7universum.com
UNIVERSUM:

ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

UNIVERSUM: ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научный журнал

Издается ежемесячно с ноября 2013 года

Является печатной версией сетевого журнала

Universum: филология и искусствоведение

Выпуск: 2(59)

Февраль 2019

Москва
2019

УДК 008+70/79+80/82
ББК 71+80/85
U55

Главный редактор:

Грудева Елена Валерьевна, д-р филол. наук;

Члены редакционной коллегии:

Бревнова Юлия Александровна, канд. культурологии;

Жукоцкая Зинаида Романовна, д-р культурологии;

Карпенко Виталий Евгеньевич, канд. филос. наук;

Купцова Ирина Александровна, д-р культурологии;

Лебедева Надежда Анатольевна, д-р филос. наук;

Чурилина Любовь Николаевна, д-р филол. наук;

Шаронова Елена Александровна, д-р филол. наук.

U55 Universum: филология и искусствоведение: научный журнал. – № 2(59).
М., Изд. «МЦНО», 2019. – 40 с. – Электрон. версия печ. публ. –
<http://7universum.com/ru/philology/archive/category/2-60>

ISSN (печ.версии): 2500-400X

ISSN (эл.версии): 2311-2859

DOI: 10.32743/UniPhil.2019.59.2

Учредитель и издатель: ООО «МЦНО»

ББК 71+80/85

© ООО «МЦНО», 2019 г.

Содержание	
Искусствоведение	4
Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	4
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АФИШИ КОНЦА XIX-НАЧАЛА XX ВЕКОВ В ИСПАНИИ И ИТАЛИИ Монашера Инна Эдуардовна	4
Музыкальное искусство	8
САЛЬЕРИ И МОЦАРТ В ПРОБЛЕМАТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА (В ПРОДОЛЖЕНИЕ ТЕМЫ) Ивонина Людмила Фёдоровна	8
О ВАЖНОСТИ СТРУКТУРИРОВАНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ В ПРОЦЕССЕ РАЗУЧИВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПИАНИСТОМ Кабдурахманова Луиза Бахтиеровна	16
Филологические науки	19
Языкознание	19
Германские языки	19
КОНЦЕПТОСФЕРА MIND В РОМАНЕ Р.РЕНДЕЛЛ 'PORTOBELLO' Матвиенко Елена Викторовна	19
Русский язык	22
СОБЫТИЕ В РЯДУ СОБЫТИЙ: РЕАЛИЗАЦИЯ ОДНОГО ИЗ ЛОГИКО-РИТОРИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ В ПОЛИТИЧЕСКОМ НАРРАТИВЕ «ВЫБОРЫ ПРЕЗИДЕНТА-2018» Масленникова Лариса Николаевна	22
Теория языка	26
СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ В СИСТЕМНЫХ СТРУКТУРАХ КОММУНИКАТИВНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСОВ Черницкая Людмила Александровна	26

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО
И АРХИТЕКТУРАХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АФИШИ КОНЦА XIX-НАЧАЛА XX ВЕКОВ
В ИСПАНИИ И ИТАЛИИ*Монашера Инна Эдуардовна**соискатель, Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова
РФ, г. Москва**E-mail: innamonasheroval@gmail.com*THE ARTISTIC ORIGINALITY OF THE SPANISH AND ITALIAN POSTER
OF THE END OF THE 19TH - THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY*Inna Monasheroval**aspirant, Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry,
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

В этой статье автор рассматривает итальянские и испанские афиши конца XIX — начала XX веков как объект влияния французской афиши, с одной стороны, и как воплощение идей отдельных художественных школ — с другой.

ABSTRACT

In this article are considered italian and spanish posters of the end of the 19th - the beginning of the 20th century as an object of the french poster's influence on the one hand, and as the embodiment of the separate art schools on the other hand.

Ключевые слова: афиша, искусство, коррида, опера, работа, изображение, рисунок, колорит, фон, орнамент.
Keywords: the poster, art, bullfighting, opera, work, image, drawing, color, background, ornament.

В Испании и Италии художественная афиша развивалась примерно в одно время — во второй половине 1890-х годов - в рамках стиля «модернизм» в Испании и «либерти» в Италии. До тех пор в обеих странах афиша существовала только как реклама для традиционных общественных развлечений — корриды в Испании и оперы в Италии. Тем не менее, в Испании рубежа веков — конкретнее в Каталонии — искусство афиши было локальным, а в Италии, благодаря таким крупным заказчикам, как универсальный магазин «Меле» и торговая марка — ликеры «Кампари» графическое искусство активно развивалось.

Первые испанские афиши представляли собой рекламу корриды в Севилье, ранние из них относятся к 1761 году. Вначале применялась техника ксилографии, а с 1830 года испанцы обратились к литографии, что позволило создавать относительно яркие афиши большого формата.

В 1896 году в Барселоне проводилась первая масштабная выставка афиш, преимущественно французских, с 1888 года Хосе Луис Пелисер (1842-1901) создает официальные афиши для Четвертой выставки индустриального искусства, а позже и Алехандро де Рикер (1856-1920). Через год распахнуло свои двери кабаре «Четыре кота» - барселонская версия «Шануар», где сосредоточился весь испанский авангард, включая Пабло Пикассо.

Такие художники как де Рикер, Рузиньол, Утрилло создают афиши для журнала «Лус», возникают первые соревнования по созданию афиш, а также следуют друг за другом выставки.

Безусловно, модернистская афиша Испании была вдохновлена французскими примерами, ведь основные протагонисты испанской афиши (Касас, де Рикер, Рузиньол) жили в Париже, где имели возможность воочию наблюдать стремительное развитие и перемены в искусстве афиши.

Каталонский художник и дизайнер Алехандро де Рикер (1856-1920), по мнению Алана Вейла, в своих первых работах («Фабрика Хуан Торра» (1899), «Ферма Сан-Луис» (1896) вдохновляется афишами Грассе, создавая афиши, на первом плане которых изображает задумчивых девушек с развевающимися длинными волосами, очерчивая их четким контуром. Позднее он отойдет от этой манеры изображения, утончив рисунок, введя орнаментацию и прибегнув к мозаичности, свойственной работам Мухи: в афишах «Фабрики галетт Грау и Ко» (1897), а также в очень изящной и нежной по колориту и рисунку афише «Мозаики Эскофет» (1900). Немногочисленные афиши художника-постимпрессиониста Сантьяго Рузиньола (1861-1931) отмечены вдумчивым и разнообразным подходом к композиции, а также варьирующимся колоритом: бледноватые оттенки желтого и зеленого, с незначительным ярким цветовым пятном, а также тонкий, намеченный штрихами рисунок для «L'allegria que passa» (1898), звездная ночь и колорит которой вызывают ассоциацию с работами Ван Гога, для оперы Гедрюса Купрявичюса (1899). Также немногочисленны работы драматурга Адриа Гуаля (1872-1943) - «Виножник, Театр Интим» (1899), «Свобода от часов» (1899), «Большой театр города Лисео» (1900), в которых предстают крупным планом сдержанные женские образы на орнаментированном фоне.

Лидер испанского модернизма Рамон Касас (1866-1932) обучался в академии Каролюса Дюрана (1881), а позже начал выставляться в Париже, что, безусловно, наложило отпечаток французского влияния на его графическое и живописное творчество, по крайней мере, в начале пути. Его комплексный подход к созданию удачной композиции афиши, а также разнообразие в выборе персонажей и концепций вызывает аналогию с работами Стейнлена или Лотрека. По мнению Леона Дешампа в статье журнала «La Plume», его работы имеют общие черты с афишами Ибеля. Его работы лишены обилия деталей и чрезмерной орнаментации, его персонажи разнообразны и приближены к испанскому типу (например, застывшая в раздумьях испанка с рекламы анисового ликера «Моно» (1898) или улыбающаяся дама, лежащая в пол-оборота с бокалом шампанского «Кодорню» (1898). В целом, он использует подобные концепции для многочисленной в его творчестве рекламы алкогольной продукции. Как и Лотрек, он прибегает к приему кадрирования персонажей (реклама того же игристого вина «Кодорню» (1898) или выбирает ракурс изображения со спины (реклама санатория для больных сифилисом (1900), в которой он также использует символику, изобразив болезненную девушку, держащую в руках белый олеандр — символ благополучия. Его работа для сферы развлечений - кабаре «Четыре Кота» (1900) гораздо более сходна с работами Лотрека — он, как и Лотрек, создает эффект толпы, наметив ее черными толстыми штрихами и представив протянутые руки с кружками, но колорит его гораздо приглушеннее и скромнее.

Афиши братьев Антони (1867-1944) и Мигеля Утрилло отличались сдержанностью рисунка и композиций. Свои наиболее оригинальные работы Мигель Утрилло создавал в соавторстве со своим другом Рамоном Кассасом, например, для кабаре «Четыре кота» (1897). Она сочетает в себе декоративность арнуво, характерную для Мухи и его последователей, с психологизмом и реализмом Лотрека и Ибеля. Афиши Франсиско Сидона, напротив, отличаются скупостью деталей и штрихов, он предпочитает работать с двумя-тремя основными цветами (помимо черного плотного контура), а в работе для выставки «Мейфрен» (1902) в качестве основного использует цвет листа.

Исследователь Леон Дешамп отмечает в испанской афише «грубые цвета и слишком выраженное золото», полагая, что феномен средиземноморских афиш заключается в том, что светлые цвета используются для усиления (то же касается афиш итальянского либерти) и на фоне работ Грассе, Мухи и Бертона они бледны.

Витторио Пика пишет в «Современной афише», что последнюю сотню лет в Италии основным заказчиком афиш являлась опера, и афиши были орнаментированы в духе рококо, иногда с изображением главных героев.

В 1889 году для оперы «Эдгар» Джакомо Пуччини создал свою первую афишу Адольфо Хознштайн (1852-1928), который, будучи по происхождению немцем, с 1879 года поселился в Милане, где работал художником по костюмам и декорациям для театра «Ла Скала», а впоследствии стал ответственным за графическую деятельность мастерских музыкального издателя Джулио Рикорди. Несмотря на то, что художник был знаком с творчеством Мухи и тоже применял удлинённый формат листа, а также крупный план, на этом сходства работ двух художников, по мнению Вейла, заканчиваются. Композиции Хознштайна отличаются смелостью, фигуры он создает с безупречностью, близкой фотографическому реализму, а палитра его ослепительна и ему удается играть с эффектами светотени. Для рекламы газеты «Coggiere della serrra» (1898) он помещает Гермеса на уличный фонарь, с которого тот, по замыслу художника, наблюдает за вечерней жизнью Милана. Несмотря на темный колорит, Хознштайну удастся мастерски «подсветить» героя и улочки, а заглавные буквы названия газеты вторят своими волнообразными линиями его летящим сандалиям. Близкая по замыслу, но более смелая в изображении его афиша для туринской фирмы-поставщика электрических приборов «Чезаре Уртис и Ко» (1903), на которой художник изображает образ обнаженной женщины со спины, освещающей светильником ночной Турин. Художнику удастся за счет разделения планов (ярко-алая изломанная линия, которая частично «закрывает» фигуру персонажа, но стала ярким акцентом, позволившем привлечь внимание к многообразным товарам, представленным в правой части листа) сделать изображение более объемным. Позже Леонетто Капьялло создает афишу для этой же торговой марки (после 1904), где также использует образ женщины в

открытом красном платье, которая, паря над ночным городом, освещает его огромным светильником. Но невзирая на игру колористических контрастов и полноценное изображение персонажа, его работа не производит такого впечатления оригинальности, как более ранняя Хоэнштайна. На афише для рекламы ювелирных изделий от Адона Кальдерони (1898) изящная девушка в изысканном платье с интересом изучает свою шкатулку, полную драгоценностей, на фоне здания миланского магазина — художник вновь использует мотивы ар-нуво для того, чтобы «обогреть» фон и вписать фасад в изображение, делая таким образом рекламу более эффективной. Невозможно рассмотреть творчества афиши итальянского художника без его афиш к опере, и именно на их примере становится очевидным, как менялся стиль Хоэнштайна — от лишенного портретных черт изображения многочисленных персонажей, веселящихся и завлекающих зрителей словно на афишах Шере в его работах к «Богеме» Пуччини (1895, 1896) до лаконичной и элегантно афиши к премьере «Тоски» (1899). Афиша представляет изображение ключевого момента для содержания пьесы — склонившуюся над убитым Скарпией Флорию Тоску, ярко-алое пятно, окутывающее афишу — кровь убитого Скарпии, а в образе Флории Тоски угадываются черты Хариклеи Даркле, исполнявшей ее партию.

Ему удалось воплотить свобододолюбивый дух итальянского искусства в своих афишах, во многом благодаря сознательному использованию образов, навеянных эпохой Возрождения: утонченные рыжеволосые девушки на рекламе итальянского пива (1906), похожие на нимф с картины «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли, или скульптурно проработанная фигура в его более поздней работе для рекламы пресса «Marmonier fils — Lyon» (1910), вызывающая ассоциацию с образами фресок Микеланджело. Вейл также отмечает, что его игра формами и цветами в работах для «Chiozza e turchi» (1899), где натуралистично воспроизведенные пузыри обрамляют композицию и являются ее ключевым моментом, или в «Cintura Calliano» (1898), пояса, исцеляющего от морской болезни, в которой изображен мужчина, противостоящий морю — отражают многогранность итальянского темперамента [6, с. 53]. Немногочисленным использованием художественных средств, с незначительной проработкой фона, утонченным рисунком он создает афиши для Монако (Автомобильная выставка и конкурс в Монако, (1900), а его работы для «Кампари» (Bitter Campari, 1901) отличаются теплым колоритом и лаконичностью. Уникальность его художественного языка — свобода композиции, смелость в использовании образов, ракурсов, колористических сочетаний, а также вариативность форматов и изобретательность в применении шрифтов, которые всегда оказываются в полном соответствии с общей структурой афиши, являются доступными для восприятия зрителем или покупателем. Хоэнштайна называют отцом итальянской афиши, ведь ему не только удалось выработать узнаваемый стиль афиши либерти, но и оставить после

себя учеников, продолжавших и обогащавших эту линию искусства в Италии.

Рикорди, о котором уже упоминалось ранее, известный по всему миру своими оперными партитурами, был первым «двигателем» итальянской афиши либерти. В 1895 году состоялась первая Венецианская биеннале, и был основан «Эмпориум» — рупор нового стиля. Развитие искусства афиши стало исчерпывать себя во Франции, а в Италии новые таланты, как отмечал Эрнест Круза, ведущий регулярную рубрику в «Эстампе и афише», превзошли своих парижских учителей.

Леопольдо Метликович (1868-1944) был одним из последователей Хоэнштайна, также работавшим в «Рикорди». Начав свой путь с помощника литографа (с 1891 года), он, став одним из самых успешных художников в «Рикорди», после ухода Хоэнштайна сменил его на посту художественного руководителя.

В одной из своих первых оперных афиш («Тоска», 1900) он облакает женское приближенное к портретному изображение в рамку, созданную из растительных мотивов ар-нуво, тщательно прорисовывая детали. Но уже в более поздней работе, также к опере, «Мадам Баттерфляй» (1904) он отказывается от прежнего подхода, а воспроизводит сцену ожидания героини, наиболее трогательную и знакомую для зрителя. Для рекламы автомобильных выставок в Милане (1905, 1906, 1907) он выбирает аллегорические образы крылатых атлетов, стараясь таким образом внести динамику в композицию, наиболее яркой из них является работа 1905 года, на которой мужская фигура, сидящая на колеснице, буквально пронзает изображение.

Джованни Маталони (1869-1944) был наиболее близким ар-нуво художником, работавшим в Рикорди. Его работа для анонимного газового общества (1896) (выбранная Жюлем Шере для воспроизведения в журнале «Мэтры афиши» (1895-1900), для вермута «Кора» (1898), а также «Праздник в Черваре» (1904) отражают эстетику стиля, близкую работам Альфонса Мухи: удлинённый формат листа, идеализированные женские образы (в первых двух афишах), фигуры, заключенные в декоративные рамки, сотканные из прихотливых линий, присущих ар-нуво, а также сдержанный нежный колорит и кропотливое воспроизведение многочисленных деталей — основные черты его творчества афиши этого периода.

Художник и иллюстратор Марчелло Дудович, также работавший в Рикорди и бывший учеником Метликовича, напротив, создавал емкие графичные изображения. Будучи родом из сербской семьи, обосновавшейся в Триесте, Дудович еще с детства работал с отцом в качестве литографа. После переезда в Милан в 1897 году он стал посещать художественную школу и был принят на работу в «Рикорди». В его ранней работе «Onoranze a volta» (1899) очевидно влияние Альфонса Мухи, в «Italia ride» (1900) — Эдварда Пэнфилда, а в более поздних, пришедшихся на расцвет его творчества — для универмага «Mele» (1907, 1910), торговых марок «Campari» и «Martini», Миланского автомобильного клуба (1907) концепция

была уже гораздо ближе стилю, который впоследствии получит название ар деко.

Франц Ласкофф (1869-1918), художник из Польши, работавший в Рикорди в 1901-1904 годах, при создании своих афиш вдохновлялся работами братьев Беггарстафф и в некоторой степени Обри Бердслея (Газета Каффаро Генуя, 1901). Ему удавались символические изображения с четкой композицией, уподобленные аппликациям - «Кофе Костинас» (1901), «Шоколад Сухард» (1900) — яркие, емкие, графичные.

Алеандро Вилла (1865-1906) еще один художник, работавший для Рикорди, изображал в своих работах

чувственные женские образы: будь то смелая и необычная реклама бала-маскарада в миланском театре (1896), изысканная реклама сигарилл Париж (1901), отражавшая эстетику ар-нуво, или многочисленные афиши для женских аксессуаров и предметов одежды, например, для платьев в универмаге Меле (1900), где ему удастся создать портретное изображение утонченной модницы.

Таким образом, невзирая на значительное влияние французской афиши на испанскую и итальянскую, каждая из них была продуктом своей художественной школы, а также во многом ее своеобразие было обусловлено специфической тематикой рекламы, свойственной этим странам.

