی - 1383.
31. رابرت هولاب_ یورگن هابرماس: نقد در حوزه عمومي _ مترجم:حسين بشيريه,تهران _نشر ني _ 1383.
32. راب استونز - متفکران بزرگ جامعه شناسی (فصل یورگن ها برماس) - مترجم:مهرداد میر دامادی -نشر مرکز -1383.
33. رزاقی - افشین کتاب نظریه های ارتباطات اجتماعی - فیلیپ اسمیت- نشر پیکان
34. ريتزر- ج- نظريه جامعه شناسي در دوران معاصر- ترجمه: م- ثلاثي- چاپ دوم- انتشارات علمي- تهران 1374.
35. ساعی -منصور -مقاله ی " مکتب فرانکفورت و مطالعات ارتباطی" ، -مجله ی الکترونیکی ویستا -2006.
36. ساروخاني - باقر -جامعه شناسي ارتباطات -انتشارات روزنامه اطلاعات -(تهران -1375).
37. ف. انگلس- لودويك فريرباخ و پايان فلاسفه كلاسيك آلمان -گزيده و ترجمه - بابايي -نشر چشمه-سال 1379.
38. فرهنگ و زندگی روزمره - اندی بنت - لیلا جوافشانی/ حسن چاوشیان - نشر اختران - چاپ اول ۱۳۸۶ -.
39. کابرتون پل- جامعه شناسی انتقادی، حسن چاوشیان- تهران- اختران- 1385.
40. کارل مارکس-درباره مسئله یهود-مترجم:مرتضی محیط-پي گفتار مارکس جوان از محسن حکيمي -نشر اختران- تهران_1381.
41. کسرايي _ محمد سالار- چالش سنت و مدرنيته در ايران _نشر مرکز _ تهران _1379 .
42. گيدنز - آنتوني -جامعه شناسي -منوچهر صبوري- نشر ني (تهران) - چاپ ششم- 1379.
43. لتیل‌جان-استیفن- نظریه‌های ارتباطات- سیدمرتضی نوربخش و سیداکبر حسنی- تهران- جنگل- 1384-چاپ اول.
44. لووی میشل، درباره تغییر جهان: مقالاتی درباره فلسفه سیاسی از کارل مارکس تا والتر بنیامین، حسین مرتضوی، تهران: روشنگران و مطالعات زنان، 1376.
45. مالکوم واترز -جامعه سنتي ،جامعه مدرن - مترجم:منصور انصاري-نقش جهان- 1381.
46. مارشال برمن- تجربه مدرنیته - مترجم:مراد فرهادپور -طرح نو - تهران - 1379 .
47. مايكل پيوزي - يورگن هابرماس -مترجم:احمد تدين- تهران- انتشارات هرمس – 1379.

48. مک کویل- دنیس- درآمدي بر نظريه ارتباطات جمعي -پرويز اجلالي - مرکز مطالعات رسانه (تهران) 1382 -چاپ اول.
49. مك كوايل-درآمدي بر نظريه ارتباط جمعي- ترجمه- پرويز- اجلالي- مركز تحقيقات و مطالعات رسانه ها- تهران 1383.
50. مقدم فر- گلناز- مقاله " نقد سرمايه داري و طرح ايده جامعه آرماني " - روزنامه رسالت- نشر -1388/5/26.
51. معتمدنژاد- کاظم-وسایل ارتباط جمعی، تهران- انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی، 1385- چاپ پنجم- جلد اول.
52. مجموعه مقالاتِ جهاني شدن با كدام هدف -مترجم: ناصر زرافشان-مقاله امپرياليسم و جهاني شدن از سمير امين -انتشارات آگاه _1384.
53. منوچهری- عباس- نجاتی حسینی - سید محمود -درآمدی بر نظریه شهروندی گفت و گویی در فلسفه سیاسی هابرماسیٔ1380.
54. موشتوری، آنتیگون- جامعه‌شناسی مخاطب در حوزه فرهنگی و هنری- حسین میرزایی- تهران، نی- 1386- چاپ اول.
55. نظريه انتقادي مكتب فرانكفورت در علوم اجتماعي و انساني- تهران - موسسه انتشارات آگاه -1384
56. نظريه هاي فرهنگ عامه-دومينيك استريناتي- ترجمه ثريا پاك نظر نشريه كتاب ماه (علوم اجتماعی) شماره 79- 1384.
57. نانسی فریزر - باز اندیشی عرصه عمومی - شهریار وقفی پور -تلخون -1382.
58. نوذري- حسينعلي- صورت بندي مدرنيته و پست مدرنيته -تهران -نقش جهان - 1379.
59. نوذری، حسینعلی - نظریه ی انتقادی مکتب فرانکفورت در علوم اجتماعی و انسانی/ نشر آگه / 1384/.
60. نوذری - حسینعلی- بازخوانی هابرماس –تهران-چشمه – 1381.
61. ویلیامز، کوین- تئوری درک رسانه- رحیم قاسمیان- تهران- ساقی-1386-چاپ اول.
62. یان کرایب - نظریه اجتماعی مدرن از پارسونز تا هابرماس - مترجم:عباس مخبر - آگاه - 1378 .
63. مک‌کوایل- دنیس- مخاطب‌شناسی- مهدی منتظرالقائم- تهران- مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها-1380- چاپ اول.
64. http://nasrinfakhry.blogfa.com.
65. http://mumsshc.blogfa.com.
66. www.comstudent.blogfa.com – (www.vista.ir).

SEMANTIC INTEGRITY OF OVERTEXT OF CONFLICT

L. A. Belokonenko *Candidate of Philological sciences, associate professor, Oles Honchar Dnepropetrovsk National University, Dnepropetrovsk, Ukraine*

Summary. The article describes the problem of internal area of overtext of conflict. The author analyzes one of the most important qualities of overtext – semantic integrity, that exists because of its ability to coordinate with the extra-textual world, situations and events; transmission of speech actions of people at different stages of the conflict using confrontational tactics and activating in the language semantics specific fragment culture – conflict.

Keywords: overtext; interpersonal conflict; mental information; mental «normal» reaction; culture.

The overall picture of the world allows overtext to implement the necessary human existential goals and speech interpersonal conflict is among them. The collective mental consciousness is the condition of the existence of overtext, which *appears in the form of an endless number of practical options (text), each of which corresponds to a certain mental model of verbal behavior.* Therefore, the discussions about the inner nature of overtext of conflict is modern and ***relevant***. ***The purpose of the article*** – to substantiate the semantic integrity of overtext conflict. ***Test materials*** – texts of fiction, journalism, spoken material; which represent in interpersonal conflict.

According to the author, *overtext of the interpersonal conflict – a system of texts that reveal the mental «normal» reaction, associated with the perception of conflict by certain nation, as a phenomenon of verbal behavior of human during the conflict, and socio-psychological conditions of interaction between opponents.* These texts give the person an opportunity to plan and implement meaningful and situational development models of interpersonal conflict. Tested materials let us assume that the overtext of conflict has different attributes (common features of overtext were described H. Bitensky, N. Kupina, A. Loshakov, N. Mednis and others [1; 2; 3; 4; 5]), among them – the semantic integrity.

Semantic integrity is an important feature of overtext of conflict; it exists because of its ability to coordinate with the extra-textual world, situations, events.

As a primal integral focal point; overtext of interpersonal conflict have been presented by texts that, at first, transmit the voice actions at the various stages of the conflict using different speech confrontational tactics, with different solutions.

At second; texts are closely related to socio significant reality, because the emotional states that accompany speech conflict, as well as the behavior of people, «fixate» mental attitudes, orientations, moral and ethical values of the person, are objective manifestations of conflict.

Overtext of conflict is the whole unity of meaning through the projection of the texts which it is composed, personality of conflicting person. Overtext of conflict associated with the social consciousness of human, it gives to each individual a number of opportunities for community planning and implementation of semantic «lines» of its passage, it also becomes specific speech life «map», which has important information, transmitting the mental sense. «Vitality» of overtext determined by ethical, creative, philosophical, scientific, historical, religious, and other experience, which recorded by «work» of speakers at the certain texts. Because of the value of such information; overtext becomes the embodiment of existential realities of «conflict», way of the enrichment of human experience, even the «value» of the conflict. «Ideology» of overtext was created under the influence of renewed knowledge about the «vitality» of its texts, which become emotionally valuable backgrounds, some sort of modal «feature», which gives it a pragmatic and meaningful unity. These vital knowledge should serve as the objective basis to determine the meaning, for content integrity of overtext, for value-semantic reference interpretation strategies and tactics of this phenomenon.

Overtext of conflict is a whole structure and not only because of its content «inevitability», but also because it is actualized in the process of semantic understanding fragment of culture. Overtext has ethical «negative» features (categories that are incompatible with moral norms to the opponent – the cruelty, meanness, deceit, arrogance, vanity, etc.), and ethical «positive» features (honesty, sincerity, self-esteem, compliance, etc.), which allows to resolve the dispute. Lexical series, phraseological, morphological and syntactic signs, stylistic methods that are becoming central and reusable in overtext, also relating to the ethical sphere, form-

ing an important understanding about how you ***should not*** act during a conflict: 1) critically evaluate opponent, verbally abuse, humiliate, to express a lot of claims, to go «personal», to deceive; 2) to demonstrate own superiority, talking down, raise your voice; 3) get annoyed, yell; 4) ignore the interests of the opponent, not listen to them; 5) «cornering» the opponent with blaming, questions, complaints and orders; 6) use conflict words; 7) expand the «field» of the conflict with accumulating claim to the opponent; 8) set ultimatums, intimidate, threaten, provoke; 9) refuse to talk with an opponent. It also helps define how you also you ***can*** (***should***): 1) do everything possible to not be in conflict; 2) to make sure opponent uses proper language and can formulate his claims, listen to him carefully; 3) clearly and objectively express yours position; 4) allow the opponent to speak; 5) maintain self-control and restraint in your statements; 6) describe what you need to do to resolve the conflict and not to cause a recurrence;7) change your tactics speech, to be able to «switch» to other topics;8) give benevolent verbal (praise, compliment, joke) and nonverbal (smiling, approving head movement or hand) promises; 9) apologize, talk about your mistakes; 10) talk about their desire to compromise; 11) quit first, because conflict always takes two.

Semantic integrity of overtext of conflict and actualized through synchronous aspect, because the conflict should implement conflict intentions of human «here and now». Although the absolute area of overtext includes texts that exist in diachronic terms. The idea of a complete understanding of overtext unity should consider all linguistic and extra-linguistic components that ever existed; and those that exist in human mentalistic community.

Bibliography

1. Купина Н. А., Битенская Г. В. Сверхтекст и его разновидности // Человек – Текст – Культура. – Екатеринбург : ИРРО, 1994. – С. 214–233.
2. Лошаков А. Г. Сверхтекст как словесно-концептуальный феномен. – Архангельск : Поморский ун-т, 2007. – 344 с.
3. Меднис Н. Е. Феномен сверхтекста [Электронный ресурс]. URL: http://www.megansk.ru (дата обращения: 28.03.2014).
4. Тюпа В. И. Фрагменты Петербургского интертекста // Анализ художественного текста. – М. : «Академия», 2006. – С. 264–272.
5. Шурупова О. С. К вопросу о сверхтексте // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 7 (18). Ч. 1. – С. 225–227.

МОТИВ ИГРЫ В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ М. ГОРЬКОГО «ПО РУСИ»

С. В. Богачкина

Аспирант,
Челябинский государственный университет,
г. Челябинск, Россия

Summary. The author considers various incarnations of the motive of the game in a cycle of stories «In Russia» by Maxim Gor'kii. The game is a manifestation of the creative, positive beginning in man. At the same time, the game shows the duality of human nature.

Keywords: Russian literature; Maxim Gor'kii; stories, the motive of the game.

Цель статьи – наметить основные аспекты воплощения мотива игры в рассказах М. Горького 1912–1917 годов. При этом вслед за Б. М. Гаспаровым мы будем понимать под мотивом «любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черту характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краску, звук и т. д.: единственное, что констатирует мотив, – это его репродукция в тексте...» [1, с. 30–31]. Такое толкование дает, на наш взгляд, возможность исследовать в тексте рассказов все проявления мотива, так как семантическое ядро самого определяемого слова «игра» отличается многоаспектностью. Н. В. Полковникова подразумевает под игрой не только непосредственно «игровое действие, имеющее целью развлечение или проведение досуга», но и «творение собственной и чужой жизни» [5, с. 368]. Именно второго, более широкого, толкования мы будем придерживаться, рассматривая игру как мотив в цикле «По Руси».

Современники и исследователи неоднократно отмечали двойственность М. Горького. Например, Палиевский выдвигал концепцию о «двух душах» писателя: одна душа является пёстрой, озорной, неистовой, другая – сухая, рассудочная [4, с. 227–228].

Подобное «раздвоение» личности художник переносит и на героев своих произведений. В цикле «По Руси» возникает, таким образом, тип человека, «в котором противоречиво сочетаются творческое и пассивное начала» [3, с. 17]. Проявлением творческого, положительного начала в человеке становится игра, раскрывающая истинную, природную суть личности. Одновременно игра демонстрирует сложность, двойственность человеческого характера. Мотив игры в цикле имеет несколько воплощений.

Игра как преображение, несоответствие ожиданий и реальности.

Герои рассказов неоднозначны, поэтому их внутреннее состояние не всегда соответствует внешним проявлениям. Это находит отражение в портрете героя, построенном на резком контрасте: «Он *смеялся,* но глаза у него были *грустные*…» [2, с. 314] Поручика Хорвата («Кладбище») рассказчик описывает следующим образом: «*Седоусый старик* легким прыжком *молодого человека* перескочил тропу» [2, с. 224], «…смерил меня строгим взглядом темных, *не постариковски ясных* глаз» [2, с. 225]. Показателен также пример из рассказа «Вечер у Сухомяткина»: «Он – председатель местного биржевого комитета, но осанкой и манерами напоминает благовоспитанного жулика из Варшавы» [2, с. 408].

Соединяя в портрете противоположные и взаимоисключающие начала, автор раз за разом задает вопрос: «Каков человек настоящий?» Так, Шамов («Вечер у Шамова») – «рыхлый, всегда и все примиряющий человек, масленый и обидно самодовольный» – сначала «глубоко несимпатичен» рассказчику. Однако во время чтения поэмы «круглое, калмыцкое лицо удивительно облагородилось священным сиянием иронии; слова поэмы изменяют его липкий, сладкий голос, и *весь он стал не похож на себя. Или он – вполне и до конца стал самим собою?»* [2, с. 392]

Определить в этой игре настоящее «Я» человека трудно, потому что герой произведений постоянно меняется, как Татьяна из рассказа «Женщина»: «…лицо у нее необычное: большие темные *глаза все время играют,* почти каждую минуту *меняя выражение»* [2, с. 269].

Игра как творчество, фантазия, игра воображения.

Творчество в любом его проявлении (книги, фокусы, песни) становится для человека возможностью уйти от неприглядной реальности в мир фантазии, где люди становятся другими. Именно сила творчества пробуждает в Тимке («Тимка), который «ни-

куда не хочет идти, ни о чем не тоскует и, кажется, не думает ни о чем», чуткость к чужим страданиям.

Герой может даже буквально перевоплощаться и приобретать новое имя, как это происходит в рассказе «Вечер у Сухомяткина». Председатель биржевого комитета Лохов раз в месяц превращается в фокусника – англичанина Гарри – и по-детски радуется получившимся трюкам: «Я никогда не видал человека, который обманывал бы сам себя с таким увлечением, с таким удовольствием» [2, с. 417]. Гарри-Лохов уверен, что «жизнь требует воображения».

Отсюда – отношение рассказчика к писателю как к чародею, «которому открыты все тайны жизни, все сердца», который может «одеть человека более празднично, чем он одет».

Игра в этом значении является сознательной, то есть герой видит границу между фантазией и реальностью: «А эта женщина *будит фантазию*, заставляя догадываться о ее прошлом, и невольно я *создаю какую-то сложную историю человеческой жизни*, раскрашивая эту жизнь красками своих желаний и надежд» [2, с. 270].

«Жизнь – игра», «игра – жизнь». Показательно то, что в рассказах 1910-х годов возникает концепция «жизнь как игра». Это уже не просто сознательное приукрашивание действительности, как в обозначенных выше случаях, а невольное, естественное актерство как способ жизни. Например, Сашка («Легкий человек») постоянно примеряет на себя различные роли и абсолютно искренне верит в собственную игру: «Сашка уверен, что в эту минуту он переживает сердечную драму…» [2, с. 513], «Его игра явно подкупает буфетчицу….» [2, с. 513]. Более того, «хорошим актером» его прямо называет рассказчик.

В рассказах «Клоун», «На пароходе», «Калинин», «Ледоход» игра становится для героя единственным способом существования. К примеру, Осип («Ледоход») играет с судьбой и смертью, идя на неоправданный риск: «Он *играл с рекою*: она его ловила, а он увертывался, умея легко обмануть ее движения, обойти неожиданные западни» [2, с. 173].

Наконец, несколько раз в текстах произведений автор прямо проводит параллель между игрой и жизнью. В рассказе «Женщина» человеческая жизнь сравнивается с «бессвязной игрой пьяного на плохой гармонике» [2, с. 277]. В «Калинине» же доктор

Клячка соотносит жизнь с шахматами, где «каждая фигура имеет свой собственный ход, а без этого – игры нет!» [2, с. 345].

Итак, в рассказах Горького мы имеем дело с несколькими реализациями мотива игры. Он воплощается в преображении персонажей, внешних изменениях, фантазиях, а также невольном актерстве героев. Но, так или иначе, именно через игру писатель показывает истинную природу человека, в котором заложено творческое, активное начало.

Библиографический список

1. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: очерки по русской литературе XX века. – М., 1994.
2. Горький М. Полное собрание сочинений. В 25 т. – М., 1972. – Т. 14.
3. Грачёва А. М. Русский народный характер и судьба России в прозе М. Горького 1910-х гг. // Литература в школе. – 2008. – № 7. – С. 15–17.
4. Палиевский П. В. Русские классики. – М., 1987.
5. Полковникова Н. В. Мотив игры в повести Н. Д. Ахшарумова «Двойник» // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского : журнал. – 2012. – № 27.

МОТИВ «ПРИТВОРСТВО» В РОМАНЕ СИДНИ ШЕЛДОНА «ЕСЛИ НАСТУПИТ ЗАВТРА»

Е. В. Шведова

Старший преподаватель,
Кемеровский государственный университет,
г. Кемерово, Россия

Summary. The article focuses on the motif of pretence in Sidney Sheldon's novel «If Tomorrow Comes». Basic verbal and situational ways of its realizetion in the novel are analyzed.

Keywords: motif; realization of the motif; motif of pretence; literary text.

Роман Сидни Шелдона «Если наступит завтра» представляет собой захватывающую историю о невероятных ограблениях, которые совершает бывшая скромная служащая банка Трейси Уитни

после того, как сама стала жертвой новоорлеанской мафии. По стечению обстоятельств Трейси оказывается в тюрьме, обманутая мафией и преданная любимым. После неожиданного помилования Трейси пытается вернуться к нормальной жизни, но отвергнутая обществом как побывавшая за решёткой, она становится воровкой и начинает мстить своим обидчикам. Её профиль – аферы с бриллиантами, денежными счетами и прочие авантюрные махинации.

Мотив «притворство» является сквозным в романе. Под мотивом мы понимаем «компонент произведения, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью)» [1]. Он может представлять собой отдельное слово или словосочетание, повторяемое и варьируемое, или представать как нечто обозначаемое посредством различных лексических единиц, или выступать в виде заглавия либо эпиграфа, или оставаться лишь угадываемым, ушедшим в подтекст [1].

Мотив «притворство» в романе структурно представлен микроситуациями притворства, которые при последовательном рассмотрении позволяют сделать вывод о роли притворства в жизни главной героини.

Мотив «притворство» в романе маркирован сменой социальных ролей и приёмом переодевания. Каждая афера является тщательно спланированным спектаклем. Для создания более достоверного образа героиня использует дополнительные средства изменения внешности (одежда, макияж), меняет манеру говорить. Всё это позволяет скрыть собственную личность и ввести адресата в заблуждение.

В следующем примере представлена ситуация, когда Трейси, выйдя из тюрьмы, обнаруживает, что банк, в котором она раньше работала, перечислил ее банковский пай в общий капитал под предлогом защиты моральных стандартов банка. Героиня решает забрать причитающиеся ей деньги. Чтобы остаться неузнанной сотрудниками банка, героиня играет более низкую статусную роль, выдавая себя за мексиканку Риту Гонзалес.

Tracy stood outside the familiar entrance to the Philadelphia Trust and Fidelity Bank. She ***wore a long black wig*** *and* ***heavy, dark makeup****, with* ***a raw red scar on her chin****. ... "Buenos días, señor. I would like to open a checking account, ahora," Tracy said.* ***Her accent was Mexican, the accent she had heard for all those months from her cell mate Paulita.***

There was a look of disdain on Creighton's face. "Name?" "Rita Gonzales.".

"And how much would you like to put in your account?" "Ten dollars" [2].

Для создания более правдоподобного образа героиня использует такие средства изменения внешности, как парик (*a long black wig*), макияж (*heavy dark makeup*), шрам на щеке (*red scar on her cheek*). Героиня также имитирует манеру говорить, типичную для выходцев из Мексики, её речь представляет собой смесь английских и мексиканских слов (*"Buenos días, señor. I would like to open a checking account, ahora","I'm sorry, senor. I hurt mi mano – my hand – in an accident*). Притворство удаётся, героиня покидает банк неузнанной и затем переводит деньги на свой счёт.

В следующей коммуникативной ситуации, проворачивая аферу с Лондонской ювелирной фирмой «Паркер и Паркер», Трейси играет сразу две роли. Сначала она выдает себя за жену богатого бизнесмена из Техаса, Миссис Бинеке, которая хочет купить изумруд. Для маскировки Трейси использует дорогую одежду, яркий макияж, имитирует техасский акцент.

A young woman with ***blond Sassoon-ed hair****,* ***wearing far too much makeup*** *and* ***a tight-fitting Italian knit dress under a sable coat****, totally inappropriate for the weather, jumped out of the car.*

"Which way's the joint, junior?" she asked. ***Her voice was loud, with a grating Texas accent*** [2].

Чтобы соответствовать стереотипному представлению о техасцах как о грубоватых, не очень воспитанных людях, героиня ведёт себя невежливо, громко разговаривает и смеётся. Для описания манеры говорить используются глаголы to guffaw (*The woman guffawed),* to giggle (*The blonde giggled),* to laugh в сочетании с наречием raucously (*She laughed raucously)*. В её речи много сленгизмов (*pardner, fella, joint, grand*) и разговорных американских выражений (*betcha, mebbe, whatcha got, ain'cha, ain't gonna, what you gotta do*).

Героине удаётся настолько хорошо вжиться в образ, что никто из сотрудников фирмы не заподозрил обман. Трейси покупает изумруд, а через несколько дней вновь приходит в фирму и просит продать ей ещё один такой же камень, чтобы изготовить пару серёг. Узнав, что это единственный 10-каратный изумруд,

героиня выходит из себя и ставит директору фирмы условие, что если он найдет ей ещё один такой же камень, то он получит щедрое вознаграждение, а если камень не найдётся, она потребует назад свои деньги. Через несколько дней в кабинете директора фирмы раздаётся телефонный звонок от итальянки Контессы Марисы, которая хочет продать изумруд. Перед читателем предстает совершенно другая женщина.

The door opened, and Halston found himself facing ***an elegant-looking lady in her fifties, with dark eyes, a lined face, and black hair laced with gray****.*

When she spoke, ***her voice was soft, with the familiar melodic Italian accent*** *...*

"Ah, sì. I am the Contessa Marissa. Come in, signore, per favore" [2].

В данной коммуникативной ситуации для создания более правдоподобного образа героиня также использует парик и макияж, меняет манеру говорить. Она имитирует итальянский акцент, её речь представляет собой смесь английских и итальянских слов *("Scusi. Non parlo molto bene inglese. I speak poor English", "Grazie. Would you take perhaps coffee? Tea?")*. Притворство удаётся, директор фирмы даже не догадывается, что Миссис Бинеке и Контесса Мариса – одно лицо, и что героиня продаёт ему тот же самый изумруд, но за гораздо большую цену.

После этой аферы у Трейси начинается новая жизнь. Вся жизнь героини теперь представляет собой череду постоянно сменяющих друг друга ролей.

Tracy became ***a chameleon, an expert in makeup and disguises and accents.*** *She acquired half a dozen passports. In various countries,* ***she was a British duchess, a French airline stewardess, and a South American heiress*** [2].

Автор метафорически употребляет существительное chameleon для обозначения человека, для того чтобы подчеркнуть, что Трейси достигла невероятного мастерства в искусстве перевоплощения. А перечисление ряда разыгранных ею ролей свидетельствует об их многочисленности.

По ходу развития сюжета меняется и отношение Трейси к роду её занятий. Если вначале она негативно относилась к афе-

рам и хотела как можно быстрее вернуться к честной жизни, то постепенно сам процесс обыгрывания мошенников начинает доставлять ей удовольствие. Единственное правило, от которого она не отступает, – не обманывать честных людей.

She ***no longer even entertained the thought of quitting****. She* ***loved the challenge of outwitting clever, successful people****. The thrill of each daring escapade acted like a drug, and Tracy found that she constantly needed new and bigger challenges. There was one credo she lived by: she was careful never to hurt the innocent* [2].

Сама героиня называет свою жизнь маскарадом. Однако в тексте романа существительное masquerade не имеет отрицательной коннотации. Эпитет exciting подчеркивает, что Трейси нравится такая жизнь, полная приключений.

Her green eyes had a look of innocence, and her face looked guileless and vulnerable. The mirror is lying, Tracy thought. I'm not that woman anymore. ***I'm living a masquerade. But an exciting one*** [2].

Финал романа является открытым, после последней удачной аферы героиня получает шанс обрести личное счастье, но по пути домой в самолёте её соседом оказывается Максимилиан Пьерпонт, один из самых богатых и беспринципных американских бизнесменов. Автор предоставляет читателю возможность самому решить, какой выбор сделает героиня.

Таким образом, мотив «притворство» является сквозным в романе Сидни Шелдона «Если наступит завтра». По мере развития сюжета жизнь Трейси превращается в большой спектакль, каждую сцену которого она планирует как по сценарию, тщательно продумывая каждую реплику, каждый взгляд и жест. Мотив «притворство» маркирован лексическими средствами, сменой социальных ролей и приёмом переодевания.

Библиографический список

1. Халиев В. Е. Теория литературы. URL: http://c3.ru/book1100_101.shtml (дата обращения: 10.05.2014).
2. Sheldon S. If Tomorrow Comes. URL: http://www.e-reading.ws/book.php?book=72056 (дата обращения: 12.05.2014).

ВРЕМЯ В РОМАНЕ СИРИ ХУСТВЕДТ «ПЕЧАЛИ АМЕРИКАНЦА»

А. Х. Вафина *Кандидат филологических наук,*
А. Р. Сафина *студент 2 курса,*
Казанский (Приволжский) федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия

Summary. The article is devoted to time analysis of in “The Sorrows of an American” by Siri Hustvedt. We come to a conclusion that author structures the time in the novel through the prism of loneliness.

Keywords: loneliness; time; author; Siri Hustvedt.

Основу романа американской писательницы Сири Хуствед «Печали американца» составляет проблема одиночества. Одиночество в тексте произведения толкуется не как абстрактное понятие. Оно осмысляется в его непосредственном отношении к человеку, трактуется как непосредственный предмет его жизни. Чувство одиночества в романе представлено довольно широко и включает в себя множество понятий: разлука, потеря близких и родных людей, покинутый герой, тишина, темнота, молчаливый диалог, несчастие и старость, с одной стороны, но в то же время гармония со своим внутренним миром (к чему впоследствии в конце произведения приходит главный герой), естественность и индивидуальность – с другой. Чувства, эмоции и состояние героев позволяют в полной мере раскрыть понятие одиночества.

Однако следует отметить, что одиночество у Сири Хуствед не является только лишь следствием старости или немощи, а в какой-то мере, по мнению автора, оно есть естественное состояние человека в силу его существования, в силу жизненных обстоятельств. Для раскрытия смысловой и содержательной емкости данного понятия автор привлекает художественные возможности текста, в частности структурирует пространство и время произведения в его взаимосвязи с темой одиночества.

Время и пространство в романе предстают как особые формы существования густо населенного мира, в котором каждый чувствует свою невключенность в окружающее пространство. При этом выразителем внутреннего «Я» героя является его непосредственное частное окружение – конкретное пространство. Автор описывает личные вещи героев, рабочий кабинет главного героя. Немаловажно, что всё это окружение непосредственно влияет на образ и характер героев произведения, на их мысли и поведение.

Своеобразным преодолением одиночества в тексте выступает категория памяти, которая способствует расширению временной парадигмы романа. Значимым в этой связи становится упоминание о документах из прошлого: «*Нам было известно о существовании мемуаров, над которыми отец работал последние несколько лет, и о внушительных размеров коробке с его письмами к родителям, написанными по большей части во время Второй мировой, когда он служил на Тихом океане, однако обнаружились и другие вещи, мы их прежде никогда не видели*» [2].

В романе Сири Хуствед «Печали американца» устанавливается условное настоящее время повествователя, которое соотносится с повествованием о прошлом или будущем персонажей, с характеристикой ситуаций в различных временных измерениях. Здесь прослеживается духовная связь поколений; прошлого времени и настоящего: *«…они уходят, уходят один за другим, наши отцы, наши матери – переселенцы и изгнанники, солдаты и беженцы, мальчики и девочки „времён оных”»* [2]. Однако в романе писательницы обнаруживается потенциальная возможность преодоления данной утраты. Автор противопоставляет течению времени категорию памяти, воплощенную в фактологических деталях прошлого. Память, взаимосвязь поколений возможна, благодаря наличию писем и дневников, которые хранятся в доме главного героя романа Эрика Давидсена.

Тем самым история в романе разворачивается в двух временных плоскостях – «тогда» и «теперь», что обнаруживает значимость проблемы «память о памяти» [1, с. 213], разрешение которой делегируется «хранителю» истории Эрику. Соотношение обозначенных осей осуществляет многомерность художественного вре-

мени, делает возможными временные смещения, обусловливает множественность временных точек зрения в структуре текста.

Библиографический список

1. Вафина А. Х. Повествовательные инстанции в повести «Котик Летаев» Андрея Белого // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2010. – Вып. 22. – С. 211–215.
2. Хустведт С. Печали американца. – М. : Изд-во АСТ Астрель, Corpus, 2011. – 448с. URL: http://www.litmir.net/bd/?b=150699 (дата обращения: 14.05.2014).

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ЖЕНСКОГО СОЗНАНИЯ В ПРОЗЕ С. ТАУНСЕНД

А. И. Дзюбенко *Кандидат филологических наук, доцент,*

В. А. Трофимова *студентка 3 курса,*

Южный федеральный университет, г. Ростов-на-Дону, Россия

Summary. The article dwells on the fictional ways of presenting the female type of consciousness in the fictional discourse created by the contemporary writer – Sue Townsend – by pinpointing the basic elements constituting it.

Keywords: female and male type of consciousness; gender determined way of verbalization; consciousness.

Сознание является объектом изучения целого спектра наук – филологии, социологии, психологии, социо- и психолингвистики, прагмалингвистики. Представители этих направлений единодушны в определении основных функций сознания (познавательная, творчески-конструктивная, регулятивно-управленческая, прогностическая), однако полемизируют о сущности этого термина, представляя его либо как тип ментального состояния, либо как способ восприятия, либо как способ взаимоотношений с окружающими. Сознание объективируется в системе материальной и духовной культуры, в формах общественного сознания, которое развивается через

сознание отдельных людей. Особенно важно учитывать связь сознания с такими процессами, как познание, внимание, память, эмоциональное восприятие действительности, воля. Все перечисленные компоненты способствуют опредмечиванию сознания, приобретению им объективного характера, возникновению направленности на внешний мир с целью не только его отражения, познания, но и его изменения. Сознание и язык образуют единство: в своем существовании они предполагают друг друга. Язык есть непосредственная действительность мысли, сознания. Сознание не только выявляется, но и формируется с помощью языка.

Мужчины и женщины по-разному воспринимают окружающую действительность, по-разному ее вербализируют в связи с рядом причин (психологических, социальных, экономических), основной из которых являются гендерные отличия. В результате совокупность таких различий позволяет исследователям выделять два типа сознания: женское и мужское. Проза нашей современницы Сью Таунсенд (особенно серия рассказов, включенная в цикл "The Public Confessions of A Middle-Aged Woman") – блестящий пример художественного воплощения женского сознания, которое, скорее, автобиографично: главная героиня – это художественная проекция самого автора. Художественный дискурс представлен от первого лица единственного числа, что позволяет говорить о максимально «чистом» представлении «дважды» женского сознания: сознании женщины-писателя и героини рассказов.

Анализ показал, что одно из главных мест в сознании женщины-повествователя занимает внешность. Как и любая женщина, она не может позволить себе выглядеть плохо, даже в самых экстремальных и непредсказуемых ситуациях (даже невероятная боль в позвоночнике вовсе не помешала ей предстать во всём блеске в театре перед публикой): My sisters took me home to bed, where I stayed until it was time to don the black velvet frock and the black velvet high heels [1, с. 8]. Она охотно крутится перед зеркалом и любуется собой, и созданный ею образ на самом деле приносит эстетическое наслаждение. Однако такие моменты встречаются в ее жизни довольно редко. Героиня находится в постоянной борьбе с комплексом неполноценности по поводу внешности, ко-

торый доминирует в ее сознании. В первую очередь он отражается в ее паническом страхе перед стремительно пролетающими годами: она определенно боится постареть. I call them children, but they are all grown-up. My eldest son has started to develop fine lines around his eyes- fledgling crow's-feet. A terrible sight for any parent to see [1, с. 9]. Во-вторых, ей не дают покоя ее слишком тонкие, непослушные волосы: When I sit in front of the salon mirror stuttering and blushing and saying that I don't quite know what I want, I know I am the client from the hell… I have been told that my hair is "thine" many times [1, с. 17, 18]. Как и всякая женщина, героиня не может противостоять искушению сделать себя еще прелестней и чувствовать на себе восхищенные взгляды толпы. Именно это женское тщеславие овладевает Таусэнд, когда разум и страсть к красивым вещам борются в ее душе. Не то чтобы она упивалась роскошью, но женские слабости порой толкают ее на необдуманные поступки: I stood in the shop clad from ears to ankles in the dream coat… I bought it. The price of The Coat is a secret I will take to my grave. …I'm beginning to think that The Coat is a useless acquisition, except as a mocking testament to my vanity and folly [1, с.74, 75].

Вся женская натура героини пронизана излишней эмоциональностью. Она близко к сердцу принимает свои ошибки, что ярко отражается в работе, и испытывает необузданную радость, когда ей что-то удается. Она беззаветно предана своей работе, которая занимает значительную часть её жизни. Можно сказать, что сознание героини С. Таунсенд очень зависимо от мнения окружающих, хотя учитывая ее профессиональную деятельность, это вполне объяснимо: The prospect of being in an auditorium with 700 people and watching them fail to laugh at your jokes is a refined form of torture [1, с. 42]. Ее смех, раздающийся в каждой главе, уводит читателя от мысли, что она закоренелый пессимист (There was a great deal of laughter and almost as much liquor [1, с. 10]), но, тем не менее, каждый раз, когда выходит ее новая работа, она готовится к худшему, ожидая, что публика обрушится на нее с критикой, которую ей придется с покорностью принять. Таким образом, героиня замечает, что держать себя в руках ей очень непросто и что для ее профессии требуется твердый характер: I prepared myself for the worst:

that of overhearing strangers making unkind comments about the play. You need backbone to work in the theatre [1, c. 43].

Повышенная эмоциональность не может не удивлять даже самых близких людей героини, которые, казалось бы, должны были давно к этому привыкнуть: When I sit down to watch a film on television the room empties. My family scatter. I'm a terrible viewer. I sneer, mock and swear at the screen. "As if she'd do that!" I shout, as the heroine goes down the unlit cellar steps, straight into the arms of the axe murder [1, c. 30]. Когда героине приходит в голову посетить ремесленную ярмарку, устроенную на один из праздников, ее муж даже не пытается ее отговорить, зная, что это ни к чему не приведет. Если она чем-то загорелась, меньше всего здесь уместны разумные аргументы: So, no doubt as a way of appeasing the madwoman, my husband agreed to leave the house on a bank holiday [1, c. 45]. А загорается Таунсенд очень легко, достаточно создать для нее иллюзию домашнего уюта и атмосферу любви и тепла – то, что она больше всего ценит в своей жизни: Tea rooms, it has said in the newspaper, and I conjured up images of plump apple-cheeked waitresses serving homemade scones warm from the oven [1, c. 46]. Хотя из-за своей суетливости героиня может показаться легкомысленной, ее трудно назвать поверхностной. Она любит рассуждать, анализировать ситуацию, доходить до сути и, будучи наблюдательной, она иногда позволяет себе высмеивать человеческую глупость, рисуя своим богатым воображении возможные последствия: When I arrived at my hotel, the Perth Hilton, I reached eagerly for the laundry list. I reproduce the list below. Did you spot it? Apron. What kind pf woman is it who takes an apron to a five-star hotel? Picture the scene… [1, c. 25, 26].

В этой женщине чувствуется необъятная доброта, искренность и щедрость. Достаточно посмотреть на нее, когда, запыхавшаяся, она бегает по всему городу в поисках подарков для своих любимых детей и внуков, озадачивая себя вопросами: When wrapped, will they have the same satisfying bulk? Was one son serious about wanting a flying lesson for Christmas? Was the other son hinting or merely telling the truth when he informed me that his rock-climbing rope was frayed? [1, c. 35].

Что импонирует в героине, что наиболее ярко характеризует ее истинно женское сознание, так это ее мягкое, сострадательное сердце, умение прощать и не таить в себе обиды. Более того, она оправдывает своего недоброжелателя и продолжает верить в людей: But I have been writing about our decent British gypsies. Last week, in Barcelona, I encountered quite a different type [1, c. 14]. Единственное, что может разозлить ее, – это вторжение в ее личное пространство и в ее семью. Она приходит в ярость, когда бесцеремонные вредители покушаются на ее детище – ее сад. Она готова стоять насмерть, лишь бы защитить свой сад и благосостояние семьи. Она сама признается, что из беззащитной мягкой она превращается в кровожадного мстителя: When darkness fell I went inside, to write and to wait. It was hard to concentrate. I was nervous. After all, it was the first time I'd planned a mass murder… Their daffy, soft-touch mother was gone for ever. In her place was a slug killer [1, c. 6, 7].

Проведенный анализ прозы С. Таунсенд (на примере сборника рассказов "The Public Confessions of A Middle-Aged Woman") показал, что его художественной спецификой является создание женского образа, женское сознание которого включает такие элементы, как внешность, неприятие суеты/обыденности, страх постареть, стремление оправдать поступки людей, даже если они этого не заслуживают, умение прощать, творческие импульсы, повышенная эмоциональность, гипертрофированно детальное восприятие действительности, доброта/щедрость, а также склонность к расточительству, стремление к уюту и домашнему теплу.

Библиографический список

1. Townsend S. The Public Confessions of A Middle-Aged Woman (Aged 55 3/4). – London : Penguin Books, 2012.

III. INTERPRETATION OF THE LITERARY TEXT MEANING

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СМЫСЛА ТЕКСТА НЕБЫЛИЦЫ

Л. И. Карпенко *Члены Союза писателей РФ,*
К. В. Нечаева-Зубец
г. Москва, Россия

Summary. The purpose of the article is interpretation of the meaning of the text of the tales, "don't want - don't listen", which tells of the creation of man.

Keywords: folklore; fiction; world order.

Фольклор в подробностях рассказывает об устройстве мира. В традиции любого народа Вселенная представлена тремя царствами, или мирами (верхний, средний и нижний).

Верхний мир – царство вечности Вселенной (духовный мир). Ведическая Русь его называет Правь. В вечности хранится идея вселенской жизни.

Нижний мир – царство ночи Вселенной (невещественный мир, потусторонний или подземный мир, царство смерти). Ведическая традиция его называет Навь. В невещественном мире из идеи жизни разворачивается образ Вселенной со всеми её жителями.

Средний мир – царство дня Вселенной (существенный мир, Явь). В Яви Вселенная и её жители воплощены в форме.

Небылица в лицах и устами *Я* рассказывает об этапах творения человека во плоти. Пословица поясняет происхождение этого жанра сказки: «*Небылица в лицах, найдена в старых светлицах, оберчена в чёрных тряпицах*». Небылица рассказывает об очень древних событиях, потому и найдена она в *старых светлицах* вечности, где хранится опыт предыдущих Вселенных, *оберченный в чёрные тряпицы*. Другая пословица уточняет: «*Всякая небылица в три года сгодится*». *Три* – это путь через три царства (от идеи жизни до создания её образа, а затем и её воплощение). Здесь и далее курсивом отмечены тексты произведений фольклора.

Названия небылицы: «Не любо – не слушай» [2, т. III, с. 150–151] или «Не хочешь – не слушай» намекают на необычность её содержания.

***Ж**ил я с дедушкой, а батька мой тогда ещё не родился: по тому самому, как начался свет, – было мне семь лет. Жили мы куда богато! Был у нас большой дом из одного кирпичика; глазом не окинешь, а взглянуть не на что; светом обгорожен, небом покрыт. Лошадей было много: шесть кошек езжалых, двенадцать котов стоялых; один жеребец бойкий – кот сибирский был прикован возле печки к столбу. Земли у нас с дедом было видимо-невидимо: пол да лавки сами засевали, а печь да полати внаймы отдавали. Родилось хлеба много; стали убирать – девать некуда. Дед был умён, а я догадлив; склали скирду на печном столбу; велика скирда – глазом не окинешь, хоть взглянуть не на что! И завелись в ней мыши, стали хлеб точить; жеребец наш бойкий – кот сибирский прыг на столб – мышей не изловил, скирду в лохань уронил. Дед завыл, а я заголосил: «Чем теперь кормиться будем?» Только дед был умён, а я догадлив; вытащили хлеб из лохани, пересушили и обмолотили.*

Время было к празднику, стали мы солод готовить да пиво варить; как в ложке затерли, в корце развели – вышло пива с целую бочку. Что гостей к нам привалило – и в дом и на двор, по улице пройтить нельзя от народу! Дед выставил бочку с пивом, принёс большущий ковш и давай всех поить-угощать. Стали к нему гости подходить; а дед был очень прост – всякому по полну ковшу: как кому поднесёт, да за волосы потрясет, да четвертным поленом по затылку оплетёт, так и с ног долой! Сколько тут пьяных набралось – по двору, по улице как шмели ползают! Перепоили мы с дедом всю деревню, да так перепоили – который и проспится, так опохмелиться не хочет; а пива всё-таки осталось немало – целую неделю мы с дедом пили, насилу выпили.

После того смотрю я – дров в дому ни полена, а топить надобно. Была у нас лошадь серая: упряжь чудесная, да запрячь не во что. «Ступай, – говорит мне дедушка, – запрягай лошадь, поезжай в лес за дровами». Я надел кафтанишко худенький, заткнул топор за пояс, сел верхом и поехал в путь. Еду рысью скорою, а топор тяп да ляп, и перерубил мою лошадь пополам. Ог-

лянулся назад – ан на одном передке еду: задок далеко отстал. Я кликать, я звать – прибежал задок. Что долго думать, составил обе половинки, смазал глиною, дал шпоры под бока – а откуда прыть взялась! Приехал в лес, нарубил дров, наклал большущий воз и привязал верёвкою за хвост. Как крикну – лошадь сгоряча хватила, по уши в грязь угодила. Я за дедом; тот был умён, а я догадлив; взялись оба за хвост и ну тянуть; тащили-тащили, да шкуру долой и стащили! Дед голосом завыл, а я заголосил. Не на чем было ехать; приходим домой и горюем. Только глядь в окно, а лошадь наша стоит у ворот, сама пришла. Дед засмеялся, я захохотал: лошадь-то дома, а шкура в барышах осталась.

У нас на дворе рос высокий дуб; усмотрел я, что на том дубу много птицы водится, и полез добывать дичинки. Я лезу, а дуб всё растёт да растёт и упёр верхушкой в небо. Пришло мне на мысль: дай пощупаю, крепко ли небо? Только рукой за край взялся, дуб подо мной и свалился; повис было на одной руке, да потом ухитрился и взобрался на небо. День хожу, и два и три хожу; совсем отощал-исхудал: есть-то нечего! С той худобы завелися вши немалые; а я догадлив был, принялся их ловить, шкурки драть да ремешки кроить; свил верёвочку, привязал за край неба и начал спускаться. На беду, не хватило верёвочки. Пришлось бы мне долго висеть промеж неба и земли, да мужик вышел овёс веять; несёт ветерком ко мне полову, а я-то ловлю да верёвку вью. Ни много, ни мало прошло времени, перестал мужик овёс веять, а верёвки всё не хватает. Что тут делать? Была не была, прыгнул наземь и попал в трясину; по самые уши утонул.

Сижу день, и два, и три; волоса ветром разбило. Прилетела утка, свила себе на моей голове гнездышко и снесла яичко. Я хотел было взять яйцо да съесть, уж и руку протянул, да одумался: пусть ещё снесёт, тогда за один раз и наемся. На другой день снесла утка второе яичко; а я себе на уме: подожду ещё денёк, авось снесёт третье. Наутро слышу я – шум шумит: идёт волк болотом; подошёл к гнезду и поел яйца; поел и хочет назад идти, а я тем временем намотал хвост его на руку и крикнул во всё горло. Волк с перепугу бросился в сторону и вытащил меня из трясины. Воротился я домой; дед засмеялся, я захохотал; тут и батька мой родился.

Небылица является жемчужиной народной словесности. Существуют тысячи её вариантов в белорусском, украинском, мордовском, чувашском, ингушском, марийском фольклоре и в сказках других народов. Небылица содержит семь слоёв мудрости. Кто овладевает таким знанием, тот перелистывает в архиве вечности семь страниц *правды истинной*.

Начинается небылица следующими словами: «*Жил я с дедушкой, а батька мой тогда ещё не родился; по тому самому, как начался свет, – было мне семь лет*». В этом предложении каждое слово – на вес золота. Здесь *дедушка* – Творец Вселенной (Всевышний), а *Я* – нетленная душа человека, является бессмертным жителем на каждом из всех *семи лет* (вёрст) бытия Вселенной.

Плотность пространства и времени *большого дома* вечности была такова, что идея Вселенной умещалась лишь в *одном кирпичике*, потому-то и *взглянуть* было *не на что*. Однако в задумках *дедушки* Вселенная была столь велика, что её и *глазом не окинешь*.

У *деда* и *я* лошадей было много: *шесть кошек езжалых, двенадцать котов стоялых; один жеребец бойкий – кот сибирский был прикован возле печки к столбу*. На вселенской печке был поставлен дедом печной *столб* (вселенская ось), на котором и держится звёздное небо. *Жеребец* и *кот* – это образы Солнца. *Шесть кошек езжалых* – образы шесть планет. А *двенадцать котов стоялых* – зодиакальные созвездия, они оказывают своё влияние на жителей Вселенной и оставляют отметину в судьбе каждого.

Я поведал, что *земли у нас с дедом было видимо-невидимо*. События происходят в вечности (в *кирпичике* дома Прави). Поскольку на ту пору существовала лишь идея *земли*, потому она и была *невидима*.

Дед и я засеяли в доме Прави пол да лавки. Родилось хлеба много; *стали убирать – девать некуда*. Однако *дед был умён, а я догадлив*; склали они *скирду* на печном столбу; *велика скирда – глазом не окинешь, хоть взглянуть не на что*! *Велика скирда* и есть идея вселенской жизни, а потому её *глазом и не окинешь* (к тому же на ту пору и глаз то ещё не было). Здесь поведано о безграничном посеве *хлеба* в вечности Вселенной. Этот *хлеб* (надсущный) – поскольку представляет божественный опыт *Деда* и *Я*.

Погнался *кот сибирский* за *мышами* – звёздочками, да *скирду уронил в лохань* (вселенскую бездну). По этому поводу *дед завыл, а*

я заголосил: «*Чем теперь кормиться будем*?» Знаменательное событие, когда *дед завыл*, а *я заголосил*, поведало о возникновении звука-слова, провозгласившего рождение Нави. Однако *дед был умён, а я догадлив*. Вытащили они *хлеб* из *лохани*, пересушили и обмолотили. Теперь мир состоит из царств Прави и Нави. Так начался второй этап творения – создание проекта вселенской жизни.

Навь представлена одной *деревней*, в ней есть лишь одна *улица*, через которую и проложена прямоезжая дорога со двора Прави в Навь. Небылица вспоминает, как *жители* навьей *деревни* ходили к деду на пиво, которое он сварил. Дед *всякому по полному ковшу* пива наливал. *Полный Ковш* – это Алатырский Ковш (звёзды Большой Медведицы). А *пиво* фольклора (Сурья, мёд-пиво, мёд-вино) – волшебный напиток небожителей. *Дед* и *я* очень обрадовались навьим жителям и перепоили *деревенских*, *что который и проспится, так опохмелиться не хочет*. У *деревенских* гостей (навьих жителей) пока ещё нет плоти, они представлены лишь эфирными образами, сказка «Семь сыновей вьюги» [1, т. I, с. 93] называет их – *тени-великаны*. В начале пути по Нави у них нет внешних и внутренних органов, а потому они и не хотят *похмелиться*.

Однако *пива всё-таки осталось немало – целую неделю мы с дедом пили, насилу выпили*. Здесь длительность бытия Нави, как и других царств Вселенной (Прави и Яви) – это *целая неделя* или семь дней (вёрст, этапов, лет). В конце навьей *недели* пришла пора воплощаться её жителям. Но для этого необходимо вновь подкинуть первородные начала – *дрова* во вселенскую *печку*. Потому *я* небылицы и отправился за *дровами*.

Поход в *лес* (в Навь) закончился странной историей. *Я* перерубил *серую лошадь* пополам. Здесь *серая лошадь* – это Луна. Так родился ясный Месяц. Последующее соединение этих половинок в целое свидетельствует о фазах Луны. Земля на ту пору была ещё не проявлена, поэтому и была *невидима*. Было совсем *немного глины*, которая и использовалась *дедом* и *я* для сращивания двух половинок *серой лошади*. С той поры образ ясного месяца всегда присутствует в навьем *доме,* а его *шкура* – светлая оболочка висит на звёздном потолке (небесах) дома Яви. Поэтому *я* и говорит: «*Лошадь-то дома* (в Нави)*, а шкура в барышах осталась* (в Яви)». Создание *шкуры* или формы человека тоже было ещё впереди.

Фольклор рассказывает, как на переходном этапе со второй на третью версту Вселенной, меняется оболочка будущих жителей Яви.

Время в *кирпичике* дома Прави – это вечный *сон*, в его потенции (в состоянии абсолютного покоя) дремлет идея жизни. Когда же зашумели ветра из божьих уст, тогда и начался процесс творения вселенской жизни. «Мир – вселенная; вещество в пространстве и сила во времени» [3, т. II, с. 862]. Ветра из божьих уст или первородные начала и есть «вещество» кирпичика Прави, возбуждаясь, они изменяют плотность пространства и времени вечности Вселенной, в результате лопается яйцеклетка Вселенной и рождается Навь. Время ночи Вселенной – это тоже сон (но в состоянии предрассветного пробуждения), в нём включена программа жизни, по которой и создаётся образ Вселенной. Потому в характеристике длительности навьего периода молвится «*ни много, ни мало прошло времени*».

Вторичное возбуждение первородных начал изменяет плотность пространства и времени навьей *деревни*, и в результате рождается воплощённая жизнь. Теперь мир состоит из царств Прави и Нави. Так начался третий этап (верста) бытия Вселенной.

Когда закрутились события воплощения, тогда *Я* прыгнул *наземь с дуба* (символ Прави), да и погряз в *трясине*. Землю только-только вытащили из ночной бездны *моря*, она ещё и просохнуть-то не успела от родовых вод, потому первые жители земли глубоко увязли в её трясине, как в *болоте*. Так вступил в свои права третий этап вселенской жизни – родилась Явь. Тогда время и развернулось в прошлое, настоящее, будущее. Шёл процесс формирования Яви, проходили её *дни* (вёрсты). Сидит *Я* в трясине воплощения день, и два, и три: *волоса ветром разбило*. Тут-то и прилетела утка, свила на голове *Я* гнёздышко и снесла яичко... на другой день второе... Однако наш герой сумел с помощью волка выбраться из болота. Тогда *дед засмеялся, я захохотал; тут и батька мой родился*. Счастливый смех *деда* и хохот *я* знаменуют венец творения: пришёл в Явь *батька* – человек во плоти.

В небылице поведано, что *Я* не только божественный внук *Деда*, он же ещё и бессмертный *Сын*, который наблюдает рождение своего *батьки*. Отсюда и произошло выражение: Отец, Сын и Святой Дух.

Незабываемое творчество *Деда* и *Я*, поведанное в небылице, позволяет нам заглянуть от *начала начал* в *чудеса* вечности и ночи Вселенной. Пословица утверждает: «*Богу все чудеса доступны*».

В вечности нет лжи, зла, болезней и других земных пороков, там находится божественная родительская обитель (дом Прави), в её вечном архиве хранится *правда истинная* о творении жизни. Её-то и передаёт вековечный мудрец *Я*. От *лица Я* ведётся повествование многих сказок, о чём молвится в самой их концовке: «*И я там был, мёд-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало*».

Я небылицы настраивает слушателя на шутливый лад и плетёт небывальщину. А кто владеет **метафизическим языком**, тот без труда понимает её мудрость. В тексте небылице используются более 33 ключевых слов, их смысл дан в комментариях и «Словаре метафизического языка» [4, с. 3–160].

У Даля в «Толковом словаре» дано понятие МЕТАФИЗИКИ – «Ученье о мире невещественном, существенном, духовном» [3, т. II, с. 842]. В фольклоре события мира Нави, Яви и Прави поведаны метафизическим языком, им же писаны Веды, Руны и другие Книги знаний народов Руси. Пушкин знал смыслы фольклора, поскольку он был воспитан в ведической традиции, которую ему передала Арина Родионовна. Поэтому в его произведениях широко используется метафизическая лексика. Например, в тексте «Посвящения» к поэме «Руслан и Людмила» он применяет более 40 таких слов. В 1822 г. Александр Пушкин в письме из Кишинёва в Москву обращается к Петру Вяземскому: «Пиши в тишине самовластия, образуй наш метафизический язык» [5, т. IX, с. 97]. Кто «образует» эту лексику, тот проникает в тайны фольклора и традицию предков.

Библиографический список

1. Антология ингушского фольклора. В 4 т. – Нальчик, 2003.
2. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. В 3 т. – М., 1985.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. – М., 1994.
4. Карпенко Л. И., Нечаева-Зубец К. В. Словарь метафизического языка. – М., 2014.
5. Пушкин А. С. Собрание сочинений. В 10 т. – М., 1981.

ТРАНСФОРМАЦИЯ УТОПИИ В СКАЗКАХ Е. ЗАМЯТИНА

А. А. Файзрахманова *Кандидат филологических наук, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, г. Уфа, Республика Башкортостан, Россия*

Summary. The article is devoted to the study of genre identity of literary fairy tales by E.I. Zamyatin. The peculiarities of transformations of utopian ideasreduced to an absurdity in the fairy tales are considered.

Keywords: literary fairy; utopia; anti-utopia; E. Zamyatin.

Сказка в творчестве Е. Замятина уже становилась предметом исследования в отечественном литературоведении. И. М. Попова рассматривает сказочную прозу писателя на материале интертекстовых связей с творчеством М. Е. Салтыкова-Щедрина; М. А. Резун предлагает собственную типологию сказок Е. Замятина; О. В. Зюлина, придерживаясь хронологической классификации, указывает на политический подтекст сказок автора 1917–20-х годов [3; 5; 6]. Сказочный текст интересовал исследователей главным образом в связи с формированием в творчестве писателя антиутопического взгляда на действительность. Наша цель состоит в изучении жанровой специфики литературной сказки, процесса трансформации в ней утопических идей, доведенных автором до абсурда.

К сказке Е. Замятин обращался неоднократно. Первый сборник «Сказки» создавался автором с 1914 по 1917 годы. В миниатюре определилась творческая концепция автора, пишущего о несправедливости, об утере народом духовности. В этот малый жанр писатель вложил большие надежды быть услышанным и прочитанным в переломную эпоху начала XX века. Писатель принадлежал к той части творческой интеллигенции начала столетия, которая в поисках ответов на насущные вопросы современности обратилась к народной культуре, ее духовным основам. Поиск устойчивого равновесия и гармонии привел писателя к необходимости изложения своих взглядов в форме литературной сказки.

Особый интерес к сказке писатель проявил в сложные для России 1917–20-е годы. Написанные в разные годы литературные сказки были объединены в сборник «Большим детям сказки».

Пристальное внимание к фольклорному жанру было обусловлено стремлением осмыслить реальность, отказываясь от излишней правдоподобности, обращаясь к народным традициям, вымыслу, фантазии, игровому началу. Сборник «Большим детям сказки», названный, как нам видится, по аналогии со «Сказками для детей изрядного возраста» М. Салтыкова-Щедрина, прямо указывал на потенциального читателя его произведений.

Особый интерес представляют сказки, созданные в годы революции, которые стали для автора переломным моментом жизни. Они, по мнению И. М. Поповой, «отличаются усиленной политической окраской, но не теряют своего мифологического «универсального» характера» [5, с. 23]. В них нашли отражение самые серьезные явления реальной действительности. В большинстве сказок революционного периода использован сатирическо-фантасмагорический континуум. В этом жанре писатель отразил самые насущные политические, нравственные, мировоззренческие проблемы своей эпохи. Таковы четыре сказки «Про Фиту». Для нас они представляют интерес в своем циклическом единстве, поскольку в них утопическая идея «счастье для всех» сатирически доведена писателем до абсурда.

Главный герой всего цикла – Фита. Это один из самых необычных и загадочных сказочных героев Е. Замятина. Он – существо неопределённого возраста и пола, неизвестно, как и откуда появившееся. Семантика его имени, возможно, напрямую соотносится с названием фиты – последней буквы дореволюционного русского алфавита. Буква была упразднена орфографической реформой 1917–1918 гг. Более того, фита считалась среди некоторых русских писателей буквой «неприличною», соотносимой со словом *фетюк*, что синонимично слову *фатюй*. Последнее слово на самом деле восходит к венгерскому слову *fattyú* – внебрачный ребёнок [7].

В переносном значении слово «фита» употребляется в качестве прозвища человека. В Толковом словаре В. И. Даля, указывается, что Фитой в народе называли «школярного грамотея, дошлого писаку» [1, с. 638]. Во всех четырех сказках Фита пока-

зан как герой, тяготеющий к всевозможным канцелярским делам и указам, страстно соблюдающий букву закона, что является ключевой чертой характера этого мифического персонажа.

Фонетическое звучание слова «фита» роднит его и с другим русским словом – «фитюлька». Его переносное значение – «маленький, ничтожный, незначительный человек» [4, с. 741]. Семантика этого слова в прямом значении указывает на маленького человека, к тому же неизвестно откуда появившегося, в переносном – подчеркивает гиперболический масштаб его всеразрушающей и всеуничтожающей деятельности.

Как видим, интерпретации имени этого героя могут быть разнообразными. Фита – это глупость, слепое подчинение законам, это ничтожность, живущая в человеке, которая ведет по большому счету к катастрофе, это нечто ненужное, неприличное.

В «Первой сказке о Фите» показательно появление героя перед жителями губернии. Оно подается как сказочно-комическое действо. Фита появляется «самопроизвольно» в полицейском правлении. Он предстает лысеньким, сереньким, «младенцем» с брюшком, питающимся чернилами, пола «преимущественно мужеского». Однако сказочно-комические черты Фиты постепенно стираются на фоне внезапно преобразившегося образа Фиты-губернатора. В повествовании чудо сочетается с «явью». Автор переходит ко всё более крупному плану: перед читателями возникает облик диктатора, держащего жителей губернии в нитях абсолютной покорности и полного подчинения. Пристрастие к порядку, ощущение всемогущества («все могу, мне недолго»), стремление к единообразию определяют суть образа этого героя. Очевидно утопическое стремление к преобразованию. Очевидны и сюжетные параллели с щедринскими градоначальниками – текст сказок про Фиту насыщен скрытыми и явными цитатами [5].

В первой сказке утопические изыскания Фиты сводятся к отмене голода и болезней. Предписаниями за номерами 666 и 667 Фитой устраняются явные противоречия для создания нового бытия. Оно насаждается вопреки «противоправительственным» смертям холерных больных и нищих жителей. Показательно, что замятинский герой исчезает в сказке так же, как щедринский пер-

сонаж: Фита становился всё меньше и меньше, пока не растаял, Угрюм-Бурчеев растаял в воздухе.

Во второй сказке утопические стремления к гармонии и упорядоченности обретают всё более масштабные размеры. Избавление от голода и холеры оказывается неполным, недостаточным для создания сказочно-идеального мира. Во благо народа Фитой-губернатором воплощаются утопические градостроительные идеи: очередным предписанием героя-буквы истребляется собор во имя улучшения дорог путей сообщения для легковых извозчиков. Собор, названный героем уничижительно «фитюлькой», исчезает на глазах у жителей. И вот уже «синих глав нету, и на синем – звезд серебряных, и красный древний кирпич кровью проступил на белогрудых стенах» [2, с. 516]. Городская площадь обретает «культурный вид». Этот фрагмент, при явной авторской иронии, почти полностью соответствует традиционной картине построения утопического пространства: базарная площадь становится символом достигнутого совершенства. Вместе с тем, воздвигнутая на месте собора «прямоезжая дорога» («прямая, поглядеть любо») становится ярким воплощением утопической схемы, сущность которой определяет в первую очередь идея регламентации всех сторон жизни утопического пространства. Почти без изменений идея «прямолинейности» нового бытия найдет отражение романе «Мы». Прямая линия также организует структуру Единого Государства, призванного осуществлять тотальный контроль над обществом. «Мудрая прямая – мудрейшая из линий» выступает символом утопического идеального состояния вымышленного мира.

Профанация понятия свободы становится основной темой «Третьей сказки про Фиту». Сюжет открыто ассоциативен. Ассоциации с историческими реалиями настолько прозрачны, что сказки о Фите могут быть расценены как отклик на события сумбурных 1917–1918 годов. Насилие в сказке приобретает изощренную, лицемерную форму. Теперь сами «вольные» вместо «будочников» исправно выполняют свое дело. Убеждают «и в хрюкалку и под микитки» [2, с. 516]. Жители радостно плачут: «Слава тебе, Господи! Довелось: не кто-нибудь, свои бьют – вольные. Стой, братцы, армяк скину: вам этак по спине будет сподручней. Вали, братцы! Та-ак... Слава тебе, Господи!» [2, с. 516]. Для Е. Замятина эта проблема была особенно болезненной, сквозной для всего творчества.

В третьей сказке автор демонстрирует добровольное стремление к казарменному счастью. Воры и душегубы получают свободу, куда их «с позором» выгоняют из острога, вместо них туда пускают жителей, которые «попочетнее», остальные перекупают билеты в острог у барышников. Картина всеобщего и добровольного насилия всё более усиливается: «Друг перед дружкой наперебой жители ломились посидеть в остроге: до того хорошо стало в остроге – просто слов нету. И обыщут тебе, и на замочек запрут, и в глазок заглянут – все свои же, вольные! Слава тебе, господи…» [2, с. 516]. Всё это имеет прямое отношение к событиям живой истории.

Если в двух первых сказках Фита выступает губернатором, благодетелем, то в третьей сказке Фита с введением нового указа о свободе песнопений и шествий в костюмах превозносится до царя-батюшки, государя, первого человека. «Славься, славься наш добрый царь. / Богом нам данный Фита-государь», – поют в его честь жители [2, с. 518]. Автор вновь подчеркивает тоталитарную схему добровольного поклонения: «вольные убеждали жителей не стесняться, потому нынче – воля, убеждали в загривок и под сусало и наконец убедили» [2, с. 518].

Острая ирония вскрывает кажущуюся гармонию сказочного пространства. За сказочным царством мнимостей обнажается реальное состояние вещей. Более того, ирония и гротеск устраняют утопию за рамки повествования и обнажают в сказках механизм абсурдного повествования.

В «Последней сказке про Фиту» герой строит барак с «закуточками». Жителям выдают «бляху медную с номерком и с иголочки – серого сукна униформу» [2, с. 518], постригают наголо. В закуточке № 1 живет сам Фита, который от подобной картины на радостях и помереть готов. Отныне он «номер первый».

Казарменное равенство достигает своего апогея с появлением «петых дураков», которые потребовали от Фиты самому петым сделаться. Автор иронично дополняет: жители только и успели, что до самого вечера книжки умные наспех последний раз прочитать. А Фита из губернатора, государя, «номера первого» преображается в «петого дурака из петых». Идеальная реальность, к созданию которой стремится Фита, оказывается страшнее того

мира, в котором он живет. Потребность героя реализовать свои мечты и проекты таит крушение и катастрофу. Автор показывает беспощадную систему нивелирования личности, которая доводит до абсурда бытие человека и ведет к духовной гибели общества.

Используя жанр литературной сказки, Е. Замятин парадоксальным образом не отделяет ложь от намека. Более того, он не выступает и в качестве проповедника. Напротив, он близок к образу простонародного рассказчика, основным свойством которого является умение рассказывать хитрые и «лукавые» истории. Однако вымышленный мир сказок писателя оказался в самом реальном мире, а не в вымышленных мирах.

