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: 4(61)

Апрель 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. – № 4(61).
М., Изд. «МЦНО», 2019. – 56 с. – Электрон. версия печ. публ. –
<http://7universum.com/ru/philology/archive/category/4-62>

ISSN (печ.версии): 2500-400X

ISSN (эл.версии): 2311-2859

DOI: 10.32743/UniPhil.2019.61.4

Учредитель и издатель: ООО «МЦНО»

ББК 71+80/85

© ООО «МЦНО», 2019 г.

Содержание	
Искусствоведение	4
Музыкальное искусство	4
ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ В ОПЕРЕ Ф. ПУЛЕНКА «ДИАЛОГИ КАРМЕЛИТОК»	4
Гумерова Ольга Анатольевна	
Худорожкова Екатерина Вячеславовна	
Театральное искусство	10
РЕЖИССУРА ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ	10
Соколов Дмитрий Дмитриевич	
Соколова Екатерина Викторовна	
Теория и история искусства	22
ОБРАЗЫ КОНДОТЬЕРОВ В ИТАЛЬЯНСКОМ ИСКУССТВЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ	22
Булгаров Вячеслав Степанович	
Ляшенко Ирина Витальевна	
Филологические науки	27
Литературоведение	27
Русская литература	27
ОБРАЗ-СИМВОЛ ПАУКА В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ»	27
Мехтиев Вургун Георгиевич	
Швец Юлия Алексеевна	
Языкознание	31
Германские языки	31
ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ КОГНИТИВНОГО АСПЕКТА В МЕТОДИКЕ ОБУЧЕНИЯ	31
АСПИРАНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ НАУЧНОЙ	
РЕЧИ	
Черницкая Людмила Александровна	
Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	41
СИНТАКСИЧЕСКАЯ ТИПОЛОГИЯ АЛТАЙСКИХ ЯЗЫКОВ: ОТ ФОРМАЛЬНОГО ОПИСАНИЯ	41
К КОМПЬЮТЕРНОЙ ЛИНГВИСТИКЕ	
Абдикарим Нурзия	
Сарсембаева Жанерке	
ЭВОЛЮЦИЯ ОДНОЙ АРХАИЧНОЙ МОРФЕМЫ С СЕМАНТИКОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ	44
Тележко Георгий Михайлович	
Теория языка	49
ФИКСАЦИЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ В СЛОВАРЯХ ЦИТАТНОГО ТИПА	49
(НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ)	
Казак Наталья Альбертовна	
Смирнова Татьяна Васильевна	

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ В ОПЕРЕ Ф. ПУЛЕНКА «ДИАЛОГИ КАРМЕЛИТОК»

*Гумерова Ольга Анатольевна**канд. искусствоведения, доцент Челябинского государственного института культуры
РФ, г. Челябинск**E-mail: gumerchik@mail.ru**Худорожкова Екатерина Вячеславовна**студент Челябинского государственного института культуры
РФ, г. Челябинск**E-mail: kethudor120797@mail.ru*

LITURGICAL TEXTS IN F. POULENC'S OPERA "DIALOGUES OF THE CARMELITES"

*Olga Gumerova**PhD in Art History, associate Professor of Chelyabinsk State Institute of Culture,
Russia, Chelyabinsk**Ekaterina Khudorozhkova**Student of Chelyabinsk State Institute of Culture,
Russia, Chelyabinsk*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются тексты канонических песнопений римско-католического богослужения, используемые в опере Ф. Пуленка «Диалоги кармелиток». В ходе анализа обосновываются критерии их отбора, выявляются семантика, драматургическая и композиционная функции, а также соответствие чинопоследованию литургии.

ABSTRACT

The article deals with the texts of the canonical chants of the Roman Catholic worship used in F. Poulenc's opera «Dialogues of the Carmelites». The analysis substantiates the criteria for the selection of Texts, hvile also revealing their semantics, dramaturgical and compositional functions and their correspondence to the order of the liturgy.

Ключевые слова: Ф. Пуленк, «Диалоги кармелиток», литургические песнопения, интонационные комплексы.

Keywords: F. Poulenc, «Dialogues of the Carmelites», liturgical chants, intonation complexes.

Творчество Ф. Пуленка – одна из самых разработанных тем музыковедения, но в представлениях о духовном наследии композитора долгое время существовал существенный пробел. Лишь в последнее десятилетие ситуация в корне изменилась. В новейших исследованиях духовные сочинения Пуленка рассматриваются в стилистических и семантических ракурсах [2; 4], осмысливаются в контексте преломления в них библейских архетипов и ключевых христианских концептов [1; 7]. Центром внимания данного исследования являются литургические песнопения,

используемые в опере «Диалоги кармелиток». Последующий анализ призван дать ответы на множество возникающих вопросов: какова роль песнопений в раскрытии идейного содержания оперы и как они определяют ее драматургическую логику, каким образом они способствуют обеспечению композиционного единства целого и как соотносятся с чинопоследованием римско-католической литургии, наконец, какова их роль в мировоззренческой и стилиевой эволюции самого композитора.

Описывая религиозные взгляды Пуленка, С. Одель отмечал: «... вера горела в нем ровно, как спокойная уверенность, как высшее прибежище, даруемое провидением» [6, с. 54]. Однако Пуленк пришел к духовной тематике не сразу. Модернистские искания 1920-х годов препятствовали проявлению внимания к данной сфере, как были отодвинуты на время традиции религиозного воспитания, привитые с детства его отцом. Только с 1930-х годов духовная музыка становится востребованной и важнейшей частью творчества композитора.

Непосредственным толчком, побудившим Пуленка обратиться к духовным жанрам, стала скоропостижная смерть в 1936 году его близкого друга Пьера Октава Ферру. «Размышляя о такой бренности нашей физической оболочки, – пишет Пуленк, – я вновь возвратился к духовной жизни» [цит. по: 11, с. 149]. Последовавшее вслед за этим паломничество в Рокамюрский монастырь еще больше способствовало проявлению интереса к духовным жанрам. Результатом паломничества и возвращения к «религии детства» стало появление целого ряда произведений духовной тематики: *Salve Regina*, *Stabat Mater*, Литания Чёрной Деве, 4 покаянных и 4 рождественских мотета, 4 маленькие молитвы Франциска Ассизского, 7 респонсоров Тёмной утрени, Месса G-dur, Gloria. Равноценной частью духовного наследия Пуленка стали хоровые и ансамблевые эпизоды оперы «Диалоги кармелиток», написанные на литургические тексты.

Композитор работал над оперой с полной самоотдачей, ведя затворническую жизнь, не покидая обитель и ограничив внешнее общение. Наблюдение за бытием монашеской общины помогло Ф. Пуленку в укреплении его религиозных убеждений и способствовало углублению идейной концепции оперы.

В основе либретто по одноименной пьесе Жоржа Бернаноса лежат реальные события времен французской революции и якобинского террора, но в центре внимания авторов оказываются не столько исторические перипетии, сколько душевные терзания главной героини Бланш де Лафорс, сумевшей преодолеть чувство страха перед мученической смертью. Либретто повествует о трудном восхождении героини к духовному стоицизму и об обретении благодати ценой самопожертвования. «Если эта пьеса о страхе, то также, и в особенности, по-моему, о благодати и передаче благодати. Вот почему мои кармелитки взойдут на эшафот с необычайным спокойствием и уверенностью» [9, с. 777].

Пуленк использовал в опере тексты пяти песнопений католического обихода: «*Qui Lasarum*», «*Ave Maria*», «*Ave verum corpus*», «*Salve Regina*» и *Veni Creator spiritus*. Композитор намеренно уклонился от возможности использования оригинальных певческих образцов монастырского обихода для достижения большей достоверности в его обрисовке. Задача, которую он ставит перед собой, значительно шире. Выбор текстов диктуется не только смыслом, отстоявшимся в них веками, но не в последнюю очередь их драматургической целесообразностью. С помощью них композитор добивается усиления эмоционально-психологической выразительности ключевых

сцен и углубления их смысла, не случайно литургические тексты в опере появляются в переломные моменты развития сюжета.

Завязку драмы образует песнопение «*Qui Lasarum*» («Кто еси воскресил Лазаря»). Бланш и Констанс поют его после кончины старой матери-настоятельницы. Использование его в данной сцене отвечает канонам латинского обряда католической церкви. Это респонсорий из службы по усопшим (*Officium defunctorum*), исполняемый для отпевания умерших в первую ночь после смерти. В тексте респонсория, который Пуленк использует без каких-либо изменений, размышления о смерти и страшном суде сливаются с надеждой о милосердном прощении и чаянием воскресения из мертвых:

Кто еси воскресил Лазаря из гроба смердящего?

Ты, Господи, даруй им покой и место прощения.

Кто будет судить живых и мертвых и весь мир огнем?

Ты, Господи, даруй им покой и место прощения [8].

(перевод О. Гумеровой)

Этот момент скорби и утраты является первым предвестием будущей трагедии кармелиток. От песнопения «*Qui Lasarum*» перебрасывается смысловая арка к трагической развязке – сцене казни монахинь. Сестры восходят на эшафот под пение «*Salve Regina*» (Славься, Царица) и «*Veni Creator spiritus*» (Приди, Дух животворящий). Примечательно, что «*Salve Regina*» и в католической службе является «финальным» богородичным антифоном, то есть по традиции поется как песнопение комплетория в конце ежедневного официия. В нем, как и в респонсории «*Qui Lasarum*», присутствует мысль о заступничестве и милосердии, а следующие строки «*Salve Regina*» напрямую ассоциируются с судьбой самих кармелиток, подвергаемых гонениям в революционной Франции:

К Тебе взываем в изгнании, чада Евы,

К Тебе воздыхаем, стена и плача

в этой долине слёз.

О Заступница наша!

К нам устреми Твоего милосердия взоры

И Иисуса, благословенный

плод чрева Твоего,

Яви нам после изгнания.

Завершает оперу песнопение «*Veni Creator spiritus*», которое поет Бланш, последней восходя на эшафот. Этот большой католический гимн, предположительно принадлежащий Рабану Мавру Майнцскому, используется Пуленком фрагментарно. В оперу вошла лишь его седьмая – заключительная – строфа, которая в некоторых гимнариях отсутствует, но использование в сцене именно ее вполне объяснимо: в последние секунды жизни Бланш пытается обрести крепость духа, славя Христа, победившего смерть и дарующего утешение:

Слава Богу Отцу,

И Сыну, из мертвых

Воскресшему, Утешителю нашему

Во веки веков. Аминь [12, с. 343].

(Перевод Д. фон Штернбек)

Песнопения «Ave Maria» и «Ave verum corpus» появляются на этапе развития драмы между завязкой и трагической развязкой. «Ave Maria» звучит в конце 2 картины II действия. Текст молитвы, восходящий к Благовестию архангела Гавриила, один из самых светлых в Марианском цикле католического обихода, но в опере он появляется в момент поминовения старой настоятельницы, когда, по словам ее приемницы, «закончилось время процветания и спокойствия»¹ [10, с. 117]. В мире, полном страха и ожидания смерти, только вера и молитва остаются опорой кармелиток: «..... мы, бедные дочери собрались, чтобы молиться Богу. Будем остерегаться всего, что может помешать нашей молитве, даже страданий. Молитва – это долг, страдание – воздаяние» [10, с. 117–118]. Песнопение «Ave Maria», редкостное по красоте и одухотворенности, образует лирическую кульминацию оперы. Выделяясь просветленным колоритом, оно стоит особняком, среди сцен, наполненных предчувствием грядущей катастрофы, но в завершающих строках тоже сквозит мысль о смерти, сопряженная с мольбой о заступничестве:

Святая Мария, Матерь Божия,
 молись о нас, грешных,
 ныне и в час смерти нашей.
 Аминь.

Авторство данных строк, как известно, принадлежит Джироламо Савонароле, и в молитву «Ave Maria» они были введены только в XVI веке, уже после утверждения Тридентского собора.

Драматургически оправдано введение в 4 картину II действия песнопения «Ave verum corpus» (Славься, истинное тело), посвященного крестным мукам Христа. Оно следует за тайной мессой, проведенной в последний раз капелланом. Его слова, адресованные монахиням, подтверждают неотвратимость роковых событий: «Я лишен сана <...>. Дарохранительница пуста. Я разделяю сегодня горе первых отцов христиан. Этот день станет роковым для монастыря. Прощайте. Благословляю вас. Воспоем вместе» [10, с. 149–151]. Знаменательно, что рифмован-

ная молитва «Ave verum corpus» в католическом богослужении используется в момент причастия, происходящего именно по завершении мессы, таким образом, выбор песнопения изначально предопределен, в том числе, и канонами чинопоследования. Сиюминутное осознание сестрами неизбежности смертного испытания с особой остротой высвечивает смысл текста средневековой молитвы:

Славься, истинное Тело,
 Родившееся от Девы Марии,
 воистину пострадавшее,
 Закланное на Кресте за людей,
 Чей бок пронзённый
 истек водой и кровью:
 будь нашим Предтечей
 в смертном испытании.

Толкование этого текста мы находим у Жоржа Бернаноса: «Христос, – пишет он, – желая открыть мученикам славный путь бесстрашной кончины, хочет также каждому из нас предшествовать во мраке смертной тоски. При последнем шаге твердая, бесстрастная рука может опереться на Его плечо, а рука дрожащая без всяких сомнений найдет Его руку, протянутую навстречу...» [3, с. 266].

Литургические песнопения образуют в опере структурно организованное сакральное пространство, выполняя функцию «смысловой рифмы» (В. Азарова) и обеспечивая драматургическую монолитность «Диалогов». Однако не только этим создается единство оперы. Ее композиционно-драматургическая целостность в немалой степени поддерживается интонационным родством самих литургических песнопений. Отсутствие в них хоральных цитат облегчило композитору задачу выявления их перекрестных связей. При пристальном сравнении в них можно выделить два вида инициальных попевок, образующих два разных интонационных комплекса. Первый – назовем его условно комплексом «воззвания и мольбы», – опирается на терцовую попевку, повторенную в зеркальном отражении:

Нотный пример 1. Интонационный комплекс «воззвания и мольбы» в песнопениях оперы

Qui Lasarum

¹ Здесь и далее перевод текста клавира О. Гумеровой.

Ave verum corpus

Veni creator spiritus

Скупость и строгость мелодических линий, преобладание плавного движения, узкий амбитус и звуковые повторы вызывают ассоциации с псалмодической речитацией, но одновременно эти интонации придают близость к причету, эмоционально окрашенной речи.

Второй комплекс, опирающийся на фигуру поступенного «восхождения», вызывает ассоциации с мотивом шествия на Голгофу в музыке барокко, так же как восшествие монахинь на гильотину воскрешает в памяти мученический путь Христа к месту распятия:

Нотный пример 2. Интонационный комплекс «восхождения» в песнопениях оперы

Salve Regina

Ave verum corpus

Таким образом, мотивы выступают в роли устойчивых риторических формул, ассоциативно связанных с религиозной символикой. Это легко подтверждается сравнением данных песнопений с другими

духовными сочинениями Пуленка – его покаянными мотетами и Литанией Черной девы, где встречаются оба интонационных комплекса.

Нотный пример 3. Интонационные комплексы в духовных сочинениях Ф. Пуленка

интонационный комплекс «воззвания и мольбы»:

Покаянный мотет № 4 «Душа моя скорбит смертельно»

интонационный комплекс «восхождения»:

Покаянный мотет № 1 «Страх и трепет»

Покаянный мотет № 3 «Тьма была по всей земле»

Te - ne-brae fac- tae - sunt Te - ne-brae fac- tae - sunt

Литания Черной Рокамадурской Деве

Jé - sus-Christ, é - cou - tez- nous. Jé - sus-Christ, ex - au - cez - nous

Эти песнопения близки оперным эпизодам не только с точки зрения интонационной. Они образуют единое с ними семантическое поле и объединены родственными смысловыми мотивами: Душа моя скорбит смертельно, / Побудьте здесь и бодрствуйте со мною (Мотет № 4); Страх и трепет нашел на меня <...>, / помилуй меня, Господи, помилуй меня, <...> / Потому что ты прибежище мое и помощник сильный (Мотет № 1); «Боже Мой, для чего Ты Меня оставил?» / Один из воинов копьем пронзил ему ребра (Мотет № 3); Господи, услышь меня, Господи, ответь мне (Литания Черной Деве).

Песнопение «Ave Maria» по своей стилистике ближе к романтической духовной традиции. Оно, как пишет И. Медведева, «больше напоминает тихую грустную песнь, нежели молитву», передавая «мягкость и нежность женской души» [5, с. 166]. Мелодическим импульсом здесь выступает терцовый мотив, а вслед за ним появляется и фигура «восхождения». Нетрудно заметить в мелодии «Ave Maria» черты, родственные покаянному мотету № 4 «Tristis est anima mea» (Душа моя скорбит смертельно):

Нотный пример 5. «Ave Maria» и «Tristis est anima mea»

Ave Maria

A - ve Ma - ri - a

Gra - ti - a ple - na

Покаянный мотет № 4 «Душа моя скорбит смертельно»

Tris - tis est a - ni - ma me-a us-que ad mor-tem:

Синтезируя в «Ave Maria» черты интонационных комплексов обеих групп Пуленк тем самым подчеркивает узловое значение этой сцены в опере.

Внимательно вчитываясь в канонический текст, композитор для усиления его выразительности ис-

пользует риторические фигуры, устойчиво ассоциирующиеся со сферой скорби, страдания и смерти. Песнопение пронизывают интонации «вздохов», мотивы «catabasis», а на словах «и в час смерти нашей» появляется «passus duriusculus», подхватываемый разными голосами:

Нотный пример 6. Фигура «Passus duriusculus»

et in ho-ra mor - tis - nostra

Желание Пуленка бережно донести смысл литургического текста порождает особый подход к оркестровке. Она, по мысли композитора, «должна быть очень прозрачной, чтобы легко доходил текст» [9, 758]. В «Ave Maria» партия оркестра, по сути, отсутствует, почти до конца эпизода сохраняется пение *a capella*. В других песнопениях она, как правило, ограничивается простейшим моноритмическим многоголосием (нота-против ноты) или скупыми аккордовыми последованиями.

Подводя итог, можно отметить, что литургические песнопения в опере образуют прочный драматургический каркас. Представленная ими интертекстуальная линия ярче высвечивает основные смысловые мотивы либретто, расширяет его ассоциативные связи, делает более рельефными эмоциональные акценты, а осмысленная работа над достижением интонационного родства песнопений помогает Пуленку добиться безупречной композиционной целостности оперы.

Появление литургических песнопений раздвигает историко-стилистические рамки музыки в опере. С одной стороны, в них ясно ощущается диалог с традицией: узкий диапазон, простейшие попевки, приемы респонсорного пения с поочередным звучанием

солиста и хора вызывают параллели с григорианскими хоралами, а использование риторических фигур преемственно связано с традицией барочной культовой символики. С другой стороны, в них ясно распознаются черты, характерные для зрелого стиля самого Пуленка. «Пуленк, – отмечает К. Ростан, – <...> создал в высшей степени индивидуальный стиль церковной музыки, стиль, далекий от всяческих формул, клише и шаблонов, подпитывавших рутину жанра с начала XIX века» [цит. по: 11, с. 158].

Пуленк использует песнопения с точным представлением о месте и времени их применения в католическом богослужении, с ясной осведомленностью о чинопоследовании католической литургии, в чем ему, несомненно, помогло пребывание в монастыре.

«Диалоги кармелиток» – произведение философское по своей глубине, это долгие размышления на экзистенциальные темы Страха, Мученичества, Смерти, но одновременно Верности, Любви и Милости Божьей. Раскрытие их в опере без использования литургических текстов было бы неполным. Но обращение к ним стало невероятно значимым для самого Пуленка. Не случайно, оценивая роль собственных духовных сочинений, он утверждал, что «вложил в них лучшую и самую подлинную сущность своего “Я”» [6, с.47].

Список литературы:

1. Азарова В. Опера Пуленка как христианская концепция человека // Культура и искусство, № 6(36), 2016. – С. 729–741.
2. Бакун М. Неизвестный Пуленк: духовные сочинения французского мастера // Искусство и образование, № 3(59), 09 2009. – С. 26–30.
3. Бернанос Ж. Свобода... для чего? – СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. – 288 с.
4. Когут Т. Хорові епізоди опери «Діалоги кармеліток» Ф. Пуленка в контексті духовної творчості композитора / Т. Когут // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. – Львів, 2015. – Вип. 35 : Музикознавчі студії. – С. 222–236
5. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М.: Советский композитор, 1969. – 238 с.
6. Пуленк Ф. Я и мои друзья. – Москва: Музыка, 1977. – 93 с.
7. Ризаева А. Библейские архетипы оперы «Диалоги кармелиток» Ф. Пуленка в контексте музыкальной драматургии. – [Электронный ресурс] <http://21israel-music.net/Carmelites.htm>
8. Officium Pro Defunctis. – [Электронный ресурс] <http://medievalist.net/hourstxt/deadmatb.htm>
9. Poulenc, F. Correspondance, 1910–1963; réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes. – Paris: Fayard, 1994. – 1128 p.
10. Poulenc F. Dialogues des Carmélites [ноты, текст]. – Milan: Ricordi, 1957. – 244 p.
11. Roy J. Francis Poulenc. L’homme et son oeuvre. – Paris: Seghers, 1964. – 190 p.
12. Veni Creator spiritus // «Воспойте Господу». Литургические песнопения Католической Церкви в России. – Москва: ИЦ «Искусство добра», 2005. – 704 С.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

РЕЖИССУРА ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Соколов Дмитрий Дмитриевич*старший преподаватель, Санкт-Петербургский Государственный институт культуры,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: proshow@mail.ru***Соколова Екатерина Викторовна***преподаватель, Санкт-Петербургский Государственный институт культуры
РФ, г. Санкт-Петербург*

DIRECTION OF PUBLICISTIC PERFORMANCE

Dmitry Sokolov*Senior Lecturer, Saint-Petersburg State University of Culture and Arts,
Russia, Saint Petersburg***Ekaterina Sokolova***Lecturer, Saint-Petersburg State University of Culture and Arts,
Russia, Saint Petersburg*

АННОТАЦИЯ

Статья раскрывает базовый теоретический комплекс связанный с современной режиссурой публицистического представления. Основные принципы и понятия режиссуры, такие, как «конфликт», «событие», «событийный ряд» рассматриваются в контексте специфических предлагаемых обстоятельств и общей событийной основы публицистики. Статья содержит отсылки к истории возникновения жанра «сценической публицистики», теоретизирует основные принципы создания подобного действия. Основное внимание авторов сконцентрировано на создании последовательного и логичного алгоритма, предназначенного для практической работы по постановке публицистического представления.

