



КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ: АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ

*Сборник статей по материалам
IX-X международной научно-практической конференции*

№ 4-5 (8)
Май 2018 г.

Издается с августа 2017 года

Новосибирск
2018

УДК 008+7.0+8
ББК 71+80+85
К90

Ответственный редактор: Васинович М.А.

Председатель редакционной коллегии:

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

Редакционная коллегия:

Карпенко Виталий Евгеньевич – канд. филос. наук, доц. кафедры философии и социологии, докторант Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина, г. Харьков;

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

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

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

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

К90 Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки / Сб. ст. по материалам IX-X междунар. науч.-практ. конф. № 4-5 (8). Новосибирск: Изд. АНС «СибАК», 2018. 58 с.

Учредитель: АНС «СибАК»

Статьи сборника «Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки» размещаются в полнотекстовом формате на сайте научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

При перепечатке материалов издания ссылка на сборник статей обязательна.

Оглавление

Искусствоведение	5
Секция «Кино-, теле- и другие экранные искусства»	5
ШЕКСПИРОВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ФИЛЬМЕ А. КУРОСАВЫ «РАН» Петрусенко Ирина Витальевна	5
Секция «Музыкальное искусство»	10
ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОССИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА С.В. ЕКИМОВА) Труханова Александра Геннадиевна	10
Секция «Техническая эстетика и дизайн»	17
ОСОБЕННОСТИ КОЛОРИСТИКИ ДИЗАЙН-СРЕДЫ В ДЕТСКИХ ДОШКОЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ Куриленко Ольга Николаевна Волкодаева Ирина Борисовна	17
Филология	25
Секция «Русская литература»	25
ТВОРЧЕСКИЕ СВЯЗИ И.С. ТУРГЕНЕВА С Г. ФЛОБЕРОМ Валеросо Ольга Фернандовна	25
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ЖЕНСКОЙ ПСИХОЛОГИИ В РАССКАЗАХ И. БУНИНА ИЗ ЦИКЛА «ТЁМНЫЕ АЛЛЕИ» Ли Минхуэй	29
СЕНСОРНЫЕ ПРОСТРАНСТВА В РАССКАЗЕ ТУРГЕНЕВА «ЛЕС И СТЕПЬ» Шипилова Юлия Валерьевна Лютц Алла Павловна	33
Секция «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание»	37
ЛЕКСИКО-ТЕМАТИЧЕСКАЯ ГРУППА «ВОЕННАЯ ФОРМА ОДЕЖДЫ» В РУССКОМ ЯЗЫКЕ Миронова Марина Васильевна	37

ЯЗЫКОВОЙ ПОРТРЕТ ЭТНОСА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ДИАЛЕКТИЗМОВ И ЭВФЕМИЗМОВ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	40
Трифопова Светлана Андреевна	

Секция «Теория языка»	50
------------------------------	-----------

АВТОР КАК РЕЧЕВАЯ ЛИЧНОСТЬ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТЕМПОРАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ	50
Арзиева Евгения Руслановна	

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

СЕКЦИЯ

«КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА»

ШЕКСПИРОВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ФИЛЬМЕ А. КУРОСАВЫ «РАН»

Петрусенко Ирина Витальевна

*культуролог, учитель по предмету «Искусство» в государственном
учреждении образования «Гимназия № 192 г. Минска»*

Республика Беларусь, г. Минск

E-mail: iriskisp@gmail.com

Японский режиссёр А. Куросава снимал фильмы, обращаясь к произведениям классиков японской, русской и английской литературы. Одним из своих любимых авторов А. Куросава называл У. Шекспира [3, 146]. По пьесе Шекспира «Макбет» А. Куросава снял фильм «Трон в крови» (1957 г.), который является экранизацией, несмотря на то, что в киноленте присутствует и западная логика конфликтов, и техника театра Но, несмотря на то, что действие перенесено в Японию и имеет иные характеры, мотировки сюжета. Изменён финал трагедии, а взамен текста У.Шекспира, основную нагрузку слова на себя взяло изображение. Уйдя от буквы шекспировской пьесы Куросава остался верен главному в ней – трагедийной мощи характеров, единству пронизанного трагизмом мира. Но в независимости от ряда переделок фильма, картина является поистине трагической и поистине шекспировкой. Что же касается картины «Ран», то в ряде исследований утверждается, что фильм – экранизация пьесы «Король Лир» У. Шекспира [4].

«Ран» (1985 г.) – это своеобразная кульминация, в которой режиссёр достиг художественной и философской цельности. Один из самых известных, и самый титулованный фильм Акиры Куросавы представляет собой сложное поле для анализа. Цель данной статьи – выявить сходства и различия в образном строе трагедии У. Шекспира «Король Лир» и фильма А. Куросавы «Ран».

Сюжет фильма «Ран» (Смута, Хаос) перекликается с классической трагедией У. Шекспира «Король Лир», хотя не является ее прямой экранизацией. Действие картины разворачивается в эпоху средневековых войн. Стареющий правитель Хидеторо решает разделить владения между сыновьями Жеро, Таро и Сабуро. Тем самым навлекает гибель на весь род. Хидеторо, потеряв все, в том числе и рассудок, вынужден скитаться по развалинам своих бывших владений. Финал прост, все погибло, умерли и правые и виноватые. Поистине шекспировский сюжет. Исходя из поставленной цели, рассмотрим сходства и различия трагедии и фильма.

Ярким отличием картины от пьесы является смена дочерей в трагедии Шекспира на сыновей в фильме Акиры Куросавы. Лживыми и коварными персонажами по Шекспиру были в равной степени мужчины и женщины. Куросава даёт понять, что всё зло — от женщин. И по настоящему отрицательным персонажем картины является лишь один человек — леди Каеде, которая ставила между собой братьев обманом и распутством. Она подстрекала старшего брата, раскручивала интригу по ходу фильма, и стала причиной гибели королевства в финале. Это ещё одна оригинальная деталь, которой не было у Шекспира.

Важнейшим отличием картины от пьесы У. Шекспира является композиционное решение. Пьесе Шекспира присуще классическое построение трагедии: введение, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. А в фильме Акира Куросава использует нарративную и темпо-ритмическую структуру двойного-феерического Но — одну из традиционных моделей японского театра. Теория двойного-феерического Но разработана Эами (1363-1443) основана на темпоритмическом принципе "дзе-ха-кю" (введение, развертывание, стремительное завершение) и распространяется на все стороны театра Но — начиная с композиции каждой пьесы и актерской игры, заканчивая выбором репертуара на сеанс и его порядком. В двойном-феерическом Но принцип "дзе-ха-кю" сочетается не только с переходом от монологов и диалогов персонажей, выполняющих повествовательную функцию, к танцу и музыке, но и с постепенным преобразованием представляемого на сцене мира — от объективного к субъективному, от яви к воспоминанию и сну [5, 200].

В картине «Ран» происходит расслоение сюжета на реальность и ирреальность сновидения. Первая половина действия разворачивается в актуальной реальности, вторая — во сне "ваки" (ваки — буквально "сторона", т. е. человек, видящий событие со стороны). А временная протяженность трех частей соотносится приблизительно в пропорции 1:3:1[1, 140].

А грим героя, обстановка и места действия отчасти функционируют в фильме аналогично маске, занавесу и месту действия в двойном-феерическом Но [6]. Вместе с тем они сохраняют в фильме и реалистическое значение. Нарративно-репрезентативная структура фильма, включая диалоги и монологи персонажей, постоянно указывает зрителю на многослойность пространственно-временного континуума [5, 201]. Что же касается пьесы Шекспира «Король Лир», то в ней действие разворачивается только в реальности.

Но помимо композиции Куросава использует в картине специфический для театра Но повествовательный ритм, когда длинные статично-ритуальные сцены внезапно прерываются резкими динамическими рывками либо в пластике, либо в речи персонажей. Изобразительная стилистика фильма «Ран» соответствует японской разновидности картин макимono (горизонтально развертывающийся свиток). Однако монтаж кадров выполнен режиссёром в соответствии с традициями американского кино. Зачастую укрупнение (например, смена планов от дальнего к среднему) осуществляется за счёт быстрого пунктирного соединения монтажных кадров [1, 141].

Существенным компонентом для сравнения фильма и пьесы служит пейзаж и его художественная функция. У Шекспира в своей пьесе не дает описаний природы, ограничиваясь пояснениями в ремарках, о том, что надвигается буря. Для режиссёра природа стала важным связующим элементом, в воспроизведении трагедии на экране. Природа – в киноленте неотъемлемая часть самого действия. Постепенное приближение бури создаёт на экране нарастание напряжения, помогает в полной мере понять, сколь сильно и трагично действие картины. Пейзаж – один из элементов, организующих действие. Посредством пейзажа в фильме «Ран» Куросава стремится развернуть образ мирового катаклизма.

Куросава удивительно верно поймал саму суть эпоса, как вневременного и вненационального жанра. Эпоса как истории о чем-то великом, что стоит над людьми со всех их интригами, военными маневрами в чистом поле и итоговыми проклятиями к небесам. Эпичность и мощь постановки особенно хорошо видны в батальных сценах. У Куросавы нет современной проработки техники боя, по большому счёту, вообще непонятно, кто куда бежит и в кого стреляет, но толпы людей, пеших, конных, живых и мёртвых, мечущихся по горящему замку на протяжении пятнадцати минут, производят настолько сильное впечатление, что сцена кажется финальной. «Хаос» – наказание богов королю, его придворным, сыновьям, да и всем людям. Хаос в исполнении Куросавы — худшее, что может произойти. Не щадя ни плохих, ни хороших, он сметает всё то, что создано человеком, возвращая бытие в первозданное состояние.

Нельзя не сказать о концептуальности киноленты. Фильм «Ран» близок и адекватен Шекспиру по духу, несмотря на то, что «Ран» не является буквальной экранизацией трагедии. Кинолента Акиры Куросавы «Ран» – это вселенская трагедия, цивилизационная катастрофа, результат которой – балансирование над пропастью одинокой фигуры ослепшего человека. Этот символ представлен в пластическом образе Цурумаро, застывшего в одиночестве на краю бездны и уронившего оберегавший его свиток с изображением Будды. В фильме Акиры Куросавы проблемы человеческой жизни, правды, чести доведены до крайней черты. К утверждению человека он идет путём безжалостным – через почти полное отрицание человечности, ставя под сомнение истинность человеческих ценностей – любви, добра, героизма, чести, правды, разума.

Таким образом, фильм Акиры Куросавы «Ран» не является прямой экранизацией шекспировской трагедии «Король Лир». Это отмечал как сам режиссёр, так и японские исследователи кино. Вместе с тем не раз подчеркивался факт серьезного влияния творчества У. Шекспира на кинематограф А. Куросавы (в частности, его экранная интерпретация «Макбета» под названием «Трон в крови»). В его фильмах впервые в кинематографе был осуществлен синтез поэтики японского и западного театра, литературы, живописи. Лента «Ран» представляет пример уникальной попытки освоения театральной нарративной системы двойного феерического Но экранными средствами. Однако сходство фабулы, высокая степень трагизма, столкновение личности, неоднозначность и многогранность характеров позволяют провести параллели с пьесой У. Шекспира «Король Лир», а в личной трагедии Хидеторо (главного героя фильма «Ран») выявить классический инвариант трагедии Лира. Акира Куросава, как бы ограничиваясь скромной ролью «куромбо», невидимого человека, укрывшегося за тенью великого английского драматурга, проявил все свойства одного из самых больших режиссеров нашей эпохи, воплотившего дух знаменитой трагедии в японской повествовательной традиции двойного феерического Но.

Список литературы:

1. Агафонова Н.А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов / Н.А. Агафонова. – Мн.: Тесей, 2005. – 192 с.
2. Куросава А. Сборник статей, интервью. Вступительная статья Р. Юренева – М.: Искусство Ю 1977. – 288 с.
3. Липков А.И. Шекспировский экран / А.И. Липков. – М.: Искусство, 1975. – 351 с.
4. Юренев Р.Н. Кино Японии послевоенных лет / Р.Н. Юренев. – М., 1993. – 228 с.

5. Ниси С. Форма времени и образ времени: о двух фильмах Акиры Куросавы / Расслоенное время диегезиса в фильме «Ран». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/CINEMA/kinowed/kinowed9631.txt>.
6. Юткевич С.И. Маски Акиры Куросавы // Шекспир и кино. – М.: Наука. – 1973. – С. 114-121.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rus-shake.ru/criticism/Yutkevich/Kurosawa>.

СЕКЦИЯ

«МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОССИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА С.В. ЕКИМОВА)

Труханова Александра Геннадиевна

*канд. искусствоведения, доц. кафедры хорового дирижирования
Московского государственного института культуры,
РФ, г. Химки
E-mail: alexandra_t_70@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

Многогранность развития духовного музыкального искусства на современном этапе связана с широким спектром проявления духовной образности, жанровых форм, стилистических решений. Объединение различных религиозных конфессий в творчестве одного композитора становится характерной приметой современного искусства, определяемого понятием поликонфессиональность творчества. Такой подход демонстрируют многие авторы, среди которых имя Санкт-Петербургского композитора С.В. Екимова, представляющего в своем творчестве оригинальные модели работы с каноническим материалом, чему и посвящена данная статья.

Ключевые слова: духовная тематика, С.В. Екимов, поликонфессиональность, псалом.

Показателем «духовного ренессанса» в отечественной музыке конца XX – начала XXI века явилось обращение многих композиторов к религиозной тематике. «Тяга к религии уже в полной мере обозначила остроту общественного кризиса сознания, заставившего в христианском вероучении искать утерянную жизненную опору» [4, с. 213]. Утверждение христианской нравственности, общечеловеческих ценностей нашло отражение в сакральных произведениях отечественных композиторов: С.А. Губайдулиной, С.В. Екимова, А.А. Кнайфеля, А.А. Королева, Г.О. Корчмара, Г.В. Свиридова, С.М. Слонимского, Д.Н. Смирнова, В.А. Успенского, Ю.А. Фалика, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрина и др.