Библиографический список

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. – М. : Терра, 2000. – Т. 4. – 864 с.
2. Замятин Е. И. Мы. Романы. Повести. Рассказы. Сказки. – М. : Современник, 1989. – 640 с.
3. Зюлина О. В. Повествовательная структура прозы Е. И. Замятина : автореф. дис. …. канд. филол. наук : 10.02.01. – М., 1996. – 17 с.
4. Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М. : Русский язык, 1985. – 797 с.
5. Попова И. М. Литературные знаки и коды в прозе Е. И. Замятина: функции, семантика, способы воплощения. Курс лекций. – Тамбов : Изд-во Тамбовского гос. техн. ун-та, 2003. – 147 с.
6. Резун М. А. Малая проза Замятина. Проблема поэтики : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 1993. – 19 с.
7. Фита // Википедия. URL: http:// www.ru.wikipedia.org (дата обращения: 12.05.2014).

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РАССКАЗА К. А. ПОРТЕР «ОН»

А. А. Нурмуканова *Магистр педагогических наук, Кокшетауский государственный университет им. Ш. Уалиханова, г. Кокшетау, Акмолинская область, Казахстан*

Summary. This article is devoted to the detailed analysis and interpretation of the story “He” written by the famous American author Katherine Anne Porter. In the article there are considered the subject-matter of the story and the stylistical techniques used by Porter to show its main idea.

Keywords: subject-matter; idea; implicit; technique; relationship; child.

Кэтрин Энн Портер – американская писательница, пользующаяся славой выдающегося стилиста, автора рассказов, повестей, очерков и одного романа «Корабль дураков» (Ship of Fools, 1962), принесшего ей мировую известность. В ее произведениях отражены темы предательства, смерти и источника человеческого зла. Одним из таких произведений является рассказ Портер «Он» ("He").

Рассказ «Он» ("He") принадлежит к первым произведениям К. А. Портер. Он был опубликован в 1930 году в сборнике, отразившем характерные черты творческой индивидуальности писательницы – сложно организованный подтекст, в который упрятана точка зрения автора, отличная от реализуемой во внешнем потоке повествования; исключительное внимание к детали; тщательность психологической характеристики при лаконизме изложения; впечатление полной непричастности автора к излагаемым событиям и незаинтересованности в них.

Рассказ начинается с описания тяжелой, трудной жизни семьи Уиппл, еле сводящей концы с концами, пытаясь одеть и прокормить троих детей (all the hungry mouths = *metonymy*). Им трудно живется, потому что они простые люди из низкого класса общества, не получившие достаточного образования, занимающиеся своим маленьким хозяйством. Поэтому их речь неграмотна, содержит просторечия

(He ain't got sense enough; He gets plenty to eat and wear, don't He? Don't never let anybody hear you say...). Уже только в первом абзаце сосредоточен четырехразовый повтор слова hard (в целом 8 раз по всему тексту), и этого достаточно, чтобы понять трудное положение семьи, и не только в финансовом плане. Дело в том, что главного персонажа данного рассказа – миссис Уиппл – тяготит их бедность, ее гордыня терзает ей душу и не дает покоя. Хотя перед людьми она старается казаться быть человеком, довольным тем, что, как говорится, Бог послал (MrsWhipple was all for taking what was sent and calling it good, anyhow when the neighbors were in earshot). Но ее проблема в том, что она не является тем, кем пытается показаться в глазах окружающих ее людей. Она зависима от мнения людей, в ее голове постоянно крутятся мысли о том, что подумают соседи о ней и ее семье (she must always worry and never know a moment's peace about anything). Ее гордыня не дает ей принять действительность такой, как она есть (she couldn't stand to be pitied; nobody's going to get a chance to look down at us; that's what we've come to, charity!). А вот страдает из-за этого не только она, но и вся семья, особенно дети. Мистер Уиппл тоже побаивается людского осуждения. Он просит супругу не говорить без конца при людях о своей любви к Нему из боязни, что те подумают, будто он, отец, Его не любит.

Итак, идея рассказа заключается в том, чтобы показать, с одной стороны, разрушительную силу одного из пороков человека – гордыни, превращающей людей в жалкие бесчеловечные ничтожества, а с другой стороны, что ребенок-инвалид – это тоже человек с чувствами, мыслями, духовными потребностями в любви, ласке и заботе.

Рассказ «Он» повествуется от лица автора. Как уже упоминалось выше, позиция автора упрятана в подтексте, т. е. авторская позиция по отношению к главному персонажу показана в рассказе имплицитно. На его поверхности – сложности тяжкой жизни Миссис Уиппл и ее мнимая любовь к больному сыну. Но в подтексте, скорее всего, скрыты ее истинное отношение к Нему и ее истинные тайные желания и мечты о жизни без Него. Даже соседи более искренни, говоря открыто между собой о Нём и желая Ему смерти.

Рассказ построен вокруг Него, второго сына четы Уиппл. Но на протяжении всего рассказа читателю так и не удастся узнать его

имени. Автор не представляет второго главного персонажа по имени, давая понять, какую роль Он играет в этой семье. Его никто не воспринимает как человека, из-за отсталости его умственного развития. Его поведение и те несколько слов о Нём, которые автор вкладывает в речевые партии его родителей, указывают на то, что ребенок страдает болезнью Дауна, умственной отсталостью при хорошем физическом развитии (the simple-minded one, ain't got sense enough, never have sense enough, повтор слова sick). Не смотря на ее слова, что она больше любит своего второго сына, чем двух других вместе взятых, на деле выходит обратное: их мать жалеет и любит действительно. Она гордится ими, так как в ее глазах старший сын Эдн очень умен (with so much brain), а дочь Эмили так похожа на нее и членов ее семьи (she takes after me; Emily takes after my family). Он же является для родной матери обузой. Но она снисходительна к Его существованию лишь потому, что вокруг люди, сующие нос в ее дела, и потому, что, по словам священника, Его оберегает сам Бог. При этом автор выделяет обособлением фразу – that'why He don't get hurt, на которую падает логическое ударение. Очевидно, Миссис Уиппл усыпляла свою совесть этой фразой, которую она любила повторять перед людьми. В своих мыслях Миссис Уиппл даже сравнивает Его с обезьяной. Она вполне осознает, что Он всё видит и понимает, но не в состоянии сказать об этом. Поэтому она нередко пользуется этим его недостатком, и это выливается в плохое обращение с Ним. Примеров такого обращения с отсталым ребенком в тексте много. То она Его одеялом накрыла дочь Эмили, ссылаясь на то, что Он, кажется, и не чувствует холода, то еды Ему не додаст, да и за столом Его не кормит, то, доставая мед, как ей кажется, Он не чувствует укуса пчелы и др. Хотя здесь можно было бы сказать, что и обстоятельства вынуждают ее делать это. Например, когда некому было привести с пастбища буйвола, а она сама жуть как боится одного только вида этого животного, зная, что он опасен для жизни ребенка, они с супругом решают отправить за ним Его, ведь Он не знает страха. Или, например, в другой ситуации она также толкает Его на представляющую опасность поимку поросенка. Интересно в этом случае вложенное автором имплицитное противопоставление животного инстинкта свиноматки, направлен-

ного на защиту своего детеныша, и безжалостная отправка матерью своего ребенка в свинарник, чтобы отнять поросенка у свиньи. Автор явно иронизирует, описывая то, как она это сделала (she laughed as though it was a joke). Когда она убивает животное перед Его Глазами, испугавшись вида крови, Он убегает. Но мать не сожалеет о поступке и говорит: He'll forget and eat plenty, just the same...

Его молчание символично в данном рассказе. Из-за болезни Он не может выразить свои чувства. О том, что Он может чувствовать и думать, приходится узнавать опосредованно, из того, как это выражают окружающие Его люди. Но в определенных ситуациях автор показывает выражение Его чувств через использование такого стилистического приема, как, например, чрезмерное накопление буквы "b". Когда Миссис Уиппл дала Ему сильную пощечину, автор передает Его нервное состояние и дрожь (He blinked and blinked and rubbed His head). То же самое выразила Портер и через использование приема аллитерации (blinking and blinking).

В результате такого плохого обращения с собственным ребенком и пренебрежения к нему его родителей его состояние ухудшается, учащаются приступы его болезни. Но вместо того, чтобы задуматься об улучшении его положения, Миссис Уиппл заботится больше о том, как бы соседи не уличили их в этом. Ее представлению о себе как об идеальной матери и мечте об идеальной семье, ее стремлению выглядеть хорошей в глазах людей прилично мешает отсталый сын. Эти заботы стали для нее мучительны и держат ее в постоянном напряжении. Миссис Уиппл чувствует, что устала. Усталость ее усугубляется с каждым днем, пока Он находится рядом. Слово sick встречается в тексте несколько раз, при этом в градации (sick- awfully sick = two-step gradation), что дает понять, как она пресытилась такой жизнью, таким напряженным состоянием. И в сцене встречи брата и его семьи неуемная гордость Миссис Уиппл вызывает иронию автора. Она с легкостью отдает предпочтение созданию видимости семейного достатка и благополучия, невзирая на предусмотрительное предупреждение Мистера Уиппла о ненужной растрате и на то, что после такой «роскоши» дети зимой будут голодать. This looks like prosperity all right – в этой фразе брата слышен на-

мек на то, что он обо всём догадался, но его сестра, довольная своей ненадолго исполненной мечтой, не замечает его догадки.

Рассказ не случайно изобилует такими словами, как as, as though, like, look like, ведь все действия Миссис Уиппл не настоящие, а показные. Живя в неприглядных условиях и имея ненадежного супруга, она пытается показать, пусть даже в ущерб себе и своим детям, что они сыты и довольны своей жизнью и в их доме царит любовь и гармония. Но ее слова и действия никак не сходятся по отношению к отсталому ребенку. Она уверяет, что любовь к матери дана от природы ("It's natural for a mother"), но по отношению к Нему в ней эта любовь не обнаруживается. Она твердит, что пытается оградить его от неприятностей, но делает как раз всё наоборот. И тот критический момент, когда приходится отправить Его на лечение, ей только на руку. Он больше не сможет ей помочь по хозяйству, поэтому в нём теперь нет необходимости. И хотя она говорит, что это ненадолго (опять только для того, чтобы люди не осудили), на самом деле это не так. Она сама себя выдала, когда увидела его слезы. В этой сцене ее угрызения совести, осознание своей вины перед Ним не показные, и одной из мыслей, проскочивших в ее голове, была – maybe he knew they were sending Him away for good. И Он, действительно, знал, что уже не вернется никогда. Это только казалось, что Он ничего не понимает (they never knew just how much He understood). Здесь в развязке рассказа автор использует прием потока сознания персонажа. Это позволяет читателю увидеть искренность в реакции Миссис Уиппл на Его слезы. Она любила Его, как могла, то есть это значит, что она не могла заставить себя любить Его. Ей очень жаль, что Он появился на этот свет. Она раскаялась, но, к сожалению, ее раскаяние не в Его пользу. Всё то хорошее, что она для него делала, – всё это было показное. Своей гордыней она сама себе травит и без того несладкую жизнь. Из-за ее гордыни страдает ни в чём неповинное дитя, которому не хватает материнской любви и ласки. Миссис Уиппл боится позора. Слово shame повторяется более трех раз на протяжении рассказа. Это наталкивает на мысль, что автор как бы стыдит этого персонажа, ставит его ей в укор.

Так кого или что поставила Портер в упрек происходящим событиям, безжалостность матери, или нужду, или даже «соседей»? А может, просто она хотела сказать, что каким бы ни было твое дитя, это дитя человеческое, и так издеваться над Ним нельзя. Для заглавия рассказа использовано автором местоимение третьего лица – Он. Это означает, что таких детей много и на месте сына Миссис Уиппл мог бы быть любой другой ребенок, страдающий подобным недугом и испытывающий подобное отношение к себе. Так Портер поднимает острую проблему детей-калек, иронично излагая ее в подтексте и искусно используя языковую материю.

Библиографический список

1. Eremiya N. L. A manual of practical stylistics and stylistic analysis. – Kokshetau, 2006.
2. Porter K. A. He // The Collected Stories of Katherine Anne Porter. – New York : Harcourt, 1965. – P. 49–58.

ПУТИ ТРАНСФОРМАЦИИ АРХЕТИПИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ В. О. ПЕЛЕВИНА «S.N.U.F.F.»

А. Л. Бобылева

Аспирант,
Казанский (Приволжский)
федеральный университет,
г. Казань, Россия

Summary. This article is devoted to the interpretation of the archetype of "damsel in distress" in the novel of V.O. Pelevin. Particular attention is drawn to the consistent transformation of the character and its effect on the basic idea of the novel.

Keywords: V. O. Pelevin; archetype; damsel in distress; dystopia.

Роман Виктора Пелевина «S.N.U.F.F.» еще до публикации вызвал множество предположений о том, чему же всё-таки будет посвящен очередной текст «поэта, философа и бытописателя пограничной зоны» пресловутого поколения «П» [1]. Как до выхода романа, так и после его публикации отправной точкой всех рас-

суждений служит интерпретация его названия. Вариантов трактовки множество – это и прямое значение слова в переводе с английского (snuff – «понюшка табака»), и отсылка к одноименным зарубежным романам и фильму, и вид короткометражных фильмов садистского характера. Один из вариантов расшифровки представлен и в самом романе.

Подробно расписав и обдумав все модели обыгрывания названия, как критики, так и читатели зачастую успокаиваются на этом, переходя к более сложным составляющим идейно-тематического и сюжетно-композиционного уровней. Однако сам Пелевин не ограничивает игру с читателем исключительно внутритекстовыми элементами, проворачивая различные кунштюки с обложкой, форзацем, аннотацией или выходными данными. Нужно отметить, что «S.N.U.F.F.» не так наполнен элементами подобного рода, как, например, роман «t», однако и здесь есть на чём остановиться кроме непосредственно названия. Так, в нашей статье мы бы хотели особое внимание уделить заголовку первой части романа и показать ее влияние на раскрытие основной идеи романа.

Надпись «Ч. 1. Damsel in distress», или «Дева в беде», открывает роман, заставляя читателя непременно идентифицировать в тексте эту «деву». Однако найти её вовсе не просто, так как «претенденток», как минимум, две. При этом каждая из подходящих на эту роль героинь раскрывает определенную «ступень» историко-литературной эволюции архетипического образа «девы в беде», претерпевающего трансформацию и в тексте романа.

Прежде всего, следует отметить, что формально роман строится по законам жанра антиутопии. Мир условного будущего разделен на две части: нижняя – Уркаина, верхняя – Бизантиум. Подобно морлокам Уэллса населяющие Уркаину «орки» представляют собой интеллектуально отстающую расу, занимающуюся по большей части физическим трудом. Бизантиум, наоборот, является «метафорическим Лондоном», в который съезжаются все богачи. Уровень жизни в двух мирах соответствует амбивалентным канонам метажанра утопии / антиутопии.

Двойственность характерна и для композиции самого романа, в котором чередуются два типа глав, различных по тематическо-

му и нарративному признакам. Первые посвящены Бизантиуму, и повествование в них ведется от первого лица в дневниковой форме. В главах второго типа рассказывается уже об Уркаине от имени не персонифицированного «автора-повествователя». Главные герои Бизантиума – Дамилола и Кая, Уркаины – Хлоя и Грым. В контексте развития ситуации «дева в беде» можно рассматривать как Хлою, так и Каю.

Содержательно «дева в беде» является архетипическим образом, который впервые был воплощен еще в мифах Древней Греции и Рамаяне, а потом получил свое дальнейшее развитие в сказках, средневековом эпосе, романах нового времени. Формально «девой», отражающей еще древнегреческие традиции, можно назвать Хлою. Уже само имя отсылает нас к роману Лонга «Дафнис и Хлоя», в котором двигателем сюжета во многом является именно ситуация вызволения девушки из беды. Пасторальные мотивы романа также преломляются в пелевинском тексте.

Впервые читатель знакомится с Грымом и Хлоей, когда они идут рыбачить. Оркские ландшафты далеки от пасторальных описаний, даже нарочито контрастны по отношению к ним: «Местность была довольно депрессивной. Вернее, с одной стороны от дороги она была даже живописной, насколько это слово применимо к Оркланду – там были конопляные и банановые плантации, речка и пара вонючих оркских деревень. А с другой стороны начинались самые мрачные джунгли Оркланда. Мрачны они не сами по себе, а из-за того, что за ними. Через несколько сотен метров деревья редеют, и начинается огромное болото, которое по совместительству служит кладбищем» [4, с. 26].

Безусловно, трудно себе представить Дафниса и Хлою, прогуливающимися по таким просторам. Однако и герои Лонга, и герои Пелевина схожи в своей юношеской проблеме – и те и другие боятся перейти к решительным действиям, переступив дружескую черту. Но если Дафнис и Хлоя были просто несведущи в вопросах отношений между полами, то их современные литературные «потомки» теоретически уже подкованы. Пелевин емко и, как всегда, иронично определяет ситуацию, перечеркивая создавшуюся романтически-пасторальную ассоциацию: «рыбалка заменяет оркам задний ряд кинозала» [4, с. 28].

Характеры самих героев также больше соответствуют современной прямолинейности, чем древнегреческой невинности. Хотя Пелевин и пытается с самого начала активизировать сюжетные стереотипы, предваряя роман аннотацией, обещающей раскрыть глубочайшие тайны женского сердца, но делает он это лишь с целью тут же разрушить их. Хлоя становится далеко не той «девой в беде», к который привыкли читательницы любовных романов и сказок о принцессах, она далека и от Хлои Лонга, которая лишь волей случая стала пленницей.

"Damsel in distress" это конкретная роль, выбранная для Хлои Дамилолой, от имени которого ведется повествование в ряде глав. Он работает «оператором live news». Его профессия заключается в том, чтобы снимать новости, точнее создавать их. Он со своим напарником Бернаром-Анри получает задание – организовать и заснять очередной повод для войны с орками: «Самым убедительным и неоспоримым видеоповодом для войны, по поводу которого согласны абсолютно все критики, комментаторы и пандиты, в сегодняшней визуальной культуре, как и века назад, считается так называемая «damsel in distress» [4, с. 23].

Дамилола использует устойчивый сюжет, превратившийся в штамп, как регулятор человеческих настроений и эмоций. В расчете на то, что, увидев беззащитную девушку, попавшую в руки жестокого кагана Уркаины, орки начнут очередное революционное движение в защиту своих прав, Бернар-Анри берет на себя роль спасителя угнетенной «damsel», демонстрируя самоотверженность бизантийцев. Весь этот спектакль снимает Дамилола, который к своей работе относится как к искусству: «это были просто потрясающие кадры. Одна серия для вечности – с солнцем, бьющим прямо в камеру над строем воинов с пиками. А вторая, уже без всяких выкрутасов – для новостей» [4, с. 46].

Хлоя ненароком становится главной героиней всего происходящего, ее задача – вызвать симпатию и сочувствие зрителей, с чем она прекрасно справляется, и не подозревая об этом: «особенно хорошо получилась Хлоя, потому что она все время моргала своими огромными глазами, пытаясь зареветь, но у нее никак не получалось, и выглядело это так, словно ей и вправду непо-

нятно, где она и что происходит. Ее оркская раскраска была очень кстати – эти зигзаги на лбу входят в моду и у нашей молодежи. Поможет с эмпатией, ясно любому сомелье» [4, с. 46].

Так, в образе Хлои трансформация «девы в беде» достигает апогея: через деконструкцию пасторально-мифологических интерпретаций архетипический образ начинает эксплуатироваться в духе массовой культуры, превращаясь в клише. Нужно отметить, что свое начало эти изменения берут еще в мелодрамах викторианской эпохи, получая дальнейшее развитие в кинематографе 20 века, когда стало понятно, что «Гориллы плюс сексуальные женщины в опасности равно огромные прибыли» [7].

Пелевин же интерпретирует этот образ в русле одной из своих магистральных идей, перемещая его из массовой культуры в сферу политического инструментария. Манипуляция сознанием с помощью стратегий масскульта становится одной из основных форм работы СМИ в романе. Эта тема не нова для Пелевина, она кочует из романа в роман, получая различное воплощение.

Кроме пасторальных, мелодраматических и массмедийных форм трансформации образа, в романе также обыгрывается его современное восприятие в духе «эксплуатационного кино», которое использует лишь популярные сюжеты в целях быстрого заработка. Темы подобных фильмов нередко связаны с сексом и насилием, поэтому «дева в беде» приобретает значение фетиша. Эротический подтекст проявляется еще у Маркиза де Сада в лице многострадальной Жюстин, а у Пелевина он доводится до абсурда, превращаясь в объект религиозного служения. Порнография и насилие – единственная тема «снафов», которым нет никакой альтернативы в массмедийном пространстве Бизантиума. Все сценарии кровопролитий проработаны и взяты под контроль, они снимаются на специальную пленку и являются символом служения богу Маниту.

Хлоя лишь по воле случая становится участницей снафа. Однако после того как она ненароком стала «damsel» в видеохронике Дамилолы, она из подставной «девы в беде» превращается в настоящую. Бернар-Анри, который должен был стать ее спасителем в «видеоповоде», запирает ее в подвале своего дома, намереваясь изнасиловать и убить. Однако в этом случае архетипический образ начина-

ет трактоваться в феминистическом ключе, так как Хлоя сама спасается из плена, умудряясь поменяться с Бернаром-Анри местами и стать его линчевателем. Грым в этой ситуации лишен рыцарских качеств, он лишь наблюдает за происходящим, скрываясь с Хлоей от отряда берсерков, обнаруживших пропажу Бернара-Анри. От преследователей Хлою и Грыма спасает Дамилола по просьбе своей «спутницы» Каи. В этой точке романа происходит смещение ролей: Хлоя утрачивает сюжетные привязки к образу "damsel in distress", зато их получает Кая, в связи с чем трансформация образа "девы в беде" разворачивается в обратном направлении.

Кая – квинтэссенция авторской иронии. Во-первых, несмотря на то, что она робот, точнее, высокотехнологичная «резиновая» женщина, Пелевин делает ее наиболее человечным персонажем, способным принимать решения и испытывать настоящие чувства. Во-вторых, в паре Кая – Грым «девой в беде» является, скорее, Грым, а Кая берет на себя роль спасительницы и указывает Грыму новый путь. Однако феминистские тенденции проявляются не сразу. Изначально Кая предстает как "damsel in distress" в духе одного из самых популярных поджанров «эксплуатационного кино» – "women in prison". Тюрьма Каи – это дом Дамилолы, за пределы которого она не может выйти в силу своих настроек. Эротический подтекст также очевиден – фактически она является наложницей своего хозяина, исполняя любые указания. Однако ведет себя она как настоящая женщина и ловко манипулирует своим любовником. Именно она заставляет Дамилолу спасти Хлою и Грыма от преследователей, так как влюбляется в юного орка.

Интересно, что отношения Каи и Грыма строятся по законам волшебной сказки, в основе которой лежит архетипический образ «девы в беде». И. Саморукова и И. Тартаковская в своей статье пишут: «Если вернуться к сказке, образующей в пелевинских романах основу фабулы, то Дамилола походит на Кащея, удерживающего умницу-красавицу Василису Прекрасную, которая, кстати сказать, тоже не вполне человек, если вспомнить ее магические навыки. И по-сказочному всё выходит правильно и справедливо. Василиса и Иван-царевич обманом и хитростью убегают из чертога Кащея, а погоня за ними оборачивается для последнего полным фиаско и гибелью вместе со своим царством» [5]. Вы-

рываясь из иллюзорного мира, герои начинают новую жизнь на просторах настоящей природы вне иллюзорного мира, возвращая архетипический образ в русло первоначальной пасторальной ассоциации. Таким образом, в изображении Хлои и Каи "damsel in distress" проходит путь зеркальной трансформации.

Однако нельзя не отметить, что Кая соединяет в себе интерпретации не единственного архетипического образа. В самом романе сущность Каи определяется следующим образом: «это вечная женщина, Ева, архетип» [4, с. 167]. Так, во взаимодействие вступают уже два архетипических образа. При этом архетип Евы также трактуется с точки зрения основной идеи романа, так как по сути Кая – это симулякр, она выполняет лишь внешние функции, обходя природные задачи: «Иные утверждают, что сура – это просто усложненный способ эротического самообмана. Может, и так. Но пусть уж лучше я буду обманывать себя сам, чем позволю это мачехе-природе, лупящей меня по голове своей гормональной дубиной» [4, с. 96].

Кроме того, у Каи есть целый блок настроек, который по своей сути соответствует различным архетипам женщины, выявленным Юнгом. Настройка «духовность» явно отвечает за архетип Софии, а регулирование «сучества» и «соблазна» варьирует баланс между Марией и Еленой. Каждый архетип по своей сути амбивалентен, у него есть как светлое воплощение, так и теневое. Дамилола держит все настройки на максимуме, что превращает Каю в «гремучий коктейль» эмоций, неподвластных логике и управлению. Однако именно такое сочетание придает Кае человечность, дает возможность принимать самостоятельные решения, которые позволили ей вырваться за пределы иллюзорного Бизантиума.

Эксплицированная в тексте аналогия с архетипом Евы, скорее, противоречит назначению Каи, так как Ева – это в первую очередь мать, природа, земля. Однако авторская ирония имеет серьезную почву, ведь в технократическом мире, где войну ведут трансформеры, а вид за окном создают компьютеры, дугой вариант идеальной женщины и не возможен. Е. Дайс в своей статье «Робот Кая, пророк Маниту» объясняет такое противоречие интересным образом, находя в тексте Пелевина игру с принципами

гностического учения: «Кая – идеальная с точки зрения гностиков женщина, поскольку она вообще лишена материальной оболочки и не способна к деторождению, понимавшемуся ими как продление цепи страданий» [2]. Во многом эти идеи пересекаются с философией буддизма, так как такое положение вещей не только разрывает пелену иллюзорности, но и размыкает круг сансары, прекращая всяческие перерождения.

Таким образом, в тексте романа мы наблюдаем игру сразу с несколькими архетипами, которые, переплетаясь и трансформируясь, отражают симулятивную природу не только выдуманного футуристического мира, но и реального современного. Поступательное отражение эволюции архетипического образа «девы в беде» демонстрирует «опрощение» традиционных сюжетов в сатирическом ключе: автор иронично показывает, как массовая культура, поглощая обогащенные смыслом литературные традиции, доводит их до уровня профанации, фетиша или же пустого означаемого, направляя весь процесс развития культуры и цивилизации по пути энтропии.

Библиографический список

1. Генис А. Феномен Пелевина. URL:http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen1/1.html (дата обращения: 25.04.2014).
2. Дайс Е. Робот Кая, пророк Маниту // Русский журнал. URL: http://russ.ru/Mirovaya-povestka/Robot-Kaya-prorok-Manitu (дата обращения: 25.04.2014).
3. Лонг Дафнис и Хлоя. – Калининград : Янтарный сказ, 2001. – 230 с.
4. Пелевин В.О. S.N.U.F.F. – М. : Эксмо, 2012. – 480 с.
5. Саморукова И., Тартаковская И. Утопия мужского желания. О новом романе Виктора Пелевина // Цирк «Олимп». – 2012. – № 2. URL: http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/272/utopiya-muzhskogo-zhelaniya-o-novom-romane-viktora-pelevina (дата обращения: 25.04.2014).
6. Юнг К. Подход к бессознательному // Архетип и символ. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.
7. Erish A. Illegitimate dad of 'Kong' // Los Angeles Times. URL: http://articles.latimes.com/2006/jan/08/entertainment/ca-ingagi8 (дата обращения: 25.04.2014).

ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ТЕРМИНОЛОГИИ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ СОСТАВНЫЕ ГЛАГОЛЫ В «ДИВАНУ ЛУГАТ-ИТ-ТЮРК» М. КАШКАРСКОГО

Н. Д. Гусейнова *Доктор философии по филологическим наукам, Институт языкознания им. Насими,*

С. И. Новрузова *доктор философии по филологическим наукам, Национальная академия наук Азербайджана, г. Баку, Азербайджан*

Summary. This article analyses development stages of Azerbaijani language terminology. The number of specific examples are used to illustrate development of terms in Azerbaijani language. Different methods of terms development are diseribed and discussed. The article concludes that the main source of term development should be vocabulary of native language.

Keywords: terminology; analysis; linguistics; stock of words.

История терминологии в Азербайджане неразрывно связана с развитием азербайджанского литературного языка. Азербайджанский литературный язык начал формироваться в XI–XII вв. на основе общенародного языка, поэтому история образования различных терминов в азербайджанском языке также начинается с этого времени.

Так, в памятнике азербайджанского языка X–XI вв. «Китаби-Деде Коркуд» мы встречаем географические термины *təpə, bazı* «холм», *gədik, gəzdək* «седловина», *dərə «*долина», *düz* «равнина» и др. Эти термины представляют значительный интерес с точки зрения изучения истории их образования в азербайджанском языке [7, с. 28].

В словаре Махмуда Кашгарского «Дивани-лугат-ит тюрк» (XI в.) и в «Словаре Ибн Муханны» (конец XII – начало XIV в.) также встречаются термины на азербайджанском языке, относящиеся к области сельского хозяйства, медицины, географии и отдельных отраслей ремёсел. Несмотря на то, что эти словари не являются собственно «азербайджанскими», в них, тем не менее, в определённой мере отражена лексика азербайджанского языка. Некоторые термины, например входящие в «Словарь Ибн Муханны», в настоящее время употребляются в азербайджанском языке с крайне незначительными изменениями: *ağıl «*кошара*», arğac «*стойбище*», beşik «*люлька*», buzlaq «*ледник*», çaxır «*вино*», davar «*мелкий рогатый скот*», bəzək «*украшение*», mərcimək «*чечевица*», sinir «*нерв*», kirşan «*пудра*», şişək* «двухлетний баран»*, süngü «*штык*», qanalma «*кровопускание*», erəmik «*неплодливый*» (о животных)* и др. [5].

Однако на первом этапе развития азербайджанского литературного языка (который продолжался с XI–XII вв. до первый половины XIX в.) словарный состав азербайджанского языка не использовался как основной источник. Здесь преобладала лексика арабского и персидского языка. Около 95 процентов общего количества научных, политических, производственных и других терминов составляют арабские и персидские слова. И тогда это было естественно, потому что, начиная с VII в., т. е. после завоевания арабами Азербайджана, местное население было принуждено изучать арабский язык как «святой» язык – язык Корана. Характерно, что в этот период для выражения отдельных понятий арабские, персидские и азербайджанские термины употребляются параллельно. Однако, начиная с XVII – XVIII вв. в трудах по ботанике, медицине, географии и т. д. различные специфические понятия передаются только азербайджанскими словами.

С первой половины XIX в., после воссоединения Северного Азербайджана с Россией, в истории азербайджанского литературного языка начинается второй этап, который продолжается до установления Советской власти в Азербайджане. Этот период является периодом стабилизации единого азербайджанского литературного языка на основе народного национального языка. Азербайджанская культура развивается уже более интенсивно, широкое распространение среди азербайджанского народа получает так на-

зываемая советская литература. Азербайджанский язык всё более развивается и совершенствуется за счёт усвоения новых слов.

В отношении создания терминологии данный период характеризуется, как и раньше, использованием лексики арабского и персидского языков, но всё чаще и чаще при образовании терминов обращаются к словарному составу родного, азербайджанского языка, и, наконец, используется также словарный состав русского языка.

В создании новых терминов из собственной лексики азербайджанского языка большую роль сыграла литературная деятельность великого мыслителя и драматурга М. Ф. Ахундова. Он отстаивал необходимость создания терминов на основе собственного словарного состава родного языка и его диалектов. Но одновременно он считал необходимым употреблять в азербайджанском языке термины, для которых трудно найти соответствующие эквиваленты в родном языке, из русского и европейских языков. «В настоящее время, – писал М. Ф. Ахундов, – мы должны изучать многочисленные слова и термины, которые помогают нам достигнуть цели в изучении отдельных отраслей науки. Мы должны заимствовать эти слова и термины ещё и потому, что нет их соответствующего эквивалента ни в одном из трёх языков (в арабском, фарсидском и азербайджанском)» [1, с. 198].

Эти мысли М. Ф. Ахундова практически реализовались в его научно-критических статьях, философских и литературно-художественных произведениях. Для его стиля характерны такие термины, как *газета, драма, команда, конституция, патриот, философ, партизан, революция, культура, генерал, актёр, критика, паспорт, медаль, политика, литератор, поэзия, цивилизация.* Он употребляет их без перевода.

В создании новых терминов в азербайджанском языке велики заслуги видного ученого и просветителя Гасанбека Зардаби, издававшего газету «Экинчи» («Пахарь»). Значительное место в этой газете занимают интернациональное термины, заимствованные в основном из русского языка – *журнал, телеграф, десятина, университет, завод, пароход, матрос, область, бунт, профессор* и др.

Однако основным источником терминологии Г. Зардаби является общенародный язык. В процессе терминотворчества он

широко использовал диалектную лексику. Некоторые слова из ограниченного круга употребления он ввёл в литературный язык.

Представляют большой интерес способы образования терминов, используемые Гасанбеком Зардаби в своей литературной и публицистической деятельности. Одним из этих способов является образование терминов путём сочетания причастия с отдельными частями речи, например: *ağacmişarlayan* «лесопилка», *yağışölçən* «дождемер», *qaymaqyığan* «сепаратор», *suçıxardan* «водокачка», *buz kəsən* «ледокол», *tezatılan* «вид оружия» и др.

Такие термины, как *at gücü* «лошадиная сила», *sibir yarası* «сибирская язва», *gömrükxana* «таможня», *gömrük* «пошлина», *bank bileti* «банковый чек» и другие, впервые были употреблены на страницах газеты «Экинчи».

В XIX в. ещё не было отдельной отраслевой терминологии. Общественно-политические, научные, производственные, сельскохозяйственные термины включались в общие переводные словари. Термины давались также как приложение к хрестоматиям по азербайджанскому языку [2; 3; 4].

В указанных словарях даются эквиваленты для некоторых русских, европейских терминов в азербайджанском языке. Безусловно, в этих словарях были определённые недостатки. Например, в «Русско-татарском словаре» С. М. Ганизаде некоторые русские в европейские термины были переведены непонятными арабско-персидскими словами и выражениями: дирижёр – *müdiri-xoris,* диссертация – *bəyanatı elmiyyə,* актёр – *şəbixə,* дезинфекция – *üfünətbərdar,* агитация – *fəsad,* комитет – *icmai məsaləx,* революция – *ixtisas,* механика – *mühəndisə,* либерализм – *azadəlik,* агрономия – *elm-ziraət* и т. д.

Бекир Чобанзаде был одним из главных организаторов I Всесоюзного тюркологического съезда (Баку, 1926), на котором он выступил с докладом: «Взаимоотношения тюрко-татарских языков» и «Принципы составления терминологии на тюрко-татарских языках».

Велики заслуги Б. Чобанзаде. Он был избран председателем Научного Совета Всесоюзного Центрального Комитета Нового Алфавита, в 1928 году – действительным членом Института налогов Востока в Москве, а в 1925–1933 годах является руководи-

телем гуманитарной секции Азербайджанского терминологического комитета, затем – заместителем председателя, а позднее и председателем Комитета.

Всесоюзный тюркологический съезд (1926), имел важное значение для определения задач советской тюркологии и её развития. Началась интенсивная работа по языковому строительству, созданию алфавитов, соответствовавших фонетическому строю тюркского языка и орфографии, подготовке местных языковедческих кадров.

Таким образом, в целом период с 1922 по 1930 г. характеризуется стремлением к замене многочисленных терминов, уже завоевавших право на существование в азербайджанском языке, искусственными, национально-пуристскими, порой искажающими содержание отдельных понятий. Бесспорно, при создании терминов надо использовать все языковые богатства и творческие приёмы родного языка, но этот метод не является единственным источником создания терминологии.

В связи с этим показательна позиция 1-го Всесоюзного тюркологического съезда, созванного в 1926 году в Баку.

Вопросам терминологии на съезде были посвящены пять специальных докладов (докладчики А. Р. Зифельдт, Х. Б. Зейналлы, Б. В. Чобан-заде, А. Б. Байтурсун, Х. А. Одабаш). Однако тезисы докладов носили по существу эклектический характер и по многим вопросам противоречили друг другу. А. Р. Зифельдт, например, считал, что «наиболее здоровой является точка зрения языковых народников-демократов» [6, с.187].

В 1929 г. при Наркомпросе Азербайджанской ССР был организован Терминологический комитет. С его образованием и с дальнейшим переходом его в ведение Азербайджанского государственного научно-исследовательского института, можно сказать, начался второй период разработки унифицированной терминологии азербайджанского языка. Комитет выпустил 15 терминологических словарей по разным отраслям науки и техники, в том числе по теоретической механике, математике, неорганической химии, анатомии, агрономии, физиологии, истории, общей медицине, земледелию, геодезии и др.

Однако если в первом периоде налицо была тенденция создания искусственных «самобытных», «собственных» терминов, то после 1930 г., напротив, появилось стремление к заимствованию терминов из других языков, иногда даже в ущерб уже прочно вошедшим в азербайджанский язык терминам. Таким образом, второй период характеризуется преимущественным внедрением иноязычных слов в научно-техническую терминологию. Такие термины, как *алгебра, геометрия, стиль, агитация, теория, документ, адрес, культура, критика, биография, процент, продукт* и сотни других, стали употребляться в азербайджанском языке без перевода. Отдельные иноязычные термины даже не оформлялись по правилам орфографии азербайджанского языка.

В 1944 г. в Баку была созвана языковедческая конференция. Целью её было уточнение источников и принципов создания научно-технических, общественно-политических и других терминов. В докладе профессора М. Ш. Ширалиева были проанализированы и предложены на обсуждение три основных источника для терминологии азербайджанского языка:

1) общенародный язык,

2) арабский и персидский языки,

3) русский и европейские языки.

М. Ш. Ширалиев указал также на ряд конкретных принципов создания терминов на основе этих источников [8, с.12].

Однако мнение профессора М. Ш. Ширалиев относительно того, что одним из основных источников для создания унифицированной терминологии азербайджанского языка являются арабский и персидский языки, вызвало ряд возражений со стороны участников конференции. Многие специалисты считали, что азербайджанской литературный язык, выросший и окрепший в советской период, не нуждается для выработки терминологии в такой основе, как арабский и персидский языки. На страницах республиканской печати началась широкая дискуссия по этому вопросу. Итоги дискуссии свелись к тому, что в настоящее время основным источником создания терминов в азербайджанском языке должен быть его собственный словарный состав, а термины, выражающие новые понятия, и отсутствующие в словарном составе родного языка, следует заимствовать из интернационального фонда русского языка.

Наиболее продуктивная работа в области научно-технической терминологии началась в третий период, т. е. после 1952 г., в связи с организацией Терминологического комитета при Президиуме Академии наук Азербайджанской ССР. В результате деятельности Терминологического комитета развилась и укрепилась отраслевая научно-техническая терминология, уточнены некоторые термины, ранее употреблявшиеся в азербайджанском языке «условно». Было издано около 50 терминологических словарей. Например, словари по языкознанию, литературоведению, ботанике, зоологии, химии, математике, истории, философии, физиологии человека и животных, анатомии, животноводству, геологии, физике. А также по другим наукам, технике и сельскому хозяйству.

В настоящее время работа по созданию терминологии в азербайджанском литературном языке в основном ведётся в трёх направлениях:

а) составляются отраслевые терминологические словари;

б) издаётся учебная и научная литература;

в) через прессу и радиовещание вводится в быт и практику повседневной общественной, культурной и производственной жизни новая лексика.

Основным источником для образования терминов азербайджанского языка является его собственная лексика. Основной базой для образования новых слов, а также терминов, служит уже имеющийся в распоряжении языка лексический материал. Естественно, что самые разнообразные способы образования новых терминов находят отражение в грамматических правилах языка.

Когда на основе лексики азербайджанского языка создаются общественно-политические, научно-технические и другие термины, применяются следующие способы их образования:

1) семантический способ – терминологизация слов литературного языка и диалектов с изменением значения;

2) морфологическое словообразование – словосложение и аффиксация;

3) синтаксический способ – использование словосочетаний;

4) калькирование, т. е. искусственный перевод терминов с русского языка.

Приобретение новых значений и изменение смысловых оттенков уже имеющихся в языке слов является одним из главных способов образования терминов в современном азербайджанском языке. Известная часть терминов, входящих в словарный состав азербайджанского языка, состоит из терминов, образованных семантическим способом. Например, слово ***istismar*** «эксплуатация» давно употребляется в азербайджанском языке. Применительно к капиталистическим отношениям оно выражало присвоение капиталистами чужого труда, угнетение. Сейчас это слово приобрело новое значение – оно употребляется как термин, обозначающий использование чего-либо в производственных целях.

Особенно широко используется семантический способ при создании технической терминологии. В последнее время с его помощью создано много новых терминов. Например, слово *yorğunluq* «усталость» означает снижение прочности металла под действием многократно повторяющихся нагрузок. Также и многие другие общеупотребительные слова, например *diş* «зубец», *beşik* «люлька», *daban* «пятка», *qol* «рука», *dirsək* «локоть», *yumruq* «кулак», *tana* «серьга», başmaq «башмак» изменив своё основное значение стали употребляться как специальные технические термины.

В процессе упорядочения и систематизации терминологии азербайджанского языка пересматриваются и отбираются удачные термины, созданные на материале родного языка. За каждым термином закрепляется только одно значение. Явно устаревшие и неудачные термины устраняются. Из параллельно употребляющихся терминов оставляются те, которые наиболее точно обозначают данное понятие, более соответствуют правилам азербайджанского языка.

Раньше наиболее часто встречающимся недостатком в области терминологии азербайджанского языка была передача одним термином нескольких, иногда различных понятий, требующих более дифференцированного их обозначения специальными терминами. Эти термины соответствующим образом дифференцируются. Для каждого понятия определяется конкретное слово-термин. Так, например, в азербайджанском языке термин *nəzəriyyə* имел три значения: «теория», «учение» и «доктрина».

Теперь данный термин остался в значении «теория» для второго значения принят термин *təlim*, а термин доктрина употребляется без перевода. Термин *təcrübə* прежде использовался в значениях «опыт», «практика», «эксперимент». Теперь для двух последних понятий заимствованы соответствующие термины: *практика, эксперимент*; термин *mənzərə* использовался в значениях «пейзаж», «вид», «панорама», «ландшафт», теперь данный термин остался только в значении «пейзаж» [9, с. 63].

Уточняются термины, которые недостаточно отвечают смыслу тех или иных научно-технических понятий. Пересматриваются русские термины и термины иностранного происхождения, заимствованные через русский язык. Те из них, которые повторяют уже прочно вошедшие в азербайджанский язык термины, отсеиваются.

Библиографический список

1. Ахундов М. Ф. Сочинения. – Т. III. – Баку, 1955.
2. Будагов Л. Сравнительный словарь турецко-татарских наречий. – СПб., 1960
3. Ганизаде С. М. Русско-татарский словарь. – Тифлис, 1889. 1869.
4. Лазарев А. М. Тюркско-татарско-русский словарь. – СПб., 1866.
5. Мелиоранский П. М. Араб-филолог о турецком языке. – СПб., 1900.
6. Стенографический отчёт 1-го Всесоюзного тюркологического съезда. – Баку, 1926.
7. Юзбашев Р. М. Опыт исследование азербайджанских географических терминов : автореф. …дисс. канд. филолог. наук. – Баку, 1962.
8. Şirəliyev M. İstilahlar yaradılmasındakı əsas prinsiplər // Труды Института языка АН Азерб. ССР. – 1947. – Т.1.
9. Qasımov M. Azərbaycan dili terminologiyasının əsasları. – Bakı, 1973.

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ КООРДИНАЦИИ В РУССКОМ И ПЕРСИДСКОМ ЯЗЫКАХ

А. Хосейни *Доцент,*
Щ. Ибрагимшарифи *аспирант,*
Тегеранский университет,
г. Тегеран, Иран

Summary. It is known that the comparative approach plays an important, necessary role in training the foreign language and it can not be ignored the effectiveness of different moments, causing difficulties and become sources of interference in learning a foreign language. In this paper we consider the coordination in other words, the formal assimilation of the main parts of the sentence in Russian and Persian, which reveals the different moments of similarities and differences in these languages.

Keywords: coordination; number; Russian language; Persian language.

Задача человека, вступающего в контакт с другими людьми, – найти для каждой конкретной ситуации оптимальные вербальные и невербальные средства, которые будут способствовать достижению цели общения. Для каждого конкретного акта общения из всех языковых средств необходимо выбрать такие, которые с максимальной полнотой и эффективностью выполнят поставленную коммуникативную задачу.

Одной из областей появления синтаксических речевых недостатков является координация подлежащего и сказуемого. Это явление наблюдается и в русском, и в персидском языках. Но в соответствии с тем, что существующие нормы в этих языках полностью не совпадают, и учитывая данные сопоставительной лингвистики, логичным считается предсказать то, что у носителей русского и персидского языков, изучающих персидский и русский язык как иностранный, проявляются речевые ошибки в результате интерференции при общении на данных языках.

«Связь подлежащего и сказуемого в персидском языке называется مطابقه (*мотабэгэ* буквально значит: согласование, от англ. *concord*). Этот вид связи наблюдается между глаголом-сказуемым и номинативным подлежащем в числе и лице» [5, с. 98]. В рус-

ской грамматике сходный момент объясняется таким образом: «в подлежащно-сказуемостных предложениях подлежащее и сказуемое могут быть формально уподоблены друг другу. Такое уподобление главных членов предложения называется их координацией. Внешне связь координации подлежащего и сказуемого сходна с подчинительной связью согласования. Но внутренний характер этой связи и её грамматические признаки – иные, чем у связи согласования» [3]. Поскольку в персидском языке отсутствует категория рода, то в данной статье сопоставляем нормы координации в числе в русском и персидском языках.

Сопоставление правила образования формы числа главных членов предложения в персидском и русском языках.

В персидском языке термин *Мотабэге* (координация) употребляется лишь когда в роли подлежащего выступает имя существительное или субстантивное (номинативное) словосочетание и в роли сказуемого – спрягаемый глагол. Причина заключается в том, что среди частей речи персидского языка изменяются по числам лишь существительное и спрягаемый глагол. Глагольные окончания указывают на лицо и число подлежащего. «В персидской грамматике когда речь идёт о *Мотабеге* (координация), имеется в виду только категория числа и координация между окончанием глагола и номинативного словосочетания в роли подлежащего» [7, с. 172].

«Имя существительное занимает особое место в системе частей речи персидского языка и охватывает основную массу его номинативных единиц, его главный смысловой признак – предметность, которая находит отражение в грамматических категориях числа, выделенность / невыделенность, одушевлённость / неодушевлённость[1]» [2, с. 103]. «В персидском языке имя существительное не имеет формального морфологического показателя и выделяется среди других частей речи семантически или с помощью аналитических средств» [6, с. 67]. Категория числа у существительных считается словоизменительной, служит для количественной характеристики предметов и явлений, обозначаемых существительными. Существует бинарная система противо-

[1] -animate/inanimate.

поставлений двух форм – единственного и множественного числа, которые различаются собственно нулевым показателем и агглютинативными суффиксами. Множественное число образуется:

1. «Прибавлением суффиксов ها–/-**hä** (گل-گلها *gol**h**ä – цветы*), суф. ان– /-**än** его разновидность: يان-/-**yän**, گان-/-**gän**, وان-/-**vän**(مرد-مردان *mard**än** – мужчины,* سال-ساليان *säl**yän** – годы,* واژه-واژه گان *väjeh**gän** – слова,* بانو-بانوان *bäno**vän** – женщины)* , суф. ات– /-**ät** его разновидность: يات - /–**yät**, جات-/-**jät** для образования формы мн.ч. от существительных арабского происхождения: اشتباه-اشتباهات *eshtebä**hät** – ошибки,* کارخانه-کارخانجات *kärkhäne**jät** – заводы,* غزل-غزليات *ghazal**yät** – лирики*), суф. – ين/-**in**, ون-/-**oon** для образования формы мн.ч. от арабских заимствованных слов (حاضر-حاضرين *häzer**in** – присутствующие,* روحانی-روحانيون *rohäniy**oon** – духовные лица*).

2. С помощью форм арабского ломаного множественного числа (جمع مکسر / jame mokasar) : کتاب-کتب *kotab – книги*» [2, с. 109–111].

3. «Существительные, имеющие формальную форму единственного числа, но семантическое значение множественности (Plural noun): مردم *mardom – люди,* ملت *mellat – нация*» [6, с. 90].

В качестве глагольного окончания единственного числа употребляются م–/-am, ی-/-i, ǿ/د-/-ad/ǿ и окончания множественного числа: يم-/-im, يد-/-id, ند-/-and.

В русском языке категория числа имён существительных – лексико-грамматическая словоизменительная категория. Противопоставляются формы единственного и множественного числа. «Большинство существительных обозначают либо один, либо число предметов больше чем один: *дом – дома*, *дорога – дороги*. У ряда существительных, входящих в класс несчётных, существуют лишь формы одного числа: *молоко, листва, хлопоты*. Среди счётных существительных выделяются два типа: 1 – существительные, выражающие идею счёта формально (*дом – дома*), 2 – существительные, не выражающие идею счёта формально. Их число определяется с помощью языкового или ситуационного контекста (*брюки, пальто)*» [4, с. 476–478].

«Формы единственного и множественного числа различаются средствами выражения: 1 – изменением окончаний: *книг**а** – книг**и**,* 2 – усечением, наращением, чередованием суффиксов в основе: *крестья**нин** – крестья**не***, 3 – использованием супплетивных форм:

человек – люди» [1, с. 185]. «Глагольное сказуемое уподобляется подлежащим в лице, числе (и в прошедшем времени в роде), когда в роли подлежащего выступает имя существительное, личные местоимения, подлежащее-словосочетание. Именное сказуемое тоже согласуется с подлежащим в падеже, числе и роде» [1, с. 307–308].

Сопоставление правил координации в персидском и русском языках.

Координация в персидском языке проявляется в следующих моментах:

1. В персидском языке при существительном, обозначающем неживое существо в форме мн. ч. в роли подлежащего, глагол-сказуемое может иметь два варианта формы числа: единственного или множественного, например: برگ‌ها میریزد/ میریزند (*Barg**hä** miriz**ad** / miriz**and** – Листья падают).* В таком случае в русском языке происходит сложное явление, так как существительное, обозначающее неживое существо, может относиться к разным лексико-грамматическим разрядам: если оно относится к счётным существительным, то глагол согласуется с нём в числе *(**книга** сто**ит** / книг**и** сто**ят** на столе),* а если к несчётным (независимо от грамматических показателей числа), то глагол приобретает форму 3-ого лица е. ч. (***Весна** наступи**л**а / наступа**ет**).* Это различие может стать источником проявления речевых ошибок и для персов и русских.

2. При существительном, обозначающем неживое существо, при переносе на него качеств, свойств от живых существ, в роли подлежащего глагол-сказуемое с ним совпадает в числе. Например: برگ ها میرقصند *(Barg**hä** miraghs**and** – Листья танцуют),* رودخانه آواز میخواند *(Rudkhäne**ó** äväz mikhän**ad** – Река поёт).* В данном случае в русском языке происходит сходное явление.

3. При существительном, обозначающем живое существо кроме человека в роли подлежащего, глагол-сказуемое с ним совпадает в числе (и сходное явление в русском языке). Например: گربه شیر میخورد *(Gorbe**ó** shir mikhor**ad** – Кошка ест молоко),* گربه **ها** شیر میخورند *(Gobe**hä** shir mikhor**and** – Кошки едят молоко).*

4. При личных местоимениях в роли подлежащего глагол-сказуемое совпадает по числе с ним, например: رفتم من میروم / *(man mirav**am** / raft**am** – я иду / шёл (шла)),* ما میرویم/ رفتیم *(mä mirav**im** / raft**im** – мы идём / шли).* В русском языке наблюдается сходный

момент (отмечаем, что в данной работе рассматривается категория числа, а не рода): ***Я*** *вижу печальные очи.* ***Мы*** *гуляем в парке.*

5. При существительном جنابعالی/ سرکار /حضرتعالی, обозначающем человека-собеседника, имеющем форму е. ч. (семантические эквиваленты вежливой формы Вы), глагол-сказуемое употребляется в форме множественного числа, например: جنابعالی فرمودید *(**jenäbeäli** farmod**id** – Вы сказали).* Подобное согласование существует и в русском языке.

6. При существительном, обозначающем человека 3-ого лица е. ч. в роли подлежащего глагол-сказуемое может иметь два варианта формы числа: единственного или множественного, например: دکتر منزل نیست/ نسیتند *(**Doctoró** manzel nist**ó** / nist**and** – Врача нет дома).* В таких случаях в русском языке глагол имеет только форму единственного числа.

7. При подлежащем, выраженном неопределёнными местоимениями, глагол-сказуемое может иметь два варианта формы числа: единственного или множественного. Выбор формы числа зависит от семантики местоимения, например: همه میدانند ***(hame** midän**and** – все знают),* هر کس میداند ***(har kas** midän**ad** – каждый знает).* В русском языке присутствует сходное явление.

8. Когда в роли подлежащего выступают однородные существительные, связанные соединительным союзом و (va – и), сказуемое имеет форму множественного числа, например: سارا و دوستش/ و دوستانش صحبت میکنند *(**Särä va dostash / dostänash** sohbat mikon**and** – Сара и её (друг) подруга / её друзья разговаривают).* В русском языке наблюдается сходное явление, например: ***Спортсмен и тренер*** *отправились на соревнования.*

9. Когда в роли подлежащего выступает сочетание существительных или заменяющих их личных местоимений с союзом با (b*ä* – с), глагол согласуется с первым существительным (местоимением) в числе, например: سارا با دوستش/دوستانش می آید *(**Särä bä dostash / dostänash** miäy**ad** – Сара придёт со своим другом / своими друзьями),* ما با دوستانمان می آییم *(**Mä bä dostaneman** miäy**im** – Мы придём со своими друзьями).* В русском языке при словосочетании со значениием совокупности в роли подлежащего глагол семантически согласуется в форме множественного числа, но возможно и употреб-

ление формы единственного числа. *Пришёл* ***брат с сестрой****. Через пять минут на улице остались только* ***Антон с Иваном****.*

10. Когда в роли подлежащего выступает бессоюзное сочетание существительных, имеющих форму единственного числа, глагол имеет форму множественного числа, например: رئیس جمهور، نخست وزیر و وزیر دفاع در جلسه شرکت کردند (***Rais jomhur, nokhost vazir va vazire defä*** *där jalase sherkat kard**and** – В заседании участвуют президент, премьер-министр и министр обороны).* И в русском языке тоже при однородном подлежащем глагол может употребляться в форме обоих чисел, например: *В кофе содерж**ит**ся / содерж**ат**ся* ***жир, сахар, дубильные и ароматические вещества, кофеин.***

11. При подлежащем, выраженном аппозитивным словосочетанием, глагол совпадает в числе с существительным как в персидском, так и в русском языках, например: سارا خواهرم خواهد آمد (***Särä khäharam*** *häh**ad** äm**ad** – Сара – моя сестра придёт),* ما مردم جهان صلح را دوست داریم (***Mä mardome jahan*** *solh rä dost där**im** – Мы – население света, любим мир).* ***Журнал «Наука и жизнь»*** *опубликовал серию материалов.*

12. При подлежащем, выраженном именем совокупности (Plural noun), имеющем формы е. ч. и местоимениями, глагол-сказуемое может иметь два варианта формы числа: единственного или множественного. напр.: مردم دو گروهند (***mardom*** *do groh**and** – Люди делятся на два типа),* لشکر دشمن شکست خورد/خوردند (***Lashkare*** *doshman shekast khor**d** / khord**and** – Вражеской армии не удалось).* В русском языке существует сходное явление.

В русском языке выбор формы сказуемого зависит от условий: существует грамматическое, условное и семантическое согласование главных членов предложения. Координация в русском языке проявляется таким образом:

13. При субстантивных существительных в роли подлежащего глагол согласуется в числе, напр.: *Сыт**ый** голодного не разуме**ет**. Отдыхающ**ие** вошл**и** в зал.* В персидском языке есть сходное явление.

14. Когда в роли подлежащего выступает сочетание существительных или заменяющие их личные местоимения с союзом

(или), глагол имеет форму единственного числа, например: *Придёт врач* ***или*** *медсестра*. В персидском языке выбор формы глагола зависит от числа существительного.

15. Когда в роли подлежащего выступает сочетание существительных с количественным и собирательным числительным или только собирательное числительное в роли подлежащего, для глагола возможны формы обоих чисел, например: ***Пять человек*** *ехали*. *В бараке стояло* ***пять лошадей***. ***Двое учеников*** *пришло / пришли*. *Приезжают / приезжает* ***семеро***. При употреблении таких примеров персы предпочитают выбрать форму множественного числа особенно тогда, когда подлежащее обозначает человека или живое существо.

16. Когда в роле подлежащего выступает сочетание местоимений *нас*, *вас*, *их* с собирательными числительными, глагол употребляется в форме единственного числа, например: ***Нас (вас, их) двое*** *плыло*. ***Их семеро*** *осталось*. Такая языковая ситуация станет источником проявления грамматических ошибок для персов при изучении русского языка, поскольку согласно законам персидского языка, когда речь идёт о количестве людей, нельзя использовать форму единственного числа.

17. Когда в роли подлежащего выступает сочетание согласуемых местоимений или прилагательные в форме множественного числа с собирательными числительными, глагол употребляется в форме множественного числа, например: *Приехали* ***остальные семеро***. ***Эти четверо*** *появились недавно*. Персоговорящие в таких ситуациях выбирают тоже форму множественного числа (причина указана в предыдущем пункте).

18. Когда в роли подлежащего выступает сочетание местоименно-количественных слов с существительными, для глагола возможны формы обоих чисел, например: ***Большинство людей*** *молчало, пристально глядя на Ромася.* ***Большинство игроков*** *вошли в состав сборной страны.* Персоговорящие в таких ситуациях выбирают только форму множественного числа, даже когда существительное обозначает неживое существо. Такой выбор объясняется семантикой местоименно-количественного слова.

19. Когда в роли подлежащего выступают местоимения кто, кто-то, кто-нибудь, кто-либо, кое-кто, глагол употребляется в форме единственного числа, например: ***Кто*** *шум**ит**? **Кое-кто** постоянно опаздыва**ет**.* В данном случае в персидском языке глагол тоже употребляется в форме единственного числа*(**چه کسی** سروصدا میکند؟)*, но в персидском языке можно образовать от соответствующего местоимения форму множественного числа (چه کسانی), и при этом глагол должен стоят в форме множественного числа *(**چه کسانی** سروصدا میکنند؟)* . В русском языке при местоимении *что* (и производных от него местоимениях) глагол имеет форму единственного числа, например: ***что-то*** *случ**ит**ся.* В данном случае в персидском языке глагол тоже употребляется в форме единственного числа (**یک چیزی** اتفاق افتاده است), но здесь можно образовать от соответствующего местоимения форму множественного числа (یک چیزهایی) , и при этом глагол может иметь форму обоих чисел *(**یک چیزهایی** اتفاق افتاده است/ افتاده اند)*.

Анализ соответствующих конструкций в обоих языках показывает, что выделяется четыре момента:

1 случай, когда употребляется лишь одна форма числа (е. ч. или мн.ч.) и при этом в грамматических законах этих языков происходит совпадение, к ним относятся пункты 2, 3, 4, 5, 8, 11, 13, 14, 17.

2 случай, когда употребляется лишь одна форма числа (е. ч. или мн. ч.) и при этом в грамматических законах этих языков происходит несовпадение. К ним относится пункт 16.

3 случай, когда наблюдается колебание в координации и при этом в грамматических законах этих языков происходит совпадение, к ним относятся пункты 7 и 12.

4 случай, когда наблюдается колебание в координации в одном языке, и в другом языке употребляется лишь одна форма единственного или множественного числа, к ним относятся пункты 1, 6, 9, 10, 15, 18, 19.

Заключение.

Сравнительное изучение координации в русском и персидском языках свидетельствует о том, что существует неполное соответствие между правилами координации в этих языках, и что разные условия влияют на выбор формы числа глагола-сказуе-

мого. Именно поэтому в процессе обучения русскому и персидскому языкам как иностранным следует уделять особое внимание этим различиям, чтобы уменьшить возникновение интерференции и появление грамматических ошибок у студентов.

Библиографический список

1. Розенталь Д. Э. и др. Современный русский язык. – 7-е изд. – М. : Айрис-пресс, 2005.
2. Рубинчик Ю. А. Грамматика современного персидского литературного языка. – М. : Восточная литература РАН, 2001.
3. Русская грамматика. Т. 2. – М., 1980.
4. Современный русский язык : учеб. для филол. спец. ун-тов / под ред. Е. А. Белошапковой. – 2-ое изд., доп. – М. : Высш. шк., 1989.
5. Bateni M. R. Persian structure. – Tehran : Amir-kabir, 1382.
6. Meshkato-Dini M. Persian grammar: the lexical categories and merge. – Tehran : Samt, 1388.
7. Vahidian Kamyar T. Persian grammar. – Tehran : Samt, 1387.

ПЕРЕВОД ИСПАНСКИХ И РУССКИХ РЕАЛИЙ

О. К. Войку *Кандидат педагогических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Россия*

О. Д. Шевчук *преподаватель, Восточно-украинский национальный университет им. В. Даля г. Луганск, Украина*

Summary. One of the most difficult problems of translation has always been a problem of transmitting realities. In the transition from one to another language a variety of solutions can be used by the translator. This article discusses the problems and methods of the transmission of lexical realities when translating artistic text.

Keywords: lexical realities; linguistic conceptualization; linguistic relativity; vocabulary without equivalents.

Одной из наиболее сложных проблем переводоведения всегда была и остается проблема передачи реалий. В каждом конкретном случае при переходе от одной лингвокультуры к другой переводчик может использовать различные решения.

Каждый язык по-своему членит мир, следовательно, каждый язык отражает особую картину мира, и языковая личность обязана организовать содержание высказывания в соответствии с этой картиной. В этом проявляется специфическое человеческое восприятие мира, зафиксированное в языке. Представление о языковой концептуализации мира, специфичной для каждого отдельного языка и находящей отражение в особенностях пользующейся этим языком культуры, восходит к идеям В. Фон Гумбольдта, Й. Л. Вайсгербера, Л. Витгенштейна, получившим свое выражение в рамках знаменитой гипотезы лингвистической относительности Сепира – Уорфа, утверждающей, что язык – это не просто инструмент для воспроизведения мыслей, он сам формирует наши мысли. Язык является основой той картины мира, которая

складывается у каждого человека и систематизирует огромное количество предметов и явлений, наблюдаемых в окружающем мире. В силу специфики языка в сознании его носителей возникает определенная языковая картина мира, сквозь призму которой человек видит мир. Окружающая действительность отражается в сознании человека, и это отражение выражается в языке.

Культура каждого народа отражается в языке, но пропасть между этими культурами огромна. Взаимосвязь языка и культуры проявляется на всех уровнях языка, но наиболее ярко просматривается на уровне лексики, особенно на уровне безэквивалентной лексики. Реалии, отражая специфику общественной и культурной жизни, могут иметь коннотации, создающие образ, не всегда доступный представителю иноязычной культуры.

Реалиями называют предметы и явления, свойственные тому или иному народу, его быту, истории культуре, являющиеся, таким образом, чуждыми для любого другого народа. Слова-реалии могут переходить из одной культуры в другую вместе с референтом либо без него. Подобный переход трактуется двояко. С одной стороны, всякого рода иноязычная лексика может рассматриваться как угроза национальной идентичности языка, но, с другой стороны, это и способ его обогащения. За счет заимствований происходит также расширение представлений носителей принимающего языка об иной культуре.

Термин «реалия» появился в конце 50-х годов XX века. Достаточно полное описание реалий дали в своей работе «Непереводимое в переводе» С. Влахов и С. Флорин. Их труд остается актуальным и по сей день. В нашей работе мы также будем опираться на их исследование. Следует дифференцировать реалии от безэквивалентной лексики. Действительно, «реалия является таковой сама по себе, безотносительно к какому-нибудь иному языку, а безэквивалентность устанавливается для определенной пары языков» [4, с. 17]. Многие лингвисты указывают на синонимичность понятий «безэквивалентная лексика» и «лакунарная лексика» (В. Л. Муравьев, В. Г. Гак, З. Д. Львовская, Ю. А. Сорокин и др.).

При переводе реалии представляют трудность для переводчика, т. к. не имеют соответствий в принимающем языке, и пе-

реводчик вынужден искать способ перенесения национального и исторического колорита исходного текста на другой язык. Не всегда это в должной степени удается, возникают нелепые или даже курьезные моменты. Как отмечает А. О. Иванов, «ошибки или небрежность в переводе реалий составляет самый большой процент ошибок переводчика» [3, с. 157].

Колорит является основной отличительной чертой реалии, он подразумевает не только связь обозначаемого предмета с конкретной страной, народностью, социальной общностью, но и его принадлежность к определенному периоду времени. На основе этих признаков лингвистами были предложены классификации: предметная, временная и местная [2, с. 34].

Каждый раз, сталкиваясь с реалиями в тексте, переводчик задается вопросом «как переводить?», ведь строгих правил в отношении решения данной проблемы практически нет, а выбор между вариантами перевода осложняется то их неустойчивостью в языке перевода, то довольно отдаленным значением подобранного эквивалента. Выбор того или иного метода зависит от различных обстоятельств и целей, которые ставит перед собой переводчик [6, с. 205]. Переводчик может упростить текст, удалив перевод от оригинала и приблизив автора к эпохе читателя, либо же перенести самого читателя в эпоху того или иного художественного произведения, но он всегда должен опираться на свои знания о менталитете, особенностях быта и культуры, образе мышления адресата перевода, а также учитывать прагматические факторы, которые являются «наиболее важными «фильтрами», определяющими не только способ реализации процесса перевода, но и сам объем передаваемой информации» [8, с. 224].