ABSTRACT

The article reveals the basic theoretical complex connected with the modern direction of publicistic performance. Basic principles and concepts of directing, such as "conflict", "event", "event line" are considered in the context of specific proposed circumstances and the general event basis of publicism. The article contains references to history of the genre origin of "stage publicism", and theorizes basic principles of creating such an action. The main attention of the authors is focused on creating a consistent and logical algorithm for practical work on the creation of publicistic performance.

Ключевые слова: режиссура театрализованных представлений и праздников; публицистический театр; событийный ряд; предлагаемые обстоятельства; конфликт.

Keywords: direction of theatrical performance and holidays; publicistic theatre; event line; proposed circumstances; conflict.

Для удобства чтения и последующего использования материалов статьи в практической и постановочной работе весь материал структурирован в определённом порядке, что позволяет читателю ознакомиться и с общими понятиями, и получить конкретный алгоритм работы над будущим публицистическим представлением. Не следует, однако, воспринимать данный раздел, как универсальную формулу или определённо-конкретное руководство для постановки. Прежде всего, следует помнить, что любые

изыскания по данной теме лежат в плоскости искусства, а, следовательно, чувственного, эмоционального, творческого и очень личного восприятия действительности!

«Научить режиссуре нельзя. Можно только помочь способному режиссеру раскрыть свое дарование, натолкнуть на интересное решение, предостеречь от опасных заблуждений. Некоторые режиссерские свойства можно тренировать и развивать, углуб-

лять и расширять, но если у человека начисто нет музыкального слуха, то петь он никогда не станет. Если человек лишен наблюдательности, фантазии и воображения, если у него отсутствуют чувство юмора, темперамент, ощущение ритма и т. п., он режиссером не станет никогда. Если подходить к нашей профессии с высокой позиции, то, вероятно, придется признать, что это самая трудная профессия в мире» [9, с.35]

О ПУБЛИЦИСТИКЕ И ЕЁ ЖАНРАХ

Для начала мы должны поговорить о литературной первооснове нашего материала. Публицистика (от латинского – *publicus* – общественный) – это не один жанр, а целое семейство литературных жанров (статьи, очерки, заметки, памфлеты, отчеты, репортажи, эссе и многие другие жанры, имеющие, например, отношение к печатным изданиям), которые своей целью ставят изучение общественно-значимых явлений и событий.

Стоит отметить, что литературная публицистика в том виде, в котором она существует в наше время, представляет собой эволюционировавшую журналистику. Это новая ступень изучения мира и общества вокруг. Если настоящий журналист ставит своей целью беспристрастное и максимально полное изложение фактов, позволяющее читателю самому судить о нравственной и этической наполненности материала, то публицист делает следующий шаг в подобном расследовании: собирает, обрабатывает, компилирует и преподносит факты таким образом, что становится очевидной ярко-выраженная позиция автора. Автор не только «сообщает», что на проблему он смотрит с определенной точки зрения, но и провозглашает, что его главной целью и задачей является «перетащить» на свою сторону читателя. Для этого, помимо собранных в определенной последовательности фактов и документов, автор применяет художественные приемы, которые позволяют перевести восприятие информации из плоскости рациональной в плоскость эмоций и переживаний. Именно такой способ воздействия на читателя позволяет максимально эффективно превратить его из стороннего наблюдателя во взволнованного и заинтересованного союзника. Отсюда – родство публицистики не только с беспристрастной журналистикой, но и с художественной литературой. Именно это позволяет авторской публицистике рождать самостоятельные образы, которые производят свое воздействие на эмоциональном и, даже, подсознательном уровне.

По логике своего построения публицистика близка классическому режиссерскому анализу. Так же, как и в режиссерском анализе, где все теоретические выкладки, построение конфликта, сквозного и контр-сквозного действия, создание событийного ряда – все подчинено главной сверхзадаче, так и в публицистике – подбор всех фактов, документов, художественных, образных решений подчинен единой задаче – оправданию и художественной защите главной идеи, выдвинутой автором.

О СЦЕНИЧЕСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ

Жанр сценической публицистики родился в результате поиска театром и искусствами, близкими к театру, новых форм. Новые формы, в свою очередь, стали необходимы театру для актуализации действия, для более близкого, конкретного и эмоционально-действенного диалога со своим зрителем. Диалога не на отвлеченные темы, диалога, который посвящен не нравственности вообще, а конкретным вопросам бытия, тому, что творится здесь и сейчас (за окном, в нашем городе, в нашей стране, во всем мире). Не случайно в основу первых публицистических представлений ложились те события, которые разворачивались не годы, не месяцы и, даже, не дни назад, а те, которые происходили на улицах прямо в момент постановок: революции, войны, социальные и экономические потрясения – они не успевали отгреметь во внешнем мире, но уже появлялись на сцене и уже получали авторскую и тенденциозную оценку.

«Речь идет о современности проблематики, которой посвящено произведение. Сопереживать в театре можно опять же только живому, тому, что живет сегодня. Мертвому сопереживать невозможно. Поэтому зрителя взволнует, заставит сопереживать только то, что присутствует и в его сегодняшней жизни. С этой точки зрения пьеса историческая может быть вполне современной.

Когда Пушкин писал «Бориса Годунова», проблема — народ и царь, народ и власть была очень актуальна. Разумеется, он не мог ее решать на современном ему материале восстания 14 декабря 1825 года.

«Борис Годунов» не увидел в свое время сцены, настолько актуальным было это произведение, посвященное событиям конца XVI — начала XVII веков. Таких примеров можно привести много» [1, с. 11].

«В искусстве не бывает «сегодня, как вчера, а завтра, как сегодня». Искусство — всегда процесс, всегда поиск, всегда движение. И процесс этот бесконечен. Если ты остановился — значит, ты отстал. Залог молодости искусства, его жизнеспособности, его необходимости — в стремлении к новому, в непрерывности движения, в постоянном чувстве неудовлетворенности. Новый спектакль — новые задачи, новые проблемы, новые искания. В искусстве не бывает постоянных величин и вечных истин. Но в нем есть вечные ценности и абсолютные понятия. В нем нет неизменных критериев, но есть неизменные требования. И первое из них — требование гражданственности» [9, с. 23]

Позднее сценическая публицистика из прикладного жанра, своего рода художественного путеводителя по окружающей реальности, превратилась в самостоятельное течение в искусстве. Особенностью этого течения стала «правда», которая стала основным выразительным средством такого театрального действа.

А «правда», как выразительное средство, имеет мощнейший потенциал, она помогает «сломать»

стену естественного, природного недоверия к происходящему пред зрителем в пространстве действия: заставить зрителя поверить в реальность показываемых событий, а для сценического действия нет ничего важнее. Зритель, который, глядя на постановку, говорит: «не верю в то, что происходящее реально», уже не встанет на сторону отстаиваемой автором-режиссером идеи, ведь автоматически и идею он отождествит с тем, во что он «не верит», а, следовательно, не последует за логическими выводами и не позволит авторской сверхзадаче овладеть собой. В то же время любые умозаключения автора-режиссера, основанные на исследовании и изучении актуального материала, заставят зрителя сделать первый шаг к режиссерской сверхзадаче – зритель скажет: «да, я знаю, что такое существует, я видел это в телевизоре, на улице, в газете, мне про это рассказывали, я... верю», «по крайней мере, я верю, что такая проблема существует». И пусть зритель еще не разделяет взгляда режиссера на эту проблему – это даже хорошо, но он уже сделал первый, пусть и неосознанный шаг в нужную сторону – он начал принимать условия игры, которую ему «навязывает» режиссер. Он согласился «поговорить» о проблеме.

Итак: публицистическая форма представления полезна режиссёру для завоевания первичного зрительского внимания и позволяет перейти к совершенно иной форме аргументации, форме, где объект воздействия (зритель) уже согласен говорить на заданную режиссером-автором тему, зритель признал, что она существует, актуальна и важна для него или для окружающих его людей.

ОБ ИСТОРИИ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА И МЕСТЕ ПУБЛИЦИСТИКИ В СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ

История публицистического театра – это история яркой, художественной аналитики проблем современного общества. Это принципиальное место любой публицистики, ее позиция и закон ее существования: нет решительно никакого смысла осмыслять, полемизировать и предлагать тенденциозные решения проблем, которые не актуальны сегодня и начинают забываться обществом и отодвигаться на второй план.

Не случайно видные представители режиссёрского публицистического театра называли его театром политическим: ведь политика – это актуальный процесс, действительный только с привязкой к конкретному месту и сегодняшнему времени. Так Эрвин Пискатор и Бертольд Брехт посвящали свои представления самым актуальным явлениям современного им мира: войне, преступлениям нацизма, опасности милитаризации общества. Их театр – яркий пример тенденциозного и даже политизированного осмысления действительности. Их аргументы – документальные свидетельства, реальные исторические персонажи, рассказывающие о своих деяниях через призму авторского взгляда. Спектакли Брехта и Пискатора – всегда на острие политических и социальных столкновений. Их художественные образы не

опосредованы, а конкретны и утилитарны – они служат для отстаивания авторских идей в реалиях своего времени и страны. Не случайно в современном театре для постановки пьес Брехта, например, авторы-режиссеры ищут современные политические аналогии, чтобы раскрыть материал, сделать его понятным современному зрителю. В противном случае политические смыслы, лежащие в основе пьесы, были бы не понятны, а, следовательно, не интересны, что повлекло бы за собой невозможность выполнить главное предназначение публицистики: «перетащить» зрителя на авторскую сторону.

Следует, однако, четко определить границы театра публицистического – в основе которого, как уже неоднократно писалось, лежит открытое тенденциозное осмысление важных для общества явлений, часто с использованием художественных образов. На рубеже двадцатого и двадцать первого веков в театральном и около-сценическом обиходе вошел новый вид театрального действия – Вербатим – сложно-организованный процесс, в основу которого положены исключительно документальные свидетельства, реальные диалоги и воссозданные реальные события. Такого рода действие также может воздействовать на зрителя, вызывая у него сильные эмоции и переживания, но является самостоятельной театральной формой и не несет в себе публицистической природы, ведь в нем отсутствует главное – оно лишено открытой авторской позиции и аргументы в Вербатиме подобраны беспристрастно, что более роднит это действо с журналистикой, от которой публицистика сознательно отделилась именно по причине невозможности в рамках журналистского расследования выражать открыто и ярко собственные мысли и убеждения.

Для театрализованных представлений и праздников форма сценической публицистики – один из ярких и выразительных приемов, который применяется широко и успешно в современной практике. По своей природе праздники и представления, посвященные важным историческим, социальным, общественно-значимым событиям, обязаны раскрывать перед зрителем их суть и давать им в глазах общества современную оценку – это является одним из признаков публицистики.

Современный режиссер театрализованных представлений и праздников не может позволить себе отойти в сторону от диалога с обществом по поводу того или иного события. Нейтральное прочтение любой темы любого мероприятия не позволит говорить со зрителем на одном языке, не позволит преодолеть тот самый барьер «не верю», с которым любой зритель подсознательно приходит на праздничное действо.

О НАЧАЛЕ РАБОТЫ НАД ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИМ ПРЕДСТАВЛЕНИЕМ

Принимаясь за работу, вам следует ответить на два важных вопроса:

1. О чём/о ком будет моё публицистическое представление?
2. Что я хочу сказать своим представлением?

Совершенно очевидно, что оба этих вопроса отсылают нас к известному нам методу работы над будущей постановкой – Идейно-тематическому анализу и являются основой для формирования «темы» и «идеи».

Выше мы упоминали, что публицистическое представление посвящается актуальным проблемам, связанным с жизнью современного нам общества, но рассматривать эти проблемы вы можете на любых доступных и важных лично для вас примерах: представление может быть посвящено какой-либо личности (истории жизни, творчества, подвига и пр.), какому-либо событию (тому, что произошло однажды, свершается регулярно, имеет общественный, социальный, исторический, политический, художественный резонанс), явлению или течению (художественному или философскому объединению, течению, исторической общности, социальному процессу, движению, общественным тенденциям).

Но в любом случае, в центре вашего исследования будет человек или люди, а не факты, объекты или технические подробности, ведь искусство своим предметом имеет лишь одно – изучение человека!

В ответе на эти вопросы не стоит говорить о сюжете, хотя и он важен. Какую нравственную идею вы утверждаете? Чего вы ждете, в связи просмотром, от вашего зрителя? Какого эмоционального, человеческого, гражданского отклика?

Отвечив на два этих важных вопроса, вы можете приступить к созданию своей композиции.

О КОМПОЗИЦИИ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Зачастую основа публицистического представления — это не его сюжет, а его событийность (факты, документы, специальный материал), поэтому наиболее удобно выстраивать драматургическую композицию будущего действия поэпизодно, посвящая тем

или иным событиям, фактам, явлениям отдельные законченные фрагменты представления, которые складываются для зрителя не в сюжетную хронологию, но в смысловую конструкцию, позволяющие понять явление, событие, личность с разных сторон.

Напомним, что эпизод – это самостоятельная структурная единица, как драматургическая, так и сценическая, обладающая всеми признаками полноценного произведения (драматургической и режиссерской композицией, жанром, самостоятельным художественно-постановочным решением и пр.).

Мы будем говорить о режиссерской композиции – построении событийного ряда, как представления в целом, так и отдельных его эпизодов, но поскольку эпизод является небольшой, но полностью самостоятельной структурной единицей представления, нам будет проще разобраться в принципах построения событийного ряда на его примере. Важно, также, упомянуть, что публицистическое представление, состоящее из отдельных эпизодов, обязано иметь свою композицию и тут существует два вероятных подхода к ее созданию:

- представление – череда самостоятельных фрагментов (эпизодов), которые связаны друг с другом по принципу принадлежности к событию, идее, личности, но не образуют единого событийного ряда;
- представление – череда самостоятельных фрагментов (эпизодов), которые, несмотря на собственную внутреннюю структуру, являются элементами большой режиссерской композиции, занимают конкретное место в общем событийном ряду и, соответственно, решают не только свои внутренние проблемы и задачи, но и функционально являются важными элементами общей режиссерской структуры, подчиненной генеральному конфликту и борьбе за главную сверхзадачу представления.

Рисунок 1. Объединение отдельных эпизодов в представление по принципу принадлежности к одной идее

Рисунок 2. Окончание борьбы за идею и сверхзадачу

Но вернемся к эпизоду, как к самостоятельной режиссерской единице, обладающей всеми необходимыми элементами, и попробуем проследить все этапы его создания.

Зная то, что вы собираетесь утверждать, ту нравственную идею, которую вы выбрали в качестве ответа на второй важный вопрос, вы можете поместить ее на линейку событийного ряда в то место, где обычно происходит достижение сверхзадачи. В финальное событие.

Рисунок 3. Развитие генерального конфликта представления

Если вы знаете, о чем будет ваше финальное событие, то вы можете проектировать остальные. Начнем с начального (основного) – если финальное –

это завершение борьбы за сверхзадачу, то начальное – это начало этой борьбы. Итак – у нас уже есть два события.

Рисунок 4. Начало борьбы за сверхзадачу

Если вы знаете, за что вы боретесь и чем должна закончиться эта борьба, то вы легко сможете обозначить еще два важных для событийного ряда элемента – исходное и главное события. В исходном речь идет об обстоятельствах, предшествовавших началу борьбы, а в главном – о тех обстоятельствах, которые в результате борьбы сложились.

Рисунок 5. Начало и завершение борьбы

Нам остается одно событие – центральное – оно отвечает за ход вашей режиссерской борьбы за сверхзадачу, по сути – это путь от начального события к финальному.

Важно понимать, что учение о событиях и событийном ряде неразрывно связано с учением о режиссерском конфликте – противостоянии нравственных начал.

«Цепь событий — это уже путь к постановочному решению, составная часть режиссерского замысла. Нельзя построить цепь событий вне сквозного действия пьесы. Стало быть, замысел и решение постановки, которые реализованы в последовательном, точном развитии конфликтов, переходящих из одного в другой, — это и есть то, за чем в спектакле будут следить зрители. Сквозное действие и есть сценическое выражение той мысли, ради которой поставлен спектакль» [9, с. 132].

«Если мы правильно определили событийный ряд пьесы, если этот процесс пошел верно и органично и цепь конфликтов выстроена, то далее начинаются поиски конкретного действия в столкновении двух, трех или десяти партнеров. Как минимум их должно быть два — без них не может происходить действие, развиваться конфликт. (Вопрос о монологе должен рассматриваться отдельно, как об особом виде сценического действия)» [9, с. 131].

Итак, у вас готов предварительный (естественно, что в процессе работы детали выкристаллизуются яснее и четче) режиссерский событийный ряд.

Что с ним делать? Зачем он нужен? Чем он может нам быть полезен? Все это не риторические вопросы, а реальные предпосылки к действию.

Составление гипотетического событийного ряда будущего эпизода – это действие, которое прямо следует из ответа на вопрос №2 «Что я хочу сказать?»

Прямое следствие из вопроса №1 «О чем/о ком этот эпизод/представление?» – весьма трудоемкий, но очень увлекательный процесс, от него зависит эстетическая, художественная, содержательная и эмоциональная составляющие предстоящей работы.

Вам предстоит отбор документального, фактического и художественного материала, связанного с вашей темой (о чём или о ком?).

О ПРИНЦИПАХ ОТБОРА ДОКУМЕНТАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА

Назовем несколько важных факторов, каждый из которых должен определять закономерность вашего выбора или отказа от того или иного материала:

- Выбранный вами документальный или художественный материал должен быть связан с темой (той персоной или тем явлением, о которых вы хотите создать эпизод). Связь эта может быть прямой или опосредованной. Художественной, исторической, преемственной, любой другой, подчиненной вашей логике. Обращаем внимание, что под «темой» мы имеем в виду вполне конкретные рамки, обозначающие границы выбранных автором (вами) предлагаемых обстоятельств. Вставленные в представление факты не связанные с темой разрушат целостность действия.

- Выбранный вами документальный или художественный материал должен быть связан с вашей идеей (тем, что вы хотите сказать – вашей личной человеческой или гражданской позицией – помните о природе публицистики и публицистического театра). В жизни вашего главного героя, в историческом или художественном контексте, который вы исследуете,

могут случаться всевозможные, подчас удивительные вещи. Но удивительность — не самый главный, хотя и желательный, критерий отбора. Отобранный вами материал должен укладываться в русло вашей идеи. Если говорить режиссерским языком, он должен быть вписан в линию сквозного или контр-сквозного действия. Если же материал не вписывается, увы, с ним придется расстаться. В противном случае, даже самый интересный факт или художественный момент, подходящий к теме, но идущий вразрез с вашей идеей, просто разрушит целостность вашего эпизода или представления, уничтожит линию смыслового и художественного восприятия.

- Важно понимать, что вы по смыслу отбираете не только материал, который работает на вашу идею, но и обязательно тот материал, который с вашей идеей борется, разрушает ее, является диаметрально-противоположным по смыслу, работает на контр-сквозное действие, которое должно быть ярким, зримым, эмоциональным и убедительным. Иначе ваша «победа», если она вообще состоится в конце вашего эпизода или представления, будет не такой значимой и убедительной.

- Вы не просто выбираете документальный и художественный материал, у вас есть алгоритм действий, схема, дорожная карта, пустые ячейки, которые вам следует не случайно, а методично и скрупулезно заполнять. У вас есть событийный ряд. И отбор фактов, свидетельств, художественного и любого другого материала должен идти по принципу его соответствия тому или иному режиссерскому событию. Для каждого события вы должны подобрать некоторое количество материала. Отбор осуществляется по принципу паритетности (с оглядкой на место в событийном ряду, которое занимает событие — чего там должно быть больше: «за» или «против»). И место в событийном ряду ваш материал может занять не по принципу того, что случилось раньше или позже в связи с вашей темой (имеется в виду принцип прямой хронологии), а исключительно из-за того, отображает ли тот или иной факт определенный этап борьбы.

О ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Важной особенностью нашей профессии, профессии режиссера театрализованных представлений и праздников является возможность быть единым в двух лицах: быть и драматургом (сценаристом), и режиссером, об этом неоднократно упоминалось в предыдущих разделах. В случае с публицистическим представлением это, практически, не возможность, а единственный продуктивный вариант, учитывая изложенные выше тезисы об авторском взгляде на проблему.