Список литературы:

1. Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля. - М.: Галарт, 2001. - 344 с.
2. Alexandre A. The modern poster. - New York: Charles Scribner's Sons, 1895. - 160 с.
3. Barilli R. Art nouveau. - London : Hamlyn, 1969. - 157 с.
4. Fahr-Becker G. Art Nouveau. - Cologne : Evergreen, 1997. - 428 с.
5. Hiatt C. Picture posters. A short history of illustrated placard. - London: George Bell and sons, 1895. - 367 p.
6. Rennert J. Cappiello: The posters of Leonetto Cappiello. Poster Auctions Intl Inc. 2004. - 336 с.
7. Weill A., Hall G.K. The poster. A worldwide survey and history. - London, 1985. - 422 с.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

САЛЬЕРИ И МОЦАРТ В ПРОБЛЕМАТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА
(В ПРОДОЛЖЕНИЕ ТЕМЫ)*Ивонина Людмила Фёдоровна**Заслуженная артистка России, профессор Пермского государственного института культуры,
РФ, г. Пермь**E-mail: ivoninaluda@gmail.com*INTERPRETATION OF SALIERI AND MOZART AS CHARACTERS
IN A TRAGEDY BY ALEXANDER PUSHKIN*Lyudmila Ivonina**Honoured artist of Russia, Associate Professor, Perm State Institute of Culture,
Russia, Perm*

АННОТАЦИЯ

Автор анализирует образы Моцарта и Сальери с помощью метода моделирования ситуации: герои действуют и мыслят в предполагаемых обстоятельствах. Данный подход позволяет рассмотреть мотивы действий героев трагедии А.С. Пушкина с новой стороны, что дополняет характеристики образов новыми психологическими нюансами, обогащает традиционные подходы к оценке их взаимоотношений. Образ Сальери рассматривается, кроме того, как модель искажённого понимания траектории движения к творческому олимпу.

ABSTRACT

The author analyses the characters of Mozart and Salieri using the method of modeling situations: characters act and think under imaginary circumstances. This approach gives a new outlook on the motives of the characters in the tragedy by Alexander Pushkin, adding new psychological nuances and enriching the conventional perception of their relationship. Moreover, the Salieri character is shown as a model of how the idea of reaching the creative success may be warped.

Ключевые слова: Моцарт и Сальери, художественный образ, творчество, развитие, художественный текст, интерпретация, многослойность замысла, многомерность художественного образа.

Keywords: Mozart and Salieri, artistic image, creativity, development, literary text, interpretation, layers of meaning, multidimensionality of an artistic image.

В художественной литературе встречаются темы, обсуждение которых раскрывает общую проблематику смежных искусств. Одним из таких феноменов, указывающих на интеграцию искусств, является «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина из цикла «Маленькие трагедии».

Принадлежность героев трагедии к миру музыкального искусства естественным образом вызывает к себе интерес исследователей-музыковедов. Так, в музыкальных изданиях появляются статьи Д. Д. Благого (Нечаева) [5, с. 124-128], А. М. Цукера [36], И. А. Ильина [13; 14], что объясняется смысловой многозначностью как самой легенды, так и пушкинского текста: «Миф, как известно, с его символикой и метафоричностью, игрой скрытых смыслов и ассоциаций может иметь бесконечное число толкований, и только этим можно объяснить то обилие интерпре-

таций данной трагедии, какое мы встречаем в пушкиноведении, едва ли не превосходящее все другие пушкинские сочинения» [36, с. 35].

Эта «маленькая» трагедия Александра Сергеевича Пушкина – в значении слова «короткая», «недлительная», уместившаяся, как отмечает один из выдающихся пушкинистов Д. Д. Благой, в небольшом объеме – всего 231 стих, написанная поэтом в течение двух-трех дней, имеющая всего лишь две сцены, два действующих лица, но «по богатству творческой мысли, силе и глубине психологического анализа» являющаяся «одним из самых выдающихся созданий Пушкина» [4, с. 610], – действительно поднимает чуть ли не все основные вопросы как бытия, так и творчества.

По существу, трагедия Пушкина представляет собой монолог Сальери, в котором Моцарт приходит

и уходит, врываясь в размышления Сальери, появляется и исчезает, как бы символизируя скоротечность и недолговечность творческих озарений.

Что же раскрывает образ Сальери в этом курсе? В более поздней версии сюжета, в пьесе Питера Шеффера [39], как и в одноименном с ней фильме Милоша Формана, в финале действия Сальери отпускает грехи посредственностям всех времён и народов, называя себя их покровителем. Сальери, таким образом, символизирует (возможно) труд, лишённый таланта.

Позволим себе выделить – на правах интерпретации – лишь некоторые элементы из целой галереи смыслов, которые содержит трагедия, и изложить их, следуя логике композиции самого Пушкина, – в трёх частях. (Как отмечает Д. Д. Благой [4], *трем* монологам Сальери в трагедии соответствует *тремя* исполнением произведений Моцарта. Пушкин «с гениальным расчетом великого зодчего художественного слова» не дает Моцарту ни одного монолога, зато он раскрывает Моцарта непосредственно в его музыке, определяя обязательность её звучания в ремарках: «играет».)

Часть первая. Является ли Сальери самым собой?

«Звуки умертвив, Музыку я разъял как труп»: это признание Сальери – часто цитируемое, как и многие другие многомерные пушкинские лаконизмы, весьма смелое для композитора, считающего себя великим, – выглядит страшным, ведь начиналась творческая жизнь героя с любви и интуитивного чувства прекрасного: «Родился я с любовью к искусству; || Ребенком будучи, когда высоко || Звучал орган в старинной церкви нашей, || Я слушал и заслушивался – слезы || Невольные и сладкие текли». Но итог эволюции героя – способность к совершению злодеяния, завуалированного в ложнофилософской апологии.

Изучая Пушкина в 70-е годы, мы были убеждены в том, что единственно верный путь к пониманию трагедии – воспринимать имена знаменитых композиторов как обобщённые образы. Такой подход значительно упрощал восприятие текста, позволял решить задачу по принципу «чёрное и белое». Отсутствие неоднозначности суждений, определяющее ментальность людей того времени, с одной стороны, делало более доступным основной смысл трагедии, с другой стороны – сильно обедняло художественную многоплановость пушкинского текста.

Исследования тех лет, однако, подтверждают, что Пушкин, напротив, был убеждён в том, что отталкивается не от легенды, а от реальных событий: иначе говоря, вина Сальери для него была очевидна. Это обосновывает Д. Д. Благой, ссылаясь на источники [8], а также на принцип Пушкина опираться в работе на точно выверенное знание фактического материала. По его мнению, в отношении замысла трагедии поэт должен был пойти тем же путем, каким шел при работе над своими художественно-историческими произведениями, и в годы, предшествующие написанию «Моцарта и Сальери», тщательно собирал необходимый материал, «пользуясь всеми до-

ступными ему печатными источниками, по тому времени не очень многочисленными, и, надо думать, устными рассказами лично ему знакомых сведущих и компетентных русских музыкантов, и музыковедов» [4, с. 611].

По мнению Д. Д. Благого, несомненным подтверждением отношения Пушкина к Сальери является заметка, в которой поэт высказывается о личности композитора: «В первое представление „Дон Жуана“, в то время, когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта – раздался свист – все обратились с негодованием, и знаменитый Салиери вышел из залы – в бешенстве, снедаемый завистью» [4, с. 613]. На вопрос, «почему он позволил себе заставить Сальери отравить Моцарта», Пушкин отвечал, что «он не видит никакой разницы между „освистать“ и „отравить“» [21, с. 272].

Итак, Сальери – это действительно Сальери. И всё-таки Пушкин не называет героев пьесы по именам, оставляя возможность художественного и психологического обобщения, с одной стороны, и ограничивая их диапазон конкретно-историческими событиями – с другой. И в самом деле, если заменить «Сальери» на «завистник», а «Моцарт» на «гений» или «творец», то из самой трагедии уходит то главное, что связано с их реально существующей музыкой, которая неотъемлемым участником событий входит в данный сюжет.

Кстати, из труда Д. Д. Благого (старшего) мы узнаём, что Пушкин и сам планировал изменить первоначальное заглавие «Моцарт и Сальери» на новое – «Зависть», но отказался от этого. Д. Д. Благой отмечает, что вариант заглавия «Зависть» относится к октябрю 1830 года. Однако уже в конце ноября 1830 года этот вариант отброшен, и пьеса даже прямо обозначена «Сальери» [30]. (Было бы жаль, если бы Пушкин не принял этого решения. Совершенство названия трагедии в том виде, в котором мы её знаем, почти наверняка обеспечило ей весомую долю успеха: кроме преимуществ, связанных с всевозможными противопоставлениями, оно содержит в себе основной акцент на истории взаимоотношений).

Ещё несколько крайне интересных фактов. По мнению Д. Д. Благого, первоначальный замысел пьесы развивался под воздействием биографических обстоятельств в жизни самого Пушкина и имел для поэта особое значение в связи с его личными переживаниями. Под воздействием особенностей жизненной ситуации были подняты определённые эстетические и этические проблемы, и историческая реальность сюжета пьесы для Пушкина была принципиально важна. По примеру «Скупого рыцаря», которого Пушкин представил как перевод с несуществующего английского подлинника, он намеревался предпослать «Моцарту и Сальери» подзаголовок «с немецкого» и выдать его не за оригинальное произведение, а за перевод, тем самым, как считает Д. Д. Благой, «принимая на себя всю полноту ответственности» [4, с. 615].

И тем не менее, Моцарт и Сальери Пушкина – это персонажи пьесы и, «становясь образом», уже не могут претендовать на однозначное их толкование.

Напомним, парадокс в том, что «образ знает больше, чем его творец, и каждое новое поколение открывает в нем новые и новые содержательные глубины» [11].

Позволим себе предположить, что введение в трагедию эпизода с игрой слепого скрипача связано с тем же подтверждением достоверности сюжета. Скрипач играет конкретную музыку. Поэт будто бы хочет сказать, что история реальна, но слишком неоднозначна, чтобы быть просто историей, и неминуемо выводит на путь обобщений. И здесь, как в погоне за горизонтом, мы снова и снова ставим новые вопросы. Например, почему Пушкин «делает» скрипача слепым? Не для того же, в самом деле, чтобы только иметь возможность дать Моцарту произнести ставшую крылатой фразу – «Из Моцарта нам что-нибудь!». Или по другой, весьма этически глубокой, версии – можно объяснить это «желанием великого музыканта остаться в неизвестности, не смутив уличного музыканта тем, что слушателем его оказался сам автор» [5, с. 126]. В самом деле, необходимо здесь согласиться с исследователями, что «на каждом шагу мы убеждаемся, что любое слово, любая фраза Пушкина, кроме, так сказать, “надводной части”, имеют и часть подводную» [5]. И подтекст здесь будет таким, на какой способен ум, опыт, мышление воспринимающего человека.

В качестве дополнительного впечатления мы получаем и оценку музыки самого Моцарта, и – одновременно – его музыка сама становится обобщённым образом музыкального шедевра. Слепой скрипач играет, видимо, недостаточно хорошо, раз вызывает такой безудержный смех Моцарта – и, что естественно для образа-антипода, гнев Сальери. Вместе с тем, музыка Моцарта всё равно узнаваема, что ассоциируется со словами Глена Гульда о том, что даже если очень странно сыграть Баха, он не будет уничтожен совсем [16, с. 10].

Через взаимоотношения героев Пушкин поднимает одну за другой проблемы творца и общества. Так, например, как отмечает Д. Благой (Нечаев), в маленькой трагедии Пушкина отражён «своеобразный феномен подлинных произведений искусства: они начинают жить своей особой жизнью, заставляя забыть о питавших их корнях, пробуждая у каждого, кто их воспринимает, впечатления, чувства, переживания, связанные с его собственным характером, жизненным и художественным опытом» [5, с. 126]. Самостоятельная жизнь творений, так забавляющая Моцарта в пьесе, является прямой иллюстрацией того, как это происходит.

Кроме того, «вставной» эпизод драматургически очень важен и для характеристики героев: каждый из них по-своему реагирует на игру скрипача. Моцарт проявляет человечность, смягчая поступок Сальери, выгнавшего слепого старика вон («Постой же: вот тебе, || Пей за мое здоровье»), а Сальери демонстрирует ложный пафос («Мне не смешно, когда маляр негодный || Мне пачкает Мадонну Рафаэля, || Мне не смешно, когда фигляр презренный || Пародией бесчестит Алигьери»).

Подведя некоторые итоги, можно ответить на поставленный вопрос об образе Сальери: он настолько

же далёк от своего именитого прообраза, насколько его обогащает художественное преобразование. Он содержит «истину страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» [26], и в том числе – правду реальных событий. И здесь мы переходим ко второй части нашего изложения.

Часть вторая. Почему труд Сальери не вознаграждён?

Как бы ни был для нас важен образ Моцарта, дерзнём предположить то, что трагедия Сальери (речь, здесь и далее, идёт об образе Сальери) состоялась (или состоялась бы), даже если бы Моцарт в ней не появился. Она заключается в том, что Сальери тщетно пытается подняться на высоту, планку которой он сам для себя определил, и, возможно, кроме него никто не догадывается о его несоответствии созданному им же самим идеалу.

Сальери вовсе не является посредственностью: он слишком умён, чтобы не суметь себя оценить. Он вышел, благодаря труду и упорству, на ту ступень, на которой его собственное ничтожество в сравнении с идеалом и совершенством (в пушкинских версиях – голосом Бога) стало мучительно осознаваемым. Появление в его жизни Моцарта лишь безмерно усугубило страдания Сальери, ибо непростительная лёгкость, с которой Моцарту давались «безделицы», восхищающие Сальери «глубиной, смелостью и стройностью» – тем, чего, очевидно, так не хватало самому Сальери, – была для него мерилем таланта.

Каков путь Сальери? Это путь отрешения и труда: «Ремесло || поставил я подножием искусству; || я сделался ремесленник: перстам || придал послушную, сухую беглость || и верность уху. <...> Усиленным, напряженным постоянством || Я наконец в искусстве безграничном || Достигнул степени высокой...»

На самом деле, огрехи пути Сальери видны невооружённым глазом. Первое, что бросается в глаза – одиночество. Сальери не ссылается ни на мастера, которому он был бы благодарен, ни на ровесников, друзей, ни на одно имя, озарившее когда-либо его мечты. Замыкаясь в себе на узкой дороге упражнений в ремесле, он отвергает всё, что кажется ему не связанным с музыкой: «Науки, чуждые музыке, были || Постылы мне; упрямо и надменно || От них отрекся я и предался || Одной музыке. Труден первый шаг || И скучен первый путь». Не это ли уже начало крушения? Не начинается ли здесь история убийства творчества в себе?

Однако типичность мышления Сальери довольно очевидна. «Только гораздо позднее, – пишет Г. Г. Нейгауз, – понял я и верно определил порочность практикуемого нами механического способа работы: превращения живого человека в мёртвую машину» [22, с. 40].

Не понимая смысла творчества, Сальери жадно рушит всё, что не кажется ему ремеслом: «Нередко, просидев в безмолвной келье || Два, три дня, позабыв и сон, и пищу, || Вкусив восторг и слез вдохновения, || Я жег мой труд и холодно смотрел, || Как мысль моя и звуки, мной рождённые, || Пылая, с легким дымом исчезали».

Пушкин поднимает эстетическую проблему взаимоотношения творчества и ремесла, не решённую вплоть до наших дней. В письме к Н.Ф. Мекк от 30 августа 1877 г. П. И. Чайковский говорит о неэффективности сочинявшейся им тогда музыки к «Евгению Онегину» и добавляет: «Нынешней зимой я имел несколько интересных разговоров с писателем гр. Л. Н. Толстым, которые раскрыли и разъяснили мне многое. Он убедил меня, что тот художник, который работает не по внутреннему убеждению, а с тонким расчётом на эффект, тот, который насилует свой талант с целью понравиться публике и заставляет себя угождать ей, – тот не вполне художник, его труды непрочны, успех их эфемерен. Я совершенно уверовал в эту истину» [1, с. 236].

Это – первое. Основная цель Сальери понятна: он хочет быть знаменит и любим. Но у истинных деятелей искусства нет иной цели, кроме радости самого творчества. Эта мысль не знакома и не понятна Сальери, ведь основным критерием достижения вершины он считает славу, которая, по его мнению, дарована тем, кто сумеет постигнуть все тайны ремесла (но не творчества!).

Ожидая вознаграждения за свои труды, Сальери обнаруживает, что слава достается другому, не потратившему и доли того труда, который затрачивал Сальери. «Священный дар» отдаётся другому, недостойному, «озаряет голову безумца, гуляки праздного».

Сальери лицемерит. Он ценит Моцарта и имеет мужество признать его превосходящий талант. Но, оценивая Моцарта по своим меркам, Сальери не видит в нём ни капли дани ремеслу, верность которому так культивировал в себе.

Моцарт приходит к Сальери узнать его мнение о вновь написанном сочинении и вскользь рассказывает о ходе его создания: «Намедни ночью || бессонница моя меня томила, || и в голову пришли мне две, три мысли. || Сегодня их я набросал».

Что это? Разве это – труд? Нет, труд, в понимании Сальери – «скучная» работа, в центр которой поставлено качество ремесла. Но только так, по его разумению, возможно заслужить награду в виде славы, желание которой у Сальери превращается в навязчивую идею.

Второе, и не менее важное – наличие у Сальери стремления отгородиться от всего, что кажется ему не связанным с ремеслом. («Науки, чуждые музыке, были || Постылы мне»). По мнению Г. Г. Нейгауза, обучение, особенно в искусстве, «есть один из видов познания жизни и мира и воздействия на него» [22, с. 47]. Узость специфики, особенно если её цели спорны и неясны, закладывает мощный фундамент для творческой деградации, ибо в основе обучения и деятельности в искусстве лежит «творческая переработка пережитых впечатлений, комбинирование их и построение из них новой действительности» [10, с. 7].

В процессе обучения музыке, кроме того, очень важны самые разнообразные художественные впе-

чатления, потому что «музыка вне ассоциаций, лишённая ассоциаций, представляется (как и всякое искусство) очень обеднённой» [17, с. 62].