Зачастую сложно сделать выбор между тем или иным способом передачи реалии, особенно если она не имеет фиксированного словарного эквивалента. В этом случае наиболее важным вариантом представляется комбинирование нескольких способов, что, конечно, удаляет перевод от исходного текста, но позволяет наиболее удачно передать специфику национального мышления и одновременно практически полностью исключить недопонимание читателем текста.

Выбор между способами передачи реалии в переводе зависит от задачи, которую ставит перед собой переводчик: он может сохранить колорит языковой единицы с возможным ущербом для семантики либо передать значение реалии, но колорит при этом утрачивается. Это касается не только переводчика, но также и автора, описывающего нравы и традиции одной страны посредством единиц и возможностей другого языка.

Особый интерес представляет вопрос возможного выбора способа передачи реалий в зависимости от ее типа, цели художественного текста и «знакомства» читателю.

С точки зрения роли реалии в художественном тексте можно выделить два направления в переводе национально окрашенного текста:

- ориентированность на сохранение экзотизма исходного текста;
- ориентированность на читателя – адаптация художественного текста.

Часто авторы, стремясь показать национальные и исторические особенности своей страны, в своих произведениях используют реалии, т. к. реалии являются самыми выразительными носителями культурного колорита. Они служат для создания атмосферы экзотичности и самобытности определенной среды.

Рассмотрим далее некоторые случаи перевода реалий испанского и русского языка. Одним из наиболее интересных вопросов представляется выбор способа передачи реалии в зависимости от ее типа. Географические реалии чаще всего передаются транскрипцией или транслитерацией: Гвадалквивир (Гвадалкивир), el Neva, New York (Nueva York), Maastricht (Mastrique).

Этнографические реалии – чаще всего передаются несколькими способами одновременно: транскрипцией, сопровождаемой пояснением, контекстуальным или представленным в виде сноски: blini(s), хотя слово blini уже употреблено во множественном числе. Иногда встречаются реалии, объясненные контекстуально, без сноски: vivía en kommunalka – compartía el piso con otras familias (Он жил в коммуналке – он жил в квартире с еще несколькими семьями). Иногда наблюдаются замены *la artesanía: porcelanas, colores, dibujo,* которые полностью стирают национальный колорит; товары народного промысла: фарфоровые изделия, раскрашенные и разрисованные.

Общественно-политические реалии чаще всего требуют передачи транскрипцией, сопровождающейся объяснениями, или передачи калькированием. Например, Iván *(el Terrible)* – Иван Грозный. Что касается обозначения носителей власти, то, как правило, данный пласт реалий уже имеет установившиеся в узусе и зафиксированные в словарях переводы: zar – царь; zarévich – царевич; zarevna – царевна. Однако нам встретился случай ошибочного перевода аббревиатуры SMR как аббревиатуры спортивного радиоканала «СМР»: «Есть вещи, на которые не решился бы сам учитель фехтования со спортивного радиоканала “СМР”» [5, с. 270] – “...hay cosas a las que ni el mismísimo fencing master de S.M.R. se atreve” [5, c. 10].

В то время как обращения и титулы лиц, обличенных властью, являются, как правило, знакомыми иностранным читателям, названия учреждений, особенно советских, а теперь уже и постсоветских, нуждаются в большинстве своем в пояснениях и расшифровке, особенно, если они представлены в виде аббревиатур. Например, РГБ (Российская государственная библиотека) в Москве и РНБ (Российская национальная библиотека) в Санкт-Петербурге. Возможно, при переводе подобных неясностей не возникнет, но только в том случае, если сам переводчик хорошо знаком с данной реалией. То же самое наблюдается и в отношении сословий и их представителей. *La oprichina*, *la ziemschina* – опричнина, земщина. Интересно, что понятие *mujik уст.* (крестьянин) [1, с. 306] встречается без каких-либо пояснений.

Реалии «третьего» языка, или просто слова, чуждые для обоих языков, свободно используются в силу своей принадлежности к общей лексике, в первую очередь английского языка, понимание которой не требует глубоких знаний: *VIP, casting* и др.

Что касается передачи собственных имен из области истории, географии, культуры (а также названий местностей, прозвищ), которые имеют свою семантику, возможны и транслитерация, и перевод [7. с. 145]. Действительно, при переводе некоторых названий, например la calle Mayor, la plaza Mayor, el paseo del Prado, – применяется и транслитерация, и перевод.

Реалии играют очень важную роль в художественном тексте и каждый раз передаются по-разному, в зависимости от интенций переводчика.

Проблема передачи реалий остается до конца неисследованной, тем более что реалии не становятся просто частью истории народа, в языке которого они родились. Они продолжают жить в языке, а появление новых единиц такого рода неизбежно в силу непрерывного развития общества.

Библиографический список

1. Большой русско-испанский словарь / под ред. Г. Туровера. – М. : Русский язык, 2000.
2. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. – М. : Междунар. отношения, 1980.
3. Иванов А. О. Безэквивалентная лексика. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2006.
4. Иванова Н. А. Сопоставительно-типологический анализ безэквивалентной лексики (на материале русского, немецкого и французского языка). – М. : АКД, 2004. URL: www/ dissert/com/content.
5. Перес-Реверте А. Клиенты и клиентки // Перес-Реверте А. С намерением оскорбить. – М. : ЭКСМО, 2005. – С. 270–272.
6. Райс К. Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978.
7. Федоров А. В. Введение в теорию перевода. – М. : Изд-во лит-ры на иностранных языках, 1983.
8. Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. – 3 изд-е. – М. : Наука, 2012.
9. Pérez-Reverte A. Clientes y clientas // Pérez-Reverte A. El país semanal. – 2000, 2 de abril. – P. 10.

ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО МЕНТАЛИТЕТА В РУССКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКЕ «СЕСТРИЦА АЛЕНУШКА И БРАТЕЦ ИВАНУШКА»

О. В. Исаева

Кандидат педагогических наук,
доцент,
Оренбургский государственный
педагогический университет,
г. Оренбург, Россия

Summary. The article presents the features of Russian mentality and their reflection in one of the Russian folk tales. Attempt comprehension content artistic text taking into account peculiarities of national mentality.

Keywords: national mentality; Russian folk tale; artistic originality.

Менталитет определяется сегодня как существенная характеристика общественного сознания. Направленность ментальности позволяет показать отличие общественного сознания одного народа от другого. Так, можно говорить о менталитете российской и западной культур, россиянина или американца. Ментальность проявляется на уровне повседневных автоматизмов поведения, выстраивающихся через продолжительную общность условий жизни. Ментальность можно рассматривать как качество, внутреннюю определенность, характер этнической социальной группы. Она регулирует основы мышления и деятельности ее носителей. Ментальность передается, воспроизводится в каждом поколении, в народной культуре и тем самым определяет лицо группы, целостность. Основными элементами ментальности русского народа являются: человеколюбие и трудолюбие, честь, вера и патриотизм.

В сказке мы сталкиваемся с ситуацией, где мальчик, не выдержав жаркого солнца и всё же ослушавшись сестры, выпил воды из козьего копытца и стал козленочком. Здесь мы видим не только обязательный для сказок закон троекратного повторения. Согласно ведическим воззрениям, при обрядовом посвящении мальчиков одежда мальчика-жреца должна быть из льняного полотна, воина – из хлопка, земледельца – из козьей шерсти. При этом мальчик обя-

зательно пьет воду, принимаемую из рук учителя. В русской народной сказке сестрица Аленушка и братец Иванушка – крестьянские дети. Уже упоминалось, что Иванушка пьет воду из копытца не сразу, а пропуская коровье и лошадиное. И, наконец, встречает положенное ему как крестьянину козье копытце, испив из которого, он стал козленочком. Таким образом, «теленочек», «жеребеночек» и «козленочек» в обряде посвящения – жрец, воин и земледелец, а в русской народной сказке мы наблюдаем аналогию с ведическими представлениями, сохраненными вплоть до наших дней.

В образе главной героини Аленушки отражены традиционные представления русского народа о девушке-невесте, жене, матери – скромной, нежной, целомудренной, доброй, трудолюбиивой. Аленушка очень привязана к своему брату, она соглашается выйти за купца замуж только тогда, когда тот обещает, что козленочек останется с ней. Этот аргумент является решающим в ее раздумьях, переданных в сказке повторяющимся глаголом «подумала, подумала», а не слова купца о нарядах и «злате-серебре». Для русского человека гораздо важнее бедность и свобода, чем «золотая клетка». Понятие «счастье» в русской душе и менталитете не связано с обладанием властью и деньгами.

Козленочек ест-пьет с Аленушкой из одной чашки – этими словами выражается тесная связь между сестрой и братом. Козни ведьмы становятся ведомы только козленку отчасти по этой же причине. Конечно, Иванушка в образе козленка – обитатель фантастического мира и видит то, что недоступно другим персонажам. Но его тоска и печальный зов у берега воды свидетельствуют о кровных узах брата и сестры, когда невозможно жить, зная о страданиях ближнего. Это проявления человеколюбия как одной из черт русского национального менталитета.

В сказке находит отражение и общинность русского характера, при которой люди помогают друг другу, поддерживают. Это ярко выражено в конце сказки: когда спасают Аленушку, то собирают народ, все вместе идут на берег реки, закидывают сети.

Чтобы оживить Аленушку, ее окунают в ключевую воду. Наличие чудесной живой воды, которая способна лечить любые болезни, заживлять любые раны и воскрешать из мёртвых, – один из традиционных элементов русских волшебных сказок.

В русской народной сказке герои, как правило, из реального мира попадают в волшебный, проходят испытания, преодолевают препятствия и, завоевав счастье, возвращаются в реальный мир. В сказке «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» герои вынуждены уйти из дома после того, как умерли их родители, им предстояло пройти ряд испытаний, но всё выдержать брату и сестре помогает неразрывная связь между ними, их любовь друг к другу, благодаря чему сказка приобретает счастливый финал. В этой связи выглядит неслучайным и название сказки.

Говоря о русской народной сказке, нельзя не отметить и ее языковое своеобразие. Мы находим традиционные волшебные выражения (*залилась слезами, откуда ни возьмись, повесил голову*), повторы (*одни-одинешеньки, шли-шли, живут-поживают*), постоянные эпитеты (*красная девица, чистое поле*), инверсию (*костры высокие, котлы чугунные, ножи булатные, желты пески, шелкова трава*).

Таким образом, основными силами русской души являются чувства сердца, свобода совести и огромная воля русского народа, что находит отражение в рассматриваемой нами сказке.

Библиографический список

1. Жарникова С. В. Золотая нить. – Вологда : Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2003.

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ АНГЛИЙСКИХ И ЯКУТСКИХ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗОК

М. Ю. Алексеева

Студентка 3 курса,
Северо-Восточный федеральный
университет им. М. К. Аммосова,
Институт зарубежной филологии
и регионоведения,
г. Якутск, Республика Саха
(Якутия), Россия

Summary. The title of the article is System of characters of English and Yakut fairy tales. It contains definitions of tales and fairy tales, and fairy tale types. This article describes differences between English and Yakut fairy tales. The aim of the article is to provide the reader with some material about English and Yakut fairy tales. There are 60 fairy tales which are analyzed in this article. Identified and substantiated main differences and similarities of this tales. There is a table of characters of English and Yakut. Which has a percentage of all fairy tale characters. The article gives a detailed analysis of fairy tale main characters.

Keywords: Alaa Mogus; Yakut fairy tales; system of characters; fabulous creatures; main characters of English tales; main characters of Yakut tales.

Сказка является глубочайшим и ценнейшим жанром, широко изучаемым с исторической, культурной и лингвистической точек зрения. Изучение сказки – не просто частная дисциплина, но самостоятельная наука энциклопедического характера. Сказка отражает историю своего народа, этнографию, религию, историю форм мышления, языкознания, исторической поэтики и, таким образом, несёт в себе колоссальную информационную составляющую, передаваемую из поколения в поколение.

Существует ряд определений, характеризующих сказку. Опираясь на словарь литературоведческих терминов, приводим следующее определение сказки: «Сказка – преимущественно прозаический, художественный устный рассказ фантастического, авантюрного или бытового характера» [3, с. 345]. По мнению Фриделя Ленца, сказка – есть повествование вымышленного происшествия [3, с. 7].

На наш взгляд, наиболее полно раскрывает определение сказки отечественный исследователь и собиратель русских сказок А. И. Никифоров. Он понимал сказку следующим образом: «Сказки – это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением» [2, с. 24].

Отталкиваясь от данного определения, мы характеризуем сказку как развлекательный рассказ, широко распространённый в народе, повествующий о необычных событиях и имеющий своё особое композиционно-стилистическое построение.

Есть несколько типов сказок. Из множества классификаций мы предпочли классификацию В. Я. Проппа, так как он предоставляет более богатый материал. Он выделяет сказки: 1) волшебные, 2) кумулятивные, 3) о животных, растениях, неживой природе и предметах, 4) бытовые, или новеллистические, 5) небылицы, 6) докучные сказки [2, с. 50]. Волшебная сказка отличается наличием большого количества элементов именно волшебного характера, стремлением к идеализации тех или иных образов, структурными и стилистическими особенностями. Волшебная сказка обладает своей особенной композицией, которая состоит из экспозиции, завязки, основного действия, кульминации и развязки. По Е. М. Мелетинскому, важнейшая черта волшебной сказки – фантастика: «От других ее отличает, прежде всего, особый характер вымысла. Ни одна волшебная сказка не обходится без чудесного действия, без вмешательства в жизнь человека то злой и губительной, то доброй и благоприятной сверхъестественной силы» [1, с. 13].

В волшебной сказке, как и в любой другой, всегда фигурирует главный герой, вокруг которого разворачивается основное действие. Победа героя в конце – это обязательная установка сюжета. Следуя за героем, сказочное действие не допускает нарушения сюжетной хронологии или развития каких-либо параллельных линий. Также необходимо добавить, что героев сказок отличает широкое обобщение. Можно сказать, что это не характеры, а их типы, которые несут в себе какое-то главное качество, определяющее образ.

Внутренне они могут быть статичны, что подчёркивается, например, повторяющимися прозвищами. Но их внутренняя неизменяемость сочетается с присущим им внешним динамизмом. Прежде всего, сказочные персонажи раскрываются в действии, и это является главным приёмом их изображения. Таким образом, можно сделать вывод, что они целиком и полностью зависят от той роли, которая задана им определённым сюжетом.

В. Я. Пропп выделил семь типов действующих лиц по их функциям: вредитель (антагонист), даритель, чудесный помощник, похищенный герой (искомый предмет), отправитель, герой, ложный герой [3]. И по этим функциям мы определили персонажей якутских и английских волшебных сказок. Всего нами были исследованы 60 волшебных сказок: 30 якутских и 30 английских.

Как и у всех народов, у якутов и англичан есть свои поверья. Так, якуты верят в существование трех миров: нижний (его населяют абаасы), средний (где живут люди), верхний (местонахождение айыы – божества). Англичане верят в существование таких сказочных существ, как: феи, тролли, орки, гоблины, брауни – домовые, великаны, эльфы [4]. Всё это отразилось в их сказках.

Из 30 якутских сказок в 14 вредителем является абаасы. Из них в 8-ми сказках абаасы является *Могус*, но в некоторых случаях его имя меняется на *Ала Могус*, *Алаа Могус*, *Ангала Могус* – это зависит от диалектов разных улусов. Этот персонаж не имеет полного описания. У *Могуса* только одна цель в сказке: съесть всех персонажей сказки – и всё действие строго следует этой цели. Во всех сказках он изображен как глупое существо, поскольку во всех сказках его убивают обманом. В остальных 6 сказках вредителями являются сын абаасы, дочь абаасы и духи.

В английской волшебной сказке из 30 сказок в 11 вредителем является сказочное существо (великаны, огры, демоны, король темных эльфов, домовой, призраки и черт). В якутских сказках вредитель абаасы приходит сам, а в английских сказках герой приходит к вредителю, чтобы украсть какую-либо вещь, либо просит у вредителя помощи, например, как в сказке «Tom Tit Tot».

В 16-ти якутских и в 19-ти английских сказках вредителем является человек. Тогда как в английских сказках человек стано-

вится вредителем из-за зависти, в якутских сказках человеком-вредителем становится богатый человек, зачастую ради своего удовольствия.

Английская сказка отличается от якутской наличием собственно волшебства. Кроме того, в 13 английских сказках есть волшебный предмет или волшебный помощник. Из них в 10 сказках используется волшебный предмет, а в 3 сказках есть волшебный помощник. В якутских сказках они присутствуют только в 10 сказках. Из них в 3 сказках используется волшебный предмет, а в 7 сказках есть волшебный помощник.

Главным героем и в английских, и в якутских сказках является человек. Во всех английских сказках героем является молодой человек либо девушка. В якутских сказках героем может быть любой человек, независимо от возраста, так, в 8 сказках главным героем является старик либо старуха, а в остальных сказках героем является молодой парень либо девушка. В якутских сказках героем является бедняк, и в конце он всегда становится богатым. Например, сказка «Торбос икки Тысагас икки». Это сказка о двух юношах, к которым всегда приходит *Могус* и отбирает у них еду, всё, что они добыли на охоте. Но однажды они убили одного зайца и одну куропатку, затем они нашли камень-валун. Камень подняли на крышу дома, смазали его кровью куропатки и зайца, обмазали снегом, заморозили и положили так, чтобы было видно красное пятно издали. Сделав это, они закопали свои копья на дороге к проруби. Могус, увидев это, подумал, что это мясо и обрадовался, но юноши сказали, что начали питаться только Могусами. Они столкнули камень вниз, а *Могус* испугавшись, убежал. Они побежали за ним, по пути взяли свои копья и убили его. После этого забрали всё богатство *Могуса* и стали жить счастливо [7, с. 27].

В английских сказках героем может быть как бедный, так и богатый, и в конце бедный становится богатым, а богатый становится счастливым. Кроме того, в большинстве английских сказок есть короткие стишки. Это могут быть слова вредителя, либо слова убитого героя, который пришел, чтобы рассказать об этом, например, в обличии птички, как в сказке «The rose-tree».

Проанализировав все сказки, мы представили результаты в таблице:

Сказка	Молодой герой	Пожилой герой	Вредитель-абаасы	Вредитель-человек	Волш. помощ-ник	Волш. предмет
			Вредитель – сказочное существо			
англ.	100 %	--	36,6 %	63,4 %	10 %	33,3 %
якут.	73,4 %	26,6 %	46,6 %	53,3 %	23,3 %	10 %

Как видно из таблицы, существует некоторое различие между английской и якутской волшебной сказкой. В английских сказках вредитель-человек представлен на 10 % больше, чем в якутских. Это можно объяснить тем, что в английских сказках больше предметов волшебства и волшебных помощников, так как в большинстве случаев они используются тогда, когда в сказке нет сказочного существа. В якутских сказках герой может быть пожилым, а в английских сказках нет. Это объясняется тем, что в якутской культуре уважение к старшим является фундаментом семейных отношений, ведь самый старый в роду считается самым мудрым.

На наш взгляд, английские и якутские волшебные сказки весьма отличаются друг от друга, так как у каждого народа свои верования, свои поверья. Опираясь на таблицу, можно сделать выводы о том, что волшебство преобладает в английской волшебной сказке, нежели в якутской. Но каждая волшебная сказка особенна по-своему. Волшебство в них разное: в якутских сказках оно больше связано с мифологией и эпосом, а в английских сказках со сказочными существами.

Библиографический список

1. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. – М. – СПб. : Академия исследований культуры, Традиция, 2005. – 240 с.
2. Померанцева Э. В. Судьбы русской сказки. – М. : Просвещение, 1965. – 218 с.
3. Система образов волшебной сказки. URL: http://www.distedu.ru/mirror/_nach/www.region.tver.ru/pu/slovesn/skazka/wc-01.htm.

4. Сказочные существа в английских сказках. URL: http://www.dreams4 kids.ru/o-skazkax/skazochnye-sushhestva-v-anglijskix-skazkax/.
5. Тимофеев Л. И. Словарь литературоведческих терминов. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
6. Фридель Ленц. Образный язык народных сказок. – М. : Парсифаль, 1995. – 334 с.
7. Якутские волшебные сказки – Саха аптаах остуоруйалара. – Якутск : Сахаполиграфиздат, 2004. – 168 с.

INTERPRETING CULTURAL TYPECASTS IN TEXTS OF BLACK ROMANTICISM

Z. A. Ihina *Candidate of Philological sciences, associate professor, Nizhyn Gogol State University, Nizhyn, Ukraine*

Summary. This article is dedicated to eliciting specificities of *femme fatale* as a universally recognised typecast, culturally transmuted in the literary variants (English and German) of black romanticism. The material used to illustrate theoretical assumptions made in the article (A. Machen's "The Great God Pan" and G. Meyrink's "Meister Leonhard") is chosen due to its in-depth psychological insight into the entity of any character, *femme fatale* in specie. The most important features of *femme fatale* are analysed in their peculiar realisation in the images of female characters of black romanticism.

Keywords: femme fatale; conceptual metaphor; symbol; typecast.

Typecasts may be defined as images that are culturally determined and have a regular verbal expression [16, p. 110]. Therefore, the image of *femme fatale* is a suitable example to illustrate the upper definition: the name is immediately identified by the collective mind as the one suggesting irresistible sexuality and shattering disasters, nearly *a daemon incarnate* impending over heroes of different cultures since time immemorial. Multidisciplinary theoretical interest to this typecast (as it is elaborated further) might attain explanation through the fact that a rather forceful social propaganda makes it trendy to be a femme fatale in the modern world and lead a way of life

this image is assumed to standardise. Since fashion is a phenomenon letting the lower society classes believe that the elite can be reached by imitation [10, p. 377–378], *femme fatale* as a typecast serves to manifest aristocratism and freedom, coveted by all strata.

Black romanticism follows the tradition of *Les Poètes Maudits* (Lautréamont, C. Baudelaire, G. de Nerval, E. A. Poe), and the epithet *black* accounts not for the presence of infernality motifs in black romanticists' works, but for pessimism of their artistic explorations, for treating the human soul as *a morbid chasm* [13, p. 309]. Such is the soul of *femme fatale* – it reflects morbid past [15, p. 99–100]. In her craving for peril she destroys the lives of others.

Her typical features may be generalised by the nouns *beauty*, *danger* and *sexuality* that are attributable, on the one hand, to an oriental-hedonic Salome-Cleopatra and, on the other hand, to a haughty Venus in Furs. In both cases a man involved is subject to inevitable danger, destruction or even death, though all that is at the same time the source of pleasure. The image of *femme fatale* is thus daemonic, Dionysian, antithetic to fertility and latently vindictive for the past of submission [1, p. 6–9; 2, p. 33–34; 9, p. 22, 58]. Suffering associated with it is the power regained, and a wish to watch somebody in pain is in fact striving for independence [8, p. 13–15, 131–2; 11, p. 120–121].

Romantic relations with *femme fatale* are paradoxical: they last by being always postponed, for she resists family values in search of self-masculinity [12, p. 472], and a man, who succeeded in wooing her, is doomed to loss, for her pleasure transgresses traditional measures of satisfaction and turns into *jouissance* [4, p. 72–77, 121] or *libido-mortido* [17, p. 290] – a desire to live in an ecstatic metaphysical state on the verge of death. *Femme fatale* is for her man an epistemological trauma [3, p. i] because she uses her sexuality as a real power. Still, it is not exactly the power, suggested by the conceptual metaphor *sexuality is physical force*, which presupposes moral injury because of being treated as someone less than human [5, p. 411–414]. The logic underlying this metaphor is as follows: sexual emotions are a part of human nature, and since a woman with a sexy appearance forces a moral man to suppress his emotions, she makes him less than human. To be made less than human is to be injured. However, it is not enough to

state just a moral injury when *femme fatale* is at issue. If sexuality is taken for a physical force, then it presupposes a certain threat to life and, by and large, a woman possessing this force is dangerous.

Any other woman could be, but a femme fatale longs for her own death, not someone's, in the first place. To grant her that wish is to commit a murder, but, since she looks for self-masculinity in her *jouissance*, the archetypal man (i.e. the one having distinctive masculine qualities), whom she searches for, should also be murdered in process. Therefore, reacting to the fatale sexuality of such a lady, a man is induced to commit not only a murder, but a suicide as well.

Absorbed in passion, he never admits that his perspectives *look black*.

Colour as a symbol visualises one's attitude to something [18, p. 6–7, 11, 14], hence a cruel temptress, associated with hot passion and adventures, is typically seen as *femme rouge* (a red woman). Her life is fast and tragic, for she burns herself down either intrinsiccally (unable to endure emotional burden) or extrinsically (unable to resist external risks). P. Mérimée's Carmen embodies this red typecast in literature as well as in applied art and music.

In black romanticism, the general sombre ambiance (conditioned by family curses, crimes and other evils) determines transmutation of the image, its shift into dark spectrum. The red colour conceals something sickly and sad if it is cooled psychologically [14, p. 77]. Such a "cooled", blackened woman (*femme noire*) is placed between the worlds of people and other entities, either personified (as Pan in "The Great God Pan") or abstract (as the idea of fate in "Meister Leonhard"). Helen Vaughan, the main female character of "The Great God Pan", is a *femme noir*, in fact, not even a human, but a daemon from the hidden realm of the supernatural: *the Great God Pan was, indeed, an exquisite symbol beneath which men long ago veiled their knowledge of the most awful secret forces which lie at the heart of all things; forces before which the souls of men must wither and die and blacken* [6]. – The Great God Pan personifies pagan infamies (as the bold type fragment beneath shows) as uninhibited sexuality, which was hardly tolerable in the Victorian England: *the worst den in London was far too good for her. The person from whom I got my information, as you may suppose, no great Puritan, shuddered and grew sick in telling me of* ***the nameless infamies which were laid to her charge*** [6].

Still, despite her infamies, Helen (under different names) seduces aristocracy and the city poor equally well. Counts and thieves cannot resist her weird, axiologically confusing (see the fragments in bold type) Dionysian beauty that simultaneously lures and alienates: 1) *I met a girl,* ***a girl of the most wonderful and most strange beauty*** *<...> My friends had come to know her at Florence; she told them she was an orphan, the child of an English father and an Italian mother, and* ***she charmed them as she charmed me***. 2) *As for Mrs Herbert, nobody seemed to know what she was, and, between ourselves, I fancy the divers after her history found themselves in rather strange waters. Everyone who saw her at the police court* ***said she was at once the most beautiful woman and the most repulsive they had ever set eyes on***. *I have spoken to a man who saw her, and I assure you he positively shuddered as he tried to describe the woman, but he couldn't tell why. She seems to have been a sort of enigm*a [6].

These dubious impressions are literally based on Helen's embodying the evil in a perceptible, earthly form that manages to excite desires suppressed by Victorian moral values and also to inspire relentless fear. As this chthonic force appears too much for an average human to struggle with, it has to be exorcised out of the female body and ousted to the realm where it belongs.

A different femme noir haunts G. Meyrink's characters – Sabine and Leonhard. Their mother, the Countess, fought against a family curse (innate predisposition to crime and incest), but in vain: she fell a victim to it herself and gave birth to children by her brother. Sabine, her daughter, was given to servants for adoption, so that Leonhard, Sabine's twin, might not be attracted to her as to a girl from the lower social class. But it did not help. If the whole world is one soul (*Alle Ichs sind ein gemeinsames Ich* [7]) lost in wandering through the fogs of births and deaths (*Die Wanderung der Seele im Kreis durch die Nebel der Geburten zurück zum Tod*), where does the woman who is not your sister live (*Wo lebt die Frau, die nicht zugleich seine Schwester ist?* [7])? The Countess turned into a mad termagant whose mere image inspired hate: *die Gestalt seiner Mutter taucht vor ihm auf mit den ewig zuckenden Gesichtszügen; alles an ihr bebt in beständiger Unruhe, nur die Haut ihrer Stirn ist unbeweglich, glatt wie Pergament und straff über den runden Schädel gespannt, der gleich einer fugen-*

losen Elfenbeinkugel <…> scheint. <…> Er hört das ununterbrochene, keine Sekunde pausierende Rascheln ihres schwarzen seidenen Kleides, das wie das nervenaufpeitschende Schwirren von Millionen Insektenflügeln die Räume des Schlosses erfüllt [7]. – The image of his mother with a neurotic face appears before him; she trembles all over because of constant unrest; only her forehead skin is still and smooth like parchment, pulled tightly on the round, globulous ivory skull. <…> He hears relentless rustling of her silk black dress that fills the castle halls with nervous tension as if with millions of insects.

His fear of Mother is panic and metaphysical (just like that of Helen Vaughan in "The Great God Pan") and is similarly explained by infernal interference: *sie hat nichts Menschliches mehr für ihn, sie ist ein urfremdes Geschöpf aus einer teuflischen Welt* [7]. – She is not a human being anymore, but an alien creature from the daemonic world. Even after her death the air is full of her presence; she fights for embodiment. – *Die Luft ist voll von ihrer Anwesenheit; sie ringt nach Gestaltung* [7].

Leonhard is unable of avoiding her evil presence. The fate comes again into its force when he gives in to Sabine's beauty and then finds evidence in his father's papers that they are twins. The document runs that none of their family can gain peace, for in any generation there is a **woman** – a wife, a mother or a daughter – who stands in the way to spiritual freedom (*da jedes Mal ein Weib, sei es als Gattin, Mutter oder Tochter, den Weg zum geistigen Frieden durchkreuzt* [7]).

The old Count and Countess were a brother and a sister just like Leonhard and Sabine; they could not resist the family curse either, yet knowing, in contrast to their children, about their kinship. At the end of the story the Countess reincarnates in Leonhard's and Sabine's daughter: *ein neugeborenes Mädchen – Zug um Zug das grauenhafte Ebenbild der Mutter* [7]. – A new-born girl is every trait a horrible copy of Mother.

And that new femme fatale is ready to haunt new generations of males.

The results of this article may be used in teaching culture-oriented linguistics and literary studies at the faculties of foreign languages.

Bibliography

1. Bade P. Femme Fatale. Images of evil and fascinating women / Patrik Bade. – N-Y: Mayflower Books, Inc., 1979. – 128 p.
2. Bentley T. Sisters of Salome / Tony Bentley. – Yale UP, 2002. – 223 p.

3. Doane M. A. Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis / Mary Ann Doane. – N-Y and London: Routledge, 1991 – 312 p.
4. Lacan J. The Seminar on Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge / Jacques Lacan; [translated from French by Bruce Fink] / [ed. by Jacques-Alain Miller]. – N-Y: W. W. Norton & Company, 1998. – 150 p.
5. Lakoff G. Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind / George Lakoff. – Chicago: UP, 1987. – 614 p.
6. Machen A. The Great God Pan / Arthur Machen [online]. – URL: http://www.fullbooks.com/The-Great-God-Pan.html
7. Meyrink G. Meister Leonhard / Gustav Meyrink [online]. – URL: http://www.symbolon.de/books2003/leonhard.htm
8. Paglia C. Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson / Camille Paglia. – Vintage Books, 1992. – 736 p.
9. Romaine S. Communicating gender / S. Romaine. – Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1999. – 406 p.
10. Sapir E. Selected Writings in Language, Culture and Personality / E. Sapir / [ed. by D. G. Mandelbaum]. – Los Angeles University of California Press, Ltd.: 1973. – 617 p.
11. Snodgrass M. E. Femme fatale / M. E. Snodgrass // Encyclopedia of Gothic Literature. – N-Y: Facts on File, Inc., 2005. – P. 120–121.
12. Talbot M. Gender Stereotypes: Reproduction and Challenge / M. Talbot // The handbook of language and gender/ [ed. by J. Holmes and M. Meyerhoff]. – Blackwell Publishing, Ltd, 2003. – P. 468–487.
13. Дугин А. Г. "Магический реализм" Густава Майринка. Послесловие / А. Г. Дугин // Голем; Вальпургева ночь. – М.: Прометей, 1990. – С. 309–329.
14. Кандинский В. О духовном в искусстве / Василий Кандинский. – М.: Архимед, 1992. – 110 с.
15. Матич О. Покровы Саломеи: эрос, смерть и история / О. Матич; [пер. с англ. О. В. Карповой] // Эротизм без берегов: сб. статей и материалов / [общ. ред. М.М. Павловой]. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 90–121.
16. Маслова В. А. Лингвокультурология / Валентина Авраамовна Маслова. – М.: Академия, 2001. – 208с.
17. Ниббриг К. Л. Х. Эстетика смерти / Кристиан Л. Харт Ниббриг; [пер. с нем. А. Белобратова]. – С-Пб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2005. – 422 с.
18. Яньшин П. В. Психосемантический анализ категоризации цвета в структуре сознания субъекта: автореф. дис. на соискание уч. степени д. фил. н.: спец. 19.00.01 "Общая психология, психология личности, история психологии" / П.Вс. Яньшин. – М., 2001. – 32 с.

POSTMODERN RECEPTION OF DARWINISM IN GRAHAM SWIFT'S "EVER AFTER"

O. V. Tupakhina *Candidate of Philological sciences, associate professor, Zaporizhzhya National University, Zaporizhzhya, Ukraine*

Summary. The article investigates the specificity of postmodern comprehension of ideas and consequences of the so-called Darwninan revolution by a contemporary Neo-Victorian novel. With Lyotard's concept of incredulity towards menatarrative taken as a philosophical background, gradual transformations of Darwinian epistemology and receptive modes have been traced in Graham Swift's novel "Ever After". Special attention has been pain to the novel's key binary oppositions' disintegration both on structural and conceptual levels.

Keywords: Darwinism; neo-Victorian novel; metanarrative; postmodern sensibility; epistemic uncertainty

As one of the most influential discourses shaped and developed during XIX century (with the very word "scientist" coined by Whewell no sooner than 1832 [7, p. 214]), the Victorian concept of science has been constantly referred to by modern historical fiction. Within the last 20 years, radical cultural shift of mid-XIX century caused by revolutionary evolvement of natural sciences has been reconstructed and critically re-interpreted in A. Byatt's "Possession", P. Lively's "City of the Mind", J. Diski's "Monkey's Uncle", L. Jenzen's "Ark Baby", T. Holland's "The Bone Hunter" etc. With such a vast variety of scientifically oriented neo-Victorian novels in view, a new term, the "natural history novel", has been introduced by Sally Shuttleworth for a number of texts dealing exclusively with the consequences of post-Darwinian spiritual crisis [8, p. 253].

While Darwin's impact on Victorian novel in terms of epistemology, ideology and metaphoric constructs has been thoroughly investigated in a number of fundamental critical works (L. Stephenson's "Darwin among Poets", D. Bush's "Science and English Poetry", L. Hencin's "Darwninsm in English Novel of 1870-1910"), the reasons for Darwinian renaissance in contemporary fiction have yet to be

explained. This article would particularly dwell upon Lyotard's concept of incredulity towards metanarrative [5] in an attempt to distinguish the specificity of post-modern interpretations of Darwinism in Graham Swift's Neo-Victorian novel "Ever After" (1992).

What Shuttleworth calls "the explosive growth of the Darwin industry in recent years" [8, p. 254] is a multi-dimensional and complicated process aimed but partially at developing a "more finely grained understanding of the relationship between Darwin's ideas and those of his contemporaries» [9, p. 219], or at discussing "the history of evolutionary thought" in order to perspectivise "our current understanding of evolutionary biology" [6, p. 628–629]. Starting from 1970s, plenty of biographers, historians and academics struggled, as Browne points out, to represent Darwin "fully embedded in his social and cultural context… dealing less with the details of science and more with the cultural features that create a science" [1, p. 371–372]. Within the context of fictional Darwiniana, Irwin Stone's «The Origin: A Biographical Novel of Charles Darwin» provides a good sample of such an approach, alongside with R. Mc Donald's «Mr. Darwin's Shooter» (1999), N. Dreyson's «Confessing a Murder» or J. Darnton's «The Darwin Conspiracy» (2005).

Further to the above-stated tendency, A.Byett's "Angels and Insects" and Graham Swift's "Ever After", both dated 1992, broaden historical and cultural perspective of Darwinism by focusing on prompt and long-range effects of the so-called crisis of 1859 when Darwin's "On the Origin of Species" was published.

Shuttleworth stresses similarities in some of the plot elements of these two works: both novels feature a male protagonist who is a naturalist and follower of Darwin and who finds himself fundamentally at odds with his clergyman father-in-law [8. p. 255]. Another evident parallel between the two novels is the fact that both protagonists fall victim to their scientific devotion ending up with ruined families and self-imposed exile.

Still, what serves as a keystone to Byatt's plot, might seem a bridging plot device in Swift's Ever After: the narrator of the novel, a retired scholar Bill Unwin, investigates his Victorian ancestor's secession from the Church in search of the way out of his own existential crisis caused by the death of his wife. As the epigraph from Virgil's

"Aeneid" ("…et mentem mortalia tangunt", I) alludes, Unwin would invocate the ghost of his ancestor, Matthew Pierce, both to find explanation for his own existence ("Why the things matter?" is the question he repeatedly asks himself) and to solve a painful Ignorance/Knowledge dichotomy knowledge he would constantly refer to when pondering upon his own life.

Though the beginning of Matthew Pierce's fall (what he himself would call "the moment of my unbelief" and at the same time "the beginning of my make-belief" [10, p. 112]) dates back to pre-Darwinian times of 1844, when he encounters a half-buried ichthyosaurus while on post-graduation holiday in Lyme Regis, it is the untimely death of his ironically named son Felix that sets this irreversible process forth and confirms the devastated father in his vision of the overwhelming randomness of things. As a result, Pearce starts gradually questioning biblical and natural theology in terms of creationism, teleology and human significance in the world in front of his father-in-law, the vicar of local church. Darwin's work catalyzes the final break, when Pearce assaults the believer with natural selection's capacity for producing design without a designer. Having confronted both his father-in-law and his wife who rejects his atheism, Pearce splits from his family and sets on to the New World, leaving his confessionary notebooks to posterity.

The reasons for re-writing the story of Science vs Religion conflict that has been told many times before, not least in the Victorian age itself (the implications of a "development without teleology", as G.Levine points out, started to impinge on the consciousness of G.Elliot and T.Hardy [4]), can be rooted, as J. Glendening suggests, in "the power of modernity, especially as driven by science and technology, to provoke crises of faith in individual's self-worth that religion, still on some level a felt human need, is understood to no longer address" [2, p. 74]. Christian Gutleben views the representation of Darwinian crisis as a starting point and a justification for contemporary fiction to register instances of further crises, especially the loss of faith in men [3, p. 207]. Last but not the least, Shuttleworth brings forth a revolutionary idea that current upsurge of interest in the spiritual consequences of Darwinian revolution might turn out to be "a displacement of current fears concerning the indivisibility of man and machine

onto the no longer threatening relationship between human and animal life" [8, p. 259]. Having pointed out Swift's preoccupation with the end of history through a nuclear explosion, she suggests that in times when all human measure of temporality is at threat, "the Darwinian order… takes on a reassuring, almost sentimental appeal" [8, p. 259].

Though the narrator, Bill Unwin, does confess that "it's hard to see the bombshell which tore apart Matthew's life and horrified Victorian society" [10, p. 288] in the sober stodge of Darwin's writing, the functions of explicit parallels between nuclear weapons and Darwinian revolution in the novel cannot be limited to a nostalgic fleur. Actually, Swift is not the first writer to link nuclear weapons creation and scientific revolutions of the past. Bertolt Brecht's "Life of Galileo" immediately comes into mind with its powerful message of scientist's social awareness and responsibility. In Swift's novel, the narrator focuses rather on spiritual consequences of Darwinian revolution: "So did he want fame? Was it important, after all, that it was his name on the bombshell? He always maintained that he worked only for elucidation of truth. Did he reflect on the desirability of the elucidation of truth? Did he consider what the effect might be on lesser mortals (was he some greater mortal?) like Matthew Pearce?.. Reading Darwin, you sometimes get the feeling that the man was – dim. It was not his business to settle questions of final causes; it was his business only to elucidate the truth" [10, p. 289].

By raising a question of Darwin's responsibility for a post-1859 existential crisis, Swift disputes the Victorian concept of true scientist crystallized in Darwin's "Autobiography" and still quite influential in popular culture [8, p. 254]. First published in 1877, "Autobiography" has been henceforth generally regarded as a canon of a scientist's "hagiography" as well as demonstrating Victorian approach to the matter of scientific objectivity, which refers to a general post-modern problem of interpretational relativity.

Among the Victorian scientists, Darwin wasn't the first to ponder upon the true scientist's personality and its impact upon the results of research. In their letters and works, such prominent scholars as W.Clifford, T.Huxley and J.Tyndall unanimously pointed out modesty, candor and academicism as antidotes against possible distortion of the Truth. «The first condition of success is patient industry, and

honest receptivity, and a willingness to abandon all preconceived notions, however cherished, if they be found to contradict the truth. – Tyndall writes. – And if a man be not capable of this self-renunciation – this loyal surrender of himself to Nature and to fact, he lacks, in my opinion, the first mark of a true philosopher» [4, p. 76]. Yet, it was Darwin's outline of his own life that canonized an image of scientist as a self-sacrificing, self-denying and dedicated person whose behavior is defined not by "false" social conventions but by far more important principles of agnosticism and empiricism. The very sense of life for such a person lies in self-abnegating devotion to Science, the latter being perceived as a sort of "religion of doubt" based upon a cult of objective truth and verified knowledge [4, p. 82].

Such an overwhelming appeal to the Absolute Truth (as opposed to the Absolute Love – "Amor Vincit Omnia" was meant to be the motto of Pearce family) results in a sort of emotional austerity marked down by Darwin with truly scientific pedantry. "There is a passage in the latter, - Bill Unwin writes while musing on Darwin's "Autobiography", – where the author laments the gradual loss of all taste for poetry, likewise, virtually, for music, painting and fine scenery, and speculates (ever the man of science) on what has caused the atrophy of the relevant parts of the brain" [10, p. 292]. Such transformation has much in common with religious asceticism which, taken into consideration Darwin's own metaphor of science as a religion and Pearce's somewhat fanatical behavior, hints at implicit similarities between science and religion for a Victorian mind.

Based on the above, both paradigms as represented in the novel can be identified via Lyotard's concept of metanarrative – a comprehensive explanation, a narrative about narratives of historical meaning, experience or knowledge, which legitimizes society through the anticipated completion of (as yet unrealized) master idea [5]. Actually, in Matthew Pearce's case Darwin's work would acquire the functions of metanarrative by offering explanations for all Pearce had found inexplicable from a religious standpoint. Years after, in Bill Unwin's time, Darwinian epistemology seems to have lost its comprehensive explanatory power: "If natural selection had had its nasty way, - Unwin writes ironically, referring to the mankind as "an endangered and

thus protected species", – we should had been wiped long ago, a fragile, etiolated experiment" [10, p. 33].

In contrast to his ancestor, Unwin feels the susceptibility of the totalizing nature of Darwinian metanarrative and tries to "localize" it by introducing differentiation between Darwin the man and Darwin the textual construct: "These great men of ideas, they get turned themselves into ideas. So Darwin becomes a kind of abstract condition, a sort of irrevocable tinge that settled on the world around the middle of the nineteenth century. The world before Darwin, the world after Darwin. Who thinks of Darwin the man? Was he a man or a mind?" [10, p. 293].

Unwin's reflections upon Darwin's motives, works and diaries often contradicting each other in terms of truth and happiness finally bring him up to understanding the "make-believe" nature of any image, theory or Weltanschauung model based on absolute categories. What looked to Matthew Pearce as true/false controversy (i.e. Science vs Religion conflict) would stand out for his descendant as merely the process of substitution of one metanarrative by another. Unwin's tragedy as a bearer of postmodern sensibility lies, therefore, in his inability to construct his own substitute to what is lost: from the very structure of his text it is clearly visible that, whatever organizing principle (genre model, compositional structure, style or method) he tries, it falls prey to inner controversies.

Swift would expose the make-believe nature of scientific narrative by comparing Unwin's scholarly manner to that of his rival, Michael Potter's, who claims "the spiritual crisis of the mid-nineteenth century" to be "his subject" [10, p. 118] and looks forward to seizing Pearce's diaries from Unwin to conduct his own research. Years ago Potter's scientific career fell victim to somewhat like Darwin-Wallace standoff, his subject of interest being intercepted and published by another scholar, which might have totally changed Potter's vision of science as a quest for Truth and therefore forced him to overcome what Darwin might have called "a benefitial mutation". While Unwin and his kin may be regarded as disadvantaged members of the species doomed to die out (if not physically, than metaphysically), Potter's adaptive potential is rather high. Described as a true expert in make-believe, capable of keeping up the illusion of happy family and cheating his wife for years, he has every chance to succeed where Unwin

fails, i.e. to structuralize the ever-disintegrating material and controversial material into fake resemblance of a system.

Bibliography

1. Browne, Janet. Making Darwin: Biography and the Changing Representations of Charles Darwin. Journal of Interdisciplinary History (2010), 40:3 (Winter), 347–373.
2. Glendening, John. Science and Religion in Neo-Victorian Novels: Eye of the Ichthyosaur. – New York : Routledge, 2013.
3. Gutleben, Christian. Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel. – Amsterdam : Rodopi, 2001
4. Levine, George. Dying to Know: Scientific Epistemology and Narrative in Victorian England. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.
5. Lyotard, Jean-Francois. Postmodern Condition: A Report on Knowledge. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.
6. Perlman, Robert L. Evolutionary Biology, Circa 2009. Perspectives in Biololgy and Medicine (2009), 52:4 (Autumn), 628–634.
7. Russel, Nickolas. Science and Scientists in Victorian and Edwardian Literary Novels. Public Understanding of Science. 16 (2007), 205–222.
8. Shuttleworth, Sally. Natural History: The Retro-Victorian Novel. The Third Culture: Literature and Culture. Ed. Elinor S. Shaffer. – Berlin : de Gryuter, 1998. 253–68.
9. Smith, Jonathan. Introduction: Darwin and the Evolution of Victorian Studies. Victorian Studies (2009), 51:2 (Winter), 215–221.
10. Swift, Graham. Ever After. New York: Vintage, 1993.

МОТИВ ТРАВЕСТИИ БЛАГОРОДНОГО РАЗБОЙНИКА В РУССКОЙ И УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ I ПОЛ. XIX ВЕКА

А. А. Николова *Кандидат филологических наук, доцент, Запорожский национальный университет, г. Запорожье, Украина*

Summary. The article deals with the motive of noble robber's travesty in Russian and Ukrainian literature of the 1hf.19th century. We analyze works of G.Kvitka- Osnovyanenko, O. Somov, A. Pushkin, V. Narezhny. The article also made conclusions about the reasons for the popularity of this motif.

Keywords: motif; tradition; literary type; noble robber.

«Благородный разбойник» – устойчивый оксюморон, традиционно использующийся для характеристики персонажей определенного типа, распространенного в фольклоре и литературе. Отличительными чертами соответствующего образа являются, как правило, вынужденный статус преступника (следствие несчастливого стечения обстоятельств, обиды, клеветы и т. д.), избирательный подход к выбору жертвы (грабит только богатых), благородное отношение к слабым и бедным, изобретательность, находчивость. Благородными разбойниками считаются Робин Гуд (шотландский фольклор), Карл Моор (Ф. Шиллер), Ринальдо Ринальдини (К. А. Вульпиус), Дубровский (А. С. Пушкин), Локсли и Роб Рой (В. Скотт), Довбуш (Ю. Федькович, И. Франко, Л. Первомайский), Гаркуша (В. Нарежный, О. Сомов, Г. Квитка-Основьяненко) и др.

У большинства из вышеперечисленных литературных персонажей есть хорошо известные исторические прототипы. Их деятельность, осмысленная народным сознанием как борьба с социальной несправедливостью, нашла отражение в народных балладах, исторических песнях, легендах.

Образы благородных разбойников неоднократно становились предметом научного интереса. Так, например, Т. Грюневальд раз-

деляет всех персонажей-преступников на «вульгарных» (жестоких и корыстных) и «благородных» (движимых высокими целями, борющихся за справедливость) [2, с. 164].

Особенной популярностью, начиная еще со II пол. XIX в., пользуется «разбойничья тема» среди русских фольклористов: ей посвящены статьи И. Беллюстина «Разбойники прошедших веков» (1853 г.), Н. Аристова «Предания о разбойниках» (1864 г.), работы, рассматривающие циклы о Кудеяре (А. Шептаева, А. Крупп), Ермаке (А. Лазарева, В. Блажес, Т. Тумилевича) и др. «Комплексное исследование разбойничьих преданий было предпринято в монографии В. К. Соколовой «Русские исторические предания» (1970), где предания о среднерусских разбойниках были рассмотрены в рамках цикла о «благородных» разбойниках» [9]. В дальнейшем дифференциация народных преданий соответствующего содержания на две группы – о «благородных» и «собственно» разбойниках – становится традиционной (работы Л. И. Гридневой, Я. Р. Кошелева, В. Панькиной, М. Р. Ульяновой и др.) [9].

«Разбойничья тема» русского романтизма (ее личностно-аксеологический аспект) рассматривается в диссертации Н. Жилиной [3], украинской литературы I пол. XIX в. – в исследованиях Н. Петриченко [6], М. Антоновской [1], Д. Чика [10].

Большинство вышеперечисленных исследователей обращают внимание именно на конкретно-историческую основу историй о благородных разбойниках. Однако, на наш взгляд, не следует игнорировать и вневременной аспект: фольклорные произведения, а также созданные с ориентацией на них романы и новеллы отражают трансформированные в соответствии с народными (впоследствии – индивидуально-авторскими) представлениями образы, которые закономерно получают осмысление в контексте культурно-литературной традиции, общечеловеческих обобщенных категорий, мифологем и архетипов.

При рассмотрении вопроса с этой позиции тип благородного разбойника соотносится с мифологической фигурой трикстера, имеющей амбивалентную природу: данный персонаж также сочетает в себе противоречия (он – «добрый злодей»), занимая промежуточное положение между миром обычных людей и преступников.

Поведенческий канон благородного разбойника, так же как и в случае с трикстером, предполагает всевозможные проделки, авантюры, обман и закономерно – визуальную смену облика, переодевания, игру с различными ролями. Так, например, тот же Робин Гуд при необходимости превращается то в старуху («Робин Гуд, старуха и епископ»), то – в монаха («Робин Гуд молится богу»), то – в бедного пастуха («Робин Гуд и епископ Герфорд»).

При этом, несмотря на значительное количество серьезных работ, посвященных «разбойничьей теме», вопрос о роли в ней травестии остается за границами внимания исследователей, что и обуславливает **актуальность** данной статьи, **цель** которой – доказать традиционность мотива переодевания благородного разбойника в русской и украинской литературах I пол. XIX в.

Одним из наиболее популярных благородных разбойников в произведениях указанного периода является, конечно, запорожец Семен Иванович Гаркуша (Николаенко) – атаман отряда, действовавшего во II пол. XVIII ст.: «Гайдамак» О. Сомова, «Гаркуша, малороссийский разбойник» В. Нарежного, «Предания о Гаркуше» Г. Квитки-Основьяненко.

Несмотря на существенно различные варианты индивидуально-авторских интерпретаций данного образа, у всех писателей используются мотивы травести и притворства.

Так, например, у Г. Квитки-Основьяненко Гаркуша представляется сначала купцом («человеком, живущим промыслами и оборотами» [4, с. 303]), проезжим помещиком, ищущим «искусного поверенного» [4, с. 312], а потом – старым генералом [4, с. 321]. В произведениях В. Нарежного и О. Сомова разбойник предстает богатым шляхтичем [5], [8, с. 57], а в «Гайдамаке» – еще и нищим [8, с. 68]. Переодевание позволяет Гаркуше наилучшим образом устроить нападение своего отряда, выведать истинное отношение к нему собеседников, помочь беднякам.

В незавершенном романе В. Нарежного мотив травестии благородного разбойника представлен в двух версиях: в первом случае роль поляка играет сам Гаркуша, а во втором – красавица Олимпия, которая выдает себя за лесного атамана. В данном случае имеем дело с одним из вариантов распространенных в народ-

ном эпосе и литературе историй о «девушке-воине», сменившей женскую одежду на мужской костюм вследствие обрушившихся на нее несчастий. «И. П. Созонович пишет, что из европейских ученых первым обратился к песням о девушке-воине итальянец Константин Нигра, он отметил их следы на всём пространстве южной Европы, от Португалии до России. Найдя эти песни в Италии, Испании, Сербии, Греции и других странах, К. Нигра предположил, что родиной сюжета был юг Франции, Прованс, потому что истории известно около десяти француженок, которые, как Жанна Д'Арк, надев мужскую одежду, стали воинами. Из Прованса сюжет перешел на Пиренеи, затем на Аппенины, далее – в Грецию, в славянские страны. И. П. Созонович называет других ученых, которые записывали или комментировали сюжет о девушке-воине – это В. Вольф, Р. Кёлер, Н. Беллерман, Г. Видтеп, О. Миллер, В. Миллер, В. Антонович, М. Драгоманов и другие. Отмечено бытование сюжета во всех странах Европы, включая Прибалтику, Белоруссию, Украину, Россию, а также в Индии, Китае. И. П. Созонович скептически пишет о романских истоках сюжета и ставит задачу поискать эти истоки в славянских землях» [7, с. 9].

Сюжет о приключениях переодетой девушки у В. Нарежного завершается ее разоблачением и замужеством (Олимпия становится женой настоящего атамана – Гаркуши).

Не менее, а, пожалуй, даже и более, чем Гаркуша, известен образ еще одного благородного разбойника литературы I пол. XIX в. – Дубровского («Дубровский» А. Пушкина). С ним также связан мотив травестии: желая свести счеты со своим врагом Троекуровым, дворянин Владимир избирает роль учителя-француза и нанимается к нему на службу. Сюжетная ситуация «герой ради мести прибегает к обманному снижению статуса» также является традиционной в литературе («Девушка с кувшином» Лопе де Вега, «Севильская куница» А. де Кастильо-и-Солороано, «Вадим» М. Лермонтова и др.).

Таким образом, можно сделать вывод о распространенности мотива травестии благородного разбойника в русской и украинской литературах I пол. XIX в. Среди факторов, обуславливающих популярность феномена, целесообразно отметить амбивалентную приро-

ду данного типа, функционально близкого трикстеру, традиционно имманентную авантюрным сюжетам склонность к обыгрыванию ситуаций с переодеваниями, а также – романтический характер соответствующей литературы. Такие подмены являются одной из частных форм выражения присущих романтическому мироощущению иллюзорности бытия представлений о двойственной сущности явлений, несоответствии видимого и истинного.

Библиографический список

1. Антоновська М. Повість Т. Г. Шевченка «Варнак» та український літературний контекст І п. XIX ст. URL: http://philology.kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2011_31/013_018.pdf.
2. Grünewald Th. Bandits in the Roman Empire: Myth and Reality / tr. by J. Drinkwater. – London ; N.Y., 2004.
3. Жилина Н. П. Концепция личности в русской литературе первой трети XIX века в свете христианской антропологии : автореф. дис. …канд. филол. наук : 10.01.01. – М. : Лит. ин-т им. А. М. Горького, 2010. – 30 с.
4. Квитка-Основ'яненко Г. Ф. Предания о Гаркуше // Зібрання творів у 6 томах. Т. 4. – Київ : Наукова думка, 1981. – С. 290–367.
5. Нарежный В. Т. Гаркуша, малороссийский разбойник. URL: http://az.lib.ru/n/narezhnyj_w/text_0030.shtml.
6. Петриченко Н. Г. “Благородні розбійники” в образній системі фундаментальних історичних творів в українській, польській, російській літературі першої половини XIX ст. // Мова і культура. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2008. – Вип. 11. – Т. І (113). – С. 261–266.
7. Прутова Н. В. Травестия в русской житийной литературе и эпосе : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01. – Екатеринбург : Урал. гос. ун-т. им. А. М. Горького, 2002. – 16 с.
8. Сомов О. М. Гайдамак // Были и небылицы. – М. : Советская Россия, 1984. – С. 36–86.
9. Турусов И. В. Предания о Кузьме Рощине в фольклоре, литературе и лубке : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.09. – Нижний Новгород, 2006. – 211 с. URL: http://www.dslib.net/folklor/predanija-o-kuzme-rowine-v-folklore-literature-i-lubke.html.
10. Чик Д. Ч. Образ «благородного розбійника» в українській та англійській прозі І-ї п. XIX ст. URL: http://www.academia.edu/4151776/.

КОНЦЕПТ «СУДЬБА» В МЕЖЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

А. З. Хабибуллина *Кандидат филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) федеральный университет, Институт филологии и искусств, г. Казань, Республика Татарстан, Россия*

Summary. The article deals with the fate concept in broad interliterary context. General literary and philosophical works dedicated to the analysis of the fate perception and formed in the Russian, West-european and Eastern (Arabo-muslim) cultures, are under study in the article. The factual basis of the article comprises the literary works of M. Y. Lermontov and Tatar poets of the beginning of the 20 century.

Keywords: fate concept; Eastern perception; cosmology; artistic thinking.

Изучение концепта судьбы в поэзии М. Ю. Лермонтова и восточных литературах – тема малоизученная в отечественном литературоведении. Вместе с тем выяснение того, как мышление русского поэта соотносится с Востоком, насколько оно близко восточному мировосприятию, является достаточно новым подходом в исследовании творчества М. Ю. Лермонтова.

Необходимо отметить, что рассмотрение восточного элемента в мышлении русского поэта велось в литературоведении в первую очередь в аспекте связи поэта с Востоком, а также изучения восточных образов и мотивов в его творчестве. Именно данный аспект исследования стал определяющим в целом ряде специальных научных работ. Так, в «Лермонтовской энциклопедии» особое внимание с этой точки зрения привлекает словарная статья, посвященная главным «восточным» мотивам творчества Лермонтова, среди которых *мотив судьбы, рока* определяется как основной. Р. А. Гальцева – автор словарной работы – пишет в этой связи следующее: «Судьба – признанная сила в мире леермонтовских героев и важнейший фактор мироощущения поэтов.

<…> Судьба у Лермонтова, фигурирующая также под именем «рока», «жребия», «фатума», «закона», по своей сути недоброжелательна к человеку. <…> По Лермонтову, существует нерасторжимая связь между незаурядной личностью и трагической участью. Герой принимает вызов судьбы или бросает ей вызов («но судьбу я и мир презираю»), после чего завязывается борьба не на жизнь, а на смерть» [2, с. 311]. Представление о космологии Лермонтова, его взгляды на судьбу раскрываются также в работах М. Степанова «Религия русских писателей (Религия М. Ю. Лермонтова) [9, с. 158–186], А. Е. Коновалова «Тема рока у Лермонтова» [3, с. 16–25], П. Уляшева «Загадка гения» [10], Е. В. Красиковой «Концепт «судьба» в космологии М. Ю. Лермонтова» [4, с. 104–112].

Исследованию мотива судьбы посвящена статья А. Е. Коновалова «Тема рока у Лермонтова», в которой, наряду с темой судьбы и рока в восточных поэмах Лермонтова, исследуется мотив проклятия, приобретающий в его творчестве непреодолимый характер [3, с. 16–25].

Интересный взгляд на данную проблему находим в известной работе Ю. Лотмана «“Фаталист” и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова». Ю. Лотман, опираясь на известные «восточные» произведения Лермонтова («Три пальмы», «Ашик-Кериб», главы «Фаталист» и «Бэла»), обнаруживает в их содержании проявление восточной и западной психологии героев. На примере данных произведений он обосновывает проблему типологии культур у Лермонтова, при этом определяющей чертой «философии Востока» для Лермонтова становится именно фатализм. По мнению Лотмана, «два полюса романтического сознания – гипертрофированная личность и столь же гипертрофированная безличность – распределяются между Западом и Востоком» [6, с. 222].

Таким образом, главные концепции, посвященные проблеме Востока в творчестве Лермонтова, а также особенностям его религиозного сознания, указывают на доминирование в его художественном творчестве ведущего концепта – концепта судьбы.

В исследовательской литературе сложились самые разные взгляды на судьбу. Так, считается, что этимология слова «судьба» в индоевропейских языках тесно связывает это слово с лек-

семой «смерть», а также со словом, истолкованием [12, с. 116–121]. Данный семантический аспект объединяет слово «судьба» с латинским словом fatum, которое надежно фиксирует переход от значения «говорить» к значению «рок», «судьба». Это слово – fatum – по форме связано с субстантивированным for, far («говорить»), от которых в свою очередь произошло слово «фабула» – вымысел, предание, рассказ [12, с. 119]. Этимология же слова «рок» связана с *реку/речь*, с глаголами говорения. Однако «существует мнение, что значение судьбы в данном случае происходит не непосредственно от «говорить», но от значения «срок», т. е. «назначенное судьбой время» [12, с. 120].

Н. Д. Арутюнова в работе «Истина и судьба», выявляя смысловое многообразие этого концепта, обосновывает доминирующую позицию судьбы над понятиями «рок», «фатум», «фортуна» [1, с. 302–315]. По сравнению с ними судьба линейна, подобно жизни, и именно благодаря этому качеству она обладает текстообразующим потенциалом.

В восточных культурах, связанных с традициями арабо-мусульманского Востока, представление о судьбе, сама этимология этого слова, имеет иное содержание, нежели то, которое сложилась в индоевропейских языках. Концепт судьбы здесь тесно связан с Богом, Творцом; на Востоке судьбу определяли словом kadā’, которое означает божественное предопределение. Как мы видим, Аллах в восточном сознании заменяет судьбу, утверждая свою волю во всём. «В этом, – как считает М. Пиотровский, – отличие воли Аллаха от слепой и недоброй судьбы (дахр, мāнийа), которую он заменил в душах и умах людей» [8, с. 95].

В своей работе мы исходим из представления о том, что идея судьбы, пронизывающая всё творчество Лермонтова, во многом соотносима с теми взглядами на судьбу, которые сложились на мусульманском Востоке в целом, формируя черты восточного мироощущения поэта. Онтологически Лермонтов был близок и Востоку, и эта близость происходила, в первую очередь, из взглядов на судьбу.

Вначале рассмотрим те стороны концепта судьбы в поэзии Лермонтова, которые определяют его основное содержание.

1. Судьба – обманщица, она коварна и мстительна, судьба способна нарушить задуманные планы и замыслы человека («В альбом Д. Ивановой», «1831 июня 11 дня», «Отрывок», «Кавказ», «Ангел смерти. Восточная повесть»). Интересно отметить, что в поэзии Лермонтова судьба часто противостоит *душе*, она антиномна ей. Если душа представляет собой продолжение самого человека, то судьба противостоит душе, нанося удар по самым глубоким граням внутренней жизни героя.

2. Судьба, являя собою большую силу, возникает извне, при этом Лермонтов не связывает ее с миром Неба, лишает ее идеи Бога и божественного происхождения. Согласно космологии Лермонтова, мир Неба порождает духовное и гармоничное начало в человеческой душе, судьба же, напротив, разрушает гармонию в душе героя, превращая жизнь в цепь испытаний, тревог, страдания. Наиболее полно данный концепт раскрывается в таких стихотворениях, как «Тучи», «Унылый колокола звон», «Песня», «Ужасная судьба отца и сына», «Стансы», «Смерть поэта», «Время сердцу быть в покое», «Послушай, быть может, когда мы покинем…», в поэмах «Ангел смерти» и «Измаил-бей».

3. Судьба *естественно* вплетена в человеческое сознание, она неотъемлемая часть повседневной жизни человека. Любовь, дружба, рождение и смерть – самые разные грани человеческого бытия отмечены печатью судьбы. Как правило, судьба вносит значительные, неожиданные и часто трагические изменения в жизнь лермонтовского героя, однако он верит, что она пощадит его и дарует ему счастье. Можно утверждать, что судьба представляет собой вполне естественную, объективно возникающую силу, которая, по мнению поэта, способно направить его героя к верным мыслям, решениям, открытиям. В судьбе заключается Высшая мудрость, которая способна спасти человека от бед («Никто моим словам не внемлет...», «Н. Н. Арсеньеву»).

Пусть покровительство судьбины
Повсюду будет над тобой,

Чтоб ум твой не вскружили вины
И взор красавицы младой… («Н. Н. Арсеньеву») [5, с. 227]

Необходимо отметить, что выделенные выше аспекты концепта «судьба» в поэзии Лермонтова вполне соотносятся с теми представлениями о ней, которые сложились в философии и литературе арабо-мусульманского Востока. Мы полагаем, что основы художественного мышления Лермонтова граничили с главными концептами культуры Востока, среди которых центральное место занимал концепт судьбы. Именно в этом большом внимании к судьбе, естественно вплетенной в человеческую жизнь, Лермонтов похож на Восток, отражая в своем творчестве самые разные грани восточного сознания.

Так, мотив жестокости судьбы, представление о том, что судьба способна проявлять коварство по отношению к человеку, является устойчивым мотивом во многих литературах, связанных с традициями Востока. Несомненно, наиболее ярко он нашел отражение в Средние века в арабской и персидской литературе, которая полнее всего иллюстрировала идеи Корана, раскрывая сущность исламского мировосприятия в целом.

Известно, что поэт на арабо-мусульманском Востоке так же, как западный поэт, хранил в своем сердце желания, мечты, стремление к свободе, однако представление о последнем приобретало здесь совершенно иное содержание. Л. Масиньон в своей работе «Методы художественного выражения у мусульманских народов» писал по этому поводу следующее: «[восточный] поэт избегает покорности судьбе ради мечты о некоей свободе, почти божественной, но *не пытается ею воспользоваться*, когда она ему ниспослана, если так можно выразиться» [7, с. 59]. Таким образом, мотив судьбы в сознании восточного поэта почти всегда приобретает характер заданности, предопределенности: судьба, Рок – это то, что объективно входит в человеческое бытие и возникает по воле Бога. При этом представление о том, что человек может пасть жертвой судьбы и оказаться во власти Промысла (кадар), достаточно хорошо разработано в теологических и суфийских концепциях. К примеру, часто возникающей образ Садовника в восточной поэзии (Низами, Хайям, Саади) и изобразительном искусстве (искусстве миниатюры) олицетворял собой идею быстротечности времени и коварства судьбы [11, с. 91–110].