«Предметом изображения в драматургическом произведении является, как мы уже знаем, социальный конфликт (того или иного масштаба), персонафицированный в героях произведения.

История драматургии показывает, что создать целостный художественный образ конфликтного события, соблюсти казалось бы простое условие, показать не только начало конфликта, но и его развитие и результат, — отнюдь не просто. Трудность заключается в том, чтобы найти единственно правильное драматургическое развитие, а затем и завершение начальной ситуации» [1, с. 16].

Итак, у вас есть отобранный вами же материал, важно понимать, что это не основа для реплик ваших будущих героев, будущий сценарий публицистического представления или эпизода устроен принципиально иначе.

То, что вы отобрали на первом этапе работы — это ваши будущие предлагаемые обстоятельства. Обстоятельства места, времени и действия.

В этих обстоятельствах и будет развиваться ваш драматический конфликт, представленный вашим же сюжетом с его основной коллизией и перипетиями.

Этот сюжет будет вами простроен в соответствии с законами композиции в драматическом произведении (коим и является ваш сценарий).

«...трагедия есть воспроизведение действия, а действие совершается какими-нибудь действующими лицами, которые непременно имеют те или другие качества характера и ума, и по ним мы определяем и качества действий, то естественными причинами действий являются две: мысль и характер. И соответственно им все достигают или не достигают своей цели.

Воспроизведение действия — это фабула. Фабулой я называю сочетание событий. Характером — то, на основании чего мы определяем качества действующих лиц. Мыслью — то, посредством чего говорящие доказывают что-нибудь или просто выражают свое мнение» [2, с. 47].

Следует помнить, что элементы драматургической композиции не тождественны элементам режиссерской композиции. Исходное, начальное, центральное, финальное и главное события не накладываются пропорционально на экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку.

Для составления сюжета вам необходимо использовать классические драматургические каноны, но, помня о том, что вы сочиняете режиссерско-постановочный сценарий, необходимо для развития вашего сюжета использовать последовательность предлагаемых обстоятельств, регламентированную уже составленным событийным рядом и отобранными ранее материалами.

Что еще вам нужно знать про сюжет? Сюжет у вашего эпизода или представления должен быть обязательно. Ведь все, о чем мы говорили и писали до — это внутреннее наполнение, а вот то, что станет внешним проявлением, то, за чем будет следить зритель (причем, обязательно, чтобы он следил с интересом) — это сюжет.

Одной из самых важных отличительных черт драматургии публицистического представления должна являться ее «правдивость». Мы не сочиняем события, персонажей и даже слова (тексты). Мы осо-

бым образом упорядочиваем уже существующие события, персонажей и их высказывания, создавая из всего этого, а также связанного с исследуемой нами темой и исповедуемой нами идеей художественного материала новое, уникальное, подчиненное лишь нашим задачам целое. Однако, на пути создания этого «нового целого» нас подстерегает большая трудность, которая может стать серьезной проблемой. Если зритель не заинтересуется вашим рассказом, а фактически в этот момент мы продолжаем говорить о сюжете, то вся проделанная до этого работа по созданию событийного ряда, конфликта, отбора материала будет напрасна. Теперь нам предстоит дальнейшая работа над драматургической основой нашего представления или эпизода.

«Динамику драмы порождает переменчивость успеха, неопределенность результата частного драматического столкновения. Но каждый из этих «циклов действия», которые могут быть выделены с разной мерой отчетливости в произведениях любого драматурга, должен знаменовать собой более высокий этап развертывания конфликта по сравнению с предыдущим этапом, обострять противоречия вплоть до последнего этапа — развязки. То есть действие в драме развивается по восходящей, напряжение по мере развития действия усиливается. Эту закономерность отмечает подавляющее большинство теоретиков искусства. Следовательно, конструктивно единое действие в драме строится из совокупности «циклов действий», обладающих всеми признаками драматической композиции: в каждом из них есть экспозиция, завязка, кульминация, развязка.

В развитии единого действия каждой пьесы есть рубеж, знаменующий собой решительный поворот, после которого изменяется характер борьбы и неудержимо надвигается развязка. Этот рубеж называется кульминацией.

Аристотель придавал огромное значение кульминационному моменту, называя его «пределом, с которого наступает переход к счастью от несчастья или от счастья к несчастью».

Несмотря на кажущуюся архаичность, это определение наиболее глубоко и точно выражает сущность кульминации. Только понимая внутреннюю обусловленность идейной и композиционной структуры драмы, можно безошибочно отыскать кульминационный момент, перелом в развитии действия. Архитектоника кульминации может быть весьма сложной, кульминация может состоять из нескольких сцен. Попытки теоретически установить ее место в драматической композиции, как правило, бесплодны. И протяженность кульминационного момента, и его место в каждом отдельном случае определяются стилевым и жанровым обликом пьесы, но прежде всего — смысловой задачей. неизменно лишь одно — эстетическая сущность кульминации, знаменующей собой перелом в ходе драматической борьбы.

Построение действия по восходящей («нарастание действия»), по мнению теоретиков, — общая закономерность, не знающая исключений. Она равно проявляется в пьесах всех жанров, в произведениях

любых композиционных структур, вплоть до пьес, обращающих действие вспять. Отступление от этой непреложной закономерности, коренящейся в самой сущности драмы и в структуре действия, означает введение в драму лирического или эпического элемента. Но и после кульминационного момента напряжение отнюдь не спадает, действие не движется по нисходящей. Проблема композиционного завершения драмы, проблема развязки теснейшим образом связана с требуемым от нее нравственным эффектом» [10, с. 102].

«В драме создается образ конфликтного события, образ социального столкновения. Этот образ должен обладать тремя обязательными элементами, обуславливающими его целостность. Прежде всего, надо объяснить, что происходит, где, почему и отчего возникло столкновение. Без этого оно не будет понятно. Надо показать развитие столкновения, его существо. И, наконец, надо показать, к чему это развитие привело» [1, с. 16].

Чаше всего сюжеты, которые развиваются по принципу «жил, работал, творил, умер» не интересны вашему зрителю, ведь помимо идейного и тематического наполнения в таких сюжетах не за чем следить. Еще никто не избегал смерти, любой герой рано или поздно умрет — это не секрет, не открытие, не открытие и не то, что вызывает интерес.

Что же тут можно поделать? И это опять не риторический вопрос.

Нам нужен «разумный парадокс»!

Разберем оба слова отдельно. Начнем с «парадокса»:

В тот момент, когда ваш читатель и зритель говорит: «все понятно», он «захлопывает» свое сознание и не готов следовать за вашей мыслью и идеей дальше. В каждом сюжете должны быть неожиданные повороты. Неожиданное для зрителя завершение всей череды таких поворотов — ваша основная задача.

Если упростить все до формулы, то она может выглядеть так: «Объясните, о чем вы собираетесь рассказать, дайте надлежащее направление вашей мысли, убедитесь, что за вами последовали, измените маршрут, убедитесь, что и в этом направлении за вами пошли, поменяйте направление кардинально и приведите ваших последователей в совершенно неожиданное для них (но не для вас, ведь вы именно это и планировали) место!».

Таким способом вы не дадите вниманию зрителей ослабнуть, сконцентрируете их на ваших главных мыслях, обеспечите максимальный интерес к развязке и той идее, которую вы утверждаете в своём эпизоде.

Разберём второе слово — «разумный». Это для вашего зрителя происходящее должно носить неожиданно-парадоксальный характер. А вот ваши действия исключительно строго регламентируются словом «разумный». Все происходящее не случайно, а выстроено разумно на основе проведенных до этого аналитических работ, работ над режиссерской и драматургической композициями, отбора документального и художественного материала, компоновки

этого материала в пространстве вашего эпизода или представления.

Теперь, после всего того, что мы сделали, собрали, проанализировали, составили и переделали, у нас есть режиссерская композиция, интересный сюжет на основе отобранного материала и наших знаний о «разумной парадоксальности».

Но сюжет – это еще не сценарий публицистического представления. Напомним: основу нашего материала составляют разрозненные материалы, документы, художественные и прочие фрагменты. Все это необходимо не только подчинить логике развития сюжета, но и увязать с уже созданным режиссерским событийным рядом и драматургической композицией. Напомним, что и первое (событийный ряд), и второе (драматургическая композиция) призваны лишь для одного – регламентировать ход развития борьбы (конфликта), того, без чего не существует

развития действия ни в представлении, ни в любом другом действии, основанном на принципах аристотелевской драмы.

«Поскольку без основных элементов драматургической композиции — изображения начала борьбы, хода (развития) борьбы и результата борьбы — невозможно создание целостного образа конфликтного события, — их наличие и названная последовательность расположения в драматургическом произведении являются необходимым, в полном смысле этого слова, элементарным художественным требованием драматургического искусства.

На необходимость присутствия в произведении драматургии трех названных основных элементов в свое время обратил внимание Гегель. Поэтому принципиальную схему, лежащую в основе драматического произведения, принято называть гегелевской триадой.

Рисунок 6. Триада Гегеля

Для наглядности принципиальная структура драматургического произведения — триада Гегеля — может быть изображена таким образом» [1, с. 119].

«Главной специфической чертой драматургии театрализованных представлений является проявление драматического конфликта через композицию путем монтажа. Именно на основе творческого монтажа документального и художественного материала, при единой авторской мысли создается произведение нового, комплексного рода искусства. Задача сценариста в том и состоит, чтобы создать основу единого, цельного и оригинального художественного публицистического произведения путем соединения документальных материалов, публицистических выступлений, церемоний, действий с поэтическими произведениями, музыкой, песнями, с пластическими фрагментами из спектаклей и кинофильмов. Монтаж служит подчинению всего этого материала общему замыслу, единой идее» [10, с. 144].

В предстоящем разговоре о монтаже и материале важно понимать, что это лишь материал и инструмент для более значимого и важного процесса. Процесса, который позволяет создать действие представления из непредназначенных изначально для этого материалов. Отобранный вами материал неоднороден и, самое главное, он не предназначен для реализации в пространстве сценического действия. Важным способом, который поможет решить эту проблему является театрализация.

О ТЕАТРАЛИЗАЦИИ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ

Театрализация – это процесс перенесения в пространство сцены материала, не предназначенного из-

начально для действенной пространственно-временной реализации. Все отобранные вами документы, песни, цитаты, события, факты – все они уже могут сложиться в сюжет, но еще не могут быть показаны на сцене как единое действие. А театрализация помогает перевести все это на специфический язык сценического действия.

У сценического действия действительно свой язык, и просто прочесть вслух найденные вами материалы не достаточно, чтобы они стали сценическими.

Необходимо для каждого выбранного вами элемента найти свой сценический эквивалент. То, что передаст суть, смысл, эмоциональное наполнение вашего материала, а не буквально воспроизведет его в пространстве сцены.

Язык сцены – это выразительные средства: свет, звук, сценография, проекции, пластика, мимика, реквизит, костюмы, специальные эффекты, художественное слово. Из всего этого вам предстоит создавать ваше действие, прогнозируя те или иные выразительные средства, как способ реализации вашей мысли уже на стадии создания сценария.

«В сложном процессе создания сценического произведения режиссер имеет дело с различными художественными компонентами, которые он должен привести в определенное взаимодействие. Подобно композитору, который, оркеструя произведение, пишет отдельную партию для каждого инструмента, отводя ему то или иное место в общем звучании, режиссер каждый из этих компонентов должен решать, исходя из общего целого. Пластическая, декорационная, музыкальная стороны существуют в спектакле не сами по себе, а в контексте общего замысла, во взаимодействии с живым, действующим на сцене человеком» [9, с. 146].

На этом этапе работы над будущим представлением начинается новый отбор, нам необходимо отобрать выразительные средства. Тут все зависит не только от исходного материала или, например, постановочных возможностей. Выбор выразительных средств – важнейший этап для создания основы для психоэмоционального восприятия будущего представления. Тут многое зависит от эмоционального и эстетического опыта режиссера, его кругозора, эрудированности и возможности в любой момент воспользоваться полученным прежде опытом для создания нового.

«Режиссер должен быть широкообразованным человеком. Он обязан хорошо разбираться в музыке, изобразительном искусстве, технике театра и даже в хозяйственных и организационных вопросах» [9, с. 34].

Назовем несколько важных факторов, каждый из которых должен определять закономерность вашего выбора или отказа от того или иного выразительного средства:

- Прежде всего, следует определить жанр вашего действия. Каждый жанр, будь он классический, будь сложно-составной, уже предполагает определенный набор выразительных средств.

«Когда я объясняю это студентам, я просто говорю: вот предмет, и мы должны его отразить. Давайте поставим против этого предмета зеркало. Если взять обычное зеркало и поставить его прямо против предмета, мы увидим точный повтор его в зеркале, только в обратном ракурсе. Но если взять не простое зеркало, а, например, с выпуклой линзой, то отражение будет иным. Если к тому же поставить зеркало не прямо, а под углом, то отражение еще больше изменится. Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе, и есть жанр» [9, с. 94].

- Далее следует говорить о смысловой, эстетической и этической совместимости вашего материала и потенциальных средств выразительности.

- Эмоциональность воздействия следует вынести в отдельный пункт, ведь, помимо режиссерской композиции, композиции драматургической, существует и композиция эмоционального воздействия, где для каждого выразительного средства должно быть свое место и время.

Напомним, что тот материал, который вы отобрали – это предлагаемые обстоятельства. Их и нужно создавать в сценическом пространстве. Самая частая ошибка в работе над представлением (как в его сценарной, так и в реальной постановочной форме) – все возможные обстоятельства, подробности, нюансы актеры просто проговаривают со сцены, но, ведь помимо этого актеры еще и произносят свои программные тексты. Из-за этого все сливается воедино и смысл становится малоразличим.

А между тем, 80 процентов информации человек воспринимает глазами. А сцена – это то место, которое предназначено в большей степени для того, чтобы смотреть, нежели слушать.

Ваша задача – большую часть отобранного материала превратить в предлагаемые обстоятельства.

Например: все ваши события произошли во времени и пространстве. А время и пространство лучше всего на сцене решаются не словом, а сценографией, проекцией, светом.

Художественный материал: музыка, песни, танцы – подойдут для выражения характера и эмоционального наполнения действия.

А вот многие средства актерской выразительности, такие как пластика, мимика, слово – уже смогут обеспечить существование ваших героев в заданных предлагаемых обстоятельствах. Причем не формальное существование, а образующее смысл, наполненное эмоциями и ориентированное на борьбу за ваши идеи (сверхзадачи).

Тут необходимо вернуться к драматургической структуре вашего будущего действия. В том, как вы оформляете ваш замысел в сценарий, кроется ответ на множество «постановочных» вопросов.

Классическая форма записи сценария предполагает наличие прямой речи персонажей и ремарок.

Самая частая ошибка в работе над сценарием – перенос методом прямого копирования всего массива отобранного материала в реплики персонажей и формализация ремарок до уровня: вышел, ушел, включается проекция, на сцене – пластическая композиция «Война».

Учитывая все вышеизложенное, следует посоветовать вам при записи ваших идей, максимальное внимание уделять ремаркам, описывающим порядок, характер и особенности сценического действия, состоящего из последовательного или параллельного использования различных выразительных средств.

А при создании реплик ваших персонажей учитывайте, что в пространстве сценического действия, которое строится по законам драматургии, не бывает только лишь информативных текстов. Ваши персонажи обязаны отстаивать линию сквозного и контрсквозного действия и добиваться достижения собственных и общих сверхзадач, использовать все возможные и подвластные им средства сценической выразительности, в том числе – слово.

Проще говоря, вы, как драматург и режиссер, в каждой отдельной сцене, событии, всем сценарии выстраиваете борьбу, которая обязана быть отражена повсюду, в том числе и в репликах ваших персонажей. Именно такая работа приведет к созданию интересного, выстроенного и образного представления.

ОБ ОБРАЗЕ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ

Совершенно не случайно, что этот этап в нашем алгоритме, далеко не последний по значимости, завершает нашу работу и описывается последним. В процессе научного подхода к созданию представления (описываемого в данном разделе) отдельные элементы дополняют и логично продолжают друг друга. При этом, на первый взгляд, образ будущего пред-

ставления может родиться в голове режиссера самостоятельно и помимо всех предыдущих теоретических изысканий.

«К сожалению, многие из нас недооценивают важность и значение этого периода для всего процесса создания спектакля и совсем немногие пытаются разобраться в своей собственной творческой лаборатории. В режиссуре, так же как и в литературе и в актерском искусстве, существуют свои установившиеся штампы. И корни этих штампов лежат у самих истоков создания будущего спектакля, когда после прочтения пьесы начинает работать воображение, когда оно должно как бы изнутри вскрыть природу авторского замысла, идейный смысл произведения. Вот на этом этапе и подстерегают воображение режиссера опасные враги, которые в самом зарождении убивают нормальный и свободный процесс формирования образа спектакля. Я считаю, что главным тормозом в начальном периоде поисков режиссерского решения, вынашивания замысла является так называемое видение будущего спектакля, которое возникает сразу же после прочтения пьесы. В нашей практике мы часто употребляем термин: «режиссерское видение». Мы говорим: «я вижу сцену», «я вижу спектакль», «я вижу характер, образ». Понятие режиссерского видения представляется мне подозрительным, оно требует к себе отношения опасливого и осторожного, ибо на первом этапе работы над пьесой видение является самым главным врагом нашего воображения, как у актера — видение результата» [9, с. 77].

Наверняка вы знаете, что искусство — это процесс переработки автором жизненной действительности и отображения её через систему специфических образов.

В чем заключается эта специфичность? Для каждого из видов искусств она своя. Для литературы специфичность образа в том, что он создается при помощи слов в пространстве текста, для музыки — в том, что образ передается импульсно при помощи звуковых колебаний, живопись оперирует зрительными образами в двухмерном пространстве (чаще всего) и так далее.

Для сценического действия, как вида искусства, характерны образы, развивающиеся во времени и пространстве сцены, создаваемые при помощи выразительных средств, свойственных театру.

Очень важно понимать, что образ в сценическом действии не равен образу в живописи, а именно — не является прямой визуализацией. Действие представления развивается в пространстве и времени, так же существует в нем и образ.

Итак, прежде всего, создание образа — это видимый глазу зрителя процесс.

Образ — это выраженное содержание действия, в то время как идея является его внутренним содержанием.

Логично обратиться к ходу развития идеи в вашем сценарии. Напомним, ваша идея в своей активной фазе выражена вашей сверхзадачей.

Путь достижения вашей сверхзадачи — это путь сквозного действия (развитие одной из сторон конфликта).

Отсюда: развитие вашего образа — это визуализация вашего сквозного действия с конечной точкой в виде достижения вашей сверхзадачи. То, что визуально помогает отстаивать ваши творческие мысли и является частями вашего образа. А то, что по смыслу противостоит вашей идее, должно с этим образом визуально входить в столкновение, разрушать его, мешать ему сформироваться до самого конца. В чем же следует искать основу для визуализации и создания образа? Конечно, в исходном материале (том, что уже был изучен вами в рамках исследования темы и отбора фактов). Для этого следует к нему обратиться еще раз уже в контексте всей проделанной до этого работы и искать те внешние или эмоциональные элементы, которые помогут вам визуализировать в пространстве сцены путь к вашей идее.

В предложенном алгоритме действий вам предстоит еще раз переработать уже сложившийся сценарий и постановочный план вашего представления, чтобы подчинить все ваше действие системе найденных вами образов.

Еще раз подчеркнем: создание образной системы — эмоциональный и творческий процесс, он может не всегда завершаться убедительной победой (создание точного, лаконичного, эмоционального образа), но этот процесс — неотъемлемая часть работы над сценарием, вы обязаны включать этот этап в свою работу и стараться логично доводить его до завершения.

Подведем итог, структурируем пошагово все то, что вы должны сделать, чтобы процесс создания вашего публицистического представления прошел максимально успешно:

- определить с темой;
- определить с идеей;
- провести идейно-тематический анализ и составить событийный ряд;
- начать отбор документального и художественного материала для будущего эпизода или представления, согласно проведенному анализу;
- составить драматургическую композицию на основе выбранного материала;
- на основе драматургической композиции проработать сюжет;
- начать работу над сценарной и режиссерской театрализацией;
- определить с жанром предстоящего эпизода;
- начать отбор выразительных средств;
- приступить к первичной записи постановочного сценария, учитывая особенности ремарок, прямой речи и текста и конфликтного построения сценического действия;
- на основе анализа всего корпуса материалов, жанра, выразительных средств, выбранных вами для реализации идеи, приступить к созданию художественного образа вашего эпизода.

Представленная последовательность действий имеет в своей хронологии учебные закономерности, она регламентирует творческий процесс работы над

публицистическим представлением, что при этом не означает, что в реальном творческом процессе эта последовательность может не быть иной, при условии соблюдения наличия всех отдельных её элементов.