Переосмысливая Б. Асафьева, можно сказать, что «звучково выраженная», «интонированная мысль» [2] сама по себе, или с помощью средств одной лишь музыки, не появляется и мыслью не становится! По мнению психологов искусства, толчком для возникновения замысла у композиторов служат по большей части детерминанты, которые несут немзыкальный характер: «на стадии зарождения композиторский замысел весьма часто питается внемузыкальной “энергией”» [27].

Говоря современным научным языком, образовательное пространство, избранное самим Сальери, не было «пространством развития» [41]. Само понятие развития гораздо шире, нежели обучение ремеслу, ведь семантически ремесло – это ручная работа, то есть работа рук. Г. М. Цыпин, подтверждая свою мысль высказываниями знаменитых музыкантов, даже называет ремесло «подделкой» по сравнению с искусством с большой буквы [37]. И даже если придать ремеслу более широкий смысл в виде владения профессией, мастерства в рамках какого-то достаточно узкого пространства деятельности, всё равно ему далеко ещё до искусства, предполагающего выход за горизонты возможного. Путь к нему лежит через всестороннее развитие личности художника, творца. Понятие развития имеет большой интегративный смысл, в котором творчество выступает и как сущность, и как цель, и как средство развития [34].

Таким образом, Сальери, пройдя свой путь в согласии с собственными убеждениями, игнорируя всё творческое как пустое, столкнувшись с феноменом Моцарта, обнаруживает крах собственной системы достижения цели, который для него представляется, по сути, несостоятельностью всей прожитой жизни.

Часть третья. Моцарт достоин сам себя.

По актёрским параметрам, возможно, роль Сальери кажется гораздо интереснее. Это явно заметно по тому, как ярко, обычно, раскрывается этот образ на сцене. Прекрасным примером является работа актёра Ф. Мюррея Абрахама в уже упомянутом фильме Милоша Формана «Амадей» (1984). Кстати, если трактовать название как римское имя Амадей, означающее «любящий Бога» или «любимый Богом», то фильм, можно сказать, называется именем Сальери, так как в основе сюжета лежит конфликт героя с Богом, избравшим своим любимцем Моцарта.

А что же Моцарт? Его образ в толковании многих пушкинистов, при всём нашем преклонении перед ними, немного прямолинеен: Моцарт слишком доверчив, даже наивен, слегка простодушен: «Зная доверчивость Моцарта, – пишет Д. Благой (Нечаев), – ...он (Сальери), ничем не рискуя, осмеливается говорить загадками, которые Моцарт и вправду ничуть не склонен отгадывать – особенно в том возвышенном состоянии (и это, видимо, тоже учтено!), в каком он находился, исполняя гениальную музыку. ...Сальери играет словами, верно рассчитав, что Моцарт не поймет их истинного смысла. И тот действительно вос-

кликает: “Когда бы все так чувствовали силу гармонии!” — а далее, воодушевленный и собственной музыкой, и реакцией на нее Сальери, делится сокровенными мыслями об искусстве, месте и предназначении художника-творца» [5, с. 127].

Другой пример, другая цитата: «То, что Моцарт говорит, — пишет Д. Д. Благой (старший), — он говорит совсем не преднамеренно, без всякой задней мысли. Между тем почти все его слова для Сальери, а, следовательно, и для нас, знающих о злодейском умысле последнего, неизбежно переключаются в другой план, имеют второй смысл, бьют в такую цель, о которой сам Моцарт абсолютно не подозревает. Мало того, именно благодаря этому второму плану слова Моцарта оказывают, как увидим, стимулирующее действие на Сальери, укрепляя его в решимости как можно скорее покончить со своим гениальным и доверчивым другом» [4, с. 624].

Так ли задумывался образ Моцарта Пушкиным?

История об отравлении Моцарта «застала» Пушкина в момент, когда он писал «Онегина» и именно сцену дуэли [4, с. 610]. «Дуэльная» история самого Пушкина сложна: ему приписывают участие в 26 – 29 дуэлях. Александр Сергеевич умел стрелять, делал это мастерски, увлеченно. «Чтобы сравняться с Байроном в меткости стрельбы, Пушкин вместе со мной сажал пули в звезду над нашими воротами», — пишет А. Вульф [9]. «Из пистолета в погребке выпускает до ста зарядов в утро», — отмечает М. Цявловский [38].

Особенностью пушкинских поединков было — и в этом сходятся все исследователи — то, что он никогда не стрелял первым. Он, как будто всё время играл с судьбой, ходил по краю пропасти. Был игроком. Даже в последней своей дуэли, когда смертельно раненный, он чувствует в себе силы сделать выстрел и, поразив цель, говорит себе: «Браво» [18; 31], Пушкин, как будто оценивает себя: смог, попал, выдержал.

Позволим себе предположить, что игра с жизнью и смертью, характерная для дуэли, положена и в основу образа Моцарта. Это становится интригой, которой так не хватает этому, почти безупречному на первый взгляд, персонажу.

Позволим себе в качестве гипотезы изменить исходные данные. А именно: предположим, что Моцарт, желая «нежданной шуткой угостить» Сальери, случайно и неожиданно для себя слышит монолог Сальери, из которого узнаёт о непреодолимом чувстве зависти и раскрывает для себя истинное отношение к себе Сальери. Услышав восклицания Сальери «О Моцарт, Моцарт!», он думает, что обнаружен, и вынужден войти в комнату.

Сальери напуган: «Ты здесь! — Давно ль?». Моцарт не может признать, что он «подслушал» ненароком, и одним словом развеивает страхи Сальери. Следующая за этой неловкостью сцена со скрипачом только ещё более распаляет чувства Сальери. Шутка, как это представлял Моцарт, не удалась, Сальери разгневан, и Моцарт готов уже перенести свой визит: «Хотелось || Твое мне слышать мнение; но теперь || Тебе не до меня». Моцарт понимает, что гнев Сальери имеет отношение не столько к игре уличного

скрипача, сколько к тем терзаниям, которые неожиданно стали известны (и понятны!) Моцарту. Гений моментально схватывает смысл рассуждений Сальери, понимая также и то, что драма Сальери замыкается в нём самом. Слова «теперь тебе не до меня» приобретают двойной смысл. Эту двойственность подтверждает и сам Сальери, одержимый своими мыслями: «Когда же мне не до тебя?»

Моцарт уступает уговорам Сальери и играет своё сочинение, но обстоятельства изменились, и, передавая содержание сперва на словах, затем исполнив, Моцарт вдруг теряет интерес к обсуждению, поскольку обнаруживает в похвале Сальери, возможно даже искренней, большую долю лицемерия: «Какая глубина! || Какая смелость и какая стройность! || Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; || Я знаю, я.»

Моцарт не восхищён и не тронут. Он осмысливает свою догадку о тайных планах Сальери: «Ба! право? может быть...». Может быть — что? К кому и к чему относится это задумчивое «может быть»? Здесь Пушкин оставляет простор для интерпретации. «Но божество моё проголодалось» — Моцарт переводит разговор на другую тему, с одной стороны, и успокаивает бдительность Сальери — с другой: да, он слишком беспечен, чтобы разгадать страшную тайну Сальери. Моцарт вступает в игру.

Во второй сцене Моцарт «пасмурен», это замечает Сальери. Возможно, Моцарт предчувствует конец своей жизни (не обязательно от руки Сальери), он понимает это и внутренне готовится. Мы не знаем, является ли «человек, одетый в чёрном» фантазией Моцарта, или с помощью этой аллегии Моцарт надеется получить ответ на свой вопрос: как именно суждено ему погибнуть, неужели действительно определено быть убитым «приятельской рукой»? [25, глава 6].

Моцарт, рассказывая о создании Реквиема, прерывает сам себя: «Но между тем я...». Сальери нетерпеливо подгоняет его вопросом, он боится разоблачения до свершения своих жестоких планов: «Что?». Моцарт не уверен, он не готов к разоблачению. Ему страшно ошибиться, обвинив человека в несовершенном преступлении.

Моцарт: «Мне совестно признаться в этом...». Тут Сальери, опять торопясь, прерывает речь Моцарта вопросом: «В чем же?» Неужели он всё-таки разоблачён? Или разоблачение близко?

Моцарт решается высказать своё предположение. Ему важна ответная реакция Сальери, он произносит каждое слово, наблюдая за Сальери: «Мне день и ночь покоя не дает || Мой чёрный человек. За мною всюду || Как тень он гонится. Вот и теперь || Мне кажется, он с нами сам-третей || Сидит».

Сальери в страхе. Он находит в себе силы перевести разговор: «И, полно! что за страх ребячий? || Рассей пустую думу. Бомарше || Говаривал мне: “Слушай, брат Сальери, || Как мысли черные к тебе придут, || Откупори шампанского бутылку || Иль перчти “Женитьбу Фигаро”».

Но неожиданно сам наводит Моцарта на мысль ещё раз «поймать» собеседника неожиданным и почти прямым вопросом: «Ах, правда ли, Сальери, || Что Бомарше кого-то отравил?».

Моцарт задаёт свои вопросы, но, похоже, он уже знает на них ответ, он стоит в двух шагах от своей смерти. И всё же надеется, ибо знает, что будет чувствовать Сальери, приведя свой приговор в исполнение. (Ассоциация с дуэлью Онегина: «Приятно дерзкой эпиграммой || Взбесить оплошного врага... <...> Еще приятнее в молчанье || Ему готовить честный гроб || И тихо целить в бледный лоб || На благородном расстоянии; || Но отослать его к отцам || Едва ль приятно будет вам» [25, глава 6]).

И вновь Моцарт задаёт вопрос, ему важно получить неопровержимые доказательства предательства Сальери: «Он же гений, || Как ты да я. А гений и злодейство – || Две вещи несовместные. Не правда ль?»

Сальери на секунду сомневается: вдруг Моцарт прав? И отвечает вопросом на вопрос: «Ты думаешь?» Но инерция задуманного сильна, он действует по заранее выверенному плану и, даже усомнившись, всё же бросает яд в стакан Моцарта. И уже, думается, с нетерпеливой злостью убийцы подталкивает Моцарта: «Ну, пей же».

Что же Моцарт? Он игрок. И не важно, что цена ставки – жизнь. (Здесь снова ассоциация с «Онегиным»: «Блажен, кто праздно Жизни рано || Оставил, не допив до дна || Бокала полного вина, || Кто не дочел Ее романа || И вдруг умел расстаться с ним [25, глава 8]»).

Моцарт держит в руках свою судьбу – стакан с ядом, он понимает, что его догадка в отношении замысла Сальери верна, и принимает решение (в сущности – даёт Сальери выполнить коварный план). В его фразе («За твое || Здоровье, друг, за искренний союз, || Связующий Моцарта и Сальери, || Двух сыновей гармонии») почти слышатся слова Мефистофеля Гёте в Булгаковской версии: «...Так кто ж ты, наконец? || – Я – часть той силы, || что вечно хочет || зла и вечно совершает благо».

Пушкин трижды (ещё раз это магическое для трагедии число!) упоминает слово «гармония», и каждый раз за ним стоит новый смысл. Гармония как наука о соединении звуков, гармония как соразмерность, стройность бытия, гармония в ироническом контексте оценки Моцартом философии Сальери.

Итак, перед нами история «двух сыновей» гармонии и два её полуса. Реплика Пушкина: «Пьёт».

Сальери в ужасе: неужели план свершился, и он стал убийцей? Желание остановить Моцарта приходит слишком поздно: «Постой, || Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?».

Но Моцарт уже не верит в искренность Сальери. В реплике Пушкина «бросает салфетку на стол» ключевое слово – бросает. В нём прорывается эмоциональное напряжение Моцарта. «Довольно, сыт я» (опять двойственность смысла: Моцарт как бы останавливает и фальшивые речи Сальери, и церемонию обеда). Моцарт понял, что Сальери нанёс свой удар, и готов сделать ответный ход, для Сальери он подобен смертельному удару: «Слушай же, Сальери, ||

Мой Requiem»... Моцарт вонзает в Сальери свой победный меч – садится за рояль.

Звучит реквием.

В заключительных словах Моцарт говорит, как это кажется, уже не о Сальери, а о себе, о своём месте в искусстве, и Сальери для него в этом пространстве нет. Моцарт иронизирует: «Нас мало избранных, счастливых праздных, || Пренебрегающих презренной пользой, || Единого прекрасного жрецов. || Не правда ль? Но я нынче нездоров, || Мне что-то тяжело: пойду засну. || Прощай же!»

Гениальное сочетание слов «Прощай» (Моцарт) и ответного «до свиданья» (Сальери), кроме всех прочих смыслов, означает и то, что Моцарт уверен, что больше не увидит Сальери (да и не хочет этой встречи). Сальери же даже в последних своих словах Моцарту не хочет обнаружить себя, признать своё авторство злодеяния. Bravo, Моцарт!

Реплика Пушкина: (Один.) И ужас Сальери: «Но ужель он прав, || И я не гений?».

В качестве заключения

Представленная нами версия образов Сальери и Моцарта – «одна из». Художественный образ обладает многообразием качеств. Отметим несколько, на наш взгляд, основных:

- биографичность; образ содержит в себе всё, что связано с личностью автора, но в явном виде не вошло в произведение. Эти знания, добываемые биографами и историками, являются органической частью культуры и <...> способны помочь слушателям и исполнителям проникнуть в духовный мир произведения [20];

- интертекстуальность; образ является частью текста, а «основу текста составляет не его внутренняя, закрытая структура, поддающаяся исчерпывающему изучению, а его выход в другие тексты, другие коды, другие знаки; текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности» [3];

- индивидуальность, свойства инварианта; под инвариантностью понимается сохранение существенных свойств объекта при его преобразованиях [15]. «Одно из свойств художественной реальности обнаружится, – пишет Ю. Лотман, – если мы поставим перед собой задачу отделить то, что входит в самую сущность произведения, без чего оно перестает быть самим собой, от признаков, порой очень существенных, но отделимых в такой мере, что при их изменении специфика произведения сохраняется, и оно остается собой» [19, с. 12];

- многозначность, многомерность; образ является художественной идеей, этот статус он приобретает тогда, когда наполняется антиномиями, противоречиями, то есть становится многомерным [35, с. 183];

- зонность; вся наша деятельность имеет определенную зонную природу, в том числе существует и зона художественной интерпретации. «В зоне (в указанном понимании этого слова) важно нахождение ее центра и, в особенности, границ...» [12];

– ассоциативность; «художественные образы наполняются видимыми или слышимыми признаками явлений природы и социальной жизни, вещей и людей, их отдельных черт и свойств, в том числе знаками «языка чувств». И тогда, приводя в движение ассоциативные цепи в сознании зрителей и слушателей, они вызывают соответствующие предметные представления, и среди них – об эмоциональных состояниях, а также о раздумьях и мыслях изображенных художником людей» [28];

– обобщённость; обобщение концентрирует существенные черты фактов действительности, а художественное обобщение – отношений человека к этим фактам, к людям, обществу, природе, которые стоят за этими фактами, к самому себе [29];

– изменчивость, мобильность; подтверждается неоднократно цитируемой мыслью Ф. Бузони, утверждавшего, что «для того, чтобы сохранить творения прошлого, их беспрерывно изменяют» [6]. А также: «В комплекс музыкального произведения входит как его центральная, определяющая, стабильная сфера, которая всегда остается идентичной самой себе, так и его периферийная, подчиненная, мобильная сфера, которая должна быть свободно-вариативной в соответствии с мобильностью музыки как вида искусства» [35].

Всё сказанное требует небольшой оговорки: несмотря на то, что с помощью художественного образа, его трактовки, мы делаем возможным его перемещение в пространстве времени, наделяем его чувствами и мыслями, созвучными своей эпохе, своему окружению, переводим образ в тональность происходящих событий, настраиваем на новую волну, которая даёт импульс для разнообразных творческих свершений, – несмотря на всё это для возникновения

целостного впечатления о произведении искусства «разговора» об одном только образе явно недостаточно.

Через трактовку образа мы надеемся выйти на постижение сущности произведения искусства, осуществить некий прорыв на неизвестные прежде уровни реальности [7]. Многомерность художественного образа позволяет «перечитать» классические творения «в свете того интереса, который проявляем мы сами», «выделяя в них проблемное поле, имеющее отношение уже к сегодняшнему дню» [24, с. 17].

Благодаря свойству художественного образа воплощать общую идею в индивидуальном, с одной стороны, есть возможность убедиться в том, что автор через конкретные образы стремится передать что-то общезначимое [23]. С другой стороны, в процессе анализа авторской концепции, у читателя происходит формирование собственного взгляда на замысел, интерпретация заключается в выработке субъективного отношения к идее произведения [32; 33]. Таким образом, трактовка художественного образа влечёт за собой постижение смысловой сущности произведения, вследствие чего, возможно, процесс его восприятия завершается некоторым переосмыслением общей системы ценностей, которая до этого казалась незыблемой.

Послесловие. Многие авторы говорят о феномене «идеи начала», заключающейся в том, что первая строка диктует в сочинении всё до самого конца [40]. Это, собственно, произошло и с нашим размышлением о Сальери, что подтверждает самоактуализацию образа, его способность диктовать автору условия своего «проживания» на страницах рукописи. Пушкин заканчивает трагедию знаком вопроса. Наверное, это символично, поскольку в истории Моцарта и Сальери трудно поставить точку.

Список литературы:

1. Алышванг А. А. П. И. Чайковский. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1970. – 816 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: книги первая и вторая. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
3. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. // Барт, Р. Избранные работы: семиотика, поэтика ; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
4. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826-1830). М.: Советский писатель. – 1967. – 713 с.
5. Благой Д. (Нечаев). «Моцарт и Сальери» Пушкина глазами музыканта. Музыкальная академия. – 1994. – №3. С. 124-128.
6. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства : [Перевод] / Казан. гос. консерватория. – Репр. воспр. изд. 1912 г. – Казань : КГК, 1996. – 55 с.
7. Бычков В. В. Эстетика: Учебник. – М.: Гардарики, 2004. – 556 с.
8. Бэлза И. Ф. Моцарт и Сальери: (Об исторической достоверности трагедии Пушкина) // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – Т. 4. – С. 237–266.
9. Вересаев В. В. Пушкин в жизни: систематический свод подлинных свидетельств современников/ предисл. Дм. Урнова и Вл. Сайтанова; вступ. заметки к главам и коммент. Вл. Сайтанова. – М. : Моск. рабочий, 1984. – 703 с.
10. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте : психол. очерк, кн. для учителя. – изд. 3-е. – М. : Просвещение, 1991. – 93 с.
11. Гей, Н. К. Художественный образ как фундаментальная категория литературоведения // Литература в школе. – 1982. – № 2. – С. 9–18.
12. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. – М. : Классика-XXI, 2006. – 255 с.