Идея покорности судьбе, идущей от воли Творца, разрабатывалась и в татарской поэзии начала XX века. Однако здесь она также приобрела иное содержание, связанное с размышлениями не о личной судьбе поэта, а о судьбе всего татарского народа, нации в целом. В частности, именно в такой интерпретации представление о судьбе находит отражение в лирике Г. Тукая («Тәэссер» – «Впечатление», «Яшьләр» – «Молодежь», «Өзелгән өмид» – «Разбитая надежда»), Дердеменда («Кораб» – «Корабль», «Бүзләрем мана алмадым» – «Я не соткал белой ткани») и т. п.

Вместе с тем следует видеть и различие между тем толкованием судьбы, которое характерно для восточного сознания, и тем содержанием, которое развивается в поэзии Лермонтова. Речь идет о том, что судьба, а также иные ее вариации – рок, фатум, предопределение – почти полностью лишаются у Лермонтова божественного происхождения. Поэт словно «освобождает» судьбу от вмешательства Бога, Творца, видя в ней силу, которая происходит не по воле человека или Бога, т. к. судьба – объективная составляющая человеческого бытия, она естественным образом вплетена в жизнь. Судьба, а также рок, фатум, согласно убеждениям Лермонтова, не связаны с миром Неба: Небо в космологии поэта наполнено духовным, гармоничным содержанием, это мир света, гармонии, счастья, судьба же разрушает эту гармонию.

Лермонтов как поэт иного, не восточного происхождения, стремится испытать судьбу, преодолеть ее воздействие на мечты и стремления. Такая черта мировосприятия и мышления поэта позволяет утверждать, что в вопросах толкования судьбы Лермонтов видится более западным автором, противопоставляющим себя и свою волю испытаниям судьбы. Судьба в интерпретации Лермонтова предстает как большая сила, превосходящая во многом возможности героя, вместе с тем он включается в борьбу с ней. Наиболее ярко такая черта лермонтовского героя раскрывается в стихотворениях «1831 июня 11 дня», «Унылый колокола звон», «К другу» и многих других. Так, в стихотворении «К другу» лирический герой утверждает свою волю в борьбе с судьбой, которая разлучила его с возлюбленной, он хранит в своем сердце месть:

Но я ношу отказ и месть с собою;
Но я в любви моей закоренел [5, с. 31].

Таким образом, в поэзии Лермонтова развивается тот тип мышления героя, в котором обнаруживается особый диалог между традициями Запада и Востока. Представление о судьбе как важнейшей составляющей человеческого бытия своеобразно сочетается здесь с протестом против нее. Именно эта черта художественного мышления поэта отразила, с одной стороны, онтологическую близость Лермонтова к Востоку, но, с другой, выделила его из ключевых понятий и концептов восточного миропонимания и культуры.

Библиографический список

1. Арутюнова Н. Д. Истина и судьба // Понятие судьбы в контексте разных культур / Науч. совет по истории мировой культуры. – М. : Наука, 1994.
2. Гальцева Р. А. Мотивы // Лермонтовская энциклопедия. – М. : Сов. энц., 1981.
3. Коновалова А. Е. Тема Рока в кавказских поэмах Лермонтова // Литературоведческий журнал. – 2006. – № 20.
4. Красикова Е. Концепт «Судьба» в космологии М. Лермонтова // Вестник Московского ун-та. – 2004. – № 5. – (Серия 9. Филология).
5. Лермонтов М. Ю. Сочинения. В 2 т. – М. : Правда, 1988. – Т. 1. – 719 с.
6. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь : кн. для учителя. – М. : Просвещение, 1988. – С. 218–234.
7. Масиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов // Арабская средневековая культура и литература : сб. ст. заруб. авторов. – М. : Наука, 1978.
8. Пиотровский М. Б. Ислам и судьба // Понятие судьбы в контексте разных культур / Науч. совет по истории мировой культуры. – М. : Наука, 1994. – С. 92–97.
9. Степанов М. Религия русских писателей (Религия М. Ю. Лермонтова) // Филологические записки. Вып. II. – Воронеж : Типо-литография Губерн. Правления, 1915.
10. Уляшев П. Загадка гения (М. Ю. Лермонтов). – М. : Знание, 1989. – 64 с.
11. Шукуров Ш. «Охота за смыслом» в искусстве Ирана // Сад одного цветка : сб. ст. и эссе. – М. : Наука, 1991.
12. Яворская Г. М. О семантических параллелях в индоевропейских наименованиях судьбы // Понятие судьбы в контексте разных культур / Науч. совет по истории мировой культуры. – М. : Наука, 1994.

Ф. М. РЫНДОВСКИЙ И Л. Н. ТОЛСТОЙ В ФОРМИРОВАНИИ ОБРАЗОВ ДРУГОГО/ИНОГО

А. М. Саяпова *Доктор филологических наук, профессор, Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Республика Татарстан, Россия*

Summary. The creation of F. M. Ryndovskij and L. N. Tolstoy is considered as process of objectification of the form stranger/another in Russian literature of XIX century. The form stranger/another is transformed to form other/another. This form builds up the imagination about Russian man.

Keywords: stranger/another; other/another; comparatively relations.

Если говорить о формировании русско-татарских литературных отношений как диалоге культур в контексте имагологических проблем, то надо рассматривать процесс объективации образов чужого/другого в литературных текстах двух народов. Имагология как сравнительно молодая наука, сформировавшаяся в недрах компаративистики, является востребованной в современной социокультурной ситуации, когда расширяются границы изучения образов своего и чужого/другого в свете логики цивилизационных процессов.

Изучая проблемы литературных взаимосвязей (русско-татарских, в частности), представляется интересным обращение к проблеме национального характера в рамках исторических форм ментальности. Из огромного количества материала, имеющего отношение к интересующей нас проблеме, руководствуясь принципом «точечного» выбора, в данной статье обратимся к творчеству Ф. М. Рындовского и Л. Н. Толстого. Они весьма далеки друг от друга, но интересны и близки в свете поставленной нами проблемы. И мы попытаемся рассмотреть, как, благодаря созданной ими литературной образности, выстраивается национальный автостереотип (стереотип о русском) и разрушается стереотип о нерусском. Мотивация выбора творчества Ф. М. Рындовского в

том, что он представляет самое начало формирования каких-либо литературных отношений между двумя народами (русским и татарским). Главное – он как поэт второго уровня, поэт-провинциал, относительно свободен от литературных клише. А как человек, недавно вошедший в среду чужого народа, независим в своей ментальности от стереотипов национального (русского) в отношении к не русскому (другому). И, наконец, он как медик имеет несколько иной взгляд на человека, нежели те, кто смотрит на него глазами только художника.

Имя Ф. М. Рындовского по сей день продолжает оставаться почти неизвестным. Федор Михайлович Рындовский родился в 1783 году, по образованию медик, окончив знаменитую Петербургскую медико-хирургическую академию в 1805 году, служил в Тетюшах, Ростове, Таганроге, а с 1815 года – в Казани.

В 1809 году в Петербурге выходит первый небольшой сборник стихов Ф. М. Рындовского «Унылые, весёлые и печальные тоны моего сердца». С первых своих стихотворений и на протяжении всей своей литературной деятельности Рындовский остаётся сентименталистом, последователем Жуковского, о чём писал Л. К. Ильинский в своей статье «Рындовский Федор Михайлович» [1].

Расцвет творчества Ф. М. Рындовского падает на Казанский период его жизни. В Казани поэт завоёвывает известность, занимает своё место в литературных кругах города. Он состоял членом Общества любителей отечественной словесности при Казанском университете, руководителем которого был профессор Г. Н. Городчанинов, принимал активное участие в деятельности литературного кружка, основанного супругами Фуксами, Карлом Фёдоровичем, профессором Казанского университета, и Александрой Андреевной, казанской поэтессой. Почти каждый номер журнала «Заволжский муравей», издававшийся по инициативе кружка, имел то или иное произведение Рындовского. Всего в «Заволжском муравье» были напечатаны около двадцати стихотворений поэта. Кроме того, с 1818 года он начал публиковать свои произведения в Петербургском журнале «Благонамеренный», где сотрудничал Владимир Иванович Панаев, на сестре которого Поликсене Ивановне был женат Рындовский. В этом жур-

нале напечатано шестнадцать стихотворений поэта, некоторые из них затем перепечатывались в «Заволжском муравье».

Из всего творчества Ф. М. Рындовского для нас наибольший интерес представляют два стихотворения поэта: «Путешествие и отдых» и «К приятелю в столицу из деревни».

«Путешествие и отдых» было написано под впечатлением пребывания поэта в глухой провинции, в Тетюшах Казанской губернии, куда Рындовский был послан на службу. «К приятелю в столицу из деревни» было написано несколько позже, в 1818 году, после отъезда из Тетюшев, но тоже под впечатлением жизни в деревне.

В теме, идейном содержании, стиле этих двух произведений много общего. И в том, и в другом противопоставляются два мира, мир «блестящей» столицы «укромному сельскому уголку», что было характерно для русского сентиментализма. Оба произведения передают восторженные впечатления молодого человека, попавшего в глушь после жизни в столице, внешние удовольствия которой ему уже надоели. Раскрыта «жизненная фальшь» столичного общества: «Там алчность мрачная на лицах; Вы бледны с златом и сребром. Пусть вас пленяет блеск в столицах; Мне мил – укромный сельский дом» («К приятелю в столицу из деревни») [2. с. 144]. Лирический герой, как и поэт, с надеждами и мечтами отправляется к месту своего нового служения: «Всё готово – дунем к месту! / Как жених красу-невесту жаждет в первый раз обнять; / Так и я лечу в Тетюши. / На безлюдье бить баклуши, / телом жить, душою спать» («Путешествие и отдых») [1, л. 2].

Вырисовывается поэтический мир, возникший перед глазами героя и отчасти – в воображении, как противопоставление печальной действительности, к счастью, оставшейся в прошлом. Уставший от «притворной любви столицы» лирический герой мечтает найти отдых своему сердцу в глуши, среди чуваш, татар, мордвы. Для этого он хочет изучить характеры, нравы новых для него людей, новых для него народов: «Знаете ль? Я затеваю / Здешних душ нырять ко дну» [3, с. 501]. Лирический герой живёт в уголке, который «хранят Пенаты», он приобретает спокойствие души и может жить «с собою и с миром в мире».

Приехав в Тетюши, поэт знакомится с жизнью народов Поволжья, их бытом, нравами, привычками, и приходит к выводу, что

народы Поволжья в своих человеческих чертах не отличаются от других, известных поэту, народов. Поэт находит, что и татары, и чуваши, и мордва такие же люди, «как и в Питере», и потому поэту не трудно найти друзей среди них. «Отдохнём – ваш друг на месте / Меж чуваш, татар, мордвы. / Весте ль вы или не весте, / Эти люди каковы? / С кожи, с рожи не лихие, / Но ни дать, ни взять, такие, / Как и в Питере у нас: / Ходят все и тут ногами, / Дело делают руками, / А для света – пара глаз…» – так начинает поэт своё стихотворение «Путешествие и отдых» [3, с. 499].

Создаётся художественный образ с объёмным, универсализированным видением другого/иного, похожего на себя, а не на другого/чужого. Ф. М. Рындовский разрушает веками бытовавшее убеждение в том, что нерусские народы – люди «второго сорта». Выступление представителя русской творческой интеллигенции со страниц периодической печати о равноценности в физиологическом и психологическом плане народов Поволжья – явление прогрессивное, зарождающее новые, дружеские отношения с нерусскими народами.

Достаточно быстрое вхождение поэта в контакт с народами Поволжья объясняется, прежде всего, тем, что татары и другие народы Поволжья, издавна жили в контакте с русским народом. Они имели всесторонние связи с ним – в экономическом, культурном отношении, испытывали на себе всестороннее его влияние. Это и помогало формированию взаимоотношений между этими народами. Иное дело – нерусские народы Российского Востока. Живя более изолированно от русского народа, реже обмениваясь продуктами как материального, так и духовного производства с ним, народы Востока были более закрытыми, чем и мотивируется сложность в понимании национального своеобразия этих народов.

Органическое соединение социальной и интимной проблематики, проявившееся в творчестве Рындовского, объясняется просветительским характером мышления поэта, что естественно для поэта-сентименталиста. Сентименталисты видят в человеке лучшее творение природы. Будучи сенсуалистами, они больше всего ценят в нём его душу, сердце. Рындовский продолжает и развивает одну из лучших традиций Жуковского, для которого человек –

«святейшее из званий». Поэт выступает за необходимость морального, духовного равенства между людьми, между народами, что, по его мнению, выше социальной принадлежности.

Ф. М. Рындовский вносит свой вклад в формирование образа жизни татар не как образа чужой жизни, а как образа иной жизни, близкой и понятной, что характеризуется как явление, складывающееся в историческом времени Х1Х века в традицию, в инвариантные, устойчивые структуры сознания, отражающие исторический опыт своей (русской) нации. Зародившееся явление не только обогащает знания о другом народе, но, может быть, в первую очередь характеризует собственную этническую ментальность, для которой характерна открытость, восприимчивость (термин Ф. М. Достоевского), благодаря которой она и поглотила мировой культурный опыт Востока и Запада, и смогла своей литературой «золотого» века выйти на мировой уровень.

Известно, что социально-исторический опыт русского народа с колонизаторской политикой власти сформировал стереотипное сознание с искажением реального «лица» нерусского народа, проявляющееся в устойчивых образах, мифологических, символических. Рындовский как представитель русской интеллигенции одним из первых разрушает этот стереотипный негативный образ нерусского народа (татар, чуваш, мордвы), прокладывая тем самым дорогу тем, кто уже во второй половине Х1Х века в полный голос на уровне мировой литературы будет говорить о нерусских не только в ориенталистких целях, а в общегуманистических. Можно говорить, например, о повести Л. Н. Толстого «Хаджи Мурат». В ней выписан образ кавказца, другого/чужого – по стереотипному сознанию самодержавной власти, но другого/иного – по авторской смысловой концепции, причём по многим критериям выше образа своего (русского), поскольку он, этот иной / другой, в гораздо большей степени сохранил в себе природное, естественное.

Образ другого/чужого в этом произведении как гетеростереотип даёт представление о самой русской нации, его создавшей: отражаясь в образе другого/чужого, она уточняет собственную идентичность. Повесть Толстого бесконечно ценна тем, что в ней, пожалуй, впервые так отчётливо выражается представление рус-

ской нации в лице прогрессивной творческой интеллигенции о том, как она воспринимается другими (кавказцами). В этом восприятии – два взгляда. Взгляд кавказца на русского в естественных жизненных ситуациях (например, Хаджи Мурат в гостях у князя Воронцова бескорыстно, от широты своей души, дарит пасынку князя понравившийся ему кинжал). Не случайна как деталь портрета «детская улыбка» на лице Хаджи Мурата. И взгляд кавказца на русского в противоестественных человеку ситуациях (военных, продиктованных колонизаторской политикой русской власти). Ярчайшей сценой подобного взгляда является описание Толстым в главе XVII ощущений, чувств старейшин выжженного русскими аула: «Чувство, которое испытывали все чеченцы от мала до велика, было сильнее ненависти. Это была не ненависть, а непризнание этих русских собак людьми и такое отвращение, гадливость и недоумение перед нелепой жестокостью этих существ, что желание истребления их, как желание истребления крыс, ядовитых пауков и волков, было таким же естественным чувством, как чувство самосохранения» [4, с. 359]. В этой сцене Толстой обнажает ту правду политики самодержавия, о которой было принято молчать не только во времена писателя, но и много позже. Взгляд кавказца на русского, когда он несёт зло, гибель, – это взгляд человека на не человека. Это, по мнению Толстого-гуманиста, самое страшное, что может быть между народами. В этой мысли автора – основной пафос произведения.

В противовес образу кавказца как другого/чужого (имперское стереотипное сознание, которое, по Толстому, является противоестественным), Толстой даёт также образ кавказца как другого/иного, представленного в сущностном, бытийном его выражении, в чём, в принципе, проявляется и собственная идентичность русской нации в её онтологическом содержании. Так, Хаджи Мурат не случайно оценивается «глазами» двух русских женщин, представительниц двух социальных слоев. Княгини Марьи Васильевны, жены Семёна Михайловича Воронцова-младшего, который «был очень доволен тем, что ему, именно ему, удалось выманить и принять главного, могущественного, второго после Шамиля, врага России» [4, с. 307]. И простой русской женщины

Марьи Дмитриевны, у которой Хаджи Мурат «неделю прожил» [4, с. 374]. Обе женщины видят в нём человеческие достоинства: «И наружность и манеры Хаджи Мурата понравились Марье Васильевне. То же, что он вспыхнул, покраснел, когда она подала ему свою большую белую руку, ещё более расположило её в его пользу» [4, с. 307]. «Неделю у нас прожил; кроме хорошего, ничего от него не видали, – сказала Марья Дмитриевна. – Обходительный, умный, справедливый» [4, с. 374].

Таким образом, Л. Н. Толстой в «Хаджи Мурате» представил образы о «самих себе» (взгляд русской творческой интеллигенции на «присоединение» Кавказа). А так же и «чужие образы» о собственном социально-политическом мире (образ Хаджи Мурата, «раздавленный репей среди вспаханного поля» [4, с. 397], как явление, характеризующее культурно-исторический мир времени покорения Кавказа).

Библиографический список

1. Ильинский Л. К. Рындовский Фёдор Михайлович. Статья для словаря. – ЦГАЛИ. Ф. 211. Оп. I. Ед. хр. 33.
2. Рындовский Ф. М. К приятелю в столицу из деревни // Благонамеренный. – 1818. – № 5.
3. Рындовский Ф. М. Путешествие и отдых // Заволжский муравей. – 1833. – № 9. – С. 499–504; № 10. – С. 556–561.
4. Толстой Л. Н. Хаджи Мурат // Собр. соч. : в 12-ти т. – Том XII. – М. : Издательство «Правда», 1987.

ЖЕНСКИЙ ВОСТОЧНЫЙ ПОРТРЕТ В ЛИРИКЕ И. БУНИНА

Э. Каримириаби

Аспирант,
Казанский (Приволжский)
федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан,
Россия

Summary. In series of poems, Bunin considered the poetics of the female eastern portrait in the context of this concept "the World as a Whole". Transformation of eastern symbols determines the artistic and aesthetic originality.

Keywords: the female eastern portrait; the concept of "the World as a Whole"; the artistic and aesthetic originality.

Тема Востока занимает значительное место в творчестве И. Бунина. Известно, что в 1903–1912 годах он много путешествует по Ближнему Востоку, что, естественно, оказало влияние на его творчество, способствовало появлению целого ряда стихотворений, которые пополнили русскую ориентальную поэзию.

В данной статье представляется интересным рассмотреть несколько стихотворений поэта, в которых И. Бунин дает восточные женские портреты, вписывая их в контекст восточной жизни, что расширяет значимость стихотворений: благодаря восточным образам создается объемный концепт «Мир как Целое» в его самодостаточности и гармоническом звучании.

Начнем описание галереи женских восточных портретов И. Бунина со стихотворения «Дия» (1907) [1, с. 192], в котором выписана картина восточного мира. «Она», портрет которой блестяще исполнен, – часть этого мира, живого, полнокровного.

В первых строфах – жизнь аула в его абсолютно гармоничном единстве с миром природы:

Штиль в безгранично-светлом Ак-Денизе.
Зацвел миндаль. В ауле тишина
И теплый блеск. В мечети на карнизе,
Воркуя, ходят, ходят турмана.

На скате под обрывистым утесом
Журчит фонтан. Идут оттуда вниз
Уступы крыш по каменным откосам,
И безграничный виден Ак-Дениз.

Из этой жизни аула автором выхватывается «журчащий фонтан», который, становясь топосом, образует «сюжет» стихотворения: к нему, к фонтану, придет «Она», «нальет кувшин, / На камень сбросит красные папучи / И будет мыть, топтать в воде белье…».

Женский портрет в этом стихотворении содержит сочетание психологических черт с деталями, характеризующими физический облик: «И весел и спокоен / Взгляд быстрых глаз». Восточный образ в сравнении («Легка, как горный джин»), восточный наряд («Под шелковым бешметом») работают на то, чтобы подчеркнуть «детски-стройный высокий стан».

О своеобразии бунинского восточного женского образа известный исследователь восточной поэзии П. И. Тартаковский говорит следующее: «Бунинская женщина Востока – живое, земное, теплое существо» [2, с. 23].

В последних двух строках – голос лирического повествователя, который, любуясь «портретом», обращается к роднику: «Журчи, журчи, звени, родник певучий, / Она глядится в зеркало твое!».

Далее возьмем небольшое стихотворение «На нубийском базаре» (13.II.16) [1, с. 407], перекликающееся с первым. Оно построено по кольцевой композиции: первая строфа связана с третьей, в них – лирическая героиня, молодая женщина Востока. В первом четверостишии – женский портрет с восточными чертами: «Она черна, и блещет скат / Ее плечей…» А далее характерная бунинская деталь в женских портретах – «и блещут груди: / Так два тугих плода лежат / На крепко выкованном блюде». Описывая груди, Бунин использует восточные образы: «два тугих плода», «крепко выкованное блюдо».

Однако смысловое содержание стихотворения – не в портрете. Красавица «выхвачена» автором из восточной жизни с ее обязательными базарами. Во второй строфе описывается «нубийский базар» в его конкретном, реальном выражении. Цепочка глаголов настоящего времени передает «живую» жизнь, жизнь в ее звуча-

нии, цвете: «Пылит песок, дымит котел, / Кричат купцы, теснятся в лавке / Верблюды, нищие, ослы – / Они с утра стоят у лавки». Базар, в котором кипит жизнь, – олицетворение жизни Востока. Восточная красавица – героиня стихотворения – часть этой «живой» жизни, она тоже дается в действиях: «Жует медлительно тростник, / Косясь на груды пестрых тканей, / Зубами светит…»

В следующем году И. Бунин пишет стихотворение «В караване» (28.VIII.17) [1, с. 416], каждая строфа которого построена по принципу параллелизма: в первых двух строках дается описание природы, в последующих двух – мир человеческой души с его ощущениями, чувствами, что соответствует канонам любовной и философской лирики Востока. Линии параллели как бы не пересекаются, могут восприниматься как самостоятельные. Однако фраза «Хорошо в седле качаться / Сердцу, полному тоски» соединяет эти линии, «привязывает» мир пустыни к миру души лирического героя. И тогда мы говорим об этих параллелях как о принципе интериоризации, когда через внешний мир автор говорит о внутреннем мире героя. Внутреннее состояние лирического героя, мир его «сердца, полный тоски», выражается через сравнение пустыни с морем («Под луной на дальнем юге, / Как вода, пески блестят»; «Под луной текут, струятся / Золотой водой пески»), создающее эффект «колыхательного» движения, монотонного в бесконечной своей повторяемости, но вместе с тем и успокаивающего, умиротворяющего. Рефреном повторяющееся «Под луной» (каждая строфа трехстрофного стихотворения начинается с этого сочетания) является еще одним усилителем этого монотонного «колыхательного» движения по ночной пустыне.

Кроме того, ночная пустыня под луной становится топосом, в пространстве которого и происходит как внешнее действие лирического героя – он в «седле качается» по этой ночной пустыне, так и внутреннее – «Под луной, блестя, чернеет / Каждый камень, каждый куст. / Знойный ветер с юга веет, / Как дыханье милых уст».

Портрет обладательницы «милых уст» дается всего лишь одной деталью, характерной почти для всех восточных портретов И. Бунина, – «Полудетский грустный взгляд».

И, наконец, скажем несколько слов о стихотворении «Малайская песня» (23.I.16) [1, с. 300], которая по жанру является песней разбойников-пиратов о любви с трагическим финалом: пират из чувства ревности отсекает голову своей возлюбленной.

Портрет возлюбленной – восточной красавицы здесь дается глазами героя-пирата:

Стою у хижины твоей:
Ты на циновке голубой,
На скользких лыках сладко спишь,
И ветер веет над тобой.

И опять у Бунина портретный образ не «иконический», а живой, героиня выписывается в пространстве своей хижины в действии:

Ты спишь с улыбкой, мой цветок.
Пустая хижина твоя,
В ненастный вечер, на ветру,
Благоухает от тебя.

В портретной характеристике присутствуют все бунинские детали восточного женского портрета: «ресницы смольные», «длинные глаза», «изогнулась, как лоза», «мала твоя тугая грудь», «кажа смуглая гладка», «уста – пчелиный мед», «смех счастливый – щебет птиц».

Итак, на примере структурно-семантического анализа нескольких «восточных» стихотворений И. Бунина мы рассмотрели художественно-эстетическое своеобразие женского восточного портрета в лирике поэта.

Библиографический список

1. Бунин И. А. Собр. соч. в 8 томах : стихотворения. – М. : Московкий рабочий, 1993. – Т. 2. – 540 с.
2. Тартаковский П. И. Русские поэты и восток (Бунин, Хлебников, Есенин). – Ташкинт : Литература и искусство им. Гафура Гуляма, 1986. – 252 с.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА МОРЯКА ЧЕРЕЗ ЗООНИМ «СОБАКА» (НА ПРИМЕРЕ «МОРСКИХ РАССКАЗОВ» К. М. СТАНЮКОВИЧА)

В. Л. Христич *Кандидат филологических наук, доцент, Военно-морская академия, г. Калининград, Россия*

Summary. This article analyzes the representation of the sailor image through a zoonym "dog" on the linguistic material of "Sea stories" by K. M. Stanyukovich.

Keywords: fiction; representation; zoonym; interpretation; language material; existence.

Современное языкознание изучает язык в тесной связи с человеком, его мышлением и сознанием, анализирует языковые факты во взаимодействии с языковой личностью и коллективом. Язык рассматривается как форма мыслительной деятельности человека, как составная часть его природы и духовного мира. Отношение человека к самому себе и к окружающей действительности закрепляется в языке. Он фиксирует результаты взаимовлияния мира и этноса. В нём отражаются историческое развитие нации, нравы и обычаи народа, культурные традиции.

Разговорная речь – это одна из форм существования языка. Разговорные нормы менее обязательны, более свободны, чем литературные, но они существуют и их придерживаются. Как бы стихийны, анархичны и спонтанны ни были разговорные явления, они всё же нормированы.

Использование разговорной лексики это: установка на создание простой, свободной, неофициальной, не скованной атмосферы общения; стремление выразиться попривычнее, попроще, попонятнее, соблюсти неписаную конвенцию – норму повседневного разговора; бездумное, некритичное следование образцам родной среды.

Разговорная лексика прослеживается по различным параметрам. Если для немаркированной, нормальной лексики вполне

обычно отсутствие чего-то особого в рамках каждого измерения, то разговорное слово каждый раз проявляет что-то своё, что-то неординарное, необычное. Эта лексика составляет достаточно весомую, совершенно неотъемлемую часть лексикона. Она в своей основной массе доступна и знакома любому, поскольку обиходная речь открыта каждому.

Для человека, его мыслей, действий, чувств часто применяются названия из флоры и фауны. Ведь роль животных в жизни человека всегда была исключительно велика, особенно на ранней стадии развития человечества, когда люди и звери сосуществовали в естественном соседстве: животные включались в социальную иерархию, в человеческом обществе жили идеи о происхождении данного коллектива от животного, оно представлялось как особая ипостась человека. Включение знаний о животном мире в систему образных средств характеризации человека, расширение и углубление знаний о самом человеке посредством сравнения, поиски сходства с образами реалий мира природы – закономерный этап развития человеческого знания о себе как об особом объекте. Зоохарактеристики человека, возникая на основе образного представления о том или ином животном, наиболее ярко и непосредственно отражают национальную самобытность языков через систему оценочных образов – эталонов, характерных для данного этноса.

Известно, что репрезентация (лат. *repraesentatio – представлять*) – изображение, отображение одного в другом или на другое, то есть речь идёт о внутренних структурах, формирующихся в процессе жизни человека, в которых представлена сложившаяся у него картина мира, социума и самого себя. Многозначное понятие широко употребляется в философии, истории, психологии, культурологии, социологии, социальном познании в целом. В связи с тем, что русское слово «представление» имеет несколько значений, в тех случаях, когда речь идёт о представлении одного объекта посредством другого, в современном русском языке часто используется латинское слово репрезентация, как слово с более конкретным значением. Например, зооним «собака» часто репрезентирует в художественной литературе агрессию, злость, физическое состояние:

Человек-обезьяна, которого мы уже научились отличать от остальных немцев, приказал пулемётчику: – Пусть только попробуют выйти из строя – убивай их, как собак (М. Нильсен «Рапорт из Штудгофа», с. 22);

Вот мы идём с учений и устали как собаки. А тут команда: «Запевай!». Конечно, поём мы так, что слушать тошно (Э. М. Ремарк «На Западном фронте без перемен», с. 30).

В словаре морского языка М. И. Солнышкиной *собака* это:

- Прозвище старшего помощника капитана:

«Однако старые флотские традиции оставались живучи, только на том корабле порядок, где командир «отец родной», а старпом – «собака» (А. Т. Штыров «Морские бывальщины» / М. И. Солнышкина. Словарь морского языка, с. 183).

- Миноносец:

«После того, как в первые же дни русско-японской войны 1904–1905 гг. наша эскадра была блокирована в Порт-Артуре неприятельским флотом, на Тихом океане осталось лишь одно соединение русских кораблей, способное вести крейсерские операции на коммуникациях японцев, – Владивостокский отряд в составе крейсеров «Россия», «Рюрик», «Громобой», «Богатырь» и несколько преданных ему «собачек-миноносцев» (Е. Шолох «Крейсер «Рюрик»: «Погибаю, но не сдаюсь!»).

- Ночная вахта:

«Так и морячат Дементьев с комдивом вместе весь месяц – Тюрин за командира вахту на рубке несёт, Александр – как молодой – старпомовскую «собачку» – послеобеденную и ночную вахты» (В. Буслаев «Уходим завтра в море» / novosti.vl.ru);

«– Подойди ближе. Ну как у вас там дела? – спросил Касацкий, зевая. – Скучно, брат. – Оно конечно. Ночная вахта – собака» (Ю. Крымов «Танкер «Дербент» / М. И. Солнышкина. Словарь морского языка, с. 183).

Таким образом, представляется интересным проследить, как репрезентируются образ моряка через зооним «собака», например в рамках произведений одного автора. Выбор «Морских рассказов» К. М. Станюковича не случаен. Константин Михайлович Станюкович родился в Севастополе, его отец – комендант сева-

стопольского порта и военный губернатор города. Уже в 1854 году, к началу обороны Севастополя, исполнял обязанности курьера при отце, видел Корнилова и Нахимова; затем плавал на борту учебного корабля «Орёл» под командованием Ф. В. Керна, героя севастопольской обороны; совершил кругосветное путешествие на винтовом корвете «Калевала» под командованием В. Ф. Давыдова; был приписан к винтовому транспорту «Японец»; ходил в акватории Тихого океана на различных судах.

При анализе имеющегося языкового текстового материала были выделены следующие репрезентации:

1. Буквальное сравнение с животным:

«...и эти большие тёмные глаза, кроткие и ласковые, ***как у щенка****, и аккуратная, подобранная сухощавая фигура ... всё в нём притягивало и располагало к себе» («Человек за бортом!», с. 7).*

2. Поведение:

«И где это ты, дьявол, ***насобачился****, так ловко горло драть? – снова заговорил Лаврентьич, подсасывая носогрейку с махоркой... – Пел у нас на «Костенкине» один матросик, надо правду сказать, что форменно, шельма, пел ... да всё не так забористо» («Человек за бортом!», с. 9);*

«Напротив, многие возмущённые матросы осыпали предполагаемого вора бранью. – Эдакий мерзавец ... Только срамит матросское звание ... – Д-да ... Завелась у нас ***паршивая собака*** *...» («Человек за бортом!», с. 11);*

3. Физическое и душевное состояние, моральный облик:

«*Забравшись под баркас, Прошка сладко спал. Сильный удар ноги разбудил его.*

– Ступай за мной! – проговорил Игнатов, едва сдерживаясь от желания тут же истерзать Прошку. Прошка покорно, ***словно виноватая собака****, пошёл за Игнатовым своей медленной, ленивой походкой» («Человек за бортом!», с. 13).*

4. Выражение истинного отношения к человеку. Зооним «собака», например, может обозначать человека как верного, так и пресмыкающегося перед другими:

«*И Прошка так, казалось, привык к этому* ***положению загнанной, паршивой собаки,*** *что и не ждал иного обращения и*

переносил всю каторжную жизнь, по-видимому, без особой тягости, вознаграждая себя на клипере сытной едой» («Человек за бортом!», с. 12).

5. Выражение отрицательных эмоций (демонстративное, целенаправленное употребление с целью унизить, оскорбить объекта речи), ругательства:

«Когда Шутиков, сухощавый стройный чернявый матрос, вышел из круга и пошёл курить, его провожали одобрительными замечаниями.

– И хорошо же ты поёшь, ах хорошо, ***пёс тебя ешь****! – заметил растроганный Лаврентьич» («Человек за бортом!», с. 7);*

«Да ещё велел, сказывали, не огорчать высших начальников, не драть сверх положения до чахотки. И знал Живодёр, чем обескуражить мичмана! Понимал, ***собака,*** *как он обидист по флотской части» («Оборот», с. 256);*

«Лаврентьич первый энергично запротестовал. – Это выходит с рапортом по начальству? – презрительно протянул он. – Кляузы заводить? Забыл, видно, с перепугу матросскую правилу?..

– А по-вашему как же?

– А по-нашему так же, как прежде учивали. Избей ты ***собачьего сына*** *Прошку вдрызг, чтоб помнил, да отыми деньги. Вот как по-нашему.*

– Мало ли его, подлеца, били! Пусть уж лучше засудят вора … Такую ***собаку*** *нечего жалеть, братцы» («Человек за бортом!», с. 11).*

6. Оценка внешности:

«И что бы вы думали? Старый-то ***облезлый пёс*** *облестился, что его дурака, молодая баба назвала бравым солдатиком, и к ней... Федос и в особенности Нилыч хорошо знали, что Петровна в минуты возбуждения ругалась не хуже любого боцмана и могла, казалось, пронять всякого» («Нянька», с. 105).*

7. Способ восприятия и организации морской жизни:

«А Федос ушёл из каюты старшего офицера радостный и довольный, что избавился от должности, в которой приходилось «собачиться» со своим же братом-матросом» («Нянька», с. 93);

«Так размышлял о Лузгиной старый матрос и в эту минуту не утешался сознанием, что она будет на том свете в аду... Но сегодня Федос не с обычным радостным чувством глядел на всё окружающее. И когда Лайка весело провиливая хвостом подбежала к Чижику, он, словно бы отвечая на занимавшие его мысли, проговорил обращаясь к собаке:

– Тоже, брат, и ***наша жизнь вроде твоей собачьей****...» («Нянька», с. 109).*

Из приведённых примеров видно, что репрезентируемый образ моряка в «Морских рассказах» К. М. Станюковича через зооним «собака» позволяет характеризовать личность человека в её разнообразных проявлениях, а также положительно воздействовать на неё:

«*С той памятной ночи Прошка беззаветно привязался к Шутикову и* ***был предан ему, как верная собака.*** *Выражать свою привязанность открыто, при всех, не решался, чувствуя, вероятно, что дружба такого отверженца унизит Шутикова в чужих глазах. Он гордился своим покровителем, любовался, поглядывая снизу, как Шутиков лихо управляется на рее» («Человек за бортом!», с. 19).*

В зависимости от экспрессивной окраски, зооним функционирует как: *щенок, собака, пёс*. При употреблении сопутствующих прилагательных, наблюдается градация: *паршивая и облезлая; загнанная и виноватая; верная.*

Конечно, сниженные единицы не нужно безоговорочно осуждать, их следует правильно осмысливать и квалифицировать, развивать чувство языка, стараться понять, где, кем, когда, в каких условиях уместно и целесообразно пользоваться данными средствами.

Дальнейшее исследование употребления зоонима «собака» в произведениях других писателей-моренистов, а также проведение сравнительного стилистического анализа приведёт к более полной картине репрезентативной экзистенции.

Библиографический список

1. Авдеева Л. А., Воронцова Т. В. Зоонимы в лексикографической практике : мат-лы 32 международ. филологич. конф. – Санкт-Петербург: филологический факультет СПб. Государственного ун-та, 2003. – С. 1–2.

2. Грубская Л. А. Функциональный аспект фразеологических единиц с компонентом зоонимом в нарративном дискурсе на материале современного английского языка. Иностранные языки: лингвистические и лингводидактические аспекты : мат-лы конф. преподавателей по итогам НИР за 2008 год и 63 смотра студ. науч. трудов. – Иркутск : ИГПУ, 2009 – С. 25–28.
3. Михайлова Ю. С. К вопросу о национально-культурной специфике языковой единицы (на примерах «кошка» и «собака» в зоонимах русского, английского и немецкого языков. URL : http://mihaylova.vbel.ru/achievements (дата обращения: 1.05.2014).
4. Свидерская В. Л. Технические зоонимы в языке военных (на мат-ле немецкого, русского и английского языков) : мат-лы XII науч.-технич. Конф. – Вып. 2. – ИВАИИ, 2002. – С. 138–141.
5. Солнышкина М. И. Словарь морского языка. – М. : Academia, 2005. – 280 с.
6. Станюкович К. М. Морские рассказы. – М. : ДОСААФ, 1983. – 383 с.
7. Христич В. Л. Зоолексика языка военных в нарративном дискурсе (на мат-ле худож. лит.). Пути повышения уровня подготовки специалистов в высших учебных заведениях : 14 межвузовская науч.-практ. конф. – Калининград : Балтийский военно-морской институт им. адмирала Ф. Ф. Ушакова, 2011. – С. 247–253.

ОБРАЗ БЕЛОРУСА В РАССКАЗАХ КУЗЬМЫ ЧЕРНОГО

Н. В. Кузьмич *Кандидат филологических наук, доцент, Белорусский государственный университет, г. Минск, Беларусь*

Summary. The poetics' peculiarities of the stories of Belarusian writer Kuzma Cherny are revealed in the thesis. For the first time a special research of particulates showing of the evolution of the image of the Belarusian man in Cherny` stories has made in the thesis.

Keywords: national essence; the poetics' peculiarities; story.

Уже в начале XX столетия в белорусской литературе закономерно появляется образ белоруса, устремленного в завтрашний

день. Это образ человека (произведения Якуба Коласа, Э. Пашкевич, Змитрока Бедули), который, еще на уровне интуиции, ощутил, что у него есть человеческое достоинство, что его удел не бесправие, нищета и забитость. Так постепенно в литературе складывался художественно-психологический тип героя, который воспринимает себя как часть сообщества, имеющего общую цель и перспективы – наконец-то людьми называться, как определил в стихотворении «А кто там идёт» (1906) классик литературы Янка Купала (1882–1942). Настоящим художественным открытием белоруса, имеющим большую жизненную правду и эстетическую новизну, стали образы, выведенные в рассказах писателя Кузьмы Черного (1900–1944), классика белорусской литературы, талант которого развернулся в начале XX столетия.

Как известно, Беларусь в рамках бывшего СССР обрела определенную государственную и национальную независимость после Октября 1917 года. Народ, пробужденный к новой жизни, словно двинулся в поход в поисках лучшей доли, и поэтому понятно, почему во многих рассказах Черного, остро осознавшего историческую значимость социально-общественных перемен, преобладает сюжетно-композиционная доминанта – образ человека в пути. На смену человеку в изношенной сермяге и лыковых лаптях шел человек, имеющий целью перестроить свою жизнь на иных началах; но сдвиги в мышлении и психологии, в целом в сознании давались с трудом, через ломку традиций и представлений. В рассказе «Ночь возле дороги» (1924) двое пильщиков Кузьма и Влас ходят по деревням, где предлагают услугу, нужную многим сельчанам, – пилят доски. Писатель, стремясь проникнуть в социально-психологические мотивации героев, раскрывает мир их раздумий и мечтаний о своей судьбе. Разные у них взгляды на дальнейшее устройство жизни. Кузьма выражает желание утвердиться в работе на земле, мечтает об оседлости, чтобы, как это водится у белорусов, заняться земледелием на собственном наделе. У Власа иные соображения; он, выслушав Кузьму, сказал: «По мне… можно и осесть, можно и ходить. Мне всё равно» [1, с. 22]. На ночлег они останавливаются у рыжего мужика, держащего в собственности большой дом и крепкое хо-

зяйство. Писатель делает продуманный сюжетный ход, поворачивая события таким образом, что в этом же доме на ночлег сошлись еще нищий и цыгане, коммунист и комсомолец из уездного исполкома и тяжело больная женщина. Все герои разные, это обычные люди, которых затронули социально-общественные перемены; всех их принял дом на короткое время, но не всем в нём уютно – только хозяин чувствует себя более-менее хорошо; между постояльцами нет вражды, наоборот, проявляется некоторое понимание. По-разному покидают дом ночлежники, в том числе странники Кузьма и Влас; хоть и случайно свела их всех судьба, но есть основание – такова логика развития образов, – что они, возможно, завтра будут вместе в общем доме. Следуя своей творческой манере, писатель не подводит к однозначным выводам; остается недосказанность автора, за которой очевидна его позиция, вытекающая из событий и действий героев: благодаря своей толерантности и труду, они осилят свою дорогу, на которой будет сделан окончательный правильный выбор.

Характерно, что в рассказах Кузьмы Черного отсутствуют конкретные эпизоды военных действий. Это одно из свидетельств, подтверждающих исторический факт, что белорусы не претендовали на чужое; если и брались за оружие, то для того, чтобы защитить себя и свои земли. В рассказе «Бури» (1926) слышится только отдаленная канонада на русско-польском фронте, но не она определяет содержание. Выразительнее и громче, если вникнуть в тональность произведения, звучит стон души автора; она болит от того, что в поле осыпается перезревшее зерно ржи, дороги пусты и печальны, свозить урожай некому и нечем. Повествователь, вступив в разговор с незнакомцем, сидевшим у дороги в пыльной колее, в отступлениях-размышлениях исследует внутренний мир персонажа. У незнакомого прямо на его глазах умирает лошадь; его исповедь, прерываемая вопросами автора-повествователя, как зеркало души, в которой гнев и отчаяние, но не безнадежность. Незнакомый не опускает руки, он поднимается из пыльной колеи, чтобы идти в ту сторону, где слышна канонада; в голове у него мысли о пропавшем зерне и замученной лошади; он готов терпеть и трудиться, чтобы прийти к своей мечте о лучшей жизни.

Как всегда, писатель исследует морально-психологические мотивации героев через социально-бытовые коллизии, порой сложные и противоречивые. Это требует внутренней самоотдачи и строгих самооценок. Писатель, оставаясь психологом-аналитиком, точно подмечает доминирующие черты характера белоруса, находя в них новые глубинные проявления. События и явления подаются через действия и поступки, и это составляет основу морально-этической достоверности образов. Человек, идущий в завтра, чтобы обрести дом, а в нём свободу и счастье, концентрирует в себе волю, он часто по своему психофизическому типу интроверт, который ищет способ преодолеть беды терпением и трудом, рассчитывая в основном на себя. Такие черты белоруса проявляются в рассказе «Ночевка в деревне Синегах» (1927). Автор и повествователь выступают здесь в одном лице, что придает его действиям и оценкам дополнительную убедительность; он спешит в свою воинскую часть. Ночевать выпадает в Синегах, где всего восемь хат. У хозяйки – четверо малолетних деток. По ее словам, муж где-то воюет. Лошади на подворье нет: военные забрали в обоз. Еды в доме никакой: хозяйка последнее отдала солдатам, что проходили здесь днем раньше. Утром хозяйка будит малолетнего сына пасти корову, единственную кормилицу в семье. Монолог матери, в котором боль, отчаяние и нежность, тронул военных до глубины души, и они оставляют на столе два последних сухаря на обед мальчику. Покидая деревню, военные оглянулись: пастушок, прихрамывая, гнал корову на пастбище, и его маленькая фигура издали воспринималась как некий символ человека, не сломленного трудностями.

В Беларуси Кузьма Черный известен как создатель аналитико-психологического и социально-философского рассказа, в котором выведен образ-тип, несущий в себе глубинные национальные черты белоруса, который шел к новой жизни, порой с трудом расставаясь с традициями и представлениями, укоренившимися из прошлого, он уже не во вчерашнем дне, но еще не видит себя в завтрашнем. Например, Петр Тодорович (рассказ «Семнадцать лет», 1932) с детства, как и родители, трудившийся на собственном земельном наделе, получил от полковника-помещика, спа-

сенного после боя, дарственную на пять десятин земли; потом, живя в городе в бараке, а то и ночуя просто на улице, хранил эту бумагу, надеясь вернуться к труду на своей земле, видя в нём спасение от всех бед. Но поднимается новая генерация белорусов, выразительными штрихами их образ раскрывается в лице сына Петра Тодоровича, который, вместе с отцом трудясь на стройках в городе, решил добровольно идти в войско, чтобы защищать свою землю. Теперь он, директор крупного завода, ищет своего отца, затерявшегося на дорогах жизни в поисках счастья с дарственной на пять десятин земли. Вопреки воле отца, исконного хлебороба, едет в город, оторвавшись от плуга и цепа, чтобы поступить учиться, паренек Алеша (рассказ «Бездонное», 1925). Днем он грузчик на железнодорожном вокзале, вечером – студент университета. В город за знаниями едет и Николай (рассказ «Хвои говорят», 1926). Но корнями своими эти герои на родной земле, как и другие сельчане, уехавшие в поисках лучшей жизни в город, они сохраняют привязанность к земле отцов, здесь сказывается здоровый консерватизм белоруса, обусловленный сдержанным отношением к новому, к переменам в образе жизни.

Писатель, стремясь в художественной форме исследовать и передать национальное своеобразие белоруса, понимал, что перестроить психологию – это процесс сложный и длительный, прежде всего он труден в социально-бытовой сфере, где складывается особая устойчивость к переменам. Но здесь же лежат и глубокие проявления национального характера и способов мышления. Как, например, это мастерски запечатлено в образе Романа Драгуна (рассказ «Буланый», 1925), где писатель медленно разворачивает сюжетную линию, основанную на событиях, в центре которых обыкновенная лошадь и ее хозяин, озабоченный тем, что наступит весна, а пахать Буланый не сможет из-за старости и физической слабости. Повествователь не спешит: выстраивая эпизод за эпизодом, он дает возможность вглядеться во внутренний мир белоруса, осмыслить его духовные, социально-бытовые и морально-этические основы жизни. Это своего рода энциклопедия, в которой читаются традиции, привычки и привязанности, передающиеся от поколения к поколению. Через судьбу лошади, от ее

случайной покупки на рынке до последнего дня, когда старого и немощного Буланого настигает острый удар ножом в грудь, прослеживается своеобразная художественно-философская антропология белоруса. Образ Романа Драгуна в целом ничем особым не выделяется на социально-бытовом фоне односельчан, тем не менее пристальный взгляд в его внутренний мир, сделанный писателем через призму художественной типизации, свидетельствует: белорус это, прежде всего, труженик, который стремится к устойчивости повседневного быта, привязан к земле, всего стремится добиться своим трудом; но, учитывая обстоятельства, бывает и осторожен, и осмотрителен, и нерешителен, и хитер.

Образы белорусов в рассказах Кузьмы Черного разнообразны в проявлении индивидуальных национальных черт характера, сформировавшегося в конкретных исторических и социально-культурных условиях. Вместе с тем это обобщенный духовно-психологический тип, несущий в себе социальную окраску времени. Образ белоруса жизненный, в нём видны национальные особенности характера, как положительные (толерантность, доброжелательность, трудолюбие, покладистость и др.), так и отрицательные (консервативность, конформизм, определенная недоверчивость, нерешительность, апатия и т. д.). Очевидно, что у Кузьмы Черного как художника слова путь к раскрытию национальных особенностей белоруса в литературе лежит через главное, что есть в белорусском народе, его историческом прошлом и культуре, психологии и быте, в его языке.

Таким образом, реализуя свою философско-эстетическую концепцию человека, в основе которой лежат исторические, духовные и социально-культурные факторы, обусловившие формирование, консолидацию и самоорганизацию белорусского этноса, Кузьма Черный вывел образ-тип, в котором воплотилось национальное своеобразие его рассказов раннего периода творчества.

Библиографический список

1. Чорны К. Вераснёвыя ночы: Апавяданні, раман / уклад. Т. Грамадчанкі, А. Гурскай. – Мн. : Маст. літ., 2003. – 429 с. – (Беларуская проза XX стагоддзя).

АНАЛИЗ ТРАГЕДИИ ГАБИТА МУСИРЕПОВА «КОЗЫ КОРПЕШ – БАЯН СУЛУ»

Ж. Т. Кобланов *Кандидат филологических наук, профессор,*

А. Н. Отарова *кандидат филологических наук, доцент,*

Каспийский государственный университет технологии и инжиниринга им. Ш. Есенова, г. Актау, Мангистауская область, Казахстан

Summary. In this paper we have analyzed and evaluated the work of Kazakh writer Gabit Musirepov "Kozy Korpesh - Bayan Sulu". However, in our paper great importance is attached to the level of showing traditions of novelty and folk traits in the literature work of this writer. As for the historical facts in depicting truth and in portraying the characters, they are still represented in the folklore ethics. Many poems express nationality in their content through the actions of batyrs (warriors) and the people creating history remain on the sidelines.

Keywords: Kazakh drama; Kozi-Korpesh – Baian suly; folklore ethics; social life.

Нам известно, что в любое время «фольклор имеет большое значение в формировании, развитии мировой драматургии» [2, с. 128]. Он является не просто богатейшим неиссякающим материалом, но и источником новизны в жанре драматургии. Известно, что фольклорные традиции становятся причиной достижения любыми драматургами-классиками высоких вершин и подъема до степени известности.

Трагедия Габита Мусрепова «Козы Корпеш – Баян сулу» – одно из лучших произведений казахской драматургии. Эта трагедия – ценная пьеса, написанная по образцу реалистических, классических произведений. Драматург не остается в рамках определенного жанра в казахском фольклоре и по-своему находит его решение. В результате поднятия на новый уровень конфликта между человечностью и злодейством глубже становится идея драмы.

«Козы Корпеш – Баян сулу» – трагедийный эпос о чистой любви. Вместе с изображением любви молодых писатель с большим

мастерством показывает, как двое молодых людей стали жертвами насилия и жестокости своего времени. Автор изображает муки и страдания молодежи, стремящейся к свободе любви, от несправедливости общества как трагедию консервативного времени.

Чтобы превратить эпос «Козы Корпеш – Баян сулу» в драму, Габит Мусрепов превнес в нее много изменений, нашел новое решение. Все образы в трагедии намного глубже, характеры четкие, нежели у персонажей эпоса. Главные герои пьесы – это не только Козы и Баян. К главным образам, раскрывающим основную идею трагедии, относятся также образы таких персонажей, как Макпал, Кунекей, Карабай, Кодар, Жантык. У каждого из них есть присущие им характеристики, мысли. Всё это раскрывается в процессе драматического конфликта.

В трагедии «Козы Корпеш – Баян сулу» мы видим творческую свободу драматурга. «Драматические качества всех образов в драме по-настоящему раскрываются в процессе конфликта» [5]. Баян в пьесе стоит гораздо выше, чем Баян в эпосе. Для Баян в трагедии наряду с нежностью, красотой присущи такие качества, как храбрость, героизм. Когда Кодар силой угоняет скот Карабая, Баян, не выдержав этого бесчестия, вскакивает на коня. По пути ей встречается Козы, и они забирают у Кодара скот Карабая. Это событие было внедрено в произведение с целью развертывания драматического конфликта трагедии.

Итак, образ Баян в трагедии поднялся до уровня типичного образа, вобравшего в себя все лучшие качества того времени.

Образ Козы также вышел удачно в соответствии с идеей пьесы. В нём присутствуют присущие батыру такие качества, как сила и наивность, любовь и безрассудство молодости. Поначалу заочно влюбившийся в Баян, Козы потом, при встрече с ней, еще больше влюбляется в нее, и на пути своей любви переживает много трудностей. В конце-концов он умирает, так и не достигнув своей мечты. Всё это драматург очень правдоподобно рисует в процессе драматического конфликта. Его любовь к Баян зрители чувствуют сразу же, уже в первых сценах. В первой же сцене Козы говорит, делится своими сокровенными мыслями: «Не скрывайте, милая матушка! Сегодня единственное лишь слово есть на земле!.. Это

Баян! Ветер свищет, говоря «Баян», озеро качает волны, произнося «Баян», река течет, молвя «Баян», безутешны горы, говоря «Баян», вздыхает небо, произнося «Баян»!.. Мать печалится, говоря «Баян», ребенок задумывается, говоря «Баян».

Если одним из правдоподобно вышедших образов в пьесе является Карабай, то его дополняет образ Жантык. Карабай – жадный человек-мещанин. Продавать дочерей, выдавая их замуж за богатых людей, – это давняя привычка богачей. И образ Карабая в этом плане предстаёт как типичный. Несмотря на то, что все усилия Карабая направлены на обогащение, он всё же не находит в этом удовлетворения, это автор раскрывает с резкой, острой иронией. Все сцены с присутствием Карабая невольно заставляют зрителя смеяться. В самой своей первой сцене Карабай выходит со словами, в которых он говорит о том, как бы не лишиться скота, в этом своем состоянии он остается до самого конца пьесы. Большая заслуга Жантык лежит в осуществлении гнусных, омерзительных, хитрых мыслей Карабая. Карабай боится выдать замуж свою единственную дочь Баян. Он говорит: «Отдашь Баян за какого-нибудь соседа – и завтра же выроешь себе могилу, не станешь хозяином имеющегося у тебя скота!.. Весь этот народ – волки, которые рыщут вокруг!.. Эх, жаль, взять бы девушку да взвалить бы себе на спину, да исчезнуть под семью слоями земли, чтобы никто не нашел!.. О, боже, если ты создал меня, то исполни и мое желание!» – сказал Карабай. Он не хочет продавать свою дочь за скот; «лучше бы ты дал мне лошадью больше», – говорит отец-злодей. Таких типичных образов жадных людей, подобных Карабаю, в казахской литературе до этого не было. Бесспорно, что это большое достижение драматурга. Когда Баян, отправившаяся за скотом, который был угнан Кодаром, вернулась одна, Карабай испугался.

Карабай: Проклятье, вы сразу же вернулись назад! Я же говорил вам, чтобы вы не возвращались без скота. (Увидев Баян) Боже, это ты, Баян? Где скот? Собственноручно отдала его?

Баян: Скот ведут обратно, а враг взят в плен, уже приближаются...

Карабай: О, пусть они превратятся в тысячу лошадей, в тысячу лошадей!.. Ну-ка подойди ко мне... Могла бы не опережать скот... Надеюсь, он цел? [4, с. 117].

Большой успех писателя в трагедии «Козы Корпеш – Баян сулу» – образ Карабая. Мы замечаем, что в раскрытии образа скупца Карабая писатель использовал приёмы мировой классической литературы, которую сам хорошо знал. Так, например, этот образ напоминает нам образ Шейлока из драмы Уильяма Шекспира «Венецианский купец».

Шекспир, критикующий скупого и жестокого ростовщика Шейлока, не признает широко распространившееся в Средние века отрицательное отношение к евреям, он защищает их равенство с другими народами.

Отметив сложность образа Шейлока, А. С. Пушкин сказал: «Шейлок – не только скупой, хитрый, мстительный ростовщик, он вместе с тем добрый отец, красноречивый, умный человек» [5, с. 36].

Таким же способом, очень мастерски был создан и образ Карабая. Уже в первой сцене пьесы мы чувствуем, какой это человек из его же собственных уст: «Весь народ начинает интересоваться, когда узнает, что это принадлежит Карабаю! Они только и хотят, что требовать... Даже во сне они видят только моих лошадей!.. Тоже мне народ! Разве же это народ? Это же одни враги! Да пропади он пропадом такой народ!.. Несчастное бесхозное имущество, которое вот-вот пойдет по рукам».

Образ, близкий образу Карабая, в пьесе – Жантык. У них одна цель, но пути и способы ее достижения – разные. Если Карабаю жаль скот даже ради себя, то Жантык не такой. Он хочет сначала убить единственную наследницу Карабая – Баян, затем расправиться с Карабаем, оставив его одного в буран. А потом овладеть скотом, который останется без владельца. Он хорошо знает, что вся сила и богатство в скоте. Он готов на любую жестокость для достижения своей цели.

Великий казахский писатель Мухтар Ауэзов дал следующую оценку драме «Козы Корпеш – Баян сулу»: «...Глядя на время создания и место, которое оно занимает в казахской советской драматургии, можно сказать, что в течение этих пятнадцати лет самым большим успехом является написанная нашим талантливым писателем Габитом Мусреповым пьеса «Козы Корпеш – Баян сулу» [1, с. 118].

Хотя в составе эпоса и присутствуют элементы драмы, это не драматическое произведение. По своей природе «эпос отличается своеобразными особенностями от драмы» [3, с. 23]. Во-первых, у эпоса большой объем, в эпосе безгранично количество персонажей, шире охват временного пространства и событий. Вместе с тем очень быстро происходит переход из одного события в другое. Драма же, являясь сценическим жанром, не может обладать этими особенностями, поскольку здесь пространство и время ограничены. Еще одна особенность драмы – автор остается в стороне и передает все действия персонажам.

Ясно, что все произведения выдающего казахского писателя Габита Мусирепова не могут быть охвачены лишь одним исследовательским трудом. Поэтому в данной статье мы проаналиризовали лишь одну трагедию казахского драмататурга.

Библиографический список

1. Ауезов М. Собрание сочинений. II т. – Алматы, 1996.
2. Кобланов Ж. История зарубежной литературы. – Астана, 2012.
3. Нургалиев Р. Поэтика драмы. – Алматы, 2001.
4. Ордалиев С. Конфликт и характер. – Алматы, 2006.
5. Пушкин – критик. – Алматы, 1999.

КОНЦЕПТ «БӘХИЛЛЕК» В ОРИГИНАЛЬНОМ ТЕКСТЕ И ПЕРЕВОДЕ

Э. Ф. Нагуманова *Кандидат филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Республика Татарстан, Россия*

Summary. The paper analyzes semantic, functional and associative peculiarities of nationally specific concept *бәхиллек (bähillek)* in the structure of the literary texts and investigates the possibility of representation of this concept by means of the Russian language in the translation.

Keywords: translation; concept; prose; A. Eniki.

В начале XXI века делается попытка ввести понятие «концепт» в литературоведение. Среди современных работ в области литературоведческого осмысления концепта стоит выделить исследования В. Г. Зусмана и Н. В. Володиной. Н. В. Володина в монографии «Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения» предлагает следующее определение концепта: «концепт – это смысловая структура, воплощенная в устойчивых образах, повторяющихся в границах определенного литературного ряда (в произведении, творчестве писателя, литературном направлении, периоде, национальной литературе), обладающая культурно значимым содержанием, семиотичностью и ментальной природой» [2, с. 19]. Исследовательница исходит из того, что в самом процессе формирования того или иного литературоведческого понятия участвуют культурный опыт, национальная традиция и читательское воображение. В любом случае природа концепта обусловлена типом культурного сознания, своеобразием жанра, композиции произведения, особенностями авторского стиля. Литературный концепт диалогичен, он тесным образом связан с литературным процессом, доминирующим в нём оказывается инвариантный смысл, получающий, однако, в каждом

конкретном случае индивидуально-творческую реализацию. Рассмотрение литературы сквозь призму основных национальных концептов предполагает сопоставление творчества разных писателей, соединение синхронического и диахронического аспектов изучения литературы.

Круг основных концептов, определяющих ту или иную национальную культуру, так или иначе очерчен. Подобных концептов, раскрывающих специфику национального видения мира представителями разных народностей, множество. В данной статье предметом анализа становится концепт *бәхиллек* в оригинальном тексте и переводах. Материалом исследования является рассказ А. Еники «Әйтелмәгән васыять» («Невысказанное завещание») и два перевода этого произведения на русский язык: Х. Хусаиновой и Р. Кутуя.

Согласно «Татарско-русскому словарю» под редакцией Ф. А. Ганиева, слово *бәхиллек* может быть переведено как ′прощение, благословение, согласие′ [13, с. 69].

Как видим, в словарных статьях при передаче значения слова *бәхиллек* используются лексемы, которые существенно отличаются по своему значению.

В словарях русского языка находим следующие определения:

Прощение – Помилование, извинение какого-л. поступка [1, с. 1039].

Благословение – это 1. Действие по глаг. благословить – благословлять. 2. Религиозно-бытовой свадебный обряд у христиан, состоящий в крестообразном осенении иконой и хлебом жениха и невесты их родителями перед венчанием. 3. Благодарность, хвала (книжн. устар.). *Б. судьбе* [14].

Согласие – 1. Утвердительный ответ на что-либо, позволение, разрешение. 2. Единомыслие, единодушие, общность точек зрения; взаимная договоренность. 3. Мирные, дружественные отношения. 4. Одно из ответвлений старообрядчества, придерживающихся единых религиозных законов и обычаев [1, с. 1227].

Лексемы *согласие* и *благословение* в русской языковой картине мира соотносятся с религиозным аспектом, в какой-то степени несут в себе черты христианского мировоззрения. Татарский концепт *бәхиллек* связан с основами мусульманской культуры.

Содержание концепта нельзя сводить только к словарным значениям. В литературоведении концепт понимается как «глубинный смысл, изначально максимально и абсолютно свернутая смысловая структура текста, являющаяся воплощением мотива, интенций автора, приведших к порождению текста» [10, с. 127].

Постараемся выделить те «интенции автора», которые были реализованы в рассказе «Әйтелмәгән васыять» («Невысказанное завещание») А. Еники, и определить, каким образом они воспроизведены в переводных произведениях. В татарском литературоведении есть множество исследований, посвященных творчеству татарского прозаика, в частности, стоит выделить работы Д. Загидуллиной, А. Карамовой, Р. Сверигина, Ф. Хатипова, Г. Гайнуллиной и других, в которых рассматриваются разные аспекты поэтики А. Еники. Д. Загидуллина отмечает, что созданный А. Еники образ Акэби является архетипическим в татарской литературе [9, с. 155], Г. Гайнуллина пишет, что «поэтика А. Еники формирует спектр инспиритивных прочтений» [3, с. 180].

В рассказе А. Еники «Әйтелмәгән васыять» главная героиня – Акэби – вспоминает свое прошлое, думает о настоящем и будущем, ей важно быть понятой прежде всего детьми. Во многих фрагментах произведения она мысленно упрекает их за непонимание, черствость, неумение хранить традиции прошлого, однако каждый раз останавливает себя, понимая, что главное в жизни – прощение. О том, что без прощения невозможно представить существование людей, говорят прежде всего представители старшего поколения (Акэби, старик Миннибай). Именно для раскрытия их размышлений о жизни, о человеческих отношениях автор обращается к концепту *бәхиллек.*

Рассмотрим фрагмент рассказа А. Еники «Әйтелмәгән васыять»:

Хуш, яшьтәш, ***бәхил бул****, ахирәттә күрешергә насыйп итсен! – диде, бик тыныч, әмма чын күңелдән бик ихлас итеп* [5].

– ***Прощай****, сверстница, увидимся на том свете! – очень спокойно, но от души сказал ей опиравшийся на палку старик* (перевод Х. Хусаиновой) [6, с. 151].

– ***Прощайте, ровесницы, простите,*** *если что не так было, да будет нам суждено встретиться в раю! На всё воля аллаха!* (Перевод Р. Кутуя.) [7, с. 445]

Как мы видим, А. Еники, вкладывая в уста Акэби слова ***бәхил бул*,** в очередной раз подчеркивает набожность героини, ее чистоту, способность к всепрощению, смирение и веру в загробную жизнь. Переводчики трансформируют фразу Еники, в переводе Х. Хусаиновой даже меняется субъект речи, высказывание приписывается не главной героине, а старику Миннибаю. И в первом и во втором переводе теряется религиозный подтекст, сопровождающий исходный концепт.

В русских переводах «чаще всего актуализируется значение, связанное с понятием «прощание», что учитывает главным образом ситуативно-прагматические факторы и приводит к сужению смыслового поля исходного концепта» [4, с. 54] В приведенном фрагменте действительно значим аспект прощания, Акэби, старик Миннибай и другие односельчане понимают, что расставание неминуемо. Поэтому переводчик Хусаинова не акцентирует внимание на мотиве прощения. Р. Кутуй более близок к тексту Еники, он выделяет оба аспекта в своем переводе, это происходит и за счет добавления предложения *На все воля аллаха!*, и за счет дословного перевода фразы *ахирәттә күрешергә насыйп итсен* (да будет нам суждено встретиться в раю (Р. Кутуй).

А. Еники вкладывает в рассказ глубокий смысл (стоит вспомнить финальные строки произведения, где Миннибай просит поддерживать огонь в доме Акэби, потому что она, по его мнению, должна вернуться). Он верит в бессмертие души (в исламе бессмертие души понимается как «возвращение» [8, с. 180–198]), в то же время А. Еники связывает эти слова с идеей возрождения нации. Поэтому в произведении актуализируется и календарный миф о цикличности природных явлений, в частности, о временной смерти и последующем воскресении [11, с. 218–222]. Трансформация архетипа матери происходит у татарского прозаика в соответствии с идеей сохранения нации, ее единства.

В рассказе А. Еники концепт *бәхиллек* тесно связано с другим понятием, значимым в языковой картине мира татарского народа, а именно с концептом *ризалык* (согласие). Обратимся к фрагменту, в котором Акэби мысленно обращается к детям и укоряет себя за то, что, возможно, она неправа в своих оценках.