Список литературы:

1. Аль Д.Н. Основы драматургии : уч. пособие / Д.Н. Аль. – Изд. 6-е, испр. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета Музыки, 2013. – 288 с.
2. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель ; пер. Апеллерот В. – Москва : Азбука, 2016. – 320 с.
3. Вершковский Э. В. Режиссура театрализованных представлений: Учеб. пособие / Э. В. Вершковский. – СПб: Нестор-История, 2017. - 88 с.
4. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Москва : Азбука, 2017. – 448 с.
5. Голачинская М. Театр – пространство – тело – диалог. Исследования в современном театре / ред. М. Голачинская и И. Гушпит, пер. М.В. Григорьева. – Харьков : Гуманитарный Центр, 2017. – 312 с.
6. Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли : уч. пособие / М.О. Кнебель. – Изд. 4-е, стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета Музыки, 2017. – 204 с.
7. Сахновский В.Г. Мсли о режиссуре : уч. пособие / В.Г. Сахновский. – Изд. 2-е, испр. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета Музыки, 2017. – 140 с.
8. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены: учебное пособие / Г. А. Товстоногов. – Изд. 3-е, испр. – Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета Музыки, 2017. – 400 с.
9. Товстоногов Г.А. О профессии режиссёра : уч. пособие /Г.А. Товстоногов. – Изд. 2-е, стер. - Санкт-Петербург; Москва ; Краснодар : Лань : Планета Музыки, 2017. – 428 с.
10. Чечетин А.И. Основы драматургии театрализованных представлений : учебник / А. И. Чечетин. – Изд. 2-е, стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета Музыки, 2013. – 288 с.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ОБРАЗЫ КОНДОТЬЕРОВ В ИТАЛЬЯНСКОМ ИСКУССТВЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Булгаров Вячеслав Степанович*преподаватель высшей категории Карагандинского гуманитарного колледжа,
Республика Казахстан, г. Караганда
E-mail: bulgaroff@mail.ru***Ляшенко Ирина Витальевна***бакалавр, студент Института истории Санкт-Петербургского Государственного Университета,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: airinleo95@gmail.com*

IMAGE OF DEATH IN WESTERN EUROPEAN ART XIV-XVI

Vyacheslav Bulgarov*teacher of the highest category of Karaganda Humanitarian College,
Kazakhstan, Karaganda***Irina Lyashenko***bachelor, student of the Institute of History, Saint-Petersburg State University,
Russia, Saint-Petersburg*

АННОТАЦИЯ

Эта статья направлена на выявление роли образов кондотьеров в культуре и искусстве эпохи Возрождения, их эволюции, и соотнесение с жизнью и качествами реального человека.

ABSTRACT

This article aims to identify the role of images of condottieres in the culture and art of the Renaissance, their evolution, and correlation with the life and qualities of a real person.

Ключевые слова: Кондотьер, Возрождение, Пьеро делла Франческа, Скульптура, Италия, Итальянское Возрождение, Буффальмакко, Леонардо да Винчи, Паоло Уччелло.

Keywords: Condottier, Renaissance, Piero della Francesca, Sculpture, Italy, Italian Renaissance, Buffalmacco, Leonardo da Vinci, Paolo Uccello..

«Совершенно ясно, что глубочайшим образом ошибаются те историки эстетики, которые берут в Ренессансе только самое чистенькое, самое безупречное, самое передовое и закрывают глаза на возроденческий стихийный индивидуализм, взятый в целом» [6, с. 111].

Опираясь на данную цитату, можно сделать вывод, что искусство не всегда предстает перед нами в состоянии идеального образа, но даже если это так, то зачастую, реальное значение и состояние изображаемого объекта или фигуры остается неизвестным. В контексте данной статьи становится важным рассмотрение эволюции образа кондотьера на протяжении эпохи Возрождения и соотнесение их с жизненным укладом и деятельностью реального героя.

Слово «кондотьер» происходит от итальянского «condotta», представляющего собой специальный договор между городом-коммуной и предводителем наёмных отрядов. Есть нечто схожее в структуре итальянских республик и древнегреческих полисов, перемирие между которыми встречаются гораздо реже, чем постоянные военные стычки. В отличие от полисов, где каждый гражданин априори являлся воином, итальянские города охотно прибегают к услугам наемников, чей национальный состав мог быть самым различным.

Это было особенно заметно по завершению Столетней войны, когда огромный состав деклассированного элемента, сделавшего войну своей профессией, хлынул в Италию. Некоторые кондотьеры становились основателями целых направлений в военном искусстве, а беспрецедентные социальные

лифты делали многих из них правителями городов и основателями новых династий.

Данные тенденции не могли не найти своё отражение в искусстве.

Так впервые со времён древнего Рима (немногочисленные попытки времен Теодориха или Карла Великого носят случайный характер) сначала в живописи, а затем и в скульптуре появляется милитаризованный тип героя, олицетворенный в образе всадника, за которым представляется победоносное войско. И если средневековый образ - это Святой, чьи духовные качества не вызывают сомнений, в эпоху Возрождения он предоставляет нам тип человека, выделяющегося над повседневностью благодаря личным качествам, и привыкшим надеяться, в первую очередь, на самого себя. Поэтому, неслучайно эпоха кондотьеров совпадает со временем расцвета ренессанса – XIV- XV веков.

Как отмечает М. Дворжак: «Небольшие отряды наёмников, с помощью которых итальянские коммуны вели между собой войны, были всем чем угодно, но только не содружеством героев, а общественное положение их предводителя было немногим выше, чем положение полезного слуги высшего ранга. То были скорее фольклорные, чем подлинно исторические герои, - фольклорные, прежде всего потому, что они были воплощением нового идеального человеческого типа, который мог вызывать всеобщий интерес и занимать воображение благодаря силе воли и внешнему блеску, умению полагаться лишь на собственные силы и смотреть жизни прямо в лицо» [4, с. 95].

Галерею образов открывает конный портрет Гвидориччо да Фольяно, написанный в 1328 году художником Симоне Мартини. Автор представляет образ уверенного в себе воина с прямой спиной, строго вертикально держащего жезл главнокомандующего, в пышном плаще с рядами чёрных ромбов и ветками виноградной лозы. Всё это соответствует складу рыцарского идеала, характерному для эпохи позднего средневековья и, в частности, для культуры Сиены, где данное произведение было представлено в Палатце Публико.

Учитывая вытянутый формат фрески (340 x 968см), С. Мартини еще не удается создать целостной композиции. Палатки сиенского лагеря справа выглядят фрагментарно и если отбросить монументальные размеры произведения, то оно, скорее напоминает книжную миниатюру, от которой в то время еще отталкивались многие художники. Тем не менее, фигура всадника является главенствующей не только благодаря практически центральному месторасположению, но и контрасту на фоне безжизненного монохромного пейзажа. Это образ триумфатора только что одержавшего победу над своим соперником, другим прославленным воином кондотьером Каструччо Кастракане.

Его предполагаемый облик мы видим в пизанской фреске Буонамико Буффальмако «Триумф Смерти» в виде всадника, указывающего левой рукой на мертвецов. Жизнеописание того же героя было со-

ставлено Никколо Макиавелли, который, как и другие итальянские патриоты видел в кондотьерах с их жестокостью и беспринципностью одну из причин раздробленности Италии.

Одним из таких военачальников является Джон Хоквуд, чей монументальный образ воспроизведен в 1436 году Паолло Учелло на стене собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. Сын простого ремесленника из Англии, участник основных битв Столетней войны, обладавший неимоверными задатками лидера, возглавивший в Италии знаменитый «Белый отряд», он неоднократно сражался против Флоренции, перейдя, в конце концов, на её сторону, где и был увековечен спустя 42 года после своей смерти (проект росписи задокументирован уже через год после смерти военачальника).

«Иллюзионизм Учелло проявляется, прежде всего, в том, что портрет кондотьера задуман не как портрет живого человека, а как изображение статуи» [3, с. 192].

Фреска имеет монументальные размеры - 732 x 404 см. Композиция делится строго пополам, предоставляя зрителю две абсолютно разные точки зрения. Для саркофага с постаментом она даётся снизу-вверх, в расчете на зрителя, находящегося внизу пространства собора. При этом традиции плоскостной живописи заставляют представить такое изображение всадника, будто он находится на одном уровне со зрителем. Объединяющим звеном является свет, бьющий со спины и полностью погружающий лицо в тень.

Известно то, насколько пристальное внимание уделял П. Учелло вопросам перспективы. Она же могла стать неким скрывающим элементом, превращаясь в математическую схему. Позиция коня с параллельно опорными дальними ногами и одновременно приподнятыми с одной стороны, ближними к нам, не является ошибкой так как «...в пространстве подчинённым законам перспективы и разделённым на параллельные пространственные планы, движение коня не мыслится художником в перекрещивающихся плоскостях. Тем самым, Паоло Учелло как бы утверждает, что перспектива – это не средство придания большей реальности образов, а способ правильного размещения их в пространстве и что именно пространство определяет построение композиции, даже если оно не совпадает с реальностью» [1, с. 246].

Написанная рядом спустя 30 лет, фреска Андреа дель Кастаньо, с изображением кондотьера Николо да Толентино, продолжает данную традицию. Вся композиция богато орнаментирована. В отличие от П. Учелло точка зрения снизу выдержана как для постаментов, так и для всадника. Сохраняя схему предшественника, Андреа дель Кастаньо делает изображение более реалистичным, придавая фигурам больше динамики, одним из элементов которой является свет, бьющий теперь навстречу всаднику, и визуально усиливающий эффект движения.

Можно предположить, как могла бы выглядеть скульптура Хоквуда если бы она была воплощена,

как это предусматривалось изначально. Представление о внешнем виде произведения можно получить исходя из конных образов арок Скалигеров в Вероне, или надгробной статуи Бернабо Висконти, выполненные во второй половине XIV века в Милане. Архаичные предельно статичные образы воспринимаются как некий монолит коня и всадника. Являясь композиционной частью саркофага, они не могут быть вырваны из контекста.

Попытка отделить статую от саркофага, представив её как самостоятельный образ, была предпринята другом П. Учелло скульптором Донателло. Его памятник кондотьера Гаттамелаты является не просто новаторским - «статуя Гаттамелаты играет важную историческую роль - это первое звено в длинной цепи конных статуй, которые созданы новым европейским искусством» [3, с. 140].

Будущий кондотьер - Эразмо да Нарни был сыном пекаря, прозванный за свою хитрость Гаттамелата (Пятнистая кошка). Его биография не является чем-то выдающимся на фоне подобных жизнеописаний. Получивший на склоне лет должность предводителя войск Венецианской республики, после смерти был увековечен в Падуе, входившей в состав материковых владений Венеции, правителем которой стал в 1437 году.

Помимо вышеупомянутой фрески П. Учелло, еще одним источником вдохновения Донателло служила единственная сохранившаяся со времен античности конная статуя Марка Аврелия. Хотя Эразмо да Нарни скончался в возрасте 72 лет, художник показывает его на манер римских императоров в расцвете сил. Также, отсылкой к античности служат украшенные декоративными фигурками доспехи, открытая, в духе тех же римских полководцев голова, а также изображение дверей на постаменте, приоткрытых с восточной и закрытых с западной стороны, символизирующих переход в царство мертвых. Немного укороченные ноги придают массивность телу всадника, превращая скульптурную группу в единое целое. Донателло сумел гармонично объединить горизонталь коня с вертикально сидящей фигурой всадника. При кажущейся статичности, в композиции присутствует плавное движение, которое подчеркивается медленным движением коня, опирающимся кончиком копыта на пушечное ядро. Это создаёт также дополнительную точку опоры для массивной группы, строгой диагонали длинного меча, ритмически сочетающихся с направлением жезла, легким поворотом головы коня на толстой шее и обилием округлых форм. Статуя рассчитана на строго профильное восприятие, резко контрастирующее с фоном неба. Эффект усиливается за счет светлой плиты мрамора, визуально отделяющей скульптурную группу от высокого постамент. При всей индивидуальности, Гаттамелату можно рассматривать, как обобщенный символ человека эпохи Возрождения, привыкшего полагаться в первую очередь на самого себя и независимого от высших сил. Это первый гражданский монумент эпохи Возрождения.

Бронзовая статуя кондотьера Коллеони, разработанная Верроккьо и законченная уже после его

смерти Алессандро Леопарди, в 1493 году, поставленная в Венеции, представляет собой дальнейшее развитие монументальной конной скульптуры. Будучи сыном кондотьера сам Бартоломео Коллеони (1400-1475) пошёл по стопам отца, и в 1454 году становится Генеральным капитаном республики Венеция. В историю он вошёл как первый военачальник, массово применявший артиллерию, что полностью противоречило рыцарскому этикету ведения боя. В результате его военных компаний Венеция смогла увеличить свои материковые владения примерно в 6 раз. Не имея наследников, большую часть своего состояния Коллеони завещал Венеции, за что и был удостоен памятника, не уступающего своему предшественнику.

В отличие от спокойного Гаттамелаты, Коллеони представлен в резком развороте, в пылу сражения, прямо стоящим на стременах. При помощи контрапоста художник мастерски разворачивает фигуру всадника в пространстве. Она полностью господствует в композиции. Группа воспринимается не только в профиль, но и в фас. Верроккьо также ограничивается тремя точками опоры, что, безусловно, является смелым и новаторским решением.

Соприкосновением копыта лошади с шаром, Донателло останавливает движение в пределах постамент, в то время как Верроккьо разрушает гармоническое равновесие между всадником и конем и за счет стремительного рывка вперед связывает группу с окружающим пространством.

Однако, декоративная тяжесть постамент отвлекает внимание от самой группы. «Сам по себе постамент Коллеони, пожалуй, красивей, пропорциональней, чище по линиям. Но именно эта независимая красота постамент вредит памятнику, так как архитектура не сливается в одно целое со скульптурой; в постаменте слишком много деталей, его равновесие не соответствует динамике статуи; ось постамент не совпадает с осью статуи. Поэтому создается впечатление, что вот-вот статуя перешагнёт границы постамент» [2, с. 133]. Коллеони одет в современные доспехи, а оформление головы в шлеме с вздёрнутым подбородком, придает образу еще более героическую окраску. Учитывая, что памятник создавался после смерти военачальника, и он выглядит на нем моложе своих 75 лет, трудно говорить о точном портретном сходстве. Это подтверждается портретом художника из Бергамо Джованни Батиста Морони, написанным спустя 90 лет.

Эволюция в динамике конных памятников продолжается в творчестве Леонардо да Винчи и статуе Франческо Сфорца в Милане. Ещё Антонио Полайоло разрабатывал задачу поставить коня на две опоры и переданный впоследствии заказ Леонардо, также увлекает его своей технической проблематикой. Один из вариантов показывал кондотьера, обернувшимся к своим войскам, призывающим солдат ринуться в атаку (подобная динамика разрабатывается мастером позднее, во Флоренции, в «Битве про Ангиаре»). К сожалению, в бронзе фигура так и не была воспроизведена.

Становясь правителями городов, и сумев приобрести немалое состояние, многие кондотьеры, как, например, вышеупомянутый Коллеони, проявляли себя щедрыми меценатами. При дворах Сфорца, Монтефельтро процветали искусства, создавались гуманистические кружки, что способствовало развитию культуры, богато спонсируемой тиранами.

Подобное покровительство имел Пьеро дела Франческа (ок. 1415-1492), работая при дворе урбинского герцога Федерико да Монтефельтро. Начав военную карьеру в возрасте 16 лет под управлением итальянского кондотьера Никколло Пиччинино, чей портрет изобразил Леонардо да Винчи в своей неоконченной работе «Битва при Ангиаре», Федерико да Монтефельтро становится впоследствии правителем Урбино. Именно при нем город превращается в один из центров культуры Возрождения. Будучи высокообразованным человеком, он считался неким идеалом гуманистического правителя. Именно такой образ создаёт Пьеро дела Франческа в относительно небольшом диптихе (47 x 33 см.), где герцог показан со своей женой Батиста Сфорца. Строго профильное изображение соответствует традиции медальонов, а также скрывает от зрителя изуродованную во время турнира правую часть лица. Миниатюрно выписанный пейзаж, сам по себе являющийся новшеством в итальянских портретах, свидетельствует о нидерландском влиянии, чьи художники присутствовали при дворе герцога. За счет ландшафта на заднем плане портрет приобретает невиданную ранее глубину пространства. Также пейзаж продолжается на обратной стороне портретов, где по древнеримскому обычаю показан триумф победителя. Крылатая фигура Славы позади венчает героя лавровым венком, а четыре добродетели у его ног символизируют Справедливость, Мудрость, Силу и Умеренность. Символика триумфа присутствует и на фронтальной части. Она еле заметна в виде укреплений и кораблей на дальнем плане, намекая на военную доблесть героя. Отличительная черта портрета, как и всех произведений Пьеро дела Франческа, эпическое спокойствие, отсутствие каких-либо страстей и аффектов. Согласно гуманистическим представлениям эпохи, человек предстает перед нами как венец творения.

«...характерная черта изображаемых Пьеро дела Франческа людей - это их глубокая человечность. Как не обобщает художник свои фигуры, нередко приближающиеся к своеобразным цилиндрам и кубам, он никогда их не омертвляет; эти фигуры всегда у него живут. Им свойственна совершенно особого рода этическая направленность, они обладают в наших глазах огромным моральным авторитетом. Серьезные и сосредоточенные, они торжественно выступают перед нами, полные веры в себя и в разумность окружающего их мира» [5, с. 92].

Данный тезис подтверждается фреской из Темпио Малатестиано в Римини, где автор изобразил Сиджизмондо Малатеста, коленопреклоненного перед своим небесным покровителем. Представитель знатнейшего рода, правящего в Римини с конца XIII века, Сиджизмондо Пандольфо Малатеста по прозвищу «Волк Романи», уже при жизни был признан одним

из лучших кондотьеров. История рисует его человеком жестоким, даже по меркам того времени, что вполне оправдывает полученное ещё в X веке имя (малатеста – «дурная голова»), и не раз отлученным от церкви. Вместе с тем он проявил себя как большой знаток наук, писавший стихи и покровительствовавший искусству, достаточно перечислить работавших при его дворе мастеров, таких как Брунеллески, Леона Батиста Альберти, Агостино ди Дуччо, Тобиас дель Борого и других. «В его замке собирались филологи и в присутствии *rex*, как они его называли, вели свои ученые диспуты. Даже его ожесточенный противник, папа Пий II, признавал его гуманистические познания и философские склонности. Драгоценнейшей добычей своего похода в Морею Малатеста считал останки платоника Гемистия Плетона, которые тот перевез в Римини и захоронил в своём храме, снабдив надписью, выражавшей трогательный энтузиазм и глубокое обожание» [6, с. 132].

Фреска из «Храма Малатесты» дошла до нас в сильно утраченном состоянии, где отсутствует значительная часть пейзажа. Именно здесь в 1451 году художник поставил задачу, продолженную затем в диптихе Монтефельтро и Батисты Сфорца – соотношения светлого профильного портрета и глубины светлого пейзажа.

«У Пьеро дела Франческа между профилем Сиджизмондо Малатеста и горизонтом нет никаких промежуточных вех, которые помогали бы отсчитывать глубину пространства, нет ничего, кроме самого пространства» [3, с. 209].

Написанный в том же году небольшой портрет Сиджизмондо Малатеста на темном фоне, основанный на официальном изображении медальона Пизанелло 1445 года, возможно, использовался как подготовительный эскиз для данной фрески. Тонко прописанная фактура и любовь к деталям говорит о знакомстве с творчеством фламандских мастеров, в частности Рогира ван дер Вейдена.

Как любые наёмные войска, отряды кондотьеров не отличались особым патриотизмом, но с точки зрения новой тактики ведения боя, это был большой шаг вперед, по сравнению с феодальной эпохой. Закат времени кондотьеров приходится на конец XV - начало XVI веков, в связи с активно развивающимся огнестрельным оружием, которому не могла противостоять латная конница и пехота.

Один из последних образов кондотьера в искусстве показан на картине итальянской художницы XVII века - Артемии Джентилески, и является, типичным парадным портретом, где изображаемый откровенно позирует и выглядит более изящно, чем воинственно, не имея ничего общего с отстранёнными героями предшествующих эпох.

Таким образом, подводя итог, можно сказать, что, несмотря на обилие памятников эпохи Возрождения, существует значительная связь между традициями различных регионов в изображении образа кондотьера. На протяжении длительного времени мастера лишь усовершенствовали какие-либо индиви-

дуальные черты, которые часто не граничили с нравственными особенностями личности самого кондотьера и не отражали его отрицательных качеств.

Благодаря идеализации и эстетизации серьезных, непоколебимых, и порой жестоких наемников эпохи

Возрождения, образ кондотьера приобретает несколько возвышенный и действительно парадный характер, соответствующий иконографическим канонам и прославляющий кондотьера как героя, и проносящий его славу, достоинство и силу сквозь века, увековеченные в изобразительном искусстве.