13. Ильин И. А. Одинокий художник / Сост. предисл. и примеч. В. И. Белова. - М., 1993. - С.85-103.
14. Ильин И. А. «Моцарт и Сальери» Пушкина (гений и злодейство) // Методологическая культура педагога-музыканта: учеб. пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений / Сост. Э. Б. Абдуллин, О. В. Ванилихина, Н. В. Морозова [и др.] ; под ред. Э. Б. Абдуллина. - М. : Академия, 2002. - 272 с. С. 113-116.
15. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. - Л. : Музыка, 1979. - 208 с.
16. Кремер Г. Обратившись внутрь себя // Музыкальная академия, 1994. - № 3. - С. 10-14.
17. Кремлёв Ю. О месте музыки среди других искусств. - М. : Музыка, 1966. - 62 с.
18. Ласкин, С. Б. Вокруг дуэли: Документальная повесть. - СПб.: Просвещение, 1993. - 255 с.
19. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Пособие для студентов. - Ленинград: Издательство «Просвещение», ленинградское отделение, 1972. - 272 с.
20. Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки. - М. : Музыка, 1980. - С. 141-155.
21. Найдич Э. Пушкин и художник Г. Г. Гагарин: По новым архивным материалам // Пушкин. Лермонтов. Гоголь / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. — М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 269-278. - (Лит. наследство; Т. 58).
22. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. - М. : Советский композитор, 1983. - 526 с.
23. Николаев А. И. Художественный образ как преображенная модель мира // Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. - Иваново: ЛИСТОС, 2011. - 255 с.
24. Петровская Е. Теория образа. - М.: РГТУ, 2010. - 281 с.
25. Пушкин А. С. Евгений Онегин, роман в стихах. Санкт-Петербург. -1833. - 288 с.
26. Пушкин А.С. О народной драме и о «Марфе посаднице» М. П. Погодина //А. С. Пушкин Собр. соч. в 10 тт. Т. 6.
27. Ражников В. Г. Исполнительство как творчество // Советская музыка. - М., 1972. - № 2. - С. 70-74.
28. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. - Вып.7. - М., 1972.- С. 3-46.
29. Раппопорт С. Х. О природе художественного мышления // Эстетические очерки. - Вып.2. - М., 1968.- С. 312-355.
30. Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты М.-Л., Academia, Цявловский, М.; Модзалевский, Л.; Зенгер, Т. - 1935. - 930 с.
31. Скрынников Р. Г. Пушкин. Тайна гибели. - СПб.; М. : Нева, 2006. - 382 с.
32. Славская А. Н. Личность как субъект интерпретации. -Дубна : Феникс, 2002. - 239 с.
33. Славская А. Н. Рубинштейновская парадигма субъекта в исследовании интерпретации // Проблема субъекта в отечественной науке ; отв. ред. А. В. Брушлинский, М. И, Воловикова, В.Н. Дружинин. - М., 2000. - С. 203- 212.
34. Торопова А. В. Музыкальная психология и психология музыкального образования : учеб. пособие. - изд. 3-е, исправ. и доп. - М. : ГРАФ-ПРЕСС, 2010. - 240 с.
35. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. - С-Пб. : Лань, 2000, - 320 с.
36. Цукер А. М. Музыка о музыке. Еще раз о «Моцарте и Сальери». // Музыкальная академия. - 2010. - №2. С. 35-44.
37. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. - М. : Советский композитор, 1988. - 382 с.
38. Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. [Предисл. С. Бонди]. - М., изд. АН СССР, 1962. - 436 с.
39. Шеффер П. «Амадей», пьеса, 1979.
40. Щедрин Р. Искусство – это царство интуиции, помноженной на высокий профессионализм творца / Беседу вела Е. Власова // Музыкальная академия. - 2002. - № 4. С. 1-9.
41. Эльконин Б. Д. Опосредствование. Действие. Развитие. Ижевск: Издательский дом «ERGO», 2010. - 279 с.

О ВАЖНОСТИ СТРУКТУРИРОВАНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ В ПРОЦЕССЕ РАЗУЧИВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПИАНИСТОМ

Кабдурахманова Луиза Бахтиеровна

*старший преподаватель, Государственная консерватория Узбекистана,
Узбекистан, Ташкент*

E-mail: kabdurakhmanovaluiza@gmail.com

ON THE IMPORTANCE OF STRUCTURING THE ELEMENTS OF MUSICAL TISSUE IN THE PROCESS OF LEARNING THE WORK BY PIANIST

Luiza Kabdurakhmanova

*Senior Lecturer, State Conservatory of Uzbekistan,
Tashkent, Uzbekistan*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются проблемы восприятия музыки, музыкального мышления, структуризации нотного текста, интонационной логики. Важность интеллектуального подхода в работе пианиста в процессе формирования исполнительского произнесения играет огромную роль. В результате научных поисков в области изучения музыкальной ткани произведения назрел вывод о необходимости создания определенного способа или метода, представляющего собой систему-расшифровку информации, данной композитором в сочинении исполнителю и слушателю.

ABSTRACT

The article deals with the problems of perception of music, musical thinking, the structuring of musical text, intonational logic. The importance of an intellectual approach to the work of a pianist in the process of forming performing pronunciation plays a huge role. As a result of scientific research in the study of musical tissue of the work, a conclusion was reached about the need to create a certain method or method, which is a system-decryption of information given by the composer in the composition to the performer and the listener.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство, интерпретация, интонация, музыкальная форма, искусство, культура.

Keywords: piano performance, interpretation, intonation, musical form, art, culture.

Невероятно широко русло, через которое в музыку вливается жизнь и культура — жанры и типы речи и двигательного общения, разговор детей и взрослого с ребенком, нежный диалог влюбленных, дружеская размеренная беседа, яростный спор-поединок, возвышенная речь оратора, шум возбужденной толпы... Танец, балет, ораторское искусство, живопись, театр, литература, цирк, кино...

В музыкальной интонации человек предстает не только как биологически конкретное существо, но и как социально-конкретная личность. Музыка может отразить культурные стили, жанр, художественные эпохи вместе с наполняющим их социально-мировоззренческим содержанием, сжав их до размеров музыкально-языковой интонации.

Взятые в совокупности, образные языки культуры являют собой как бы единый язык. В его основаниях лежат интонация и движение, два исходно данных человеку способа общения.

Двойственная музыкальная форма принципиально едина — в интонационной ее части оставлены места для аналитических конструкций. В реально звучащей музыке это не пустые места — паузы и т.п.

— это заполненные места, но искусство состоит как раз в том - плохо или хорошо они заполнены. В музыкально-языковой плоскости эти два принципа связаны полем притяжения:

1) конфликтная драматургия втягивает в себя сонатную форму или ее принципы;

2) подлинная жизнь метра заключена в интонации, ибо метр — не отвлеченная умственная структура, а скрытый закон телесного движения, наполненного культурно-историческим содержанием. Менуэт и вальс имеют одинаковый трехчетвертной размер. Но в менуэте каждая доля степенно несет себя, а в вальсе — глубокий акцент;

3) ладовые отношения отражены «интонациями», пластическими и изобразительными знаками.

4) динамическое содержание музыкальной формы опирается на доминантность интонационной ее организации, которая оказывается и предосновой музыки и ее реальной основой.

Асафьев создал теорию интонации, как гипотезу, помогающую найти «ключ к действительно конкретным обоснованиям музыкального искусства как ре-

альнейшего отображения действительности. Определяя музыку как «искусство интонируемого смысла», он считал интонацию специфической формой «проявления мысли» в музыке.

Из практики видно, что работа над выявлением составных деталей музыки сопряжена с определенными трудностями. Правда, она значительно облегчается в тех случаях, когда автор сам членит музыкальную ткань при помощи пауз или остановок. Но чаще музыкальная фактура отличается большой слитностью, в связи с чем, работа над ее интонационным осмыслением осложняется, но становится и более необходимой, так как в этом непрерывном звуковом потоке лишь ясная дикция, точное произнесение каждого «слова» микроструктуры может спасти исполнителя от сумбура.

Необходимо помнить, что дробление музыкальной ткани на первичные осмысленные ячейки – процесс крайне субъективный, поэтому найти единое, абсолютно точное и неизменное расчленение в музыке сложно. Каждый исполнитель, «оживляя» текст, превращая «мертвые» ноты в живое интонирование, вносит в нее нечто свое, сугубо личное. Тем не менее, творческое постижение музыки не может ориентироваться на одну интуицию, поэтому вопросы естественной расчлененности музыки изучаются и систематизируются. Этой проблеме посвящен ряд глав в учебниках Л.Мазеля, В.Цуккермана, где не только дается перечень интонаций, наиболее часто встречающихся в музыке, но также описывается смысловое значение каждой простейшей выразительной ячейки и случаи их употребления.

Убедившись в той громадной роли, которую играет естественная расчлененность в правильном осмыслении музыки, необходимо помнить, что «сегментация – не самоцель, а способ выйти на уровень целого: через ощущение процессуальности создаваемого расчленением и связыванием частей к функционированию целого».

Действительно, если проанализировать процесс дробления нотного текста на смысловые единицы, становится ясным. Что он обязательно включает в себя и объединение звуков в выразительные комплексы.

При работе над первичными частицами музыки необходимо помнить, что они могут превратиться в бессмысленный набор звуков, если их не наделить целым рядом свойств, а точнее средствами организации: метрической структурой, смысловым акцентом, мелодической напряженностью, тембровой окраской.

Работа над интонационной осмысленностью и выразительностью фразировки охватывает целый ряд аспектов, начиная с дробления музыкальной ткани на простейшие осмысленные частицы, организованные ритмом, смысловым акцентом, мелодическим рисунком, тембровой окраской и наполненные внутренней напряженностью, и завершая объединением всех этих элементов в единое целое. Она должна стать основой, первоисточником всех остальных видов работ пианиста, так как может помочь ему не только в преодолении технических трудностей, но

и в раскрытии идеи, содержания и стиля музыкального произведения.

Для музыки характерна подвижная относительность при высочайшей внутренней логике целого, в ней присутствует бесконечность скрытых смыслов. Управлять этими смыслами призвана интонационная логика.

Вербальная речь имеет аналогии с музыкой, так как в ней есть время, но оно достаточно условно обозначено, даже в стихах. Музыка более совершенным способом обозначает свою сущность. Композитор заключает содержащийся в ней материал в рамки метросистемы.

Уровни структурного мышления можно представить в виде организации связей элементов во времени (интонации, гармонии, ритма) во времени и пространстве. Реализация видимого текста в звучащую музыку предполагает наличие особого принципа, рабочей формулы, кода к шифру и т.п. Прообразом может стать известная формула Асафьева *imt*, отмечающая три основные функции: импульс, движение и завершение. [1, с.195]

Чем больше расчленена речь, тем глубже она структурирована, тем больше уровней восприятия задействованы одновременно. Все это позволяет говорить об интеллектуальном мышлении, усиливает продуктивность процессов музыкальной подготовки пианиста.

Художественная логика композитора и слушателя (исполнителя) вырастает из стратегии отражения жизни, мира идей – мыслительных обобщений человека и отражения феноменов самой музыки, например, ее стилей жанров. В отличие от науки, стоящей на объективной вне человека, точке зрения на вещи, искусство видит мир как бы изнутри человека. Главный механизм музыкального мышления в процессах творчества – исполнения и восприятия – это погружение в интонационную субъективность произведения, позволяющее проникнуть в его внутреннюю фабульную логику.

Опираясь на опыт интонационного анализа музыкальной формы, можно говорить об особенностях работы над произведениями различных жанров. Пьесы малой формы, как составная часть крупной формы, отличаются более ясными и конкретными задачами, иногда обусловленными программностью.

Возможность сочинения, исполнения и восприятия обусловлена существованием музыкально-интонационного языка. Его звуковая сторона запечатлевает всю культуру, она представлена во множестве типовых фабул, в виде сетки различных интонаций – эмоциональных, волевых, изобразительных, жанровых, стилевых, характерологических (свойства лирического героя и персонажей).

Весь этот опыт отражения жизни – предпосылка творчества исполнителя. Суть исполнительства и интерпретации – в динамике преобразования. Эти принципы разворачиваются и конкретизируются в двойственном «поле» музыкального формообразования, одновременно представляющего интонационное становление и схематическую конструкцию как его

итог. Вживание в образ, его воспроизведение в предлагаемых обстоятельствах несет с собой новое осмысление действительности.[4,с.235]

Интерпретация музыкального произведения как событие художественной коммуникации крайне нужно обществу – без глубинного взаимопонимания распалась бы духовность.

Для учителя же главным становится его метод – механизм передачи его опыта, ключ к профессиональной работе в данной специальности. Этот метод,

система, практический навык становится органичной частью личностной деятельности, неким скелетом мышления. У музыканта-исполнителя это формирует оригинальность интонации, творческую индивидуальность. Даже просто владение методикой уже формирует деятельность ученика в совершенно профессиональном виде, не требуя от него необыкновенности или гениальности.

Список литературы:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс (Книги 1-2).- Ленинград.: «Музыка», 1971.-373 стр.
2. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт переосмысления музыкальной эстетики.-М.: Либроком, 2012.- 232 с.
3. Гельфанд Я. Диалоги о фортепианной нотации и ее интерпретации.-СПб.: Композитор,-2008.-С.171-201.
4. Корыхалова Н. Увидеть в нотном тексте. – СПб.: Композитор,- 2008. – С. 90-112.
5. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. - М.: Музыка, 1971. -144 с.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. - М.: Дека-ВС, 2007. -312 с.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

КОНЦЕПТОСФЕРА MIND В РОМАНЕ Р.РЕНДЕЛЛ 'PORTOBELLO'

*Матвиенко Елена Викторовна**канд. филол. наук, доцент кафедры общего образования и воспитания, ОГАОУ ДПО "ИПКПР",**РФ, г. Биробиджан**E-mail: 4helen2002@mail.ru*

CONCEPT "MIND" IN R.RENDELL'S NOVEL "PORTOBELLO"

*Elena Matvienko**Candidate of Science, Associate Professor, Regional Teacher-in-Service Training Institute,
Russia, Birobidzhan*

АННОТАЦИЯ

Автор статьи проводит исследование концептосферы Mind в англоязычной картине мира через ее языковые репрезентации в современной англоязычной прозе на материале романа Рут Ренделл "Portobello".

ABSTRACT

The author of the article investigates Concept "Mind" in R.Rendell's novel "Portobello".

Ключевые слова: мышление, концепт, языковая репрезентация, метафора.

Keywords: mind, concept, verbalization, metaphor.

Цель данной работы - исследование концептосферы Mind в англоязычной картине мира через ее языковые репрезентации в современной англоязычной прозе на материале романа Рут Ренделл "Portobello". В тексте романа было обнаружено более 200 случаев употребления языковых репрезентаций концептосферы Mind.

С помощью словарей и тезаурусов мы определили состав ядра концептосферы - 19 субстантивных и глагольных лексических единиц. Ближнюю периферию составили лексико-семантические поля "ментальные действия и состояния" и "характеристика ментальных способностей человека". Дальнюю периферию составили одноименные фразео-семантические поля.

Приведем несколько примеров употребления ключевого слова концептосферы "mind" в тексте романа Рут Ренделл "Портобелло".

He kept hold of his secrets. Like his mind, his house in Chepstow Villas held many secret drawers and locked boxes.

В данном фрагменте лексема mind употреблена в значении "a way of thinking and feeling; disposition; temper". Здесь также прослеживается когнитивная метафора, основанная на переносе значений по типу "склад ума как устройство дома".

В следующих примерах mind употребляется в значении "воля":

1) *Was the strength of mind he had earlier been so proud of strong enough to help him throw them in the waste bin?*

2) *Stopping cold turkey was the only way and, though already craving a Chocorange, he congratulated himself on his strength of mind. But 'cold turkey' was an unfortunate expression, associated with hard drugs, and he wished he hadn't used it even in his thoughts.*

Словосочетание strength of mind обращено к силе воли как способности придерживаться принятого решения во что бы то ни стало. Сила духа противопоставляется слабости духа в следующем примере:

Was this because being an addict implied weakness of mind whereas to be diabetic meant only a pancreatic

deficiency beyond one's control? It was an interesting question.

Mind как ментальная способность человека в значении "attention, thoughts" употребляется в следующем фрагменте:

He wasn't particularly observant of domestic detail and usually attributed this deficiency, if deficiency it was, to his mind being on higher things.

Здесь mind напрямую относится к процессу мышления или состоянию наличия кванта знания - мыслей. Сказанное справедливо и для следующих отрывков:

1) *His mind went back to the only occasion he had been in that room. No bolts on those windows, he remembered, keys in the locks but no bolts.*

2) *Gemma's anxiety had been at the back of her mind all day.*

Данные примеры иллюстрируют употребление лексемы mind в значении "remembrance or recollection; memory". Mind в данном контексте проявляется как самостоятельная ментальная сущность, совершающая определенные действия. Словосочетание "mind went back to" является фразеологической единицей и употребляется в отношении процесса воспроизводства в памяти прошедших событий. Последний пример иллюстрирует концептуальный перенос значений лексемы mind в результате пространственной метафоризации.

Рассмотрим пример метафорического использования лексемы mind.

'I don't think there's much wrong with you, Joel.'

'It's not my body, it's my mind.'

В приведенном фрагменте mind употребляется в значении "psychic or spiritual being, as opposed to matter", имеет место явное противопоставление телесного и духовного. Здесь mind представляет собой некую самостоятельную субстанцию, тем не менее неотделимую от материального тела, так как болезнь первой ощущается именно средствами второго.