Җәнлек үзенең ярасын ялап төзәткәндәй, ул да җәрәхәтле йөрәген сабыр акылы белән тизрәк тынычландырырга, юатырга ашыга: ярамый болай, язык булыр, ди, балаларымны ***бәхилләп, ризалыкларын алып*** *китәргә тиешмен, ди* [5].

Как зверь зализывает свои раны, так она пыталась трезвым разумом успокоить и уговорить свое сердце: так нельзя, грешно, ***я должна по-хорошему проститься с моими детьми*** (перевод Х. Хусаиновой) [6, с. 163].

Акэби торопилась охладить растерзанную душу трезвым рассудком: так нельзя, нехорошо, ты возьмешь грех на душу, внушала она себе, ты ***должна уйти из жизни с просветленной душой, чтоб ни у тебя, ни у детей твоих не осталось горьких обид и тягостных прегрешений друг перед другом*** (перевод Р. Кутуя) [7, с. 462].

В данном примере *бәхилләп* в устах Акэби соотносится не со словом *простить*, а со словом *благословить*, как истинная мусульманка, воспитанная в смирении, любви к Аллаху и ко всем людям (не зря имя главной героини переводится как *белая (чистая) бабушка*), она понимает, какое важное значение в жизни детей имеет благословение матери. Она не просто благословляет самых близких людей, но и хочет получить их прощение. Ей важно не сочувствие родных, она просит Аллаха о том, чтобы ее дети не потеряли связь с народом, традициями старины, помнили родную деревню, односельчан, своего отца, которому они были столь обязаны в жизни. Она уходит, благословляя сына и дочерей, хочет, чтобы они ощутили радость, доброту, сочувствие со стороны собственных детей («*шул балаларыгызның игелеген күрергә насыйп итсен*»).

В приведенном контексте нарочито сухо звучит выражение, использованное Х. Хусаиновой (*я должна по-хорошему проститься с моими детьми),* переводчик теряет глубоко интимную интонацию, присущую оригиналу, в этих словах не передано чувство всепрощающей любви, живущее в сердце героини. В очередной раз переводчик акцентирует внимание на мотиве прощания. Хусаинова не воспроизводит самую важную черту характера главной героини: смирение (сабырлык), скромность. Эту особен-

ность уловил Р. Кутуй, он не переводит дословно думы Акэби, прибегает к заменам, однако при этом передает реципиенту интонацию оригинала, тот глубокий смысл, который вкладывал сам писатель в слова *балаларымны* ***бәхилләп, ризалыкларын алып*** *китәргә тиешмен* (дословный перевод: я должна уйти благословив детей, взяв их согласие).

Многие читатели могли упрекнуть Р. Кутуя за столь вольное обращение с текстом Еники, однако, с нашей точки зрения, он уловил главное в рассказе – основную интонацию и смог ее сохранить в переводе. В отличие от Хусаиновой, он включает в перевод многочисленные добавления, расширяет содержание оригинала, но при этом передает главное – «дух оригинала». Его переводами сначала восхищался и сам Еники, однако в конце жизни он отдал предпочтение произведениям другого переводчика – А. Бадюгиной. С нашей точки зрения, в какой-то степени именно проблема невозможности адекватной передачи особенностей поэтики прозы А. Еники стала одной из причин создания Р. Кутуем, по словам К. Миннибаева, «вариаций, произведений Р. Кутуя, с большим мастерством созданных на материале А. Еники» [12, с. 79]. Рустем Кутуй работал с подстрочником, и в его переводах превалирует субъективное начало. В этом случае перевод для автора – еще один путь выразить себя, используя материал современника, его тексты эстетически самоценны.

В рассказе мы находим также прямые эквиваленты слова *прощение – гафу итү, кичерү*. Они проскальзывают в речи одного из персонажей, тесно связанного с миром детей Акэби, но понимающего свою личную ответственность перед представительницей старшего поколения. Не случайно этим героем является поэт, в его уста вкладывает Еники пламенную речь о том, что необходимо сохранить духовное богатство нации, которое веками передавалось от одного поколения к другому. Он просит прощение у Акэби за свое поколение, за тех, кто потерял самое главное в жизни – память.

Тик бераздан тыныч лангач кына, ***гафу үтенгәндәй*** *әйтеп куя:*

– Син мине тилегә санама инде, яме!.. Нишлим, мин шагыйрь кеше, халык җырын, бөек Тукай әйтмешли, рәсүлнең тырнагыдай йөрәгемдә саклап йөртәм [5].

Немного успокоившись, он говорит, ***будто прощенья просит****:*

– Не считай меня юродивым, ладно?! Я же поэт, народную песню, как говорил Тукай, словно ноготок пророка, храню в своем сердце (перевод Х. Хусаиновой) [6, с. 159].

Потом, успокоившись, чуть сконфуженный, со вздохом облегчения ***оправдывается****:*

– Ты уж не смейся надо мной, мать… Горячо у меня тут… – он касается дрожащей рукой груди. – Я ведь поэт… народную песню, как писал наш великий Тукай, храню в сердце, что ногти пророка (перевод Р. Кутуя) [7, с. 457].

В данном фрагменте переводчики полностью сохраняют смысл, присущий оригиналу, они прибегают к отдельным трансформационным приемам при передаче стиля Еники, но смысл исходной фразы не меняется. Это не происходит и в том случае, когда Р. Кутуй практически полностью изменяет словарные формы оригинала, т. к. глубинный смысл, заключенный на странницах рассказа татарского прозаика, легко прочитывается. В тексте Кутуя мы не находим и дословного перевода выражения *гафу үтенгәндәй* (будто просит прощения), он использует слово *оправдывается* (объясняет свою невиновность), но это не приводит к существенным потерям.

Таким образом, переводчики, как правило, при словарном соответствии понятий без труда воссоздают глубинный смысл, заложенный в тексте оригинала, однако при появлении в тексте национально-специфического концепта, связанного с особенностями татарского мировидения, проявляются определенные трудности. Х. Хусаинова и Р. Кутуй безэквивалентный концепт *бәхиллек* при переводе подвергают трансформации. Для компенсации потерь Р. Кутуй прибегает к заменам и добавлениям, благодаря которым исходный смысл сохраняется. В переводах Х. Хусаиной содержание национально-специфического концепта значительно сужается за счет воспроизведения лишь одного аспекта этого понятия.

Библиографический список

1. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 2000. – 1536 с.
2. Володина Н. В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. – М. : Флинта, 2010. – 256 с.

3. Гайнуллина Г. Р. Дискурсный анализ рассказа А. Еники «Туган туфрак» («Родная земля») // Филология и культура. – 2013. – 3 (33). – С. 177–180.
4. Галиева А. М., Нагуманова Э. Ф. Комплексный анализ переводов татарской прозы на русский язык: методология и принципы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2014. – № 4 (34) : в 3 ч. – Ч. 1. – С. 52–55.
5. *Еники Ә.* Әйтелмәгән васыять. URL: http://kitap.net.ru/eniki/5.php (дата обращения: 25.04.14).
6. Еникеев А. Н. Глядя на горы. Повесть и рассказы. Пер. с тат. – М. : Современник, 1974. – 380 с.
7. Еникеев А. Невысказанное завещание. Повести и рассказы / пер. Р. Кутуя, С. Хозиной. – Казань : Татарское кн. изд-во, 1990. – 480 с.
8. Ефремова Н. В. Проблема бессмертия в философии классического ислама // Универсалии восточных культур. – М. : Издат. фирма «Восточная литература», 2001. – С. 180–198.
9. Загидуллина Д. Яңа дулкында // Казан утлары. – 2003. – № 1.
10. Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 375 с.
11. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М., 2000. – 407 с.
12. Миннибаев К. С. Перевод – это искусство: Золотой век. – Казань, 2004. – 196 с.
13. Татарско-русский словарь / под ред. Ф. А. Ганиева. – Казань : Татарское кн. изд-во, 2002. – 488 с.
14. Толковый словарь Ушакова. URL: http://alcala.ru/ (дата обращения: 25.04.14).

ОБЪЕКТИВАЦИЯ КОНЦЕПТА «ЛЮБОВЬ» В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ: ПРАГМАТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

А. И. Дзюбенко *Кандидат филологических наук, доцент,*

И. И. Ковалева *студентка 5 курса,*

Южный федеральный университет, г. Ростов-на-Дону, Россия

Summary. This article observes objectification of the concept "love" in modern English literary discourse. It certainly reflects the idea of basic values in which basic beliefs, principles and goals of life are expressed, and ranked as high as the concepts of happiness, faith, hope and freedom. The article presents the summary of the language means and components which verbalize the concept "love" in present day English and American fiction by J. Archer, C. Ahern, E. Gilbert.

Keywords: concept; love; ways and means of expression; English fictional discourse.

Концепт является объектом интереса различных сфер знания, включая лингвистику, философию, социологию, культурологию, логику и математику, однако лингвокультурологическое понимание концепта отличается закрепленностью концепта за определенным способом языковой реализации. Иными словами, в когнитивной лингвистике обязательным для концепта является его вербализованность. Лингвокультурный концепт не только отражает национальную культуру мира, но и предметы реального или идеального мира, которые хранятся в национальной памяти языка. Концепт является культурно отмеченным вербализованным смыслом, представленным в плане выражения целым рядом своих языковых реализаций, образующих соответствующую лексико-семантическую парадигму [1, с. 268–276].

Любовь считается одним из основных концептов культуры, обособленной единицей языковой картины мира как отдельной языковой личности данной культуры, так и целого лингвокультурного

общества. Более того, в последнее время концепт «любовь» стал рассматриваться через призму национального менталитета, при этом выявляются средства толкования любви с помощью метаязыка, исследуется лингвокультурологическая специфика концепта «любовь» и описывается этносемантика концепта «любовь».

Многогранное понятие «любовь» является самой таинственной областью человеческих отношений, элементом эмоциональной сферы жизни индивида. Анализ средств и способов объективации концепта «любовь», проведенный на материале художественного дискурса, созданного Дж. Арчером, С. Ахерн и Э. Гилберт, выявил стремление говорящих подчеркнуть эмоциональное напряжение, которое переживают герои обоих полов при репрезентации данного концепта в речи. Гендерно детерминированным является не только выбор языковых средств для вербализации понятия «любвовь», но и ее адресаты: коммуниканты выражают не только чувственную, страстную любовь женщины к мужчине и наоборот, но и трепетные чувства между членами семьи, любовь к Богу, страсть к путешествиям, иностранным языкам, спорту, предметам роскоши и украшениям.

Объективация концепта «любовь» была рассмотрена на различных языковых уровнях: фонетическом, лексическом и синтаксическом. Фонетические средства выражения концепта «любовь» (ономатопея, аллитерация) не только придают мелодичность речи, но и акцентируют внимание читателя на определенном объекте любви, на переживаемом состоянии героя/героини произведения: The wistful ah of introduction, the rolling trill, the soothing s, that lingering "ee-ah-moh" combo at the end. I love this word [4, с. 75–76].

Лексические средства выражения, представляющие наиболее широкий пласт, раскрывающий понятие концепта «любовь», были рассмотрены с позиций: 1) частеречного представления концепта «любовь»; 2) лексических стилистических средств, использованных авторами. Мы представили элементы, вербализующие концепт «любовь» в произведениях Дж. Арчера, С. Ахерн и Э. Гилберт, в виде полевой организации и выявили, что доминанту поля образует имя существительное love, глаголы to love, to marry, to miss и имена прилагательные lovely, admirable, captivating, adorable. Ближняя пе-

риферия образована существительными affection, affair, devotion, а также глаголами to fancy, to adore, to flirt, именами прилагательными stunning, delightful и причастями I loving, missing: Then she would look forward to going to school each day so they could sit together and flirt at the back of the class [3, с. 299]. Дальнюю периферию составляют имена существительные admiration, romance, flattery, relationship, глаголы to be infatuated with, to take smb out, to care about smb, имена прилагательные attractive, pretty, gorgeous и причастия II flirted, attracted: I don't care what your friends end up doing, I only care about you [2, с. 197].

Наряду с метафорами и эпитетами, являющимися наиболее частотными лексическими стилистическими средствами выражения концепта «любовь», перифраз и гипербола также довольно часто встречаются в произведениях данных авторов. Героям произведений свойственно преувеличение тех эмоций и чувств, которые они испытывают к своим партнерам. Причем влюбленным подобная гиперболизация кажется абсолютно естественным и обычным выражением переживаний, основанным на искренности, глубокой привязанности и восхищении объектом любви и тех чувствах, которые герой к нему испытывает: “He was powerful,’ she says, ‘and I **died of love** in his shadow” [4, с. 106].

Что касается синтаксических средств выражения концепта «любовь», следует отметить наиболее частотное использование повторов и обособлений: All round her there were couples: couples massaging sun cream onto each other's bodies, couples walking hand in hand along the beach, couples playing beach tennis and, directly in front of her sun bed, a couple snuggled up together sunbathing [2, с. 253]. Обособление производит сильный эффект, поскольку части предложения, которые являются семантически значимыми с точки зрения писателя, приобретают более или менее независимый характер. Так, главная героиня романа Э. Гилберт неустанно проявляет свою любовь на протяжении всего романа «Ешь. Молись. Люби», однако это чувство не в полной мере разделяется ее близкими, друзьями. Обособление только усиливает эту идею, подчеркивая в очередной раз, что семья не только не понимает ее, но и не находит это нормальным, верным решением в жизни, так

сильно полагаться на Его волю: Nobody else in her family can understand this; her devotion to God is way beyond abything they consider normal [4, с. 190].

Итак, проведенный анализ выявил тенденцию к использованию широкого спектра языковых средств (фонетических, лексических, синтаксических) для вербализации концепта «любовь» в современном английском языке, а также способствовал установлению особенностей выражения данного чувства, характерных для идиостиля Дж. Арчера, С. Ахерн и Э. Гилберт.

Библиографический список

1. Воркачев С. Г. Культурный концепт и значение // Труды Кубанского государственного технологического университета. – Краснодар, 2003. – Т. 17. – Вып. 2. – (Сер. Гуманитарные науки).
2. Archer Jeoffery. A La Carte. – London, 2007.
3. Ahern Cecelia. P.S. I Love You. – London : HARPER, 2007.
4. Gilbert Elizabeth. Eat. Pray. Love. – London : BLOOMSBURY, 2008.

КУЛЬТУРНАЯ МАРКИРОВАННОСТЬ КОНЦЕПТА *ORGANIC FOOD* В БРИТАНСКОЙ РЕКЛАМЕ

С. Л. Кушнерук *Кандидат филологических наук, доцент, Челябинский государственный педагогический университет, г. Челябинск, Россия*

Summary. The article provides analysis of advertising discourse projectivity realized as intentional construal of symbolic worlds encompassing pragmatically determined conceptual entities. The focus is on concept *ORGANIC FOOD* regularly objectified in British advertising discourse.

Keywords: discourse; discourse projectivity; construal of the world; British advertising; concept *ORGANIC FOOD.*

В последнее время интерес к концепту как основной оперативной единице мышления заметно возрастает [1–6]. На фоне

глобального разрастания сферы услуг, формирования общемировой культуры потребления, а также динамичного развития межнационального делового общения, реклама признается фактором, сближающим представителей разных лингвокультурных сообществ. В эпоху усиления интеграционных процессов результаты анализа рекламной коммуникации в экономически развитых странах могут плодотворно использоваться для совершенствования практик отечественного рекламирования. Это определяет актуальность настоящего исследования.

Поскольку практическая реализация рекламной коммуникации происходит рамках конкретного дискурса, концептуальные структуры рассматриваются в аспекте культурной маркированности, которая подчеркивает, что реклама рождается из приемлемых в обществе представлений о ценностях, нормах, правилах, менталитете и образе жизни в целом. Сказанное определяет *цель* настоящей статьи – анализ культурной специфики концепта *ORGANIC FOOD*, имеющего регулярные формы объективации в британской рекламе.

Для ее достижения будем руководствоваться императивами когнитивно-дискурсивного направления исследования концептов и рассматривать структуры представления знаний не в рамках текста, а в рамках дискурса как специфической языковой реализации, нацеленной на конструирование *особого мира* (Е. С. Кубрякова), в котором актуализируются лишь те концептуальные представления, которые имеют прагматическую детерминированность и отражают социокультурные приоритеты потребления. В таком случае закономерно обращение к широкому социокультурному контексту. Используемая методика описания обсуждаемого концепта прежде применялась для изучения особенностей межнационального дискурса [5, с. 75−87].

Концепт *ORGANIC FOOD* (*биопродукты, органические продукты*) может быть охарактеризован как национально-специфический элемент британской лингвокультуры. Развитие биорынка в Великобритании начинается в послевоенные годы прошлого века в ответ на индустриализацию сельского хозяйства. Термин «органическое земледелие» (*organic farming*) впервые используется Л. Норт-

бурном в книге «*Look to the Land*» (1940). В 1946 г. по инициативе фермеров, учёных и диетологов создается Британская ассоциация земли (*The Soil Association*), которая поддерживает органическое земледелие. По её данным за 2012 год, восемь из десяти домохозяйств (83 %) Великобритании в том или ином количестве покупали биопродукты [https://www.gov.uk/government/].

Основные элементы мотивации людей, готовых к приобретению экологически чистых продуктов, – здоровое питание, высокие вкусовые качества, сохранение природы в процессе производства, видосоответствующее содержание животных, отсутствие генетически модифицированных организмов, ионизированного излучения, химико-синтетических веществ, социальные системы питания [9]. Наличие полноценного рынка биопродукции в Великобритании находит непосредственное отражение в особенностях текстового представления культурно значимого концепта в рекламных произведениях (анализу подверглись 1000 объявлений, предлагающих продукты питания).

Структура концепта *ORGANIC FOOD* неоднородна. Она включает две концептуальные области – органическое сельское хозяйство (*organic farming*) и защита природы (*environmental concerns*). Обратимся к следующим определениям: «*Organic food is unadulterated food produced without artificial chemicals or pesticides»* [7]. В электронной энциклопедии «Wikipedia» находим дополнительную информацию: «*Organic foods are produced using methods of organic farming – with limited modern synthetic inputs such as synthetic pesticides and chemical fertilizers*» [9]. Ключевые понятия: чистый продукт (*unadulterated food*), произведенный в соответствии с принципами органического сельского хозяйства (*methods of organic farming*) без применения синтетических химических веществ или пестицидов (*produced without artificial chemicals or pesticides*), а также химических удобрений (*chemical fertilizers*).

Описание текстовых репрезентаций

Лексемное наполнение: биопродукты (*organic food*), натуральные ингредиенты (*natural ingredients*), полезные свойства (*goodness*), органическое земледелие (*organic farming*), фермеры (*farmers*), окружающая среда (*environment*), стандарты производ-

ства биопродуктов (*Organic Food Standards*), природа (*nature*), планета (*planet*), мир (*world*), живая природа (*wildlife*), защита природы (*environmental concerns*) и др.

Контекстуальное окружение: органическое цельное молоко (*organic whole milk*); органическая говядина (*organic beef*); органический мёд (*organic honey*); забота о людях и природе (*caring for people & planet*); новый органический рецепт (*new organic recipe*); сократить неблагоприятное воздействие на окружающую среду (*to reduce our impact on the environment*); сотрудничает с природой, но не против нее (*works with nature not against it*); почему нужно любить биопродукты (*reasons to love organic*); мы работаем с фермерами – производителями биопродуктов (*We have been working with organic farmers*); мы любим органическое земледелие (*we love organic farming*); без искусственных добавок (*avoiding any artificial additives, contain nothing artificial*); благоприятные условия содержания животных (*animal welfare*) и др.

Образно-оценочные репрезентации концепта переплетены с ценностными. Органические продукты в целом оцениваются как *лучшие*. Ср.: биопродукт **в лучшем виде** (*organic food at its best*); **лучшие органические** фрукты, **собранные и приготовленные для вкусного обольщения** (*the finest organic fruits, picked and pressed to tempt your tastebuds*); произведено с использованием **лучших органических ингредиентов** (*Made with the finest organic ingredients*); **самый лучший урожай органических** яблок (*the juiciest organic apples available at harvest*); кусочки органического кокоса и **превосходнейший органический** кокосовый йогурт (*organic coconut pieces and the finest organic creamed coconut*); **самые лучшие органические** фрукты (*the finest organic fruits*) и др. Более конкретное представление о концепте дают признаки силы, целебности продукта. Ср.: биопродукт использует **силу растения в действии** *(Organic is plant power in action*); **насыщен целебными свойствами** растения (*full of plant goodness*); ассортимент **органических** соков, сочетающих **натуральный вкус** и **целебные свойства сочного фрукта** (*a range of organic juices bursting with natural flavour and juicy goodness*); **больше зелени в каждом стакане** (*A greener world in every glass*) и др.

Органические продукты производятся без ущерба для окружающей среды, планеты, природы. Ср.: **без вреда** для **планеты** (букв. ***дружественный***) (*planet friendly*); земледелие **без вреда** для **природы** (*nature friendly farming*); **здоровье планеты** (*the health of the planet*); с **пользой** для **планеты** (*good for the planet*); **компания серьезно работает** над тем, чтобы **уменьшить вредное воздействие** на **окружающую среду** (*The company is working hard to reduce its impact on the environment*); **уважение к естественной среде** (*a respect for the natural surroundings*); **уважать природу** (*have a respect for nature*); **уважение к окружающей нас среде** (*respecting our environment*); **тщательно отобранные органические** бобовые, выращенные в этичной манере (*carefully selected ethically sourced organic beans*); **меньше вреда** для вас и **окружающей среды** (*less nasties for you and the environment*) и др. Отличительной особенностью биопродукта является его производство в гармонии с природой. Ср.: ингредиенты, выращенные **в гармонии с матушкой-природой** (*ingredients that have happily been grown in harmony with Mother Nature*); Это дает возможность **экосистеме матушки-природы процветать** (*It encourages Mother Nature's eco system to flourish*) и др.

Представления, связанные с концептом

Представления о значимости и происхождении биопродуктов:

Ср. рекламу морковных кексов: *Почему нужно уважать наши биопродукты? Не только потому что они очень питательные и вкусные, а еще потому что они приготовлены в соответствии с традиционными рецептами из ингредиентов, в которых нет пестицидов. Их привезли из хозяйств, где животные содержатся в комфортных условиях, в почете земля и всё живое (включая птиц, бабочек и пчёл).* (*Why Respect Organics? Because not only are our cakes great value and very tasty, they are also made to traditional recipes with ingredients that are free from pesticides and from farms that respect the land, protect animal welfare and encourage wildlife including birds, butterflies and bees.*)

Ср. рекламу фарша: *Наша органическая говядина закупается на фермах, находящихся под надзором одного из представительств органического земледелия, таких как Soil Association или Organic Farmers and Growers. Фермеры, производящие органиче-*

скую говядину, кормят скот биокультурами и не используют синтетические пестициды для удобрения пастбищ. (*Our Organic beef comes from farms which are audited by one of the organic farm bodies, such as Soil Association or Organic Farmers and Growers. Organic beef farmers only feed organic cereals and manage their pasture land without using artificial fertilisers and pesticides*.)

Представления о мерах производителя по защите окружающей среды:

В большом количестве самых разных рекламных произведений представления об органических продуктах и способах их производства неразрывно связаны с проблемами сохранения природы. Ср. рекламу консервов: *Компания «Princes» использует только те способы производства рыбы, которые не наносят вред морской среде и морским обитателям.* (*Princes is fully committed to fishing methods which protect the marine environment and marine life*.).

Ср. рекламу морской соли: *Эта соль добывается вручную. Такая процедура сбора не предполагает использование технических средств и, таким образом, минимизирует издержки природы.* (*This salt is raked by hand. This harvesting does not involve the use of any vehicles for extraction and therefore minimises the cost to the environment*.)

Ср. рекламу кубиков для супа: *Мы разработали экологическую программу «Выращиваем на пользу будущему», чтобы оберегать планету от вредных воздействий и гарантировать производство качественных ингредиентов.* (*We have created «Growing for the Future», a sustainable agricultural programme, to protect the planet and to guarantee top quality ingredients*.)

Ср. рекламу специй: *Мы проделываем серьезную работу по защите нашей планеты, привлекая фермеров к работе по экологической программе «Выращиваем на пользу будущему».* (*We are also working hard to protect the planet by enrolling our farmers on a sustainable agriculture program called «Growing for the Future»*.).

Таким образом, структура концепта *ORGANIC FOOD*, объективируемого в дискурсивном мире британской рекламы, включает большое количество представлений о производстве культур в этичной манере. Высокая информативность рекламных произведений,

создаваемая за счет широкого привлечения сведений об условиях сохранения естественной среды, минимизации ущерба для природы, формируют осведомленность потребителей об органическом сельском хозяйстве и исключительной пользе биопродуктов для человека, что усиливает мотивацию их приобретения по более высокой по сравнению с обычными продуктами цене.

Приходится признать, что в российской рекламе обнаруживается лакуна, что обусловлено рядом причин, ведущей из которых считаем неразвитость отечественного органического земледелия в целом. Вместе с тем возрастающее понимание важности потребления экологически чистых продуктов в России привело к созданию организации СОЗ (*Союз органического земледелия*) в 2013 году, а также стремлению разработать техническую регламентацию на органическую продукцию, что позволит использовать те или иные обозначения («экологически чистый», «биологически чистый», «органический»), прежде официально незакрепленные на государственном уровне.

Думается, что в условиях открытого мирового межнационального взаимодействия трансляция норм и правил, а также важнейших смысложизненных установок, приемлемых в высокоразвитом британском обществе, будет сопровождаться их быстрым усвоением российской культурой, что постепенно приведет к элиминированию имеющихся лакун и заполнению белых пятен на карте дискурсивного мира отечественной рекламы.

Библиографический список

1. Белозерова Е. В., Слышкин Г. Г. Концепт «реклама» в сознании носителей русского языка (на материале психолингвистических экспериментов) // Рекламный дискурс и рекламный текст : коллективн. монография / науч. ред. Т. Н. Колокольцева. – М. : ФЛИНТА: Наука, 2011. – С. 192–211.
2. Болдырев Н. Н. Методологические проблемы когнитивных исследований в лингвистике // Филология и культура : мат-лы VII Междунар. науч.-конф. 14–16 октября. – Тамбов : Изд. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2009. – С. 35–41.
3. Карасик, В. И. Эмблематичекий концепт «благополучие» // Политическая лингвистика. – Вып. 3 (33). – Екатеринбург, 2010. – С. 34–41.
4. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. – М. : АСТ: Восток – Запад, 2007. – 314 с.

5. Руженцева Н. Б., Антонова Ю. А. Межнациональный дискурс: модель в контексте эпохи. – Екатеринбург, 2013. – 292 с.
6. Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты : монография. – Волгоград : Перемена, 2004. – 340 с.
7. Collins Cobuild Advanced Learner's English Dictionary. New Digital Edition, 2008.
8. Oxford Dictionary of English, Revised Edition. – Oxford University Press, 2005.
9. Электронная энциклопедия «Википедия». URL: http://ru.wikipedia.org.

ПРОБЛЕМА ОЦЕНОЧНЫХ КРИТЕРИЕВ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

В. О. Федоровская *Кандидат филологических наук, доцент, Дальневосточный государственный гуманитарный университет, г. Хабаровск, Россия*

Summary. This article examines the evolution of the criteria for Literary Art evaluation applied in critical discourse in Germany. The formation of evaluation criteria is viewed within the framework of corresponding literary epochs and movements. The issue of the relevance of universal criteria application is also being tackled. The present research covers the temporal span from the Enlightenment up to the present time.

Keywords: literary and art criticism; evaluation criterion; aesthetic criteria; non-aesthetic criteria; the Enlightenment; Sturm und Drang; Young Germany; realism; Modernism; the Third Reich criticism; engaged literature; depolitization of literature; the democratization of criticism.

Литературно-художественная критика в Германии является важной составляющей критического дискурса и имеет давние традиции, восходящие еще к эпохе барокко. Причем активно развивается как критика литературоведческая, представленная в научных изданиях, так и критика в СМИ, к которой можно отнести широкий спектр публикаций в печатной прессе, выступлений на радио и телевидении, а также в Интернете.

Критические статьи считают своим долгом публиковать как все надрегиональные издания, так и локальная пресса с более скромной аудиторией. Дискуссии о современной литературе и интервью на эту тему звучат на радио и телевидении. Сегодня рецензии публикуют различные интернет-издания. Интерактивность Интернета способствовала появлению нового типа текста – рецензий пользователей. Неоспоримым является тот факт, что выход в свет новой книги обязательно должен сопровождаться критическими отзывами. Принципиально само наличие дискуссии в СМИ, ее тональность зачастую имеет второстепенное значение.

Огромное количество критических статей, их гетерогенность, противоречивость оценок нередко порождают вопрос, на основании каких критериев, или масштабов, тот или иной рецензент относит данную книгу к хорошей или плохой литературе. Существуют ли определенные каноны, которых непременно следует придерживаться? Ответить на этот вопрос можно, только изучив эволюцию критериев, неразрывно связанную с развитием различных литературных эпох и течений.

В немецкоязычных публикациях, посвященных проблематике литературной критики, синонимом термина «критерий» зачастую выступает слово «масштаб» [2; 8; 9; 14; 19]. Мы придерживаемся данной традиции и также используем термины «критерий» и «масштаб» в качестве синонимичных, исходя из следующих их дефиниций: 1) критерий – отличительный признак, на основании которого высказывается суждение, принимается решение [4, с. 2005]; 2) масштаб – «образцовая норма, в соответствии с которой оцениваются чьи-то действия, достижения» (*перевод В. Ф.*) [5, с. 2214].

Проблема ценности художественного произведения, по мнению Т. Анца [2, с. 214], возникла в эпоху Просвещения, провозгласившую разум единственным критерием познания человека и общества. Критике подверглись все безусловные авторитеты прошлого, обычаи и мораль. Как следствие, возросла потребность читательской аудитории в оценочных критериях, новые импульсы к развитию получил институт литературной критики.

Ведущий теоретик раннего Просвещения И. К. Готшед предложил в своем главном труде – «Опыте критической поэтики для

немцев» – концепцию рационалистической литературы. С его точки зрения, хорошее произведение должно создаваться и оцениваться с учетом определенных правил поэтики – рациональных и сообразных природе. На основе этих правил Готшед с опорой на Аристотеля сформулировал центральный для Раннего Просвещения оценочный критерий – критерий правдоподобности, или схожести вымышленного и реального [7, с. 198]. Главным инструментом литературной критики для Готшеда является «хороший вкус», который также зиждется на разуме. Разум довлеет над чувственными впечатлениями, порождаемыми красотой художественного произведения [7, с. 123].

Оппоненты Готшеда, прежде всего цюрихские критики И. Бодмер и И. Брейтингер, ставят под вопрос примат правила и выступают в защиту творческой фантазии художника.

Готшед оказал заметное влияние на стиль рецензий эпохи Просвещения, на формирование традиции анонимности в литературной критике. Он призывал критиковать тексты, а не писателей, полагая, что проявление личной неприязни может заставить усомниться в достоверности выводов рецензента. В одном из выпусков журнала «Разумные хулительницы» Готшед рекомендует щадить автора, как только возможно, и трактовать исключительно произведение [6, с. 136].

Стремление дистанцироваться от личного нашло свое отражение в отказе от упоминания имени рецензента при публикации критических статей. Эта тенденция сохранялась в Германии вплоть до начала XIX века. Одним из немногих исключений из правила являлся, по мнению Р. Бааснера, Г. Э. Лессинг, проповедовавший в критике полемический стиль, открыто заявлявший о своей позиции и дававший однозначную оценку не только рассматриваемым произведениям, но и их авторам [3, с. 35].

Движение «Бури и натиска» расставляет новые акценты. Штюрмеры выступают против рационалистических постулатов Просвещения, отвергают общепризнанные авторитеты, проповедуют индивидуализм. Каждого поэта они считают единственным в своем роде гением, каждое произведение – неповторимым. В свете данной литературной концепции наличие каких-либо пра-

вил, которыми надлежит руководствоваться рецензентам, воспринимается как нечто бессмысленное.

Веймарский классицизм привносит новый критерий – критерий взаимосвязи прекрасного искусства (schöne Kunst) и необходимости. Ф. Шиллер, предложивший этот масштаб, полагает, что прекрасным может считаться лишь то искусство, которое способно изобразить идеал. Взаимосвязь прекрасного искусства и необходимости выражается в том, что оно рождает не какие-то произвольные, а совершенно определенные, необходимые художнику, впечатления. Писатель, с одной стороны, стимулирует фантазию читателя, а с другой, направляет ее в конкретное русло [17, с. 667]. Для Шиллера ценность имеет не только содержание, но и форма произведения.

Политические и социальные изменения первой трети XIX века порождают потребность не только в новой литературе, но и в новой критике. Первопроходцами в этой сфере становятся Л. Бёрн и Г. Гейне. В их работах, как подчеркивает М. Ценс, литературная критика сочетается с критикой общества. Рецензии обретают все новые черты публицистических текстов: ярко выраженную гражданскую позицию, актуальность, риторическую элегантность, уверенность в собственной правоте, дерзкий тон. На первый план выдвигается личность рецензента. На смену форме «мы», символизирующей безличную объективность, приходит дерзкое «я». В этом отношении сторонники «Молодой Германии» продолжают традиции Г. Э. Лессинга [21, с. 67]. Представители домартовского периода, прежде всего К. Макс и Ф. Энгельс, провозглашают единство искусства и политики [21, с. 71].

В критике периода реализма возрастает значение внеэстетических критериев. Поиск прекрасного в окружающей действительности и его воплощение в художественном произведении предполагают сочетание эстетической целостности с целостностью этической. Хорошее литературное произведение должно преображать действительность. Именно в эту эпоху в критике появляются понятия «здоровое» и «больное», «правильное» и «неправильное», выдвигается требование простоты материала и языка, соблюдения границ жанров [22, с. 82–84].

В период модернизма литературная критика становится авангардом в борьбе за литературную новизну. На первый план выходят критерии оригинальности, субъективности, актуальности и научности [12, с. 95]. О. Пфольман выявляет важнейшие критерии отдельных течений модернизма. Так, главным требованием натурализма становится правдивое, бесстрастное изображение действительности. Импрессионизм обращается к внутреннему миру человека. В критике основное внимание уделяется не оценке произведений, а передаче впечатлений и ассоциаций, рождающихся у рецензента при их прочтении. Доминирующими масштабами становятся «красота», «утонченность», «психология». Идет поиск редкого, экстраординарного, противоестественного, нарушения границ в религии, морали, сфере интимных отношений. Рецензенты придают наибольшее значение формально-эстетическим характеристикам произведения. Важная роль отводится оформлению книжных изданий [12, с. 100–101].

Социал-демократическая критика становится средством политического просвещения. Она призвана обеспечить рабочему классу доступ к (нужной) литературе. Рецензенты этого направления ищут ответ на вопрос о соответствии конкретного произведения социалистической картине мира. Основным критерием социал-демократической критики выступает правдивое изображение окружающей действительности. Формально-эстетические аспекты принимаются во внимание редко [12, с. 107].

В критике экспрессионизма первостепенное значение приобретает критерий воздействия на читателя. Искусство должно потрясать, захватывать адресата, провоцировать изменение его внутреннего мира. В этой связи большую значимость приобретают формально-эстетические инновации, производящие на читателя необходимый эффект [12, с. 112].

В период Веймарской республики на первый план выходит не эстетическая, а познавательная ценность произведения. Критерием хорошей литературы, по наблюдениям О. Пфольмана, становится описание феноменов современного общества (индустриализации, классовой борьбы и др.), побуждение к переоценке ценностей и призыв к действию. Сложившиеся экономические условия также ока-

зывают воздействие на развитие литературы. Писатели и рецензенты всё чаще попадают в зависимость от коммерческого успеха литературных новинок. Как следствие, первостепенное значение приобретает еще один критерий: увлекательность книги, наличие захватывающего сюжета. Не только литература, но и критика опускается до уровня массовой культуры [13, с. 118–119].

В социалистических и коммунистических СМИ критика входит в систему партийной пропаганды и выступает инструментом воспитания пролетариата.

Самые мрачные времена в истории немецкой критики наступают в период Третьего рейха. Применительно к искусству всё чаще употребляют понятия «немецкое» и «ненемецкое», «здоровое» и «больное». Воплощением ненемецкого, с расистской точки зрения, становится еврейская культура, с политической – большевизм. Синонимами «больного» выступают понятия «вырождение» и «декаданс». Вырождающимся объявляется весь эстетический модерн [1, с. 130–131]. Национал-социалистические критерии оценки художественных произведений формулируются в циркулярном письме, распространенном накануне публичного сожжения книг неугодных писателей в ночь на 10 мая 1933 года. Некоторые из этих критериев приводит в своей монографии Г. Заудер. В частности, нацисты выступают: 1) против классовой борьбы и материализма – за единый немецкий народ и идеалистический образ жизни, 2) против декаданса и морального разложения – за повиновение и мораль в семье и в государстве, 3) против разлагающей переоценки сексуальной жизни – за благородство человеческой души [16, с. 77]. В 1936 году происходит запрет критики в существовавшей до того форме. Задачей новых рецензентов становится не столько оценка, сколько изложение содержания. Рецензии нового типа должны дать читателю возможность самостоятельно сформировать суждение о книге [1, с. 135].

Параллельно национал-социалистической критике развивается критика эмиграции. Главным ее масштабом, по мнению Т. Анца, становится противопоставление понятий «фашистский» и «антифашистский» [1, с. 142]. От антифашистской литературы ожидают освещения политических и иных актуальных проблем. Эстетиче-

ские критерии, по убеждению Т. Анца, играют по отношению к политическим второстепенную роль, однако не утрачивают своего значения полностью. Более того, именно соответствие тех или иных эстетических критериев задачам борьбы с национал-социализмом становится предметом жарких дискуссий. Так, приверженцы советской школы ратуют за возрождение эстетики классицизма и отвергают заклейменные как «формалистские» техники модернизма. Формальное единство, реалистическое изображение действительности, содержательность, наличие положительных героев, партийность, типичное, возможность идентификации с персонажами определяют практику оценки [1, с. 143–144].

Основной проблемой, с которой критика сталкивается после окончания Второй мировой войны, становится определение новых ориентиров в литературе. Пути решения этой проблемы во многом определяются политическими реалиями ГДР и ФРГ.

В ГДР критика превращается в средство пропаганды официальной идеологии. Ее категориальный аппарат включает, прежде всего, ценности социалистического реализма: конкретность, народность, партийность, способность формировать сознание трудящихся. В центре внимания рецензентов, как подчеркивает О. Пфольман, находится содержание, ансамбль главных героев. Основное требование, выдвигаемое в отношении литературы, – верное, т. е. партийное, отражение действительности. Литература призвана выполнять воспитательную функцию, а следовательно, особую значимость обретают критерии воздействия на читателя (дидактический эффект, призыв к действию) [11, с. 153].

В ФРГ в послевоенные годы критики поначалу стремятся создать новый канон, обращаются к модернизму и отметают все внеэстетические, прежде всего политические, критерии [10, с. 160–161]. В 60-е годы всё большую значимость, наоборот, приобретает политически и социально ангажированная литература, одним из поборников которой выступает известный критик М. Райх-Раницкий. Задачу ангажированной литературы он видит в критическом анализе главных нравственных, философских и политических проблем современности [15, с. 20]. Однако к концу десятилетия становится очевидным, что современная литература,

а следовательно, и критика не оправдали возлагаемых на них надежд на ниве изменения общественного сознания. Поднимается вопрос о кризисе литературной критики.

В течение двух последующих десятилетий происходит постепенная смена главных оценочных масштабов. Об этом свидетельствуют, в частности, результаты исследования радио-критики, которые приводит Р. Фихофф. На смену партийности, понятности, объективности приходят эмоциональность, автономность, символичность; наблюдается частичный возврат к индивидуалистическо-гедонистическим литературным концепциям [18, с. 452].

Тенденция к деполитизации литературы, определяющая, по мнению О. Пфольмана [10, с. 179], 90-е годы XX в., зарождается, по сути, уже в 70-е гг., не в последнюю очередь благодаря М. Райх-Раницкому. Разочаровавшийся в ангажированной литературе, он призывает создавать произведения, изображающие человеческие страдания. Основной функцией литературы, с его точки зрения, должна стать функция гедонистическая, заключающаяся в том, чтобы дарить читателю удовольствие и радость [14, с. 63].

Отличительной чертой начала XXI века для О. Пфольмана является демократизация критики. Интернет порождает феномен массовой критики, выступающей серьезной альтернативой критике профессиональной [10, с. 188]. Непрофессиональная критика реализует в элементарной форме потребность общения на литературные темы. Критерии, на которые опираются интернет-пользователи в своих рецензиях и комментариях, остаются крайне гетерогенными.

Практика литературной критики в Германии свидетельствует, таким образом, о наличии множества подходов к оценке художественных произведений. Литературоведы и журналисты, критики и философы, ведущие дискуссии об оценочных критериях, всё чаще отвергают тезис о необходимости применения единых масштабов. Так, широко известный в Германии авторитетный американский литературовед-компаративист Р. Уэллек подчеркивает, что ссылка на общепринятые критерии, оправданная и необходимая в теории, на практике предвосхищается поиском достоинств произведения, осуществляемым на основе индивиду-

альной методики критика. Выявление достоинств – это механизм, применяемый сугубо индивидуально в отношении каждого отдельного произведения [20, с. 350]. Точку зрения Р. Уэллека разделяет В. Кайзер, который подобно своему американскому коллеге проводит анализ различных критериев и приходит к выводу, что попытки установления единых масштабов в свете современных теорий определения ценности художественного произведения представляются сомнительными [9, с. 151].

Р. фон Хайдебрант и С. Винко обосновывают сложность достижения консенсуса в оценке одного и того же произведения разным восприятием объекта, дифференциацией индивидуальных систем ценностей, в том числе иерархий ценностей, а также различными временными и иными контекстами, в которых осуществляется оценочное действие [8, с.110].

Мнение теоретиков разделяют и признанные практики. М. Райх-Раницкий призывает к отказу от каких бы то ни было обязательных норм, что, однако, не означает произвола критика. Рецензент, с его точки зрения, должен формировать собственные критерии, исходя из специфики конкретного предмета. «Критик с мерной рейкой – это несчастье, это катастрофа» (*перевод В. Ф.*) [14, с. 65–66]. Коллега М. Райх-Раницкого Г. Формвег также приходит к выводу о том, что незыблемых критериев в литературной критике быть не может. Таковые имеют право на существование только в потенциально закрытой системе, только в условиях общепризнанного безупречного мироустройства, что в действительности невозможно [19, с. 84].

В свете упомянутых выше тенденций профессиональная деятельность рецензента представляется сложным творческим процессом. Истинный критик не только получает право на субъективность, он обязан судить о литературе, опираясь на собственное мнение, собственные ощущения. Однако эта свобода не должна подменяться вседозволенностью. Одинаково опасным является как игнорирование каких бы то ни было критериев, так и бездумное повсеместное применение единых масштабов. Собственная система критериев формируется рецензентом на основе переосмысления существовавших ранее и используемых совре-

менниками подходов. Она не является статичным образованием и модифицируется в зависимости от исследуемого материала. Наличие же глубоких знаний в области теории литературы в сочетании с талантом позволит создавать нетривиальные рецензии, способные удовлетворить эстетические потребности взыскательной читательской аудитории, которая, несмотря на возрастающую популярность массовой критики, продолжает проявлять интерес к критике качественной.

Библиографический список

1. Anz T. Literaturkritik unter dem NS-Regime und im Exil / Th. Anz, R. Baasner (Hrsg.) // Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis. – 4. Aufl. – München : C. H. Beck, 2007. – S. 130–144.
2. Anz, T. Theorien und Analysen zur Literaturkritik und zur Wertung / Th. Anz, R. Baasner (Hrsg.) // Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis. – 4. Aufl. – München : C. H. Beck, 2007. – S. 194–219.
3. Baasner R. Literaturkritik in der Zeit der Aufklärung / Th. Anz, R. Baasner (Hrsg.) // Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis. – 4. Aufl. – München : C. H. Beck, 2007. – S. 27–36.
4. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache [Ausg. in 8 Bd.]. Bd. 4. Hex-Lef / Mitarb. am diesem Bd.: M. Dose, J. Folz, D. Mang … – 2, völlig neu bearb. und erw. Aufl. – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich : Dudenverlag, 1994. – 519 S.
5. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache [Ausg. in 8 Bd.]. Bd. 5. Leg-Pow / Mitarb. am diesem Bd.: M. Dose, J. Folz, D. Mang … – 2, völlig neu bearb. und erw. Aufl. – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich : Dudenverlag, 1994. – 511 S.
6. Gottsched J. Ch. Ueber die Kunstrichter // Die Vernünftigen Tadlerinnen. Der andre Theil. – 3. Aufl. – Hamburg, 1748. – S. 128–136.
7. Gottsched J. Ch. Versuch einer critischen Dichtkunst. – Ausgabe 5, Neuauflage. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962. – 808 S.
8. Heydebrand R. von, Winko S. Einführung in die Wertung von Literatur: Systematik – Geschichte – Legitimation. – Paderborn, München, Wien, Zürich : Schöningh, 1996. – 406 S.
9. Kayser W. Literarische Wertung und Interpretation / P. Gebhardt // Literaturkritik und literarische Wertung. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. – S. 145–162.
10. Pfohlmann O. Literaturkritik in der Bundesrepublik / Th. Anz, R. Baasner (Hrsg.) // Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis. – 4. Aufl. – München : C. H. Beck, 2007. – S. 160–191.

11. Pfohlmann O. Literaturkritik in der DDR / Th. Anz, R. Baasner (Hrsg.) // Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis. – 4. Aufl. – München : C. H. Beck, 2007. – S. 144–159.
12. Pfohlmann O. Literaturkritik in der literarischen Moderne / Th. Anz, R. Baasner (Hrsg.) // Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis. – 4. Aufl. – München : C. H. Beck, 2007. – S. 94–113.
13. Pfohlmann O. Literaturkritik in der Weimarer Republik / Th. Anz, R. Baasner (Hrsg.) // Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis. – 4. Aufl. – München : C. H. Beck, 2007. – S. 114–129.
14. Reich-Ranicki M. Der doppelte Boden. Gespräch mit Peter von Matt. – Zürich : Ammann Verlag, 1992. – 236 S.
15. Reich-Ranicki M. Selbstkritik des "Blechtrommel"-Kritikers // Unser Grass. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003. – S. 19–26.
16. Sauder G. Die Bücherverbrennung. Zum 10. Mai 1933. – 2. Aufl. – München : Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, 1983. – 340 S.
17. Schiller F. Gedichte von Friedrich Matthisson. Dritte vermehrte Aufl. // Allgemeine Literatur-Zeitung. Jena und Leipzig. – 1794. – 11–12. September (Nr. 298 und 299). – S. 665–680.
18. Viehoff R. Literaturkritik 1973 und 1988. Aspekte des literarischen Wertwandels / W. Barner (Hrsg.) // Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposion 1989. – Stuttgart : Metzler, 1990. – S. 440–460.
19. Vormweg H. Kriterien der Literaturkritik. Thesen und Explikation / O. Schwenke (Hrsg.) // Kritik der Literaturkritik. – Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz : Verlag W. Kohlhammer, 1973. – S. 81–89.
20. Wellek R. Kritik als Wertung / P. Gebhardt (Hrsg.) // Literaturkritik und literarische Wertung. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. – S. 331–351.
21. Zens M. Literaturkritik der Zeit des Jungen Deutschlands, des Biedermeiner und des Vormärz / Th. Anz, R. Baasner (Hrsg.) // Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis. – 4. Aufl. – München : C. H. Beck, 2007. – S. 65–79.
22. Zens M. Literaturkritik der Zeit des Realismus / Th. Anz, R. Baasner (Hrsg.) // Literaturkritik. Geschichte – Theorie – Praxis. – 4. Aufl. – München : C. H. Beck, 2007. – S. 79–91.

ИРОНИЯ ЖӘНЕ КӨРКЕМДІК ҚИЯЛ

Ә. Қабылов *Филология ғылымының кандидаты, доцент, Ш. Есенов атындағы Каспий мемлекеттік технологиялар және инжиниринг университеті, Актау, Қазақстан*

Summary. This article considers the author's irony in the novel of Kazakh writer M. Magauin. The use of irony and various aspects are analyzed, including interrelation with mythical cognition.

Keywords: Modern Kazakh prose, irony, ironic perception, mythical cognition.

Өмірде болмаған, болмайтын жайларды көркем образдар арқылы жаңаша бейнелеп, дүние бейнесін қайта құрып, оған төтенше, оқырманға таныс емес түр беретін әдеби амал – көркемдік ойдан шығарудың бір түрі. Жалпы, көркемдік қиял, ойдан шығару – әдебиеттің ажырағысыз белгілерінің бірі десек, әдеттегіден бөлекше бейнелеу – осы көркемдік ойлаудың, көркем шарттылықтың ең жоғары сатысы, яғни «шындыққа сәйкеспейтін» құбылыстардың поэтикалық шындыққа айналуы.

XX ғасырдағы көркем прозадағы ирониянның поэтикалық-стильдік қолданысында мифологиялық және фантасмагориялық танымның үлесі де молая түсуде. Демек, ирониянның стильтүзушілік әлеуетін дүниенің мифологиялық моделі мен мифологиялық образдар мен сюжеттер деңгейінде қарастырудың да маңызы болмақ. Мифологиялық салада ирония стилистикалық құрал (троп) және шындықты шығармашылықпен меңгеру мен бейнелеу түрі, концептуальдық түйін, дүниетанымдық категория, «адамның қоршаған дүниеде өзін-өзі анықтай алудың ерекше типі» [1, б. 28] түрінде көрінеді.

Қиял – шығармашылық еркіндік көрінісі – негізінен романтикалық ирония бастауларының бірі болып табылады. Онда, көбінесе, дүние қияли сипат алып, автордың қалауымен һәм қиялымен жаңа қырынан көрінеді, «екіге жарылып», «өңі айналдырылып» [2, б. 340] фантастикаға ұласып отырады, мұнда оқиға-

құбылыстар «қияли көрінеді, қандай да бір нақтылықтан адаланады, ...онда көптеген ғажайыптар орын алады» [2, б. 34 6].

«Фантастикалық», «таңғажайып», «әдеттегіден басқаша», «шындыққа сәйкеспейтіндей» болатын «ойдан шығару» өзінің сонылығымен, өткірлігімен шығармаға өң беріп, автордың шындықты басқаша қырынан бейнелеуіне, көркемдік полотносына өзгеше өң беруге мүмкіндік тудырады. Бұл туралы «Қысқаша энциклопедиялық сөздік»: «Заңдылықпен болуы мүмкін фактіні тудыра отырып, жазушы біздің көз алдымызда өмірде болатын «мүмкіндіктерді», олардың жасырын жатқан тенденцияларын аша алады. Бұл... «шындыққа ұқсаудың» шегінен шығып, фантастикалық көркем факт тудыратын ойдан шығаруды талап етеді», – дейді [3, б. 1070].

Көркем шығармадағы романтикалық шалқулар кей жағдайларда субъективтік басымдыққа бейім келеді, ирониктің шығармашылық еркіндігіне өріс ашады. Мұндайда суреткерлік «Мен» тұрмыстың барлық жақтарына ирониялық сыңаймен қарайды, субъективтік ирониялық сананың жан-жақтылығы, әмбебаптығы орын алады.

Шығармадағы «мифологизм» тек тәсіл, жай ғана «қазіргі көркемдік шарттылықтағы жекелеген жағдай» [4, б. 159] ғана емес, оның артында тұрған дүниеге көзқарасты да көрсетеді [5, б. 295]. Суреткер өзінің авторлық ойын жүзеге асыруда мифтік танымды көркем шындықты бейнелеудегі ерекше құралға айналдыра алады. Әдетте, мифологиялық таным мен фантастика элементтері реалды шындықтан қаншалықты алыс жататынымен, жазушының көркемдік ойлауының ұтымды қисындылығы мен суреткерлік шеберлігінің арқасында шындықты бейнелеудің айрықша поэтикалық өрнегі бола алады.

Метапоэтикалық тұрғыда ирония маңызды стильтүзуші бастау әрі елеулі көркемдік механизм болып табылады. Көрнекті жазушымыз М. Мағауин «Қыпшақ аруы» хикаяты мен «Жармақ» романында мифологиялық және фантасмагориялық элементтерді сәтті пайдаланып, көркемдік бейнелеудің тың тәсілдеріне бой ұрады. Бұл шығармалар, шын мәнінде, фольклорлық таным мен реальды шындықты ұтымды шендестіре білген жаңа тұрпаттағы қазақ прозасының жаңа үлгілері деуге толық негіз бар.

М. Мағауин эстетикасындағы «ирониялық таным» дүниеге ерекше қатынастың құралы ретінде көрініп, гротескілік-ирониялық (немесе трагико-ирониялық) пафоспен бой көрсетеді, кейде

қияли-фантастикалық лиризмге де ұштасады («Қыпшақ аруы», «Жармақ»). Бұл орайда ирония мен лириканың қатынасы туралы айтпай кетуге болмайды. Олардың тоғысатын тұсы – амбивалент-тік қасиетінде. Лирикалық ирония қазіргі өмірді мансұқтап, оның орнына жаңа, идеялды өмір орнатуға бейіл. Ол асқақ арманның, көрікті қиялдың көмегімен дүниені жетілдіруге, идеалды әлемнің суретін ақиқатқа айналдыруға ұмтылады.

«Қыпшақ аруы» хикаятында негізінен баяндаушы кейіпкер – белгілі жазушы мен оқиғалардағы орталық тұлға – атақты мүсін-ші Саржан бейнеленеді. Баяндаушы кейіпкер тұлғасы жазушы М. Мағауиннің өзінің мінез-болмысы мен өмірбаяндық деректері-не көбірек сәйкес келеді.

Шығарманың бас кейіпкері Саржан – жастайынан атағы шығып, абыройы асқақтаған мүсінші. Қаншама атақ алып, өз ісі-нің шебері ретінде аса танымал болса да, оның қазіргі жағдайына риза болмауының себебі – өзінің өмірлік мақсатына ұмтылуынан, алдына нақты мақсат қойып, өзіндік суреткерлік дара қолтаңба-сын іздеуден, сол жолда ізденуге құлаш ұруынан. Оның өмірлік мақсаты – «қазақтың өзіне ғана тән, әлемдегі ешбір халыққа ұқса-майтын ұлттық мүсін дәстүрін қалыптастыру».

Хикаяттың басында екі кейіпкер арасында мүсін өнері туралы өрісті әңгіме өрбіп, сонан соң жазушы мүсіншіге белгілі орыс зерттеуші С. А. Половцеваның «Қыпшақ тас мүсіндері» суретті альбом-кітабын сыйға тартады. Осы еңбекті қызыға оқыған мүсін-ші Саржан ежелгі қыпшақ тас мүсіндерімен тереңірек танысып, зерттеу үшін оңтүстік-шығыс Украина мен соған жалғас Ресейдің біраз жерлерін аралайды. Ақыры Ворошиловоградтағы өлкетану музейінен қыпшақ аруының мүсінін табады, оған Айсұлу деп ат қояды. Осы арада Саржанның осыдан сегіз жүз жыл бұрын өзі өмір сүргені, оның Айсұлу деген құдай қосқан қосағы болғаны, бедізші шебер (мүсінші) болып, өзі мен Айсулу бегімнің мүсінін тастан қашап жасағаны, мынау сол мүсін екендігі бірте-бірте ғайыптан есіне түседі. Айсұлу бұған елес боп келіп жүріп, екеуі тіл табысады. Ақыры Айсұлу «екеуінің мүсінін бұдан сегіз жүз жыл бұрынғыдай қылып қайта қалыптаса, екеуінің қайта тіріліп, бұрынғы заманда тағы да өлшеулі ғұмыр кешетінін» жеткізеді.

Сөйтіп Саржан ұзындығы бес метрдей екі көк тастан екеуінің мүсінін керемет қылып сомдайды. Қос мүсін дайын болғаннан кейін көк тастан жан біткен Айсұлу мен Саржан баяндаушы жазушының көз алдында ғайып болады: 1173 жылға, ежелгі Қыпшақ ұлысына, атасы Көбек ханның ақ ордасына аттанады.

«Мағауин осындай мистикалық астарлау арқылы бүгінгі ғалымдардың ата-баба тарихына жауапсыздығын меңзейді. Ата-бабаның текті екенін түсіндірген ғалымға бүгінгі қоғамда орын болмауы мүмкін деген ойды осылай мистикалық жоғалу арқылы айқындайды. Негізі мұндай мистикалық элемент – қазіргі постмодернистік әдебиетте кеңінен қолданылатын амал» – дейді ғалым А. Ісімақова [6, б. 333].

Хикаяттағы мистикалық хал одан әрі де өзіндік қисынмен дамиды. Саржан жоғалғаннан кейін бірте-бірте ол жасаған мүсіндер де жоғала бастайды. Мұражайға тапсырған соңғы екі мүсін де бір күні ғайып болып шығады. Оның бұрын болғанын жұрттың бәрі ұмытып қалады: «...арада қырық күн дегенде, бұл жалғандағы барлық белгі-нысаны ада болды. Ескерткіші де, есімі де, тіпті, ол туралы естелік атаулының өзі – бәрі-бәрі тылсымға батып, ғайыпқа айналған» [7, б. 91].

Шығармада кейіпкерлердің баяндалатын мистикалық райға апарар бірнеше уәждемелік толғамдары бар: «Кеткен уақыттың қайта оралуы мүмкін бе», «Егер... кеңістікте, ендік бойынша сәтпе-сәт ауысу мүмкін болғанда, уақыт бойлығы жөнімен өткен заманға, не алдағы күнге де жол ашу мүмкін ғой...» «Тар қапас, темір үйшікке қамалған» реалист жазушы мен реалист мүсіншінің арман-мүддесі қаншалықты биік болса, олардың қиял көкжиегі де соншалықты шексіз. Шығармадағы фольклорлық таным мен фантасмагориялық шарықтаудың негізі де осында жатыр. Автор болмайтын нәрсені жазса да, оны көркемдік шындыққа сәйкес келетіндей поэтикалық өрнек түзе алған.

Саржанның өзінің ғашығымен сегіз жүз жылдан соң табысуы, тағы да (қайтадан) он үш жыл ғұмыр кешуі – шындыққа сәйкеспесе де, көркем таным мен философиялық тұрғыдан қабылдауға сыйымды: өткен тарихқа, ата-бабалар заманына назар аударып, тарихи дәстүр мен бүгінгі заманның проблемаларын сабақтастыра қарастыруға алып баратын ұтымды тәсіл. Қиял мен

шындықтың шекарасы шайылған осы бір хикаяттық оқиғалар адам қиялының шексіздігін ғана емес, уақыт пен кеңістікте еркін шарлату арқылы ұлттық болмыстың біртұтастығын, ұрпақтар сабақтастығын, дәстүрге адалдықты – жинақтап айтқанда, ұлттық сананы жаңғыртатын бірегей кешенді ойды ұсынады.

«Қыпшақ аруында» Саржан мүсінші баяндаушы кейіпкермен (жазушы Мұхтармен) арада отыз бір жыл өткенде ұялы телефон арқылы хабарласады. Сөйтсе, олар (Айсұлу екеуі) ежелгі қыпшақ жұртына, атасының ақ ордасына аман-есен барып, сол жақта он үш жыл бақытты ғұмыр кешіпті. «Ол тараптағы өлшеулі өмір» түгесілгесін «осы жаққа» қайтадан өткен. Қазір екеуі алыс түкпірдегі шағын бір қалада тұрады екен. Өзі мектепте сурет сабағын береді. Екеуінің Айбике деген қыздары бар. Өздерін өте бақытты сезінеді.

М. Мағауин ирониясынан кейде тікелей қабылданбайтын (объектіге бағытталмаған), керісінше, субъектінің өзіне қаратыла ұғынылатын мысқыл-әжуаны байқауға болады. Мысалы, мына бір эпизодты алалық. Баяндаушы кейіпкерге: «Мақауин деген жазушы сен боласың ба?», – деп телефон шалады біреу. «Адам естімеген мақауды іздейтін сенің өзің қай мақұлықсың?» – деп қарсы сұрақ қояды баяндаушы кейіпкеріміз. Бұл – баяндаушыға қатысты самоирония емес, алғаш сұрақ қоюшының адамдық танымын, кісілік кейпін айғақтайтын ащы кекесін.

«Өнер төңірегіндегі қауым Саржанды азғана күн ғана жоқтады. Жоқтамады десе де болады. Шығандап озып тұр еді, үлкен-кішінің бәрінің жолын кесіп, кеудесін басып тұр еді. Оп-оңай құтылды Және қолма-қол ұмытты...» [7, б. 86], – деген жолдарда бүгінгі қоғамдағы адамдар арасындағы шын талантты уақытында бағаламау, көреалмастық, күншілдік секілді мерезді міндерді ишаралайтын зілді кекесін жатыр.

Жазушы кейіпкер сөзімен талантты шығармашылық тұлғаның кешегі кеңестік жүйедегі шырғаланды тағдырының эпизодтық көріністерін де ащы ирониямен баяндайды: «Бұрыннан дабыралы атымызға тағы қаншама пәле жапсырылған. Әрине, мұндағы қамқор өкіметім мен туысқан партиям тарапынан...» [7, б. 91].

Жазушының тіліндегі иронияның сипаттарын түрлі көркемдік деңгейлерден аңғаруға болады. Солардың кейбірін талдап көрелік.

Жазушы стиліне әдетте қысқалық тән. Жалғыз сөзбен келетін бекіту сипатындағы тұжырымды сөйлемді келесі осындай бір ғана сөзден тұратын сөйлеммен теріске шығарып отыру да – жазушы мәнеріндегі ирониялық реңк беретін тәсілдердің бірі: «Енді еңбегім өніп, самғай беретін сияқты көрінгем. Ешқандай тосқауыл тоқтата алмастай. Самғамадық. Тоқтатты. Бұл реттегі бар жұмысты жинақтаған келесі кітап баспадан өтіп, таралып тұрған жерінде тұтқынға алынды, кәмпескеге түсіп, бар тиражы турауға кетті...» [7, б. 10]; «Ал енді іске сәт! Бастаймыз... Бастамадық. Қолым жүрмей қойды» [7, б. 57]; «Бар хикаят осымен біткен тәрізді. Шынында... біткен жоқ» [7, б. 86]; «Бар тауарих тәмам. Тәмам болмапты...» [7, б. 92].

Автор баяндауында, бір қарағанда, кейіпкерді жазғырғандай болып көрінетін кейбір кейіпкерлік-авторлық мысқылдық пайымдаулар, шын мәнінде, Саржанның кісілік тұлғасын, шығармашылық болмысын ерекше тұлғаландыруға қызмет етіп тұрады, оны алдағы оқиға барысы айқындап береді: «Ал Саржанның жағдайы мүлде керісінше болып шықты. Кеңшілікте, қасқа жолда. Тек... қаламаған кеңшілік, басқа жол... Таң қалмадым. Бәрі заңды» [7, б. 10–11]; «Саржанның соры – заманында. Және... бәлкім мінезінде. Соншама өткір, өтімді бола тұра, тым жұмсақ, әлде шектен тыс баққұмар, мансапқор. Мүмкін болған атақтың бәрін алып бітті, енді кім зорлық жасамақ. Немесе, әуелде мол қарпыған, енді қарызын өтеп, соның бәрін қайта құсуы керек. Бүгінгі жеруі – тоғайған, күпті көңілден ғана. Солай деп шамаладым...» [7, б. 14].

Авторлық баяндаудың кейіпкер байламымен астасып жататын діңінде сұрақ пен жауап, себеп пен салдар, бекіту мен терістеу орайласып келетін ирониялық уәждеулер кездесіп отырады: «Барлық жол бекіген жоқ. Қай жол?.. Ғылыми бағдарың жабық. Тарихи шығармаң жеріне жетпейді. Замани шығармаң мүлде өтпейді. Ашылады, жетеді, өтеді – ақиқат пен жалған араласып жүрсін...» [7, б. 54].

Жазушының көптеген шығармаларындағыдай, көркем мәтіннің концептуальдық жүгін көтеріп тұрған, сол арқылы идеялық негізгі ұстанымды нақ мегзейтін түйінді ой соңғы финалдық байламда жатыр: «...құрғақ, тәтті қиял. Ештеңе болған жоқ. Ең соңғы

телефон әңгімесі ғана емес. Осы хикаятта баяндалған барлық хикмет. Бәлкім, біздің өзіміз де бұл дүниеде жоқпыз. Алдамшы сағым, елеспіз. Осы сәтте ғана бармыз, бар сияқтымыз. Ертең із-түзсіз жоғаламыз. Ертең болмаса, келер жыл, келесі ғасыр, бір заман – беймәлім ықылымда. Барлық ғұмыр ғана емес, сол ғұмырды бағыштаған барлық ісіміз елеске айналады. **Қуатты қиялмен бұл дүниеге қайтадан шақыра алатын бір ұрпағың табылмаса**» [7, б. 98–99].

Өлшеулі ғұмыр, өмірдің мәні, Уақыт пен Адам өмірін сабақ-тастыра жинақтайтын тағылымды философиялық тәмсіл! Бұл арқылы автор шығарманың қияли сипатын аңғартып қана тұрған жоқ, қамшының сабындай қысқа өмірдің мәніне бойлатып, сол өмірде қолыңнан келгенше пайдалы іске бағыштал, ата-бабадан келе жатқан ұлы дәстүрден қол үзбе, бүгінгі тірлігіңнің алдамшы қызығына алданбай, тегіңді таны, тарихыңды біл, өнеріңді дамыт, сонда ғана мерейің үстем, еңсең биік болады дейді. Әсіресе, соңғы сөйлем шығармадағы жазушының «қуатты қиялының» темірқазығы болып табылатын айқын мақсатын танытады.