Список литературы:

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства. – М., 1990. Т.1 – 319 с.
2. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. - М., 2004. – 288 с.
3. Виппер Б.Р. Итальянский ренессанс XIII-XVI века. - М. 1977. Т. 1. – 224 с.
4. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. - М. 1978. - 264 с.
5. Лазарев В.Н. Старые итальянские мастера. - М. 1972. – 662 с.
6. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. - М. 1982. – 624 с.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБРАЗ-СИМВОЛ ПАУКА В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ»

Мехтиев Вургун Георгиевич

*д-р филол. наук, профессор, Педагогический институт Тихоокеанского государственного университета,
 РФ, г. Хабаровск
 E-mail: mextiev@mail.ru*

Швец Юлия Алексеевна

*студент, Педагогический институт Тихоокеанского государственного университета,
 РФ, г. Хабаровск,
 E-mail: JuliaShvetc@yandex.ru*

 TITLE OF THE ARTICLE: THE SYMBOLIC IMAGE OF A SPIDER IN THE NOVEL
 "INVITATION TO A BEHEADING" BY VLADIMIR NABOKOV
Mekhtiev Vurgun

*Doctor of Philology, Professor, PI PNU,
 Russia, Khabarovsk*

Iulia Shvetc

*Student, FPISC PI PNU,
 Russia, Khabarovsk*

АННОТАЦИЯ

В статье исследуется художественная функция и семантический контекст символического образа паука в романе «Приглашение на казнь». Этот образ может быть отнесен к одному из центральных. Благодаря чему, формируются важнейшие смыслы произведения. Цель исследования заключается в том, чтобы показать: образ паука не остается замкнутым, метафорические и символические смыслы, заложенные в нем, распространяются на художественное пространство всего романа, создавая его глубинный подтекст и отражая авторскую метафору изображенного мира.

ABSTRACT

The article examines the artistic function and semantic context of the symbolic image of the spider in the novel "Invitation to a Beheading". It is shown that this image belongs to one of the Central images of the novel. The image of the spider forms the basic meanings of the work. The image of the spider does not remain closed. It has metaphorical and symbolic meanings. These meanings extend to the artistic space of the whole novel. They thus create a deep subtext of the novel and reflect the author's individual metaphor of the world depicted.

Ключевые слова: образ, символ, роман, Набоков, подтекст, внутренний сюжет.

Key words: image, symbol, novel, Nabokov, subtext, internal plot.

Роман «Приглашение на казнь», впервые опубликованный в 1935-1936 гг. («Современные записки»,

Берлин), у первых его читателей, привычных к злободневности проблематики в литературе, вызвал

вполне определенные аллюзии. Его воспринимали как реакцию на политическую атмосферу в России и Германии 30-х гг. Сам В. Набоков предостерегал от прямых аналогий с современностью. Возможно, этим объясняется его позднее заявление, совпавшее с изданием английского перевода романа в 1959 г.: в «Приглашении на казнь» рассказывается «о России в трехтысячном году») [6, с. 47].

В современных исследованиях, посвященных творчеству В. Набокова, обращали внимание на то, что роман включает в себе элементы экзистенциальной метафоричности, идеологической пародии, свободы воображения и т.д. [2]. Некоторые литературоведы выражали мысль, что «Приглашение на казнь» является зеркальной, пародийной версией «Дара» – романа о Н.Г. Чернышевском, следовательно, Чернышевский и Цинциннат – это образы-двойники. Параллельно делались наблюдения относительно экзистенциального литературного фона романа – через сопоставление «Приглашения на казнь» с «Процессом» Кафки [9]. Писали о доминировании в тексте игрового начала, с опорой на признания самого Набокова о том, что игровое начало заложено в самой природе искусства: «При всем том искусство – игра, поскольку оно остается искусством лишь до тех пор, пока мы помним, что в конце концов это всего лишь вымысел, что актеров на сцене не убивают, иными словами, пока ужас или отвращение не мешают нам верить, что мы, читатели или зрители, участвуем в искусной и захватывающей игре» [5]. По мнению Б.В. Аверина, игра в прозе Набокова не была самоцелью. Он подчеркивал, что в «Приглашении на казнь» игровой элемент выступает приемом приглашения читателя к «тотальному воспоминанию». Обладавший от природы «чуткой памятью» В. Набоков передает эту черту героям [1].

Оксюморонное заглавие текста также подвергалось «дешифровке» – путем исследования источников его происхождения. Здесь называли стихотворение в прозе Ш. Бодлера «Приглашение к путешествию» и музыкальную композицию «Приглашение к вальсу» Вебера. Было выдвинуто предположение о контаминации двух названий: «Приглашение к вальсу» Вебера и «Шествия на казнь» Берлиоза (название четвертой части «Фантастической симфонии») [12]. С. Давыдов, отмечая связь «Приглашения на казнь» с традициями символизма, подчеркивал мистическую его суть и считал, что текст романа представляет воплощение онтологического мифа [4].

Таким образом, подтвердился прогноз З. Шаховской, еще в 1937 году охарактеризовавшей роман В. Набокова как «одно из наиболее значительных произведений» XX века, которому «надлежит занять место среди шедевров мировой литературы» [11].

Одним из ключевых образов, вызывающих множество символических ассоциаций и связывающих различные уровни романа с помощью «внутреннего» сюжета, является архетипический образ паука. Номинация «паук» имеет в культуре несколько значений. Считается, что паук вызывает аналогию с ловчей сетью, с ним связывается семантика «смерти», «ги-

бели» для живых существ; он обладает свободой передвижения и связан как с материальной, так и нематериальной оболочкой мироздания. Порождение «из самого себя» нового вещества, способность к формированию структурированной «материи» – аспект, определяющий значение паука как символа созидания. Он сам словно является творцом, созидаящим ткань мира.

В христианской культуре образ паука несет негативную семантику, что важно для понимания набоковского концепта «паук», «паутина». Здесь пауки, существа «злые», противопоставляются «добрым» пчелам. В христианстве паук – олицетворение алчности, скупца или ростовщика, враг бедных и нищих; символ коварства. Семантика «паука», «паутины» связывается с семантикой греха. В христианской традиции паук, по справедливому замечанию О.Н. Турышевой, является «олицетворением жестокой, темной и глухой природы, бессмысленно уничтожающей человека» [10, с. 116].

В художественном повествовании упоминание о животных или насекомых может носить случайный характер, их наличие не вырастает до уровня четко выраженной эстетической функции. Но, как показано в статье Р.В. Плетнева о прозе Достоевского, где выявлен бестиарий Достоевского и осмыслены образцы метафорически-символического использования образа паука как персонажа действующего и чрезвычайно активного в семантическом плане, «животный» образ может приобретать чуть ли не сюжетное значение и формировать в значительной мере авторскую картину мира [8]. Учеными неоднократно подтверждено, что, например, Ф.М. Достоевский обращается к архетипу паука не только в аспекте аксиологии, то есть вынесения героя или миру этической оценки, но и в плане интенсивного использования эмоциональных и выразительных возможностей образа [3].

Образ паука появляется в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» как явление единичное, но из-за того, что он вступает в различные смысловые связи с другими образами, приобретает характер множественности, вырастает в собирательный образ, вовлекающий в свое «паутинное» пространство почти все другие проявления той действительности, которая воссоздана писателем.

Метафорическая функция «паука», «паутины» намечается в «Приглашении на казнь» уже в первой главе: «Работая лапами, спустился на нитке паук с потолка – официальный друг заключенных» [7, с. 6]. Далее появление этого образа начинает носить интенсивный характер. При этом возникают связи, возможные только в рамках метафорического языка художественного произведения. Повествование о пауке: «Работая лапами, спустился на нитке паук с потолка...»; «Паук сидел на желтой стене» – неожиданно переносит авторское слово в иной семантический план: «... бархатный паук, похожий чем-то на Марфиньку» [7, с. 6, 11, 17]. На первый взгляд случайно обнаруженное сходство между пауком и Марфинькой в дальнейших эпизодах находит только новое подтверждение. В письме к жене Цинциннат

намекает на черты «хищничества» в ее повадках: «пожирала прыщущий персик и потом, кончив, но еще глотая, еще с полным ртом, каннибалка...» [7, с. 81]. С помощью иносказательного описания Набоков подводит читателя к мысли о Марфиньке как о «двойнике» самки паука («черной вдовы»). Известно, что самка паука тратит огромную энергию на спаривание. И, чтобы утолить голод, пожирает партнера, который зачастую меньше нее. Детские черты Марфиньки – обман. Достаточно указать на то, что Цинциннат рядом с женой выглядит тощим, слабым. Одним из примеров «бестелесности» Цинцинната служит описание героя, где говорится о том, что он начал работать в мастерской игрушек «по причине малого роста» [7, с. 14]. А если обратиться к первой главе романа, то там встречаются такие слова: «Да, он был очень мал для взрослого мужчины. Марфинька говаривала, что его башмаки ей жмут» [7, с. 6]. Живя с Марфинькой, Цинциннат «понемножку перестал за собой следить вовсе», после чего он, «непроницаемый», и был взят [7, с. 17].

Примечательно и другое – память Цинцинната, обращенная к Марфиньке, как правило, предваряется более или менее подробным рассказом о пауке. Так, описание паука предшествует рассказу о том, как из глубины памяти персонажа вырастает образ жены: «Сначала на черном бархате, каким по ночам обложены с исподу веки, появилось, как медальон, лицо Марфиньки...». Мотив свидания с женой параллельно развивается с рассказом о том, как паук спускается к Цинциннату и садится ему на палец. И тут же в единый контекст сводятся три темы: «Марфинька, плаха, бархат, – и как это будет, – что?» [7, с. 37]. А в другом эпизоде дистанция между образами паука и Марфиньки и вовсе исчезает: «Вверху, там, где начиналась пологая впадина окна, упитанный серный зверек нашел опорные точки для первоклассной паутины с той же счастливостью, которую выказывала Марфинька, когда в непригоднейшем с виду углу находила, где и как развесить белье для сушки» [7, с. 67-68]. И, наконец, «паутинный» мотив в связи с образом Марфиньки венчается фразой Родиона: «– Ну и гостинец тебе нонче, – сказал Родион – не Цинциннату, а пауку» [7, с. 117] – замыкающий эпизод встречи и прощания мужа и жены. Эти и другие замечания, словно небрежно, как бы случайно брошенные, в действительности заключают в себе потенциал «подводного течения», подтекста, определяют лирический сюжет романа, наделенный своим особым – трагедийно-катастрофическим – финалом: «Паук высосал маленькую, в белом пушку бабочку и трех комнатных мух...» [7, с. 97]. Сгущенная эмоциональная сила финала-катастрофы ощущается сильнее оттого, что повествование здесь строится в подчеркнуто нейтральном, «бесстрастном» плане.

В сюжете-подтексте романа происходит «генерализация» еще одной семантической параллели: паук – мсье Пьер. Обращаясь к пауку, Родион произносит: «У-е-хали!.. (К пауку)» [7, с. 98]. Забота о пауке – элемент функциональных обязанностей персонажа: «Но прошло и два часа и более, и как ни в чем не бывало, Родион принес завтрак, прибрал камеру, очинил карандаш, накормил паука, вынес парашу...»; «Затем, метлой же, он снял толстую паутину и с нею паука, которого так, бывало, пестовал...» [7, с. 112, 122].

Образы паука и Родиона даются по принципу внутреннего и внешнего сходства. Сходство подчеркнуто в портрете персонажа, в котором доминируют такие словесные детали, как: «весь полосатый, в полосатых носках», короткие ноги, удивительно круглая голова с «пробором посередине» [7 с. 33]. Значима следующая деталь: когда мсье Пьер появился в камере, Цинциннат «машинально обменялся с ним рукопожатием», а Родион «задержал в своей мягкой маленькой лапе ускользавшие пальцы Цинцинната, как затягивает пожатие пожилой ласковый доктор, – так мягко, так аппетитно» [7, с. 45]. Чуть ниже читаем: мсье Пьер «с доброй улыбкой смотрел на него, положив лапку на стол ладонкой вверх» [7, с. 49]. В отличие от Цинцинната, Родион наделен максимальной «телесностью». Он упитан, низенького роста, с короткими, как лапки у паука, ногами, имеет «толстенькое лицо» («отборный толстячок»), к тому же, хитер и жесток. На правой руке у него татуировка, которая «под удивительно белой кожей мышца переливалась как толстое круглое животное» [7, с. 65]. Здесь явная параллель с оказавшимся впоследствии игрушечным пауком: «Сделанный грубо, но забавно, он состоял из круглого плюшевого тела» [7, с. 122].

Таким образом, сюжет о Цинциннате осложняется тем, что в его состав включаются три взаимосвязанные микросюжета, питающие на уровне подтекста энергию эмоционального воздействия романа на читателя: 1) о пауке, 2) о пауке и Марфиньке, 3) о пауке и Пьере. В романе именно этим персонажам поручена функция репрезентации окружающего героя мира со всем его безобразием и ужасающими подробностями. Вокруг героя плетется паутина, готовая запутать его и превратить в лакомую добычу для насекомого. Символически отмеченные действия Цинцинната: эффект трансформера – разбор себя по частям, вплоть до мельчайших элементов; превращение в финале романа одиночной камеры в картонную декорацию и, наконец, «уход героя в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» – все это своего рода авторское свидетельство о «ключках» к освобождению от паутины телесности, от паутины земного существования.

Список литературы:

1. Аверин Б.В. Гений тотального воспоминания. О прозе Набокова // Звезда. 1999. – № 4. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4/averin-pr.html> (дата обращения: 20. 03. 2019).
2. Букс Нора. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. Б.г. Глава V. – С. 62-74.

3. Владимирцев В.П. Животные в поэтологии Достоевского: народное-христианское бестиарное предание // Евангельский текст в русской литературе: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. Петрозаводск, 1998. – Вып. 2. – С. 311-320.
4. Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова – Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // Логос. 1991. – № 1. – С. 175-184.
5. Золотусский И. Путешествие к Набокову // Новый Мир. 1996, – № 12. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/12/zolotus.html (дата обращения: 20. 02. 2019).
6. Набоков В. В. Предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: Pro et contra. – Т. 1. – СПб.: РХГИ, 1999. – 976 с.
7. Набоков В. Собр. соч.: В 4 томах. – М.: Правда, 1990-1994. – Т. 4. – 480 с.
8. Плетнев, Р. В. О животных в творчестве Достоевского // Новый журнал (Нью-Йорк). - 1972. - № 106. – С. 113-132.
9. Тимошенко Е. «Приглашение на казнь» и «Процесс». Набоков и Кафка // Вопросы литературы. 2014. – № 3. – С. 224-239.
10. Турышева, О. Н. Образ превращения в творчестве Ф. М. Достоевского и Ф. Кафки // Известия Урал. гос. ун-та. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2003. – № 28. Вып. 6. – С. 113-132.
11. Шаховская З. А. Мастер молодой русской прозы Владимир Набоков-Сириин // З. А. Шаховская В поисках Набокова. Отражения. – М.: Книга. 1991. – С.92-97.
12. Шиньев Е. П. Феномен межкультурной диффузии в романе В. В. Набокова «Приглашение на казнь» // Известия Пензенского гос. пед. ун-та им. В. Г. Белинского. 2005. Вып.13. – С.75-77.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ**ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ****ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ КОГНИТИВНОГО АСПЕКТА В МЕТОДИКЕ ОБУЧЕНИЯ
АСПИРАНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ
АНГЛОЯЗЫЧНОЙ НАУЧНОЙ РЕЧИ****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*

**COGNITIVE ASPECT FUNCTIONS IN THE METHODS OF TEACHING ENGLISH SCIENTIFIC
SPEECH TO ART SPECIALTY POSTGRADUATES****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 рассматривается процесс обучения аспирантов художественных специальностей англоязычной научной речи путём анализа используемых в нём методических приёмов с точки зрения функциональности их когнитивного аспекта. Подобное исследование ранее не предпринималось, хотя когнитивный аспект лежит в основе всего процесса обучения не только иностранным языкам, а любой дисциплине. Автор статьи доказывает это, раскрывая и анализируя формы когнитивного аспекта, основной из которых является концепт (когнитивная модель) как носитель ключевой информации по каждому языковому аспекту. Рассмотренные в своём комплексе, концепты формируют концептосферу как методологическую когнитивную систему.

ABSTRACT

The article treats the process of teaching English scientific speech to art specialty postgraduates by analyzing its methodical devices as their cognitive aspect functions. Such kind of a research has not been seen yet though the cognitive aspect is at the basis of the whole process of teaching not only foreign languages, but any subject. The author proves it by discovering and analyzing cognitive aspect forms. The main of them is concept (cognitive pattern) as possessing the key information concerning each language aspect. Concepts, if they are considered as a complex, form a concept sphere as a methodological cognitive system.

Ключевые слова: концепт, концептосфера, когнитивная модель, когнитивный аспект, функциональность.

Keywords: concept, concept sphere, cognitive pattern, cognitive aspect, functions.

В исследованиях, касающихся методики преподавания иностранных языков, и английского языка в частности, нет трудов, которые рассмотрели бы сам процесс по их обучению с точки зрения его когнитивного аспекта с присущей ему функциональностью. Цель данной статьи восполнить этот пробел, показав его значение и важность его изучения.

Когнитивный аспект в преподавании направлен на формирование в менталитете учащихся мысли-

тельных образов как представлений, сосредоточивающих ключевую информацию об изучаемом явлении, что выступает в функции средств познания для идентификации гносеологически однородных с ним явлений. Эта ключевая информация подобна мыслительным ассоциативным меткам, посредством которых наше сознание классифицирует и сохраняет всю воспринимаемую нами из окружающего мира информацию.

Мыслительные идентификаторы в виде таких менток реализуются в словах, которые анализирует когнитивная лингвистика, определяя их как когнитивные модели или концепты и характеризуя как «единицу человеческого знания о мире, стоящую за семантикой языкового знака» [3, с.161]. Иными словами, речь идёт о гносеологическом содержании языкового знака. В научном познании оно выступает в форме соответствующих понятий как научных концептов, которые, в целом, формируют понятийный аппарат данной области науки. Методике преподавания иностранных языков не только как науке, но и в её практическом применении свойственна своя терминология, которая должна стать основой для концептуализации объёма знаний, соответствующего данному уровню обучения.

Каждое языковое явление по всем изучаемым языковым аспектам должно сформировать в менталитете учащихся соответствующий концепт такого рода, чтобы он мог выступать как фактор, обеспечивающий понимание ими изучаемого англоязычного материала. Применительно к обучению аспирантов художественных специальностей он представляет собой материал научного содержания по художественной тематике. Границы когнитивной сферы определяются поставленными преподавателем задачами по его освоению, что, в свою очередь, определяется когнитивностью его семантического диапазона.

Алгоритм его освоения определяется известным принципом познания, высказанным ещё в XVII веке Рене Декартом, согласно которому процесс познания должен осуществляться «в восходящем порядке, т.е. с простейших и легчайших понятий, переходя потом к самым сложным...» [1, с.36-37]. Для аспирантов, только приступающих к изучению англоязычной научной речи, такими простейшими понятиями будет являться лексика с семантикой эстетического содержания как вводный этап, подготавливающий к освоению более трудной, терминологической, лексики по специальности.

В обоих случаях необходимо формирование в менталитете учащихся соответствующих концептов, выступающих в функции когнитивных моделей по освоению данного лексического материала. Так, для освоения лексики с семантикой эстетического содержания целесообразно использовать тексты, касающиеся творчества видных деятелей искусства, вошедших в историю культуры, так как в силу их известности учащиеся уже владеют информацией о них, которая выступает как контуры соответствующего концепта. Именно поэтому иногда достаточно одной ономастики их имён, упоминание которых сразу вызывает в памяти образ того, о ком идёт речь. Это происходит потому, что имена известных людей, обогативших культуру своими достижениями, входят в словесный инвентарь языковой системы и становятся там такими же лексико-семантическими инвариантами, как и каждое формирующее этот инвентарь слово. Учитывая их ономастическую природу, эти имена можно определить как *ономагнесеологические инварианты* [11, с. 131], так как каждое такое имя ассоциируется с тем, что имеет отношение к

тому вкладу в культуру, который осуществил его носитель. Так, имена Малевича и Кандинского ассоциируются с абстрактным искусством, признанными мэтрами которого они считаются; имя Ренуара – с движением импрессионизма; Микельанджело – с искусством эпохи Возрождения и т.п.

Задача преподавателя состоит в том, чтобы, опираясь на ономагнесеологическую инвариантность, дать развитие первоначальному варианту концепта, сформировав на его основе когнитивную модель, которую аспиранты могли бы использовать при самостоятельной работе над англоязычным текстовым материалом, касающемся данного деятеля культуры. Подобное формирование представляет собой расширение соответствующего информационного поля и одновременно лексико-семантического диапазона эстетического содержания, целью чего является пополнение словарного запаса по данной тематике.

Эффективным приёмом здесь может быть использование лекционной формы занятий как «дотекстового» этапа, предваряющего непосредственную работу над текстовым материалом. В форме лекции на русском языке преподаватель знакомит аспирантов со всем тем, что имеет отношение к творчеству данного деятеля культуры: его эстетическими взглядами; анализом его стиля и творческими поисками; характеристикой того художественного движения, в которое он входил и которое оказало влияние на его творчество; его вкладом в развитие данной области искусства, как и культуры в целом.

В формировании когнитивных моделей информация подобного рода выполняет *экстенсивно-консолидирующую функцию*, так как, расширяет и тем самым уточняет первоначальные сведения, содержащиеся в ономагнесеологическом инварианте, дающем лишь обобщённое представление об объекте изучения. Его ментальный образ, опираясь на них, тем самым подтверждает их истинность, становясь вследствие этого всё ярче и отчётливее.

Так первоначальные наброски портрета какого-либо лица, где даётся не более чем его расплывчатый образ, сосредоточивающий лишь скудные сведения о нём, постепенно, по мере того, как художник добавляет к ним всё новые штрихи, оформляются в виде конкретной личности.

Таков психологический генезис, касающийся формирования в нашем менталитете когнитивных моделей, что соответствует упомянутому выше принципу познания Декарта: от простого к сложному. Чем когнитивная модель более информативно насыщена, чем большим диапазоном аналитического инструментария по извлечению информации она располагают, тем она сложнее, но и совершеннее. Отсюда её *информативная функция*, и «дотекстовой» этап отвечает ей.