Периферическая часть исследуемой концептосферы представлена семантическим полем "mental activities". Важным этапом процесса мышления и познания является осознание, которое в английском языке вербализируется лексемой "realize". В тексте романа мы обнаружили случаи употребления данной лексемы.

1) *It was only when she was in her stateroom, some minutes later, that it was realized she had been stabbed and was about to die.*

2) *As a busy GP with a full life, a devoted lover, a passion for opera and a great reader, she realized how foolish this was.*

3) *But thinking about it, he realised that his favourites must also be used by diabetics and here he could see chocolate and biscuits for those who had a problem with sugar.*

Во всех трех примерах лексема realize обнаруживает разные оттенки значения. Так, в первом примере осознание сводится к физическому обнаружению предмета или явления и не представляет собой ментальный акт. Другие два примера иллюстрируют употребление лексемы в прямом значении, однако здесь

внезапное осознание, озарение, противопоставлено осознанию как результату целенаправленного размышления.

Отношение субъекта к окружающей действительности, к реальности или нереальности происходящего и получаемой информации выражено в следующем отрывке лексемами "suppose", "sure", "remember".

She supposed she was getting forgetful and had eaten it herself. The toaster was full of crumbs. She was sure she hadn't left it that way. Elizabeth went back upstairs to scrutinise the jewel box. The difficulty was that she couldn't now remember what had been in the box when first she opened it half an hour before and what she had added to it from the contents of her carry-on case.

Семантическое поле "mental activities" также представлено группой фразеологических единиц. В состав многих фразеологических единиц, составляющих периферию концептосферы, входит лексема mind.

Следующий фрагмент иллюстрирует употребление ФЕ 'to mind one's ps and qs', имеющей значение "вести себя правильно, быть вежливым".

'You mind your ps and qs,' Uncle Gib said. 'I don't want no drinking and no women fetched round here. You see you shut the front door when you go out. Hard, mind. Give it a push to see it's properly shut.'

Кроме того, лексема mind в данном отрывке употребляется и самостоятельно в значении "помнить" и в этом значении является номинантом ядра концептосферы.

Фразеологические единицы, присутствующие в следующих отрывках, образованы с помощью метафорического переноса значения на основе одушевления ментальных компонентов, в данном случае мыслей и воспоминаний. Абстрактные неощутимые мысли и воспоминания становятся самостоятельными сущностями, способными совершать определенные действия над сознанием человека, а именно проникать в него или захватывать.

1) *'The dim halls of sleep and death' was the phrase that came into her mind but she didn't know if this was a quotation or she had made it up.*

2) *He understood, perhaps for the first time in his life, how an event planned for the evening ahead can send tentacles of anxiety creeping up through the day to clutch her mind at dawn.*

Лексемы brain и head в следующих отрывках употребляются в качестве вторичной метонимической номинацией лексемы mind.

1) *Having racked his brains for hours the previous evening, he could think of no one he knew who would lend him a car or van, so he began his campaign by going back to Chepstow Villas on foot.*

2) *She was old, her brain would be going and she hadn't noticed anyone had been in there.*

Определив состав концептосферы Mind, мы выявили и проанализировали случаи употребления ее номинантов в тексте романа Рут Ренделл "Портобелло". Подробный анализ позволил определить основные особенности их употребления, а также случаи семантических сдвигов, в том числе и основные

метафорические модели переноса значения. Как показало исследование, базовыми метафорическими моделями, репрезентирующими ментальную сферу в

англоязычной языковой картине мира, являются пространственная и перцептивная модели.

Список литературы:

1. Rendell, Ruth. Portobello [Текст] / Ruth Rendell. - Arrow books, 2009. - 376 с.
2. Cambridge International Dictionary of English [Электронный ресурс] / Cambridge University Press. - Режим доступа: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/> [Дата обращения: 8 декабря 2015]
3. Merriam-Webster Online: Dictionary and Thesaurus [Электронный ресурс] / An Encyclopedia Britannica Company. - Режим доступа: <http://www.merriam-webster.com/> [Дата обращения: 8 февраля 2015]
4. Oxford Dictionaries Online [Электронный ресурс] / Oxford University Press. - Режим доступа: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/> [Дата обращения: 8 февраля 2015]

РУССКИЙ ЯЗЫК

СОБЫТИЕ В РЯДУ СОБЫТИЙ: РЕАЛИЗАЦИЯ ОДНОГО ИЗ ЛОГИКО-РИТОРИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ В ПОЛИТИЧЕСКОМ НАРРАТИВЕ «ВЫБОРЫ ПРЕЗИДЕНТА-2018»

*Масленникова Лариса Николаевна**аспирант кафедры общего и германского языкознания Гуманитарного института
филиала Северного (Арктического) федерального университета им. М.В. Ломоносова
РФ, Архангельская область, г. Северодвинск
E-mail: lara_m_11@mail.ru*

EVENT AMONG EVENTS: REALIZATION OF ONE OF LOGICAL AND RHETORICAL TECHNIQUES IN THE POLITICAL NARRATIVE "PRESIDENTIAL ELECTIONS - 2018"

*Larisa Maslennikova**Institute of Humanities, Severodvinsk Branch of Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov,
Department of General and Germanic Linguistics.
Russia, Arhangelsk region, Severodvinsk*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются конкретные случаи использования логико-риторического приема, состоящего в сознательном формировании спикерами ассоциативного событийного ряда, что зачастую способствует манипуляциям массовым сознанием.

ABSTRACT

The article deals with specific cases of use of the logical and rhetorical technique consisting in conscious formation by speakers of an associative line, which often promotes manipulations with mass consciousness.

Ключевые слова: логико-риторические приемы, языковое сознание, языковое воздействие, манипуляции массовым сознанием, ассоциативный событийный ряд.

Keywords: logical and rhetorical techniques, language consciousness, language influence, manipulations with mass consciousness, associative event line.

Исследуя тексты и речевые высказывания о выборах президента России 2018 года, опубликованные на официальных политических электронных ресурсах разной идеологической направленности, мы фиксировали случаи использования различных логико-риторических приемов воздействия на аудиторию, которые можно отнести к языковым манипуляциям массовым сознанием. Остановимся в данной статье на фактах применения такого приема, как «создание ассоциативного событийного ряда» при помощи выстраивания ложной причинно-следственной связи между событиями. В обыденной речи такой прием еще называют «притягиванием за уши».

Суть данного манипулятивного приема состоит, в частности, в том, что анализируемое событие ставится автором (оратором) в связь с какими-либо другими событиями, что вызывает в сознании адресата определенные, необходимые спикеру ассоциации – позитивные или негативные, которые переносятся, соответственно, и на то событие, о котором идет речь

в данный момент. «Политические деятели пользуются хорошо разработанной риторикой в рамках всем хорошо известных идеологических конструкций. Деятели заняты не только собственно толкованием событий в контексте нашей жизни. Им каждый раз необходимо и создать этот контекст, объяснить саму нашу жизнь в рамках еще более общего контекста: исторического, мистического и т.д.» [1, С. 7]. Мы проанализировали, какие другие события упоминают представители партий, выдвигавших или поддерживавших тех или иных участников президентской гонки, высказываясь о выборах и их результатах. Всего исследовано 600 текстов, опубликованных на 20 сайтах партий и самих кандидатов (при наличии) в день выборов 18.03.2018 г. и после этой даты. Установлено, что данный прием в своих текстах в основном использовали спикеры (авторы) партий КПрФ, «Яблоко», «ЛДПР», «Справедливой России», оппозиционер А. Навальный.

Представляющие разные по идеологии оппозиционные «ветви» «Яблоко» и КПрФ «усматривают»

логическую связь итогов выборов и дальнейших печальных событий в подмосковном Волоколамске (21 марта и после) и Кемерово (25 марта). Например, в опубликованном 31.03.18 г. на kprf.ru Докладе Председателя Центрального Комитета КПРФ Г.А. Зюганова на мартовском 2018 года пленуме ЦК партии говорится: *«Через несколько дней после выборов произошли трагические события, которые в полной мере обнажают уродливую и разрушительную сущность навязанного нашей стране капитализма. Десятки людей погибли во время страшного пожара в кемеровском торговом центре "Зимняя вишня". А в подмосковном Волоколамске более пятидесяти детей отравились выбросами газа с гигантской частной свалки»*. Далее следует обобщающий вывод: *«Вот какие последствия несет обществу система, основанная на обожествлении прибыли и поощряющая тех, кто ради наживы готов поставить под угрозу здоровье и даже жизни граждан»*. И, наконец, логическое заключение: *«Такая система становится смертельно опасной для общества. Эти трагедии подтверждают значимость нашей борьбы, нашего стремления к смене курса, к построению обновленного социализма. Общества достоинства и социального оптимизма»*. В другом материале от 18.04.18 г. («Г.А. Зюганов: Смена курса – сохранение России») этот событийный ряд «Выборы – Волоколамск – Кемерово» усилен угрожающим прогнозом: *«Если не будет меняться политика, такие катастрофы захлестнут всю страну»*.

В еженедельном дайджесте #ЯблокоВашВыход, опубликованном 3.04.18 г. на yabloko.ru, тоже проводятся подобные параллели: *«"Корневая причина трагедии в Кемерово – слияние бизнеса и власти на всех уровнях", – пишет о произошедшем Григорий Явлинский»*. <...> *«Пожар в Кемерово – это профессиональное банкротство и моральный крах власти, уверена Эмилия Слабунова»*. <...> *«Другая, но чем-то похожая, история разворачивается в Подмоскowie. Печальный символизм: здесь тоже страдают дети. В ночь на 28 марта в Волоколамске произошел очередной выброс свалочного газа с полигона "Ядрово"»*. <...> *«Эти события наполняют особыми смыслами итоги прошедших 18 марта "выборов", подведение которых продолжилось на этой неделе»*.

Воздействующая сила подобных логических сопоставлений базируется на так называемой аргументации к пафосу [3, С.8; 4, URL], то есть к человеческим эмоциям, всегда сопровождающим людские трагедии. Чувства, вызываемые, трагическими образами, способны «отключать» рассудок, который в другом случае «потребовал» бы конкретных логических аргументов на некоторые вопросы. К примеру, как именно победившая на выборах власть в лице избранного президента «причастна» к трагедии в частном торговом центре, где за технику безопасности и выполнение своих ежедневных рабочих обязанностей отвечали конкретные люди? Не в советское ли время закладывались многочисленные «мусорные» полигоны и насколько серьезно по сравнению с нынешней властью прежняя относилась к экологиче-

ским вопросам? Применение вышеуказанного риторического приема, когда трагические события приводятся как сомнительные логические следствия других, не делает чести спикерам. В современном языке даже появились выражения «пиар на крови», «пиариться на чужом горе», однако применение такого приема имеет сильный воздействующий эффект, так как основано на быстром удовлетворении чувства справедливости или мести за случившуюся беду путем указания виновных в ней.

В изученных нами материалах о прошедших президентских выборах мы нашли схожие событийные ряды, которые по-разному (а именно прямо противоположно) выстраивают представители политических сил, находящиеся по отношению к анализируемому событию на разных полюсах: одни поддерживали победившего кандидата в президенты («Справедливая Россия»), другие же проиграли выборы («Яблоко»). Имеются в виду резонансные события, предшествовавшие выборам. Вот как это выглядит в материале от 21.03.18 г., опубликованном на сайте spravedlivo.ru: *«Была развернута жуткая атака, шла дискредитация не только Владимира Путина как кандидата, но и всей России. Вы вспомните те гнусные мероприятия, которые проводились в ходе этой избирательной кампании: недопуск наших спортсменов на Олимпиаду, провокация с английским шпионом, непрекращающиеся санкции. Все это были предвыборные ходы для того, чтобы выборы в России не состоялись или состоялись не так, как они должны были быть. Но они состоялись»* («Михаил Емельянов: если посмотреть на прошедшие выборы с точки зрения общенациональных интересов, то это безусловная победа России»). В данном сопоставлении победа на выборах действующего президента становится более значимой, так как, по мнению спикера, состоялась вопреки «проискам врагов» (реализация характерной для политических текстов дихотомии «свои» – «чужие» [2, С.160, 5, С.69]).

Другая интерпретация предшествующих выборов событиям предлагается в материале от 27.03.18 г. на сайте yabloko.ru (оригинал был напечатан в «Независимой газете»): *«Электронное вмешательство и подтасовка результатов выборов – весьма вероятное явление, вполне в русле допинг-скандалов, «фабрик троллей» и ботов, хакерских манипуляций дома и за границей и множества других государственных авантюр. Это уже не говоря о других отработанных способах фальсификаций, как, например, на думских выборах 2016 года в Саратове, когда на 140 избирательных участках был получен абсолютно одинаковый, совпадающий до сотых долей результат за «Единую Россию»* («Григорий Явлинский: Выборы выиграло подавляющее меньшинство»). Здесь, наоборот, ответственность за почти те же самые события возлагается на российскую власть, которая, по мнению либералов, действуют нечестным путем, и победа на выборах действующего представителя этой власти – также результат подтасовок и фальсификаций. Высокий процент голосов, отданных за победителя, принижается за счет обвинений в

нечестной борьбе. Интересно, что в своих обвинениях представители партии «Яблоко» сами действуют в стиле «highly likely» (ср. *«весьма вероятное явление»*), который как раз и характеризует фальсификаторов. Это распространяющееся с подачи западных масс медиа явление, которое, безусловно, относится к разряду языковых манипуляций, не несет ничего позитивного для человеческой коммуникации – как межкультурной, так и внутренней. Опираясь на голословными обвинениями без предъявления каких бы то ни было логических доказательств, спикеры проявляют неуважение к аудитории. Так же, как и сама возможность многовариантного толкования любых реальных событий свидетельствует о пренебрежении коммуникативной культурой, свойственной человеку разумному, ведет к неудовлетворенности аудитории складывающейся коммуникативной ситуацией в плане формирования адекватной языковой картины мира.

Как всегда парадоксальны «закономерные» связи между событиями у лидера ЛДПР В. Жириновского. Известный оппонент коммунистов, он отказывается принять превосходство своего противника на этих выборах – кандидата от КПРФ П. Грудина, но не может не признать, что *«у левых в России пока что влияния больше. Но ничего хорошего в этом нет»*. Предостерегая избирателей на будущее, Жириновский приводит следующий довод: *«Президент не должен заниматься морковкой, свеклой и картошкой, он должен заниматься вопросами войны и мира, потому что именно они, в первую очередь, определяют нашу с вами жизнь»*. Негативные последствия прихода такого непрофессионала во власть политик иллюстрирует следующими историческими аналогиями: *«"Вот была великая Российская империя, в 1913 году был ее расцвет, но царь влез в Первую мировую войну, и страну мы потеряли. Брежнев заступился за друга Тараки в Афганистане, влез в войну, и мы потеряли Советский Союз, который в конце 1970-х и начале 1980-х был на пике развития", – сообщил Владимир Жириновский»* (материал «Лидер ЛДПР: наши результаты на этих выборах самые стабильные» на сайте ldpr.ru от 21.03.18 г.).

Проводит историческую аналогию и соратник Жириновского по партии И. Лебедев. В его речи мы находим попытку поставить в один ряд победы на выборах В. Путина и известного африканского диктатора Р. Мугабе: *«Почему не "нормальные", точнее – правдоподобные 55–60% – а почти 77%? У меня лишь одно объяснение: это понты. Вот на сей раз я обойдусь без кавычек: другого слова и не нужно. Не просто тщеславие, а тщеславие вульгарное, грубое, примитивное, "дворовое". Такое, например, как у долговременного президента Зимбабве Роберта Мугабе, который правил аж 30 лет, но завершил свое правление, как известно, не очень удачно»* («Игорь Лебедев: выборы Путина прошли как обычно», сайт ldpr.ru, 21.03.18 г.). В данном случае спикер аргументирует в привычных рамках либеральной риторики, как внешней, так и внутренней, которая приписывает России имперские амбиции, а ее президенту – стремление к неограниченной власти любым путем.

Что касается партии «Единая Россия», которая активно поддерживала на выборах действующего президента, то нами отмечено сравнение нынешних президентских выборов с прошлыми, при котором особое внимание уделяется даже не увеличению процента голосов, отданных за победившего кандидата, а увеличению явки избирателей. Это вполне объяснимо, поскольку на выборах 2012 года многие оппозиционеры поставили Путину в вину тот факт, что победил он при невысокой явке избирателей. Вот одно из многочисленных подобных сообщений о явке на сайте eg.ru от 18.03.18 г.: *«В свою очередь секретарь регионального отделения Партии в Новосибирской области Валерий Ильенко сообщил, что по сравнению с предыдущими выборами главы государства в 2012 году явка выше на 4%»* («В "Единой России" отметили высокий уровень мобилизации своих сторонников на выборах Президента РФ»).

Сравнивает президентские выборы 2012 и 2018 года в своем блоге и оппозиционер-либерал А. Навальный, которому было отказано в регистрации кандидатом в президенты: *«Мы сказали: не пустите на выборы, мы объявим бойкот и уроним явку настолько, что вам придется снова делать массовые фальсификации, как в 2011 году. И все увидят – Путина избрали на мошеннических выборах. А Путин ответил: <...> я административным ресурсом сгоню людей столько, что явка будет выше, чем в 2012 году. Ну и всё. С того момента все эти «выборы» превратились в противостояние штаба забастовки и штаба Кремля по нагону явки. <...> Президентские выборы-2018 стали ещё одной громадной фальсификацией. Они не смогли вытянуть ни явку, ни нужный результат за Путина без вбросов»* («Об итогах забастовки и выборов», navalny.com, 20.03.18 г.). Сопоставление Навальным этих же двух событий, что и в примере с «Единой Россией», преследует ту же цель – показать улучшение «своего результата» на этих выборах относительно предыдущих. И неважно, что реального результата у данного спикера вовсе нет – свою «победу» над политическим противником, как ему кажется, он все равно одержал, в чем и старается убедить свою аудиторию, применяя языковую манипуляцию.