Начатое в 1970-е годы, расширение стилового разнообразия, путем обращения к старинной церковной музыке, жанрам, продолжилось и на рубеже XX-XXI веков. Как отмечал Ю.И. Паисов, «были продолжены и упрощены лучшие традиции, связывающие новый пласт хоровой литературы с русской классической школой (М.И. Глинка – П.И. Чайковский – С.И. Танеев – С.В. Рахманинов – И.Ф. Стравинский...). Раздвинулись привычные рамки хоровой музыки, выявив идущие вширь и вглубь жанровые искания противоположной направленности: наряду с монументальными многохорными композициями, стала создаваться музыка для камерного хора, возрос интерес к архаике, ренессансным и барочным жанрам, с одной стороны, и к ультра-современным формам и средствам – с другой» [3, с. 184-185].

В истории отечественной культуры 1988 год стал годом возрождения интереса к духовному направлению в искусстве. «Стиль эпохи» значительно обогатился, с одной стороны, новой канонической музыкой на богослужебные тексты, а с другой – духовная тематика легла в основу светских сочинений, жанр которых можно отнести к паралитургической музыке. Н.С. Гуляницкая пишет, что «если Новое направление начала века – это поиск “церковности” через творческую интерпретацию древних слоев, то “новейшее направление”, *nova musica sacra*, – ренессанс самой духовной музыки возвышенной до философско-богословских умозрений, молитвенно-прочувственных звукосозерцаний» [1, с. 22].

Духовная музыка становится одним из центров внимания современных композиторов, что, в частности, обусловлено и интересом к ней исполнителей и слушателей. Прежде закрытые для всеобщего доступа древние духовные тексты привлекают отечественных авторов своим сакральным смыслом, извечной мудростью, присущей темам и образам Священного Писания. Они становятся «проводниками» в постижении глубинных слоев русской православной национальной культуры. Среди композиторов, работающих в русле канона (под канонам предлагается понимать систему устоявшихся принципов, приемов, ориентированную на выполнение правил и нормативов, идеальную модель искусства) можно назвать – диакона С.З. Трубачева, архимандрита Матфея, Ю.М. Буцко («знаменный период» творчества), отчасти В.В. Мартынова, А. Пярта. Духовная музыка составляет значительную часть их творчества, а их музыкальное мышление ориентировано на религиозный канон, жанры духовной музыки. В отношении работы композиторов с музыкальным материалом отмечается преемственность традиций – гармонизация и сочинение, многоголосная интерпретация напева, авторская композиция на литургический текст.

Другие отечественные композиторы второй половины XX века – Э.В. Денисов, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрин, С.М. Слонимский, С.А. Губайдуллина и др. – отразили неоканоническую тенденцию. Их духовные опусы часто становятся одной из вершин творчества названных авторов. Таковы оратория «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» Э.В. Денисова, «Страсти по Иоанну» С.А. Губайдуллиной, реквиемы А.Г. Шнитке, С.М. Слонимского и др. Как известно, XX век сильно изменил звуковую картину мира. Музыкальный язык сочинений усложняется, различные техники (серийность, алеаторика, пуантилизм, минимализм, сонористика, полистилистика) активно осваиваются композиторами. Это, в свою очередь, влечет за собой обновление музыкального языка, создание новых композиционных приемов композиторской техники, в том числе и в сочинениях на духовную тематику.

Различие творческих подходов выводит на первый план вопросы стиля, отражающие творческие установки автора, проблему интерпретации жанра, связанную с истолкованием канонического текста. Необходимо отметить, что современные композиторы светского направления стали достаточно свободны в следовании канону. В результате, появляются произвольные объединения различных песнопений в группы (например, 8 духовных песнопений Н.Н. Каретникова, памяти Бориса Пастернака), жанрово-специфические композиции («Стихира Иоанна Грозного» К.Е. Волкова, «Преображение» В.Ю. Калистратова). Древние напевы оказываются включенными в общую систему современного поиска новых средств выразительности, в иные жанровые формы. Например, сочинения Ю.М. Буцко – камерная кантата № 6 «Литургическое песнопение памяти К.Б. Птицы», камерная симфония № 2 для смешанного хора и струнного оркестра «Духовный стих»; сочинение Н.Н. Сидельникова – Литургический концерт в двух ораториях; сочинение В.С. Ульянич – «Христос Воскресе из мертвых» для симфонического оркестра.

Интерес к религиозному и музыкальному канону часто выражает востребованность в отечественном искусстве и к жанрам католической традиции, которые во многом стали знаками всей западноевропейской культуры. Католический канон более свободен (что подтверждается историей музыкальных церковных жанров на протяжении более чем десяти веков), он более открыт для новых интерпретаций. В отечественной музыке жанры реквиема, мессы, *Stabat mater*, *Magnificat*, пассионов в своих многочисленных интерпретациях (сочинения С.А. Губайдуллиной, Э.В. Денисова, А.С. Караманова, А.А. Королёва, В.В. Мартынова, А. Пярта, С.М. Слонимского, Ю.А. Фалика, А.Г. Шнитке) существуют в отечественной музыке вне литургической практики.

Таким образом, в развитии современного музыкального искусства, связанного с разработкой духовной тематики, происходит с одной стороны, заметный поворот к национальным истокам, что позволяет говорить о стремлении современных авторов проникнуть в глубину православной традиции в её исконном религиозном понимании и как результат этого – усиление сугубо национального качества в духовном искусстве. С другой стороны, наблюдается развитие более свободных, неортодоксальных традиций, отражающих универсальность современного художественного сознания, не регламентированного какой-либо одной конфессией.

Объединение различных религиозных конфессий в творчестве одного композитора становится характерной приметой современного искусства, определяемого понятием поликонфессиональность творчества. На современном этапе такой широкий подход характерен для многих композиторов, имеющих универсальный взгляд на проблему религиозности, а ещё шире духовности.

Проявление свободного композиторского мышления в духовном творчестве, создание оригинальных авторских композиций, раскрывающих глубоко личностное понимание и осмысление вечных тем и сюжетов, представлено в творчестве Санкт-Петербургского композитора и хорового дирижера С.В. Екимова. Сам композитор в предисловии к симфонии молитв «Рече Господь» признается, что принадлежит к католической вере [2]. На тексты католических молитв С.В. Екимов написал немало сочинений: *Stabat Mater* для солистов, 2-х хоров и инструментального ансамбля (2006); *Magnificat* для хора мальчиков, женского хора, органа, фортепиано и ударных (2007); *Miserere*, композиция памяти Мстислава Ростроповича для виолончели и женского хора (2007); *Missa brevis* для солистов, камерного хора и инструментального ансамбля (2002); *Agnus Dei* для солистки, женского хора, органа, фортепиано и 4-х ударных (1998-1999); Месса для вокального ансамбля и струнного квартета (2007).

Однако первым его сочинением стал хор, в основе которого лежал текст православной молитвы – «Благослови, душе моя, Господа». Это было обусловлено неоканоническими тенденциями *nova musica sacra* конца XX века, когда был снят запрет на создание произведений на духовные тексты. Будучи еще студентом Музыкального училища имени Н.А. Римского-Корсакова, юный С.В. Екимов «впитывал» интонации русской духовной музыки, посещая концерты Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга, на которых звучали духовные сочинения русских композиторов (Д.С. Бортнянского, М.С. Березовского, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, А.Т. Гречанинова, П.Г. Чеснокова, А.А. Архангельского, М.М. Ипполитова-Иванова).

Композиторский опыт С.В. Екимова в области православных молитв, в наибольшей мере, связан с жанром псалма. На протяжении 13 лет (с 2001 по 2014 годы) им было написано для разных составов восемь духовных сочинений на тексты Давида и ангельского приветствия Архангела Гавриила:

1993 – молитва «Богородице, Дево, радуйся»;

2001 – Два псалма для женского хора *a cappella* (адаптированный перевод);

2003 – псалом «На реках Вавилонских» для солиста и мужского хора *a cappella* (адаптированный перевод);

2008 – Покаянный псалом («Блажени...») (адаптированный перевод);

2009 – псалом «В вероух, темже возглаголах» (оригинальный текст на церковно-славянском языке);

2010 – псалом «Рече Господь», существует в двух вариантах для мужского вокального ансамбля и для смешанного хора (оригинальный текст на церковно-славянском языке); (посвящен Саратовскому губернскому театру хоровой музыки и его художественному руководителю Заслуженному деятелю искусств РФ, профессору Л.А. Лицовой);

2014 – псалом «Благослови, душе моя, Господа» (оригинальный текст на церковно-славянском языке).

Обращаясь к оригинальным текстам на церковно-славянском языке, С.В. Екимов использует следующие модели работы с каноническим материалом: обращение к каноническому тексту; возрождение доклассических форм (преобладание строфической формы), использование драматургической модели, ориентированной на медитативное развертывание.

В последней редакции 2014 года все псалмы звучат на церковно-славянском языке (псалмы № 102, 136, 109, 63, 148, 115, 31). Композитор, сохраняя оригинальный текст, свободно трактует его музыкальное прочтение.

Ориентируясь на сложившиеся традиции, композитор комбинирует сдержанные мелодекламационные интонации с типично инструментальными по своей сути широкими скачками; умело применяет древнерусские лады с их опорой на переменность устоев; чередует различные типы фактур: мелодико-моноподийную, гомофонно-гармоническую и полифоническую (имитации, различные виды канонов); использует политональность; смешанные и переменные размеры.

Опираясь на традиции духовной музыки начала XX века, С.В. Екимов широко трактует понятие «тембризации хора» (термин А.В. Никольского), *divisi* применяются во всех голосах и достигают от восьми до одиннадцати голосов по вертикали. Хоровая партитура

превращается в шести-восьмистрочную. При этих условиях голоса часто перекрещиваются, образуя тембровые смещения (например, альты – тенора). Также используется техника тембрового варьирования, передачи мелодии из голоса в голос, дающая возможность менять окраску звучания.

Обращение к духовным текстам, в которых нередко противопоставляется далекое и близкое, горнее и дольнее, желаемое и действительное, активизировало еще один прием, свойственный тембризации хора – антифонность различных групп голосов. Сопоставляются мужские и женские голоса, низкие и высокие внутри групп мужских и женских голосов. Этот прием становится ведущим средством в решении пространственного звучания.

Для духовной музыки С.В. Екимова, написанной на православный текст, свойственны вариантность хорового многоголосия, «игра» тембров, заставляющих музыкальную фактуру то «сжиматься» до двух- трехголосия, то «распускаться» в хоровое *tutti*, гибкое сочетание имитационных приемов голосоведения с народно-подголосочными, опора на диатонику, колорит которой распределен между несколькими ладовыми центрами. Кроме того, необходимо отметить часто применяемый принцип тембровой изобразительности, ставший результатом соединения качеств, характерных для петербургской певческой традиции, и освоения многоголосного пространства по типу московской школы. Обращение С.В. Екимова к богослужебным текстам, желание отразить их образно-эмоциональный мир призваны передать в условиях концертных залов молитвенную ауру звучания.

Образцами для создания духовных сочинений С.В. Екимова, по мнению самого композитора, послужили «Стихи покаянные» А.Г. Шнитке, «Запечатленный ангел», хоровая музыка по Н. Лескову Р.К. Щедрина, «Канон покаянен» А. Пярта, «Херувимская», «Заутреня» К. Пендерецкого. Оригинальный стиль мышления С.В. Екимова связан с желанием «раскрыть многогранные возможности современного хорового коллектива, дать представление о звучании всех его групп, продемонстрировать мастерство сольных голосов и проникнуть в глубину православной молитвы...» [2].

Подводя итог, следует отметить, что духовное творчество современных композиторов, несомненно, раскрывает дух сегодняшнего времени. Обращение к различным церковным традициям, их оригинальное сочетание в творчестве одного автора, определяемое стремлением к синтезу, воспринимается как проявление закономерностей универсальной гармонии в современном сознании.

Список литературы:

1. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М., Языки славянской культуры, 2002.
2. Екимов С. Рече Господь. Симфония молитв. Тексты Ангельского приветствия Архангела Гавриила и семи псалмов Давида для солистов, большого смешанного хора и колоколов [Ноты] / С. Екимов. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2014.
3. Паисов Ю. Современная русская хоровая музыка (1945-1980). – М.: Советский композитор, 1991.
4. Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов. – СПб.: Бланка Бояныч, 1998.

СЕКЦИЯ

«ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН»

ОСОБЕННОСТИ КОЛОРИСТИКИ ДИЗАЙН-СРЕДЫ В ДЕТСКИХ ДОШКОЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ

Куриленко Ольга Николаевна

*аспирант Российского государственного университета
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),*

РФ, г. Москва

E-mail: olgakurilenko.designer@gmail.com

Волкодаева Ирина Борисовна

*канд. техн. наук, зав. кафедрой дизайна среды,
профессор Российского государственного университета
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)*

РФ, г. Москва

E-mail: vi49@bk.ru

PECULIARITIES OF COLORISTICS DESIGN OF ENVIRONMENT IN CHILDREN'S PRESCHOOL INSTITUTIONS

Olga Kurilenko

*graduate student of the Russian State University A.N. Kosygin
(Technologies, Design, Art),
Russia, Moscow*

Irina Volkodavaeva

*candidate of Sciences, Head of Design environment department,
professor of the Russian State University A.N. Kosygin
(Technology, Design, Art),
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

Сегодня актуальным является колористическое решение в детских дошкольных учреждениях. Развитие ребенка зависит не только непосредственно от процесса воспитания и развития, но и от того, где и в каком окружении формируется его личность. Правильно спроектированная детская среда способствует развитию самостоятельности, заинтересованности к жизни и дает детям возможность реализовать способности и таланты, заложенные в них природой.