Рассматривая когнитивную модель как носитель известной для аспирантов информации, выступающей как средство для понимания неизвестной, с которой они сталкиваются при чтении англоязычной научной литературы, эту модель можно сравнить с концепцией «письма» известного французского структуралиста Ролана Барта, который полагал, что

процесс познания осуществляется посредством сетки понятий («письма» в его терминологии), которая как бы накладывается на действительность, позволяя «субъекту замечать, оценивать и интерпретировать лишь те аспекты этой действительности, которые данная сетка признаёт в качестве значимых» [14, с. 646-648].

Когнитивная модель – это та же сетка понятий, но которая, в данном случае, накладывается не на действительность, а на изучаемый материал с целью понимания содержащейся в нём информации. Ясно, что чем больше сведений о нём она содержит, тем легче будет его усвоение. Если же объём содержащейся в ней информации намного меньше того, который есть в изучаемом материале, то и усваиваться будет лишь то, что она содержит. Соответственно, максимальное расширение гносеологических границ модели даст возможность усвоить его в полном объёме.

Весь учебный процесс направлен не на что иное, как на формирование в менталитете учащихся когнитивных моделей как знаний основополагающих и общеизвестных для данной области, посредством которых они могли бы самостоятельно постигать новое для них знание, откуда ещё одна функция когнитивных моделей, и очень важная, – *гносеологическая*². Ономагносеологическая инвариантность тому пример, так как семантика имён выдающихся деятелей культуры является общеизвестной и в то же время основополагающей, если речь идёт об изучении их творчества. Если в процессе научного познания подобные основополагающие сведения служат отправной точкой для дальнейших исследований, то ту же функцию они выполняют и в учебном познавательном процессе, давая ориентир в усвоении учебного материала.

Так, для формирования когнитивной модели, касающейся понимания англоязычных текстов об абстрактной живописи начала XX века в России, надо предварительно познакомить аспирантов с её эстетикой, включив эти сведения в дотекстовый этап. При этом семантика используемой преподавателем лексики на русском языке должна формировать обобщённый образ этой эстетики с выделением её ключевых положений, которые будут выступать как эквиваленты соответствующей англоязычной лексики. Логика подобного изложения должна руководствоваться известным принципом: от общего к частному, согласно которому вначале даётся такой основополагающий постулат эстетики абстрактного искусства,

как исчезновение натуралистического воспроизведения объекта изображения, так как его целью становится выражение в абстрактных образах чувств художника, которые он испытывает от созерцания этого объекта.

Яркими примерами такого изображения является творчество Малевича и Кандинского, с эстетическими теориями которых преподаватель знакомит аспирантов, используя соответствующую лексику, типа: *абстрактное искусство; культура Модернизма; новые художественные формы в живописи; супрематизм; «грамматика» супрематизма – основные геометрические формы: линия, квадрат, круг, треугольник; беспредметное искусство; настоящий художник; художник как пророк; духовная пирамида* и др.

По ходу изложения возможен устный перевод этого лексического материала на английский язык, что, в свою очередь, сформирует когнитивную модель, а именно, *слуховой перцепции англоязычного дискурса*, посредством которой данная лексика будет без труда распознаваться в тексте на английском языке.

В этом методическом приёме имеет место явление *фонетико-семантической антиципации*, так как графической форме слова предшествует его звуковая форма. Слуховое восприятие слова опережает, таким образом, графическое³, что отвечает историческому генезису языка, как и естественному процессу овладения родным языком. В обоих случаях звуковая речь предшествует письменной: в истории языка средством коммуникации вначале являются звуковые символы, которые лишь впоследствии приобретают графическую форму, и точно так же человек, начинающий с младенческих лет постигать свой родной язык, вначале осваивает его фонетический аспект и только годы спустя – графический [8, с. 30].

Применение фонетико-семантической антиципации особенно важно при обучении английскому языку вследствие большого расхождения между произношением слов и их написанием, поэтому их предварительное слуховое восприятие предупредит возникновение фонетических ошибок в чтении и разговорной речи на английском языке.

Учитывая слуховое восприятие, которое является неотъемлемым атрибутом *фонетико-семантической антиципации*, её также можно рассматривать как одну из функций, присущих когнитивному моделированию, а возникающую при этом модель охарак-

² Эта же функция лежит в основе феномена апперцепции как суммы основополагающих для данной области действительности знаний, обуславливающих понимание относящихся к ней незнакомых явлений. Таков генезис освоения нового на основе старого как усвоенного ранее знания. А.А.Потебня демонстрирует этот процесс на примере подготовленности к чтению книги или слушанию речи, содержание которых в какой-то степени было уже до этого из-

вестно: «Чем более я приговорен к чтению известной книги, к слушанию известной речи, чем сильнее стало быть апперцепирующие ряды, тем легче произойдет понимание и усвоение, тем быстрее совершится апперцепция» [5, с.83].

³ Эту проблему мы также рассматриваем в статье «К проблеме поиска эффективных приёмов формирования устноречевых навыков на иностранном языке» [8, с.29-32].

теризовать как *аудиокогнитивную*, так как посредством неё в восприятии учащихся формируется аудиосонорный образ английских слов, позволяющий распознавать их в устной англоязычной речи.

Примером эффективного использования аудиокогнитивной модели могут послужить уроки радио BBC по развитию навыков аудирования на английском языке [6, с. 61]. Освоение англоязычного материала имеет несколько этапов.

1. Изложение его содержания и комментариев к нему на русском языке, касающихся излагаемой в тексте ситуации; 2. Изложение того же, но с переводом ключевых слов с русского языка на английский; 3. Включение в этот перевод ещё большего количества слов; 4. Их подробный лексико-грамматический комментарий на русском языке; 5. Произнесение отдельных фрагментов текста на английском языке в разном темпе речи: от медленного до быстрого; 6. Произнесение различных частей текста на английском языке людьми разных национальностей, для которых английский язык является иностранным; 7. Произнесение всего текста на английском языке его носителями.

Как явствует из последовательности этих этапов и их содержания, аудиокогнитивная модель используется здесь как средство постепенного формирования в сознании учащихся аудиосонорного образа изучаемого англоязычного материала, что отвечает естественному алгоритму освоения англоязычной речи иностранцами. Их сознание проходит через те же этапы в учебных или естественных условиях с разной степенью длительности этого процесса.

Уроки радио BBC дают его сжатый аналог, показывая, как надо двигаться в её освоении: от простого к сложному, от известного к неизвестному, где простое и известное выступает как родной язык, а сложное и неизвестное как иностранный, в чём опять мы видим декартовский принцип когнитивного мышления. Аудиокогнитивная модель предстаёт здесь в движении, как явление поэтапной прогрессии, касающееся формирования аудиосонорной ментальной образности. Она трансформируется и эволюционирует от этапа к этапу, согласно всё расширяющемуся фонетико-семантическому речевому диапазону: вначале в сознании реципиента формируется образ отдельных английских слов, затем, словосочетаний, фраз, предложений и, наконец, сложных синтаксических целых. Возникает процесс аудиосонорного ментального имагоформирования⁴, обеспечивающего слуховое восприятие английской речи и её соответствующее продуцирование.

Однако семантической основой этого процесса выступает дискурс родного языка⁵ как вводный этап с нулевой степенью использования в нём англоязычной лексики, что в методике обучения аспирантов соответствует дотекстовому этапу, который знакомит

их с основополагающими эстетическими постулатами по данной теме. В процессе обучения иностранному языку, независимо от его аспекта, вводный этап подобного рода очень важен в силу того, что он представляет собой тематически направленное высказывание, соответствующее той тематике, которая на заключительном этапе, будет соответствовать тематическому содержанию англоязычного материала. В когнитивном моделировании вводный этап также формирует модель, которую, согласно её функции, можно определить как *семантико-интродуктивную*.

Её тематическое содержание определяет лексико-семантический диапазон изучаемого материала. Этот диапазон будет расширяться от этапа к этапу до тех пор, пока не достигнет своей максимальной степени, при которой весь изучаемый материал предстаёт в форме англоязычной речи, устной или письменной, с нулевой степенью использования, на этот раз, русскоязычной лексики.

По мере расширения лексико-семантического диапазона неизбежно расширение и тематического характера, и, если речь идёт об эстетических теориях, необходимо дать их толкование на русском языке, разъясняя, таким образом референт, на основе которых возникли данные лексические единицы и сформировалась их семантика, что указывает на наличие в когнитивном моделировании *референциально-семантической модели*.

Так, ключевое понятие концепции супрематизма Малевича воплощается в словах “non-objective art” – «беспредметное искусство», которое является семантическим синонимом определения “abstract art” – «абстрактное искусство», чьё толкование даётся ещё на дотекстовом этапе. Термин “non-objective art” расширяет его в этимологическом аспекте, исходя из значения английского слова “object” – «предмет, вещь, объект», которое указывает на то, что подобная живопись не воспроизводит реалистически те предметы / вещи / объекты, которые мы видим вокруг нас, а лишь беспредметные сущности, которые Малевич уподоблял беспредметности космоса. С его точки зрения, искусство и наука должны «творить беспредметное ... Строить непрактическое, безграничное, мощное, свободное... Может быть, в том, что вскрывается во всех венах космоса ритм биения, и будет заключаться весь смысл всех построений во Вселенной» [2, цитата на обложке].

Своё представление о беспредметности Малевич воплощает в изображении геометрических фигур как образ живописи, лишённой традиционных объектов изображения: шаблонных композиций, сюжетов, персонажей и т.п.

Комментарии подобного рода, наряду с введением соответствующей лексики на английском языке, значительно облегчат понимание текстов о

⁴ “Imago” – лат. суц., означающее «образ».

⁵ О приёмах обучения лексике читать ещё в нашей статье «К вопросу разработки приёмов обучения лексике на иностранном языке» [9, с. 62-67]

живописи и эстетике Малевича, один из которых мы приводим ниже.

SUPREMATISM

Suprematism is an art movement focused on basic geometric forms such as circles, squares, lines, and rectangles painted in a limited range of colors. It was founded by Kazimir Malevich in Russia, around 1913, and announced in Malevich's 1915 exhibition, The Last Futurist Exhibition of Painting 0.10 in St. Petersburg where he alongside 13 other artists exhibited 36 works in a similar style. The term *suprematism* refers to an abstract art based upon "the supremacy of pure artistic feeling" rather than on visual depiction of objects [10, с. 21-22].

Помимо когнитивного моделирования эстетического содержания, направленного на освоение лексического материала, необходимо формировать модели, касающиеся переводческих навыков. Сюда входят такие родственные по своей функциональности в процессе перевода понятия, как дословный и литературный перевод; словарное и контекстуальное значения слов, где одно обуславливает другое. Дословный перевод осуществляется на основе словарного значения слов, а литературный – контекстуального.

Для правильного перевода на родной язык надо произвести изменения в лексико-синтаксическом аспекте текста на русском языке по отношению к тому же аспекту в английском языке. При переводе лексика речь идёт об умении преобразовать словарное значение лексических единиц в контекстуальное, а для перевода англоязычных синтаксических конструкций надо создать их эквиваленты в тексте на русском языке, обусловленные смыслом переводимого текста.

Таковы основные параметры, касающиеся техники перевода с иностранного языка на родной, в результате чего дословный перевод как её начальный этап, сродни вводному этапу в когнитивном моделировании эстетической направленности, преобразуется в литературный перевод. Когнитивной моделью здесь будет являться модель *лексико-синтаксической трансформации*, знание которой необходимо при переводе англоязычного материала на русский язык.

В мыслительном процессе, касающемся когнитивного моделирования по освоению аспирантами англоязычного научного материала, все модели взаимосвязаны, соотносясь друг с другом по каким-то из своих аспектов и тем самым дополняя друг друга. Так, модель лексико-синтаксической трансформации основывается на референциально-семантической модели, касающейся понятийного содержания референтов лексических единиц.

Продemonстрируем это на примере перевода предложения из текста "Kandinsky's Conception of Art"/ "Концепция искусства Кандинского", где цитируются его слова: "Music is the ultimate teacher". Трудность перевода представляет здесь слово "ultimate", которое нельзя перевести ни одним из словарных значений: *последний, конечный, первичный, элементарный, основной, максимальный, предельный*. Чтобы определить правильное, т.е. контекстуальное, значение этого слова, надо исходить не

только из данного контекста, а из намного более широкого контекста, формируемого эстетическими воззрениями художников-модернистов, согласно которым произведение искусства должно вызывать такие же сильные эмоции, какие вызывает музыка – самый абстрактный, по их мнению, вид искусства. Отсюда, правильный перевод слова "ultimate" – "самый лучший": "Музыка – это самый лучший учитель" [10, с. 38].

В том, что касается правильного перевода англоязычных синтаксических конструкций, то моделирование здесь основывается на факторах смыслообразования и синтаксических норм русского языка. Перевод должен руководствоваться, с одной стороны, смыслом как отдельных предложений, так и всего синтаксического целого, с другой, общепринятыми нормами русского синтаксиса, которые в каждом конкретном случае должны также основываться на смыслообразовании, а именно, логике развития событий либо научной мысли в данном высказывании, что, в свою очередь, потребует знания того научного/ исторического / событийного контекста, в котором они могли возникнуть.

Фактор контекстуальности выступает здесь в референциальной функции, играя ту же роль, что и в определении семантики. В терминах когнитивного моделирования возникает *референциально-контекстуальная модель*, которая вместе с референциально-семантической моделью входит в более широкую по своему когнитивному охвату *референциально-гносеологическую модель*, сосредоточивающей в себе то экстралингвистическое знание, которым необходимо владеть для формирования умения правильно переводить.

В синтаксисе следующего предложения, где речь идёт о судьбе композиций Кандинского в тридцатые годы прошлого века, необходимо произвести изменения, опираясь на логику произошедших тогда событий.

"While studies, sketches, and improvisation exist (particularly of *Composition II*), a Nazi raid on the Bauhaus in the 1930s resulted in the confiscation of Kandinsky's first three *Compositions*".

Следуя логике событий, перевод надо начинать с главного предложения в оригинале, а не с придаточного, несмотря на то, что оно им начинается, в противном случае предложение утратит свой смысл:

«Вследствие захвата нацистами Баухауза в 1930 г., были конфискованы первые три Композиции Кандинского, от которых остались лишь этюды, наброски и импровизации (больше всего от Композиции II).

Возможны варианты перевода каких-либо сегментов предложения с использованием синтаксической синонимии, при которой их смысл не меняется. Так, главное предложение на английском языке можно изложить в активном залоге при переводе его на русский в отличие от предыдущего варианта перевода, где используется пассивный залог: «Захват нацистами Баухауза в 1930 г. привёл к конфискации...».

Референциальный аспект когнитивного моделирования может касаться не только экстралингвистических факторов, но и лингвистических, относящихся ко всему объёму знаний по лексике и грамматике изучаемого языка, которым владеют аспиранты, и в этом случае будет иметь место *лексико-грамматическая референциальная модель*.

Многоаспектная функциональность референциальности объясняется тем, что сам феномен когнитивного моделирования имеет референциальную и, одновременно, гносеологическую и информативную природу, так как каждая модель, как мы уже отмечали выше, выступает в менталитете обучающихся как определённый объём знаний по какому-либо аспекту изучаемой дисциплины – информационный фонд, типа, базы данных, на основе которых происходит процесс декодирования лингвистических символов с целью извлечения содержащейся в них информации.

Лексико-грамматическая референциальная модель будет применяться каждый раз, когда речь идёт о понимании незнакомых для аспиранта лексико-грамматических явлений в англоязычном материале, которые он неизменно будет соотносить с целью их идентификации с имеющимся у него объёмом знаний по лексике и грамматике, т.е. своим лексико-грамматическим информационным фондом. Если он в достаточной мере оснащён информацией, касающейся изучаемых явлений, то их идентификация не вызовет трудностей.

Учитывая научную и одновременно художественную направленность англоязычного материала, с которым имеют дело аспиранты художественных специальностей, лексико-грамматическая референциальная модель должна, отвечая этой цели, содержать соответствующую информацию. Таков лексический материал с семантикой эстетического содержания, с которым, как мы показали, аспиранты знакомятся на вводном этапе. Освоение же узко специализированной терминологии основывается на когнитивной модели, уже сформированной в менталитете аспирантов их научной деятельностью с присущими ей терминами, выступающими как ориентиры для определения их англоязычных эквивалентов.

В когнитивную модель, касающуюся грамматического материала, необходимо включить явления, не имеющие аналогов в системе русского языка и вызывающие, вследствие этого, трудности в их понимании и переводе. Таковы глагольные времена: Continuous, Perfect, и Perfect Continuous; специфика использования Пассивного залога в английском языке; грамматические явления, касающиеся диалогической речи; неличные формы глагола: Инфинитив, Причастие, Герундий; сослагательное наклонение; артикли.

В отличие от перевода лексического содержания англоязычного материала, где надо исходить из контекстуально-семантического поля, свойственного референциальности, для определения правильного значения лексических единиц, перевод грамматических явлений в ряде случаев имеет фиксированный характер. Так, перевод конструкций, свойственных нелич-

ным формам глагола, предполагает лексико-синтаксическую трансформацию, при которой простое предложение на английском языке превращается в сложное при переводе его на русский язык.

Таков перевод субъектного и объектного инфинитивных оборотов; зависимого и независимого причастных оборотов; герундиального оборота. Везде для передачи на русском языке содержащейся в них информации требуется введение придаточного предложения, что обуславливает использование соответствующих союзов: времени, причины, следствия, условия, сравнения, уступки. Такую форму имеет здесь присущее технике перевода явление лексического расширения, при котором в материале перевода используется большее количество слов, чем в оригинале. В следующем предложении, касающемся тематики полотен Кандинского, используется независимый причастный оборот, для перевода которого необходимо ввести союз причины, отсутствующий в оригинале:

- *Fascinated by Christian eschatology and the perception of a coming New Age, a common theme among Kandinsky's first seven Compositions is the apocalypse.*

- *Вследствие увлечения Кандинского христианской эсхатологией, как и возникшего у него ощущения приближающейся новой эпохи, распространённой темой в его первых семи композициях является апокалипсис.*

Как явствует из нашего анализа, когнитивное моделирование может охватывать любые аспекты, по которым осуществляется обучение английскому языку аспирантов в силу того, что без этого освоение содержащихся в них сведений невозможно. Каков бы ни был предмет изучения, везде необходимо владение основополагающей информацией о нём, выступающей в функции концепта или ряда концептов как ключевых положений, на основании которых становится возможным подобное моделирование.

В процессе познания возникший на основе них первоначальный вариант модели проходит через ряд трансформаций в сторону всё большего гносеологического расширения по мере того, как она пополняется новой информацией, что продолжается до тех пор, пока её гносеологический диапазон не достигнет той стадии, на которой трудности по пониманию англоязычного научного дискурса, как в письменной, так и в устной формах, будут сведены к минимуму. Примером этого может послужить приведённая выше поэтапная трансформация аудиокогнитивной модели по освоению аудирования в уроках радио BBC.

Родственная ей по своей устной форме является *модель устноречевого продуцирования*, лежащая в основе формирования разговорных навыков на английском языке. Она также проходит через свою поэтапную трансформацию: от минимальных объёмов устноречевых высказываний в виде отдельных слов и словосочетаний до максимальных в виде тематических сообщений по изучаемой специальности.

Аудирование и устноречевая практика тесно взаимосвязаны, ибо одно невозможно без другого: раз-

говорные навыки могут формироваться только на основе слуховой перцепции устной англоязычной речи, точно так же, как это имеет место при освоении устной речью на родном языке. Модель устноречевого продуцирования базируется на аудиокогнитивной модели: устноречевую форму слова нельзя воспроизвести до тех пор, пока в менталитете не сформируется его аудиосонорный образ – образ звучащего слова, создание которого задача преподавателя.

Процесс этого создания начинается уже на вводном дотекстовом этапе, где имеет место перевод с русского языка на английский некоторых лексических единиц, после чего их количество, постепенно увеличиваясь, охватывает на заключительном этапе весь текстовый материал. Таков, как мы показали, алгоритм эволюционного развития аудиокогнитивной модели. Однако она, в свою очередь, выступает как вводный этап в процессе формирования модели устноречевого продуцирования, где даётся лишь обобщённый устноречевой образ, который постепенно будет детализироваться по мере вовлечения в область звучащей речи всё большего объёма осваиваемого текстового материала.

Основным методическим приёмом здесь является выучивание его наизусть, двигаясь в этом от анализа к синтезу как от простого к сложному, где также можно выделить соответствующие когнитивные модели или концепты как инструментарий познания, отвечающий реальному процессу освоения любого языка: как иностранного, так и родного⁶. Вначале модель устноречевого продуцирования выступает в своём аналитическом аспекте, согласно которому из текста вычлняются, запоминаются и устно воспроизводятся отдельные лексические единицы, после чего в силу вступает её синтетический аспект, так как в процессе речевой практики они постепенно объединяются, выступая как всё большие синтетические образования в виде словосочетаний, фраз, предложений, сложных синтаксических целых и, наконец, всего текста. Весь этот процесс эволюции в освоении устноречевого продуцирования базируется, таким образом, на его *аспектологическом, аналитико-синтетическом, моделировании*, т.е. в направлении от анализа к синтезу.