Подводя итог рассмотрения примеров использования политиками разных идеологий приема создания ассоциативного событийного ряда при помощи построения ложных причинно-следственных связей, нами сделан вывод о том, что данный прием языковой манипуляции способствует формированию в сознании массовой аудитории определенных ассоциативных цепочек образов. Аудитории необходимо понимать, что использование вышеуказанного приема обладает определенной воздействующей силой, следовательно, должно настораживать и побуждать относиться к подобным высказываниям (текстам) критически. Усилия научного и журналистского сообщества, а также прогрессивных общественных деятелей должны быть направлены на воспитание языковой культуры спикеров, с одной стороны, и культуры аналитического восприятия информации аудиторией – с другой.

Список литературы:

1. Алтунян А.Г. От Булгарина до Жириновского. Идеино-стилистический анализ политических текстов. – М.: РГГУ, 1999.
2. Китайгородская М.В., Розанова Н.Н. Современная политическая коммуникация / Современный русский язык: социальная и функциональная дифференциация. – М.: Языки славянской культуры, с. 151–166.
3. Рантанен Л. Политическая риторика и аргументация: лингвориторический анализ. – Тампере: Институт современных языков и переводоведения, 2006.
4. Хазагеров Г.Г. Политическая риторика. – М.: Никколо-Медиа, 2002. – 313 с. / Интернет-ресурс. URL: <https://www.twirpx.com/file/513384/> (Дата обращения 11.01.2019).

ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

**СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ
В СИСТЕМНЫХ СТРУКТУРАХ КОММУНИКАТИВНОГО
И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСОВ**
Черницкая Людмила Александровна

*д-р филол. наук, проф. кафедры гуманитарных и инженерных дисциплин
Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. Л.А. Штиглица,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: Luda.a@list.ru*

**THE COMPARATIVE ANALYSIS OF THE EXPRESSIVE MEANS FUNCTIONALITY IN
THE COMMUNICATIVE AND ARTISTIC DISCOURSE SYSTEM STRUCTURES**
Liudmila Chernitskaia

*doctor of Science, professor of Humanitarian and Engineering disciplines
department of Saint-Petersburg State Art and Industry Academy named after L.A. Stiglits,
Russia, Saint-Petersburg*

АННОТАЦИЯ

В статье посредством структурно-семиологического подхода сопоставляется функциональность выразительных средств коммуникативного и художественного дискурсов, с тем чтобы доказать, что художественному дискурсу, точно так же, как коммуникативному, присуща своя системная структура. Автор статьи достигает этого, выявляя целый ряд аналогий между ними. Подобный сопоставительный анализ ранее не предпринимался, однако он необходим для того, чтобы иметь возможность устанавливать истинную семантику художественных образов, подходя к ним как к не разрозненным, а тесно взаимосвязанным элементам, формирующих целостную систему.

ABSTRACT

In the article by means of the structural and semiological approach the author compares the communicative and artistic discourses as to the functionality of their expressive means in order to prove that the artistic discourse has its own system structure as it is in the communicative one. The author achieves it by discovering a number of analogies between them. Such comparative analysis has not been used yet, but it is necessary to use it in order to find authentic semantics of artistic images considering them not as separate elements but as closely interrelated ones forming a system as a whole.

Ключевые слова: дискурс, семантика, система, структура, функциональность.

Keywords: discourse, semantics, system, structure, functionality.

Чтобы понять такую сложнейшую систему, которую представляет собой система художественного дискурса, надо сопоставить её с системой дискурса коммуникативного, ибо всё познаётся в сравнении и сопоставлении, на чём основан сам процесс нашего мышления. Если коммуникативный дискурс широко изучен, что зафиксировано в соответствующих источниках в виде словарей, лингвистических справочников, языковедческих трудов, учебной литературы и т.п., то того же нельзя сказать о художественном дискурсе, если понимать его как систему художественной образности. Есть анализ конкретных произведений и труды по теории литературы, однако нет целостного изучения того, что можно было бы назвать «языком художественной литературы» со

своей художественной грамматикой, как и всеми атрибутами, присущими языковой системе, а шире, системе вообще.

В данной статье мы попытаемся доказать само наличие системы художественного дискурса с формирующими её структурными компонентами путём сопоставительного анализа с системной структурой коммуникативного дискурса как установление сходств и различий в функциональности их выразительных средств.

Так, в обеих системах есть ряд общих с точки зрения их семантической функциональности черт, где отличия касаются лишь их формы и диапазона действия.

Прежде всего, обеим системам присущ сам фактор системности, объединяющий вообще всё сущее в виде природных и рукотворных как созданных человеческим разумом объектов, каждый из которых, представляя собой особую систему, в тоже время обладает общими для всех объектов системными параметрами. Таковы инварианты как устойчивые, неизменяемые величины основополагающего характера, представляющие собой абстрактные, умозрительные понятия, которые в каждой системе реализуются в своих конкретных проявлениях, выступая как варианты этих инвариантов. Между ними формируются отношения, названные нами как инвариантно-вариантные реляции [11, с. 12, 26-41], которые можно обнаружить в любой системе.

В рамках этих отношений обнаруживается соподчинённость системных элементов, согласно категориям основного и второстепенного, что формирует их иерархическую взаимозависимость и взаимосвязь. К системным параметрам надо отнести и такие явления, как функциональность системных элементов; целеполагание как результат функционирования как всей системы, так и её отдельных частей; оппозиция старого и нового как соотносённость элементов данной системы с элементами предшествующих однородных с ней систем и привнесение новых элементов. Рассматривая явление системы с точки зрения её целостности, необходимо указать на многоуровневость системной структуры и принцип соответствия между системными элементами одного и разных уровней, как и отдельными сегментами элементов. В основе подобных соответствий лежит принцип повторяемости, который мы рассматриваем широко, относя сюда любые аналогии, подобию, сходства, тождества и т.п. между системными элементами, что пронизывает все уровни данного целого и благодаря чему и возникает само явление системы. Повторяемость обуславливает гармоничное соотношение всех частей системы, что выступает как присущий ей ритм. Джойс в романе «Улисс» называет это «структурным ритмом» как первой энтелехией, по Аристотелю [10, с. 167], согласно которой форма объекта

должна в максимальной степени отражать его сущность, что в искусстве проявляется в гармоничном соотношении частей художественного целого, посредством чего его идея оказывается ярко выраженной [10, с. 168].

Проведение сопоставления функциональности элементов на уровне слова в коммуникативном дискурсе показывает, что в художественной системе ему соответствует образ, так как он является таким же основным семантическим элементом в этой системе, каким является слово в системе коммуникативного дискурса. Двигаясь дальше в направлении семантического расширения элементов в коммуникативном дискурсе, обнаруживаются аналогии на уровне таких категорий как предложение, сложное синтаксическое целое и текстовое целое [11, с. 268-272].

Если предложение, объединяющее слова определённой семантической зависимостью, обладает и большим, соответственно, чем слово, семантическим охватом, то такая же семантическая зависимость есть и между образами в художественном дискурсе, благодаря чему возникает аналог предложения, который мы определяем как *имагосемантическое высказывание*, т.е. высказывание, где основным выразительным средством является образ, что в латинском языке, как известно, соответствует сущ. *Imago*, отсюда термин «имагосемантический», учитывающий то, что каждому образу, как и слову, присуща своя семантика.

Следующей за словом формой в парадигме семантического расширения в коммуникативном дискурсе является сложное синтаксическое целое, которое в художественном дискурсе соответствует ряду имажосемантических высказываний, объединённых какой-то одной темой, что дало нам основание определить это как *тематическое имажосемантическое целое*. Наконец, текстовое целое в коммуникативном дискурсе, обладающее максимальной степенью семантического диапазона, соответствует в художественном дискурсе художественному целому, выступающему как всё произведение. Представим все эти аналогии на следующей схеме.

Рисунок 1. Схема аналогий в парадигме семантического расширения в системах коммуникативного и художественного дискурсов

Так же как есть различные виды предложений, так же есть и различные виды взаимосвязи образов, формирующих имагосемантические высказывания. Среди них наиболее распространена циклическая форма связи образов, что мы характеризуем как *эволюционный цикл образа* в системе художественного целого [11, с.219-226]. Любая идея в этой системе, воплощённая в художественную форму, имеет тенденцию развиваться, что выступает в ряде её имагосемантических трансформаций, т.е. видоизменений формы того исходного образа, в котором она первоначально возникла. Семантическая связь между этими формами и образует цикл, где каждый новый образ развивает семантику исходного образа, в результате чего возникает его эволюция. Вся совокупность образов, входящих в эволюционный цикл, формирует тематическое имагосемантическое целое, так как все они объединены единой семантикой, что, как мы отметили, соответствует сложному синтаксическому целому в коммуникативном дискурсе.

Семантическая взаимосвязь образов в эволюционном цикле основывается на принципе инвариантно-вариантных реляций, где исходный образ выступает как инвариант и является начальной фазой цикла, за которым следуют все остальные формирующие его образы как соответствующие фазы эволюции исходного образа и одновременно его варианты. Развитие семантики здесь происходит по тому же принципу семантического расширения, так как каждый образ цикла добавляет какую-то новую грань к тому, что было выражено в предшествующих ему образах, и тем самым расширяет его семантическое поле. Завершающий цикл образ, выступая как его конечная фаза, является семантически расширенным вариантом исходного образа как инварианта.

Вариантность образов в эволюционном цикле основывается на повторяемости того элемента в структуре исходного образа-инварианта, который является ключевым по своей семантике, в результате чего создаётся ритм и гармония данного цикла. Исходя из этого характера повторов, мы называем их *семанτικο-ритмическими*. Они могут быть разных видов, что определяется тем уровнем структуры образности, на котором они имеют место. Таковы повторы имагологические, дискурсивные, феноменологические, метатекстуальные, структурологические и др., но каковы бы они ни были, они имеют эмфатическую функцию подчёркивания основной идеи данного эволюционного цикла.

Так, в романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» повторы имеют место на имагологическом уровне в цикле эволюции образа магического портрета, выражающего в его начальной и конечной фазах прекрасный облик героя как символ душевной чистоты. Но между этими фазами происходит эволюция портрета, в ходе которой первоначально прекрасный облик Дориана постепенно трансформируется в облик отъявленного злодея, и эта трансформация продолжается до тех пор, пока Дориан, не выдержав этого зеркала своей души, не вонзает в портрет нож, убивая тем самым себя, после чего его изображение на портрете вновь становится прекрасным. Этот

завершающий цикл образ, несмотря на свою идентичность с первоначальным обликом героя как инвариантом, представляет собой его семантически расширенный вариант, который вобрал в себя все значения промежуточных фаз между ними как постепенных имагосемантических трансформаций исходного инварианта. Семантика данного цикла, охватывая собой всё произведение, представляет собой его смысл как художественного целого, в котором подчёркивается мысль о том, что необходимым условием для сохранения душевной чистоты на протяжении человеческой жизни является незапятнанность её злодеяниями. Если их нет, душа прекрасна, как прекрасен первоначальный облик Дориана на портрете, но она уродуется, как только человек начинает творить зло, и чем больше злодеяний он совершает, тем уродливее она становится, что и символизируют соответствующие изменения облика Дориана на портрете.

Такую форму имеет здесь семанτικο-ритмический повтор в эволюционном цикле образа главного героя: повторение его прекрасного облика в начале и в конце романа создаёт ритм функционирования его системной структуры как гармоничного целого, все элементы которого взаимосвязаны.

Цикличность образности на имагологическом уровне может иметь и пространственный характер, как, например, в странствиях Дон-Кихота, которые начинаются и заканчиваются в одном и том же месте: его доме [10, с. 226]. Но между началом и концом его путешествия происходят имагосемантические трансформации по разрушению его стереотипных представлений о реальности, сформированных штампами рыцарской литературы, которые выступают как исходный инвариантный образ данного цикла. Это разрушение, которое осуществляется на основе метатекстуальной оппозиции «литература и жизнь», в структурном плане соответствует тому, что в наших исследованиях мы называем оппозицией общепринятого и индивидуального языков [7, с.12-15] где общепринятый язык – это литературные стереотипологемы любого рода: штампы, шаблоны, общие места и т.п., а индивидуальный – это фактор, их разрушающий как выражение авторского видения реальности, идущего вразрез общепринятому.

Противостояние идеализированных представлений Дон-Кихота и реальности имеет место в каждой фазе цикла его странствий, и в конечной его фазе реальность полностью опровергает истинность его идеалов, в которые он так свято верит [11, с.226-227]. Это разрушение, являясь результатом эволюции исходного инвариантного образа в виде этих идеалов, выступает как его семантически расширенный вариант, завершающий данный цикл, который и в этом случае охватывает собою всё произведение. Семанτικο-ритмические повторы являются здесь метатекстуальными и структурологическими в силу фактора разрушения идеалов в каждой фазе цикла, что семантически связывает их между собой, создавая ритм в эволюции образности и гармоничное соотношение её элементов как частей художественного целого. Тем самым основная идея романа как опровержение литературы жизнью оказывается ярко выраженной, в

чём и проявляется эмфатическая функция повторов любого рода.

Повторы в коммуникативном дискурсе также выполняют эмфатическую функцию подчёркивания семантического содержания высказывания. При нейтральном стиле речи лишь констатируется информация относительно объекта высказывания; при эмоционально-окрашенном, что достигается использованием повторов, как и других средств эмфатизации, внимание обращается на определённый аспект этой информации, который таким образом оказывается выделенным среди остальных её аспектов. Так, повтор, присутствующий в наречии «еле-еле» в предложении: «Он еле-еле идёт» выделяет информацию о медленной и трудной для данного лица ходьбе. Повтор в определениях существительных, типа: «синее-синее море», «голубое-голубое небо» акцентирует характеристику описываемых явлений, выполняя функцию превосходной степени.

Подобные лексические повторы как эмфазы коммуникативного дискурса можно встретить и в дискурсе художественном, но здесь они выступают в контексте имাগосемантических высказываний как структурных элементов художественного целого. Поэтому лексические повторы, как и любые иные, выполняют здесь структурологическую функцию, а именно, создания образов таких основополагающих структурных элементов, как оппозиций общепринятого и индивидуального языков и семантически параллельных ей оппозиций искусства и реальности, литературы и жизни; текста-объекта и метатекста [11, с. 128, 253].

Так, в стихотворении «Ворон» Эдгара По используется лексический повтор в виде слова «никогда», которое многократно повторяет ворон как ответы на все обращённые к нему вопросы героя. Он, принимая его за посланца из потустороннего мира, где, как ему кажется, должна пребывать его умершая возлюбленная, стремится узнать о ней у ворона, а в ответ на его вопросы слышит лишь одно бессмысленно повторённое слово: «Никогда!».

Таков образ общепринятого языка, который, по мысли автора, может лишь бессмысленно повторять избитые истины, так как не в силах ответить на те вопросы, которые ставит перед человеком сама жизнь [11, с. 79-80. 85].

В лингвистике многократный повтор одного и того же слова как средство придания выразительности речи обозначается как «геминация». В этом случае повторяющиеся слова следуют друг за другом без помещения между ними каких-либо фрагментов текста. В стихотворении «Ворон» этого нет, так как фразы с повторяющимся словом «никогда» разделяются строфами, где излагается вопрос, задаваемый ворону, как и мысли и чувства героя в связи с этим, что можно определить, как *дистантная геминация*. Она не только придаёт ритм, как и любой повтор, стихотворному целому, но акцентирует основную идею в семантике образа общепринятого языка как повторение общеизвестного, результатом чего может быть лишь регресс в развитии литературы, отсут-

ствие истинного творчества, ибо его цель – это открытие нового: обращение к жизни, а не к потерявшим свою былую актуальность, и поэтому мёртвым, идеалам, что и воплощается в образе умершей возлюбленной героя.

В художественном дискурсе не только всевозможные виды повторов выполняют функцию эмфатизации, но любые средства, которые использует автор для максимальной степени выражения основной идеи своего произведения. Здесь не может быть никаких ограничений, потому что эмфаза определяет собой саму сущность выразительных средств художественного дискурса. Так, если автор среди всех видов образности предпочитает символ как наиболее эффективное средство выражения своего творческого замысла, то можно говорить о присутствии в его дискурсе символической эмфазы, что мы видим в дискурсе романа Джойса «Улисс», отличающегося высокой степенью символизации. А постоянное соотношение символических образов с «Одиссеей» Гомера выступает как референциальная эмфаза, так как их референтом являются гомеровские образы [11, с. 53; 125-127; 265].

Все виды повторов в художественном дискурсе относятся к семантической эмфазе, так как имеют цель вынести на первый план ту или иную мысль автора как один из аспектов идеологии его произведения. Но помимо этого, есть и иные средства образного воплощения семантической эмфатизации. Таков образ-оксюморон – аналог оксюморона в языковой системе, а именно, образ *отрицающего утверждения*, когда то, что отрицается в речи персонажа, имеет место в дискурсе произведения. Так, в «Божественной комедии» Данте поэт, замороженный красотой Беатриче, пытается выразить свои чувства в словах, но не может этого сделать, так как его любовь так огромна, что никакие словесные средства не могут её выразить. Описывая в нескольких штрихах облик Беатриче и обращённые к нему её слова, поэт прерывает себя:

«Я взгляд возвёл к той, чьи уста звучали
 Так ласково; как нежен был в тот миг
 Священный взор, - молчат мои скрижали,
 Бессилен здесь не только мой язык:
 Чтоб память совершила возвращенье

В тот мир, ей высший нужен проводник» [3, с. 434].

Однако, несмотря на признание в бессилии выразить свою любовь, поэт самым этим признанием её выражает. Подобное умолкание от полноты чувств становится красноречивее многословных излияний. Таким образом, то, что отрицается, утверждается самим фактом этого отрицания. С точки зрения категории инвариантности, образ отрицающего утверждения основывается, с одной стороны, на инвариантной оппозиции: художественная форма – реальность, с другой – на инварианте, который мы определили как инвариант *отрицающих самоё себя сущностей* [11, с. 125-126].