ABSTRACT

Today, the coloring of children's preschool institutions is topical. The development of a child depends not only on how the process of upbringing and development, but also where and in what environment it is formed. The children's environment has been properly designed, promotes the development of independence, interest in life, and gives children the opportunity to realize the abilities and talents that they have inherent nature.

Ключевые слова: колористическое решение интерьера; цветовая гамма; детское дошкольное учреждение.

Keywords: coloristic interior design; color spectrum; children's preschool.

Детское дошкольное учреждение – это тип образовательного учреждения, которое обеспечивает воспитание, обучение, присмотр, уход и оздоровление детей. Ребенок получает большой опыт эмоционального и практического взаимодействия с взрослыми и сверстниками для более значимого развития в его жизни.

Одна из частей атмосферы, которая предполагается для каждого ребенка в дошкольном учреждении, – это оформление интерьера детского учреждения. Желание ребенка посещать детское учреждение каждый день формируют, в том числе, удобное функциональное зонирование и гармоничные цвета в интерьере. Существуют определенные рекомендации к оформлению интерьера в детском саду и в детском развивающем центре, поскольку на детей цветовое решение интерьера воздействует как положительно, так и отрицательно.

Гармоничный дизайн интерьера детского учреждения необычайно важен. Так, по мнению некоторых психологов, колористическое решение способствует развитию фантазии, психологическому развитию, усиливает зрительные ощущения и позитивно отражается на процессе обучения.

Цвет способен лечить и облагораживать, возбуждать и подавлять, возносить и низвергать. Например, Морис Дерибер в книге «Цвет в деятельности человека» разработал технику цветотерапии: «Физиологическое и психофизическое воздействие цвета на живые существа позволило разработать богатую технику цветотерапии...» [1, с. 76].

Некоторые ученые считают, что природные цвета (желтый, оранжевый, зеленый, голубой и синий) очень близки для детского восприятия, например, желтое солнце, оранжевые апельсины и мандарины, зеленая трава, голубое небо, синее море. Именно на эти цвета дети в раннем возрасте очень чувствительно реагируют. Уже давно доказано, что у ребенка можно воспитать конкретное отношение к различному цвету.

Исследования отечественных и зарубежных ученых показали: яркие цвета, например, розовый, желтый, оранжевый, бирюзовый и голубой, вызывают у детей положительные эмоции. Особенно детей привлекают яркие и контрастные сочетания цветов: синий и оранжевый, салатный и розовый, фиолетовый и желтый, красный и зеленый. А вот темные цвета, такие как черный, серый, коричневый и темно-синий, вызывают отрицательные эмоции.

Своеобразный бум исследований раннего детства охватил в последние годы многие страны. Дети, оказывается, знают об окружающем мире больше, чем считалось раньше. По мнению специалистов, основные зачатки процесса познания закладываются в ребенке до трех лет. Именно в этот период наиболее значимо влияние окружающей среды. От одного до трех лет любимым занятием детей является внимательное рассматривание людей и вещей, дети как бы постоянно впитывают новую информацию. Получается, что некоторая стерильность, однотонность, однообразие предметно-пространственного окружения категорически неприемлемы именно в раннем детстве. Ребенок развивается быстрее, если его чаще ставить в непредвиденные ситуации [2, с. 10-11].

Грамотное колористическое решение расцветки стен и мебели улучшает естественное освещение помещения. Поэтому немаловажным требованием является окрашивание стен в пастельные, светлые тона цветовой гаммы (желтый, салатный, розовый, голубой и т. п.).

При комбинации двух противоположных цветов один из них должен преобладать. Говоря другими словами, один должен быть неярким и занимать наибольшую площадь, а второй – ярче и занимать меньшую площадь. Можно цвет заменять его оттенками, например, с желтым сочетать сине-фиолетовый и красно-фиолетовый. С противоположными тонами хорошо смотрится белый цвет и светло-серый (в небольшом количестве). При соединении трех разных цветов один должен преобладать, а два других – быть дополнением.

Необходимо, чтобы колористическое решение интерьера детских дошкольных учреждений было в светлых оттенках. Нежелательно использовать большое количество ярких цветов – это может вызвать впечатление неразберихи и встревоженности у детей, в то же время

однотонность создает впечатление монотонности, уныния и незаконченности оформления интерьера. Следует придерживаться главного правила: цвет, который будет занимать наибольшую площадь, должен быть неярким, а чем ярче цвет, тем меньшую площадь он должен занимать. Цвет можно использовать и для визуального изменения высоты, длины, величины помещения: теплые цвета, темные тона имеют свойство приближать поверхности, а холодные цвета, прежде всего белый, светлые тона – удалять [3, с. 30-31].

Эмоциональное воздействие красок в интерьере:

- Бежевый, розовый, светло-желтый возбуждают, создают ощущение тепла, зрительно сужают пространство, вызывают чувство сомнительности и неустойчивости.
- Красный, коричневый, желто-зеленый угнетают, формируют чувство зыбкости, хрупкости и ненадежности, но также рождают чувство устойчивости и безопасности у детей
- Голубой, светло-зеленый, светло-серый приносят ощущение света и высоты, создают иллюзию простора и прохлады, вызывают тревогу, неуверенность, выглядят скользкими и неустойчивыми
- Серый, синий, темно-зеленый удряют, способствует отчуждению и охлаждают. Создают ощущение устойчивости и холода [4, с. 98-105].

В зависимости от предназначения помещений их колористическое решение может быть разнообразным. В течение долгого времени дети находятся в групповой и игровой комнатах. Тип эксплуатации этих помещений требует проектирования сдержанной цветовой среды, поэтому для расцветки стен не мешало бы использовать светлые теплые тона, например розовый, желтый, зеленый и голубой – эти оттенки служат подходящим условием для разносторонней детской активности.

При оформлении внутреннего интерьера детского учреждения необходимо соблюдать некоторые правила:

1. Цвет стен, колористический подбор занавесей и штор на окнах, а также напольного покрытия (линолеум или ковер, ламинат или паркет) должны гармонировать, так как их цветовая гамма преобладает в окружающем пространстве. Также это правило действует и при оформлении спален, где цвет стен, штор, напольного покрытия и мебели должен быть подобран по принципу цветовой гармонии.

2. Оформление внутренних помещений: некоторые предметы должны выделяться на фоне с основным цветовым решением детского интерьера, как бы раскрашивать окружающий предметный мир малыша, делать его эмоционально близким и интересным [5, с. 14-15].

Чтобы ребенку нравилось находиться в детском дошкольном учреждении, и он хотел там оставаться, необходимо оформить интерьер всех помещений гармонично, оригинально и с фантазией. При этом нужно учесть все нормы и потребности ребенка, а главное – выбрать правильное колористическое решение.

Выбор колористического решения также зависит от расположения окон в детском учреждении, в частности от того, на какую именно сторону они выходят – восточную, западную, южную или северную. Ведь для каждой из них используется своя цветовая гамма (рис. 1).

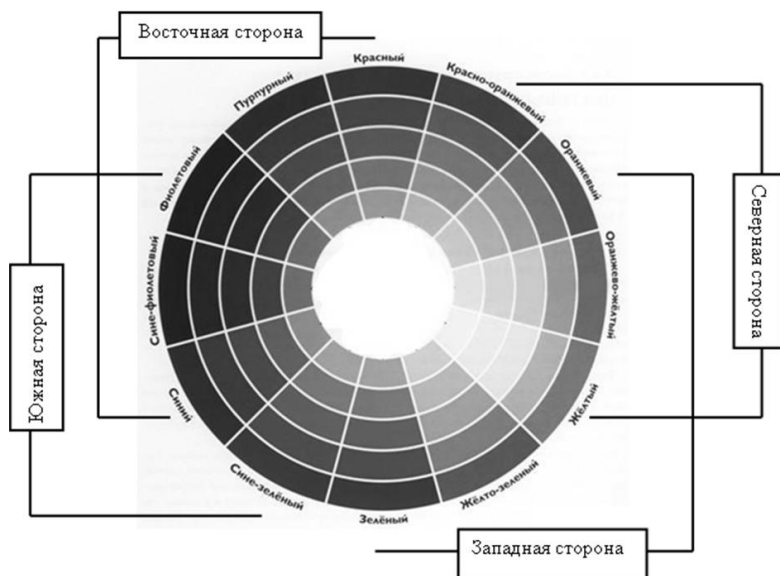


Рисунок 1. Цветовая гамма

Когда ребенок заходит с улицы в детское учреждение, он попадает в гардеробную. Она должна привлечь внимание малыша. Поэтому дизайн должен быть ярким и интересным, а цветовая гамма – иметь насыщенные светлые тона.

Что касается помещения столовой, то одна из его задач – комфортабельно разместить детей. Стены здесь могут быть светлых или пастельных тонов, например бежевыми, кремовыми и т. д. Но следует иметь в виду, что в столовой желательно не использовать раздражающие оттенки, чтобы не возбуждать нервную систему ребенка.

При проектировании спальни яркие цвета и резкие переходы лучше исключить, так как они будут привлекать внимание, и дети не смогут заснуть. Психологи считают, что для спальни красный, черный и белый цвет не подходит, поскольку вызывает как у детей, так и у взрослых вялость и уныние. На сон ребенка также влияет огромное количество желтого и оранжевого цвета. Для спальни лучше будет выбрать оттенки разных цветов или две-три разновидности разбеленной краски, но все цвета должны гармонизировать друг с другом. Считается, что самыми приемлемыми цветами для спальни в детском дошкольном учреждении будут светлые оттенки голубого, розового, желтого и зеленого (рис. 2).



Рисунок 2. Интерьер спальни в детском дошкольном учреждении

Игровая комната в детском дошкольном учреждении является самой важной и ценной для детей. Ведь все свое свободное время они проводят именно здесь. Чаще всего игровую комнату совмещают с комнатой для занятий. В этих помещениях цветовая гамма должна быть нежной и спокойной. Как правило, применяют персиковый, розовый, желтый, голубой и зеленый цвет.

Благодаря правильно подобранной цветовой гамме игровую можно разделить на разные зоны. Выбранные цвета для нее не должны конкурировать между собой. Дизайнеры рекомендуют стены и пол делать в светлых тонах, мебель желательно должна быть из натурального дерева. Что касается пола, то его можно оформить в светлых тонах,

тем самым разделив на отдельные зоны. Все дети отдают предпочтение натуральным оттенкам, так как они совпадают с природной цветовой гаммой. Можно также с помощью ламината или паркета и хорошо подобранных цветов создать изумительный геометрический орнамент, а с помощью коврового покрытия зеленого цвета – иллюзию газона (рис. 3).



Рисунок 3. Интерьер игровой в детском дошкольном учреждении

Таким образом, в детских дошкольных учреждениях помещения должны соответствовать всем требованиям к комфортному отдыху, сну, учебе и играм ребенка. Одно из ключевых значений при проектировании детских помещений имеет выбор колористического решения. От цветовой гаммы зависит многое, например развитие фантазии, психологическое развитие, процесс обучения, настроение и состояние здоровья ребенка. Детское учреждение должно активизировать жизненный процесс ребенка, дарить радость, веселье и удовольствие. При проектировании детского сада также важно учитывать внутреннее освещение помещений, цвет мебели и внешнее цветовое решение самого здания. Колористическое решение детского учреждения может быть осуществлено двумя способами. Первый способ заключается в комбинировании аналогичных пастельных тонов. Второй способ – комбинирование контрастных цветов. Цветовая гамма помещений может быть разнообразной в зависимости от функционального предназначения данного помещения. Интерьер детского дошкольного

учреждения играет большую роль в развитии ребенка. От того, насколько благоприятно и уютно находиться в нем ребенку, зависит стремление к учебе, заинтересованность к жизни, возможности совершенствования разных талантов и способностей.

Список литературы:

1. Гранд И. Природа цвета – М., Стройиздат. 1980. – с. 76
2. Грашин А.А. Дизайн детской предметной развивающей среды. М, Архитектура-С. 2008, С. 10-11.
3. Попова Н. Цвет в интерьере детских садов // Дошкольное воспитание, 1998. - № 4. – С. 30-31.
4. Валиулина Е.А. Эстетический аспект оформления групповых помещений: проблемы и их решения. // Материалы круглого стола. - Т. – 2004. – с. 98-105.
5. Организация жизни и культура воспитания детей в группах раннего возраста: практическое пособие / Л.Н. Павлова. 2-е изд. - М., 2007. – с. 14-15.

ФИЛОЛОГИЯ

СЕКЦИЯ

«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА»

ТВОРЧЕСКИЕ СВЯЗИ И.С. ТУРГЕНЕВА С Г. ФЛОБЕРОМ

Валеросо Ольга Фернандовна

магистр,

УО «Витебский государственный университет

имени П.М. Машерова»,

Республика Беларусь, г. Витебск

E-mail: olga.valeroso@bk.ru

CREATIVE COMMUNICATIONS FROM I.S. TURGENEV WITH G.FLAUBERT

Olga Valeroso

master,

UO «Vitebsk State University of P.M. Masherov»,

Belarus, Vitebsk

АННОТАЦИЯ

В данной статье рассмотрены творческие связи Тургенева с Флобером. Выявлены специфика, особенность взаимосвязи писателей и их литературных направлений. Определена позиция двух художников к теории натуралистического романа, даны характеристика и оценка их литературного наследия.

ABSTRACT

This article discusses creative relationships with Turgenev Flaubert. The specificity, the peculiarity of the relationship between writers and their literary trends. The position of two artists to the theory of naturalistic novel is defined, the characteristic and an assessment of their literary heritage are given.

Ключевые слова: Тургенев, Флобер, французский натуралистический роман, метод, новеллистическая стилизация.

Keywords: Turgenev, Flaubert, the French naturalistic novel method, the short story pastiche.

Среди писателей Запада, творчество которых популяризировалось Тургеневым в России, Флоберу принадлежит одно из первых мест. Неизменный интерес к творческой деятельности одного из самых замечательных представителей современной французской литературы объясняется не только дружескими отношениями, которыми были связаны эти художники слова, но прежде всего родственностью мировоззрения, известной общностью их эстетических программ.