Устное воспроизведение текста наизусть даёт возможность аспирантам соприкоснуться непосредственно со звуковым аспектом английского языка, осознав его как средство устноречевой коммуникации, и в этом случае когнитивное моделирование будет выступать в форме *коммуникативной устноречевой модели*. Как и все другие модели, она будет претерпевать изменения по мере совершенствования устноречевых навыков аспирантов в направлении

формирования спонтанной англоязычной речи на основе умения комбинировать речевые элементы для выражения своих мыслей.

Диалогическая речь в немалой степени способствует этому, так как присущая диалогу вопросно-ответная форма высказываний предполагает определённую

дискурсивно-синтаксическую комбинаторику, где речевые элементы формируются на основе грамматических правил по постановке вопросов и формулированию ответов⁷. Эти правила, наряду с тематическими рамками диалогических высказываний, ограничивают сферу применения соответствующих речевых элементов, облегчая тем самым освоение технологии по умению комбинировать как эти элементы, так и любые другие.

Когнитивная модель, которая здесь также присутствует, формируется на основе правил диалогической англоязычной речи, откуда её определение как *когнитивной диалогической модели*.

Как явствует из данного анализа, процесс освоения устноречевого аспекта английского языка базируется на целом ряде когнитивных моделей, которые так же тесно взаимосвязаны, как это имеет место в когнитивном моделировании по всем другим аспектам, а они, в свою очередь, не менее тесно контактируют друг с другом. Так, знание моделей по освоению лексико-грамматического аспекта и пониманию англоязычного дискурса необходимо для формирования устноречевого моделирования.

Мы показали, что, о каком бы виде когнитивного моделирования ни шла речь, везде присутствует процесс эволюции как постепенное совершенствование первоначально полученных знаний, в основе чего лежит кумулятивный фактор – поэтапное накопление информации, которая необходима для формирования в менталитете аспирантов, как и любых категорий обучающихся английскому языку, более или менее четкого представления по содержанию каждого из его аспектов со всеми присущими им особенностями и свойственной им спецификой. Чем детализированнее будет сформированная таким образом модель, тем успешнее будет процесс обучения и его конечные результаты. Зная с десяток английских слов, нельзя прочитать книгу на английском языке, но когда ваш словарный запас увеличится до нескольких тысяч, вы без труда это сделаете: когнитивная лексическая модель прошла за это время эволюционный путь по своему совершенствованию, достигнув того этапа, на котором понимание англоязычной литературы стало возможным.

Отсюда определение, которое в терминах когнитивного аспекта обучения, выступает как *гносеоку-*

⁶ Мы подробно анализируем процесс освоения устноречевого аспекта английского языка в статье: «Разработка интенсивной методики развития разговорной практики на английском языке по специальности в неязыковых вузах» [12, с. 99-105].

⁷ Эти правила мы излагаем в разделе «Грамматика диалогической речи» в учебном пособии «Основные правила грамматики английского языка» [13, с. 67-80].

мулятивное прогрессивное моделирование, состоящее из целого ряда моделей, соответствующих каждому этапу по освоению английского языка. Границы каждого этапа определяются известными уровнями степени владения языком как начальный, средний и высший, однако в рамках этих границ формируются уровни, отражающие процесс освоения его каждым индивидуальным сознанием. Это индивидуальное когнитивное моделирование, где каждый конечный на данной стадии освоения этап выступает как начальный для следующей стадии, высший этап которой, в свою очередь, окажется начальным для того, который следует за ним, и т.д. Возникает феномен эстафеты знаний, которые, запечатлеваясь в когнитивных моделях, соответствующих каждому этапу, выступают в функции гносеологических проводников, обеспечивающих прогресс в процессе познания.

Но не тот же ли самый процесс лежит в основе развития коллективного сознания человечества, где

каждое поколение передаёт другому, подобно бегунам, передающим друг другу пылающий факел, добытые им знания, на основе которых следующее поколение будет открывать свои, а оно передаст его своим последователям? И индивидуальное, и коллективное сознание развиваются по одной и той же парадигме эстафеты знаний как гносеологической эволюции, в основе которой лежит гносеокумулятивный фактор по накоплению знаний и их передаче либо последующим поколениям, если речь идёт о коллективном сознании, либо новому этапу в освоении данной науки, если речь идёт о сознании индивидуальном. Каждое новое поколение начинает свой путь познания мира с того, чем закончили их предшественники, точно так же, как освоение новой информации каждой отдельной личностью будет отталкиваться от той, которая была уже усвоена ранее. Представим на следующей схеме эту гносеологическую эволюцию, которая едина в своём алгоритме как для коллективного, так и индивидуального сознания.

Рисунок 1. Схема парадигмы эстафеты знаний в гносеологической эволюции коллективного и индивидуального сознаний

Латинскими буквами “S” и “F” обозначены начальный и конечный этапы эволюционного процесса для каждой из его стадий: “S” – Start (англ. «начало»); F – Finish (англ. «конец»). На схеме видно, как конечный этап одной стадии одновременно является начальным этапом следующей. Постепенно увеличивающиеся объёмы фигур указывают на гносеокумулятивный характер эволюции: увеличение объёма знаний по мере её развития. Стрелки, объединяющие фигуры, которые обозначают коллективное и индивидуальное сознания, призваны показать их аналогию, а стрелки внутри фигур как стадий эволюции – это постепенное накопление знаний в их рамках.

Суммируя различные аспекты когнитивного моделирования в процессе обучения английскому

языку, видно, что гносеологический аспект в том значении, в котором мы его рассматриваем, лежит в основе моделей любого типа. Каковы бы они ни были, везде будет присутствовать процесс постепенного накопления знаний и, соответственно, иметь место гносеологическая эволюция. Если её нет, то нет и освоения изучаемых явлений, как и самого учебного процесса как процесса когнитивного, направленного на их познание. Локальный гносеологический опыт, накапливаемый в ходе освоения различных языковых аспектов, в конечном итоге выступает в сознании учащихся как *концептологическая картина английского языка*, суммирующая все сформированные в ходе обучения концепты.

Ими являются отмеченные нами когнитивные модели как основополагающие представления, касающиеся содержания каждого из изучаемых языковых аспектов. Так, в рамках лексико-семантического моделирования формируются концепты лексики эстетического содержания и узко профессионального. Концептуализацию каждой из этих англоязычных лексических единиц в отношении их семантики надо рассматривать как производную от соответствующей русскоязычной лексики, концепты которой как принадлежащей родному языку уже сформированы. Производная концептуализация заключается, таким образом, в формировании нового, а именно, англоязычного, аудиосонорного образа слова, семантика которого уже известна: в менталитете учащихся должна возникнуть связь между нею и новой звуковой формой данной лексической единицы.

И здесь вступает в силу аудиокогнитивное моделирование с присущим ему процессом аудиосонорного ментального имагоформирования (постепенного расширения поля слуховой перцепции англоязычного дискурса) и функцией фонетико-семантической антиципации. Как результат развития аудиосонорной образности выступает формирование

устно-речевого продуцирования, где действуют модели анализа и синтеза синтаксических форм. Аудиосонорная и устно-речевая концептуализация обуславливают формирование концепта коммуникативной и, в частности, диалогической речи.

Концептуализация такого важного в обучении аспирантов английскому языку аспекта, как перевод с английского языка на русский, включает формирование концептов словарного и контекстуального значения слов и тесно взаимосвязанного с ним явления дословного и литературного перевода. Он, в свою очередь, обуславливает концепты, касающиеся его правил: лексико-синтаксической трансформации и разного рода референциальности: семантической, контекстуальной, гносеологической, лексико-грамматической.

В целом, все эти концепты формируют концептосферу как методологическую когнитивную систему, касающуюся методики обучения иностранному языку и процесса его освоения. Следующая схема демонстрирует её, показывая тесную взаимосвязь концептов и их взаимообусловленность.

Рисунок 2. Схема концептосферы как методологической когнитивной системы в обучении иностранному языку и его освоении

Как явствует из данной схемы, центральное место в методологической когнитивной системе занимает лексико-семантическая концептуальность⁸, ибо без неё невозможно концептуализация ни по одному аспекту в обучении иностранному языку и его освоению. О каком бы аспекте ни шла речь: грамматике, синтаксисе, переводе, аудировании, разговорной практике, везде будет присутствовать лексико-семантический субстрат, т.е. сама языковая ткань – слово написанное, звучащее или услышанное. Без знания словесного инвентаря изучаемого языка, его освоение как аспектологическая концептуализация невозможно.

В терминах когнитивной лингвистики каждое слово можно рассматривать как соответствующий концепт – ассоциативный ментальный образ, благодаря чему происходит понимание речи и её продуцирование. В научном дискурсе, с которым имеют дело аспиранты, эти ментальные образы должны касаться не только их профессионального терминологического аппарата, но и методологической терминологии как средств когнитивной ориентации в изучаемой дисциплине, в данном случае английском языке. На каждый такой термин должен быть сформирован соответствующий концепт, отвечающий тому или иному языковому аспекту, что и отражает вышеприведённая схема.

Список литературы:

1. Декарт Рене. Рассуждения о методе для верного направления разума и отыскания истины в науках. – Москва: Издательство «Э», 2016. – 128 с.
2. Малевич Казимир. Мир как беспредметность. – Москва: Издательство «Э», 2016. – 160 с.
3. Матвеева Т.В. Концепт // Полный словарь лингвистических терминов. Ростов н/Д: Феникс, 2010. – 562 [1] с.
4. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. – Москва, АСТ: «Восток – Запад», 2007. – 314 с.
5. Потенция А.А. Мысль и язык. – К.: СИНТО, 1983. – 192 с.
6. Черницкая Л.А. Психологические факторы приёмов введения лексико-грамматического материала // Материалы XXX Международной Межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. – Выпуск 28. Методика преподавания иностранных языков. – 1-17 марта 2001 года. – Санкт-Петербург, Филологический факультет СПбГУ, 2002. – 82 с.
7. Черницкая Л.А. К проблеме поиска эффективных методов обучения иностранному языку студентов технических университетов. // V Международная научно-практическая конференция «Высокие интеллектуальные технологии образования и науки» // Материалы научно-методических программ «Университеты России». – Направление 3. – СПб., 1998. – 272 с.
8. Черницкая Л.А. К проблеме поиска эффективных приёмов формирования устноречевых навыков на английском языке. // V Научно-практическая конференция 2005 «Дополнительные образовательные программы по иностранным языкам». Материалы. – СПб, Филологический факультет, 2005. – 188 с.
9. Черницкая Л.А. К вопросу разработки приёмов обучения лексике на иностранном языке // VI Научно-практическая конференция «Дополнительные образовательные программы по иностранным языкам». Материалы. – СПб., Филологический факультет СПбГУ, 2006. – 156 с.
10. Черницкая Л.А. Абстрактная живопись в начале XX века. Учебно-методическое пособие по английскому языку для художественных вузов. СПб., издательство «Реноме», 2016. – 48 с.
11. Черницкая Л.А. Инвариантность в художественном метатексте: [монография] / СПб.: «Реноме», 2016. – 312 с.
12. Черницкая Л.А. Разработка интенсивной методики развития разговорной практики на английском языке по специальности в неязыковых вузах // XII Научно-практическая конференция, 2012. «Дополнительные образовательные программы по иностранным языкам». Материалы. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2013. – 112 с.
13. Черницкая Л.А. Основные правила грамматики английского языка: учебное пособие для вузов. 2-ое изд., испр. и доп. – СПб.: «Реноме», 2017. – 144 с.
14. Barthes, Roland. Drame, Poème, Roman // Ecrits sur l'art et manifestes des écrivains français. М., «Прогресс», 1981. 688 с.

⁸ Эта система, состоящая из центрального элемента и ряда концептов, аналогична структурной системе самого концепта, в котором исследователи

в области когнитивной лингвистики выделяют ядро и периферию как наиболее яркий и менее яркие ментальные образы [4, с. 10].

СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

СИНТАКСИЧЕСКАЯ ТИПОЛОГИЯ АЛТАЙСКИХ ЯЗЫКОВ: ОТ ФОРМАЛЬНОГО ОПИСАНИЯ К КОМПЬЮТЕРНОЙ ЛИНГВИСТИКЕ

Абдикарим Нурзия

*канд. филол. наук, доц., Карагандинский государственный индустриальный университет,
Казахстан, г. Караганда
E-mail: nursana@yandex.ru*

Сарсембаева Жанерке

*магистрант МКЯЛ-51, Карагандинский государственный университет им. Е.А. Букетова,
Казахстан, г. Караганда*

SYNTACTIC TYPOLOGY OF THE ALTAI LANGUAGES: FROM FORMAL DESCRIPTION TO COMPUTATIONAL LINGUISTICS

Nurziya Abdikarim

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Karaganda State Industrial University,
Kazakhstan, Karaganda*

Zhanerke Sarsembayeva

*graduate student MKLL-51, Karaganda State University named E.A. Buketov,
Kazakhstan, Karaganda*

АННОТАЦИЯ

В статье идет речь о том, что, опираясь на типологические сходства алтайских языков, можно выразить более существенное мнение об их генетической связи, описание синтаксической системы названных языков позволяет выявить универсальные закономерности, присущие всем алтайским языкам, и предоставить теоретические концепции, отвечающие требованиям современной эпохи цифровизации.

ABSTRACT

The article deals with the fact that, based on the typological similarities of the Altai languages, one can express a more significant opinion about their genetic connection; the description of the syntactic system of the named languages allows to reveal the universal laws inherent in all Altai languages, and can provide theoretical concepts that meet the requirements of the modern digitalization era.

Ключевые слова: алтаистика, синтаксическая типология, предложение, опознание языкового ядра, формальное описание, универсальная грамматика.

Keywords: altaistics, syntactic typology, sentence, identification of the core language, formal description, universal grammar.

Язык является весьма сложной системой в структурном плане. А системная структура языка ярко выражается на синтаксическом уровне, что, благодаря ее универсальности, дает возможность рассматривать ее в логических и коммуникативных аспектах. Внеязыковые данности в структуре предложений, такие как способы выражения синтаксических отношений и интерпретации, являются сугубо национально специфичными, вследствие чего типологическая классификация языков опирается на структуру предложения языков.

По нашему обзору исследования касательно алтайских языков мы наблюдаем, что в качестве исследовательских материалов в этих языках распространены некоторые в виде случайно или естественно и искусственно ограниченных частей языка. Если бы эти части в достаточной степени были масштабны, с разными структурами и всесторонне рассмотрены, тогда мы смогли бы дать сведения о языковом образе исторического прошлого и об историческом развитии, изменении, дифференциации или интеграции явлений и т. п. Это

было бы возможным, потому что каждый акт говорения в своем составе, и в малом, и в большом, входит в состав высказывания, содержит ряд повторяющихся элементов. В таком случае не только говорение является основой речевого акта и приводит всякие повторяющиеся языковые элементы в систему. А предложение является системной структурой, которая обеспечивает обмен мнениями, взаимодействие, эмоционально-экспрессивный эффект, дает открытость процессу мышления в широком смысле, открывает большие перспективы исследования синтаксической конструкции языка в типологическом качестве. Проводимое сегодня общенародное многоязычие приобрело массовый характер, каждый уровень языка, особенно его лексикологический пласт, подвергается изменениям. По сравнению с ними синтаксическая система языка в качестве системной структуры сохраняет свое автономное право. Поэтому выясненные по морфологическим признакам в качестве агглютинативных языков, а по синтаксическому признаку номинативного строя и исследования внутри алтайских языков, по нашему мнению, являются одной из неотложных первоочередных проблем. Если учитывать сходства внутри типологически схожих генетически единообразных элементов, формирование языков, появление в ходе развития схожестей двух видов, результаты исследования на основе типологии позволяют определить, уточнить распространение языков от одного праязыка или же в ходе их развития.

В алтаистике основная исследовательская работа проводилась с точки зрения сравнительно-исторического языкознания, и результаты исследования направлены на выяснение единого происхождения данных языков, уточнение цепочки их сходств в течение длительного исторического времени следующим образом: а) путем внешней реконструкции подытожить звуковые изменения праязыка, определить генетически одинаковые морфемы родственных языков; б) с помощью внутренней реконструкции найти древнейшие элементы, адекватные в генетической связи с отдельными существующими языками; в) получать информацию по анализу слов языков, которые относятся к языкам единого происхождения; г) анализ и исследования по топонимическим фактам. Здесь, несмотря на выявление фонологического, морфонологического, лексикологического уровней языка, остается открытым вопрос синтаксических исследований, являющихся высшим и системным уровнем языка. Современные «все тюркские языки, ...и все алтайские ...обладают общими типологическими чертами: ...в области синтаксиса – специфическим порядком слов в словосочетаниях и в предложениях, по которому все определяющие слова находятся в позиции перед определяемыми, дополняющие – перед дополняемыми; отсутствием согласования в числе определяемого и определения, слабым развитием сложноподчиненных конструкций с придаточными предложениями, которым в большинстве случаев соответствуют особые

причастные и деепричастные обороты, и т. д.» [1, с. 85].

Таким образом, можно отметить, что синтаксические исследования этих языков полностью не были изучены с позиции историко-сравнительного языкознания, но с типологической точки зрения к проблеме, о которой идет речь, если применить другие исследовательские методы языкознания, то в результате этих исследований может появиться возможность выдвижения в алтаистике научно выверенных концепций. Одной из основных задач синтаксической типологии является выявление процесса формирования мысли и ее словесного выражения в различных языках с учетом исследований его коммуникативно-мыслительно-сознательных структур, которая поможет в определении структуры основной синтаксической модели (словосочетание и структура предложения), в которой находится информация о сложившейся годами несколько постоянной содержательной структуре в пространстве разных обстоятельств и событий. В целом очень значительные проблемы относятся к основным вопросам общей синтаксической типологии. Поэтому в настоящее время в алтаистике одним из актуальных вопросов является определение объема синтаксической типологии и объекта исследования, его основных критериев и выявление синтаксической типологии метаязыка, разграничение или установление отношений между синтаксической типологией и другими типическими видами лингвистики, подготовка синтаксических универсальных явлений и т. п.

А синтаксические типологические исследования в своем большинстве носят сравнительный и контрастивный характер. Это, видимо, объясняется, с одной стороны, объемом синтаксического сосредоточения, с другой стороны, практической значимостью уточнения языковых сходств и различий. Синтаксический уровень языка в первую очередь требует описания его основных единиц и учета важнейших функций, сопоставления уровней словосочетания, предложения. Если так, то алтайские языки нуждаются в статистических структурных лингвистических исследованиях, которые позволят рассматривать простые структурные признаки языка и его компоненты или ход их взаимоотношенности как с формообразующей, так и с содержательной позиции. Пока мы не подведем итоги формального описания, мы не сможем предоставить результаты статистических сведений этих языков для прикладной лингвистики, например к машинному переводу текста. В современном веке цифровизации данный вопрос является весьма актуальным, так как генеративная грамматика опирается на структурный анализ синтаксиса. Вместе с тем ответ на этот вопрос надо искать в грамматике. Потому что «Грамматика как совокупность приемов, при помощи которых изменяют и соединяют слова для построения фраз, – это наиболее устойчивая сторона языка» [3, с. 26]. Поэтому в XXI веке является закономерностью, что в большинстве случаев с опорой на грамматику

языкознание определяет общую внутреннюю структуру всех естественных языков. В этом плане представители математической лингвистики пишут: «...задачи грамматики не могут быть сведены к простому перечислению предложений языка. Мы потребуем, чтобы грамматика приписывала каждому порождаемому предложению его структурное описание, которое определяло бы, из каких элементов построено предложение, каков их порядок, расположение и т. д., – в общем задавало бы всю грамматическую информацию, необходимую для того, чтобы определить, как это предложение используется и понимается» [4, с. 20]. Подход с этих позиций вызывает необходимость исследования в первую очередь формального описания для формирования грамматической теории алтайских языков. Многие годы лингвисты не переставали делать попытки создания для всех естественных языков общей универсальной грамматики. Для этого одной из самых важных проблем был вопрос не опознавания любого языка сквозь призму советской или западной грамматики, а познания в его естественной среде, с поиском их глубинных корней, опознавания языкового ядра. На современном этапе западные ученые решительно выдвинули подходы по созданию, подобно таблице Менделеева, таблицы классификации языковых элементов на основе повторяющихся явлений естественных языков. «Это произойдет, когда мы узнаем, что известные нам параметры могут сочетаться логически

последовательным способом для образования языка, обладающего свойствами, которые до сих пор неизвестны; ...это воображаемая периодическая таблица языков будет важна как краткое и изящное изложение всего, что известно о языках» [2, с. 55]. По нашему мнению, для создания такой таблицы, во-первых, необходимо рассматривать в системности каждый из пяти типов, а именно сформировавшиеся в языкознании номинативные, эргативные, активные, классные и нейтральные типы; во-вторых, для реализации доктрины «малый параметр параметризует весь язык» [2, с. 60], поэтому всегда будет актуальной необходимость сравнительно-сопоставительных исследований.

Подводя итоги, хочется отметить, что в определении способов и приемов исследования синтаксического уровня современных алтайских языков и максимальной выборки на системной основе их языковых элементов они нуждаются в полноценном исследовании с помощью описательных методов. Исследования такого характера, в свою очередь, способствуют созданию универсальной грамматики данных языков и дают возможности предоставления материалов для компьютерной программы Парсер. Также мы считаем, что назрела необходимость сотрудничества высококвалифицированных ученых-носителей для проведения типологических исследований внутри алтайских языков.