Әдебиет

1. Стригунов А. И. Ирония в структуре мировоззрение: постановка проблемы // Диалектика форм и уровней общественного сознания. – Барнаул : Алтайск. гос. ун-т, 1988.
2. Ванслав В. В. Эстетика романтизма. – М. : Искусство, 1966.
3. Краткая литературная энциклопедия. – М., 1967. – Т.1.
4. Днепров В. Д. Черты романа XX века. – М.-Л. : Сов. писатель, 1965. –
5. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М. : Вост. литература – языки русской культуры, 1995.
6. Ісімақова А. Асыл сөздің теориясы. – Алматы : Таңбалы, 2009.
7. Мағауин М. Қыпшақ аруы. – Алматы : Атамұра, 2007.

ПОНЯТИЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМЕ

А. А. Илунина *кандидат филологических наук, доцент, Воронежская государственная лесотехническая академия, г. Воронеж, Россия*

Summary. The articles deals with the theoretical aspects of the problem of intertexuality. The special attention is given to the formation of the term in the works of poststructuralists.

Keywords: intertexuality; postmodernism.

Новый импульс исследованиям в этой области межтекстовых взаимодействий придало введение в научный обиход понятия интертекстуальности (в дословном переводе с латинского «переплетение текстов, присутствие одного текста в другом»). В настоящее время оно получило широкое распространение в литературоведении, лингвистике, культурологии.

Важнейшей предпосылкой к появлению этого понятия явилось учение русского ученого М. М. Бахтина о «чужом слове» в «своем», о диалоге как универсальной культурной категории. В конце 1960-х годов идеи Бахтина подверглись интерпретации со стороны французских постструктуралистов, теоретиков языка и литературы Ю. Кристевой и Р. Барта, в трудах которых теория интертекстуальности получила свое классическое выражение. Именно Ю. Кристева впервые употребила термин «интертекстуальность», толчком к созданию которой явились работы М. Бахтина. Развивая принципиальные положения теории Бахтина, Кристева в статье 1967 года «Бахтин, слово, диалог, роман» справедливо заявила, что, анализируя произведение, нужно рассматривать любое высказывание не как точку (устойчивый смысл), а как

место пересечения текстовых плоскостей, как диалог различных видов письма – самого писателя, получателя и, наконец, письма, образованного нынешним и предшествующим культурным контекстом. Кристева указала, что любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. В аналогичном ключе в 1960-х – 1970-х годах теорию интертекстуальности разрабатывает и Р. Барт. Как он заявляет в своем эссе 1968 года «Смерть автора», текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из разных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора. По мнению ученого, «интертекстуальность как понятие сигнализирует, что автор перестает быть единственным источником смысла текста» [2, с. 391], поскольку свидетельствует, что язык, который задействует писатель, возникает из множества кодов и моделей, рожденных культурным пространством, в котором существуют и осознают себя автор и читатель. Таким образом, и Кристева, и Барт в своих научных изысканиях следуют за идеями Бахтина, но предлагают их прочтение в контексте той системы взглядов на знак и текст, которая сформировалась в среде французских постструктуралистов 1960-х – 1970-х годов, прежде всего в работах Ж. Дерриды, философские воззрения которого, по мнению многих исследователей (Дж. Клейтон, Е. Ротштейн, И. П. Ильин, Н. А. Фатеева, Г. Аллен и др.), стали базой литературоведческой концепции интертекстуальности.

В традиционной концепции знака, разработанной швейцарским ученым Ф. де Соссюром, значение выводилось из отношений означающего и означаемого, которые мыслились как тесно связанные между собой (фр. significance – означение). Мысль о невозможности или по, крайней мере, затрудненности перехода от означающего к означаемому, которые разделены временным и пространственным интервалом, впервые прозвучала у Ж. Лакана, а свою классическую разработку получила в трудах Ж. Дерриды.

В своих работах М. М. Бахтин, Ю. Кристева, Р. Барт фиксируют зависимость всякого текста от глобального культурного гипертекста. При этом в трудах Ю. Кристевой и Р. Барта роль субъекта (писателя) в феномене интертекстуальности оказывается не-

значительной. Подобный «радикальный» подход к понятию интертекстуальности был в дальнейшем воспринят многими исследователями, получил свое развитие во всех отраслях гуманитарного знания.

Библиографический список

1. Баженова Е. А. Интертекстуальность // Стилистический словарь русского языка. – М., 2003. – С. 104–108.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986. – 445 с.
4. Деррида Ж. Письмо и различие. – М. : Академ. проект, 2000. – 495 с.
5. Ильин И. П. Стилистика интертекстуальности // Проблемы современной стилистики. – М., 1989. – С. 186–207.
6. Кристева Ю. Избранные труды. – М. : Роспен, 2004. – 652 с.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ АЛЛЮЗИИ В АНГЛИЙСКОМ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКОМ РОМАНЕ

Т. А. Хитарова *Кандидат филологических наук, доцент, Институт современных технологий и экономики, г. Краснодар, Россия*

Summary. In the creative work of Iris Murdoch novel becomes the method of cultural and mythological symbol interpretation. Symbols have a sacramental meaning. Bell for Murdoch is important not as an object but as a concept.

Keywords: archetype; bell; existentialism; novel; symbol.

Философско-эстетическая база постмодернизма в творчестве английской писательницы А. Мердок прослеживается достаточно ярко: это влияние идей З. Фрейда, К. Юнга, С. Кьеркегора, лингвистических концепций Л. Витгенштейна, неоплатонизма и, конечно, философии экзистенциализма. Главные общечеловеческие вопросы, транснациональные, вневременные, решаются А. Мер-

док по-своему, порой нетрадиционно, неклассически. В ее творчестве роман как жанр становится способом творческого переосмысления многих культурных и мифологических символов, образов, мотивов. Всё это с полным основанием можно отнести к ее роману «Колокол». Символы, по А. Мердок, имеют сакраментальный смысл, а главным из них в данном романе является *колокол*, о чём свидетельствует заглавие. Необходимо отметить, что в романе *колокол* существует не в единственном числе, а во множественном. Если быть точным, то роман следовало бы назвать «Колокола», но для А. Мердок *колокол* важен не как предмет, а как концепт, поэтому форма единственного числа точнее отражает замысел романа. *Колокол* существует не только как персонаж или символ, но еще и как литературная аллюзия.

Здесь также можно говорить о принципе интертекстуальности, или цитирования, у А. Мердок. Литературные коннотации образа чрезвычайно богаты. Это и «Потонувший колокол» Г. Гауптмана, и «По ком звонит колокол» Э. Хемингуэя, и, возможно, стихотворение Э. По «Колокола». (Хотя ни один из этих источников напрямую в тексте не называется.)

В пьесе Г. Гауптмана *колокол* олицетворяет высший идеал, недостижимое совершенство. В его неоромантической сказке-драме речь идет о несовместимости идеала и действительности. У А. Мердок романтический принцип двоемирия трансформируется в мотив двойственности.

Эпиграфом к своему роману «По ком звонит колокол» Э. Хемингуэй взял слова английского поэта елизаветинской эпохи, современника У. Шекспира Джона Донна. Эта мысль у Э. Хемингуэя стала не только образом взаимосвязи всех людей, но и (если привлечь весь контекст экзистенциалистского по духу романа «По ком звонит колокол») символом обреченности человеческих усилий. Думается, что последнее для А. Мердок важнее.

Что касается поэзии Дж. Донна, то относительно нее у А. Мердок обнаруживаются связи на формальном уровне: поэтика барокко с ее трагизмом, причудливыми парадоксами и параболами, неожиданными метафорами ей внутренне близка. В стихотворении Э. По «Колокола» – четыре части, соответствующие че-

тырем этапам человеческой жизни, символизируемой колоколами. И у Э. По и у А. Мердок образ строится на приеме олицетворения, что характерно для поэтического жанра.

Колокола – близнецы, перевернутые ситуации, все это соответствует подмене истины на лживое оправдание поступков героев. У А. Мердок нет высшего начала как эмоционального состояния человека, как образа Мечты, остается лишь Знак, его обозначающий. В этом можно увидеть принципиальную полемику А. Мердок с поэтикой романтизма.

СПЕЦИФИКА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ДИСКУРСЕ (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ Д. ЛИПСКЕРОВА «ЮГО-ЗАПАДНЫЙ ВЕТЕР»)

Т. Г. Прохорова *Доктор филологических наук, профессор, Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Республика Татарстан, Россия*

Summary. The essay addresses the peculiarities of intertextual links in postmodern discourse on the basis of D.Lipskerov's play «South-West Wind», its major forms are analyzed as well as the types of intertextual dialogue of the modern author with the tradition of classic and soviet drama.

Keywords: D. Lipskerov; intertextuality; play dialogue; postmodern discourse.

Проблема интертекстуальности уже давно привлекает к себе внимание литературоведов [1; 3; 4; 6]. По справедливому утверждению О. М. Филатовой, «интертекстуальность оказывается центральной категорией, с которой сталкивается современный читатель, вступающий в прямой диалог с художественным текстом и его создателем» [6, с. 153]. По отношению к драматургическим произведениям, тем более если в них преобладает постмодернист-

ский дискурс, это особенно важно, поскольку именно через прояснение характера и функций интертекстуальных связей читатель / зритель получает ключ к интерпретации пьесы. Такие произведения, как правило, строятся по законам игры, причем не только с чужими или своими текстами, но и с читателем / зрителем, которому, чтобы получить «удовольствие от текста» и дать его адекватную интерпретацию, необходимо разгадать правила этой игры.

Обратимся к творчеству современного писателя Дмитрия Липскерова. Он известен в нашей стране, прежде всего, как прозаик, продолжающий традиции мистического реализма. Другая сторона его творческой деятельности – драматургия – обычно находится вне зоны внимания исследователей. Между тем, его пьесы, написанные в конце 1980-х – начале 1990-х, в частности «Река на асфальте», «Школа с театральным уклоном», «Елена и Штурман», были поставлены в целом ряде театров, как столичных, так и провинциальных, и некоторые из них до сих пор с успехом идут на сценах разных городов нашей страны. И это не случайно. Драматургические произведения Липскерова не закреплены за определенным временем, а потому не воспринимаются как факт истории литературы, подобно многим злободневным произведениям, созданным в те же годы.

Напомним, чем характеризовалась социокультурная ситуация конца 1980-х – начала 1990-х годов – периода горбачевской перестройки и затем – развала Советского Союза. Это время крушения мифов, как политических, социальных, так и литературных, время освобождения от идеологических стереотипов, бурных споров о путях развития нашей страны, путях развития культуры. Отсюда – злободневность, публицистичность, документальность как характерные особенности литературы и театра того времени. Отсюда и возникновение феномена так называемой «чернушной литературы», с которой в дальнейшем будет связано развитие «новой, новой драмы», с присущими ей натурализмом, преобладающим интересом к темным сторонам реальности, к изображению среды социальных маргиналов. Одновременно в конце 1980-х в России начинают проявляться контуры постмодернистской ситуации, которая впоследствии определит характер развития литературы нового

времени. Пьесы Липскерова предвосхищают именно этот путь развития. Хотя их героями тоже, как правило, являются маргиналы, но это маргиналы иного рода, и представлены они в совершенно иных, чем в социальных пьесах, игровых ситуациях. Драматургию Липскерова отличает богатство интертекстуальных связей как с русской, так и западной литературой, сочетание демонстративной абсурдности, условности и четко прописанной бытовой детализации.

Материалом анализа в данной работе является пьеса «Юго-западный ветер», которая открывает драматургический сборник Дмитрия Липскерова «Школа для эмигрантов». На этом примере нам предстоит рассмотреть характер, функции и формы проявления интертекстуальности в пьесах драматурга.

Напомним, что глобальные перемены, происходившие в советском обществе во второй половине 1980-х – начале 1990-х годов, сопровождались люмпенизацией миллионов людей, превращением их в обитателей «дна». Липскеров, как и многие его современники, обращается к этой больной теме, но в своей пьесе «Юго-западный ветер» решает ее не в реалистическом и не в натуралистическом, а в абсурдистски-постмодернистском ключе. Он идет по пути буквальной реализации горьковской метафоры «дна» и переносит действие на дно реки Волга, где на затонувшем баркасе с гордым именем «Виктория» оказываются не просто люди из разных социальных слоев, но и разных веков и географических пространств. Персонажи пьесы Липскерова – утопленники, обретшие по некой непонятной им самим причине бессмертие. Среди них графиня XVII-го века, превратившаяся за триста лет в русалку, Катерина из драмы Островского «Гроза», некая современная Девица, своей судьбой отдаленно напоминающая Ларису Огудалову из «Бесприданницы», здесь же метеоролог Иосиф, утонувший во время проведения научного эксперимента в 1970-е, революционер Варган, погибший в 1919-ом, когда спасал золотой запас России, монах-отшельник отец Ермолай и, наконец, уголовник Дуля, сброшенный в Волгу во время пьяной разборки где-то в конце 1980-х.

Уже первая ремарка, в которой происходит знакомство с персонажами и местом действия, позволяет понять, что автор подклю-

чает читателя-зрителя к диалогу с самой известной пьесой А. Н. Островского – «Гроза» и с самой знаменитой горьковской пьесой – «На дне». Эти произведения, прочно вошедшие в школьные и вузовские учебные программы, основательно поросли «хрестоматийным глянцем». Неудивительно, что в период перестройки, когда происходило крушение литературных мифов, они становились объектами жарких споров. Таким образом, можно предположить, что само время побудило Липскерова подключиться к диалогу именно с этими драматургическими произведениями.

Вместе с тем, Липскерову – выпускнику Высшего театрального училища им. Б. Щукина, разумеется, хорошо известен новаторский опыт Островского и Горького, смело ломающих существующие каноны, ищущих новых путей развития театра. В этом смысле и та и другая фигура, вероятно, тоже были для молодого драматурга по-своему интересны.

Еще раз обратим внимание на место действия, ведь это не просто дно некой реки, но Волги. Известно, насколько этот образ значим для русской культуры и для творчества Островского и Горького в частности. Именно у Островского этот пейзажный образ становится не просто фоном, но действующим лицом его пьес. Как мы помним, в драме «Гроза» все ключевые монологи Катерины обращены именно к Волге, и именно в Волгу бросается она, стремясь разрешить конфликт греха и совести в финале. Замыслы целого ряда других пьес Островского тоже, как известно, зародились во время волжских путешествий драматурга.

Волга играет важную роль и в творческой биографии М. Горького. Показательны слова Ф. Шаляпина из открытого письма в парижскую газету «Последние новости», которое он написал после смерти своего друга: «Что бы ни говорили об Алексее Максимовиче, я глубоко, твердо, без малейшей интонации сомнения, знаю, что все его мысли, чувства, дела, заслуги, ошибки, – все это имело один-единственный корень, – Волгу, великую русскую реку и ее стоны. (…) В Горьком говорило глубокое сознание, что мы все принадлежим своей стране, своему народу, и что мы должны быть с ним не только морально, (…) но и физически, всеми шрамами, всеми затвердениями и всеми горбами…» [2, с. 619].

Но если для Островского Волга – символ жизни, гармонии, красоты, а для Горького – это символ трудной, трагический судьбы России, с ее «стонами» и плачем, то у Липскерова, именно благодаря диалогическим связям, этот образ приобретает текстовый характер и включается в общий пародийно-игровой контекст.

Место действия пьесы «Юго-западный ветер» напоминает горьковскую ночлежку. И одновременно целый ряд деталей интерьера представляют собой своего рода сигналы-маячки, отсылающие не только к пьесе «На дне», но и к драме Островского «Гроза». Приведем примеры: «при слабом свете виднеются не то кровати, не то топчаны, заправленные лоскутными одеялами. Небольшой столик с какими-то инструментами (…)» [5, с. 7] – всё это детали, аллюзивно связанные с пьесой «На дне». А вот «подобие телескопа, направленного к поверхности» [5, с. 8], и образ человека, который вглядывается в него, заставляет вспомнить механика-самоучку Кулигина из пьесы Островского «Гроза». Сама сюжетная роль метеоролога Иосифа, постоянно занятого то изобретением способа доставки листовок Варгана на поверхность Земли, то изобретением ракеты, которая позволила бы хоть кому-то из героев выбраться со дна, тоже говорит об этом. Именно Иосиф в итоге совершает открытие, позволившее понять, почему одни люди тонут, а другие, утонув, обретают бессмертие, именно он разгадал загадку юго-западного ветра, с которым связано чудо вечной жизни героев пьесы.

В драматургии Липскерова довольно часто ключ к прочтению, к пониманию эстетической природы его пьес дается в виде бытовой детали. В «Юго-западном ветре» такую символическую функцию выполняет образ «лоскутного одеяла». Его можно воспринять как метафору постмодернистского текста, в котором по законам коллажа соединяется, казалось бы, несоединимое. У Липскерова принцип «лоскутного одеяла» способствует созданию комического эффекта, усугублению абсурда происходящего и одновременно определяет своеобразие интертекстуальности. В пьесе «Юго-западный ветер» «лоскутность» проявляется буквально во всём: в организации пространства, где приземленно-бытовое сочетается со сказочным, в системе образов, в портретной характеристике персонажей. Например, при описании места

действия акцентируется внимание на хаотически подобранных иллюстрациях и портретах, висящих на борту баркаса, на разномастной посуде, стоящей на столе: «Здесь и кружка из-под пива, (…) хрустальный фужер синего цвета, фаянсовые, алюминиевые тарелки, вилки-ложки серебряные, ножи из нержавейки, керосиновая лампа и крутобокий самовар с сапогом (…)» [5, с. 8]. Показателен и внешний облик персонажей. Так, графиня де Ронкороль предстает в платье, «какие носили в XVII веке, – с большим воротником, некогда белым и оттенявшим черный бархат, со вставкой из рубинов на груди (…)», а на ногах у нее – «большие мужские валенки» [5, с. 8].

Обратим внимание и на другие способы создания образов персонажей. Фактически перед нами предстают образы-маски, сотканные из заимствованных цитат, сконструированные из литературных стереотипов. Например, маска Катерины формируется с помощью хрестоматийных цитат из пьесы «Гроза», включая, разумеется, знаменитое «…отчего люди не летают так, как птицы», из аллюзивного образа сада (Катерина, даже оказавшись на дне, разбила сад, в котором постоянно возится, подстригая водоросли), через упоминания имен Тихона и Бориса, через аллюзивные ситуации, связанные с мотивами любви, греха и совести, отсылающие к пьесе Островского. Но особо следует выделить такой способ создания образа-маски, как речевое поведение героини. Ей присуща напевная речь, с массой уменьшительно-ласкательных суффиксов. Так, обращаясь к Графине, она называет ее: «Жаклинушка», «матушка», «милая девушка», но та недаром считает Катерину «актеркой». Стоило Графине спросить ее, любит ли она Иосифа, как маска героини Островского исчезает, и мы как будто слышим голос Василисы из пьесы Горького «На дне»:

«Не твое дело, старая рухлядь! (Злобно.) Еще раз сунешься, волосья повыдергиваю (…) Потаскушка», – кричит она и начинает драку [5, с. 20].

«Лоскутный характер» имеют и маски других персонажей. Например, Варган при первом своем появлении на сцене будто играет главную роль в спектакле под названием «Ленин в Разливе», то есть создает образ, ставший для человека советской эпохи

хрестоматийным, поскольку был многократно запечатлен и на живописных полотнах, и в кино, и в литературе. Варган сидит «за куском камня с гладкой поверхностью», «склонился над пачкой листков и что-то пишет гусиным пером, макая его в большую пузатую чернильницу» [5, с. 8].

Одновременно «ленинский подтекст» этого образа дополняется стереотипными портретными деталями, присущими героям ранней советской литературы (так называемый тип героя – «кожаной куртки»): «кожаная фуражка с красной звездой», «кожаная тужурка», стереотипные декларации: «Товарищи! Рабочие и крестьяне! Вы взяли власть в свои руки, пролив реки крови (…)» и т. п. [5, с. 13]. Начиная с середины 1920-х, как известно, в советской литературе образ героя в кожаной куртке трансформируется, становится более многогранным, психологически сложным, Липскеров в своей пьесе обыгрывает и этот типаж: чекисту Варгану не чужды простые человеческие слабости, например, он испытывает чувства к женщине (здесь ею становится трехсотлетняя Графиня), он подвержен влиянию лести, мечтает обессмертить свое имя, а потому поддается на лживые речи Дули о том, что на земле его, якобы, почитают наравне с Марксом, Энгельсом и Лениным.

Что касается Дули, то он фактически выполняет в развитии конфликта пьесы Липскерова ту же роль, что и Лука в драме «На дне». Хотя этот уголовник вроде бы не имеет ничего общего с горьковским персонажем, но именно его появление на баркасе, как и появление Луки, в итоге приводит к нарушению привычной жизни обитателей дна, а затем к насильственной смерти Иосифа, Катерины и Варгана.

Луку и Дулю также объединяет мотив лжи. Правда, речь в данном случае идет не о лжи во спасение, как у Горького, а о банальной хитрости ради обогащения: узнав, что Варган хранит золотой запас России, Дуля, обманув всех, украл саквояж с драгоценностями и ценой чужих жизней единственный выбрался со дна.

В финале пьесы вновь в пародийно-игровом ключе обыгрывается тема дна. Но если у Горького в финале происходит сгущение трагизма, то у Липскерова – сгущение абсурда: на дно Волги с возгласами: «Да здравствует новый мир!..», «Даешь плодород-

ные земли!..», «Даешь бессмертие!..» – «десантируются» сотни «простых смертных». Таким образом, число людей дна многократно увеличивается, и одновременно сами границы между жизнью и смертью, абсурдом и реальностью, мечтой и действительностью окончательно размываются.

Подобное развитие действия, кажется, убеждает нас в том, что у Липскерова диалог с классикой строится по законам игры, в результате чего происходит не столько продолжение гуманистических традиций, сколько отталкивание от них. Кажется, стихия текстовой игры подчиняет себе в пьесе Липскерова буквально всё. И всё же, думается, эта игра не самоценна: она понадобилась драматургу, чтобы без свойственного классической русской литературе трагизма, надрыва, изобразить перевернутый, лишившийся целостности мир и одновременно постмодернистскими средствами создать образ катастрофического времени и образ России, выживающей в это время.

Библиографический список

1. Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста) : лекции к спецкурсу. – СПб. : Образование, 1997. – 60 с.
2. Горький М. Проза. Драматургия. Публицистика. – М. : АСТ : Олимп, 1996. – 672 с.
3. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память перевода. – М. : Азбуковник, 2003. – 298 с.
4. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Издательская группа «Прогресс», 2000. – С. 427–457.
5. Липскеров Д. Школа для эмигрантов : пьесы. – М. : АСТ: Астрель, 2007. – 334 с.
6. Филатова О. М. Интертекстуальность как глобальная текстовая категория // Вестник Удмурдского университета. Филологические науки. – 2006. – № 5 (2). – С. 149–154.

ПАРАФРАЗ В РАМКАХ СТИЛИСТИКИ ДЕКОДИРОВАНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКИХ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ НАЧАЛА XXI в.)[1]

М. В. Шишкина *Кандидат филологических наук, Волгоградский государственный социально-педагогический университет, г. Волгоград, Россия*

Summary. The article considers the paraphrase within the framework of the interpretation of the author's intention. Based on the poetical texts of the beginning of the XXIth century there are revealed three forms of the interaction of texts.

Keywords: decoding stylistics; text; paraphrase; discourse; poetry.

Художественный текст в силу своей многомерности (семантической, интерпретационной, структурной) довольно трудно поддается научному анализу в том случае, когда необходимо выявить авторскую интенцию. При этом зачастую приходится опираться преимущественно на языковые средства, хотя без привлечения экстралингвистических данных такое исследование не всегда можно считать полным. Однако сам текст как самостоятельный объект (законченный продукт творчества), как правило, содержит необходимые для толкования ресурсы, поскольку ориентирован на читателя. Данный факт определил возникновение и быстрое развитие в современной стилистике такого направления, как стилистика декодирования (И. В. Арнольд, Л. Г. Кайда, Н. Е. Камовникова, И. А. Щирова и др.), которая смещает акцент в творческой коммуникации, осуществляемой посредством художественного текста, с автора на читателя. В отечественной лингвистике, как отмечает Л. Г. Кайда, основоположником этого направления можно считать Л. В. Щербу [2].

[1] Статья печатается при поддержке гранта РГНФ «Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов» (№ 13-04-00381).

Стилистика декодирования находится в особых отношениях с теорией интертекстуальности, поскольку предполагает в том числе распознавание реципиентом ассоциативной связи текстов. Е. Ю. Муратова справедливо замечает, что «с точки зрения читателя интертекстуальность – это установка на более углубленное понимание текста или разрешение непонимания текста за счет установления связей с другими текстами» [4, с. 30]. Таким образом, ассоциативная связь текстов (при ее обнаружении реципиентом) выступает своего рода средством декодирования авторского замысла.

Механизмы распознавания инотекстовых вкраплений имеют синтагматическую природу (заметим, что сама стилистика декодирования соотносится с синтагматическим подходом к тексту [1]). Приведем пример. Стихотворение М. Дынкина «Вариант: лето» заканчивается следующими строками: «Тире ли, точка – всё тебе равно. Неумолимо катится в окно, / прорубленное некогда в Европу, четвертой эмиграции волна. / И ты глядишь из этого окна, вытягивая шею перископа» (Знамя. 2013. № 8). Употребление в одном контексте лексем *окно, прорубленное, Европа* вызывает ассоциации со стихом из поэмы А. Пушкина «Медный всадник» («В Европу прорубить окно»). При этом поэт XXI в. создает эффект балансирования между коннотативным и денотативным значениями слова *окно* за счет глагола *глядишь*, что свидетельствует о выполнении интертекстемой смыслообразующей функции.

Построение нового смысла на основе семантики чужеродного текстового фрагмента становится особенно заметным читателю, когда современный поэт использует такую фигуру интертекста, как парафраз [3, с. 118–120]. С точки зрения стилистики декодирования в парафразе взаимодействуют два кода, один из которых принадлежит опорному тексту, другой – производному. В поэтическом дискурсе начала XXI в. такое взаимодействие очень часто строится на основе стилистического, семантического и референтного контраста. Рассмотрим каждый из перечисленных видов.

1. Стилистический контраст. В современной поэзии очевидна тенденция к стилистическому снижению опорного текста. Особенно заметным этот феномен становится благодаря парафразу текста, довольно популярному у поэтов конца XX – начала XXI в.

Показательны в этом отношении стихотворения «Это утро, лошадь эта…» Д. Бака, «Экс-монументум» М. Галиной и др. Так, Д. Бак, в отличие от А. Фета («Это утро, радость эта…»), использует в качестве однородных членов преимущественно конкретные существительные, отражающие не бытийный (как в опорном тексте), а бытовой (*лошадь, котлеты, кофе, какао, книжка, газетка*) аспект жизни. В тексте-парафразе М. Галиной, претендующем на продолжение ряда известных стихотворений, заданных «Памятником» Горация, стилистический контраст создается за счет использования противоречащих высокому жанру разговорно-просторечных оборотов («Я – памятник себе. Другого мне не светит»; «Нет, вся я не умру – душа и всё такое...» и др.). При этом автор, предполагая, что читатель обладает соответствующей межтекстовой компетенцией (Е. Ю. Муратова), прибегает к неполным синтаксическим конструкциям. Следует заметить, что и Д. Бак, и М. Галина используют в своих текстах архаизмы (*вежды, боле, всяк*), которые выполняют функцию не столько интертекстуальных маркеров, сколько знаков присутствия «чужого» кода.

2. Семантический контраст. В стихотворении Д. Данилова «Днепропетровск» в качестве рефрена выступает строка «Серый Днепр при серой погоде» (Октябрь. 2013. № 8) (ср. у Н. Гоголя: «Чуден Днепр при тихой погоде…»). Если в опорном тексте семантика прилагательных носит мелиоративный характер, то поэт XXI в. за счет повторения лексемы *серый* создает пейзажную зарисовку, противоречащую гоголевской.

С. Александровский в своем тексте трансформирует пушкинскую строку «Минувшее меня объемлет живо» следующим образом: «Грядущее меня объемлет лживо…» (Новый журнал. 2004. № 234). Антонимическая замена делает возможным использование другого (но близкозвучного) наречия (*лживо* вместо *живо*), поскольку будущее иллюзорно, в отличие от переживаемого субъектом настоящего и от оставшегося в отпечатках действительности прошлого.

3. Референтный контраст. А. Аркатова в одном из своих стихотворений использует парафраз строки из романа А. Пушкина «Евгений Онегин»: «Так, проводя увеличенье происходящего за

рамой, / Во мне закончится леченье одной отдельно взятой раны, / Но, между образов кочуя (*как будто*, – думая, – *как будто*), / Душа-лошадка, снег почуя, войдет в покои травмопункта» (Дружба народов. 2013. № 4). Очевидно, что референтные характеристики пушкинского стиха («Его лошадка, снег почуя…») и строки современного автора не совпадают: в первом случае речь идет о лошади, во втором – о душе. Сразу после парафраза А. Аркатова использует наименование современной реалии (*травмопункт*), употребление которого поддерживается контекстом (*леченье, рана*). Этот прием позволяет автору дистанцироваться от хронотопа опорного текста и в то же время построить метафору, используя лексическое наполнение пушкинской строки.

В поэтическом дискурсе начала XXI в. референтный контраст между опорным и производным текстами может быть репрезентирован также заменой онимов: «А как ныне сбирается путин распутица буря» (Знамя. 2001. № 9) (ср. у А. Пушкина: «Как ныне сбирается вещий Олег…»). В этой строке из стихотворения М. Бондаренко «Дорогие лёша андрюша гриша серёжа саша...» при сохранении архаичных форм (*ныне, сбирается*) для противопоставления эпох вместо одного антропонима (*Вещий Олег*) используется другой (*путин*), поддерживаемый однокоренной лексемой *распутица*.

Обычно парафраз является точкой пересечения двух текстов. Однако в современной поэзии встречаются случаи совмещения в нем трех кодов. Так, в стихотворении Д. Воденникова из цикла «Репейник» читаем: «Господи, за всё тебе спасибо. / Твари нет смиреннее меня. / Ты гори, догорай, моя купина. / Скоро догорю с тобой и я» (Вавилон. 1995. Вып. 19). Здесь взаимодействуют библейский («И увидел он, что терновый куст горит огнем, но куст не сгорает» /Исх. 3: 2/), песенный («Ты гори, гори, моя лучина…») и авторский коды. При этом слово *купина* адресует читателя не к соответствующей фраземе, а именно к первоисточнику – Ветхому Завету. Об этом свидетельствуют доминантная для стихотворения лексема *куст*, употребленная 5 раз, а также слова *горят, огненный, пламя, дым, спалю, затлеет, вспыхивает* и обращение *Господи*. Пересечение библейского и песенного кодов становится возможным благодаря метафорическому значению

глаголу *гореть*. Таким образом, распознавание использованных автором кодов происходит не только на уровне отдельной фигуры интертекста. И. А. Щирова, Е. А. Гончарова в связи с этим отмечают: «Лишь при наличии в сознании интерпретатора синтезированного видения текста можно говорить о возможности адекватного декодирования его отдельных элементов» [5, с. 280].

Парафразы в поэтическом тексте могут следовать друг за другом, способствуя взаимодействию стилистически разнородных текстов. К этому приему прибегает А. Василевский: «Раскинулось небо широко / товарищ / мы едем / как можно дальше / возьми кота / и собаку / и саженцы яблонь» (Новый мир. 2010. № 4). Здесь можно обнаружить диалог дореволюционной песни («Раскинулось море широко...») и стихотворения С. Михалкова «Песенка друзей». Взаимодействие данных текстов выстраивается только благодаря общему для них глаголу *едем*. При этом патетика песни значительно снижается.

На примере только одной фигуры интертекста, рассмотренной в рамках стилистики декодирования, видно, что поэтический дискурс начала XXI в. требует от читателя не только знакомства с множеством текстов предшествующих эпох, но и умения выявлять и разделять используемые автором коды, которые образуют сложную матричную структуру произведения.

Библиографический список

1. Архипкина Г. Д., Бондина О. Н. Парадигматические и синтагматические истоки стилистики. URL : http://www.rusnauka.com/29_NIOXXI_2012/Philologia/4_118959.doc.htm (дата обращения: 26.11.2013).
2. Кайда Л. Г. Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию : учеб. пособие. – М. : Флинта, Наука, 2005. – 208 с.
3. Москвин В. П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. – 2-е изд. – М. : Либроком, 2013. – 168 с.
4. Муратова Е. Ю. Интертекстуальность как фактор смыслопорождения в поэтическом тексте // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. – Сер. 2 : Языкознание. – 2012. – № 2 (16). – С. 29–33.
5. Щирова И. А., Гончарова Е. А. многомерность текста: понимание и интерпретация : учеб. пособие. – СПб. : ООО «Книжный дом», 2007. – 472 с.

РОЛЬ КНИГИ В РАЗВИТИИ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫХ УМЕНИЙ УЧАЩИХСЯ

Г. Ж. Естепбергенова *Магистр филологических наук, Назарбаев Интеллектуальная школа ФМН, г. Астана, Казахстан*

Summary. This article observes the importance of reading at school age. There are given some activities on Home reading lesson, which allow students to get involved in reading for pleasure process.

Keywords: communicative skills; receptive language skills; range of vocabulary; motivation; differentiation.

В нашем современном обществе книга играет очень важную роль. Из года в год в связи с колоссальным ростом техники меняются и стратегии чтения. Книги печатного издания постепенно уступают место электронным книгам. Но все же книги не теряют свою актуальность в обществе. Книга это – источник знаний. Полезное чтение расширяет кругозор человека, обогащает его внутренний мир, делает умнее и положительно сказывается на памяти. Чтение книг увеличивает словарный запас человека, способствует выработке более чёткого и ясного мышления, что позволяет формулировать и выражать мысли яснее. Поэтому главная задача родителей и педагогов привить любовь к чтению у ребенка. Соответственно, школа должна готовить не специалиста в области филологических наук, а читателя, способного самостоятельно мыслить, духовно обогащаться и становиться личностью. Следует отметить, что в среднеобразовательных школах нет таких самостоятельных предметов, как английская литература или домашнее чтение. Данные дисциплины ведутся в вузах на факультетах иностранной филологии. Многие учителя легко находят

выход, планируя уроки в несколько этапов. Важной качественной стороной процесса обучения стало требование о том, что обучение чтению должно представлять собой обучение речевой деятельности. «Сама речевая деятельность (в частности, устная речь, чтение, письмо) отнюдь не сводится к автоматизированным навыкам, а представляет собой такую творческую деятельность, для которой характерны не навыки, а вторичные умения» [2, с. 77].

Благодаря информационно-вычислительной технике каждый учитель сможет подготовить продуктивный урок домашнего чтения. Согласно одному из главных требований к процессу обучения иностранному языку, учащиеся школ и студенты высших учебных заведений должны не просто овладевать основами иноязычного общения, но делать это в контексте приобщения к культуре страны изучаемого языка. Таким образом, работа с произведениями художественной литературы страны изучаемого языка становится важным и неотъемлемым аспектом процесса обучения иностранным языкам.

Домашнее чтение как один из аспектов преподавания иностранного языка уже привлекало внимание ряда исследователей (А. П. Шрамова [1967], И. А. Гиниатулин [1969], Т. В. Мухаева [1974], С. В. Кирсанова [1975], И. Н. Гущина [1988], И. Ю. Кругляшова [1989], Е. В. Игнатова [1993], О. П. Жиркова [2004], Н. А. Селиванова [2005] и др.). Методика работы с иноязычным текстом на занятиях по домашнему чтению в средней школе, безусловно, имеет свою специфику.

Ситуация обострилась в связи с введением единого национального тестирования, когда преподавание превратилось в натаскивание на экзамен с одинаковыми «правильными» ответами. Таким образом, естественное восприятие литературного произведения перестало быть цельным. Вопросы, предлагаемые для обсуждения на уроках литературы, не связаны с жизненным опытом и актуальными задачами детей, а потому не интересны им. При ориентации только на правильные ответы чтение самого художественного произведения становится необязательным, большее внимание уделяется дайджестам [1, с. 5].

Новый стандарт по литературному чтению предполагает активизацию мыслительной деятельности учащихся в процессе

анализа текста с опорой на литературоведческие термины. При этом среди заданий нет ни одного, связанного с отношением ребенка к тому, что он читает, нет ориентации на его жизненный и читательский опыт, читательское сопереживание, творческое восприятие прочитанного. Необходимо предоставить детям возможность на уроке поделиться друг с другом и с учителем своим мнением и аргументировать его.

В нашей школе по учебной программе по английскому языку в 11 классах отведено всего 17 часов на чтение художественной литературы за целый учебный год. На командном планировании вместе с коллегами мы решили запланировать чтение по одной книги на каждую четверть. В итоге в конце года ученики прочитали четыре обязательные книги. Каждый урок мы начинали с двадцатиминутного чтения очередной главы, после чего учащиеся выполняли подготовленные задания по прочитанной главе. Задания и упражнения были разного уровня сложности, анализ текста охватывал все уровни языка, синтаксический, лексический, морфемный, морфологический и фонемный. Ученики работали в мини-группах, ранее распределенные учителем с учетом дифференцированного подхода к обучению. Учитель заранее учел интерес и уровень знания языка каждого учащегося, что позволило достигнуть хороших результатов. Финальная контрольная работа заключалась в написании рецензиии на книгу, создании дизайна обложки книги или в постановке сценки. Помимо этого, в школе большой популярностью пользуется площадка под руководством библиотекарей «Book.Tea.Talk», на которой проводятся чаепития и обсуждения любимых книг. Посетители отвечаяют на вопросы викторины за чашкой чая. Также можно сфотографироваться в костюме литературного героя, причем костюм должен быть создан своими руками.

Домашнее чтение как один из аспектов языковой подготовки учащихся является центральным звеном, где скрещиваются интересы всех дисциплин, составляющих систему обучения в школе. Как один из компонентов содержания обучения иностранным языкам, домашнее чтение призвано обеспечивать более прочное формирование различных видов коммуникативной компетенции (лингвистической, социолингвистической, дискурсивной, социо-

культурной), а следовательно, является важным аспектом процесса обучения иностранным языкам.

Библиографический список

1. Дорошко Е. Как бы жили мы без книг // Библиотека. – 2012. – № 5.
2. Зимняя И. А. Психология обучения иностранным языкам в школе. – М. : Просвещение, 1991. – 222 с.
3. Колкер Я. М., Устинова Е. С. , Еналиева Т. М. Практическая методика обучения иностранному языку. – М. : Изд. центр «Academia», 2001. – С. 161–163.
4. Стрекалова М. Д. Методика преподавания аспекта «домашнее чтение» на младших курсах языкового вуза // Научно-электронная библиотека. – 2008. – 257 с.
5. Тихомирова И. Чтение в образовании и чтение в культуре: в чём разница? // Библиотечное дело. – 2012. – № 1. – С. 30–34.

ВОСПИТАНИЕ ТАЛАНТЛИВОГО ЧИТАТЕЛЯ В ПРОЦЕССЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ

И. Р. Серёдкина

Учитель,
Ново-Идинская средняя общеобразовательная школа,
с. Новая Ида, Иркутская область,
Россия

Summary. This article considers the problem of educating talented reader in school, techniques of formation of thoughtful reading and conscious attitude to the language. The article defines the role of the teacher, helping the learner to penetrate into the essence of the words in a work of art, to develop the child language culture.

Keywords: word; information; creativity; language culture; the reader.

Язык, слово есть первооснова художественной литературы. Он многообразен, вбирает в себя все стили, воздействует на наши мысли и чувства. Именно встреча с удивительным словом начинает эмоциональный процесс чтения. Слово создавалось в житейском

опыте предшествующих поколений через обретение присущих ему смыслов, чувств, настроений. Слово есть творчество человека, выражение человеческой мысли, «очеловечивание» окружающего мира. Слово – присущий только человеку признак (животные бессловесны, хотя и их можно научить похожим на речь звукам).

Мы знаем о том, что слово несёт в себе особую энергию. Об этом говорит народная мудрость *(Слово толковое стоит целкового. Недоброе слово больней огня жжёт. Хорошее слово – половина дела.),* об этом же свидетельствуют научные эксперименты с водой, растениями и воздействующими на них словами. Значит, слово несёт в себе огромную многовековую информацию, в нём сосредоточен духовный и практический опыт поколений.

Всегда ли мы об этом помним? Задумываются ли над этим школьники? У учителя русского языка и литературы есть бесценная возможность показать детям духовную сущность слова, речи.

Чувствовать все оттенки слова, его смысловую, образную и звуковую природу – одно из условий полноценного восприятия художественной литературы. Ведь, к примеру, ребёнок пяти-семи лет не потому часто не проявляет интереса к книге, что плохо читает, а потому, что не все прочитанные слова понимает. То же самое происходит и в средней школе. Читая произведение, особенно классику, ученики зачастую не воспринимают его, если в произведении встречаются неизвестные современному школьнику слова. Это напрямую зависит от того, что собственный жизненный и читательский опыт ребёнка ещё довольно мал.

Большинство людей думает, что человек, изучивший грамоту, уже умеет читать. Это далеко не так. Ведь учат же играть на музыкальных инструментах и понимать музыку, учат рисовать и понимать живопись. И хорошего читателя тоже надо воспитывать, ведь чаще всего школьник читает то, что читают его друзья, по принципу «интересно – неинтересно».

Можно рекомендовать ребятам то, что взволновало вас, взрослых, и заставило думать, вызвало какие-то ассоциации, создало живые образы в воображении. Пусть это даже не всегда соответствует возрасту ребёнка. Читайте вслух, чтобы помочь ученику услышать красоту мысли, чувства, языка художественного

произведения, то есть помочь ребёнку сделать первые шаги к воспитанию у него литературного вкуса. «Толкуйте ученику то, чего он не знает, и то, что вам самим занимательно было бы узнать, если бы вы не знали», – писал Л. Н.Толстой.

Говоря об ассоциациях, не стоит забывать, что и другие науки, например, современная физика, математика не могут быть творчески освоены без ассоциативного мышления и воображения. Выстраивая ассоциации, ученик научится сопоставлять новые знания с ранее приобретёнными, например, при чтении «Мёртвых душ» Гоголя ученик может вспомнить «Скупого рыцаря» Пушкина и «Гобсека» Бальзака.

На уроках, прежде чем читать, надо обязательно провести словарную работу. Необходимо и комментированное чтение художественной литературы, чтобы объяснить и значение слов, и смысл прочитанного. Читаем, к примеру, в 6 классе «Любовь к жизни» Джека Лондона. Ученик задаёт вопрос: «А что такое тюк? Что такое поклажа?»

Думаем, что любого современного педагога очень беспокоит тенденция к снижению словарного запаса учащихся. Меняется стиль общения, мало пишется писем – телефоны заменяют их, – понятие «речевой этикет» для молодого поколения становится не очень нужным. Короткие готовые фразы в SMS-сообщениях заменяют яркий образный язык. Сегодня ученик включён в информационную среду, которая стала более абстрактной, он играет в компьютерные игры. Социальная среда, в которой находится ребёнок, более рациональна, что негативно сказывается на его эмоциональной сфере и эстетическом восприятии им художественного произведения.

Чтение современным школьником классической литературы требует знаний, которые помогут ученику понимать написанное. Конечно, большую роль здесь играет и контекст. Знакомить юного читателя с богатством языка можно как в процессе игры (в средних классах), так и научив самостоятельной работе. Надо воспитать у ученика привычку при чтении выделять незнакомые слова и выражения, выяснять их значение по словарям, справочникам, дополнительной литературе, находить в Интернете. Научить делать выписки, выделять важные места в тексте, делая за-

кладки (помним о бережном отношении к книгам!). «Кто записывает, тот читает дважды», – гласит пословица.

Составление плана прочитанного тоже помогает «идеальному читателю» выделить из текста всю заложенную в нём информацию. Надо научить школьника при чтении любого текста привлекать интегрированные знания (из истории и литературы, литературы и русского языка, литературы и живописи, архитектуры; русского языка и математики и т. д.).

Понимание литературы прошлого очень непростой процесс, требующий определённой читательской культуры. А чтобы воспитать такую культуру, необходимо «заразить» ученика ощущением красоты слова, точностью его смысла и силой выраженного в слове чувства. Школьнику необходимо понимание эпохи, о которой идёт речь в произведении, понимание психологического мира героев иных эпох (наверно, это трудно даже для взрослого читателя, ведь очень часто и взрослые, и дети судят о поступках героев с современной точки зрения).

Чтобы проникнуть в психологию героя, необходима огромная работа воображения, умение перенестись в другую эпоху, представить себе обстановку, людей, среду, нравы, определить взаимоотношения и характер поступков героев не современными мерками, а мерками того времени, о котором идёт речь в художественном произведении. И в этом процессе очень важно понимание слова. Л. Н.Толстой записал в своём дневнике: «Верная передача действительности есть камень преткновения слова. Авось воображение читателя дополнит недостаток выражения автора».

На уроке литературы в 6 классе мы читали рассказ Л. Н. Толстого «Бедные люди». Некоторые дети заплакали, читая эпизод о Жанне, которая обнаружила однажды в студёный ветреный день больную соседку мёртвой: «…И тут же, недалеко от мёртвой матери, двое маленьких детей, кудрявых и толстошеих, спят, скорчившись и прижавшись друг к другу… Видно, мать, умирая, ещё успела закутать им ножки старым платком и накрыть их своим платьем».

Развитие языковой культуры – интересное занятие для ребёнка, и начинать его надо с первых дней пребывания в школе. Как образовалось слово, как его надо применять, что представля-

ется, когда читаешь и произносишь слово – это удивительная игра для развития детского интеллекта и фантазии. Через такое занятие возникает интерес к книге и работается охотно. Ведь чтение – не только удовольствие, но и работа: работа ума и воображения. Э. Хемингуэй сравнивал литературу с айсбергом, который на одну восьмую возвышается над поверхностью воды, а остальная часть невидима. Читателю нужно проделать большую работу, чтобы почувствовать то, что под водой. Почувствовать глубину слова он сможет только тогда, когда овладеет тонкостями языка, научится мыслить, сопоставлять, воображать и переживать.

Когда в 5 классе мы прочитали лирическую прозу В. П. Астафьева «Весенняя ночь» и В. Г. Распутина «Век живи – век люби…», ребятам было предложено написать лирические миниатюры о природных явлениях. Вот что получилось у думающих, внимательных пятиклассников.

«Дождь – удивительное явление природы. Иногда он льётся маленькими капельками, похожими на бриллианты, которые, разбиваясь о землю, звонко разлетаются по сторонам. Очень красив такой дождь в лесу. Мелкие капельки ударяются о листья, о ветки деревьев, и тебя осыпает лёгкий приятный душ. В такое время сердце поёт, хочется бегать от радости по мокрой траве, резвиться». (Дима Б.)

«Мы с друзьями играли на улице, когда внезапно начался ветер. Белые пушистые облака стали собираться в огромную, страшную, чёрную, как ночь, тучу. Резко громыхнуло. Засверкала молния. Пошёл такой дождь, что казалось, будто кто-то там, наверху, плачет горькими слезами. Дождь лил, не переставая, совсем недолго. Неожиданно слёзы прекратились. Ярко засияло солнце, озаряя всё вокруг небесной улыбкой – радугой». (Коля Б.)

К сожалению, в обыденной речи школьников отношение к слову бывает бездумным. Неслучайно в письменных работах многих учеников можно встретить, например, одно и то же слово в каждом предложении («смотрел», «говорил», «мороз» и т. п.). Для формирования в речи школьника точности слова можно использовать хороший приём: «Скажи о том же по-своему». Стремясь к обогащению лексики, уже в 5 классе мы с ребятами дого-

вариваемся «забыть» слова «хорошо» и «плохо», ведь есть огромное количество других, более ярких и выразительных слов. Работаем над средствами выразительности.

Приём «словесного рисования» тоже помогает воспитать чуткость к слову. Он не только заставляет искать и находить нужное слово, но и воспитывает образное мышление, рождает собственный художественный образ и даёт возможность воспринять художественный образ в книге, в искусстве вообще. А собственный образ должен содержать новые краски-слова, должен отражать эмоциональный мир ребёнка.

Часто в 5–7 классах мы встречаемся с таким явлением: приходя из начальной школы, где ученик имел хорошие оценки, он вдруг начинает учиться на «тройки», отставать от одноклассников. Но это не «вдруг»! Этому есть объективное объяснение. Подобные трудности испытывает ребёнок, имеющий пробелы в языковой культуре. Небольшой запас слов вызывает речевые затруднения, прямолинейное понимание значений слов – затруднение в мысли. Таким детям трудно читать книги, предназначенные для их возраста школьной программой, следовательно, они либо вовсе не читают, либо читают более лёгкие, не требующие работы ума книги. Мысль таких детей становится ленивой, а чтение – непосильным заданием.

Но нам, педагогам, необходимо увлечь ученика чтением, показать многообразие эмоциональной сущности слова. Приведём в пример две пушкинских строки: *«Печаль моя светла…»* («На холмах Грузии…») и *«На печальные поляны льёт печальный свет она»* («Зимняя дорога»). В первой строке – красота чувства к женщине, во второй – одиночество, затерянность в холодном и безлюдном пространстве вселенной.

Показывая это, мы стремимся расширить словарный запас школьника. Однако значение слова – это только часть дела. Важно, чтобы ученик почувствовал, что каждое слово особенное, даже если по сути выражает одно и то же. И особенно значимо оно в поэзии, так как насыщено звуками, поставлено в ритмический ряд и озвучено рифмой. Учителю важно показать, как от вдумчивого проникновения в каждое слово зависит понимание смысла целого. И без повседневного труда ученика не будет той глуби-

ны, с которой станут ученики позже вникать в произведения Гоголя, Толстого, Достоевского, Чехова, Шолохова.

Что мы видим часто в сочинениях старшеклассников? «Блок показывал индустриальное будущее России» – Блок мог предвидеть, но не показывать будущее! «В своей лирике Есенин показывает…», но лирика – это не демонстрация, а выражение чувств. Неточность слова, используемые штампы искажают мысль – надо дать понять это ученикам.

Невозможно обучить яркой речи без образцовых текстов: они должны составлять активный запас, складывающийся из заученных стихотворений классиков, прозаических отрывков. При этом читать наизусть ученик должен так, как свойственно его натуре, без искусственности (думается, человек всегда должен оставаться естественным). «Магия языка в том, что художник, произнося слово, вызывает у слушателя внутренний жест, эмоцию, идею, мысль», – писал А. Толстой в статье «Книга для детей».

Воспитание сознательного отношения к языку как к кладезю духовного, практического опыта, ответственного отношения к слову – одна из насущных задач современного учителя. Шаг за шагом с помощью внимательного отношения к слову должно идти проникновение ребят в тайны мира, человеческих отношений, природы. Ценностно-смысловая сфера изучения связывает сознание и личность, что очень важно для литературного развития учащегося. Иначе это называется «внутренний мир человека».

Считаем, что нельзя педагогу, да и любому взрослому, являющемуся посредником между художественной книгой и ребёнком, сразу пытаться извлечь из чтения поучение, мораль, логическое заключение. Это может разрушить эмоциональное восприятие текста и собственные эмоциональные переживания по поводу прочитанного. Поэтому, делая установку на восприятие (только не «Сейчас мы прочитаем весёлый (грустный) рассказ…»), учитель должен понимать: здесь не может быть шаблонов. Что хорошо для одного ученика, не может быть пригодным для другого (дети индивидуальны!). Ещё одна не совсем верная установка: «Чему учит этот рассказ (книга)?» По сути своей, любое произведение художественной литературы – классической, современной образцовой – учит нравственным ценностям. А что

поразило? что заставило задуматься? заставило заплакать, может быть, – об этом надо спросить ученика! Надо, чтобы школьник потрудился над пониманием прочитанного!

Есть общее необходимое условие при воспитании внимательного читателя: учителю надо прежде всего самому хорошо чувствовать природу художественного произведения и его воздействие на самого себя, затем и на ученика. Учителю самому надо тонко воспринимать все оттенки языка, потому что нельзя научить другого человека мастерству, если сам им не владеешь. И, конечно же, не надо самому давать оценку книге, ведь даже произведения на одну тематику могут быть совершенно не похожи друг на друга. Сравните две повести о детстве: «Детство» М. Горького и «Детство Никиты» А. Толстого. У первого автора это довольно мрачные картины, а второй рисует яркие, радостные, счастливые.

В процессе чтения думающий читатель вступает в диалог с героем, автором произведения, осмысливает написанное. Значит, в процессе литературного развития учащихся активизируется их сознание, наполняется новыми смыслами, расширяется. Современному ученику очень важно дать увидеть связь жизненного и литературного ряда, то есть показать, что художественные произведения неотрывны от жизни (параллели с современностью, считаем, проводить просто необходимо).

Сегодня, когда дети интеллектуально развиваются быстрее, необходимо научить их читать. Но это всегда – и раньше, и теперь – было и остаётся сложным – научить читать вдумчиво, глубоко вживаясь в образный, эмоциональный строй художественного произведения. Педагог, воспитывая «идеального читателя», должен учить школьника управлять мыслительным процессом до тех пор, пока это не станет для ребёнка необходимой привычкой и потребностью.

«Литературе так же нужны талантливые читатели, как и талантливые писатели» (С. Я. Маршак).

Библиографический список

1. Преловская И. С. Уроки словесности. – М. : Просвещение, 1981.
2. Сосновская И. В. Критерии литературного развития учащихся средних классов // Современные проблемы изучения и преподавания литературы. Вып. 8. – Иркутск, 2007.

3. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. – Т.3. URL: http://www.litres.ru/lev-tolstoy/polnoe-sobranie-sochineniy-tom-3
4. Троицкий В. О духовной сущности слова и языковом образовании школьников // Воспитание школьников. –1998. – № 4.
5. Чернявская И. С. Эстетическое воспитание школьников и культура слова. – М. : Просвещение, 1982.

ГЕРОИ, ШАГНУВШИЕ В ЖИЗНЬ СО СТРАНИЦ ЛЮБИМЫХ КНИГ

Т. Г. Сопова

Кандидат филологических наук,
Средняя общеобразовательная
школа № 555 «“Белогорье”
с углубленным изучением
английского языка»,
г. Санкт-Петербург, Россия

Summary. It has been revealed the correlation between heroes of literary works and sculptural monuments representing these heroes. The students' research and creative work has been presented on this problem. It is shown how this material is being used on literature lessons.

Keywords: literary heroes; research and creative work; sculptural image.

В условиях современных требований в контексте ФГОС ООО первостепенным и необходимым условием развития личности ученика является формирование и развитие творческих и исследовательских навыков. Этому способствует и проектно-исследовательская деятельность на уроках литературы, направленная на развитие личной инициативы обучающихся.

Как показывает практика, особый интерес у детей любого школьного возраста вызывают скульптурные памятники литературным героям.

На ранних этапах обучения привлекаются герои народных и литературных сказок, рассказов для детей всем известных писателей. Ребенок, рассматривая скульптурное воплощение того или иного персонажа, с бо́льшим желанием старается рассказать о

нём или о сюжете произведения. Эмоциональное восприятие пробуждает интерес.

Первые навыки исследовательской работы можно начинать уже на данном этапе. Никого не оставляют равнодушными задания: «Какие памятники героям сказок вы видели в своем родном городе?» или «Попробуйте себя в роли скульптора-архитектора и сами создайте (слепите, нарисуйте, склейте) памятник своему любимому герою».

Буратино [27]
Белоруссия, г. Гомель
Скульптор В. Кондратенко

Лягушка-царевна [17]
Россия, г. Калининград
Скульптор Ф. Мороз

Золотая рыбка [20, с. 422–428]
Россия, г. Кемерово

Для учащихся среднего школьного возраста апробирован другой подход. Перед прочтением произведения предъявляется иллюстрация памятника и предлагается учащимся в нескольких словах охарактеризовать персонаж, и только потом целесообразны прочтение произведения и анализ: насколько визуальное представление совпало с авторской характеристикой персонажа. Так происходит знакомство учеников с Муму (рассказ И. С. Тургенева «Муму») [28, с. 3–40] *скульптора А. Аревикяна*, Левшой («Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе Н. С. Лескова», или «Левша») [16, с. 290–319] *скульпторов Ю. Г. Орехова и Ю. Ю. Орехова, архитекторов В. П. Петербужцева и А. В. Степанова*, с Ассоль (повесть А. С. Грина «Алые паруса») [10, с. 243–293] *скульптора А. Н. Ковальчука* и Дон Кихотом (роман М. С. Сервантеса «Хитроумный идальго дон Кихот Ламанчский») [24] *скульптора Л. Кулло-Валера.*

Левша. Россия, г. Орел

Ассоль. Россия, г. Ханты-Мансийск

В 7 классе уже можно рассчитывать не только на познавательный, но и на поисковый и творческий процесс самих детей, то есть на приобретенные умения и навыки учащихся. После изучения произведения дети сами находят скульптурные памятники литературным героям. Так, в 7 классе в творческой копилке появляются герой русских былин Илья Муромец (былины о русских богатырях) [22] *скульптора В. М. Клыкова*, Медный всадник (по-

эма А. С. Пушкина «Медный всадник») [20, т. II, с. 251–266] *скульптора Э. М. Фальконе*, Тарас Бульба (повесть Н. В. Гоголя «Тарас Бульба») [8, т. I, с. 290–403] *скульптора С. Канишева*, Иван Иванович с Иваном Никифоровичем (повесть Н. В. Гоголя «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем») [8, т. I, с. 443–491] *скульптора С. Канишева.*

Медный всадник
Россия, г. Санкт-Петербург

Илья Муромец
Россия, г. Муром

Знакомясь с памятниками литературным героям, школьники овладевают на каждом возрастном этапе необходимым багажом знаний.

Иван Александрович Хлестаков
Украина, г. Миргород

Гуров и Анна Сергеевна
Россия, г. Ялта

В 8 классе галерею образов продолжают Иван Александрович Хлестаков (комедия Н. В. Гоголя «Ревизор») [8, т. II, с. 9–94] *скульпторов Д. Коршунова и В. Голубя*, Дама с собачкой (рассказ А. П. Чехова «Дама с собачкой») [30, с. 343–358] *скульпторов Г. А. Паршина и Ф. Г. Паршина*, Василий Тёркин (поэма А. Т. Твардовского «Василий Тёркин») [25, с. 124–201] *скульптора А. Сергеева*, Ромео и Джульетта (трагедия В. Шекспира «Ромео и Джульетта») [31, с. 265–382] *скульптора Ан. Скнарина*.

А. Т. Твардовский и Василий Тёркин
Россия, г. Смоленск

Ромео и Джульетта
Россия, г. Батайск Ростов. обл.

Деятельность «литературных» скульпторов позволяет осмыслить хронологию русской литературы в старших классах: перед школьниками-исследователями выстраивается ряд удивительных скульптурных образов русской классики 19–20 веков. Это и герои комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» [9] *(скульптор А. А. Мануйлов и архитектор А. Завардин)*, и герои романа в стихах А. С. Пушкина [20, с. 7–178] *(скульптор С. Брютова)*, и главный герой повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» [8, с. 290–403] *(скульптор С. Канишев)*. Коровьев и Бегемот – эпатажные герои романа М. А. Булгакова «*Мастер и Маргарита*» [5] (*скульптор А. Рукавишников)*. Григорий Мелехов с Аксиньей [32, т. II–IV] *(скульптор В. Десянчук и архитектор Н. Можаев)* и Андрей Соколов с Ванюшкой [32, т. VIII, с. 9–30] *(скульптор П. Черкис)* – всем известные герои произведений М. М. Шолохова.

Герои комедии А. С. Грибоедова
Россия, г. Москва

Евгений Онегин и Татьяна Ларина
Казахстан, г. Петропавловск

Тарас Бульба
Украина, о. Хортица

Коровьев и Бегемот
г. Москва, Марьина роща

Григорий и Аксинья Россия,
стан. Вешенская

Андрей Соколов и Ванюшка
Россия, г. Урюпинск

Скульптурные памятники литературным героям – своего рода связь вымысла литературного произведения с реальной действительностью. И работа учащихся старших классов показывает, что визитной карточкой многих городов может стать скульптурный памятник литературному герою на родине его создателя. Таковыми являются Левша [16, с. 290–319] в Орле, Царь-рыба [2, с. 331–460] в Красноярске, герои Гоголя [8] в Миргороде, Григорий Мелехов и Аксинья [32, т. II–IV] в станице Вешенской, Василий Тёркин [25, с. 124–201] в Смоленске, Русалочка [1, с. 53–72] в Копенгагене, Шерлок Холмс [13] в Эдинбурге.

Старшеклассники владеют уже достаточным багажом литературных знаний и целенаправленно создают различные классификации памятников литературным героям. Сегодня подобную исследовательскую работу можно выполнить, используя ресурсы Интернета. Кроме того, дети, часто путешествуя по России, бывая за границей, продолжают интересоваться литературой, ожившей в дереве, бронзе и камне. Мои воспитанники – жители Санкт-Петербурга. А Петербург – удивительный город-музей, и памятники героям литературных произведений заняли в нём достойное место. Это открывает огромные возможности для проектной деятельности.

В Санкт-Петербурге более 30 памятников литературным героям. Никого не оставляет равнодушным свернувшаяся у ног Герасима печальная Муму, нашедшая приют на улице Тургенева *(скульптор А. Аревикян)* [28, с. 3–40]. Памятник И. А. Крылову и героям его басен в Летнем саду очень любят дети [14] *(скульптор П. К. Клодт)*. Человек-невидимка [29] обозревает набережную Фонтанки около дома 132 (как и персонаж, *скульптор* тоже пожелал остаться неизвестным). Заяц деда Мазая, поджав хвостик, осматривается у Иоанновского моста перед Петропавловской крепостью [19, с. 178–182] *(скульптор В. Петровичев)*. Гулливер [23] *(скульптор Т. Юсуфов)* и Маленький принц [33, с. 123–189] *(скульптор А. Аветисян)* обосновались во дворике филологического факультета СПбГУ. Персонажи сказки А. Волкова «Волшебник Изумрудного города» [7] поселились на улице Правды *(скульптор Вяч. Бухаев)* и в парке на Крестовском острове. Для исполнения желания стало доброй традицией погладить Кота

ученого [20, т. II, с. 16–86] в скверике на улице Испытателей, 31 *(скульптор С. Мельников)*. Известнейший персонаж произведений И. Ильфа и Е. Петрова Остап Бендер [12] красуется на Итальянской улице *(скульптор Д. Чаркин и архитектор В. Бухаев)*. А нос майора Ковалева [8, т. I, с. 528–553] не гуляет по Невскому проспекту и не ездит в коляске, он занял почетное положение во втором этаже дома по Вознесенскому проспекту *(скульпторы Р. Габриадзе и В. Аземша)*.

Кот ученый

Остап Бендер

Памятники литературным героям в Санкт-Петербурге – это особая тема, глубоко осмысленная, прочувствованная, родная. Как результат – альбомы иллюстраций с пояснениями, школьные выставки, презентации.

О большой любви архитекторов, скульпторов и народа к литературным героям говорит и тот факт, что памятники литературным персонажам популярны не только в России, но и по всему миру. В Европе и Америке созданы скульптуры как национальным литературным героям, так и героям мировой литературы. Му-му [28, с. 3–43] *скульпторов Ю. Грымова и В. Цесслера* можно увидеть на берегу пролива Ла-Манш в городе Онфлер во Франции. Памятник легендарному Робину Гуду [4] поставлен в старинном городе Англии Ноттингеме *(скульптор Д. Вудфорт)*.

Барон Мюнхгаузен [21] продолжает жизнь на своей родине в тихом немецком городке Боденвердере (скульптура его входит в ансамбль дома-музея Мюнхгаузена). Капитана Немо [6] *(скульптор Э. Сибо)* можно встретить у музея Жюля Верна в Нанте, в городе на западе Франции, уроженцем которого и был Жюль Верн. В Париже на бульваре Монмартр можно увидеть одну из необычных работ *Жана Маре* – памятник «человеку, проходящему сквозь стены» из книги Марселя Эме [18, с. 5–14]. Алиса из Страны Чудес Льюиса Кэрролла [15] присела в центральном парке Нью-Йорка *(скульптор Дж. Делакорте)*. Том Сойер и Гек Финн [26] шагают по холму в г. Ганнибале, штате Миссури, в США *(скульптор Б. Хаббард)*. В Вероне на улице Каппелло поставлен памятник Джульетте [31, с. 265–382] *(скульптор Н. Константини)*.

Д'Артаньян [11] обосновался сразу в нескольких городах: благодаря *скульптору М. Мишле* – в городе Ош, во Франции (где родился его прототип Ш. де Бацт); в г. Маахстрихте, в Голландии (на месте гибели Ш. де Бацта) установлен памятник *русским скульптором А. Таратыновым*; увековечен Д'Артаньян и *скульптором Г. Доре* на памятнике А. Дюма в 17-м округе Парижа и среди мушкетеров в Гаскони *скульптором З. Церетели*.

Столь же популярны и памятники Шерлоку Холмсу [13]: в г. Эдинбурге, в Шотландии (*скульптор Дж. Лэнг),* в швейцарском городке Майрингене *(скульптор Дж. Даблдей)*, в Лондоне на Бейкер-стрит *(скульптор Дж. Даблдей)*.

А Дон Кихота и его верного оруженосца [24] можно увидеть на улице Calle Mayor в Алькала-де-Энарес в пригороде Мадрида, где родился и провел детство М. Сервантес *(скульптор П. Р. Новоа)*, в центре Мадрида, (Испания) и уменьшенную копию этого памятника в Брюсселе (Бельгия) *(скульптор Л. Кулло-Валера, архитекторы Р. Сапатеро и П. Мугурусо)*.