Тургеневу была близка реалистическая манера автора «Мадам Бовари», его увлекала художественная символика и сложное философское содержание «Искушения святого Антония». К этому произведению писатель намеревался написать предисловие. Сохранился лишь не опубликованный при жизни писателя черновой автограф рецензии, датированной 1 апреля 1874 г., что свидетельствовало о намерении Тургенева написать большую работу о Г.Флобере.

Свое стремление познакомить русскую публику с новыми произведениями Флобера Тургенев реализовал позднее. В марте 1876 г. Он сообщал Стасюлевичу о «преоригинальной легенде» французского писателя, которая ему очень понравилась, и о своем решении перевести ее для «Вестника Европы». Речь шла о только что завершенной Флобером «Легенде о святом Юлиане Милостивом». Тургенев предполагал опубликовать в журнале Стасюлевича три новеллы автора одновременно. Перевод «Простого сердца» прозаик поручил «одной русской барышне-писательнице, которая очень хорошо владеет французским языком» [1, с. 34]. Ей же он намеревался доверить и перевод «Иродиады». Однако, прослушав эту новеллу в чтении Флобера, Тургенев, пораженный ее содержанием, решил переводить «Иродиаду» сам.

Своим переводам Иван Сергеевич предпослал предисловие, опубликованное в апрельском номере «Вестника Европы» за 1877 г. В этой заметке подчеркивалось то значение, какое Тургенев придавал своим переводам произведений Флобера, рекомендуя их русскому читателю. Вместе с тем Тургенев изложил свое понимание творчества французского писателя. Флобер назывался в России «одним из самых замечательных представителей современной французской литературы», «главою французских реалистов и наследником Бальзака» [1, с. 47].

Таким образом, Тургенев частично реализовал план задуманной им ранее и не написанной статьи о Флобере. Об этом свидетельствуют некоторые текстуальные совпадения предисловия к переводам из

Флобера с черновым автографом рецензии. Тургенев рекомендовал русскому читателю яркую гармонически стройную поэзию легенд писателя, которых прозаик определил, как «переданную прозой поэму». Произведение «Искушение святого Антония» Тургенев называл «фантастической поэмой в прозе». Проявлением внимания к творчеству Флобера со стороны Тургенева явилась публикация в 1881 г. «Песни торжествующей любви», посвященной французскому писателю. Для Тургенева Флобер был писателем реалистического направления. Его творческая манера, слог, отточенный язык были близки русскому художнику. Флобера, в свою очередь, восхищало тургеневское свойство «быть правдивым без банальности, чувствительным без жеманства, комичным без всякой пошлости». Ему нравились тургеневские женские характеры «идеальные и реальные в одно и то же время», обладающие притягательной силой и окруженные сиянием.

Вся описательная французская школа второй половины XIX века (Доде, Гонкуры, Золя, Мопассан и мн. др.) вышла из этой громадной работы Флобера над созданием адекватного зрительного описания. В этом направлении созданы шедевры, влияние которых чрезвычайно повысила литературную технику всех европейских литератур. Можно положительно говорить о господстве эвокативного метода в истории европейских описательных стилей. Только в наши дни, вместе с искусством «описания во времени», искусством Марселя Пруста, открывшим методы еще более точного описательного воспроизведения, чем иллюзия непосредственного зрения (*vision directe*), можно считать законченной «флоберову» эпоху европейского романа. Как бы там ни было, ориентация на конкретное видение неотделима от искусства Флобера, и если ее нет в «Песни торжествующей любви», то мы можем этим довольно точно измерить «угол расхождения» между Тургеневым и Флобером. В этом отношении новелла Тургенева ближе к стилизующим новеллам ученика Флобера, Анатоля Франса, чем к Флоберу самому.

Расхождение в таком коренном вопросе очень важно. Упомянем еще один, метод Флобера, следов которого нет в «Песни торжествующей любви». Мы имеем в виду обычное у него иллюзионное построение чужой внутренней речи, часто множественной, например, различные мечты о возвращении на родину различных племен наемников; извращенное и вульгаризированное понимание вычитанных научных теорий Буваром и Пекюше; их же мечты о том, что можно было бы сделать на полученные ими деньги; фантазии Эммы Бовари о разных иных видах жизни, которые она могла бы изведать, и мн. др.; все произведения Флобера полны таких сокращений чужой внутренней речи, посредством которых Флобер строит душевную жизнь своих героев. В «Песни торжествующей любви» мы не найдем ни следа этого

литературного метода; вся новелла вообще обходит чужую душевную жизнь, чего у Флобера нет даже в крайних случаях новеллистической стилизации. Очевидно, Тургенев заимствовал у Флобера лишь очень немногие, нужные ему, методы, оставив неприкосновенным почти весь прочий его арсенал, не потому ли, что в основе своей, если отбросить флюберовский колорит, «Песнь торжествующей любви» имеет свое место в нормальном ряду всех прочих тургеневских повестей. Не раз проводившаяся параллель со «Сном», «Кларой Милич» доказывает, что Тургеневу не трудно было бы транскрибировать новеллу на обычный русский и современный бытовой язык; в особенности убедительна параллель со «Сном»: сын Валерии от Муция, став юношей, оказался бы в точности в положении молодого героя «Сна»: он считал бы себя сыном Фабия, но во сне мог бы увидеть истинного своего отца Муция, потом мог бы случайно с ним столкнуться (барон ведь тоже носил страшный шрам, след какого-то ужасного события в прошлом), потом Валерия в бреду рассказала бы ему тайну его рождения и пр. И обратно: предыстория героя «Сна» могла бы быть развернута в «Песни торжествующей любви». Следовательно, сюжет «Песни торжествующей любви» принадлежит обычной схеме тургеневских новеллистических сюжетов. Еще одно наблюдение к характеристике любви Тургенева к некоторым особенностям флюберова языка. Говоря о дальних странах и народах, Флобер часто стилизует похвальный либо экзотический к ним эпитет, например, в «Юлиане Милостивом» (по переводу Тургенева): «он воевал с скандинавами, покрытыми рыбьей чешуей, с неграми, вооруженными круглыми щитами из бегемотовой кожи, с златокожими индусами, размахивавшими над своими венцеобразными тиарами длинными, как зеркала сверкавшими саблями...» [3, с. 115].

Таким образом, можно сказать, что произведения Флобера и Тургенева отличаются блестящей художественной формой и мастерством. Основное достоинство их творчества – это стремление к тщательной отделке формы, обилие и точность описаний, углубляющих общий смысл. Натурализм является художественным методом обоих писателей.

Список литературы:

1. Генералова Н.П. И.С. Тургенев: Россия и Европа. Из истории русско-европейских литературных и общественных отношений. – СПб.: РХГИ, 2003. – 223 с.
2. Ладария М.Г. И.С. Тургенев и писатели Франции XIX века. Тбилиси. 1987. – 35 с.
3. Муратов А.Б. Тургенев-новеллист (1870 1880-ые годы). Л. 1985. – 247 с.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ЖЕНСКОЙ ПСИХОЛОГИИ В РАССКАЗАХ И. БУНИНА ИЗ ЦИКЛА «ТЁМНЫЕ АЛЛЕИ»

Ли Минхуэй

*студент магистратуры
Даляньского университета иностранных языков (КНР)*

РФ, г. Москва

E-mail: 1137882203@qq.com

ARTICLE IMAGE OF FEMALE PSYCHOLOGY IN THE COLLECTION OF STORIES "DARK ALLEY" OF I. BUNIN

Li Minghui

*student from Dalian University of Foreign Languages (China),
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена художественному изображению женской психологии в рассказах И. Бунина «Кавказ» и «Чистый понедельник». Выявляются художественные приёмы, используемые И. Буниным для раскрытия женских характеров. Образы героинь рассматриваются с точки зрения их оценки автором.

ABSTRACT

The article investigates the image of female psychology in the story "Caucasus" and "Pure mondy" of I. Bunin. Identify women character through I. Bunin's artistic method. Images of heroines are considered from the view of the author.

Ключевые слова: И.А. Бунин; художественный образ; женская психология; характер; «Тёмные аллеи».

Keywords: I.A. Bunin ; artistic image ; female psychology; woman character; dark alley.

Женские образы занимают важное место в русской литературе, многие великие русские писатели и поэты создали в своих произведениях замечательные, поистине "вечные" женские характеры. В классической русской литературе именно через женские образы раскрываются такие важные темы, как тема любви, тема материнства, тема Родины, тема поиска идеала, совершенства, гармонии, а также многие другие.

Можно утверждать, что в русской литературе сложилась богатая традиция изображения женских характеров. И, что самое главное, эта традиция не прервалась в русской литературе 20-го века, а была воспринята и развита многими писателями и поэтами. Одним из славных продолжателей этой традиции стал И. Бунин - первый русский писатель, получивший Нобелевскую премию в области литературы «за правдивый артистичный талант, с которым он воссоздал в художественной прозе типичный русский характер» [5, с. 65]. Он является и признанным мастером художественного слова и тонкий знаток человеческой, в том числе, и женской души, создавший в своих произведениях целую галерею прекрасных женских образов, вошедших в сокровищницу русской литературы. Статья посвящена определению того, в чем заключается главное своеобразие художественного раскрытия женской психологии в рассказах И. Бунина «Кавказ» и «Чистый понедельник».

В основе сюжета рассказа «Кавказ» лежат отношения внутри любовного треугольника. Бунин описывает историю тайной любви замужней женщины и мужчины, от лица которого и ведётся повествование. С самого начала создается однозначное впечатление, что героиня несколько не любит мужа и даже не питает к нему уважения. Кроме того, образ мужа в глазах читателя складывается исключительно из слов героини, и это образ «жестокого», «самолюбивого» ревнивца, способного на всё, ради защиты чести «мужа и офицера» [2, с. 174]. Страх, который все время звучит в словах женщины, передаётся и любовнику-рассказчику. Об этом свидетельствуют описание его образа жизни во время приездов на свидания в Москву: «...я воровски остановился в незаметных номерах в переулке возле Арбата и жил томительно, затворником...» [там же] и состояния перед бегством с любовницей на Кавказ: «всё внутри замирало от тревоги и холода» [там же]. Далее чувство нарастающей напряженности передается в сцене ожидания в купе: «опустил оконную занавеску..., на замок запер дверь» [там же], «...второй звонок – я похолодел от страха», «третий звонок оглушил меня» [2, с. 175].

При этом важно отметить, что муж никак не проявляет свой «деспотичный» характер. И, как становится ясно, источником страха в душе любовника являются именно слова и рассказы женщины. Кроме того, постоянно вызывая жалость к себе, к своей невыносимой жизни («...ложились на тахту, закрывала лицо газовым шарфом и плакала: ещё две, три недели – и опять Москва» [2, с. 176]), она уничтожает зачатки мук совести у любовника, о наличии которых говорит его мысленный взор, рисуя трогательную сцену расставания мужа с женой («хозяйственно вошёл вместе с нею, оглянувшись, - хорошо ли

устроил её носильщик, - и снял перчатку, снял картуз, целуясь с ней, крестя её» [2, с. 175]). В конце концов именно женщина выглядит главной виновницей самоубийства мужа в конце рассказа. Примечательно, что краткое, нарочито сухое сообщение о трагедии предваряется цветистым описанием красоты Кавказа и сентиментальной сценой умиления героини твякающими под окном чекалками. Такой приём контраста работает на то, чтобы обнаружить фальшивость натуры героини, высветить её притворную сентиментальность на фоне подлинного бессердечия.

Таким образом, налицо демонизация женского образа, что наблюдается не только в рассказе «Кавказ», но и в рассказе «Чистый понедельник», но в более мягкой форме. «Чистый понедельник» сам Бунин считал лучшим рассказом цикла «Тёмные аллеи». Он писал: «Благодарю Бога, что он дал мне возможность написать "Чистый понедельник"» [3, с. 391]. Главные герои рассказа – молодые женщина и мужчина, которые наслаждаются жизнью. Их отношения как будто идут к своему логическому завершению, но вдруг героиня разрывает их и уходит в монастырь.

В связи с необычной развязкой особенно интересен именно образ героини – молодой, состоятельной женщины, сочетающей в себе восточный тип красоты и духовную русскую православную натуру. Пожалуй, главная её черта – загадочность, которая создается автором при помощи вопросительных слов и неопределённых местоимений (зачем-то, почему-то, что-то), то и дело повторяющихся в речи рассказчика и его внутреннего восклицания: «Странная любовь!». «Странность» всё время сквозит и в поведении героини: она любит окружать себя красивыми вещами, тревоугодничать, но, вместе с тем, кажется какой-то удивительно отстраненной от всего, что её окружает: «Похоже было на то, что ей ничто не нужно: ни цветы, ни книги, ни обеды, ни театры, ни ужины за городом» [4, с. 337]. Она происходит из знатного купеческого рода, но кажется отчужденной от своего сословия. Она читает все подряд – Гофмансталя, Шницлера, Тетмайера (европейские модернисты), роман символиста Брюсова «Огненный ангел», слушает Шаляпина, внимает лекциям Андрея Белого, однако её отношение к прочитанному, увиденному и услышанному похоже на равнодушие.

Создаётся впечатление, что эта женщина в какой-то мере принадлежит к числу «лишних» людей в том смысле, в котором к ним традиционно причисляют Евгения Онегина. Но, в отличие от героя пушкинского романа, она в расцвете молодости вдруг решает круто изменить свою жизнь - принять постриг, что достаточно редко для эпохи декаданса начала XX века и говорит об её смелости и силе характера. Таким образом, любовь (странная и со стороны героини) не смогла помочь ей обрести духовную гармонию.