Оба инварианта имеют диахронический характер, так как, пройдя через века, дали о себе знать в

метатексте XX века, а именно, в литературе модернизма. Здесь они используются для создания имагологии поиска автором своего индивидуального языка: автор, признаваясь в бессилии найти язык, который мог бы выразить реальность, показав всю её сложность, тем не менее выражает её самым своим дискурсом, тем самым создавая именно тот язык, о котором он говорит, что не может его найти. Так дискурс произведения утверждает то, что отрицается в речи персонажа автора.

Если у Данте поэт не может найти адекватные словесные средства, чтобы передать божественный облик своей возлюбленной, то в аналогичной ситуации оказывается герой стихотворения Т.С.Элиота «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока». Решив написать стихотворение в форме любовной песни, посвящённой его возлюбленной, он убеждается, что существующие выразительные средства любовной лирики для этого не годятся, более того, словесные средства вообще не в силах передать ни один её жест, например то, как она поправляет подушку, сбрасывает шаль, поворачивается к окну [13, с. 250].

Несмотря на это, Пруфрок продолжает свои поиски, стремясь отойти от литературных канонов и найти такой язык, который мог бы отразить всю гамму испытываемых им чувств, характеризуя их как «узор из нервов», который волшебным фонарём высвечивается на экране [13, с. 250]. Речь идёт не о чём ином, как о поиске средств феноменологического изображения как единственных способных это выразить, и хотя герой на всём протяжении дискурса стихотворения считает, что он их не нашёл, тем не менее они перед нами в самом этом дискурсе, изображающем его поиски [10, с. 168-176].

В коммуникативном дискурсе аналогом подобных образов-оксюморонов отрицающего утверждения можно рассматривать сложные предложения, где в главном предложении выражено отрицание того, что утверждается в придаточном: говорящий, утверждая вначале, что он не будет сообщать о той или иной информации, тем не менее, впоследствии сообщает о ней, опровергая тем самым своё отрицание. Таковы конструкции, типа: «Не говоря уж о том, что...», «Не будем возвращаться к вопросу о том, что...», «Не хочу останавливаться на том, что ...» и т.п., после чего следует именно то, о чём не хотят говорить, и эта информация тем самым особо выделяется, подчёркивается, выполняя такую же функцию семантической эмфазы, как это имеет место в образности отрицающего утверждения в художественном дискурсе¹.

Помимо аналогий в выразительных средствах, выполняющих эмфатическую функцию в художественном и коммуникативном дискурсах, есть и другие их аспекты, где также можно установить аналогичные явления.

В языковой системе, на основе которой формируется коммуникативный дискурс, как и все другие виды относящихся к ней дискурсов, есть, как известно, категории вспомогательного и смыслового глаголов. Таковы в русском языке формы пассивного залога и будущего времени активного залога, где глагол «быть» в прошедшем и будущем времени является вспомогательным, а смысловой глагол выступает в форме краткого страдательного причастия прошедшего времени или инфинитива (*было/будет написано/прочитано/сделано; буду писать/читать/делать*).

В других языках категории вспомогательного и смыслового глаголов широко используются для образования глагольных времён. Так, в английском языке все формы глагольных времён (Simple, Continuous, Perfect, Perfect Continuous), за исключением утвердительных форм Present и Past Simple, состоят из вспомогательного и смыслового глаголов. Чаще всего используемые в функции вспомогательных глаголов глаголы «to be» и «to have» теряют здесь своё словарное значение «быть» и «иметь» и служат лишь для образования соответствующей глагольной формы: глагол «to be» для образования времён Continuous; глагол «to have» – времён Perfect, а их сочетание в форме инфинитива Perfect от глагола to be: to have been – для образования времён Perfect Continuous.

Подобная потеря функциональной семантики структурного элемента, который начинает использоваться как вспомогательный фактор для образования элемента с иной семантикой, присутствует в художественной системе в формах феноменологической изобразительности, где описывается субъективное восприятие реальности героями повествования. Именно оно становится основным объектом изображения и, одновременно, основным носителем его смысла, в то время как фабульно-персоналогическая образность теряет свою смыслообразующую функцию, играя подсобную, техническую роль, так как используется лишь как средство для создания феноменологических образов.

Натали Саррот, объясняя функцию персонажей в своих романах, где феноменологическое изображение их внутреннего мира выступает как мимолётные душевные движения, которые она назвала «тропизмами» [6, с. 32-48; 7, с. 19-22], определяет её как «подпорки для психологических состояний» [4, с. 318]. Её персонажи нередко лишены идентификационных признаков: имени, фамилии, социального статуса, семейного положения и т.п., обозначаясь лишь местоимениями муж. и жен. рода ед. и мн. числа. Этим аннулированием социальной атрибутики, согласно которой можно отличить один персонаж от другого, Саррот стремилась создать образ общечеловеческой

¹ На подобную образность обратил внимание Ролан Барт, однако не дал ей никакого определения, не сопоставив с языковой системой.

бессознательной сущности, которую она охарактеризовала как «анонимную субстанцию», «магму без имени, без контуров» [4, с. 319].

Есть и ещё аналогии между языковой и художественной системами, а именно, касающиеся развития семантики в таких явлениях, как образная синонимия, антиномия и полисемия [11, с. 269]. Синонимия и антиномия одновременно выступают и как средства взаимосвязи образных элементов, при этом синонимия может касаться не только одного художественного целого, ограничиваясь рамками одного произведения, но и выходить за них и объединять синонимической связью образность разных произведений, разных авторов и даже разных эпох в истории литературы². [9]

Схема структуры семантического синонимического ряда в образной системе аналогична языковой, так как в обоих случаях есть основное значение, которое присутствует во всех синонимичных формах как вербальных, так и образных. Так, семантической основой стилистического синонимического ряда: «думать, размышлять, мыслить, обмозговать, пораскинуть мозгами» выступает мыслительный процесс как основное значение всех формирующих его слов, различия между которыми касаются их стилистической окраски, относясь либо к деловому, официальному стилю (думать, размышлять, мыслить), либо к просторечию (обмозговать, пораскинуть мозгами).

В образной системе различные по своей форме образы объединяются также единой для них всех семантикой, что и заставляет их рассматривать как образы-синонимы. Так, в «Фаусте» Гёте разные по своему персоналогическому воплощению образы: мальчика-возницы, Гомункула, Эвфориона имеют общее для них всех значение, выступая как синонимичные образы творческого духа, который воплощается в символе огня - образном элементе, присутствующем в имагологии каждого из этих персонажей. Именно он и является их общей семантической основой, объединяющей их синонимической связью [11, с. 184]. Каждый образ выступает как развитие авторской концепции философии творчества, согласно которой творческой способностью люди наделены не в одинаковой степени, хотя она изначально и заложена в человеческой природе. Это изображается в разной степени интенсивности пламени, витающего над головами людей, как символ её разного проявления, что Гёте воплощает в словах мальчика-возницы, внешне появившемся в толпе людей:

«Над вами я своей рукой
 Разлил огонь священный мой.
 Он в виде лёгких диадем
 Над этим вьётся и над тем
 И голову за головой

Венчает вспышкой огневой.

Но редко-редко где на миг

Взовьётся ярко вверх язык,

А то, ещё не разгораясь,

Мигнёт и гаснет в тот же час» [2, с. 296].

По мысли автора, у большинства людей творческая способность лишь спорадически даёт о себе знать, а у некоторых она настолько слаба, что еле ощутима, подобно появившемуся и тут же погасшему огоньку. И только у тех, кого человечество причисляет к гениям, она, как взметнувшиеся ввысь яркие языки пламени, проявляется во всю свою мощь. Гениальные личности Гёте уподобляет мифологическому герою Икару, который, взлетев в поднебесье на своих крыльях, сгорел в вышине, слишком близко приблизившись к солнцу, в чём опять присутствует образ огня как семантическая основа синонимичных образов творческого духа.

Характер стабильности, присущий семантической основе в явлении синонимии, заставляет рассматривать её как *синонимологический инвариант*, в то время как каждый из синонимов, формирующих синонимический ряд, выступает как его вариант [11, с.200]. Применительно к образной системе надо говорить об имагологической синонимии. Так, образы мальчика-возницы, Гомункула, Эвфориона, Икара являются имагологическими синонимами, формирующими имагосемантический синонимический ряд, а в силу того, что образ Икара выходит за пределы поэтики Гёте, относясь к греческой мифологии, этот ряд надо определить ещё и как *диахронический* [11, с.199-200].

Образы, как и слова, обладают семантической структурой, откуда проистекает их полисемия, где среди значений можно обнаружить синонимы и антонимы. Так, образ Гомункула обладает целым рядом значений, которые определяются такими основополагающими инвариантами, как феноменологией творческого духа, творческим поиском; концептуальной онтологической инвариантностью, касающейся авторской концепции бытия [11, с. 194-195]. Символизируя творческий дух, Гомункул выступает как образ творческого замысла, которому только ещё предстоит воплотиться в художественную форму, и, одновременно, автор наделяет его значением генезиса бытия, венцом которого является человек и до состояния которого Гомункулу надо пройти долгий и трудный путь. Обращаясь к нему, философ Фалес наставляет его:

«Пленись задачей небывалой,
 Начни творенья путь сначала.
 С разбега двигаться легко.
 Меняя формы и уклоны,
 Пройди созданий ряд законный,
 До человека далеко» [2, с. 416].

² Синонимичные образы в рамках одного произведения мы определяем как интрасинонимы, а вне их, которые касаются творчества различных авторов, как трансинонимы [9, с. 186-189].

В семантику образа Гомункула входят его синонимичные параллели с образами мальчика-возницы и вездесущего духа из 1-ой части «Фауста», как и семантические антонимы, касающиеся противопоставления искусственного и природного: заключённый в колбу Гомункул символизирует искусственное как нечто рукотворное, привнесённое человеком в окружающую его природу, откуда их оппозиция:

«Природному вселенная тесна,
Искусственному же замкнутость нужна» [2. с. 352].

Продemonстрируем на следующей схеме (см. схему на с.18) семантическую структуру образа Гомункула в «Фаусте» Гёте. Входящая в неё инвариантность является аналогом архисем в семантической структуре слова.

Рисунок 2. Схема семантической структуры образа Гомункула в «Фаусте» Гёте

Многозначностью может обладать не только художественный образ, но и всё художественное целое в виде отдельного произведения, что определяется тем, в каком исследовательском ракурсе оно рассматривается, точно так же, как значение слова определяется тем речевым контекстом, в котором оно фигурирует.

Инвариантно-вариантные реляции, присущие художественной системе как средство взаимосвязи образов, имеют аналоги в виде категорий языка и речи. Все языковые явления – это те же инварианты, которые, реализуясь в речи, превращаются в их варианты. Однако в отличие от языковой системы инвариантность художественной системы нигде не зафиксирована как таковая, в то время как инвариантность языка в виде лексического инвентаря и свода грамматических правил широко представлена во множестве разнообразных словарей, учебников по грамматике и языковедческих трудах.

Их всё увеличивающееся число свидетельствует не о чём ином, как о постоянном изучении речевой деятельности, выступающей в форме коммуникативного дискурса, в результате чего обнаруживаются всё новые инварианты, касающиеся того или иного из его аспектов. Так речевые варианты превращаются в языковые инварианты: новые слова и словосочетания, первоначально возникшие в речевой практике как варианты каких-либо известных языковых инвариантных лексем, при их многократном употреблении в речи сами становятся языковыми инвариантами. Таково историческое возникновение прилагательного «научный», которое, как производное от сущ. «наука», вначале появилось в виде варианта в речи и лишь впоследствии перешло в разряд лексической инвариантности, став феноменом языка.

Несмотря на то, что инвариантность художественной системы во всех её разнообразных формах не зафиксирована в соответствующих информационных источниках, подобно тому, как это имеет место в отношении языковой системы, она, как мы продемонстрировали в данном анализе, как и во всех наших исследованиях³, существует, определяя собой эволюцию литературы от древности до современности. Если в языковой системе есть лексический инвентарь, то то же самое можно сказать и о художественной образности, которой присущ свой инвентарь, а именно, *имагологический как инвентарь художественных образов*, обладающих таким же инвариантным характером, как и лексические единицы. Таков, например, отмеченный выше образ-оксюморон отрицающего утверждения, который с одинаковым успехом использует как средневековая литература, так и литература модернизма.

Образ огня, фигурируя как инвариант в поэтике Гёте, уходит своими корнями в греческую мифологию. Образность инварианта творческого поиска как поиск автором своего индивидуального языка проходит через всю историю литературы [11, с. 48-58].

Как и между словами, между художественными образами существует взаимосвязь, благодаря которой они выступают как различные по своему информационному объёму имагосемантические формирования, как мы это показали на схеме аналогий в парадигме семантического расширения в системах коммуникативного и художественного дискурсов (см. с.4). В рамках, как и между ними, имагосемантических высказываний и художественного целого, соответствующих в языковой системе предложению, сложному синтаксическому целому и текстовому целому, образы, являющиеся аналогами слов, объединяются посредством синонимно-антиномической зависимости, полисемии и близкого к синонимии явления полиморфизма, когда один и тот же синонимологический инвариант фигурирует как семантическая основа в различных имагологических формах: в виде персонажей, сцен, ситуаций, фабул⁴. Всё это выступает как *грамматика художественной системы*, не зафиксированная, как и сама художественная образность, в соответствующих информационных источниках, но, как видим, реально существующая.

Сопоставляя системы коммуникативного и художественного дискурсов с точки зрения фактора коммуникации, можно констатировать как аналогии, так и различия. Процесс коммуникации между носителями языка обуславливается владением ими его лексико-грамматическим строем как общей языковой основой, из которой каждый черпает материал для формирования собственных высказываний в своей речевой практике. Они выступают как варианты инвариантности словесного инвентаря и грамматических правил, используемых во всевозможных комбинациях, которые и формируют речь как коммуникативный дискурс в отличие от языковой системы. Если в процессе коммуникации нарушается присущая ей инвариантность, то нарушается и сам этот процесс, так как речь как средство обмена информацией между носителями языка утрачивает ту общую для них информативную основу, которая как раз и содержится в его лексико-грамматических инвариантах, обеспечивая процесс коммуникации.

Искажение в них семантики, присущей данным лексическим единицам и формам взаимосвязи между ними, приводит к искажению смысла высказывания или к полной его утрате.

Как мы уже отмечали, аналогами языка и речи в художественной системе выступают категории инвариантности и вариантности. Присущая языку и речи

³ Наиболее полно инвариантность художественной системы изложена нами в монографиях: «Поэтика модернизма как метатекст и её истоки». СПб., 2010; «Инвариантность в художественном метатексте». СПб., 2016.

⁴ См. схему диахронического синонимического ряда полиморфизма образа огня в поэтике Гёте и за её пределами в монографии «Инвариантность в художественном метатексте», с.200.

взаимосвязь проявляется здесь как явление инвариантно-вариантных реляций. Но процесс коммуникации в художественной системе отличается от языковой тем, что сосредоточенная в инвариантных художественных образах информация не обладает той степенью стабильности и общеизвестности, которой отличается инвариантность языка. Она может оспариваться использующими её авторами, которые, рассматривая её с гносеологической точки зрения, отрицают истинность содержащейся в художественных образах информации как не соответствующей реальности жизни. Вследствие этого присущая им семантика, а часто и формы её воплощения, аннулируется, что приводит к созданию новой образности с иным семантическим содержанием и иной формой. Вследствие этого процесс коммуникации, который осуществляется на основе общеизвестности семантического содержания, присущего определённой инвариантной образности, нарушается, и передача содержащейся в них информации не может осуществиться.

Именно это явление лежит в основе феномена непонимания художественной образности, что касается не только ярко выраженной её новизны в творчестве представителей авангарда и модернизма, но любой образности, чья семантика и формы не знакомы тем, кто с ней сталкивается. А разве не то же самое имеет место, когда мы имеем дело с иностранным языком, лексико-грамматическим строем которого не владея? Общеизвестность его для его носителей обеспечивает процесс коммуникации, без чего он не имел бы места. Значит, фактор общеизвестности языковой инвариантности – это *sine qua non* для существования самого языка как средства коммуникации. Тот же, для кого он является иностранным, оказывается в той же ситуации, что и человек, не владеющий инвариантностью художественной системы, которая, в отличие от языковой, имеет свою специфику, что даёт основание определить её как *код художественной*

системы, который надо так же уметь расшифровывать⁵, как и любой код, с тем чтобы понять содержащуюся в нём информацию.

Итак, для обеспечения процесса коммуникации, касающегося системы коммуникативного, как и художественного дискурса, а шире, любых систем, независимо от форм, в которых выступает их знаковая, их инвариантность должна обладать факторами стабильности и общеизвестности для всех пользователей данной системы. Но как в этом случае быть с фактором обновления систем, являющимся залогом их развития, когда к существующим инвариантам прибавляются новые и по своим формам, и по своей семантике? Эта новая инвариантность теряет коммуникативность, присущую той системе, в рамках которой она возникла, ибо нарушает её стабильность и общеизвестность.

Однако подобное «нарушение» лежит в основе самого процесса творчества, не только художественного, но любого, которого касалась человеческая мысль. Её движение мы и видим в возникновении всё новой инвариантности во всех областях, в которых проявляет себя человеческий дух, благодаря чему и осуществляется их развитие. При этом общеизвестная инвариантность продолжает использоваться в данной системе, но модифицируется её функциональность, так как она теряет своё главенствующее положение, начиная выступать в функции оппонента вновь возникшим инвариантам. Возникает оппозиция между старым и новым как оппозиция общепринятого и индивидуального языков, рассмотренная с точки зрения их инвариантности: общепринятый язык выступает как общеизвестная инвариантность, а индивидуальный – новая.

Категория языка здесь трактуется не в лингвистическом, а философском плане: как мировоззренческая система понятий, сосредоточивающих основную гносеологическую информацию данной области знаний⁶. Индивидуальный язык – это всегда нечто

⁵ Наличие подобного кода особенно ярко проявляется в системах символической образности, где всё, что изображается в произведении, выступает как иносказание. Умение его понять как раз и основывается на сопоставительном анализе художественной и языковой систем, при котором образность анализируется согласно известным параметрам языковой системы, а именно, выявление основного семантического элемента и формирование на его основе всех остальных; установление их взаимосвязи; обнаружение стабильных и подвижных элементов системы как инвариантов и вариантов. Всё это даст возможность подойти к самому механизму смыслообразования в художественной системе, точно так же как в языковой системе знание лексико-грамматического значения слов даёт возможность установить смысл синтаксических конструкций.