Д'Артаньян

Франция, г. Париж

Дон Кихот и Санчо Панса

Испания, г. Мадрид

Развитие, поиск, овладение приемами поисково-исследовательской деятельности, участие в проектной коллективной работе всегда сопровождаются позитивными эмоциями, радостью победы. Исследовательская деятельность, которой занимаются мои ученики, предполагает и немалую степень сложности умственных действий и операций (анализ, синтез, сравнение, обобщение, абстракция, конкретизация, классификация, актуализация предыдущих знаний и развитие исследовательского воображения). В ходе работы учащиеся не просто овладевают приемами поисковой, исследовательской и творческой деятельности, у них формируется интерес к русской литературе и зарубежной. За годы учебы проявляется личностное, заинтересованное отношение к литературе как учебному предмету.

Следует отметить, что заявленный проект, как и любая образовательная деятельность, имеет целью обучающий (образовательный), развивающий и воспитывающий аспекты. Можно утверждать, что цель достигнута, поскольку у учащихся наблюдается стремление к «образовательной» самостоятельности, активность в познавательной деятельности, умение вести систематическую поисковую работу. А самое главное – воспитана эрудированная личность, способная на самообразование.

Сегодня можно утверждать, что история литературы запечатлена в скульптурных памятниках. В русле поиска современных

подходов к обучению это актуально и заслуживает внимания, поэтому сейчас у учащихся в работе проекты по следующим направлениям: *города-лидеры* «по прописке» литературно-скульптурных героев (уже можно с уверенностью сказать, что это не только города-миллионники, а и маленький городок Раменское Московской области, и Ялта, где есть удивительная Поляна сказок); *писатели-лидеры*, героям книг которых поставлены памятники; литературные *герои-лидеры* (Остап Бендер [12], Шерлок Холмс [13] и сказочные персонажи, среди которых весьма сложно выделить «победителя»); *скульптурные памятники-ансамбли* (Лесков и его герои [16], герои сказов Бажова [3], ялтинская Поляна сказок).

Библиографический список

1. Андерсен Г. К. Сказки и истории. – М. : Vita, 1992. – 448 с. – С. 53–72.
2. Астафьев В. П. Повести. Рассказы. – М. : Дрофа, 2002.
3. Бажов П. П. Голубая змейка. – М. : Детская лит-ра, 1964.
4. Баллады о Робине Гуде. – Л. : Художник РСФСР, 1980.
5. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. – М. : Худ. лит-ра, 1988.
6. Верн Ж. Двадцать тысяч лье под водой. – Екатеринбург : С-ирь, 1992.
7. Волков А. М. Волшебник Изумрудного города. – М. : Сов. Россия, 1962.
8. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 2 томах. М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1959.
9. Грибоедов А. С. Горе от ума. – Л. : Детская лит-ра, 1972.
10. Грин А. С. Избранное. – М. : Просвещение, 1989.
11. Дюма А. Три мушкетера. – М. : Детская лит-ра, 1977.
12. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Золотой теленок. – Киев : Радянський письменник, 1956.
13. Конан Дойль А. Рассказы о Шерлоке Холмсе. В 3 кн. – Челябинск : Южно-Уральское кн. изд-во, 1991.
14. Крылов И. А. Басни. – Л. : Детская лит-ра, 1966.
15. Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране Чудес. – Свердловск : Средне-Уральское кн. изд-во, 1987.
16. Лесков Н. С. Избранные произведения. – М. : Московский рабочий, 1949.
17. Лягушка-царевна. Русские народные сказки. – М. : Детская лит-ра, 1984.
18. Марсель Эме. Человек, проходящий сквозь стены. – М. : Изд-во иностр. лит-ры, 1962.
19. Некрасов Н. А. Избранные произведения. – М. : Моск. рабочий, 1959.
20. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 3-х томах. – М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1957.
21. Распэ Э. Приключения Барона Мюнхгаузена. – М. : Геолит, 1991.

22. Русские богатыри. – Л. : Детская лит-ра, 1963.
23. Свифт Д. Путешествие Гулливера. – М. : Детская лит-ра, 1985.
24. Сервантес М. С. Собрание сочинений в 5 томах. Т. I. – М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1961.
25. Твардовский А. Т. Стихотворения и поэмы. – М. : Просвещение, 1983.
26. Твен М. Приключения Тома Сойера. Приключения Гекльберри Финна. – М. : Детская лит-ра, 1974.
27. Толстой А. Н. Приключения Буратино, или Золотой ключик. – М. : Детская лит-ра, 1989.
28. Тургенев И. С. Муму. Записки охотника. – М. : АСТ Астрель, 2010.
29. Уэллс Г. Д. Человек-невидимка. – М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1954.
30. Чехов А. П. Повести и рассказы. – М. : Детская лит-ра, 1979.
31. Шекспир В. Пьесы. Сонеты. – М. : Олимп, 1997.
32. Шолохов М. М. Собрание сочинений в 8 томах. – М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1956–1960.
33. Экзюпери А. де С. Маленький принц. – Л. : Лениздат, 1977.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И АНАЛИЗ ЗАРУБЕЖНОЙ КЛАССИКИ В ШКОЛЕ В КОНТЕКСТЕ ЦЕННОСТНО-АКСИОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА О. БАЛЬЗАКА «ОТЕЦ ГОРИО»)

Г. А. Голикова *Кандидат педагогических наук, доцент,*
А. С. Абрамова *студентки 3 курса,*
А. Ф. Куянова *Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Республика Татарстан, Россия*

Summary. The article deals with the problem of the interpretation and analysis of the text in the school in terms of implementation of the evaluative approach in training. This approach is determined by the formation of moral-ethical and aesthetic spheres of students and at the same time opens up new facets of meaning of the text, the author's position and the position of the characters. Evaluative analysis the O. de Balzac's novel “Father Goriot” allows us to consider money as a fundamental category in the text of the novel, to see through the prism of the values positions of characters and the author. This is contributes to the creation on the lesson of the dialogic interaction “reader-schoolboy – text” through the use of non-standard methods of learning - the “method of problematization”.

Keywords: interpretation; value approach; “eternal values”; dialogism; the “method of problematization”.

Проблемы интерпретации и анализа художественного произведения в современной школе до сих пор являются актуальными и сегодня сопрягаются с вопросами становления ценностно-аксиологического подхода в обучении, который разработан на сегодняшний день не в полной мере, в том числе в аспекте формирования ценностной сферы личности ученика средствами конкретного предмета. В то же время в философии, аксиологии, психологии и педагогике данный вопрос теоретически освещен довольно полно (работы Н. О. Лосского, А. Г. Здравомыслова, В. А. Ядова, О. Г. Дробниц-

кого, М. С. Кагана, Б. Г. Ананьева, А. Н. Леонтьева, Б. Ф. Ломова, В. Н. Мясищева, С. Л. Рубинштейна, К. А. Абульхановой-Славской, Д. А. Леонтьева, М. Е. Дуранова, В. А. Сластенина и др.). Это позволяет разработать методические пути ценностно-аксиологического освоения конкретного произведения в школе с учетом художественного своеобразия текста и возрастных особенностей учащихся, что несколько меняет «привычную» траекторию анализа и интерпретации текста на уроке литературы.

Ценности – это единицы сознания личности, которые определяют относительно постоянные отношения человека к сферам жизни и образуют *нравственную позицию* индивида. Эта позиция становится особенно прочной, когда она осознанна, когда появляются личностные ценности, рассматриваемые как осознанные общие смысловые образования [1]. «Ценности вступают в сознание субъекта не иначе, как посредством чувств субъекта, интенционально направленных на них. В связи с чувством субъекта они становятся ценностями, переживаемыми им», «даже в предсознании субъекта они связаны уже с положительным или отрицательным предчувством» [7]. Не сами ценности связаны с деятельностью человека, они лишь предопределяют ее, формируют жизненный «маршрут», влияют на личностный выбор. В ценностях резюмируется весь жизненный опыт личности, этот компонент структуры личности, с позиции ученых, «представляет собой некоторую ось сознания, вокруг которой вращаются помыслы и чувства человека и с точки зрения которой решаются многие жизненные вопросы» [6, с. 197–198]. По мнению А. Г. Здравомыслова и В. А. Ядова, наличие устоявшихся ценностных ориентаций характеризует зрелость человека и обеспечивает его устойчивость и стабильность [5]. Как подчеркивает Э. Фромм, большинство людей колеблются между разными системами ценностей и потому никогда не развиваются полностью в том или ином направлении; у них нет ни особых добродетелей, ни особых пороков; они похожи на стершуюся монету, так как в них нет самости, нет тождественности себе [8, с. 289].

Литература – часть культуры и «кладезь» ценностей человечества. Художественное произведение, таким образом, особое цен-

ностное образование, пронизанное «эмоционально-ценностными ориентациями» автора [4]. В процессе анализа и интерпретации произведения нельзя не обратиться к ценностной сфере текста не только в целях более полного и целостного постижения произведения, выявления новых аспектов в понимании его идейно-художественного своеобразия, но и в целях формирования ценностной сферы ученика. Этой задаче способствуют различные методические приемы, и прежде всего те, которые формируют в процессе интерпретации и анализа текста ценностный диалог «читатель – автор», например, предложенный нами «метод проблематизации» [2].

Необходимо отметить, что особое место в литературном образовании школьников занимает зарубежная литература, знакомство с которой начинается в школе уже с 5-го класса. В 9-м и 10-м классах старшеклассники знакомятся с произведениями величайших европейских писателей-реалистов XIX века, в том числе с произведениями О. де Бальзака. В качестве программного произведения предлагается, как правило, повесть писателя «Гобсек». Однако понять художественное своеобразие творчества Бальзака в целом, выявить его мастерство как писателя-реалиста невозможно без прочтения его наиболее яркого и «вершинного» романа «Человеческой комедии» «Отец Горио». Роман входит в первый том «Сцен парижской жизни», он густо заселен сквозными героями (около тридцати), что делает роман чуть ли не главным в творчестве писателя. В ходе анализа романа предлагается сосредоточиться на следующих вопросах:

– жанровая структура романа (традиции «неистового» романа, романа карьеры и воспитания);

– сюжетные линии в романе в реализации идейного замысла автора (Растиньяка, Горио, Вотрена, виконтессы Босеан, дочерей Горио и др.);

– образы буржуазно-аристократического общества (сестры Горио – графиня де Ресто, банкирша Нусинген, виконтесса де Босеан и др.);

– пансион мадам Воке как модель французского общества;

– тема попранного отцовства, судьба «буржуазного» короля Лира – отца Горио;

– роль реалистической детали в романе («запах пансиона»).

Рассмотрим, как можно выстроить ценностно-аксиологический «маршрут» в освоении зарубежного литературного произведения школьниками подросткового возраста, какие новые грани художественного произведения выявляются в процессе его интерпретации и «ценностного» анализа. Начиная читать роман О. де Бальзака «Отец Горио» (предлагается нами для изучения факультативно в 10-м классе на сдвоенном уроке внеклассного чтения), на этапе герменевтического «вживания» в текст учитель может предложить ученикам задание рефлективно-творческого характера – представить себе мир Франции XIX века, окунувшись в его атмосферу (с использованием репродукций известных художников – Домье, Курбе). Важно понять, какие приметы этого времени ученики себе представляют. Мир Франции XIX века у Бальзака – это мир грубого денежного интереса, конкуренции, где материальные ценности превалируют над нравственными, духовными. Это мир полной деградации, что отразится и во внешних описаниях (например, описании пансиона). Особое место в романе занимает тема молодого человека. Писатель показывает, как происходит усвоение молодым героем буржуазной морали, как Растиньяк превращается в аморального циничного человека. Рассмотрим мещанский мир Франции и мир героя через призму личностных ценностных представлений учеников, что далее содействует созданию ценностно-диалогических взаимодействий с образом героя, самим произведением, автором. Предложим ученикам прочесть отрывок текста, где описывается пансион госпожи Воке, предварительно объяснив, что вся бытность этого дома раскрывает сущность мещанского мира Франции XIX века. Пансион мадам Воке становится символической моделью всего французского общества снизу доверху, в силу чего важно обратиться к текстуальному изучению именно этих сцен романа. Перед чтением отрывка со слов «Дом в четыре этажа с мансардой…» до слов «Эта комната бывает в полном блеске около семи часов утра» предложим десятиклассникам заполнить таблицу, состоящую из двух колонок:

1. Что я вижу (представляю) в этом доме (с использованием цитатного материала);

2. Как я к этому отношусь: мои чувства, мысли, переживания.

Учащиеся ответили следующим образом:

1. Видят и представляют себе *желтый неприятный четырёхэтажный дом с грязным содержанием: от мебели и посуды в доме до самой хозяйки и пансионеров. Всё в этом доме мерзко, гнильно, зловонно.*

2. Неприятные чувства испытывает при этом большинство класса. *Вся обстановка дома не вызывает желания там находиться, не то что жить. Рождает ощущения морального и физического разложения. Это «дно» общества.*

Ученикам предлагается также увидеть доминантные цвета, «услышать» запах пансиона. Выясняется, что доминантным цветом будет являться *желтый,* часто с определением *болезненный*, а также *мутный, зеленый.* Запахи в этом заведении: запах *гнили, плесени, затхлости, «запах вызывает содрогание, бьет чем-то мозглым в нос, пропитывает собой одежду, отдает столовой, где кончили обедать, зловонной кухнистерской, лакейской, кучерской. Тошнотворные, болезненные запахи.* Таким образом, ученики вникли в атмосферу Франции XIX века вслед за провинциалом Растиньяком, в котором вся эта обстановка вызывает такие же чувства. Выводы о пансионе могут быть озвучены и на последующих этапах урока, где учитель с учениками подробно знакомятся с основными эпизодами романа (через прием пересказа).

Важный этап занятия – выявить ценностные приоритеты и идеалы основных персонажей романа (Растиньяка, папаши Горио, его дочерей, виконтессы де Босеан, Вотрена, пансионеров). Здесь необходимо обратиться к такой «ценностной» категории, как категория денег. Бальзак определяет деньги в «Человеческой комедии» в качестве основного социального механизма, в то же время раскрывая ценностные идеалы своих героев – это сугубо материальные ценности и денежный интерес (все говорят о деньгах, все в них остро нуждаются, тема денег становится сквозной). Мир Франции оказывается миром материального, денежного интереса, миром безжалостной конкуренции. Десятиклассникам предлагается тема для рассуждения (диалог-взаимодействие) – какое место в современной жизни занимают деньги, только ли они движут нынешней жизнью? Что важнее денег и что

нельзя купить? А как это показано в романе Бальзака? Данный прием можно назвать методом проблематизации, который позволяет диалогически сопоставить и «связать» ценностные миры двух субъектов чтения и интерпретации – читателя и произведения. «Использование приема «метод проблематизации» позволит актуализировать личностно-значимые смыслы школьника в ходе знакомства и дальнейшего изучения литературного произведения в рамках деятельностного подхода» [2, с. 71]. Данный прием способствует «окультуриванию» субъектного опыта ученика, в том числе его ценностной сферы [9]. По окончании рассуждения над этими вопросами, ученики должны сравнить собственные ценностные установки с установками Растиньяка и других героев романа, совпадают ли они? Деградация ценностных идеалов Растиньяка вполне очевидна (хотя эти идеалы не обозначены, у Растиньяка нет своего «кодекса чести», как, например, у Сореля в романе Стендаля «Красное и черное», тем не менее герой предстает изначально в своей положительной характеристике – он может сочувствовать, помогать ближнему, любить, как это видно в его отношении к Горио). Ученикам предлагается заполнить таблицу – «ложные и истинные ценности» героев, где они соотносят собственные моральные ценности с ценностями героев романа через их поступки, монологи, диалоги, помыслы. Учащиеся могут сделать вывод о том, что у каждого из героев романа на первое место выходит вещная категория денег. Все человеческие качества и отношения: честь, совесть, брак, семья, любовь, то есть, по сути, «вечные ценности», – могут быть куплены или проданы. Это проявляется на всех уровнях французского общества. Бальзак безжалостен. Он выносит, по существу, суровый приговор Франции первой трети XIX века.

Таким образом, «ценностный» аспект в процессе анализа и интерпретации текста позволяет не только выйти на нравственно-этический уровень урока литературы, но в то же время обозначить новые позиции в понимании смысла произведения. На уроке внеклассного чтения учитель актуализировал категорию *денег* как одну из составляющих *ложной* ценностной *материальной* доминанты мира человека XIX века в целях не только понимания

эстетики автора и поэтики текста, но и формирования ценностного мира старшеклассников. Нестандартный прием – метод проблематизации – позволил диалогически приблизить две равновеликие ценностные категории «читатель и книга» в аспекте их ценностного взаимодействия, сформировать ценностный эстетический диалог, преодолеть ценностные противоречия в позиции «свой» – «чужой» (по М. М. Бахтину) [3].

Библиографический список

1. Божович Л. И. Личность и ее формирование в детском возрасте. – М. : Просвещение, 1961. – 464 с.
2. Голикова Г. А. Личностно-деятельностный подход в изучении зарубежной литературы в школе (сказка Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота. – 2014. – № 3. – С. 70–73.
3. Голикова Г. А., Кузнецова И. В. Диалог на уроках литературы как необходимое условие формирования коммуникативной компетенции школьников // Школа будущего. – 2013. – № 4. – С. 147–151.
4. Есин А. Б. Литературоведение. Культурология : избр. тр. – М. : Флинта: Наука, 2002. – 352 с.
5. Здравомыслов А. Г. Потребности. Интересы. Ценности. – М. : Политиздат, 1986. – 223 с.
6. Здравомыслов А. Г., Ядов В. А. Отношение к труду и ценностные ориентации личности // Социология в СССР. – М. : Мысль, 1966. – Т. 2. – С. 187–207.
7. Лосский Н. О. Ценность и бытие. – Харьков : Фолио; М. : ООО «Фирма «Издательство АСТ», 2000. – 857 с.
8. Фромм Э. Психоанализ и этика. – М. : Республика, 1993. – 415 с.
9. Якиманская И. С. Личностно-ориентированное образование в современной школе. – М. : Сентябрь, 1996. – 96 с.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА НА УРОКЕ ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА: СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ОБУЧЕНИЮ ИНДИВИДУАЛЬНОМУ ЧТЕНИЮ

М. Е. Яшина *Кандидат педагогических наук, доцент,*

Е. С. Панкратова *студентка 5 курса,*

Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Республика Татарстан, Россия

Summary. This article observes some current questions of using foreign literature in a process of education in schools. It reveals and establishes different advantages of literary read at the lessons of individual reading and gives some core points of arrangements and organizational work. The article offers a developed complex of exercises oriented to the improvement of students' knowledge in a sphere of phraseology.

Keywords: literary read; individual reading; phraseological unit; complex of exercises.

Использование зарубежной литературы является важным и неотъемлемым элементом при качественном и увлекательном обучении иностранному языку в средней школе. Аутентичные художественные тексты помогают учащимся вырабатывать важные навыки владения языком, способствуя развитию языковой и межкультурной компетенций (они расширяют словарный запас, знание грамматических структур, совершенствуют навыки переводческой деятельности, навыки устной и письменной речи, умение работать с фразеологизмами, развивают языковую догадку, филологическое мышление и т. д.). Обильное чтение дает «…возможность пропустить через сознание учащихся в единицу времени значительное количество языковых комбинаций – грамматических структур и лексических сочетаний» [10], чтобы затем в процессе устной проработки прочитанного на уроке сформировались необходимые речедвигательные модели языкового и рече-

вого материала. К тому же произведения зарубежных писателей знакомят учащегося с конкретными аспектами иноязычной культуры, обогащают его культурологический фон. Для учеников старших классов средних школ чтение аутентичных произведений может служить также прекрасным средством развития самостоятельности. Поэтому, на наш взгляд, в рамках новых подходов к обучению иностранному языку чтение посильной для учащихся зарубежной литературы должно стать неотъемлемым, равноценным с другими компонентом всего педагогического процесса обучения иностранным языкам.

Наиболее целесообразным, с нашей точки зрения, может считаться преподнесение ученикам художественных текстов на изучаемом языке в рамках индивидуального чтения. Под индивидуальным чтением мы понимаем обязательное для всех учащихся, дополнительное по отношению к учебнику, стабильное и обильное чтение художественной литературы. Такие уроки, во-первых, позволяют преподавателю разнообразить и оживить программу, отойти от обычного течения уроков, сделать такие занятия более увлекательными. Во-вторых, они способствуют развитию умений и потребностей чтения литературы на иностранном языке, формируют у учащихся психофизиологические механизмы чтения как деятельности. В-третьих, на уроках индивидуального чтения учащийся работает с живым языком, а не условно-учебным. К тому же в рамках организации индивидуального чтения ученики имеют возможность высказать свое мнение и дать оценку произведению, героям и ситуациям [2]. Уроки по индивидуальному чтению формируют у учащихся самостоятельное эстетическое отношение к окружающему миру, творческое мышление, гуманистические ценностные ориентации.

В пользу использования зарубежной художественной литературы в процессе обучения иностранному языку выступает своеобразие художественной литературы. Фабульность произведений помогает повысить заинтересованность учащихся и в значительной мере увеличивает их эмоциональный отклик. Традиционные компоненты сюжета, характерные для литературных произведений, такие как экспозиция, завязка, кульминация, развязка, облег-

чают процесс понимания хода событий, смысла произведения и тренируют языковую догадку учеников.

Необходимым условием проведения продуктивных уроков индивидуального чтения по зарубежной художественной литературе является предварительная работа педагога. В задачи учителя входит адекватный и оправданный выбор литературы. В связи с этим, говоря о текстах для индивидуального чтения, следует сделать особый акцент на значении их содержательной стороны.

Во-первых, тексты должны подходить возрастным и умственным способностям учащихся, быть посильными. Кроме того, подобранная художественная литература должна отвечать интересам школьников и быть актуальной для конкретной ситуации, чтобы, наряду с обогащением лексического багажа учеников, пробудить в них положительную мотивацию, потребность в чтении на иностранном языке.

Во-вторых, успех использования зарубежной литературы во многом определяется правильным отбором лексики и фразеологии. Важнейшими критериями отбора являются аутентичность той или иной единицы, ее частотность и употребляемость в естественной английской речи. Учитывая, что заботой учителя является максимальное снятие трудностей, возникающих у учащихся в процессе чтения художественной литературы, учитель должен быть готов давать пояснения лексики и фразеологии. Однако помощь педагога не должна мешать развитию языковой и контекстуальной догадки учащихся.

Не следует забывать и о таких критериях пригодности текстов, как:

1) яркая и занимательная фабула;

2) эмоциональность и образность изложения;

3) актуальность материала;

4) тематическая близость предмета изложения к жизненному опыту и интересам учащихся;

5) возможность столкновения точек зрения и суждений, дающих повод для дискуссий;

6) возможность различных ситуативных трансформаций содержательной стороны текста или отрывка;

7) воспитательная ценность [15].

Материал произведений художественных текстов может быть расширен дополнительной информацией о писателе, его биографией, исторической справкой, информацией об эпохе, о событиях, легших в основу. Это значительно расширит фоновые знания учащихся и будет способствовать развитию их страноведческой компетенции.

Помимо целесообразного отбора литературы, на продуктивность и успешность уроков индивидуального чтения влияет еще ряд факторов. Немаловажным в работе над художественной литературой является и подход учителя к проведению занятий, выбранные им приемы и методы. Педагогу требуется составить максимально эффективные упражнения для развития навыков и умений учащихся. Более того, перед началом работы с отобранной художественной литературой педагог должен учесть готовность учащихся к чтению данного текста. Готовность к чтению подразделяется на общую и специальную.

1. Общая готовность определяется:

– знаниями учащихся аспектов языка, которые обеспечивают успешную коммуникацию с помощью данного вида речевой деятельности (знание фонетических трудностей языка, пользование логическим и эмфатическим ударением, знание лексики, грамматики и стилистики языка);

– отработанностью механизмов чтения, скоростью и техникой чтения, умением осмысления текста, проявлением языковой догадки и способности преодолевать трудности, возникающие из-за непонятных элементов текста;

– общей культурой и возрастными особенностями учащихся.

2. Специальная готовность к чтению данного текста достигается подготовительной работой учителя, например, организацией работы учащихся по самостоятельному поиску дополнительной к тексту информации по произведению. Это повысит не только специальную готовность учащихся, но и их познавательную способность и самостоятельность. К формированию специальной готовности учащихся относятся также и действия педагога по увеличению заинтересованности учащихся в прочтении

конкретного текста. Этого можно достичь аппелируя к чувствам учащихся. Учитель может воспользоваться дополнительными вспомогательными средствами – иллюстрациями, видео, музыкой.

Итак, при правильной работе педагога и тщательном выполнении им подготовительных задач использование зарубежной художественной литературы дает возможность достичь ряда дидактических целей:

• обучающих: формирование навыков и умения чтения, монологической, диалогической речи, расширение лексического запаса учащихся, формирование навыков перевода и аутентичного речевого поведения;

• развивающих: развитие языковой догадки, лингвокультурной компетенции, обогащение кругозора, знакомство с произведениями зарубежных писателей, активизация мыслительных способностей, развитие умений мыслить образно;

• воспитательных: воспитание толерантного отношения к культуре и традициям страны изучаемого языка,

• мотивирующих: повышение интереса к изучению иностранного языка, формирование устойчивой мотивации, развитие познавательных способностей учащихся.

В данной статье мы хотели бы сделать акцент на использовании зарубежной литературы на уроках индивидуального чтения с точки зрения ее огромной и неоценимой пользы в обучении фразеологии изучаемого языка. Язык художественной литературы обладает особой образностью, выразительностью. Он прекрасно отражает культуру той или иной страны, особенности мировосприятия проживающих в ней людей, а также реалии времени и определенных социальных слоев. Художественные тексты, как никакие другие, богаты разнообразными устойчивыми выражениями, фразеологизмами и идиомами. Не следует к тому же забывать, что большая часть английского фразеологического фонда возникла именно благодаря художественно-литературным произведениям. Итак, предлагая учащимся работу с художественной литературой, мы подразумеваем не оторванное, а контекстное изучение фразеологизмов, когда они гармонично вплетены в художественную ткань произведения. Это, во-первых,

значительно облегчает понимание учащимися самих словосочетаний и выражений, поскольку чаще всего ученики испытывают трудности из-за невозможности перевода фразеологических единиц и выражений дословно, во-вторых, дает детям яркий пример их использования и, в-третьих, снимает трудности, связанные с созданием естественного контекста их для их введения и отработки. К тому же обнаружение словосочетаний и выражений в самом тексте активизирует лингвистическую догадку учеников, способствует развитию образности мышления, позволяет им отказаться от перевода «слово в слово». Ознакомление и дальнейшая работа с фразеологизмами на основе зарубежной художественной литературы дает ученикам представление о функционировании фразеологизмов и устойчивых словосочетаний в живом языке, об уместности их использования и стилистической окрашенности. И наконец, объём произведений художественной литературы дает возможность проследить характеристику отдельных персонажей, сюжетных линий на протяжении всего произведения, тем самым предоставляет широкие возможности по возвращению к ранее изученным ФЕ, за счет чего осуществляется принцип «вторичного прохождения материала». Это в значительной мере влияет на понимание и закрепление материала и на качество получаемых знаний в целом.

Работа над художественным произведением должна проводиться планомерно. В методике работы над текстом для чтения обычно выделяют 3 этапа: дотекстовый этап, текстовый этап, послетекстовый этап.

На дотекстовом этапе могут стоять цели по определению речевой задачи для первого прочтения, созданию необходимой мотивации у учащихся, сокращению возможных языковых и речевых трудностей. Текстовый этап – собственно чтение как процесс получения информации из текста. На этом этапе целью педагога может стать контроль степени сформированности языковых и речевых умений и навыков и их дальнейшее развитие. Послетекстовый этап используют в качестве опоры для развития умений устной и письменной речи. Важной составляющей на данном этапе является беседа, обсуждение прочитанного.

Следует помнить, что беседа играет огромную роль в работе с ФЕ.

Во-первых, коммуникация, то есть общение, вызванное естественными стимулами, является залогом успешного усвоения фразеологической единицы.

Во-вторых, выражение эмоционально-оценочного отношения к прочитанному является логико-психологическим предикатом высказываний, что делает возможным естественно мотивированное употребление фразеологизмов.

В-третьих, проблемный характер тем, который диктует глубину мыслительной деятельности, способствует спонтанному употреблению ФЕ во время беседы [10].

Работа непосредственно с ФЕ также должна быть тщательно продумана и спланирована. Задания по фразеологизмам и устойчивыми словосочетаниями, по их поиску и переводу могут быть даны детям в качестве домашнего задания в рамках индивидуального чтения. Или же проделаны непосредственно на уроках индивидуального чтения, где ФЕ и выражения вводились, объяснялись и отрабатывались бы непосредственно во время занятия.

При введении фразеологической единицы важно разобрать с учащимися, почему, на их взгляд, именно этот фразеологизм использовался автором, какую функцию он выполняет, какова его эмоциональная составляющая, смысловая нагрузка, как он преображает смысл высказывания, что потеряло бы высказывание, если бы смысл фразеологизма был передан простыми словами и т. д.

Для отработки и закрепления ФЕ (помимо беседы на послетекстовом этапе) педагогу необходимо пользоваться комплексом эффективных упражнений и заданий.

В методической литературе не существует единого взгляда по вопросу рациональной классификации упражнений. На наш взгляд, деление упражнений на языковые и речевые является оптимальным:

1) языковые упражнения, предназначенные для осмысления и запоминания структуры и значения отобранных фразеологизмов;

2) речевые упражнения, направленные на понимание и употребление в речи предварительно изученных фразеологизмов и способствующие, таким образом, их прочному усвоению. Они в свою очередь делятся на предречевые и собственно речевые упражнения.

Предложенный нами комплекс упражнений по изучению фразеологизмов разработан на основе романа знаменитой американской писательницы Сьюзен Коллинз «Голодные игры» («The Hunger Games»).

Языковые упражнения:

• на знание значения:

Соедините фразеологизм и значение	
– to be all ears – to turn a blind eye on – to hold one's tongue	– to listen attentively – not to notice smth. on purpose – not to tell something

• на перевод с английского на русский и наоборот:

Переведите, используя изученный фразеологизм
1. Никто не рассказывал ей своих секретов, ведь она не умела держать язык за зубами. 2. Он сел не в тот поезд и оказался в Богом забытом месте. 3. Он опустил руки еще не зная, что его ждет.

(To hold one's tongue, in the middle of nowhere, to go down without a fight)

• на нахождение ошибок в значении или форме:

Найдите и исправьте ошибки (в форме или переводе) там, где они есть
1. In the middle of *elsewhere* – Бог знает где. 2. On death's *threshold* – на смертном одре. 3. To make a stand against smth. – оказывать *поддержку*.

• на соединение частей фразеологизма:

Найдите и соедините части одного фразеологизма, переведите	
• to hold • to roll • to be scared • to turn • to keep an	• out of one's wits • eye on somebody • breath away • one's tongue • in the duke

• to take one’s • to get one’s thumb	• up one’s nose • one’s eyes

• на нахождение синонимов / антонимов:

Подберите синонимы к фразеологизмам	
1. To hold one’s tongue 2. To scare to death	To keep one's mouth shut To frighten smb. out of existence
Подберите антонимы к фразеологизмам	
1. To find it in one's heart to do smth. 2. To keep a level head 3. To go down without a fight	To turn yellow (струсить) To get into a flap (встревожиться; запаниковать) To struggle to the bitter end (бороться до последнего вздоха)

• на умение выстроить правильный порядок слов, употребляя фразеологизм:

Установите правильный порядок слов
1. at least grasp plan or It’s a straw a to at. (It’s a plan or at least a straw to grasp at.) 2. And the Games. I am a stone’s throw here from the biggest in idiot (And here I am a stone’s throw from the biggest idiot in the Games.) 3. is mandatory Attendance death’s you on are door. unless (Attendance is mandatory unless you are on death’s door.)

<u>Речевые упражнения:</u>

1. Предречевые

• на составление предложений из слов и словосочетаний:

Составьте грамматически правильные предложения
1. She, desperately, work one’s way, her, career. 2. I, have to, make a stand, his, violence, last month. 3. He, to be all ears, I, tell, truth.

• на составление диалога по заданной ситуации:

Составьте диалог между Китнисс и умирающим Питом в пещере. Используйте следующие фразеологизмы: to scare to death, to make a stand against smth., to be at death's door, to keep a level head, to grasp at straw

• на лучший вариант перевода предложения (отрывка, абзаца):

Предложите свой вариант перевода на русский, обращая внимание на подчеркнутые слова и фразы
«…When I was younger, I scared my mother to death, the things I would blurt out about District 12, about the people who rule our country, Panem, from the far-off city called the Capitol. Eventually I understood this would only lead us to more trouble. So I learned to hold my tongue and to turn my features into an indifferent mask so that no one could ever read my thoughts. Do my work quietly in school. Make only polite small talk in the public market. Discuss little more than trades in the Hob, which is the black market where I make most of my money. Even at home, where I am less pleasant, I avoid discussing tricky topics…»

2. Собственно речевые

• на составление диалогов, монологов:

Составьте и расскажите диалог, используя выученные фразеологические единицы
1. Между главными героями произведения, на выбор (Katniss and Peeta on the arena, Katniss and Gale before the games, Haymitch and Cinna behind all the cameras). 2. Между персонажем книги и автором книги. 3. Опираясь на иллюстрацию, составьте диалог между героями

• на написание пересказов и мини-эссе на заданную тему (для отработки письменной речи):

1. Составьте пересказ первой главы от лица главной героини, используя выученные фразеологизмы. 2. Представьте себя на месте главного героя, напишите себе письмо в будущее, которое вы получите после «Голодных игр», используя выученные фразеологизмы

Современные педагоги стремятся выбрать из всего многообразия методов и приемов обучения иностранным языкам именно те, которые максимально повышали бы эффективность работы, делали их уроки необычными и запоминающимися. Одним из таких приемов может стать использование зарубежной художественной литературы на уроках иностранного языка.

Рассмотрев вопросы использования зарубежной художественной литературы при обучении фразеологизмам и устойчивым словосочетаниям на уроках иностранного языка, можно утверждать, что данный метод высокоэффективен и оправдан.

На наш взгляд, фразеология в свою очередь также может положительно повлиять на осуществление традиционных задач индивидуального чтения. Если чтение выступает целью обучения – это улучшение навыков «собственно чтения», развитие внимания к авторским выразительным средствам. Изучение фразеологии углубляет понимание прочитанного, позволяет понять авторское отношение к произведению, героям, ситуациям. Если чтение выступает средством обучения устной речи на базе прочитанного – это улучшение качества речи школьников и вместе с тем углубление её содержания, обогащение лексикона новыми фразеологизмами.

Таким образом, можно сделать вывод о возможности благотворного сочетания работы с зарубежной художественной литературой в рамках индивидуального чтения и фразеологизации речи учащихся.

Библиографический список

1. Амосова Н. Н. Основы английской фразеологии. – М. : Либроком, 2013.
2. Балакирева М. Использование книги для чтения на уроках иностранного языка // Приложение к газете «Первое сентября» «Английский язык». – 1998. – № 8. – С. 15.
3. Виноградов В. В. Об основных типах фразеологических единиц в русском языке // Виноградов В. В. Лексикология и лексикография : избр. тр. – М. : Наука, 1986.
4. Воронкова Т. Е. Работа с аутентичными текстами, содержащими интеркультурный компонент // Иностранные языки в школе. – 2004. – № 7. – С. 37–40.
5. Жеребило Т. В. Термины и понятия лингвистики: Лексика. Лексикология. Фразеология. Лексикография : словарь-справочник. – Назрань : ООО «Пилигрим», 2011.

6. Кунин А. В. Большой англо-русский фразеологический словарь. – 4-е изд., перераб. и доп. – М. : Русский язык, 1984. – 944 с.
7. Нелюбин. Л. Л. Толковый переводоведческий словарь. – 3-е изд., перераб. – М. : Флинта: Наука, 2003.
8. Прокольева С. М. Механизмы создания фразеологической образности. – М., 1996.
9. Прокуророва О. В. Обучение английским фразеологизмам студентов II–III курсов языковых факультетов на материале домашнего чтения. – Владимир, 2006. – 194 с.
10. Селиванов Н. А. Литературно-страноведческий подход к отбору текстов для домашнего чтения. – ИЯШ. – 1991. – № 1. – С. 60–64.
11. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. – 2-е изд. – М. : Просвещение, 1976.
12. Соловова Е. Н. Методика обучения иностранным языкам: продвинутый курс. – М. : АСТ: Астрель, 2010.
13. Соловова Е. Н. Методика обучения иностранным языкам. Базовый курс : пособие для студ. пед. вузов и учителей. – М. : АСТ Астрель, Полиграф-издат, 2010. – С. 141–163.
14. Соловьева Т. С. Курс лекций по фразеологии. – Петропавловск-Камчатский, 2013.
15. Фадеев В. М. Домашнее чтение в старших классах, его организация и способы контроля. – ИЯШ. – 1979. – № 6. – С. 30.
16. Шанский Н. М. Фразеология современного русского языка. – 3-е изд. – М. : Высшая школа, 1985.
17. Яшина М. Е., Панкратова Е. С. Актуальные вопросы использования зарубежной художественной литературы при обучении фразеологизмам и устойчивым словосочетаниям на старшем этапе средней школы // Сб. мат-лов VIII Междунар. науч.-практ. конф. «Язык и культура». – Новороссийск : Центр развития научного сотрудничества, – 2013. – С. 67–75.

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЕКСТА НА УРОКАХ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА В МНОГОПРОФИЛЬНОМ КОЛЛЕДЖЕ

Е. В. Пивоварова

Преподаватель,
Георгиевский колледж,
г. Георгиевск, Ставропольский край,
Россия

Summary. This article is about actual problems of studying of the text on the English lessons in multidisciplinary College.

Keywords: Texts; cultural literacy; reading; speech activity; reading skills; oral comprehension.

Актуальной задачей в образовании является формирование целостного мировосприятия у учащихся. Для этого содержание курса английского языка ориентируется на развитие межкультурной грамотности учащихся. Это позволяет видеть сходства и различия в культуре разных народов, усиливает мотивацию, в основе которой лежит интерес, что в свою очередь способствует сотрудничеству, уважению к другим народам, развивает взаимодействие людей в осуществлении диалога культур.

Для познания других культур всё больше используется печатный материал.

Чтение – это самостоятельный вид речевой деятельности, который обеспечивает письменную форму общения. Оно занимает одно из главных мест по использованию, доступности и важности, т. к. именно на основе навыков чтения происходит и развитие навыков говорения и письма.

Следует отметить, что навыки восприятия письменной речи (навыки понимания прочитанного) крайне важны ещё и потому, что в повседневной жизни мы очень часто имеем дело с письменными образцами – это чтение книг, периодических изданий, просмотр кинофильмов, работа в Интернете и т. д. [2].

С введением ФГОС 3-го поколения вопрос о преподавании иностранного языка, а именно «иностранного языка для специ-

альных целей», особенно остро стоит в профессиональных учебных заведениях. Новый стандарт определяет задачи при изучении иностранного языка:

1. Общаться устно и письменно на иностранном языке на профессиональные и повседневные темы.

2. Переводить со словарём иностранные тексты профессиональной направленности.

Самостоятельно совершенствовать устную и письменную речь, пополнять словарный запас. Говоря о связи чтения с другими видами речевой деятельности, хочется обратить внимание на следующее. Прежде всего, чтение связано с письмом, т. к. и чтение, и письмо пользуются одной графической системой языка. При обучении иностранным языкам это необходимо учитывать и развивать их во взаимосвязи. Чтение связано с аудированием, т. к. в основе того и другого лежит перцептивно-мыслительная деятельность, связанная с восприятием, анализом и синтезом. Чтение связано также и с говорением. Громкое чтение (или чтение вслух) представляет собой «контролируемое говорение». Чтение про себя является внутренним слушанием и внутренним проговариванием одновременно [2].

Согласно Обязательному минимуму содержания среднего (полного) общего образования по иностранным языкам [1; 4], в процессе обучения чтению учащиеся должны овладеть следующими умениями:

– умение понять общее содержание и основные факты, о которых сообщается в тексте;

– умение найти в тексте необходимую информацию;

– умение полно и точно понять сообщаемую в тексте информацию;

– умение применять знания о структуре и функциях языка при анализе текста (задания на восстановление текста).

Не всегда просто подобрать текст для обсуждения его на уроке. Удачно подобранный текст максимально стимулирует языковую деятельность учащихся, поэтому он должен соответствовать определённым требованиям: он должен нести информацию, должен быть интересен учащимся, должен являться образцом для

развития и совершенствования навыков и умений устной и письменной речи, быть отправной точкой для самостоятельных личностно ориентированных высказываний.

Таким образом, задачей работы с текстом является дальнейшее совершенствование навыков чтения и понимания содержания английских текстов, расширение словарного запаса, развитие разговорных навыков.

В плане формирования грамматических навыков чтения ставится задача увеличить количество легко распознаваемых грамматических явлений [2].

Для того чтобы текст стал реальной и продуктивной основой обучения ***всем*** видам речевой деятельности, важно научить обучаемых работать с текстом, в связи с чем предпочтительно обращать внимание на все 3 этапа работы: предтекстовый, текстовый и послетекстовый [2].

Приёмы оперирования с материалом текста и соответствующие упражнения на предтекстовом этапе предназначаются для дифференциации языковых единиц и речевых образцов, их узнавания в тексте, овладения различными структурными материалами (словообразовательными элементами, видовременными формами глагола и т. д.) и языковой догадкой для формирования навыков прогнозирования.

На текстовом этапе предполагается использование различных приёмов извлечения информации и трансформаций структуры языкового материала текста.

На послетекстовом этапе приёмы оперирования направлены на выявление основных элементов содержания текста и на подготовку к монологическим и диалогическим высказываниям по данной теме.

Работа с текстом должна быть системной и постоянной, она должна быть направлена на формирование следующих умений: понимать текст, извлекать из него необходимую информацию в соответствии со степенью проникновения в текст, частично воспроизводить прочитанное с опорой на план, интерпретировать текст, применять информацию текстов в условно-аутентичных ситуациях общения. Текст часто выступает основой для письма, говорения и аудирования [2].

Работа с текстом прививает навыки самостоятельной работы, осуществляет воспитательные цели (нравственность, мировоззрение, ценности), расширяет кругозор, а в целом – позволяет формировать заявленные в стандарте общие компетенции.

В своей работе мы используем следующие виды чтения, которые классифицируются по степени проникновения в текст: просмотровое, ознакомительное, изучающее, поисковое чтение.

С целью развития познавательной активности обучающихся, мотивации к изучению иностранного языка необходимо применять развивающие педагогические технологии. Одной из них является «Технология развития критического мышления», которую мы используем на своих занятиях. Эта технология направлена на развитие критического мышления обучающихся, отличительными особенностями которого являются самостоятельность, переосмысление фактического материала, формулировка собственного суждения, его аргументация. Это особенно актуально при реализации новых ФГОС, которые предусматривают большую самостоятельность студентов, преподавателю же отводится роль тьютора, направляющего и помогающего в освоении знаний, формировании умений [3].

В программе «Иностранный язык» в нашем колледже не предусмотрен отдельный курс по изучению национально-регионального компонента. Но на определённых этапах обучения, для реалиизации содержания языкового поликультурного образования в условиях профессиональной подготовки будущего специалиста на уроках английского языка, включены темы учебно-регионального компонента по изучению природы и климата Ставропольского края, столицы и основных городов родного края, ознакомлению с жизнью и деятельностью национальных героев Ставрополья. К сожалению, нет определенных пособий для практического использования тем регионального компонента на уроках английского языка.

Проводить детальную работу с текстом необходимо при изучении любой темы на каждом этапе изучения иностранного языка.

Библиографический список

1. Горчилина Е. Е. Оценка качества подготовки выпускников средней (полной) школы по иностранному языку. – М. : Дрофа, 2001.

2. Маслыко Е. А., Бабинская П. К., Будько А. Ф., Петрова С. И. Настольная книга преподавателя иностранного языка. – Мн. : Вышэйшая школа, 1996.
3. Цветкова И. В., Клепальченко И. А., Мыльцева Н. А. Английский язык для школьников и поступающих в вузы. – М. : Глосса, 2000.
4. Сборник нормативных документов. Иностранный язык / сост. Э. Д. Днепров, А. Г. Аркадьев. – М. : Дрофа, 2008.

РАБОТА С ТЕКСТОМ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ РЕЧЕВЫХ УМЕНИЙ СТУДЕНТОВ-НЕФИЛОЛОГОВ

Г. И. Гетманская *Преподаватель,*
Л. И. Гарбуз *кандидат биологических наук, доцент,*
Р. И. Лесникова *врач-терапевт,*
Приднестровский государственный университет им. Т. Г. Шевченко,
Л. Ф. Родионова *преподаватель,*
Бендерский политехнический филиал г. Тирасполь, Приднестровье, Молдова

Summary. The process of the work with the texts in groups of the students-not- philologist, is actualized in this article. The realization of the modern requirements to the forming of the speaking abilities of the students on the basis of theoretical generalization is shown here.

Keywords: text; linguistic analysis; speech abilities; communication; the students-not-philologists; speech practice.

Повышение речевой культуры студентов, привитие им прочных навыков коммуникативной деятельности имеют большое социальное и практическое значение в области преподавания русского языка в группах студентов-нефилологов вуза. При этом показатели мышления, интеллекта и культуры студентов приобретают особую актуальность в связи с проблемой их речевого развития. Её решение ассоциировано с рядом вопросов развития связной устной речи.

Профиль факультета (профессиональная ориентация обучения), преодоление интерферентного влияния родного языка (*молдавского, украинского, гагаузского*) определяют содержание учебного языкового материала (тексты, терминологическая лексика, грамматические структуры) и его организацию в словосочетания, предложения.

Основная цель любой вузовской дисциплины, а тем более русского языка – научить передавать свои мысли, чувства, отстаивать позиции, излагать собственные взгляды и убеждения в доказательной манере. Обращаясь к жизненному опыту, общечеловеческим ценностям, отражённым в научной, публицистической, художественной литературе, студент проявляет личностные качества, обретает опыт аргументации, оттачивает стиль.

Истинная коммуникация – это обмен духовными ценностями. Высшей характеристикой коммуникативно ориентированного обучения является использование текстов по специальности в качестве высшей дидактической единицы и опыта составления заданий на их основе, в том числе творческих, способствующих формированию творческого мышления студентов.

Об этой проблеме пишут учёные – методисты Т. А. Ладыженская, В. В. Бабайцева, Т. М. Пахнова, Е. В. Любичева, Н. А. Ипполитова, Г. Т. Егораева, Н. А. Сенина, Н. Н. Соловьёва и ряд других.

В своих работах они подчеркивают, что творческое мышление предполагает умение активно использовать полученные знания, наблюдать, сопоставлять жизненные факты и делать определенные выводы, тонко чувствовать прекрасное. Речь творчески мыслящего человека логична, образна, выразительна, индивидуальна, отражает его отношение к тем или иным явлениям действительности.

Одна из основных и самых сложных задач преподавателя-словесника – научить студентов владеть такой речью. Огромную роль в этом играет система работы с текстом.

Для того чтобы реализовать современные требования к формированию речевых умений студентов на основе теоретических обобщений, целесообразно:

1. Познакомить студентов с лингвистической трактовкой основных понятий по речеведению (текст; тип текста и стиль; связность, членимость, цельность).

2. Обучать на практике трём видам лингвистического анализа текста: а) *содержательно-композиционному*; б) *типологическому*; в) *стилистическому*.

Полный анализ текста в практике обучения представляет собой их сочетание и проводится по следующей схеме:

Текст – (*лат. textum – ткань, связь, соединение*) – это несколько предложений или абзацев, связанных в целое темой и основной мыслью. Он может состоять из одного абзаца, а может быть статьей, книгой.

Признаки текста: 1. Наличие не менее двух предложений, в которых отражено развитие мысли (мыслей); 2. Наличие общей темы. Можно задать вопрос: *о чём (о ком) говорится в тексте?* 3. Наличие основной мысли (вывода, жизненного урока). Можно задать вопрос: *что хотел сказать автор текста? Чему учит текст?* 4. Наличие ключевых (опорных) слов. 5. Возможность озаглавить текст. 6. Наличие лексической, грамматической и смысловой связи между предложениями, абзацами текста.

Виды связи предложений в тексте. В структурно-смысловом отношении принято выделять три вида связи предложений: *а) цепная; б) параллельная; в) смешанная.*

Цепная связь определяется тем, что каждое последующее предложение развивает содержание предыдущего, повторяя смысл определённого члена предложения.

Средствами цепной связи могут быть следующие: лексический повтор; синонимы, синонимичное выражение, перифразы; слова-«заместители»: указательные, личные и притяжательные местоимения; местоименные наречия; союзные слова; словесный пропуск и некоторые другие. Например:

Бомж напоминал экзотического попугая. Мех на его шапке был изумрудного цвета. На нём были ярко-рыжая замусоленная куртка, красное, скомканное кашне, узкие дудками брюки, из которых торчали огромные солдатские башмаки, быть может воевавшие в Ираке (*А. Проханов*).

Параллельная связь определяется тем, что предложения не «цепляются» одно за другое, а являются равноправными между собой; при этом либо в них осуществляется перечисление, либо они

сопоставляются, либо противопоставляются. Первое предложение содержит тему (общий план картины), а все последующие предложения и по смыслу, и грамматически с ним связаны. Например:

Сразу же за мостом потянулись тихие, неширокие поселковые улочки с разноцветными верандами и палисадниками. Меж бревенчатых, поседевших от времени домов, словно островки виднелись солнечные зелёные лужайки, поросшие бурьяном и широкими лопухами. Вдоль заборов высокими штабелями были уложены деревянные шпалы – атрибуты железнодорожной профессии хозяев. По-летнему пахло полынью и креозотом.

Солнце не скупилось. От опустившейся на посёлок жары благоухали сады, замерев в тяжёлой дымке (В. Мельников).

Основным средством реализации параллельной связи выступает синтаксический параллелизм (т. е. одинаковое или сходное строение предложений), проявляющийся чаще всего в одинаковом порядке следования слов и единстве видовременных форм глаголов-сказуемых.

Смешанная связь формируется на базе параллельного способа соединения предложений, но в нём отсутствует сквозная тема; связь между предложениями осуществляется через общую коммуникативную задачу и ту воображаемую картину действительности, которую они вместе рисуют. Например: *За ночь наступила оттепель. Я вышел за калитку. Ярко светило солнце. По улице мчалась «Скорая помощь».*

Но бывают случаи, когда связь предложений осуществляется за счёт устойчивых смысловых отношений между некоторыми предметами, явлениями и т. п. (например, причинно-следственных). В таких случаях речь идёт о логической связи.

Таким образом, в первую очередь выделяются виды связи в структурно-смысловом отношении (*цепная и параллельная*), которые имеют определённые средства реализации в тексте. В зависимости от этих средств различаются, уже во вторую очередь, следующие *четыре вида связи*: *синтаксическая* (использование союзов, синтаксического параллелизма и др.), *лексико-семантическая* (употребление лексических повторов, синонимов, слов-«заместителей» и др.), *интонационная и логическая.*

Предложение в тексте может быть связано не только с предшествующим предложением или последующим за ним, но и с несколькими предложениями, стоящими в некотором отдалении.

Универсальность названных свойств текста сочетается с особенностями, проявляющимися при обращении авторов к разным способам изложения информации – *повествованию, описанию, рассуждению и диалогу.* Несмотря на то, что «они стали предметом исследовательского внимания, в настоящее время нуждаются в дальнейшем изучении» [1].

3. Научить студентов применять речеведческие понятия при построении пересказа текста. Пересказ формирует умение связно, последовательно и точно излагать текст и показывает, насколько глубоко студентами понято его содержание. Современное развитие лингвистики текста позволило использовать в практике систему обучения студентов связным высказываниям с опорой на речеведческие понятия.

Эта работа предполагает формирование умений и навыков анализировать исходный текст, делить его на смысловые части, соединять его элементы в одно целое, воспроизводить текст с точки зрения семантического и стилистического единства.

Таким образом, можно совершенствовать речевую практику студентов-нефилологов и способствовать выработке у них осознанных речевых умений.

Библиографический список

1. Валгина Н. С. Теория текста : учеб. пособие. – М., 2003. – С. 79.
2. Гетманская Г. И., Родионова Л. Ф. Комплексный анализ текста : учеб. пособие. – Тирасполь, 2010.
3. Гетманская Г. И., Родионова Л. Ф. Слово в строю: Текст на занятиях по русскому языку : учеб. пособие для курсантов Военного ин-та. Ч. I. – Тирасполь : НОМУС Антропос, 2012.
4. Гетманская Г. И., Лесникова Р. И., Гарбуз Л. И. От Асклепия до наших дней: Текст на занятиях по русскому языку : учеб. пособие для студ. мед. фак-та. Ч. I. – Тирасполь : НОМУС Антропос, 2013.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАК ИНТЕРПРЕТАТОР НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Т. И. Гринцевич *Кандидат филологических наук, доцент, Белорусский государственный аграрный технический университет, г. Минск, Беларусь*

Summary. Article is devoted to problems of understanding and interpretation of work of fiction as foreign culture text. The art text is considered in aspect of cross-cultural communication as the representative of the corresponding national culture.

Keywords: text interpretation; national culture; bezekvivalentny lexicon; national idiomatics.

Художественная литература как словесное искусство использует язык в полном объеме его состава и строя, что и служит основанием для использования литературы в обучении практическому языку. Следовательно, без обращения к литературе нельзя решить задачи сообучения культуре в процессе обучения языку. Во все времена изучение иностранных языков и культур служило взаимопониманию разных народов. В этом плане особенно важна объединительная способность литературы, умеющей на уровне художественного обобщения сделать узнаваемыми жизнь и чувства другого народа, научить думать о другом, как о самом себе.

Художественный текст традиционно является одним из эффективных, востребованных с точки зрения изучения русской культуры и одним из необходимых – с точки зрения представления студентам норм русского литературного языка. В то же время художественный текст – это основа учебных и свободных коммуникативных ситуаций, это «провокация» размышлений, выводов общечеловеческого характера, это стимул для обсуждения в учебной аудитории различных проблем, конечной целью чего является освоение русского языка во всём его многообразии.

Привлечение художественных текстов в качестве аутентичного учебного материала признается в методике преподавания русского

языка как иностранного дидактически целесообразным и действенным, при этом «что читать с иностранцами при обучении русскому языку, зачем и как – вопросы далеко не праздные» [5, с. 73].

Вопрос в том, что для каждой категории учащихся конкретные цели, характер и объем знакомства с литературой на изучаемом языке должны быть четко дифференцированы и ограничены, чтобы быть достижимыми, так как при чтении художественной литературы учащиеся сталкиваются с различными трудностями. Безусловно, отобранный для чтения художественный материал должен быть соотнесен с уровнем языковой компетенции учащихся. С этой точки зрения бесспорным является учет методического требования доступности языка текста. Его соблюдение обеспечивает успешность протекания чтения как речевой деятельности; внимание читающего может быть сосредоточено на содержании текста только тогда, когда его языковая сторона не вызывает затруднений.

На начальном этапе изучения иностранного языка главная трудность заключается в малом объеме лексических и грамматических знаний, отсутствии представлений о стилистической структуре языка, несформированности навыков чтения. Поэтому на начальном этапе подбираются «легкие» тексты, а более сложные адаптируются.

На продвинутом этапе важно различать ряд групп трудностей.

Первая из них связана: а) с пониманием номинативных и основных переносных значений слов, с осмыслением переносно-метафорического использования слов и фразеологизмов в типических контекстах их употребления; б) с освоением стилистической дифференциации, прежде всего лексики и фразеологии, с осознанием переносно-метафорического употребления слов и фразеологизмов в конкретных контекстах, включающих и нетипические случаи, а также с восприятием стилистических оттенков грамматических вариантов и синонимов [1, с. 156].

Наибольшую трудность в данном аспекте составляют мотивированные отступления от норм, когда автор обращается к просторечию, диалектным словам, оборотам речи, формам и т. п. Такие отступления от норм тем полноценнее воспринимаются иностранцем, чем лучше им освоены сами нормы.

Вторая группа трудностей касается освоения культурологической информации художественного текста. Эти трудности выз-

ваны главным образом тем, насколько учащиеся усвоили безэквивалентную лексику, национально специфические коннотации «эквивалентной» лексики, национальную идиоматику, включая пословицы и поговорки.

В аспекте межкультурной коммуникации художественный текст может рассматриваться как достойный представитель соответствующей национальной культуры. Литература как интерпретатор национальной культуры помогает иностранцу понять, осознать и почувствовать (при достаточно хорошем знании языка) специфичность поэтического мышления народа, богатство и самобытность его духовной, эстетической жизни. Кроме того, в художественной литературе находит глубокое выражение психологический склад народа, создавшего её. Благодаря литературе вдумчивый читатель познает душу народа, сокровенные проблемы его исторического бытия, его размышления о жизни, его надежды. А это тоже относится к характеристике национальной культуры [2, с. 117].

Каждый новый язык и культура представляют и новый мир. Понять его – дело трудное, но чрезвычайно интересное. Любой начинающий изучать новый язык переживает нечто вроде культурного шока. И глубокое восприятие иностранными учащимися произведений русской художественной литературы даже на родном языке, в переводе – непростой процесс.

Возникает вопрос: воспринимается ли иностранными учащимися познавательный потенциал художественной литературы? В общем виде ответ, безусловно, должен быть положительным. Проблема заключается в том, в какой мере реализуется этот потенциал. Возникает ли адекватное восприятие авторского замысла? Насколько обогащается знание о стране изучаемого языка в итоге прочтения того или иного произведения? Понятно, что это возможно только при условии глубокого понимания текста учащимся. Насколько же выполнимо такое условие?

Поиски ответа на этот вопрос подводят нас к проблеме универсального и национального в языке. Под универсалиями принято понимать явления, признаки, отношения, тенденции, закономерности, общие для всех или абсолютного большинства языков [4, с. 94]. Если говорить о национальном в языке, культуре и

литературе, следует признать, что в языке национально всё. Даже сравнительно недавно заимствованное слово, подвергаясь адаптации, принимает национальную «фонетическую окраску» [3, с. 18]. Также разносторонне проявляется национальное в художественной литературе, культуре. Именно поэтому мы должны стремиться к тому, чтобы знакомство с художественной литературой и изучение её входило бы составной частью в систему преподавания русского языка иностранцам. Ведь литература – не иллюстрация к языку, а реализация языка.

Читая художественную литературу на изучаемом языке, иностранный учащийся обогащает свое сознание эстетическими ценностями культуры народа, создавшего этот язык. Это обстоятельство, в свою очередь, помогает глубже вникнуть в национальную идиоматику, понять многие семантические тонкости номинаций, игры слов, пристально вглядеться во внутреннюю форму слов, лучше осознать особенности синтаксического построения инокультурного текста.

Библиографический список

1. Валгина Н. С. Активные процессы в современном русском языке. – М. : Русский язык, 2001.
2. Зимин В. И. Национально-культурная специфика фразеологических единиц русского языка // Язык образования и образования языка. – В. Новгород, 2000. – С. 114–121.
3. Крысин Л. П. Иноязычное слово в контексте конца XX столетия. – М. : Наука, 1996.
4. Толстой Н. И. Язык и народная культура: очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М. : Наука, 1995.
5. Яценко И. И. Интертекст как средство интерпретации художественного текста // Мир русского слова. – 2001. – № 1. – С. 72–78.

ВИДЫ И СТРУКТУРА РЕКЛАМНОГО ТЕКСТА НА УРОКАХ МХК

О. В. Сальникова

Учитель,
Гимназия № 50,
г. Нижний Новгород, Россия

Summary. The article describes the experience of using the advertising text on the lessons of world art and culture. The author gives examples of beginnings and echo-phrases that students use for writing their own advertising texts. Also there are results achieved in the lessons.

Keywords: advertising text; the beginning; echo-phrase; the main advertising text.

По мнению английского писателя О. Хаксли, легче написать десять сонетов, чем одно эффективное рекламное объявление. Рекламный текст – особый текст. Во-первых, в силу соотношения объёма вмещаемой информации и длины самого текста: «Чтобы словам было тесно, мыслям – просторно» – так определил эту закономерность Н. А. Некрасов. А это значит, что использование такого вида текста будет способствовать формированию у учеников умения находить точные, краткие, ёмкие формулировки, выделять существенное, видеть суть.

Во-вторых, рекламный текст не только информирует и убеждает, но ещё и формирует отношение к рекламируемому объекту. Работая с таким текстом, ребята не только находят эффективные способы информирования, но и формируют положительное отношение к произведениям искусства. Какие эмоции будут внушены читателю зависит от того, какого качества словесный материал будет подобран. Можно выделить следующие критерии отбора слов:

1. Слово должно нести только положительные или нейтральные ассоциации.
2. Если возможно, лучше обойтись без отрицаний.
3. Слово должно быть понятным.

Существует большое количество классификаций рекламного текста. В зависимости от цели Ф. Котлер выделяет следующие три вида: информативный, увещевательный и напоминающий.

Информативный – это рассказ о новинке или о новом применении существующего товара. На уроках МХК – это рассказ о творчестве художника, направлении в искусстве, произведении искусства.

Напоминающий – имеет целью поддержание образа товара в памяти потребителей. На уроках применяется тогда, когда есть необходимость напомнить ученикам какую-либо информацию. Например, изготовление рекламного буклета, плаката, видеоролика об особенностях стиля классицизм (ранее пройденный материал) и использование их на уроках, посвящённых изучению архитектуры (изобразительного искусства, музыки) классицизма.

Увещевательный текст может быть назван дифференцирующим, поскольку его цель – формирование предпочтения или избирательного отношения к определённой марке товара известного типа. Этот вид используется тогда, когда надо сравнить произведения искусства на одну тему. Например, разная трактовка библейского сюжета о блудном сыне.

Рекламный текст составляют следующие компоненты: зачин, ОРТ (основной рекламный текст), эхо-фраза. Зачин – короткая рекламная фраза, открывающая рекламный текст. Функция у зачина одна – возбуждать любопытство, интриговать. Виды зачинов, которые используются на уроках:

1. Зачин-вопрос. Пример: Как выглядел бы Санкт-Петербург без барокко? (Ответ на вопрос – в ОРТ.)

2. Зачин-отрицание. Пример: Не всякий чёрный квадрат – произведение искусства.

3. Зачин-демонстрация бренда. Пример: Это – известные произведения Пикассо.

4. Зачин-суперутверждение. Пример: «Страсти по Матфею» – ярчайший пример музыки барокко.

5. Зачин-решение проблемы. В зачине описывается проблема и кратко намечается решение её. Пример: Хочешь удивить друзей? Проведи для них экскурсию по нашему художественному музею.

6. Зачин-идиома. Пример: Вначале было слово. А теперь это сокровищница тем и сюжетов для изобразительного искусства. (Библейские сюжеты в изобразительном искусстве).

Эхо-фраза – это короткая рекламная фраза, завершающая текст. В третий, последний раз, она фиксирует внимание читателя на основном рекламном мотиве. Её функция – резюмировать ОРТ. Требования к эхо-фразе таковы: краткость, вытекание из зачина.

Примеры:

Зачин: Не всякий чёрный квадрат – произведение искусства.

Эхо-фраза: «Чёрный квадрат» К. Малевича – не всякий чёрный квадрат, а произведение искусства.

Основной рекламный текст является подробно изложенной, основной рекламной мыслью, цель которой – убедить с помощью аргументов и фактов. У факта есть три формы: цифра, термин, описание события. Для написания основного текста ученики используют все три формы факта. Например, количество созданных художником или композитором произведений, стоимость какой-либо картины, количество лет, отданных творчеству или созданию произведения. Это первая форма. Описание событий – выставки, в которых принимал участие художник, его творческий путь, этапы создания произведения и т. п.

Пример рекламного текста, созданного учениками во время изучения творчества маньеристов.

Зачин – вопрос: Может ли натюрморт быть портретом?

ОРТ: Арчимбольдо Джузеппе, итальянский художник XVI века, который прославился своими экстравагантными картинами с изображениями человеческих лиц в виде композиций из овощей и фруктов, часто с портретным сходством. Забытый средневековый художник был провозглашён в 20 в. предтечей сюрреализма, а одна из его картин («Библиотекарь») названа «триумфом абстрактного искусства в XVI столетии».

Эхо-фраза: В руках художника-маньериста Арчимбольдо любой натюрморт становится замечательным портретом.

Использование на уроках мировой художественной культуры рекламного текста позволило достигнуть следующих результатов:

1) формирование умения отбирать необходимый материал, выделять существенное, давать краткие, ёмкие характеристики;

2) развитие коммуникативных навыков;

3) повышение мотивации к более глубокому изучению различных тем;

4) ознакомление с профессией рекламного менеджера;

5) повышение уровня качества обучения.

Библиографический список

1. Григорьева Е. Виды и структура рекламного текста. URL : http://www.englishexpert.ru/moya-dissertaciya/vidy-i-struktura-reklamnogo-teksta.
2. Имшинецкая И. Креатив в рекламе. URL : http://evartist.narod.ru/text11/58.htm#з_02.
3. Сердобинцева Е. Структура и язык рекламных текстов : учеб. пособие. URL : http://www.plam.ru/literat/yenciklopedicheskii_slovar_krylatyh_slov_i_vyrazhenii/p2626.php.