Каждый рассказ книги «Тёмные аллеи» — жемчужина бунинской прозы. Любовь у Бунина глубоко и художественно убедительно осмысливается прежде всего как психологическое явление. Поэтому писатель Г.В. Адамович так говорит о нем: «Бунин у нас, в нашей литературе — последний бесспорный, несомненный представитель эпохи, которую мы не напрасно называем классической, как бы ни был растянут и зыбок смысл этого слова» [1, с. 79]. В «Тёмные аллеи» мы не находим описания непреодолимого влечения двух людей, которое закончилось бы свадьбой и счастливой семейной жизнью. Жить до старости и умереть в один день — для Бунина это вовсе не идеал счастья, скорее, напротив. Таким образом, Бунин как бы останавливает время на высшем взлете чувств. Любовь достигает своей кульминации, но она не знает падения.

И. Бунин мастерски раскрывает особенности женского характера, наделяя его многими важными для его авторского миропонимания чертами. Можно без преувеличения сказать, что сборник рассказов «Тёмные аллеи» стал для И. Бунина воплощением всех многолетних размышлений писателя об отношениях между мужчинами и женщинами, о любви и счастье. Не все женщины в рассказах сборника находят свое счастье, для многих жизнь складывается достаточно тяжело и даже трагически, но мы всегда находим у И. Бунина глубокие, многогранные и сильные женские характеры, тонко чувствующие и понимающие. Любовь для И. Бунина может быть очень разной, и счастливой, и несчастливой, но всегда остается главной ценностью в жизни человека, и даже трагическая любовь, по мнению писателя, облагораживает человека и способна значительно повлиять на него, пробудив от спячки бесчувственности. Именно поэтому женские образы так важны для И. Бунина, именно в женской психологии и в женских характерах воплощается его идеал бытия, одухотворенного любовью, и он с большим мастерством воплощает это в своих произведениях, в том числе в сборнике рассказов «Тёмные аллеи».

Список литературы:

1. Адамович Г.В. Одиночество и свобода. – М.: Алетейя, 2002. – С. 79.
2. Бунин И.А. Кавказ // Бунин И.А. Повести: рассказы. – М.: Русанова, 1994. – С. 174-177.
3. Бунин И.А. Чистый понедельник // Бунин И.А. Повести: рассказы. — М.: Русанова, 1994. – С. 336-349.
4. Электронный каталог Знак Якобст [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ukrlib.com.ua> (Дата обращения: 16.09.16).
5. Уртминцева М.Г. Словарь русской литературы. М.: «Три богатыря» и «Братья славяне», 1997. – С. 65.

СЕНСОРНЫЕ ПРОСТРАНСТВА В РАССКАЗЕ ТУРГЕНЕВА «ЛЕС И СТЕПЬ»

Шипилова Юлия Валерьевна

*магистр, преподаватель СКГУ,
Республика Казахстан, г. Петропавловск
E-mail: shipilova.yuliya@mail.ru*

Лютц Алла Павловна

*магистр, преподаватель СКГУ,
Республика Казахстан, г. Петропавловск
E-mail: lyutc85@mail.ru*

Тургенев известен как автор многочисленных пейзажных описаний. Русская природа на страницах его книг оживает перед мысленным взором читателя. Тургенев пишет: «...в самой природе нет ничего ухищренного и мудреного, она никогда ничем не щеголяет, не кокетничает; в самых своих прихотях она добродушна». Истоки любви писателя к природе ведут свое происхождение из места, где родился писатель. Его родовое гнездо в Орловской области – Спасское-Лутовиново. Пейзажные описания в «Записках охотника» покоряют многие поколения читателей.

Сенсорное пространство — это пространство ощущений. «Существуют ... пять вложенных друг в друга сенсорных пространств: зрительное, звуковое, обонятельное, тактильное и вкусовое» [1, 149]. В соответствии с этим можно выделить сенсорные миры, непосредственно связанные с переживанием жизненных ситуаций. «В рамках каждого сенсорного пространства накапливается определенный фонд артефактов и стереотипов, — фонд, который позволяет владеть тем или иным сенсорным пространством. Полнота бытия необходимо включает сенсорную полноту» [1, 149].

Анализ сенсорных пространств в рассказе Тургенева «Лес и степь» из цикла «Записки охотника» позволяет почувствовать слияние природы с душой человека. Персонаж И.С. Тургенева проживает каждое мгновение своего пребывания на природе всеми доступными ему чувствами, и здесь мы полностью согласны с исследователем К.С. Пигровым, который писал: «Непосредственное переживание полноты бытия дается не только и не столько рационально, сколько эмоционально... Эмоциональное — это само содержание жизни» [1, 149]. Поскольку «полнота бытия необходимо включает бытовую полноту» [1, 149], И.С. Тургенев, задавшись целью передать счастье и полноту жизни, не мог проигнорировать ни одно из ощущений, доступных человеку, и попытался отразить все, что испытывает человек наедине с природой.

Произведение начинается с пейзажного лирического стихотворения. Музыкальность лирики позволяет нам погрузиться в звуковое сенсорное пространство природы. Известна музыкальность прозы И.С. Тургенева. Недаром в его романах звучат классические произведения. Не одной инструментальной музыкой наполнены его произведения; музыкальность присуща и его малой прозе, и заключается в самой природе. Читатель погружается в звуковое сенсорное пространство, ведь оно значит ничуть не меньше, чем зрительное описание пейзажа, и мастер слова это понимает.

Как много звуков природы, и крайне мало здесь человека, разве что храп сторожа или разговор. Мы слышим шелест деревьев от ветра, звуки грозы, дождя, пение и чириканье птиц, фырканье лошадей... Как великолепна природа в рассказе Тургенева, и сколь малой частицей здесь представлен человек! Все меньше и меньше таких великолепных пейзажей осталось в наше время. И рассказ Тургенева погружает нас в забытую, но откуда-то знакомую с детства картину.

Больше всего автору нравится лесная тишина и отдельные, возникающие на ее фоне звуки: «Но вот ветер набежал, и зашумели верхушки, словно падающие волны»; «Беляк вдруг выскочит, собака с звонким лаем помчится вслед...». Эти звуки отражаются, возникает эхо: «Каждый звук словно стоит в застывшем воздухе, стоит и не проходит». Так писатель передает величие и простор русского национального пейзажа.

Русской природе, как и любой другой, свойственны определенные зрительные образы. Это растения, которые перечисляет автор: липа, ландыши, ракиты над водой, дуб, крапива, рожь, и весь этот пейзаж освещается солнечными лучами. Такой пейзаж присущ только русской природе и является важной составляющей национальной картины мира.

Основой зрительного пространства рассказа выступают цветовая палитра и свет. Писатель мастерски использует различные оттенки, освещение, затененность, вечернее и ночное освещение. Советский писатель И.А. Новиков называл эту организацию зрительного пространства «тургеневской светотенью».

Потрясающая гармония света и тени передана И.С. Тургеневым: «деревья слабо шумят, облитые тенью»; «свет так и хлынет потоком»; «небо темнеет по краям; воздух вблизи как-то особенно прозрачен отдельные тени исчезают, воздух наливается мглой».

Цветовая палитра также очень богата оттенками, благодаря чему возможна чрезвычайная широта и универсальность цветовых ассоциаций. Ощущения и эмоции, вызываемые каким-либо цветом, традиционно вызываются предметом или явлением, постоянно окрашенным в данный

цвет. Такие ассоциации могут быть архетипическими, врожденными. Например, светлые цвета априори воспринимаются человеком как легкие, а темные — как тяжелые.

Преобладающими цветами в рассказе И.С. Тургенева являются красный, белый, синий, желтый и зеленый, а также их многочисленные оттенки: алый, багровый, красноватый, огнистый; водянисто-зеленый; свинцовый, бледно-голубой, васильковый, бурый, серебристый; золотисто-желтый, золотой, золотистый. Палитра рассказа приближена к цветовым традициям русской иконописи. Желтый, или золотой цвет в русской иконографии — это символ Божественного присутствия, небесного света. Белый цвет символизирует невинную чистоту, святость, сияние Божественной славы. Красный цвет может символизировать мученичество и человеческую природу Христа. Синий и голубой цвета символизируют вечность, тайну, мудрость, глубину. Зеленый — цвет гармонии и вечной жизни. Преобладают светлые тона, в рассказе практически отсутствуют мрачные, «тяжелые» цвета.

Таким образом, особенность тургеневской палитры заключается в воздушности, «акварельности», легкости красок. Писатель — мастер полутонов, тончайших оттенков, переливов цвета. Он не использует резких, определенных красок, четких, грубых линий.

Если найти эквиваленты зрительных и слуховых образов просто, то пространство запаха, пространство осязания — это совершенно иные миры. Сложно найти формы, способные зафиксировать эти ощущения. «Осязание во всем своем экзистенциально значимом многообразии, насколько мне известно, вообще никак до сих пор не каталогизировано... Артефакты во всех этих контактных (или промежуточных, как обоняние) сенсорных пространствах проблематичны» [1, 152]. Многие писатели и поэты пытаются художественно осмыслить и передать мир запахов, однако не у всех это получается. Но И.С. Тургенев с легкостью справляется с этой задачей.

Пейзажи Тургенева живы и реалистичны, ощутимо конкретны. Это создается благодаря осязательной и обонятельной «насыщенности» картин природы. Художник слова мастерски передает ощущаемый персонажем летний утренний зной и ночную свежесть, весенний ветер и зимний морозный воздух. Все осязательные, тактильные и эмоциональные ощущения мы условно разделили на 4 группы: температурные, эмоциональные, характеризующие психическое и физическое состояние.

Температурные ощущения: *«вам холодно немножко», «чувствуется близость жары», «уже жарко стало», «колючим зноем дышит неподвижный воздух», «зной густеет», «как воздух свеж и жидок»; «мягкий пар, теплый на вид», «морозным, острым воздухом».*

Эмоциональные ощущения: *«сердце в вас вострепнется, как птица»; «свежо, весело, любо!»; «какое наслаждение выехать весной до зари».*

Физическое состояние и физические ощущения: *«Как вольно дышит грудь, как бодро движутся члены, как крепнет весь человек, охваченный свежим дыханьем весны!..»; «Спокойно дышит грудь».*

Психическое состояние: *«вам дремлетя», «лень пошевелинуться», «на душу находит странная тревога».*

Наиболее обширно представлена группа температурных ощущений. Тургенев описывает мельчайшие погодные изменения, будь то зной, пар или воздух.

Рассказ проникнут чувством восхищения красотой русской природы. Она порождает в человеке не только чувство красоты, но и философские размышления о грандиозности мироздания: «идешь вдоль опушки, глядишь за собакой, а между тем любимые образы, любимые лица, мертвые и живые, приходят на память, давным-давно заснувшие впечатления неожиданно просыпаются... Вся жизнь разворачивается легко и быстро, как свиток; всем своим прошедшим, всеми чувствами, силами, всю свою душою владеет человек» [3].

Мы полностью согласны с Л.А. Крыловой, которая замечает: «Все земное и живое во множестве своих проявлений, раздробленные на отдельные запахи, звуки, краски – самостоятельный предмет изображения у писателя, наводящий на мысли не только о неразрывном единстве человека и природы, но и о памяти культуры прошлого» [2].

Не каждый современный человек может испытать слияние с природой. И мы можем констатировать, что большая часть человечества находится в состоянии сенсорного голода, то есть голода эмоционального. Отсюда – острое неудовлетворение жизнью, фатальное исчезновение чувства полноты бытия. Погружаясь в созданный писателем мир, «видишь не только пейзаж души русского человека, но сенсорное включение бытия природы в мир человека» [2]. Русский пейзаж в состоянии понять человек, духовно связанный с культурой, традицией.

Список литературы:

1. Пигров К.С. Философия в сенсорных пространствах // Звучащая философия. Сборник материалов конференции. – СПб, 2006. С.147-158.
2. Крылова Л.А. Сенсорные пространства русской усадьбы в рассказе И.А. Бунина «Антоновские яблоки». // Филологические науки / 1. Методика преподавания языка и литературы.
3. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. 3. М.: "Наука", 1979.

СЕКЦИЯ

«СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ»

ЛЕКСИКО-ТЕМАТИЧЕСКАЯ ГРУППА «ВОЕННАЯ ФОРМА ОДЕЖДЫ» В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Миронова Марина Васильевна

*канд. филол. наук,
доц. кафедры немецкого и французского языков
Дипломатической академии МИД России,
РФ, г. Москва*

E-mail: marinamironova1@list.ru

LEXICO-THEMATIC GROUP "MILITARY UNIFORM" IN RUSSIAN LANGUAGE

Marina Mironova

*PhD in Philology, Associate Professor
of the Department of German and French Languages,
Diplomatic Academy of the Russian Foreign Ministry,
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

Целью данной статьи является изучение структуры лексико-тематической группы (ЛТГ) «военная форма одежды» в русском языке. Выявлен иерархический принцип построения данной ЛТГ, характеризующийся признаком доминирования. Иерархия состоит из нескольких уровней абстракции.

ABSTRACT

The purpose of this article is to study the structure of the lexico-thematic group (LTG) "military uniform" in Russian. The hierarchical principle of constructing this LTG, characterized by a sign of domination, has been revealed. The hierarchy consists of several levels of abstraction.

Ключевые слова: военная форма; лексико-тематическая группа; иерархия наименований.

Keywords: military uniform; lexico-thematic group; hierarchy of names.

Для исследования структуры лексико-тематической группы (ЛТГ) «военная форма одежды» используется семасиологический подход, основанный на словарных дефинициях.

Объектом работы являются наименования форменной одежды, отражающие процесс становления ЛТГ и современное состояние анализируемых наименований в русском языке.

ЛТГ строится на иерархическом принципе и характеризуется признаком доминирования, т. е. распределением множества по вертикали. Иерархия определяется как набор элементов, состоящих друг с другом в определенных характерных отношениях [2, 3].

Иерархический принцип исследует ЛТГ как структуру, которая состоит из субгрупп разных уровней абстракции. Значение слова более высокого уровня абстракции является элементом значения слова нижнего уровня. Таксономия исследуемой группы представляет собой иерархию, состоящую из нескольких уровней абстракции. Самый абстрактный суперординатный уровень, состоящий из наименьшего количества интегральных компонентов, включает лексемы *амуниция, экипировка, снаряжение военное*.