⁶ В исследованиях Р.Барта есть близкое к подобной философской трактовке категории языка явление,

которое он называет «письмом», характеризуя его как «опредметившаяся в языке категориальная, смысловая, аксиологическая сетка, которую культура помещает между человеком и действительностью и которая позволяет субъекту замечать, оценивать и интерпретировать лишь те аспекты этой действительности, которую данная сетка признаёт в качестве значимых». С этой точки зрения он говорит о письме эпохи, социальной группы, политической партии, литературного направления и т.п. [12, с.646-648]. Однако Р.Барт не рассматривает «письмо» с точки зрения его инвариантности и системной структуры, что и не даёт ему возможности выявить основополагающий элемент этой системы в виде оппозиции общепринятого и индивидуального языков как общеизвестной инвариантности и вновь возникшей.

единичное, возникшее как результат индивидуальной творческой деятельности одного лица как автора данного творения, гносеология которого разрушает в тех или иных аспектах незыблемые устои общеизвестной инвариантности. Индивидуальный язык торпедирует их, стараясь пробить брешь в толще стереотипологии языка общепринятого, который, хотя и сосредоточивает предшествующий гносеологический опыт, но в то же время может явиться тормозом к развитию данной системы знаний. Творец неизбежно опирается на этот опыт в своём творческом поиске, но если он не открывает нечто новое, которое не вписывается в существующую гносеологическую систему, то она останавливается в своём развитии.

Так, в XV веке революционное по своей значимости открытие Коперника, касающееся вращения Земли вокруг Солнца, опровергало господствующую тогда противоположную точку зрения, нарушая тем самым и соответствующую научную систему, однако это нарушение продвинуло человеческую мысль на пути познания всего космического устройства.

Не менее революционным, но уже в сфере художественного творчества, было в XIX веке возникновение импрессионизма в живописи, который утвердил приоритет изображения субъективных впечатлений автора от увиденного им в жизни, что опровергло каноны классической живописи и реалистического изображения и, распространившись на все сферы искусства, дало толчок к появлению феноменологического дискурса в литературе, сосредоточенного исключительно на изображении внутреннего мира человека, которое известно как «поток сознания»⁷[7]. Эти революционные открытия были не чем иным, как проявлением индивидуального языка создавших их авторов, которые несли новое знание, идущее вразрез общепринятому языку как общепринятым гносеологическим нормам, что и вызывало вначале их неприятие. Они получали признание только тогда, когда осваивались общественным сознанием, завоевывали известность, и переходя на этом основании сами в категорию общепринятого языка.

Что касается фактора нового в языковой системе, то он выступает в виде изменений, которые претерпевает её лексико-грамматический строй на протяжении всей истории существования данного языка. Каждая новая эпоха привносит новые жизненные реалии, которые требуют и нового словесного обозначения: меняется жизнь, меняется и язык. Так, широкое распространение компьютерных технологий в наше время ввело в коммуникативный дискурс множество относящихся к ним терминов, расширив тем самым его лексический диапазон. Одновременно происходит и обратный процесс: то, что теряет свою

актуальность в жизненной практике людей, перестаёт быть актуальным и в их речи, используясь всё реже и реже, устаревая и превращаясь в архаизмы.

Таков генезис появления новой языковой инвариантности, так как все нововведения в речи постепенно становятся факторами языка, т.е. речевая вариантность, приобретая стабильный характер, переходит на этом основании в область инвариантности языка.

Функция коммуникации относительно нововведений и в речи, и в языке при этом сохраняется в силу их общеизвестности: новая языковая инвариантность не могла бы возникнуть, если бы этому не предшествовало повсеместное распространение соответствующих речевых явлений.

Как видим, новая инвариантность в языковой системе коренным образом отличается от её аналога в художественной системе относительно их коммуникативной функциональности: она сохраняется в языке, но теряется в системе художественной образности, что касается и всех других систем, связанных с творческой деятельностью человека. Языковая инвариантность не может меняться от одного носителя к другому, в то время как художественная инвариантность *должна* обладать подобной изменчивостью в целях своего развития. Каждый творец ищет свой индивидуальный язык для выражения своего видения реальности, и чем оригинальнее этот язык, тем выше художественная значимость его творения. В художественном творчестве повторение отвергается, а оригинальность приветствуется, что неприемлемо в языке, где все его носители должны в своей речевой практике основываться на его, единой для всех, лексико-грамматической инвариантности.

В отличие от художника, носитель языка не ставит себе целью найти новые формы высказывания, ибо его цель чисто коммуникативная, в то время как для творца найти новую форму, которая несла бы новое видение реальности, открывала бы новые горизонты познания, является основной целью его творческой деятельности. Если носитель языка выходит из сферы его утилитарного назначения, стремясь использовать его в художественных целях, то он становится *писателем* или *поэтом*, а его высказывание, которое может выступать в виде целого произведения, становится *художественной литературой*. Поль Валери, размышляя над проблемой отличия коммуникативного дискурса от художественного, обосновывает этим отличием свою концепцию «чистой поэзии». Коммуникативный дискурс он характеризует как «плод беспорядочного человеческого общежития», используемого в функции «взаимообщения», считая, что он создаётся усилиями всех носителей данного языка, предназначенного лишь для удовлетворения их «текущих потребностей». Язык

⁷ В наших трудах мы определяем подобное изображение как «ривутологический стиль» (от лат. *suus* «rivutus» - поток, река), так как термин «поток со-

знания» не учитывает, что в этом потоке субъективных впечатлений в основном изображаются как раз феномены бессознательного [8, с. 157].

же поэта, по мнению. Валери, это «итог усилий отдельной личности, создающей на самом обыденном материале некий искусственный и идеальный поря-док», выступающий как «субстанция неповторимого эмоционального состояния». «Чистая поэзия», счита-ет он, могла бы возникнуть лишь в том случае, если бы слова были абсолютно лишены их утилитарной функции как средства бытового общения, что, од-нако, недостижимо, вследствие невозможности ли-шить слова их коммуникативности [1, с.106-107].

В отличие от Поля Валери, Натали Саррот, рас-суждая о генезисе возникновения художественного дискурса на основе коммуникативного, стремится в своём творчестве создать их синтез, полагая, что слова, используемые в функции средств создания ху-дожественной образности, должны называть «нена-званное», т.е. те непознанные явления, которые ещё не нашли своего словесного выражения. Для этой цели писатель, на её взгляд, должен исследовать сферу бессознательного, которую она характеризует как «безмолвные и сумеречные глубины»:

«Писатель устремляется в те безмолвные и суме-речные глубины, куда ещё не проникло слово, где язык ещё не произвёл своего иссушающего, склеро-зирующего воздействия, туда, где всё ещё – движе-ние, возможность, смутные и глобальные ощущения. Он устремляется к тому, ещё не названному, что со-противляется словам и в то же время к ним взывает, так как не может без них существовать. Между этим неназванным и языком, являющимся системой условностей, системой чрезвычайно упрощённой, грубым кодом, необходимым для удобства общения, должно произойти слияние, и тогда, обволакивая друг друга, смешиваясь и сплавиваясь в некую це-лостность, всё время находящуюся под угрозой, они создадут текст» [5, с. 71].

Если речь идёт о неназванном, которым Саррот характеризует язык писателя, то он должен отли-чаться ярко выраженной оригинальностью, что чре-вато потерей коммуникативности, и, тем не менее, и в художественном дискурсе есть, так же как в комму-никативном, факторы стабильности и общеизвестно-сти, в противном случае художественная образность не возникла бы в силу отсутствия её коммуникатив-ной функции. С одной стороны, ею обладает обще-принятый язык, гносеологию которого хотя и оспа-ривает язык индивидуальный, но который, в то же время, выступает как территория общеизвестного в том топосе неизвестного, который создаётся индиви-дуальным языком автора. Выявление сущности оппози-ции между этими языками даёт возможность пони-ять их значение в данной системе и смысл художе-ственного целого: так же как в математической фор-муле по анализу данных об известном устанавлива-ется значение неизвестного.

С другой стороны, фактор общеизвестного есть и в диахронических имাগосемантических инвариантах, о которых речь шла выше. Они могут выступать в разных формах и объединяться между собой различ-ными видами связей, но их основа в виде синонимо-логического инварианта будет везде сохраняться. Аналогично фактору общеизвестного, который не

полностью исчезает из художественного дискурса, оригинальность как движущий фактор его развития, выступая здесь в форме индивидуального языка ав-тора, не полностью исчезает и из коммуникативного дискурса, а именно в том, что касается сферы языка как его генетической основы. Оригинальность стано-вится здесь тем фактором, который обуславливает генезис национальных языков. Так же как в сфере ху-дожественного дискурса каждый автор стремится найти свой оригинальный индивидуальный язык как выражение в определённой форме его мировоззрен-ческих и эстетических принципов, так же и каждая национальная общность стремится выработать свой оригинальный национальный язык как форму своего мышления, выраженного в лингвистических симво-лах.

Феномен национального языка, рассмотренный с этой точки зрения, выступает как аналог феномена индивидуального языка автора в художественном творчестве. В обоих случаях имеет место создание своего языка как своего восприятия реальности, её неповторимого видения, что осуществляется через особую систему символов, которые национальная общность, точно так же, как и художник, наделяет определёнными значениями. Владение ими носите-лями данного языка обеспечивает использование его как средства коммуникации, которое, однако, пере-стаёт быть таковым в отношении другой националь-ной общности. Это приводит к возникновению кате-горий родного и иностранного языков, где послед-ний, как известно, надо специально изучать, чтобы использовать как средство коммуникации с его носи-телями.

Но не происходит ли то же самое в отношении творца как первооткрывателя неведомых дотоле ис-тин, которые ломают сложившиеся взгляды на мир, человека, природу, общество? Ведь тем самым он со-здаёт свой индивидуальный язык как иную, отлич-ную от существующих систем взглядов, систему мышления. И чем более она радикальна, отходя от привычных представлений, тем труднее этот язык освоить. Новое, которое такой язык несёт, гносеоло-гического характера, и именно поэтому он смог сформироваться как язык – как определённое авто-номное образование, представляющее собой систему символов, выражающих авторское мировоззрение.

Не только в художественном творчестве, но во всех областях знаний, индивидуальный язык явля-ется двигателем прогресса. Все те, кто вошли в исто-рию культуры, обогатив человечество новыми знани-ями о мире, вошли в неё только благодаря своему ин-дивидуальному языку как новой концепции реально-сти. Здесь нет никакой разницы, в какой, научной или художественной, форме она выражена, так как значе-ние имеет сама уникальность видения творца, в ре-зультате чего и смог сформироваться его индивиду-альный язык со своей системой символов, которую, однако, надо осваивать так же, как осваивают ино-странный язык.

Итак, мы видим, как много общего между си-стемными структурами коммуникативного и художе-

ственного дискурсов, сопоставительный анализ которых помогает лучше понять природу выразительных средств каждого из них. Фактор системности с присутствующими категориями системы параметрами играет здесь ключевую роль. Так же как нельзя понять значение языковых явлений, рассматривая их изолированно от той языковой системы, к которой они принадлежат, так же нельзя понять и значение художественных явлений вне системы: локальной системы того художественного целого, куда они входят, и универсальной художественной системы, сосредоточивающей в себе инвариантность, сформированную на протяжении всей истории литературы, в результате чего перед нами открывается панорама её как гигантской литературной галактики [11, с. 273].

И языковая, и художественная системы являются семантическими структурами, что обуславливает общую природу их знаковости, где знак выступает в таких его компонентах как его форма и семантика. В обеих системах есть основной семантический элемент: слово в языковой системе и образ в системе художественной, которые, как мы показали, являются исходными элементами в парадигме их семантического расширения.

Суммируем в следующей таблице рассмотренные в данной статье параллельные категории выразительных средств и их видов, как и характеризующие их факторы в системных структурах коммуникативного и художественного дискурсов относительно их сходств и различий.

Таблица 1.

Сравнительный анализ сходств и различий в функциональности параллельных категорий выразительных средств и их видов, как и в характеризующих их факторах в системных структурах коммуникативного и художественного дискурсов

Сходства в функциональности параллельных категорий выразительных средств и в характеризующих их факторах	Различия в параллельных видах выразительных средств	
	Коммуникативный дискурс	Художественный дискурс
Основной семантический элемент	Слово	Художественный образ
Взаимосвязь семантических элементов	Семантический синтаксис	- Цикличность; - Всевозможные виды оппозиций на всех структурных уровнях, где основополагающей является оппозиция общепринятого и индивидуального языков
Развитие семантики в формах взаимосвязей между семантическими элементами	Синонимия, антонимия, полисемия	Образная синонимия и антонимия, возникающие между образами одного или разных художественных целых. Образная полисемия – многозначность художественного образа.
Семантическая структура	Семантическая структура слова	Семантическая структура образа
Инварианты и варианты и их взаимосвязь	Категории языка и речи, где языковые явления выступают как инварианты, а реализация их в речи – как варианты.	Категории системно-структурных инвариантов и вариантов, связь между которыми выступает как инвариантно-вариантные реляции.
Средства эмфатизации	Всевозможные виды повторов; оксюморон.	Повторы на системных уровнях художественного целого: имагологические, дискурсивные, феноменологические, метатекстуальные, структурологические, семантико-ритмические; образ-оксюморон отрицающего утверждения.
Смыслообразование	Грамматическая конструкция вспомогательного и смыслового глаголов	Вспомогательная и смысловая функции образности
Степень коммуникативности выразительных средств	Максимальная степень коммуникативности вследствие наличия факторов стабильности и общеизвестности выразительных средств.	Недостаточная степень коммуникативности вследствие нестабильности и неполного распространения выразительных средств.

Генезис и природа выразительных средств	Имеет коллективную природу, создаваясь носителями данного языка.	Имеет индивидуальную природу, создаваясь отдельными представителями литературного творчества.
Фактор оригинальности выразительных средств	Фактор оригинальности лежит в основе генезиса национальных языков, где каждая национальная общность стремится создать свой оригинальный язык с особой системой лингвистических символов. Однако фактор оригинальности отсутствует в рамках одного национального языка.	Фактор оригинальности лежит в основе самого феномена творчества, выступая как индивидуальный язык автора.
Фактор изученности выразительных средств, что выступает в видах информационных источников, где зафиксированы структурные компоненты системы с присущими ей инвариантами, вариантами и их взаимосвязями	Выразительные средства широко изучены, о чём свидетельствует многочисленная литература: разнообразные словари, труды по грамматике, лексике, языковедению, лингвистике и т.п.	Выразительные средства мало изучены, и поэтому нет аналогов тех же видов информационных источников, которые есть относительно коммуникативного дискурса. Вследствие этого нет и целостного изучения художественного дискурса и подхода к нему как к системе.

Диапазон представленных здесь как аналогичных для обеих систем выразительных средств, конечно, может быть расширен, но главное то, что подобные аналогии существуют, что устанавливается посредством проецирования обеих систем друг на друга. Из нашего анализа явствует, что, аналогично языковой системе с её лексико-грамматической основой, в художественной системе есть особая имагосе-

мантическая основа, состоящая из инвентаря художественных образов и их грамматики, устанавливающей структурно-семантические связи между ними, которые определяют алгоритм развития их идеологии в различных формах. На основе этого формируется смысл данного художественного элемента, как и всего художественного целого, точно так же как он устанавливается посредством грамматических связей между словами в языковой системе.

Список литературы:

1. Валери, Поль. Чистая поэзия // Писатели Франции о литературе. М.: Прогресс, 1978. – 470 с.
2. Гёте Фауст. М.: Гослитиздат – 1960. – 618 с.
3. Данте Алигьери. Божественная комедия. М.: Интерпракс – 1992. – 624 с.
4. Саррот Н. Эра подозренья // Писатели Франции о литературе. М.: Прогресс, 1978. – 470 с.
5. Саррот Н. Выступление на симпозиуме «Новый роман: вчера, сегодня» (1971). Цит. по: Зонина Л. Тропы времени. М.: Худож. лит., 1984. – 263 с.
6. Черницкая Л.А. Поэтика романов Натали Саррот. – СПб.: Изд-во СПбГТУ, 1993. – 144 с.
7. Черницкая Л.А. Поэтика романов Натали Саррот. Автореферат дисс. д. филол. наук. – Изд-во СПбГТУ, 1995. – 44 с.
8. Черницкая Л.А. К проблеме интерпретации «Одиссеи» Гомера в романе Джойса «Улисс» // Материалы XXXV Международной филологической конференции. Выпуск 14. История зарубежных литератур (13-18 марта, 2006 г., Санкт-Петербург). – СПб.: СПбГУ, 2006. – С. 155-164.
9. Черницкая Л.А. Семиотика пейзажа в поэтике модернизма // Материалы XXXVII Международной филологической конференции. История зарубежных литератур (11-15 марта 2008 г., Санкт-Петербург). СПб.: СПбГУ, 2008. – С. 186-189.
10. Черницкая Л.А. Поэтика модернизма как метатекст и её истоки. – СПб.: Нестор-История, 2010. – 288 с.
11. Черницкая Л.А. Инвариантность в художественном метатексте. – СПб.: Реноме, 2016. – 312 с.
12. Barthes, Roland. Drame, poème, roman // Ecrits sur l'art et manifestes des écrivains français. М.: Прогресс, 1981. – 688 с.
13. Eliot T.S. The Love Song of J. Alfred Prufrock // American Poetry and Prose. Fifth Edition in three volumes. Volume III. – USA, Boston.: Houghton Mifflin Company, 1970. – 943 с.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научный журнал

UNIVERSUM:
ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

№ 2(59)
Февраль 2019

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС 77 – 66235 от 01.07.2016
Свидетельство о регистрации СМИ: ЭЛ № ФС 77 – 54436 от 17.06.2013

Подписано в печать 21.02.19. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 2,5. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»
125009, Москва, Георгиевский пер. 1, стр.1, оф. 5
E-mail: mail@7universum.com
www.7universum.com

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3
16+