ویژگی های ساختاری و معنایی صفات بلند و کوتاه در زبان روسی به عنوان یک ساختار متفاوت با زبان فارسی

خدیجه ولی زاده دانشجوی دکتری آموزش زبان روسی
دانشکده زبان ها و ادبیات خارجی
دانشگاه تهران
تهران، ایران

Summary. In any languages, adjectives have especial features, and Russian language is not an exception. Adjectives in Russian language, in spite of common aspects with those in Persian language, are different in many ways. Adjectives are divided into various groups. Each of these groups has some features which distinguish them from one another. One of these distinctions is the feature of length and shortness of adjectives. This feature, not only distinguishes qualitative adjective from other adjectives, but also is considered as a distinctive aspect of adjectives in Persian and Russian languages.
Because of structural differences between Persian and Russian languages and following it, the absence of such a feature for adjectives in Persian language, understanding the differences between long and short forms of adjectives seems difficult for students and Persian-speakers who want to learn Russian language. In this essay, the author has tried to discuss about structural, syntactic and semantic features of such adjectives. Furthermore, the differences of such adjectives from the viewpoint of their use in sentence are studied in detail. Maybe our efforts will be useful for solving these problems.

Keywords: adjectives, long adjectives, short adjectives, structural features, semantic differences.

چکیده

صفات در هر زبانی ویژگی‌های خاص خود را دارند. زبان روسی نیز از این قاعده مستثنی نمی‌باشد. صفات در زبان روسی علی رغم وجوه مشترکی که با صفات زبان فارسی دارند، در بسیاری از موارد متفاوت از هم می‌باشند. صفات در هر زبانی به دسته‌های مختلفی تقسیم می‌شوند. هر یک از این گروه‌ها دارای ویژگی‌ها و مشخصه‌هایی می‌باشند که آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌سازد. ویژگی کوتاهی و بلندی صفات یکی از این وجوه تمایز می‌باشد که نه تنها صفات کیفی را از سایر صفات در زبان روسی متمایز می‌نماید، بلکه این ویژگی از وجه تمایز صفات در زبان‌های روسی و فارسی محسوب می‌شود.

بدلیل وجود تفاوت‌های دستوری میان زبان‌های روسی و فارسی و بدنبال آن، عدم وجود چنین ویژگی‌ای برای صفات در زبان فارسی درک تفاوت‌های میان اشکال کوتاه و بلند صفات برای دانشجویان و نیز فارسی‌زبانانی که قصد فراگیری زبان روسی را دارند، مشکل به نظر می‌رسد. در مقاله‌ی حاضر سعی نگارنده بر بحث پیرامون ویژگی‌های ساختاری، نحوی و معنای این گونه صفات می‌باشد. علاوه بر آن، در این مقاله نیز به تفصیل به بررسی تفاوت این گونه از صفات از حیث کاربردشان در جمله خواهیم پرداخت. باشد که گامی در جهت مرتفع نمودن مشکلات زبان‌آموزان در این حوزه برداریم.

کلید واژه: صفات، صفات بلند، صفات کوتاه، ویژگی های ساختاری، تفاوت‌های معنایی.

مقدمه

صفات کیفی در زبان روسی از ویژگی‌های دستوری مختلفی برخوردار می‌باشند، که این دسته از صفات را از سایر صفات مجزا می‌سازد. یکی از این ویژگی‌ها که به بعد ساختاری صفات مربوط می‌شود، مقوله‌ی بلندی و کوتاهی صفات کیفی می‌باشد. این ویژگی تنها خاص صفات کیفی است. این مقوله‌ی گرامری دو فرم متفاوت بلند و کوتاه برای صفات می‌سازد: старый-стар (لکانت، ص. 278). بسیاری از صفات کیفی در زبان روسی از این ویژگی برخوردار می‌باشند و دارای دو فرم کوتاه و بلند هستند.

در زبان روسی اشکال کوتاه و بلند صفات نه تنها از حیث ساختاری، بلکه از حیث نحوی و بویژه معنایی تفاوت‌هایی دارند. این تفاوت‌ها بیش‌ازپیش در به کارگیری این گونه اشکال در ترکیب با سایر کلمات در ساختار جمله به چشم می‌خورد. تفاوت‌هایی که دانشجویان و زبان‌آموزان بدان توجه نمی‌کنند و این عدم توجه و یا به عبارت دیگر، این عدم آگاهی از تفاوت‌ها آنان را دچار اشتباهات گرامری می‌نماید. کاربرد فرم کوتاه به جای فرم بلند و یا بعضا کاربرد فرم بلند به جای فرم کوتاه در نوشتار و همچنین گفتار از این قبیل اشتباهات محسوب می‌شوند. گرچه بسیاری از دستورنویسان زبان روسی در آثار خود گاهی به صورت مختصر، و گاهی نیز به تفصیل، در خصوص ویژگی‌های صرفی، نحوی و معنایی گونه‌های کوتاه و بلند صفات نگاشته‌اند، لیکن، در کتاب‌های آموزشی زبان روسی در این خصوص بسیار اندک نوشته شده‌است. بدین ترتیب، مسایل فوق‌الذکر ما را بر آن داشت، تا به بررسی ویژگی‌های دستوری، نحوی و معنایی اشکال کوتاه و بلند صفات در زبان روسی بپردازیم.

ویژگی‌های دستوری صفات کوتاه و بلند در زبان روسی

یکی از ویژگی‌های صفات در زبان روسی، مقوله ی کوتاهی و بلندی صفات می‌باشد. این ویژگی تنها خاص صفات کیفی زبان روسی می‌باشد. این دسته از صفات نیز همانند سایر مقوله‌های گرامری دارای پاره‌ای مشخصات و ویژگی‌های دستوری، نحوی و معنایی خاص خود می‌باشند.

اشکال کوتاه و بلند صفات را می‌توان به عنوان دو گونه‌ی دستوری از صفات کیفی تلقی نمود. اکثریت صفات کیفی دو فرم کوتاه و بلند را دارا می‌باشند. با این وجود، گروهی از صفات کیفی موجود در زبان روسی تنها دارای یک فرم می‌باشند: این گروه از صفات تنها دارای فرم بلند یا کوتاه می‌باشند.

بدین‌ترتیب، در زبان روسی کلیه صفات کیفی از حیث کوتاهی و بلندی به سه گروه تقسیم می‌شوند؛ برخی از صفات تنها دارای فرم بلند می‌باشند:

1. صفت‌هایی با پسوند -ск, -ческ-, -енск-, -ов-, -ев- و برخی صفات با پسوند -н- برای مثال:братский привет, раннее утро, боевой парень؛

2. اسامی‌رنگ ها: кофейный, шоколадный؛

3. صفاتی که بیانگر اصل و نژاد حیوانات (بالاخص اسب ها) می‌باشند: вороной, гнедой؛

4. برخی صفات اشتقاقی از بن فعل با پسوند صفت‌ساز -л– : бывалый, талый؛

5. برخی صفات فعلی که به گروه صفات بیانی را یافته‌اند: бывший, выдающийся؛

6. پاره‌ای صفات کیفی با پسوندهای تحبیبی و مصغر (میزان بالایی از بروز نشانه‌ها و علایم): краснющий, чистенький؛ (رزنتال، 2005، ص. 200).

7. برخی صفات جامد کیفی: чужой, борзой, пегий؛(لکانت، 2004، ص. 216).

دسته‌ی دیگری از صفات کیفی تنها دارای فرم کوتاه می‌باشند و فرم بلند ندارند: горазд, рад, великоват, маловат, надобен, радехонек؛

لازم به ذکر است که برخی از دستورنویسان و زبان‌شناسان زبان روسی نظیر لکانت (همان جا، 2004، ص. 218) должен را در دسته‌ی صفاتی که تنها دارای فرم کوتاه می‌باشند، قرار می‌دهد؛ لیکن این در حالی است که زبان‌شناسان و دستورنویسانی همچون تیخوناف (تیخوناف، 2003، ص. 268) برای صفت مورد نظر دو فرم در نظر می‌گیرد که فرم کوتاه آن در گفتار و نوشتار معیار و فرم بلند آن در اصطلاحات و ترکیبات پایدار و ضرب المثل‌ها

به کار می‌رود: в должной мере, воздать должное. رحمانووا نیز در کتاب خود تحت عنوان «زبان روسی معاصر» برای این صفت دو فرم قایل می‌باشد و بر تفاوت‌های معنایی فرم‌های بلند و کوتاه این صفت اشاره می‌نماید (رحمانووا، 1997، ص. 350).

گروه سوم از صفات شامل اکثریت صفات کیفی می‌شوند که از حیث مقوله‌ی گرامری بلند و کوتاهی مورد بررسی قرار می‌گیرند و به دو دسته‌ی صفات بلند و کوتاه تقسیم می‌شوند. این دسته از صفات بر اساس مقوله‌ی گرامری بلندی و کوتاهی صفات تغییر می‌نمایند. در برخی جملات و ساختارها با توجه به پیام گوینده و یا ویژگی‌های ساختاری جمله‌ی موردنظر، فرم بلند این صفات به کار می‌رود و در برخی دیگر تنها فرم کوتاه این قبیل صفات مورد استفاده قرار می‌گیرد. در پاره‌ای موارد نیز امکان جایگزینی هر یک از فرم‌ها با فرم دیگر وجود دارد.

اشکال کوتاه صفات از فرم بلند آن‌ها ساخته می‌شوند. به منظور ساخت فرم کوتاه از صفات کیفی می‌بایست ضمن حذف پایانه‌های صفتی بلند، پایانه‌های صفتی کوتاه را به بن فرم بلند صفات افزود؛ این پایانه‌ها شامل پایانه‌ی تهی (□) برای صفات مذکر، پایانه‌ی я- ,a– برای صفات مونث و پایانه‌ی e- ,o– برای صفات خنثی می‌باشند. برای ساخت شمار جمع صفات کوتاه لازم است با توجه به آخرین صامت بن صفتی پایانه‌های и- ,ы– به آن افزود (تیخوناف، 2003، ص. 267)؛ برای مثال:

Хорош- □ (весел-□), хорош-а (весел-а), хорош-о (весел-о), хорош-и (весел-ы)

در پاره‌ای موارد، نظیر большой, маленький صفات کوتاه از بن فرم بلند آن‌ها ساخته نمی‌شود و بلکه بن فرم کوتاه صفات متفاوت از فرم اولیه آن‌ها خواهد بود: велик (-а, -о, -и), мал (-а, -о, -ы) (لکانت، 2004، ص. 217)؛

ذکر این نکته ضروری می‌باشد که به هنگام ساخت فرم کوتاه صفات در صورتی که در پایان بن فرم بلند صفات ازدحام و تراکم صامت‌ها را داشته باشیم، در فرم کوتاه صفات مذکر واکه فرار e-/o– ظاهر می‌شود. وجود واکه‌ی فرار o–یا e– به بن صفات بستگی دارد؛ در صورتی که بن فرم بلند صفات به صامت к– ختم شود و قبل از آن صامت‌های سخت (غیر از صامت صفیری ж-) قرار بگیرند، از واکه‌ی فرار o– و در صورتی‌که بن صفات به н– ختم شود و یا بن آن‌ها مختوم به-к باشد و قبل از آن صامت‌های صفیری و یا صامت های نرم و й– قرار داشته باشد، از واکه‌ی فرار e– استفاده می‌شود (پولکینا، 1968، صص. 132–131).

مسئله‌ی دیگری که می‌بایست بدان اشاره نمود، این است که صفاتی که به کمک پسوند -енн– ساخته می‌شوند، هنگام ساخت فرم کوتاه صفات می‌توانند به -нен– و یا به -ен– ختم شوند. براساس مشاهدات و یافته‌های دانشمندان و دستورنویسان، در این موارد گرایش بیش‌ازپیش به سمت کاربرد پسوند صفتی -ен– می‌باشد (رخمانووا، 1997، ص.348). پسوند -нен– در مواردی بکار می‌رود که فرم اولیه ی صفات به کمک پسوند -н– از بن اسامی مختوم به -н– و یا -ние– ، بن فعلی مختوم به -н– و یا به کمک پسوند -енн– از بن اسامی مختوم به -н– ساخته شده باشند؛ برای مثال: (Жизнь – безжизненн-ый – безжизнен, Сохранить - сохранн-ый – сохранен)؛ در صورتی که صفات از بن اسمی ساخته شده باشند و در پایان بن آن‌ها ازدحام صامت ها را داشته باشیم، برای ساخت صفت کوتاه از پسوند -ен– استفاده می‌نماییم. برای مثال: (бедствие, бедственн-ый, бедствен)؛ در برخی موارد ساخت صفات کوتاه از صفات با پسوند -енн- دارای دو فرم کوتاه می‌باشند؛ برای مثال: безнравствен, безнравственен (تیخوناف، 2003، ص. 267)؛

همانگونه که پیش تر نیز خاطر نشان شد، صفات در زبان روسی می‌توانند دارای فرم های کوتاه و یا بلند باشند. اشکال بلند و کوتاه صفات از نظر ویژگی های ساختاری، نحوی و معنایی از هم متمایز می‌باشند. در خصوص تفاوت های ساختاری این گونه صفات در بالا گفته شد. لیکن تفاوت های نحوی اشکال بلند و کوتاه صفات به نقش نحوی آن‌ها در جمله مربوط می‌شود؛ صفات بلند در جمله نقش های نحوی گزاره و صفتی (توصیفی) را دارا می‌باشند و به سوالات какой?, какая?, какое?, какие? پاسخ می‌دهند و صفات کوتاه در جمله تنها نقش نحوی گزاره را ایفا می‌نمایند و به سوالات каков?, какова?, каково?, каковы? پاسخ می‌دهند؛ برای مثال:

Это книга <u>интересная</u>. (نقش گزاره اسمی) Я прочитал <u>интересную</u> книгу (نقش توصیفی)

Книга <u>интересна</u>. (نقش گزاره اسمی)

صفات کوتاه برخلاف صفات بلند صرف نمی‌شوند و تنها از حیث شمار و جنس با اسم (نهاد) خود مطابقت دارند. لیکن، صفات بلند با توجه به موصوف خود در حالات مختلف صرف می‌شوند و از لحاظ جنس، شمار و حالت با موصوف خود مطابقت دارند. در بخش چگونگی کاربرد اشکال بلند و کوتاه صفات در گفتار و نوشتار به بحث و بررسی پیرامون تفاوت های معنایی این گونه از اشکال خواهیم پرداخت.

بدلیل عدم وجود ویژگی کوتاهی و بلندی برای صفات در زبان فارسی برخلاف زبان روسی، نمی‌توان در زبان فارسی در خصوص تفاوت‌های ساختاری صفات صحبت به میان آورد. صفات در زبان فارسی تنها دارای یک فرم می‌باشند. از حیث نحوی نیز صفات در زبان فارسی تنها در نقش وصفی به کار می‌روند و به تنهایی نمی‌توانند در نقش گزاره به کار روند. صفات در زبان فارسی تنها در ترکیب با افعال ربطی در نقش گزاره به کار می‌روند. در این ترکیبات صفات نقش مسند را ایفا می‌نمایند.

ایران از ظرفیت‌های بالای اقتصادی برخوردار است. (ظرفیت‌ها: موصوف؛ بالا، اقتصادی:صفت)

امروز هوا سرد است. (هوا:مسندالیه؛ سرد:مسند؛ است: فعل ربطی)

گذشته از اینها، در زبان فارسی، برخلاف زبان روسی، بدلیل غیر تصریفی بودن این زبان، صفات ویژگی‌های دستوری جنس، شمار و حالت را ندارند، بدین معنا که صفات در زبان فارسی از حیث تطابق و عدم تطابقشان با موصوف خود مورد بررسی قرار نمی‌گیرند و موصوف آن در هر جنس، شمار و حالتی که باشد، صفت در همان فرم اولیه خود به کار می‌رود.

بدین ترتیب، چنین تفاوت‌های میان صفات در زبان‌های روسی و فارسی، درک و فهم این قسم از کلام را برای زبان‌آموزان فارسی زبان مشکل نموده است.علاوه بر موارد نامبرده در بالا، یکی دیگر از وجوه تمایز صفات میان زبان های روسی و فارسی، مشخصه‌ی کوتاهی و بلندی صفات در زبان روسی می‌باشد، که در زبان فارسی صفات از این ویژگی برخوردار نمی‌باشند. صفات در زبان فارسی تنها دارای یک شکل دستوری می‌باشند.

کاربرد اشکال کوتاه و بلند صفات در گفتار

مسئله‌ی کاربرد صفات بلند و کوتاه در جایگاه گزاره در امر آموزش و فراگیری زبان روسی توسط زبان‌آموزان و دانشجویان زبان روسی توجه خاصی را به خود معطوف نموده است. تجربه نشان می‌دهد که بسیاری از زبان‌آموزان و دانشجویان زبان روسی در بکارگیری این گونه صفات به عنوان گزاره‌های اسمی در گفتار و بالاخص در نوشتار دچار اشتباهات زیادی می‌شوند و در بسیاری موارد گونه‌های بلند و کوتاه صفات را به طور صحیح در متن به کار نمی‌گیرند.

این قبیل اشتباهات شامل کاربرد چنین شکل‌هایی از صفات نظیر уверенны, сосредоточенны و غیره که از عدم آشنایی و گاها عدم توجه زبان‌آموزان و دانشجویان به اصول نگارش این گونه از صفات نشات می‌گیرد، می‌شود. علاوه بر آن، در پاره‌ای موارد نیز مشاهده می‌شود که فرم کوتاه صفات

اشتباها به جای فرم بلند آن استفاده می‌شود و این در حالی می‌باشد که در ساختارهای مشابه آن چنین جانشینی به طور قطع امکان پذیر نمی‌باشد؛

Этот спортсмен (способен: صحیح. این جمله صحیح نمی‌باشد) способный пройти 1400 м за 4 минуты.

اشتباه مصطلح دیگری که گاها به چشم می‌خورد، کاربرد فرم بلند صفات به جای فرم کوتاه آن می‌باشد. این قبیل اشتباهات در مواردی مشاهده می‌شود که تنها کاربرد فرم کوتاه در این ساختارها ممکن می‌باشد؛

Эта книга (будет интересна: صحیح. این جمله صحیح نمی‌باشد) будет интересной для тебя.

برخی دیگر از اشتباهات زبان آموزان و دانشجویان در بکارگیری فرم های بلند و کوتاه صفات از تفاوت‌های معنایی آن‌ها نشات می‌گیرند؛ عدم آگاهی زبان‌آموزان و دانشجویان زبان روسی از تفاوت‌های معنایی این گونه از صفات منجر به کاربرد ناصحیح آن‌ها در گفتار و نوشتار می‌شود؛

برای مثال: Пальто тебе не годится: оно широкое.

به علت تفاوت معنایی گونه‌های بلند و کوتاه صفات استفاده از فرم بلند широкое در این ساختار به جای فرم کوتاه آن (широко) صحیح نمی‌باشد.

همانگونه که در بالا نیز بدان اشاره شد، اشکال بلند و کوتاه گرچه در پاره‌ای موارد معنای یکسانی دارند، لیکن در برخی موارد، گونه کوتاه صفات از حیث معنایی از شکل بلند آن متفاوت می‌باشد.

1. تداوم و یا عدم تداوم نشانه و ویژگی مورد نظر نزد شخص و یا شی

نخستین تفاوت معنایی اشکال بلند و کوتاه صفات شامل این مسئله می‌شود که صفات کوتاه در پاره‌ای موارد بر موقتی بودن و عدم تداوم نشانه ها و ویژگی های شخص و یا پدیده ی مورد نظر اشاره دارد و این در حالی است که شکل بلند صفات تداوم و استمرار این ویژگی را بیان می‌نماید؛ برای مثال:

Река спокойная. (رودخانه همیشه آرام است)

Река спокойна. (رودخانه اکنون، در حال حاضر آرام است)

2. بیان ویژگی و نشانه‌ی مورد نظر در خصوص شخص یا شی خاص (نسبی بودن نشانه)

در برخی موارد نیز صفات کوتاه در مقایسه با شکل بلند آن تنها برای بیان ویژگی و نشانه‌های شخص و یا پدیده به کار نمی‌رود، بلکه به بیان چنین ویژگی و نشانه ای در خصوص شخص و یا پدیده ی خاص و یا شرایط مشخص می‌پردازد. برای مثال:

Платье короткое. (اشاره کلی به ویژگی کوتاهی)

Платье коротко. (اشاره به این ویژگی برای شخص مورد نظر)

3. بیان شدت و قطعیت بروز نشانه و ویژگی نزد شخص و یا پدیده ی مورد نظر

یکی دیگر از تفاوت های معنای صفات کوتاه که آن را از فرم بلند صفات متمایز می‌کند، بیان شدت و قطعیت بروز نشانه و یا ویژگی نزد شی و یا پدیده ی مورد نظر می‌باشد. این در حالی است که فرم بلند صفات این ویژگی معنایی را ندارند. برای مثال:

Он смелый.

(او شجاع و جسور است. در این جمله تنها به ویژگی شجاعت اشاره می‌شود.)

Он смел.

(او بسیار جسور و شجاع است. فرم کوتاه صفت به شدت بروز ویژگی شجاعت نزد فرد اشاره دارد.)

4. اهمیت و اولویت ویژگی و نشانه خاص نزد شخص و یا پدیده‌ی مورد نظر از دیدگاه گوینده

در زبان روسی فرم کوتاه صفات بر خلاف فرم بلند آن برای اشاره به اهمیت و اولویت یک ویژگی و یا نشانه ی خاص نزد شخص و پدیده ی مورد نظر از دیدگاه گوینده می‌باشد. این درحالی می‌باشد که فرم بلند صفات در ساختارهای مشابه به بیان فرع بودن و در مرحله ی بعدی اهمیت قرار گرفتن نشانه و یا ویژگی مورد بحث شی و یا پدیده ی مورد نظر می‌پردازد. برای مثال: فرم بلند صفت высокий و فرم کوتاه صفت красив در جمله ی زیر به ترتیب به بیان فرع بودن و کم اهمیت بودن ویژگی بلندی خانه و اهمیت و اولویت نشانه ی زیبایی آن می‌پردازد.

Высокий дом был красив.

لکانت معتقد است، که گرچه در چنین ساختارهایی فرم کوتاه صفات همیشه به نشانه و ویژگی اصلی و حائز اهمیت شی اشاره می‌نماید، لیکن، فرم بلند صفات از امکان گسترده تری نسبت به فرم کوتاه برخوردار بوده، چرا که می‌تواند هم به نشانه ی فرعی و کم اهمیت شی و یا پدیده ی خاص اشاره نماید و هم به نشانه ی اصلی و حائز اهمیت آن بپردازد. این امکان فرم بلند صفات در کاربرد آن‌ها در حالت معیت با افعال ربطی بروز می‌نماید (لکانت، 2001، ص. 280). برای مثال:

Веселая девушка была красива.

Веселая девушка была красивой.

در این ساختارها شکل بلند صفت веселая به ویژگی کم اهمیت و فرعی شخص و اشکال کوتاه و بلند صفت красивый به نشانه و ویژگی حائز اهمیت و اصلی شخص از دیدگاه گوینده اشاره می‌نماید.

علاوه بر تفاوت‌های معنایی که فرم های بلند و کوتاه صفات با یکدیگر دارند، در پاره ای موارد نیز نمی‌توان اشکال بلند و کوتاه را با یکدیگر جایگزین کرد.

5. کاربرد فرم بلند صفات برای بیان ویژگی های نظیر رنگ، دما، ...

در زبان روسی برای بیان ویژگی های نظیر رنگ، دما، فشار و همچنین بیان شرایط آب و هوایی در اکثر مواقع فرم بلند صفات مورد استفاده قرار می‌گیرد. برای مثال:

Эта рубашка фиолетовая; температура высокая; давление низкое; погода прекрасная;

ذکر این نکته ضروری می‌باشد که برخی اسامی رنگ ها (*голубой,* *коричневый, розовый фиолетовый и др*) هرگز در فرم کوتاه به کار نمی‌روند و پاره ای از آن‌ها (*бурый, синий, чёрный*) نیز که دارای فرم کوتاه می‌باشند، تنها در متون و آثار ادبی – ملی به کار گرفته می‌شوند.

6. تاکید برضرورت وجود ویژگی و نشانه‌ی خاص نزد شخص یا پدیده ی مورد نظر

نکته ی دیگری که می‌بایست بدان توجه نمود این است که صفاتی высокий, низкий, широкий, мелкий крупный, короткий, длинный می‌توانند در پاره ای موارد نیز در فرم کوتاه به کار روند. در ساختارهای مشابه این گونه صفات در فرم کوتاه علاوه بر معنای اصلی بار معنایی دیگری را نیز بیان می‌کنند. فرم کوتاه صفات در این ساختارها بر ضرورت وجود ویژگی مورد نظر اشاره می‌نماید.

برای مثال: давление низкое.

Давление низко.

در جمله‌ی اول این صفات تنها به بیان حقیقت و ویژگی پدیده‌ی مورد نظر می‌پردازد و در جمله ی دوم بر عدم تطابق پدیده موجود با آنچه که در حقیقت می‌بایست وجود داشته باشد، اشاره می‌نماید (بازیلویچ، 1969، ص. 245).

در پاره‌ای از موارد کاربرد فرم کوتاه صفات به ویژگی‌های دستوری و لغوی-ساختاری که این صفت در آن به کار می‌رود، بستگی دارد. این موارد عبارتند از:

1. صفاتی که با وجه امری افعال در ترکیب واژه‌هایی که بسیاری از آن‌ها اصطلاحات و عبارات پایدار محسوب می‌شوند: будьте любезны, будьте добры فرم کوتاه مورد استفاده قرار می‌گیرند؛

2. صفاتی که در جملاتی که با کلمات как, так, настолько, чем, тем آغاز می‌شوند، فرم کوتاه به کار می‌رود؛

Она была настолько красива, что никто не питался за ней ухаживать.

3. در صورتی که صفات دارای بار معنای احساسی باشد و در ساختار جمله پیش از نهاد قرار گیرند (در اکثر موارد در ترکیب با ادات تعجبی как) در فرم کوتاه آن به کار می‌روند.

Как красива была река в лунную ночь!

4. در جملات و عباراتی که ضمیر اشاره это, весь, всякий, кто, то, тот, что به عنوان نهاد جمله به کار می‌رود، تنها فرم کوتاه صفات به عنوان گزاره اسمی در جمله مورد استفاده قرار می گیرد:

это интересно; это понятно; В зимний холод всякий молод;

5. در صورت وجود متمم در جمله گزاره ی اسمی صفتی تنها در فرم کوتاه به کار می‌رود؛

Эта книга будет интересна для тебя;

6. هنگام بیان تقابل و مقایسه نیز در اکثر موارد نیز از فرم کوتاه استفاده می‌شود؛

Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину;

7. علاوه بر آن، در صورتی که گزاره ی اسمی صفتی یکی از ضمایر ذیل باشد، و نهاد جمله در شکل جمع به کار رفته باشد، حتی در صورت عدم وجود متمم در جمله این صفات به صورت فرم کوتاه به کار می‌روند:

Известный, необходимый, характерный, постоянный, пригодный, подобный, равный, присущий, аналогичный, пропорцинальный;

Причины Чернобыльской аварии известны.

8. در اصطلاحات و ضرب المثل ها صفات در پاره ای موارد به صورت بلند و در برخی موارد به صورت کوتاه به کار می‌روند.

Мил сердцу; и стар и млад; рука легкая; безвыходное положение; горячая пора;

9. در صورت عدم وجود متمم در مواردی که فعل کمکی جمله، فعل ربطی باشد، می‌توان هم از فرم بلند و هم از فرم کوتاه صفات به عنوان گزاره ی اسمی در جمله استفاده نمود، گرچه در زبان روسی معاصر کاربرد فرم بلند ارجحیت دارد و بیشتر مورد استفاده قرار می‌گیرد. این در حالی است که اگر یکی از افعال ناکامل делаться, сделаться, стать, становиться, быть, оказаться, оказываться, остаться, бывать, казаться, являться, представляться, т.д. باشد، به عنوان فعل کمکی جمله صفات تنها در شکل بلند خود بکار می‌روند.

Состав элювия бывает различным.

10. در ساختارهایی که گزار ه ی صفتی بر امکان، احتمال، ضرورت و الزام اشاره می‌نماید، از فرم کوتاه صفات استفاده می‌شود.

Явка обязательна; завтра возможен гололед;

11. صفات در ترکیب با ضمایری نظیر какая ، такая که دارای بار معنایی احساسی می‌باشند و یا برای بیان درجه ی بالایی از ظهور نشانه بکار می‌روند، تنها در فرم بلند مورد استفاده قرار می‌گیرند:

Вода была такая прозрачная, что мы легко различали камешки на самом дне.

به دلیل عدم وجود ویژگی مورد نظر نزد صفات فارسی، برای بیان تفاوت‌های معنایی که اشکال بلند و کوتاه صفات در زبان روسی بیان می‌کنند، در زبان فارسی از انواع گوناگون قیود – قیود مقدار و زمانی به همراه صفات مورد نظر استفاده می‌نمایند:

قیود مقدار، نظیر بیش از حد، فوق العاده، بسیار، ...

قیود زمانی، نظیر همیشه، در حال حاضر، اکنون و ...

برای نمونه، در زبان فارسی، برای بیان تداوم یا عدم تداوم نشانه و ویژگی نزد شخص یا پدیده ی مورد نظر از قیود زمانی، نظیر همیشه، در حال حاضر، اکنون و ... استفاده نمی شود.

رودخانه همیشه آرام است (تداوم ویژگی).

رودخانه اکنون آرام است(عدم استمرار و موقتی بودن ویژگی).

در زبان فارسی برای بیان ویژگی و نشانه‌ی مورد نظر نزد شخص و یا پدیده‌ی خاص (نسبی بودن ویژگی و نشانه) از حرف اضافه‌ی "برای" به همراه اسم و یا ضمیر شخصی مورد نظر استفاده می‌شود.

پیراهن برای تو تنگ است.	Рубашка узка для тебя.
پیراهن تنگ است.	Рубашка узкая.

در زبان فارسی برای بیان شدت و قطعیت بروز نشانه و ویژگی نزد شخص و یا پدیده‌ی مورد نظر از قیود مقدار، نظیر بیش از حد، فوق‌العاده، زیاد، بسیار و ... استفاده می‌شود.

پسربچه زیباست.	мальчик красивый.
پسربچه بسیار زیبا است.	мальчик красив.

علاوه بر آن، در پاره‌ای موارد معنای اشکال کوتاه و بلند یک صفت (вольный, способный, властный, должный) از حیث معنای به میزان

قابل ملاحظه ای متفاوت می‌باشند. این تفاوت به اندازه ای است که منجر به بروز این مسئله می‌شود که این فرم ها اشکال بلند و کوتاه یک صفت می‌باشند و یا اشکال مختلف صفات متفاوت محسوب می‌شوند؛ برای مثال:

Властный (склонный повелевать, подчинять себе) ریاست طلب

Властен (имеющий власть распоряжаться, повелевать)
در اختیار داشتن، در دست داشتن

لازم به ذکر است که علی رغم وجود چنین تفاوت هایی میان اشکال بلند و کوتاه صفات، در برخی موارد در سبک عملی با وجود اشاره به یک ویژگی و نشانه ی دائمی از شی و یا پدیده از فرم کوتاه صفات استفاده می‌شود، چرا که در سبک رسمی اغلب از فرم کوتاه استفاده می‌شود(یودینا، 1964، ص. 132)؛ برای مثال:

Земля наша богата, порядка в ней лишь нет.

نتیجه

زبان روسی به علت تفاوت های ساختاری و دستوری بسیاری که با زبان فارسی دارد، فراگیری آن قدری برای زبان آموزان و دانشجویان ایرانی مشکل به نظر می‌رسد. یکی دیگر از مشکلاتی که در مواجه زبان آموزان و دانشجویان با زبان روسی بروز می‌نماید، بدلیل وجود برخی مقوله‌های دستوری، از جمله مقوله‌ی اشکال بلند و کوتاه صفات می‌باشد، که این به نوبه ی خود، منجر به درک ناصحیح آنان از این دسته از صفات می‌شود. اشکال بلند و کوتاه صفات با وجود وجوه مشترکی که دارا می‌باشند، تفاوت های اساسی نیز با هم دارند. این تفاوت ها علاوه بر این که بعد ساختاری صفات بلند و کوتاه را در بر می‌گیرد و این دو فرم صفات از حیث ساختاری با یکدیگر متفاوت می‌باشند، شامل تفاوت در حوزه‌های نحوی و مهمتر از همه، معنایی نیز می‌شود. به همین دلیل، زبان آموزان می‌بایست هنگام کاربرد صفات به عنوان گزاره ی اسمی در جمله به این تفاوت ها توجه داشته باشند و در بکار گیری فرم های بلند و کوتاه آن‌ها را مد نظر قرار دهند. در برخی موارد، گزاره ی صفتی می‌تواند به دو صورت – فرم بلند و کوتاه- بیان شود. در این صورت تفاوت ساختاری نمی‌تواند به تفاوت معنایی منجر شود. بدین ترتیب، به طور کلی گزاره‌های صفتی در زبان روسی می‌توانند به سه شکل بیان شوند: در برخی ساختارها گزاره‌های صفتی تنها به کمک فرم کوتاه بیان می‌شوند و امکان جایگزینی آن‌ها با فرم بلند آن وجود ندارد؛ در پاره ای موارد نیز تنها فرم بلند صفات مورد استفاده قرار می‌گیرد و جایگزینی آن با فرم کوتاه منجر به ایجاد تفاوت های معنایی می‌شود و در صورت عدم کاربرد صحیح اشکال مختلف

صفات در جمله ی مورد نظر باعث کج فهمی و عدم درک صحیح مفهوم مورد نظر می شود. در سایر موارد نیز امکان بکارگیری هر دو فرم در ساختارهای مشابه وجود دارد و جایگزینی آن‌ها موجب تفاوت معنایی نمی‌شود. برخی تفاوت‌های معنایی شکل کوتاه صفات که آن ها را از فرم بلند آن متمایز می نماید، به شرح زیر می‌باشد:

1. تداوم و یا عدم تداوم نشانه و ویژگی مورد نظر نزد شخص و یا شی؛

2. بیان ویژگی و نشانه‌ی مورد نظر در خصوص شخص یا شی خاص (نسبی بودن نشانه)؛

3. بیان شدت و قطعیت بروز نشانه و ویژگی نزد شخص و یا پدیده ی مورد نظر؛

4. اهمیت و اولویت ویژگی و نشانه خاص نزد شخص و یا پدیده‌ی مورد نظر از دیدگاه گوینده؛

5. ضرورت وجود ویژگی و نشانه‌ی خاص نزد شخص یا پدیده ی مورد نظر

Библиография

1. Bazilevich, L. E., 1969: ***Russki Yezik : cbornik metadicheckikh ctatiey (Russian language: collection of methodological papers),*** Moscow: Vishaia Shkola.
2. Belashapkava, V. A., 2003: ***Savremenni Russki Yezik (Contemporary Russian Language),*** Moscow: Azbukovnik.
3. Lekant, P. A., 2004: ***Savremenni Russki Yezik (Contemporary Russian Language),*** Moscow: Vishaia Shkola.
4. Lekant, P. A., 2001: ***Savremenni Russki Yezik (Contemporary Russian Language),*** Moscow: Vishaia Shkola.
5. Pulkina, E. M. 1968: ***Uchebnik russkovo yezik (Textbook of Russian language)***, Moscow: Vishaia Shkola.
6. Rakhmanova, L. E. 1997: ***Savremenni Russki Yezik (Contemporary Russian Language),*** Moscow: CheRo.
7. Rozental, D. E., 2005: ***Savremenni Russki Yezik (Contemporary Russian Language),*** Moscow: Ayris press.
8. Tikhonaf, A. N., 2003: ***Savremenni Russki Yezik (Contemporary Russian Language),*** Moscow: Citadel - traid.
9. Udina. L. P., 1964: kratkie e polnie prilagatelnie v sostavnam ckazuyemom (***Long and short qualitative adjectives in the predicate)*** «from the experience of teaching Russian to foreigners», Moscow.

План международных конференций, проводимых вузами России, Азербайджана, Армении, Болгарии, Белоруссии, Ирана, Казахстана, Польши, Узбекистана, Украины и Чехии на базе Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ» (Прага) в 2014 году

10–11 сентября 2014 г.
V международная научно-практическая конференция
«Проблемы современного образования» (К-09.10.14)

15–16 сентября 2014 г.
IV международная научно-практическая конференция
«Новые подходы в экономике и управлении» (К-09.15.14)

17–18 сентября 2014 г.
Международная научно-практическая конференция
«Современные философские парадигмы: взаимодействие традиций и инновационные подходы» (К-09.17.14)

20–21 сентября 2014 г.
IV международная научно-практическая конференция
Традиционная и современная культура: история, актуальное положение, перспективы» (К-09.20.14)

25–26 сентября 2014 г.
II международная научно-практическая конференция
«Проблемы становления профессионала» (К-09.25.14)

28–29 сентября 2014 г.
II международная научно-практическая конференция
«Этнокультурная идентичность как стратегический ресурс самосознания общества в условиях глобализации» (К-09.28.14)

1–2 октября 2014 г.
IV международная научно-практическая конференция
«Иностранный язык в системе среднего и высшего образования» (К-10.01.14)

5–6 октября 2014 г.
V международная научно-практическая конференция
«Семья в контексте педагогических, психологических и социологических исследований» (К-10.05.14)

10–11 октября 2014 г.
Международная научно-практическая конференция
«Актуальные проблемы связей с общественностью» (К-10.10.14)

12–13 октября 2014 г.
Международная научно-практическая конференция
«Информатизация высшего образования: современное состояние и перспективы развития» (К-10.12.14)

13–14 октября 2014 г.
Международная научно-практическая конференция
«Цели, задачи и ценности воспитания в современных условиях» (К-10.13.14)

15–16 октября 2014 г.
IV международная научно-практическая конференция
«Личность, общество, государство, право: проблемы соотношения и взаимодействия» (К-10.15.14)

20–21 октября 2014 г.
II международная научно-практическая конференция
«Трансформация духовно-нравственных процессов в современном обществе» (К-10.20.14)

25–26 октября 2014 г.
IV международная научно-практическая конференция
«Социально-экономическое, социально-политическое и социокультурное развитие регионов» (К-10.25.14)

28–29 октября 2014 г.
II международная научно-практическая конференция
«Социализация и воспитание подростков и молодежи в институтах общего и профессионального образования: теория и практика, содержание и технологии» (К-10.28.14)

1–2 ноября 2014 г.
IV международная научно-практическая конференция
«Религия – наука – общество: проблемы и перспективы взаимодействия» (К-11.01.14)

3–4 ноября 2014 г.
II международная научно-практическая конференция
«Профессионализм учителя в информационном обществе: проблемы формирования и совершенствования» (К-11.03.14)

5–6 ноября 2014 г.
II международная научно-практическая конференция
«Актуальные вопросы социальных исследований и социальной работы» (К-11.05.14)

10–11 ноября 2014 г.
III международная научно-практическая конференция
«Дошкольное образование в стране и мире: исторический опыт, состояние и перспективы» (К-11.10.14)

15–16 ноября 2014 г.
II международная научно-практическая конференция
«Проблемы развития личности» (К-11.15.14)

20–21 ноября 2014 г.
IV международная научно-практическая конференция
«Подготовка конкурентоспособного специалиста как цель современного образования» (К-11.20.14)

25–26 ноября 2014 г.
III международная научно-практическая конференция
«История, языки и культуры славянских народов: от истоков к грядущему» (К-11.25.14)

1–2 декабря 2014 г.
IV международная научно-практическая конференция
«Практика коммуникативного поведения в социально-гуманитарных исследованиях» (К-12.01.14)
3–4 декабря 2014 г.
Международная научно-практическая конференция
«Проблемы и перспективы развития экономики и управления» (К-12.03.14)

5–6 декабря 2014 г.
III международная научно-практическая конференция
«Актуальные вопросы теории и практики лингвострановедческой лексикографии» (К-12.05.14)

7-8 декабря 2014 г.
Международная научно-практическая конференция
«Безопасность человека и общества» (К-12.07.14)

Plan of the international conferences organized by Universities of Russia, Armenia, Azerbaijan, Belarus, Bulgaria, Iran, Kazakhstan, Poland, Uzbekistan, Ukraine and Czech Republic on the basis of Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ» (Prague) in 2014

September, 10–11, 2014.
V international scientific conference
«Problems of modern education» (К-09.10.14)

September, 15–16, 2014.
IV international scientific conference
«New approaches in economy and management» (К-09.15.14)

September, 17–18, 2014
International scientific conference
«Modern philosophical paradigms: the interaction of traditions and innovative approaches» (К-09.17.14)

September, 20–21, 2014.
IV international scientific conference
«Traditional and modern culture: history, actual situation, prospects» (К-09.20.14)

September, 25–26, 2014.
II international scientific conference
«Problems of formation of a professional» (К-09. 25.14)

September, 28–29, 2014.
II international scientific conference
«Ethnocultural identity as a strategic resource of consciousness of society in the conditions of globalization» (К-09.28.14)

October, 1–2, 2014.
IV international scientific conference
«Foreign language in the system of secondary and higher education» (К-10.01.14)

October, 5–6, 2014
V international scientific conference
«Family in a context of pedagogical, psychological and sociological researches» (К-10.05.14)

October, 10-11, 2014.
International scientific conference
«Current issues of public relations» (К-10.10.14)

October, 12–13, 2014.
International scientific conference
«Computerisation of higher education: current situation and development prospects» (К-10.12.14)

October, 13–14, 2014.
International scientific conference
«Purposes, tasks and values of education in modern conditions» (К-10.13.14)

October, 15–16, 2014.
IV international scientific conference
«Personality, society, state, law: problems of correlation and interaction» (К-10.15.14)

October, 20–21, 2014.
II international scientific conference
«Transformation of spiritual and moral processes in modern society» (К-10.20.14)

October, 25–26, 2014.
IV international scientific conference
«Socio-economic, sociopolitical and sociocultural development of regions» (К-10.25.14)

October, 28–29, 2014.
II international scientific conference
«Socialization and education of teenagers and youth in institutes of the general and professional education: theory and practice, contents and technologies» (К-10.28.14)

November, 1–2, 2014.
IV international scientific conference
«Religion – science – society: problems and prospects of interaction» (К-11.01.14)

November, 3–4, 2014.
II international scientific conference
«Professionalism of a teacher in the information society: f ormation and problems of improvement» (К-11.03.14)

November, 5–6, 2014.
II international scientific conference
«Current issues of social researches and social work» (К-11.05.14)

November, 10–11, 2014.
III international scientific conference
«Preschool education in a country and the world: historical experience, state and prospects» (К-11.10.14)

November, 15–16, 2014.
II international scientific conference
«Problems of development of a personality» (К-11.15.14)

November, 20–21, 2014.
IV international scientific conference
«Preparing a competitive specialist as a purpose of modern education» (К-11.20.14)

November, 25–26, 2014.
III international scientific conference
«History, languages and cultures of the Slavic people: from origins to the future» (К-11.25.14)

December, 1–2, 2014.
IV international scientific conference
«Practice of communicative behavior in social and humanitarian researches» (К-12.01.14)

December, 3–4, 2014.
II international scientific conference
«Problems and prospects of development of economy and management» (К-12.03.14)

December, 5–6, 2014.
III international scientific conference
«Topical issues of the theory and practice of lingvo cross-cultural lexicography» (К-12.05.14)

December, 7–8, 2014.
International scientific conference
«Safety of a person and society» (К-12.07.14)

ИНФОРМАЦИЯ О ЖУРНАЛАХ «СОЦИОСФЕРА» И «PARADIGMATA POZNÁNÍ»

Научно-методический и теоретический журнал **«СОЦИОСФЕРА»** (ISSN 2078-7081) публикует научные статьи и методические разработки занятий и дополнительных мероприятий по социально-гуманитарным дисциплинам для профессиональной и общеобразовательной школы. Тематика журнала охватывает широкий спектр проблем. Принимаются материалы по философии, социологии, истории, культурологии, искусствоведению, филологии, психологии, педагогике, праву, экономике и другим социально-гуманитарным направлениям.

Журнал приглашает к сотрудничеству российских и зарубежных авторов и принимает для опубликования материалы на русском и английском языках. Полнотекстовые версии всех номеров журнала размещаются на сайте НИЦ «Социосфера», а также на сайтах Электронной научной библиотеки и Directory of open access journals.

Содержание журнала включает следующие разделы:

- Наука.
- В помощь преподавателю.
- В помощь учителю.
- В помощь соискателю.

Периодичность выпуска – 4 раза в год (март, июнь, сентябрь, декабрь).

Главный редактор – Б. А. Дорошин, кандидат исторических наук, доцент.

Редакционная коллегия: Дорошина Илона Геннадьевна, кандидат психологических наук, доцент (ответственный за выпуск), Антипов Михаил Александрович, кандидат философских наук, доцент, Белолипецкий Владимир Викторович, кандидат исторических наук, доцент, Ефимова Диана Валерьевна, кандидат психологических наук, доцент, Кушаев Умиджон Рахимович, кандидат философских наук, Саратовцева Надежда Валентиновна, кандидат педагогических наук, доцент.

Международный редакционный совет: Арабаджийски Николай, PhD., профессор (экономика – София, Болгария), Берберян Ася Суреновна, доктор психологических наук, профессор (Ереван, Армения), Большакова Алла Юрьевна, доктор филологических наук, (Москва, Россия), Волков Сергей Николаевич, доктор философских наук, профессор (Пенза, Россия), Голандам Араш Карим, доцент

(филология – Решт, Иран), Гончаров Вадим Николаевич, доктор философских наук, доцент (Ставрополь, Россия), Гринин Леонид Ефимович, доктор философских наук, академик РАЕН (Волгоград, Россия), Исламов Захиджан Махмудович, доктор филологических наук, профессор (Ташкент, Узбекистан), Кашпарова Ева, PhD. (социология – Прага, Чехия), Кондрашин Виктор Викторович, доктор исторических наук, профессор (Пенза, Россия), Минияров Валерий Максимович, доктор педагогических наук, профессор (Самара, Россия), Мохначева Марина Петровна, доктор исторических наук, профессор (Москва, Россия), Насимов Мурат Орленбаевич, кандидат политических наук, (г. Кызылорда, Казахстан), Сапик Мирослав, PhD., доцент (философия – Колин, Чехия), Сердобинцева Елена Николаевна, доктор филологических наук, профессор (Пенза, Россия), Танцошова Джудита, PhD. профессор (экономика – Братислава, Словакия), Христова Наталия Цветанова, PhD., профессор (история – София, Болгария), Хрусталькова Наталья Александровна, доктор педагогических наук, профессор (Пенза, Россия), Цибак Любош, PhD., MBA (экономика – Братислава, Словакия).

Чешский научный журнал **«PARADIGMATA POZNÁNÍ»** (Парадигмы познания) (ISSN 2336-2642) публикует научные статьи, теоретические обзоры и результаты эмпирических исследований, отзывы на книги, статьи, диссертации, рецензии, отчеты о научных мероприятиях по социально-гуманитарным, техническим и естественно-научным дисциплинам. Тематика журнала охватывает широкий спектр проблем.

Журнал приглашает к сотрудничеству российских и зарубежных авторов и принимает для опубликования материалы на чешском, английском и русском языках. Полнотекстовые версии всех номеров журнала размещаются на сайте НИЦ «Социосфера» http://sociosphera.com, на сайте Электронной научной библиотеки по адресу http://elibrary.ru, а также на сайте Directory of open access journals по адресу http://www.doaj.org.

Содержание журнала включает следующие разделы:

- Теория и анализ.
- Эмпирические и прикладные исследования.
- Обзоры, рецензии и отзывы.
- Научная жизнь.

Периодичность выпуска – 4 номера в год (февраль, май, август, ноябрь).

Главный редактор – Дорошина Илона Геннадьевна,
кандидат психологических наук, доцент

Заместитель главного редактора – Кушаев Умиджон Рахимович,
кандидат философских наук.

Редакционная коллегия: Абдуллаев Равшан Вахидович, доктор экономических наук, профессор (Ташкент, Узбекистан), Бойцов Виктор, DrSc., профессор (информационные системы – Рига, Латвия), Бушина Филип, PhD., MBA (экономика – Колин, Чехия), Вернигора Александр Николаевич, кандидат биологических наук, доцент (Пенза, Россия), Девятых Сергей Юрьевич, кандидат психологических наук, доцент (Витебск, Беларусь), Замаровский Петер, RNDr. (естественные науки – Прага, Чехия), Ивановска Божена, PhD. (социология – Варшава, Польша), Кашпарова Ева, PhD. (социология – Прага, Чехия), Крейчова Ленка, PhD. (психология – Прага, Чехия), Кобец Петр Николаевич, доктор юридических наук, профессор (Москва, Россия), Коротаев Андрей Витальевич, доктор исторических наук, профессор (Москва, Россия), Кэмп Марианне, PhD., доцент, (история – Вайоминг, США), Лидяк Ян, PhD., профессор (международные отношения – Колин, Чехия), Митюков Николай Витальевич, доктор технических наук, профессор (Ижевск, Россия), Сапик Мирослав, PhD., доцент (философия – Колин, Чехия), Сигмунд Томаш, PhD. (философия – Прага, Чехия), Сзуппе Мария, PhD. (история – Иври-сюр-Сен, Франция), Танцошова Джудита, PhD., профессор (экономика – Братислава, Словакия), Хаджкова Ванда, DrPaed., доцент (педагогика – Прага, Чехия), Хайруллина Нурсафа Гафуровна, доктор социологических наук, профессор (Тюмень, Россия).

Требования к оформлению материалов, отправляемых в журналы «Социосфера» и «Paradigmata poznání»

Материалы представляются в электронном виде на e-mail sociosphere@yandex.ru. Каждая статья должна иметь УДК (см. www.vak-journal.ru/spravochnikudc/; www.jscc.ru/informat/grnti/index.shtml). Формат страницы А4 (210 х 297 мм). Поля: верхнее, нижнее и правое – 2 см, левое – 3 см; интервал полуторный; отступ – 1,25; размер (кегль) – 14; тип – Times New Roman, стиль – Обычный. Название жирным шрифтом, выравнивание по центру. На второй строчке печатаются инициалы и фамилия автора(ов), выравнивание по центру. На третьей

строчке – полное название организации, город, страна, выравнивание по центру. В статьях методического характера следует указать дисциплину и специальность учащихся, для которых эти материалы разработаны. После пропущенной строки печатается название на английском языке. На следующей строке фамилия авторов на английском. Далее название организации, город и страна на английском языке. После пропущенной строки следует аннотация (3–4 предложения) и ключевые слова на английском языке. После пропущенной строки печатается текст статьи. Графики, рисунки, таблицы вставляются, как внедренный объект должны входить в общий объем тезисов. Номера библиографических ссылок в тексте даются в квадратных скобках, а их список – в конце текста со сплошной нумерацией. Ссылки расставляются вручную. Объем представляемого к публикации материала (сообщения, статьи) может составлять 4–25 страниц. Заявка располагается после текста статьи и не учитывается при подсчете объема публикации.

Имя файла, отправляемого по e-mail,

для журнала «Социосфера»

соответствует фамилии и инициалам первого автора, например: **Петров ИВ** или **German P**. Оплаченная квитанция присылается в отсканированном виде и должна называться, соответственно **Петров ИВ квитанция** или **German P receipt**.

для журнала «Paradigmata poznání» файл со статьей – **PP-Петров ИВ** или **PP-German P,** квитанция – **PP-Петров ИВ квитанция** или **PP-German P receipt**.

Материалы должны быть подготовлены в текстовом редакторе Microsoft Word, тщательно выверены и отредактированы.

INFORMATION ABOUT THE JOURNALS «SOCIOSPHERE» AND «PARADIGMATA POZNÁNÍ»

Methodological and theoretical journal **«SOCIOSPHERE»** (ISSN 2078-7081) publishes scientific articles and methodological books for lessons and complementary activities at social-humanitarian disciplines for professional and comprehensive schools. Themes of journal cover a wide range of problems. Materials about philosophy, sociology, history, culturology, study of art, philology, psychology, pedagogy, law, economics and other social-humanitarian areas are accepted.

The journal invites to cooperation Russian and foreign authors and accepts materials in Russian and English languages for publication. Fulltext versions of all issues of journal will be placed on the website of Scientific Publishing Center «Sociosphere» http://sociosphera.com and on the website of Electronic research library at http://elibrary.ru and also on the website of Directory of open access journals at http://www.doaj.org.

The content of journal has following parts:

- Science.
- In the help to a higher school teacher.
- In the help to a teachers.
- In the help to a competitor.

Periodicity of journal – 4 issues in a year (March, June, September, December).

Editor-in-Chief– Boris Doroshin,
Candidate of Historical Sciences, assistant professor

Editorial board

Ilona G. Doroshina, Candidate of Psychological Sciences, assistant professor (responsible for release), Michail A. Antipov, Candidate of Philosophical Sciences, assistant professor, Vladimar V. Belolipeckiy, Candidate of Historical Sciences, assistant professor, Diana V. Efimova, Candidate of Psychological Sciences, assistant professor, Umidjon R. Kushaev, Candidate of Philosophical Sciences, Nadezhda V. Saratovceva, Candidate of Pedagogical Sciences, assistant professor.

The International editorial council

Nikolay Arabadzhiiski, Ph.D, professor (Economics – Sofia, Bulgaria), Alla Yu. Bolshakova, Doctor of Philological Sciences, professor (Moscow, Russia), Asya S. Berberyan, Doctor of Psychological Sciences,

professor (Erevan, Armenia), Sergey N. Volkov, Doctor of Philosophy, professor (Penza, Russia), Arash K. Golandam, assistant professor (Philology – Rasht, Iran), Vadim N. Goncharov, Doctor of Philosophy, assistant professor (Stavropol, Russia), Leonid E. Grinin, Doctor of Philosophy, academician of RANS (Volgograd, Russia), Zahidzhan M. Islamov, Doctor of Philological Sciences, professor (Tashkent, Uzbekistan), Eva Kashparova, Ph.D. (Sociology – Prague, Czech Republic), Natalia. Ts. Khristova, Ph.D, professor (History – Sofia, Bulgaria), Viktor V. Kondrashin, Doctor of Historical Sciences, professor (Penza, Russia), Valeriy M. Miniyarov, Doctor of Pedagogical Sciences, professor (Samara, Russia), Marina P. Mokhnacheva, Doctor of Historical Sciences, professor (Moscow, Russia), Murat O. Nasimov, Candidate of Political Sciences (Kyzylorda, Kazakhstan), Miroslav Sapik, Ph.D, assistant professor (Philosophy – Kolin, Czech Republic), Elena N. Serdobintseva, Doctor of Philological Sciences, professor (Moscow, Russia), Judita Tancoshova, Ph.D, professor (Economics – Bratislava, Slovakia), Natalia A. Hrustalkova, Doctor of Pedagogical Sciences, professor (Penza, Russia), Lubosh Cibak, Ph.D, MBA (Economics – Bratislava, Slovakia).

Czech science journal **«PARADIGMATA POZNÁNÍ»** (ISSN 2336-2642) publishes research papers, theoretical surveys and results of empirical studies, reviews for books, articles, dissertations, reviews, reports about scientific events at social-humanitarian, technical and natural-scientific disciplines. Themes of journal cover a wide range of problems.

The journal invites to cooperation Russian and foreign authors and accepts materials in Russian and English languages for publication. Fulltext versions of all issues of journal will be placed on the website of Scientific Publishing Center «Sociosphere» http://sociosphera.com and on the website of Electronic research library at http://elibrary.ru and also on the website of Directory of open access journals at http://www.doaj.org.

The content of journal has following parts:

1. Theory and analyses.
2. Empirical and applied studies.
3. Surveys, reviews and comments.
4. Science life.

Periodicity of journal – 4 issues in a year (February, May, August, November).

Editor-in-Chief – Ilona G. Doroshina,
candidate of psychological sciences, assistant professor

Deputy Editor-in-Chief – Umidjon R. Kushaev, *PhD. (philosophy),*

International editorial board

Ravshan V. Abdullaev, doctor of economic sciences, professor (Tashkent, Uzbekistan), Victor Boicov, DrSc., professor (Information Systems – Riga, Latvia), Phillip Bushina, Ph.D., MBA (Economics – Colin, Czech Republic), Aleksandr N. Vernigora, candidate of biological sciences, assistant professor (Penza, Russia), Sergey Yu. Devyatych, candidate of psychological sciences, assistant professor (Vitebsk, Belarus), Bozhena Ivanovska, Ph.D. (Sociology – Warsaw, Poland), Vanda Hajkova, DrPaed., associate professor (Education – Prague, Czech Republic), Eva Kashparova, Ph.D. (Sociology – Prague, Czech Republic), Nursafa G. Khayrullina, doctor of sociological sciences, professor (Tyumen, Russia), Lenka Krejcova, Ph.D. (Psychology – Prague, Czech Republic), Petr N. Kobets, doctor of law, professor (Moscow, Russia), Andrey V. Korotaev, doctor of history, professor (Moscow, Russia), Marianne Kamp, Ph.D, associate professor (History – Wyoming, USA), Jan Lidyak, Ph.D. professor (Political science – Colin, Czech Republic), Nikolay V. Mityukov, doctor of technical sciences, professor (Izhevsk, Russia), Miroslav Sapik, Ph.D. associate professor (Philosophy – Kolin, Czech Republic), Tomash Sigmund, Ph.D. (Philosophy – Prague, Czech Republic), Mariya Szuppe, Ph.D. (History – Ivry-sur-Seine, France), Judita Tancoshova, Ph.D, professor (Economics – Bratislava, Slovakia), Peter Zamarovsky, RNDr. (Nature Sciences – Prague, Czech Republic).

Guidelines for publications sent to the journals «Sociosphere» and «Paradigmata poznání»

Articles are to be sent in electronic format to e-mail: sociosphere@yandex.ru or sociosfera@seznam.cz. Each article should have a UDC. Page format: A4 (210x297mm). Margins: top, bottom, right – 2cm, left – 3cm. The text should be typed in 14 point font Times New Roman, 1.5 spaced, indented line – 1.25, Normal style. The title is typed in central alignment. The second line comprises the initials and the family name of the author(s); central alignment. The third line comprises the name of the organization, city, country; central alignment. The methodical articles should indicate discipline and specialization of students for which

these materials are developed. After a blank line the name of the article in English is printed. On the next line the name of the authors in English is printed. Next line name of the work place, city and country in English. After one line space comes the abstract in English (3–4 sentences) and a list of key words in English. The text itself is typed after one line space. Graphs, figures, charts are included in the body of the article and count in its total volume. References should be given in square brackets. Bibliography comes after the text as a numbered list, in alphabetical order, one item per number. References should be inserted manually. Footnotes are not acceptable. The size of the article is 4–25 pages. The registration form is placed after the text of the article and is not included in its total volume.

The name of the file

for the journal «Sociosphere» – family name and initials of the first author, for example: **German P**. The payment confirmation should be scanned and e-mailed, it should be entitled, for example **German P receipt;**

for the journal «Paradigmata poznání» – the file with an article – **PP-German P,** the payment confirmation – **PP-German P receipt.**

Materials should be prepared in Microsoft Word, thoroughly proof-read and edited.

Образец оформления статьи для журналов «Социосфера» и «Paradigmata poznání»

Sample of articles for journals «Sociosphere» and «Paradigmata poznání»

УДК 94(470)»17/18»

Культура г. Семиреченска в XIX веке

И. И. Иванов, кандидат исторических наук, доцент,

В. В. Петров, аспирант

Семиреченский институт экономики и права, г. Семиреченск,

N-ский край, Россия

Culture in Semirechensk in the XIX century

I. I. Ivanov, candidate of historical sciences, assistant professor;

V. V. Petrov, postgraduate student

Semirechensk Institute of Economics and Law, Semirechensk,

N-sk region, Russia

Summary. This article observes the periodicals of Semirechensk as written historical sources for its socio-economical history. Complex of publications in these periodicals are systematized depending on the latitude coverage and depth of analysis is described in these problems.

Keywords: local history; socio-economic history; periodicals.

Некоторые аспекты социально-экономического развития г. Семиреченска в XVIII–XIX вв. получили достаточно широкое освещение в местных периодических изданиях. В связи с этим представляется актуальным

произвести обобщение и систематизацию всех сохранившихся в них публикаций по данной проблематике. Некоторую часть из них включил в источниковую базу своего исследования Г. В. Нефедов [2, с. 7–8]. …

Библиографический список

1. Богданов К. Ф. Из архивной старины. Материалы для истории местного края // Семиреченские ведомости. – 1911. – № 95.
2. Нефедов Г. В. Город-крепость Семиреченск. – М. : Издательство «Наука», 1979.
3. Рубанов А. Л. Очерки по истории Семиреченского края // История г. Семиреченска. URL: http://semirechensk-history.ru/ocherki (дата обращения: 20.04.2011).
4. Семенихин Р. С. Семиреченск // Города России. Словарь-справочник. В 3-х т. / Гл. ред. Т. П. Петров – СПб. : Новая энциклопедия, 1991. – Т. 3. – С. 67–68.
5. Johnson P. Local history in the Russian Empire, the post-reform period. – New York. : H-Studies, 2001. – 230 p.

Сведения об авторе

Фамилия
Имя
Отчество
Ученая степень, специальность
Ученое звание
Место работы
Должность
Домашний адрес
Домашний или сотовый телефон
E-mail
Научные интересы
Согласен с публикацией статьи на сайте до выхода журнала из печати? **Да/нет** (оставить нужное)

ИЗДАТЕЛЬСКИЕ УСЛУГИ НИЦ «СОЦИОСФЕРА» – VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»

Научно-издательский центр «Социосфера» приглашает к сотрудничеству всех желающих подготовить и издать книги и брошюры любого вида:

- ✓ учебные пособия,
- ✓ авторефераты,
- ✓ диссертации,
- ✓ монографии,
- ✓ книги стихов и прозы и др.

Книги могут быть изданы в Чехии
(в выходных данных издания будет значиться –

Прага: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»)
или в России
(в выходных данных издания будет значиться –
Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера»)

Мы осуществляем следующие виды работ.

- Редактирование и корректура текста (исправление орфографических, пунктуационных и стилистических ошибок) – 50 рублей за 1 страницу*.
- Изготовление оригинал-макета – 30 рублей за 1 страницу.
- Дизайн обложки – 500 рублей.
- Печать тиража в типографии – по договоренности.

Данные виды работ могут быть осуществлены как отдельно, так и комплексно.

Полный пакет услуг **«Премиум»** включает:

- редактирование и корректуру текста,
- изготовление оригинал-макета,
- дизайн обложки,
- печать мягкой цветной обложки,
- печать тиража в типографии,
- присвоение ISBN,
- обязательная отсылка 5 экземпляров в ведущие библиотеки Чехии или 16 экземпляров в Российскую книжную палату,
- отсылка книг автору по почте.

Тираж	**Цена в рублях за количество страниц**				
	50 стр.	**100 стр.**	**150 стр.**	**200 стр.**	**250 стр.**
50 экз.	7900	12000	15800	19800	24000
100 экз.	10800	15700	20300	25200	30000
150 экз.	14000	20300	25800	32300	38200
200 экз.	17200	25000	31600	39500	46400

* **Формат страницы** А4 (210х297 мм). Поля: левое – 3 см; остальные – 2 см; интервал 1,5; отступ 1,25; размер (кегль) – 14; тип – Times New Roman.

Тираж включает экземпляры, подлежащие обязательной отсылке в ведущие библиотеки Чехии (5 штук) или в Российскую книжную палату (16 штук).

Другие варианты будут рассмотрены в индивидуальном порядке.

PUBLISHING SERVICES OF THE SCIENCE PUBLISHING CENTRE «SOCIOSPHERE» – VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»

The science publishing centre «Sociosphere» offers co-operation to everybody in preparing and publishing books and brochures of any kind:

- ✓ training manuals;
- ✓ autoabstracts;
- ✓ dissertations;
- ✓ monographs;
- ✓ books of poetry and prose, etc.

Books may be published in the Czech Republic
(in the output of the publication will be registered
Prague: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»)
or in Russia
(in the output of the publication will be registered
Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера»)

We carry out the following activities:

- Editing and proofreading of the text (correct spelling, punctuation and stylistic errors) – 1,1 € per 1 page*.
- Making an artwork – 0,7 € per 1 page.
- Cover design – 11,1 €.
- Print circulation in typography is by arrangement.

These types of work can be carried out individually or in a complex.

«Premium» package includes:

- editing and proofreading of the text;
- production of an artwork;
- cover design;
- printing coloured flexicover;
- printing copies in printing office;
- ISBN assignment;
- delivery of required copies to the Russian Central Institute of Bibliography or leading libraries of Czech Republic;
- sending books to the author by the post.

Quantity	**Price in € for the number of pages**				
	50 pages	**100 pages**	**150 pages**	**200 pages**	**250 pages**
50 copies	176	267	351	440	533
100 copies	240	349	451	560	667
150 copies	311	451	573	718	849
200 copies	382	556	702	878	1031

* Page size A4 (210 x 297 mm). Margins: left – 3 cm, the others – 2 cm; 1.5 spacing; indentation 1.25; size (font size) – 14; type – Times New Roman.

Circulation includes copies, which are obligatory delivered to the leading libraries of the Czech Republic (5 items) or to Russian Central Institute of Bibliography (16 items).

Other options will be considered on an individual basis. For questions and requests you can contact us by e-mail sociosphere@yandex.ru.

Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»
Kazan (Volga Region) Federal University
Gilan State University

Text. Literary work. Reader

Materials of the II international scientific conference
on May 20–21, 2014

Editor – V. A. Doroshina
Corrector – J. V. Kuznetsova
The original layout – M. M. Zarifov
Cover design – Y. N. Bannikova

Signed in print 20.06.2014. 60x84/16 format.
Writing white paper. Publisher's sheets 23,81
100 copies.

Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», s.r.o.:
U dálnice 815/6, 155 00, Praha 5 – Stodůlky, Česká republika.
Tel. +420608343967,
web site: http://sociosphera.com,
e-mail: sociosfera@seznam.cz