Лексемы являются стилистическими синонимами. Денотативные значения данных наименований совпадают. Лексемы «экипировка» и «амуниция» в современном русском языке заменены на атрибутивное словосочетание «снаряжение военное».

Ко второму (базовому уровню) относятся лексические единицы, которые делят ЛСГ на несколько субполей. В их значения входит родовой семантический компонент. Насчитывается 4 основных субполя с доминантами:

1. *обмундирование военное*,
2. *защитное вооружение*,
3. *специальная одежда военнослужащих*,
4. *костюм (специальный)*.

Представленные наименования выступают гиперонимами по отношению к единицам третьего уровня. За исключением лексемы *костюм*, наименования являются атрибутивными словосочетаниями.

Третий уровень, смыслы которого содержат компоненты значений суперординат, образует пересечение специфических компонентов. Элементами третьего уровня субполя «защитное вооружение» являются трехсловные атрибутивно-объектные словосочетания, дающие определение форме одежды воинов разных эпох и видов войск:

- **защитное снаряжение гоплитов:** панцирь, щит, шлем, набедренники и поножи;
- **защитное снаряжение гастатов:** шлем, кожаная куртка, щит;
- **защитное снаряжение триариев:** щит, поножи, шлем;
- **защитное снаряжение халкаспистов:** кожаный щит, опреленный медью;
- **защитное снаряжение спагов:** чалма, широкая куртка, шаровары, бурнус.

Элементы субполя «защитное вооружение» пересекаются с субполем «обмундирование военное». Детали защитного вооружения составляют микрогруппы в составе субполя. В современном русском языке доминантой выступает лексема *бронежилет*. В отношении синонимии находится историзм *доспехи*. Ряд дополнительных уточняющих признаков имеют лексемы *бармица*, *бахтерец*, *кольчуга*, *латы*, *кираса*, *панцирь*.

В состав группы «защитное вооружение» входит микрогруппа «защитные головные уборы», которая пересекается дифференциальной семьей с ЛСГ «головные уборы». В современном русском языке доминантой микрогруппы является лексема *шлем*. Лексема *шлем* находится в отношении синонимии с устаревшей лексемой *каска*. В современном русском языке лексема *каска* потеряла специальное значение. Лексемы находятся в отношении денотативного тождества, подчеркивая отличительные признаки реалии, в том числе и временной признак: *ерихонка*, *забрало*.

Доминантой в микрогруппе «специальная одежда» является лексема *костюм* (специальный). В микрогруппу входят атрибутивные словосочетания, смысл которых определяется пересечением дифференциальных сем: *высотно-компенсирующий костюм*, *лётный костюм*, *маскировочный костюм*, *терморегулирующий костюм*.

Атрибутивное словосочетание *высотное снаряжение* является доминантой микрогруппы, в которую входят наименования снаряжения для работы в неблагоприятных условиях: *гидрокомбинезон*, *скафандр*.

Микрогруппа «снаряжение для неблагоприятных условий» пересекается на периферии с микрогруппой «индивидуальные спасательные средства». Доминантой выступает атрибутивное словосочетание *жилет спасательный*. В отношении синонимии к доминанте микрогруппы находится лексема *бушлат*.

Следует выделить микрогруппу «головные уборы, оснащенные аппаратурой», доминантой которой является лексема *шлем* в третьем своем значении. В состав микрогруппы входят лексемы *шлемофон*, *гермошлем*.

Основные типы номинаций военной форменной одежды выделяются на основе статусно-личностного, хронологического, порядкового и др. принципов. Одними из основных различительных характеристик исследуемых лексических единиц являются родо-видовые признаки, которые дают возможность рассматривать номинации военной формы по назначению реалий, по времени и месту их использования, по сезонной, территориальной, национальной принадлежности и др. На основе второстепенных признаков выделяются наименования военной одежды по материалу, форме, размеру, способу и месту ношения и т. д. [1, с. 169].

Список литературы:

1. Корягина М.В. Типология семантических соответствий в системах специальных номинаций (на материале наименований военной форменной одежды в русском и французском языках): диссертация ... кандидата филологических наук. – М., 2009. - 357 с.
2. Hallig R. und Wartburg W von. Begriffis als Grundlage für Lexicographie. — Berlin: Akademie-Verlag, 1963.- 316 S.
3. Jolles A. Antike Bedeutungsfelder // Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur. – Halle (Salle), 1932. - Bd. 58. - 1932.

ЯЗЫКОВОЙ ПОРТРЕТ ЭТНОСА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ДИАЛЕКТИЗМОВ И ЭВФЕМИЗМОВ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Трифоновна Светлана Андреевна

*ассистент кафедры теории и практики английского языка
Московского государственного областного университета*

РФ, г. Москва

E-mail: svs-9@bk.ru

LANGUAGE PORTRAIT OF ETHNOS THROUGH THE PRISM OF DIALECTISMS AND EUPHEMISMS IN ENGLISH LITERATURE

Svetlana Trifonova

*assistant at English Language Theory and Practice department
of Institute of Linguistics and Intercultural Communication
at Moscow State Regional University
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

Данная статья посвящена употреблению лексических образных средств для описания языкового портрета персонажей в художественных произведениях англоязычной литературы. В статье уделено внимание использованию диалектизмов и эвфемизмов в художественной литературе. Исследование проводится на материале шотландских, ирландских, британских, американских художественных произведений. Выбор автором данных лексических средств обусловлен целью передать яркую индивидуальность речи персонажей, показать специфику и самобытность культуры.

ABSTRACT

The article is devoted to using lexical expressive means for describing the language portrait of characters in works of English imaginative literature. In the article much attention is given to using dialectisms and euphemisms in imaginative literature. The research is conducted on the material of Scottish, Irish, British and American literature. The choice of an author to use these lexical means is conditioned by the aim to convey the bright individuality of characters' speech, show the cultural specificity and originality.

Ключевые слова: языковой портрет; этнос; диалект; диалектизмы; эвфемизмы; эвфемистическая лексика

Keywords: language portrait; ethnos; dialect; dialectisms; euphemisms; euphemistic lexics

Язык является основным средством человеческого общения. Как социальное явление, язык может развиваться только в обществе и отражать те явления, которые в нем происходят. На всем протяжении социально-исторического развития общества происходит формирование и отбор общественно-речевых норм употребления и произношения слов, а также использование грамматических, синтаксических и лексических средств языка. Эти сложившиеся в процессе языковой практики нормы фиксируются в словарях и грамматических справочниках.

Для каждого литературного языка характерен определенный набор норм, допускающий употребление тех или иных слов.

Литературный язык - это язык проявления культуры, имеющий словестную форму выражения. В рамках литературного языка выделяют следующие языки: письменно-бытового общения, официально-деловых документов, науки, публицистики, школьного обучения и т. д. В данной статье мы рассматриваем язык художественной литературы.

Литературное творчество писателей дарит миру не только новые произведения, но и новые слова, а иногда и новый смысл уже существующих слов.

Язык художественной литературы очень многообразен в содержательном плане. Чтобы достичь выразительности речи персонажей в произведениях могут вводиться слова и выражения из социальных и территориальных диалектов национального литературного языка. Писатели довольно часто обращаются к лексико-фразеологическим особенностям территориальных диалектов с целью более полного раскрытия художественного замысла и описания характера героев произведения.

Территориальный вариант литературного языка используется на определенной территории как средство общения местных жителей. Согласно словарю социолингвистических терминов, территориальный диалект - это та часть национального языка, в которой существуют определенные фонетические, грамматические, лексические и синтаксические особенности, характерные для определенной территории [8, с. 229].

В художественной литературе диалекты играют немаловажную роль. Если писатели XVIII в. использовали диалектизмы преимущественно для описания крестьянской, простонародной речи персонажей, то с XIX в. целью использования диалектной лексики стало стремление правдиво описать жизнь народа, придать местный колорит, показать специфику быта и культуры.

Использование диалектизмов в художественной литературе придают тексту красочность, выразительность и самобытность. Каждый язык, и английский язык в частности, подвергается воздействию контактирующих культур, обогащаясь новыми номинациями и структурами, что проявляется в художественной литературе и придает яркую индивидуальность речи персонажей. В англоязычной литературе писатели используют территориальные диалекты, с целью создания яркого образа шотландцев и ирландцев.

Например, употребление диалектизмов делает роман И. Уэлша «На игле» уникальным. Основной темой романа является жизнь шотландского общества конца 80-х годов. В романе некоторые монологи написаны на шотландском диалекте с использованием фонетической транслитерации, а некоторые на стандартном английском, где лишь в диалогах присутствует шотландская речь. Это сделано с той целью, чтобы разделить героев и отобразить их принадлежность к определенным социальным группам. Совмещая различные типы речевой культуры, автор показывает разобщенность общества.

Данный роман является примером социального текста, так как в нем напрямую отражаются культурные, политические, экономические и социальные аспекты британской жизни в 1980-90 годы. В это время в Британии происходит резкий всплеск национализма и требований

Шотландии и Уэльса о предоставлении автономии. В начале 80-х годов XX века в Британии перестали существовать многие отрасли промышленности, и экономический кризис достиг своего апогея. В это же время общество также претерпевало значительные изменения. Замена викторианских ценностей семьи, брака и традиций ценностями потребления и благосостояния становится новой общественной моралью. Отвержение этой новой морали, уход героев от общества видно в произведении и выражается через диалектизмы.

Роман «На игле» написан в духе постмодернизма. Это способствует тому, что автор наполняет свой текст специфическим шотландским диалектом и грубым сленгом для того, чтобы подчеркнуть пропасть между человеком и обществом.

Таблица 1.

Шотландские диалектизмы в произведении И. Уэлша «На игле»

Шотландский вариант английского языка	Британский вариант английского языка	Перевод на русский язык
<i>"It disnae bear thinkin about".</i>	<i>"It didn't bear thinking about".</i>	«Невозможно представить себе».
<i>"Thuv goat tae dae it aw fir thumsells".</i>	<i>"They've got to do it all for themselves".</i>	«Им приходится все делать самим».
<i>"Ah couldnae mention the Barrowland gig tae Lizzie".</i>	<i>"I couldn't mention the Barrowland gig to Lizzie".</i>	«Я не мог сказать Лиззи о сейшене в «Бэрроуленде».
<i>"They mean well, and they mean well tae me, but there's nae way under the sun that they can appreciate what ah feel, what ah need".</i>	<i>"They mean well, and they mean well to me, but there isn't a way under the sun that they can appreciate what I feel, what I need".</i>	«Они хотят мне добра, они хотят мне добра, но ни за что на свете не научатся уважать мои чувства и мои потребности».
<i>"Ah suppose man, ah'm too much ay a perfectionist, ken? It's likesay, if things go a bit dodgy, ah jist canna be bothered, y'know?"</i>	<i>"I suppose man, I'm too much a perfectionist, ken? It's like to say if things go a bit dodgy, I just cannot be bothered, you know".</i>	«Наверняка я слишком щепетильный, понимаешь? Если что-то, это самое, не по-моему, так меня лучше не трогает, просекаете?».

На протяжении длительного времени в английской литературе персонажи ирландского происхождения были фигурами комическими или представлялись читателя грубыми и неотесанными. Эта традиция начинается с шекспировского произведения «Генрих V», где капитан Мак-Моррис воплощает собирательный образ ирландца, в котором хвастливый солдат сочетается с бесполезным, но веселым слугой.

В течение следующих трехсот лет за ирландцами был закреплен стереотип ленивых, драчливых, хитрых, безудержных пьяниц. Такому стереотипному представлению об ирландцах способствовало то, что доминирующим языком во всех областях являлся английский. До недавнего времени ирландский язык использовался в основном в сельской местности. Большинство случаев непонимания и неверного истолкования этого языка приводило к лингвистическим противоречиям, путанице и, как результат, ошибочно воспринимались специфические черты ирландской ментальности.

В настоящее время в Ирландии существует стандарт ирландского национального варианта английского языка, а также совокупность ирландских территориальных диалектов английского языка. Обиходно-бытовая речь базируется на литературном стандарте, но включает в себя специфические черты ирландских диалектов, которые все чаще и чаще проникают в художественные тексты. Писатели намеренно выбирают такие языковые средства, как диалектизмы, чтобы создать более красочный образ персонажа и придать ему национальный колорит. Применение специфических территориальных диалектов обусловлено стремлением авторов привлечь внимание к проблемам ирландцев и донести до читателя их значимость.

Уровень знаний об иной лингвокультуре формируется с помощью лингвокультурных типажей, которые выделяются речеповеденческими эталонами, ценностными ориентирами и образом жизни.

Рассмотрим примеры особенностей речи ирландцев в художественной литературе. Чтобы приблизить читателя к реальному образу ирландца, писатель старается воспроизвести лексические, фонетические, стилистические особенности произношения.

Таблица 2.

Ирландские диалектизмы в произведениях ирландских писателей

Ирландский вариант английского языка	Британский вариант английского языка	Перевод на русский язык
<i>"Sure he had to be a freethinker whe' he learnt a thrade and went to live in the town".</i> (G.B. Shaw. John Bull's Other Island)	<i>"Sure he had to be a freethinker when he leant a trade and went to live in the town".</i>	«Он-то, понятно, безбожник; как же иначе, коли ремеслу обучился и в городе живет». (Бернард Шоу. Другой остров Джона Булла.)
<i>"I don't think Deirdre is the right sawrt for you at all".</i> (S. O'Faolain. The Heat of the Sun)	<i>"I don't think Deirdre is the right sort for you at all".</i>	«Нет, Дейдре тебе, по-моему, не пара». (Ш. О'Фаолейн. Солнечный зной)

Окончание таблицы 2.

Ирландский вариант английского языка	Британский вариант английского языка	Перевод на русский язык
"Good morrow to you", says I, leading out of the stable my lord's horse with an ould saddle and bridle on". (M. Edgeworth. The Absentee).	"Good morning to you", said I, leading out of the stable my lord's horse with an old saddle and bridle on".	«С добрым утром, сэръ», - говорю я ему и вывожу лошадь милорда под старым седлом и со старой уздечкой из стойла». (М. Эджворт. Вдали Отечества)
"-Dinna be sae venturesome an' foolitch! -Nae harm 'ill happen to me". (L. MacIntock. Jamie Freel and the Young Lady)	"-Don't be so venturesome and foolish! -No harm will happen to me".	«-Не будь таким безрассудным и отчаянным! -Ничего они мне не сделают». (Л.Маклинток. Джэми Фрил и юная леди)
"And the story wint that the fairies took her away". (S. Lover. The White Trout)	"And the story went that the fairies took her away".	«Поговаривали, будто её унесли феи». (С. Лавер. Белая форель)

Если употребление различных вариантов территориальных и социальных диалектов допустимо в литературных произведениях, то существует определенный пласт лексики, в котором невозможно использовать прямые номинации. Чтобы избежать их употребление, писатель обращается к эвфемистической лексике, которая помогает передать запретное понятие. А.П. Квятковский считает главной характеристикой эвфемизма - «благоречие», вежливое выражение, смягчающее прямой смысл резкого, грубого или интимного высказывания [5, с. 362].

Вследствие культурных, психологических и этических причин определенные слова требуют эвфемистического обозначения. Эвфемистические выражения составляют большой пласт лексики английского языка. При эвфемистическом переименовании происходит либо полное замещение негативного значения слова, либо уменьшается звучание негативных языковых единиц.

Эвфемизмы представляют собой особую лексическую систему, которой свойственны косвенные наименования. Чтобы читатель мог раскрыть значение эвфемизма, ему необходимо соотнести заменяемое слово и его истинное значение. Эвфемизмам свойственна способность заменять одно понятие другим, используя положительную или нейтральную коннотацию. Например, такие номинативные сферы как

«возраст», «бедность», «беременность», «болезнь», «умственные недосатки», «пьянство», «смерть» могут вызвать определенный этический дискомфорт, затронуть вопросы личного характера, деликатной темы.

Рассмотрим сферы эвфемистической лексики, которые чаще всего встречаются в англоязычных произведениях.

Таблица 3.

Номинативные сферы употребления эвфемизмов

«пьянство»	
“...he is a good unconscious spy on Brass, and tells, in his cups , all that he sees and hears”. (Ch. Dickens. “The Old Curiosity Shop”)	«...он неплохой доносчик; сам того не подозревая, спьяну выбалтывает мне все, что видит и слышит у Брасса». (Ч. Диккенс. «Лавка древностей»)
“The blonde one, old Bernice was drinking bourbon and water. She was really putting it away , too”. (J.D. Salinger “The catcher in the rye”)	«А блондинка Бернис налегала на виски с содовой». (Джером Д. Сэлинджер. «Над пропастью во ржи»)
“...and when I went in a while after to inform them that Earnshaw had come home rabid drunk, ready to pull the whole place about our ears...” (E. Bronte “Wuthering Heights”)	«...и когда я вскоре затем пришла предупредить их, что Эрншо воротился пьяный в дым и готов обрушить потолок на наши головы...» (Э. Бронте. «Грозовой перевал»)
«бедность»	
“Benton came to see me yesterday, and from what he told me, the poor chap doesn’t seem to have a shirt to his back . He has been out of employment for over a year now!” (K. Prichard. “Golden Miles”)	«Вчера ко мне заходил Браун. Он сказал, что страшно бедствует . Ведь он без работы больше года». (К. Причард. «Золотые мили»)
“Philip Bosinney was known to be a young man without fortune , but Forsyte girl had become engaged to such before, and had actually married them”. (J. Galsworthy “The Man of Property”)	«Всем было известно, что Филипп Босини - молодой человек без состояния , но девушки из семьи Форсайтов и раньше обручались с такими людьми и даже выходили за них замуж». (Дж. Голсуорси. «Собственник»)
“One of his guests, a writer of poetical drama, was a man who three months after he had earned a thousand pound, never had a penny with which to bless himself ”. (J.K. Jerome. “Paul Kelter”)	«В числе его посетителей находился один драматург - человек, которому гонорара в тысячу фунтов хватало месяца на три, после чего он оставался без гроша в кармане ». (Джером К. Джером. «Пол Келвер»)

«умственные недостатки»	
“James has said he would be lonely. Lames had always been a poor thing ”. (J. Galsworthy “The Man of Property”)	«Джемс сказал, что ему будет тоскливо одному. Джемс всегда был глуповат ». (Дж. Голсуорси. «Собственник»)
“He looked out the pub window at the sky-high mountain peaks that seem to be nudging Vancouver into the sea. ‘Sometimes I think I’ll go nuts , staring at those things”. (D. Carter. “Fatherless Sons”)	«Он выглянул из окна пивной и посмотрел на уходящие в небо горы; казалось, они теснили Ванкувер к морю. - Мне другой раз кажется - погляжу-погляжу на эти громадины и свихнусь ». (Д. Картер. «Сыновья без отцов»)
“Woman, you’ve gone too far! You’re out of your senses! ” (D. Carter.”Fatherless Sons”)	«Вы что, распрощались с рассудком , что ли?» (Д. Картер. «Сыновья без отцов»)

«беременность»	
“The tall dark girl came to see Doctor Reefy because she was in the family way and had become frightened”. (Sh. Anderson. “Winesburg, Ohio”)	«Высокая смуглая девушка пришла на прием к доктору Рифи, потому что почувствовала себя беременной и испугалась». (Ш. Андерсен. «Уайнсбург, Огайо»)
“I feel my inside turn to water sometimes, and there you are, going to have a child by me ”. (D.H. Lawrence Lady Chatterly’s Lover)	«Я порой чувствую, как все внутри у меня холодеет. И на тебе, ты ждешь от меня ребенка ». (Д. Лоуренс. «Любовник леди Чаттерлей»)
“She spread her hands over her ballooning apron as if they could hide what her clothes could not”. (C. McCullough “The Thorn Birds”)	«Она прикрыла руками вздувшийся фартук , будто руки могли спрятать то, чего уже не прятала одежда». (К. Маккалоу. «Поющие в терновнике»)

«болезнь»	
“I’m getting very deaf. I suppose I don’t hear people. Emily’s got a bad toe ”. (J. Galsworthy “The Man of Property”)	«Я окончательно глухну. Ни слова не слышу. У Эмили опять припадок подагры ». (Дж. Голсуорси. «Собственник»)
“His description of the trip to see, Frank in Goulburn Gaol was carefully worded, stripped of the pain it had engendered, giving no hint of Frank’s steadily worsening psychosis ”. (C. McCullough “The Thorn Birds”) душевное расстройство	«Свою встречу с Фрэнком в гоулбернской тюрьме он описывал очень сдержанно, ни словом не выдал, как она была мучительна, не намекнул, что у Фрэнка душевное расстройство и оно становится все тяжелее». (К. Маккалоу. «Поющие в терновнике»)

"...in those two months, Mrs Linton encountered and conquered the worst shock of what was denominated a brain fever ". (E. Bronte "Wuthering Heights")	«...за эти два месяца миссис Линтон переборола злейший приступ того, что врачи называли « мозговой горячкой ». (Э. Бронте. «Грозовой перевал»)
---	---

«смерть»	
"A few words, a sprinkle of earth, the thrusting of the coffin home, and Aunt Ann had passed to her last rest ". (J. Galsworthy "The Man of Property")	«Несколько слов, горсточка земли, гроб поставлен на место - и тетя Энн обрела последнее успокоение ». (Дж. Голсуорси. «Собственник»)
"But the hour came, at last, that ended Mr. Earnshaw's troubles on earth. He died quietly in his chair one October evening, seated by the fire-side". (E. Bronte "Wuthering Heights")	«Но пришел час, положивший конец земным невзгодам мистера Эрншо. В один октябрьский вечер, сидя у огня, он мирно скончался в своем кресле». (Э. Бронте. «Грозовой перевал»)
"He's gone to God, he's out of his pain. "Daddy means he's dead", said Fee tonelessly". (C. McCullough "The Thorn Birds")	« Бог взял его, и он больше не страдает . Папа хочет сказать, что Хэл умер, - ровным голосом сказала Фиа». (К. Маккалоу. «Поюющие в терновнике»)

Эвфемистическая лексика употребляется с целью завуалировать сущность обозначаемого понятия, а значит, процессу эвфемизации подвергаются все стилистические приемы, в том числе и диалектизмы. В местных диалектах также существует лексика, которая требует эвфемистической замены, что служит поводом для создания большого числа просторечных эвфемизмов. Такие эвфемизмы используются в речи персонажей художественной литературы как экспрессивные элементы, позволяя автору передать своеобразие, уникальность и колорит местного населения.

В произведении Дэвида Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей» егерь Оливер Мэллорс предпочитает говорить на местном просторечье, хотя он бывший британский офицер и знает язык английской аристократии. Даже в диалогах с утонченной, образованной Констанцией Чаттерлей егерь употребляет слова просторечного происхождения, не желая уступать своим моральным и нравственным принципам.

«It heals it all up, that I can go into thee. **I love thee that tha opened to me. I love thee that I came into thee like that**». «Ты моя баба, этим сказано все. Я люблю тебя, потому что сегодня ты **вся совсем отдалась мне**».

«Now **anybody can 'ave any child i'th'** world, he said, as he sat down fastening on his leggings». «Сейчас **бабе понести** - плевое дело, только пальчиком помани, - проговорил он и, сев на стул, начал пристегивать носки».

«An' if your sister there comes ter me for a bit o' cunt an' tenderness, she knows what she's after». «Ваша сестра **приходит ко мне за своей долей ласки**, и она ее получает».

«She's been in my bed afore: which you 'aven't, thank the Lord, with your continuity». «Она **была у меня в постели**, а вы с вашим разумением нет, Господь миловал».

Как видно из приведенных выше примеров, в художественной литературе авторы отражают ценностные и мировоззренческие установки общества с помощью диалектизмов и эвфемизмов художественных произведений. Языковой портрет этноса определяется нормами и стереотипами культуры. В художественной литературе языковой портрет позволяет создать художественный образ. Для передачи речевых характеристик при создании образа литературных персонажей автор использует такие лексические средства выразительности, как диалектизмы и эвфемизмы. Таким образом, диалектные элементы и эвфемистические наименования выполняют следующие стилистические функции: отражают социокультурные нормы общества и показывают национальные особенности, проявляющиеся в произношении, характерном для данного региона.

Список литературы:

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. Изд. 4-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2007. – 576 с.
2. Губочкина Л.Ю. Особенности лексико-семантических и лексико-стилистических трансформаций при переводе художественной литературы (на материале сказок О. Уальда): дис. канд. фил. наук. – М., 2009. – 196 с.
3. Злобина И.С. Лексическо-грамматические особенности функционирования шотландского варианта английского языка в романе И. Уэлша «На игле» // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2014. – Т. 20. – С. 341–345.
4. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. – 274 с.
5. Квятковский А.П. Словарь поэтических терминов. Изд.2, 2010. – 240 с.
6. Куреня О.О. Особенности вокализма ирландского варианта английского языка. // Вестник РУДН. Серия «Вопросы образования. Язык и специальность», № 4, 2007. – М.: РУДН. – С. 28-35.
7. Лушникова Г.И., Старцева Т.В. Структурные особенности лингвокультурного типажа «Ирландский эмигрант» (на материале произведения Дж. О'Коннора «Звезда моря») // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. - 2012. - № 18. - С. 145-152.
8. Словарь социолингвистических терминов. М., 2006. - 312 с.
9. Телегин Л.А. О фонетической мотивированности слова в английском языке// Проблемы теории языка и переводоведения: Сб. статей. – М.: Изд-во МГОУ, 2007. – С. 126–132.

СЕКЦИЯ

«ТЕОРИЯ ЯЗЫКА»

АВТОР КАК РЕЧЕВАЯ ЛИЧНОСТЬ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТЕМПОРАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ

Арзиева Евгения Руслановна

докторант

*Казахского национального педагогического университета имени Абая,
Республика Казахстан, г. Алматы*

E-mail: belong_to_dreams@mail.ru

AUTHOR AS A SPEECH PERSONALITY IN THE LIGHT OF TEMPORAL SEMANTICS

Evgeniya Arziyeva

doctoral candidate

*Kazakh National Pedagogical University named after Abai,
Kazakhstan, Almaty*

АННОТАЦИЯ

В статье поставлена проблема автора художественного произведения как речевой личности сквозь призму языковых средств ее репрезентации. В основу анализа положены языковые единицы темпоральной семантики, извлеченные из художественного текста постмодернистской направленности – рассказа Ильи Одегова «Пуруша». Доминирующая в рассказе семантика действий фактологического характера в сочетании с темпоральным синкретизмом формирует образ автора рассказа как речевой личности.

ABSTRACT

The article poses the problem of the author of a work of art as a speech personality in the light of the linguistic means of its representation. The analysis is based on the linguistic units of temporal semantics, extracted from their art text of the postmodern orientation - the story of Ilya Odegov "Purusha". The semantics of factual actions dominating in the story, combined with temporal syncretism, forms the image of the narrator as a verbal personality.

Ключевые слова: речевая личность, темпоральная семантика, художественный текст, семантический анализ, языковые единицы, темпоральный синкретизм.

Keywords: speech personality, temporal semantics, art text, semantic analysis, linguistic units, temporal syncretism.

Речевая личность в лингвистической литературе трактуется в рамках формулы 'человек в языке'. Так, Л.К. Жаналина акцентирует внимание на выделении в рамках понятия «языковая личность» термина «речевая личность», смещая акцент формулы 'человек в языке' на речевую деятельность: 'человек в речи'. С опорой на Л.П. Клобукову она рассматривает речевую личность как «многослойную и многокомпонентную парадигму речевых личностей» и, с учетом мнения Ю.А. Прохорова, развивает теорию «речевого фокусирования языковой личности», а именно теорию «собственно речевой личности» как феномена, вступающего в коммуникацию внутри одной культуры. [1, с. 66]. В контексте темпоральной семантики значимость представляют постулаты ученого, которые сводятся к следующему.

Первый постулат предполагает анализ языковых единиц с темпоральной семантикой в соответствии с выполняемой ими функции в художественном тексте как семантической составляющей произведения и дискурсивной составляющей его автора как речевой личности.

Второй постулат из выделенных нами утверждений в теории Л.К. Жаналиной диктует необходимость учитывать используемую автором художественного текста речевую тактику для воплощения заданных им коммуникативных интенций.

Третий постулат касается реализации автора как речевой личности в дискурсивной деятельности, которая единодушно связывается учеными с коммуникативной компетенцией [1; 2]. При этом дискурсивная деятельность, проявляемая в художественном тексте, превращается в творческую деятельность автора.

Целью настоящей статьи является репрезентация автора как речевой личности в контексте темпоральной семантики на материале рассказа Ильи Одегова [3].

Даже самый общий семантический анализ рассказа Ильи Одегова «Пуруша» свидетельствует о его насыщенности языковыми единицами с темпоральной семантикой. Наряду с пространственным значением она является доминирующей как в речи автора, так и в речи персонажей. Спектр данных единиц с точки зрения формальной выраженности достаточно разнообразен: от наречий времени, предложно-падежных форм существительных до деепричастных оборотов и придаточных

частей с обстоятельственным значением времени в составе сложноподчиненного предложения. Все это позволяет получить штрихи речевой личности автора произведения, основанные на темпоральной семантике.

При анализе языковых единиц с темпоральной семантикой в рассказе выявляется своеобразный авторский прием подачи хронотопа, носящий парадоксальный характер. Суть его заключается в том, что в канве четкого обозначения событийного пространства (действие происходит в Непале) в рассказе отсутствуют временные параметры излагаемых действий, а также некая временная точка отсчета как доминирующий момент, позволяющий характеризовать частную темпоральную семантику. С определенной долей погрешности за данную точку отсчета можно принять тот момент в рассказе, когда Пуруша, лежа с закрытыми глазами, начинает представлять себе мир: (Пуруша) *начал представлять себе мир.... Оглядел все это Пуруша и вдруг понял, что если он теперь откроет глаза, если хотя бы на миг придет в себя – то мир исчезнет, забудется, как сон.* В приведенном отрывке текста лексема *мир* употребляется в значении 'воображаемая действительность', которую заглавный герой рассказа представляет как желаемую объективную действительность. Данная действительность соответствует желаниям окружающих его людей: *Сначала Пуруша вообразил землю, широкую-широкую, потом покрыл ее горами, протянул реки, налил в ямы озера, и все места, где земли не хватило, залил водой. Потом он представил себе могучие деревья и нежные цветы, выпустил на волю тигров, слонов, носорогов, косуль...*

Циклическое время реализуется в виде соотношения воображаемого Пурушей мира (*с тех пор*) с миром, который повторяется в реальности восемь лет назад родившегося мальчика Камала, например (о Камале): *Ему на днях только-только исполнилось восемь, и мир все еще вертелся вокруг него.*

Темпоральный синкретизм, проявляющийся в рассказе в том, что прошлое перепутывается с настоящим и будущим, обосновывается и мифологической направленностью рассказа. Как подчеркивает А. Кемпинский, «в языке мифологической эпохи нет противопоставления настоящего, прошлого и будущего» [4]. Анализируемый рассказ построен на древнеиндийском мифе о Пуруше как вселенском человеке, олицетворяющем космическое начало, не ограниченное временем и пространством. Пуруша своей жертвой создает Вселенную подобно тому, как Христос спасает людей, жертвуя собой. [5, 6]. Оборотничество персонажей [7] способствует актуализации циклического времени в рассказе. Циклический характер времени выражается в изложении периодически повторяющихся событий, следовательно, носящих циклический

характер [8]. Заметная роль в передаче темпоральной семантики такого рода в тексте рассказа принадлежит наречиям времени. Одни из них указывают на регулярность повторяющихся действий, другие заключают в своей семантике указание на редкостный характер их протекания, например: *Иногда он вспоминает, что сам себя обрек на вечный сон, и злится на наш мир – и тогда не земле происходят несчастья. (О людях) Камал все удивлялся – откуда столько? – и старался сосчитать их, как его учили в школе, но все время сбивался и начинал сначала ... еще раз и еще, пока, незаметно для себя, не уснул. Но чаще Пуруша спит спокойно и улыбается во сне. Когда незнакомец порой приходил в себя и поднимал голову, Камал каждый раз спрашивал его недоверчиво: Пуруша?*

Действия, передаваемые глаголами положительной коннотативной окрашенности, свидетельствуют о позитивной оценке мира автором как речевой личности: *Но чаще Пуруша спит и улыбается во сне. (О лошади) Гита тоже знала эти дороги и понимала, куда ее везут, и поэтому, не дожидаясь оклика, каждый раз сворачивала в нужную сторону. Там, в Горепани, мама родила Камала. Туда же он второй год с поздней осени до ранней весны, когда дел дома становилось меньше, ходил на уроки.*

Значительную часть коммуникативного пространства автора рассказа как речевой личности составляет сфера разговорной речи, которая позволяет приблизить его к читателю. Данную сферу представляют, в частности, устойчивые сочетания, передающие циклический характер времени, типа *каждый раз, все* в значении 'все время': (о Камале) *Папа все не возвращался, и он ждал его во дворе... и уже несколько раз вскакивал, услыша чьи-либо шаги, но каждый раз это оказывался то сосед..., то незнакомый путник...*

Темпоральные языковые единицы, главным образом наречия времени, используемые для обозначения конкретного момента действия, придают значимость линейному времени в речевой личности писателя. Оно складывается из семантики, уточняющей: а) момент временной локализации действия; б) последовательности протекания действий; в) длительность действия.

а) Языковые единицы, уточняющие семантику момента временной локализации действия, представлены наречиями времени *теперь, тогда, однажды* (неопределенный настоящий момент, прошлый момент), например: *Так с утра еще туманец; земля за ночь влагой напиталась, в себя втянула, заготовила солнцу на прикорм, а теперь отдает. Камал вспомнил, что видел похожих людей однажды, издали ...и Камал тогда еще подумал – хорошо бы им рассказать, что на эту вершину есть нормальная пологая тропа. Теперь дорога*

шла под уклон... **сейчас** никого не было видно. Мужчины **днем** работали на полях, а женщины в доме. **Утром** Камал проснулся от холода. (Косвенная речь отца) Так что Пуруша **сейчас** в больнице. И врачи **говорят**, что он поправится.

Кроме того, в организации данной семантики активно участвуют предложно-падежные формы существительных и словосочетания с атрибутивным значением, ряд из которых относится к разговорной речи. В частности, это касается предложно-падежной формы с *утра*, соответствующей наречию кодифицированного литературного языка *утром*: Так **с утра** еще и туманец..., а также предложно-падежных форм к обеду, под вечер: В себя пришел он только **к обеду**. Асмет вернулся только **под вечер**.

Разговорный характер отмечается также в репликах диалога, в частности в репликах матери Камала, речь которой характеризуется директивной риторикой в целом: ... в комнату заглянула мама.

– **Наконец-то!** – воскликнула она. – Умывайся и иди за стол. Асмет уже час назад на поле ушел. И ты собирайся, после завтрака поведешь шерсть в Горепани...

б) Семантика, уточняющая последовательность протекания действий, воплощается путем использования контекста, в канву которого вплетаются наречия типа *тогда*, *потом*, позволяющие передать действия по мере их развертывания. Данные действия, обозначаемые глаголами прошедшего времени в аористическом значении, носят фактологический характер. В организации контекста при этом участвуют глаголы физического действия речи, движения, бытия: **И только когда звезды приблизились к земле**, только **тогда** Камал задремал. **Наконец** они поднялись на холм. Камал достал из кармана ножичек и кончиком осторожно **надавил** на щеку спящего. Реакции **не последовало**, и **тогда** Камал **надавил** сильнее, а **потом** легко **чиркнул** острием по коже. Камал бросился вслед за ними, но мама успела поймать его за шиворот. – Дома останешься, – сказала она, – **еще** не рассказал, где шерсть для тети Маниши потерял. И Гиту почистить **надо**.

В единичных случаях в организации рассматриваемой семантики наряду с глаголами прошедшего времени используются глаголы будущего времени, например: (Камал) Он бы придумал, что **в какой-то предсказанный день** мир **наконец** станет существовать сам и **тогда** Пуруша сможет проснуться.

Конструкции с темпоральным значением последовательности действия в большинстве своем отмечаются в авторской речи, характеризует автора как речевую личность следующим образом: логичность осмысления реальной действительности, четкость в организации мысли и воплощения ее в речевой действительности.

в) Линейное время в анализируемом рассказе воплощается в виде семантики, уточняющей степень длительности действия. С этой целью в тексте используются наречия времени *вскоре, наконец*, обозначающие кратковременность/длительность реализации действия с момента точки отсчета; *долго, вечно, давно*, обозначающие длительность осуществления действия; *вдруг* – его мгновенный характер, *бегом* – минимальную длительность в сочетании с директивной риторикой приказа, например: (о Пуруше) *Ведь не может же он спать вечно. Ему вдруг захотелось пошутить над спящим. А сон, который долго снится, может никогда не закончиться, это и папа так говорил, когда Камал капризничал и не хотел вставать по утрам.* (О Гите) *Подведя ее к стойлу, он стал распутывать узелки, чтобы снять наконец с седла Пурушу. Полдень уже давно миновал, но до заката было еще далеко. Вскоре они дошли до ущелья...* (Ближе к привалу) *В этот момент что-то мелькнуло перед его глазами.*

Интерес представляет употребление наречия места *далеко*, имплицитующее темпоральную семантику 'долго', что свидетельствует о взаимосвязи времени и пространства, таким способом воплощаемой приоритеты автора как речевой личности: *Камал никогда не был в Похкаре, но знал, что ехать туда далеко... До заката было еще далеко.*

Значительно реже семантика длительности передается путем использования предложно-падежных форм существительных в составе словосочетаний: *Через несколько секунд на их головы полетел щепень. Камал помнил, что единственная дорога, по которой ходили машины, находится в трех часах пути. А значит, отправляться необходимо прямо сейчас, пока еще светло. Может быть, в легенде говорится, что однажды, спустя тысячи лет, Пуруша проснется? Прошло несколько часов, солнце уже село, но розовый свет еще окрашивал острый двойной пик Мачанучры...*

Речевая деятельность автора как речевой личности, актуализируя темпоральную семантику, направлена в рассказе не только на изложение своеобразных событий, но и на воплощение жизненных ценностей, одной из которых является время. Благодаря этому передается мысль о том, что время ограничивает действия, замедляет их, ускоряет, корректирует. Строение временных границ, характерных для постмодернистской культуры, нивелирует значения настоящего, прошедшего и будущего времени в структуре речевой личности автора.

Темпоральная семантика между тем формирует речевую личность автора также благодаря использованию глаголов в различных формах времени. Большинство из них употребляется в форме прошедшего времени в аористическом значении, придающем действию фактологический характер. Глаголы настоящего постоянного времени

употребляются в философских размышлениях героев, а также при описании природных явлений: *Вот с тех пор Пуруша и спит. Но приходит солнце – и глядишь, тумана как не бывало... Если незнакомец не врет, если он и впрямь Пуруша, то почему мир до сих пор существует?* Делокализованный характер времени передается также с помощью глаголов постоянного будущего времени: *В горах рассвет поздний. Пока солнце выберется из-за гребня Аннапурны, пока раскинет свои лучи по всем склонам, пока каждый дом найдет да в окна заглянет...*

Таким образом, произведенный анализ свидетельствует о том, что семантика языковых единиц в контексте художественного произведения способна к репрезентации автора в виде речевой личности. В проанализированном рассказе путем использования целого спектра языковых средств с темпоральной семантикой, доминирующими среди которых являются фактологичность действия и темпоральный синкретизм, автор как речевая личность воплощает идею вечности жизни, возможной лишь при условии жертвы одного человека ради спасения людей.

Список литературы:

1. Жаналина Л.К., Килеяева Л.Т., Касымова Р.Т. и др. Язык современной науки: Языковые портреты. Учимся искусству научной речи. – Алматы: Print-S, 2010. – 344 с.
2. Седов К.Ф. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции. – М.: Лабиринт, 2004. – 320 с.
3. Одегов Илья. Пуруша // Дружба народов. – 2012. – № 3. – С.61-68.
4. Кемпинский А. Психология шизофрении. Пер. с польского. – СПб.: Ювента, 1988. – 294 с.
5. Руднев В.П. Философия языка и семантика безумия // Избранные факты, 2007. – Эл. версия. Режим доступа [www.rulit.me/books/filosofiya – yazyka – i – semiotika – bezumia...] 19.03.2018.
6. Руднев В.П. Винни Пух и философия обыденного языка. Эл. версия. Режим доступа [www.litmir.me/br/?b=94428] 12.03.2018.
7. Фалев Е.В. Герменевтика М. Хайдеггера и индийская философия // Вестник Московского университета. – Серия 7. Философия. – 2014. – С.3-15.
8. Смирнов И.П. Олитературенное время. – СПб.: Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2008. – 264 с.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научное издание

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ФИЛОЛОГИЯ,
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ: АКТУАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ**

Сборник статей по материалам

IX-X международной научно-практической конференции

№ 4-5 (8)
Май 2018 г.

Подписано в печать 22.05.18. Формат бумаги 60х84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 3,625. Тираж 550 экз.

Издательство АНС «СибАК»
630049, г. Новосибирск, Красный проспект, 165, офис 4.
E-mail: mail@sibac.info

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3