Список литературы:

1. Баскаков Н.А. Алтайская семья языков и ее изучение. – М.: Наука, 1981. – 135 с.
2. Бейкер М.К. Атомы языка: Грамматика в темном поле сознания / Пер. с англ.; под ред. О.В. Митрениной, О.А. Митрофановой. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 272 с.
3. Қайдар Ә., Оразов М., Түркітануға кіріспе. – Алматы: Арыс, 2004. – 360 б.
4. Хомский Н., Миллер Дж. Введение в формальный анализ естественных языков. – Изд. 3-е / Пер. с англ. – М.: Книжный дом «Либроком», 2010. – 64 с.

ЭВОЛЮЦИЯ ОДНОЙ АРХАИЧНОЙ МОРФЕМЫ С СЕМАНТИКОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ

Тележко Георгий Михайлович

канд. техн. наук, индивидуальный предприниматель,
 РФ, г. Санкт-Петербург
 E-mail: yurate@bk.ru

EVOLUTION OF AN ARCHAIC MORPHEME WITH THE SEMANTICS OF POSSESSION

George Telezhko

Candidate of Engineering Sciences, self-employed,
 Russia, Saint Petersburg

АННОТАЦИЯ

В праиндоевропейском (ПИЕ) языке реконструирован термин, связанный с богатством и его приобретением и имеющий значения 'добро', 'богатство', 'имущество'. Несмотря на древность и фундаментальность понятия обладания, среди индоевропейских (ИЕ) производных термина **h₂op^[h]-r/n-* нет славянских производных при наличии балтских и германских, кроме того, дальнейшая этимология этой ПИЕ основы остаётся не раскрытой, при этом значения ИЕ производных имеют заметный разброс от хеттск. *hap-* 'быть в изобилии', *happar* 'цена', *happinant* 'богатый' до д.-в.-н. *ebanōn* 'выполнять'.

На базе притяжательных местоимений ряда языков ИЕ семьи в статье реконструируется ПИЕ корень с семантикой принадлежности. Далее, показано, что этот корень может быть источником ИЕ локативных предлогов со значениями 'рядом', 'внутри' и т.п. и ИЕ лексем, связанных с семантикой присвоения, в т. ч. со значениями 'хотеть', 'хватать', 'собственный'. Попутно в статье показано, что русские лексемы со значениями 'собака' и 'свинья' являются исконными и принадлежат к тому же семантическому кусту.

ABSTRACT

A term, associated with richness and its acquisition and having the meanings 'wealth', 'richness', 'property', was reconstructed in the Proto-Indo-European (PIE) language. Despite the antiquity and importance of the notion of property, among Indo-European (IE) derivatives of the term **h₂op^[h]-r/n-* there are no Slavic derivatives in the presence of Baltic and Germanic, in addition, the further etymology of this PIE stem remains undisclosed, while the values of PIE derivatives vary from Hitt. *hap-* 'be abundant', *happar* 'price', *happinant* 'rich' to OHG *ebanōn* 'perform'.

On the basis of possessive pronouns in some languages of the IE family a PIE root with the semantics of ownership is reconstructed. Further on, it is shown that this root can be the source of a number of IE locative prepositions with the meanings 'near', 'inside', etc. and IE lexemes associated with the semantics of grab, lexemes with the meanings 'to want', 'to grip', 'own' being in that number. Along the way, the article shows that Russian lexemes with the meanings 'dog' and 'swine' are not borrowings and belong to the same semantic tree.

Ключевые слова: праиндоевропейский, локативный, предлог, присвоение, собственность, притяжательный, местоимение, индоевропейский, семантика, собака, свинья, восточнославянский.

Keywords: Proto-Indo-European, locative, preposition, grab, ownership, possessive, pronoun, Indo-European, semantics, dog, swine, East Slavic.

В ПИЕ языке реконструируется термин, связанный с 'богатством' и его приобретением. Это ПИЕ основа **h₂op^[h]-r/n-*, со значениями 'добро', 'богатство', 'имущество' [1, с. 746]. Несмотря на древность и фундаментальность понятия собственности, среди ИЕ производных **h₂op^[h]-r/n-* нет славянских производных при наличии балтских и германских, кроме того, дальнейшая этимология этой ПИЕ основы остаётся не раскрытой (см., напр. Proto-IE: "op-" в [2]), при

этом значения ИЕ производных имеют заметный разброс от хеттск. *hap-* 'быть в изобилии', *happar* 'цена', *happinant* 'богатый' до д.-в.-н. *ebanōn* 'выполнять'.

Нахождение этимологических связей для термина **h₂op^[h]-r/n-* является целью настоящей статьи.

Притяжательные местоимения

Исследование лексики с семантикой принадлежности начнём со сравнения ИЕ аналогов русских притяжательных местоимений *свой* и *твой*. Эти аналоги сведены в табл. 1 (данные взяты из словаря [6]).

Таблица 1.

ИЕ аналоги русских притяжательных местоимений *свой* и *твой*

	'свой'	'твой'
др.-инд.	svas	tvas
авест.	χva-, hva-	θwa-
др.-греч. гомер.	ἑός [hēos]	τεός
др.-лат.	sovos	tovos
лит.	sāvas	tāvas
др.-прус.	swais м.р., swaia ж.р.	twais м.р., twaia ж.р.
др.-рус.	свои	твои

Первое местоимение является неопределённо-личным, второе – относится ко второму лицу единственного числа, оба согласуются с определяемым объектом: *своя ноша, своё тело, твой нос, твои руки*. Часть основы, за вычетом формантов *с-* и *т-*, – *-вой* – можно воспринимать как связанный с *вить* аналогично связи *привой* – с *привить*; *бой* – с *бить*; *гной* – с *гнуть*; *лой, слой* – с *лить*; *покой* – с *почить*. К этому располагает и семантика присоединения у слов с корнем *-ви-*: *прививаю, свиваю, свита*, ст.-слав. *възвить* 'добыча'. То есть, в некотором смысле притяжательные местоимения *свой* и *твой* можно считать лексемами, один корень которых обозначает обладателя (неопределённое лицо – в случае *с-* и второе лицо – в случае *т-*), а другой, *-во-*, – связь с обладателем.

И в приведённых в табл. 1 местоимениях морфологически явно выделяется часть, связанная с обозначением обладателя: **s(V)-* и **t(V)-* (**s(V)-* – формант, этимологически связанный с возвратными местоимениями (напр., ст.-слав. *ся*); **t(V)-* – формант, этимологически связанный с местоимениями второго лица; *V* – гласный [а] или [о]), – и общая морфема **-wV-*, которой следует приписать значение принадлежности.

Помимо приведённых выше, известны формы др.-греч. *σφί(ν)* 'ему', ирл. *féin*, кимр. *hun* 'сам; собственный', ст.-слав. *ся* 'ся'. Носовой согласный в

корне позволяет сформировать окончательную гипотезу о ПИЕ корне с семантикой принадлежности не в виде **-wV-*, а в виде **-(w)η-*, где *η* – носовой слоговый согласный (о реконструкции ПИЕ прототипа сочетаний гласного и носового согласного см. в [4]).

С учетом фонетической дивергенции палатального фрикativa [ç] > {[h]; [s]} [3] и фортиции фрикativa [θ] > [t], предковые формы местоимений *свой* и *твой* могут быть реконструированы в виде, соответственно, **ç(w)η* и **θ(w)η*. Эти формы в дальнейшем расщеплялись до *{*h(w)η; *s(w)η}* и *{*θ(w)η; *t(w)η}*, соответственно.

Локативные предлоги-приставки

Корень **-(w)η-* оказался, в частности, основой предлога-приставки **-(w)η-* со значениями 'у', 'на' или 'в', которые связаны с семантикой принадлежности. Носовой слоговый согласный корня в процессе фонетической эволюции в ИЕ языках получил рефлекс, описанные в [4], что привело к вариантам предлогов-приставок (примеры – из [6]), приведенным в табл. 2. При поисках дальнейших связей **-(w)η-* были обнаружены случаи фонетического сходства с китайскими семантически близкими лексемами: не делая поспешных выводов, мы будем приводить эти примеры без комментариев.

Таблица 2.

Рефлексы архаичного предлога-приставки **-(w)η-*

значения <i>*-(w)η-</i>	у- *	на(-)	в(-)
авест.		ana 'на, через'	
ирл.		an	in-
гот.		ana	in
др.-греч.		ἀνά 'на, вверх, вдоль'	ἐν
лат.		an-(hēlō), in	en, in
лит.		ant	ĩ
др.-прус.			en
ст.-слав.	ж-	на	въ
польск.	wą-	na	w, we

Примечание *: *пришленные приставки со значением 'рядом', как в у-сердие, в отличие от глагольных приставок со значением 'прочь', как в у-бежать.*

Помимо предлога-приставки *на*, родственного предлогам *в* и *у*, есть императивное междометие *на* 'возьми', которое вместе со стар. кит. *ná, nió* 'брать, хвататься' можно отнести к исследуемой группе слов.

Лексемы с семантикой присвоения

Форма **-(w)η-* оказывается очень продуктивной при образовании слов с семантикой присвоения (включая, возможно, кит. *wò* 'хватать'; *xiǎng* 'хотеть';

получать', *xiàn* 'жаждать'), что косвенно подтверждает её надёжность. Прежде всего, она позволяет предложить этимологии ряда слов германских языков ("of uncertain origin" [7]) и их возможные связи со словами некоторых других языков.

С префиксом **h-* < **ç* – формантом неопределённого лица – корень **(w)h-* породил слова со значением 'свой (принадлежащий неопределённому лицу)' и куст родственных слов с различными значениями, семантически связанными с присвоением.

Приведем примеры лексем, потенциально выводимых из **h(w)h-*:

- др.-англ. *hyngran* 'хотеть есть; возжелеть', др.-сакс. *gihungrjan*, д.-в.-н. *hungaran*, нем. *hungern*, гот. *huggrjan*.

- др.-англ. *hentan* 'хватать' > англ. *hint* 'намёк (возможность 'схватить' мысль)', гот. *hinþan* 'хватать';

- др.-греч. *χανδάνω* 'вмещать; охватывать, держать';

- др.-англ. *huntian* 'охотиться', д.-в.-н. *hunda* 'добыча (booty, [7])';

- рус. *хватать*, *хитить*, *хищный*, *хитрый*;

- польск. *chęć* 'желание, охота', далее, с редукцией носового, рус. *охота*, диал. *охвота* 'охота' и др. слав. аналоги, рус. *хотеть*, польск. *chcieć* и др. слав. аналоги;

- кимр. *chwant* 'желание', др.-норв. *vanta* 'испытывать нужду, хотеть' > англ. *want* 'хотеть'; арм. *xand*

'неукротимое желание', *xind* 'радость', *xndam* 'радуясь', возможно, также др.-греч. *χατέω* 'хотеть';

- др.-англ. *hond*, *hand*, гот. *handus*, др.-норв. *hönd*, др.-сакс., др.-фриз., голл., нем. *hand* 'кисть руки'.

Сюда же, вероятно: **hñ-*, от которого гот., д.-в.-н. *hansa* 'община' (**han+s*) > фин. *kanssa* 'с (вместе)', др.-англ. *hos* 'свита' и, возможно, кит. *cóng* со значениями 'собирать; слияние; свита', но также и со значениями 'из, от, с'.

Харпер в статье "hand" [7] отмечает, что ИЕ названия руки часто связаны с названиями действий: 'хватать, брать, собирать', – но для др.-англ. *hand* не замечает описанной выше связи с др.-англ. *hentan* 'хватать' (она отмечена в [8]), д.-в.-н. *hunda* 'добыча', с чередованием гласного в основе.

Лексемы с семантикой объединения

Объединение с ПИЕ предлогом **b^h-* [5] приводит к предлогу-приставке **(w)h^b-*, который в рус. эволюционировал в предлог-приставку *об* с семантикой объединения (*об-онежский* 'находящийся у Онеги', *об-одрит* 'живущий у Одры') или сходной семантикой столкновения (удариться *об* стену). Дальнейшее развитие шло в направлении *оба* (семантика объединения), *общий* (семантика присвоения группой). ИЕ аналоги предлога *об* и лексем *оба*, *общий* приведены в табл. 3.

Таблица 3.

Развитие архаичного предлога-приставки **(w)h^b-*

<i>*[(w)h^b-]</i>	'об(-)'	'оба'	'общий' [Ф] *
авест.	airi 'тоже, к, в'	uva	-
др.-инд.	ari 'также, сюда, при, в'	ubhā	āpatyam 'потомство'
др.-ирл.	imb- 'вокруг'	-	-
гот.	-	bai (корень отпал)	-
др.-англ.	ymbe 'около'	-	-
д.-в.-н.	umbi- 'вокруг'	-	-
др.-греч.	ἀμφί 'около, вокруг' ἐπί, ἔπι 'на; у'	ἄμφω	-
лат.	ambi, amb- 'вокруг' ab 'у, от'	ambō	ambitiō 'окружение'
лит.	ari-, arý-, ap- 'об-',	abù	apačią 'низ'
др.-прусс.	-	abbai	-
ст.-слав.	ob-	оба	объшть
польск.	ob-	oba	obcy 'чужой'
в.-луж.	wob	wobaj	

Примечание *: схема словообразования др.-рус. *объщи* типична для др.-рус.: ср. *ловьчии* от *ловь*, *кърмьчии* от *кърма* 'рулевое весло' и др. – т.е. *объщи*, скорее, образовано средствами древнерусского языка от *оба*, а не наследовано от ПИЕ.

Возвратные местоимения

Из **-s(w)h + *b^h-*, выводимы возвратные местоимения (приводим также их разложения с выделением корня жирным шрифтом):

- др.-прусс. *subs* 'сам' (*s-u-b-s*);

- рус. *собой* (с-**о**-б-ой), *себе* (с-**е**-б-е), далее – др.-рус. *собь* 'собственность, сущность' (с-**о**-б-ь), *собити* 'присваивать, приобретать' (с-**о**-б-и-ти) от др.-рус. дат. *собъ* (с-**о**-б-ь), *особа* (о-с-**о**-б-а);

Дальнейшее семантическое развитие основы **s(w)h + *b^h-*:

- др.-инд. *sabhā* 'собрание, двор, судилище' (с-**а**-*b^h*-а)

- гот. *sibja* 'родство, родня' (с-**и**-*b*-*ja*);

- д.-в.-н. *Swāba* 'Швабия' (с-**wā**-*b*-а), лат.-герм. *Suēbī* 'свебы' (с-**uē**-*b*-ī);

- рус. *свобода* 'независимость; свободное поселение' (с-**во**-б-од-а);

- др.-рус. *сѣбрь* 'сосед, член одной общины' (с-а-б-р-ъ) – с -а- < -ъ-.

Из $*-h(w)\eta + *-b^h$ - выводимы лексемы с семантикой притяжательности: лат. *habere* 'иметь', *habitus* 'состояние, внешний вид, одежда', рус. *хавить* 'хватать', *охабень* 'вид верхней одежды', *охабанивать* 'хватать с жадностью', др.-польск. *ochabić* 'охватить'. В значении 'портить' *хавить* восходит, видимо, к *хавить* 'хватать, лапать' в сексуальном контексте, отсюда *похабный* 'непристойный, бесстыдный', диал. *хабалка* 'нахалка', укр. *охаба* 'распущенная женщина'. Сюда же рус. *хобот* 'хватающий'.

Другая ветвь ($-hVb-$ > $-hVp-$, ассимиляция по звонкости) приводит к основе $*h\phi^{[h]}-r/n-$ с вышеприведёнными ИЕ производными, а также к рус. *хапать*, *хопить* 'хватать, схватить', *охапка*, укр. *похінний* 'проворный'.

Этимологические связи с *собака* и *свинья*

Из этой же основы – $*\zeta(w)\eta + *-b^h$ – с редукцией носового слогового и с суффиксальным расширением основы -ак-, как в *рубак* – от *руб-*, получаем др.-рус. *собака*, т.е. получаем возможность исконной, а не иранской (от мид. *spaka*) и не тюркской – из *kōbāk*, по Трубачёву (комментарий к ст. "собака" в [6]), этимологии. Расположение расширения -b- после корневого гласного, наряду с существованием форм с одновременным наличием -w- и расширения основы -b- (например, *свобода*) делает невероятным соответствие -b- в *собака* мидийскому [p] < [w] в *spaka*. Оттенок значения слова *собака* в этом случае – 'посланица', 'особая', 'собственная, свободная (из поселения своих)'.

Сравнивая:

- др.-инд. *svas* 'свой' и *ṣvā* 'собака';
- кит. *quán* [tsyan] 'кулак; держать' и *quǎn* [tsyan] 'собака' (отличие только в тонах);
- вьетн. *có* [kɔ́] 'иметь, обладать' и *chó* [tɕɔ́] 'собака';
- протоафроазиатск. $*kum-$ 'держат, брать' и афроазиатск.: Canarian *cuna*; Fyrr *k'éey*; Mogogodo *kwehen*; Kafa (Kaficho) *kunano*, Mocha *kunano* 'собака';
- прототюрк. $*kentü$ 'собственный' [8] и Old Turkic *qančiq*, Kazakh *qanšiq*, *qanši*, Uighur *qančiq*, *qanžiq*, Bashkir *qansiq*, *qansaj*; Karakalpak *qanšiq*, все – 'сука' (Meaning: "dog" в [2]);

мы можем полагать, что лексемы со значением 'собака' развивались уже в ностратическом языке из значений 'хватающая' или 'своя', поскольку приручение собаки началось во времена, когда стаи предков собак прибывали к стоянкам древних людей в надежде получить остатки человеческой еды (отсюда значение 'хватающая, похищающая'), отгоняя возможных конкурентов и предупреждая о их приближении (отсюда значение 'своя').

Аналогичное происхождение, с чередованием носовых в корне $*-(w)\phi-$ ~ $*-(w)\zeta-$, вероятно, имеют и слова со значением 'свинья', изначально также 'своя', как и собака. Родство двух групп лексем подтверждает С. Старостин, который, наряду с лит. диал. формой *šūnes* 'собака', приводит там же как родственные лит. диал. *švinis*, ж. *švinė* 'собака (ругательство)

(Meaning: "dog" в [2]). Свинья была приручена второй (после собаки), вероятно, тоже в связи с поиском пропитания предками свиньи вблизи человеческих стоянок. Приведём ИЕ аналоги:

др.-русск. *свинья*, ст.-слав. *свинѣа*, болг. *свиня*, сербохорв. *свиња*, мн. *свиње*, словен. *svinja*, чеш. *svině*, словц. *sviňa*, польск. *świnia*, в.-луж. *swinja*, н.-луж. *swiña*, кашуб. *svinčq*; др.-прусс. *swintian* 'свинья', возм. заимств. из кашуб. (Фасмер); др.-англ. *swin* 'поросёнок, кабан', др.-сакс., др.-фриз., ср.-ниж.-н., д.-в.-н. *swin*, ср.-голл. *swijn*, голл. *zwijn*, нем. *Schwein*, др.-норв., швед., дат. *svin*, лат. *swinus* 'свиной', лтш. *sivens* 'молодой поросёнок' (Харпер).

Кроме того, Харпер приводит формы с редукцией носового: др.-англ. *sugi*, *su* 'свинья', др.-норв. *sur*, др.-сакс., д.-в.-н. *su* (ср. с *swīo* 'своя'), нем. *Sau*, голл. *zeug*; санскр. *sukarah* 'дикий кабан, свинья', авест. *hu* 'дикий кабан' (ср. с *hva-* 'свой'), греч. *ῥῥ* 'дикий кабан, свинья' (ср. с гомер. *ῥῥ* 'свой'), лат. *sus* 'свинья' (ср. с *suus* 'свой'), ирл. *suig* 'свинья', кимр. *hucc* (ср. с *hun* 'собственный'). В этих формах особенности исходной основы $*\zeta(w)\phi-$ утеряны настолько, что сочетание $*su$ считается корнем от звукоподражания хрюканью.

Другие этимологические связи корня $*-(w)\phi-$ ~ $*-(w)\zeta-$

Связь рус. *свой* и *твой* с *вить*, аналогичная связи *привой* – с *привить*, приводит к сближению притяжательных местоимений с рус. *воин*, *война*, ст.-слав. *повинжти* 'покорить', далее – с *вина*, др.-англ. *wite* 'наказание', др.-англ. *wyscan* 'хотеть, желать', д.-в.-н., др.-англ. *winnan* 'добиваться'; далее, по Фасмеру (к ст. "воин" в [6]), лит. *vyti* 'гнать(ся), преследовать', др.-инд. *vēti* 'преследует, стремится к', авест. *vayeiti* 'гонит, преследует', лат. *venor* 'охотиться', др.-исл. *veidr* 'охота', д.-в.-н. *weida* 'охота', греч. *ῥῥ* 'стремлюсь, желаю', ирл. *fiad* 'дичь' – также имеющими семантику, связанную с присвоением ('желать', 'добиваться', 'преследовать', 'охотиться', 'завоевывать').

Непосредственным результатом проведённого исследования можно считать нахождение общего предкового корня $*-(w)\eta-$ для слов многих языков (возможно, не только ИЕ) с семантикой принадлежности, включая предлоги-приставки со значениями 'рядом', 'внутри', и лексемы со значениями 'свой (себе, собственный, особый, свобода)', 'твой (тебе)', 'хотеть', 'охотиться', 'хватать (хитить, хитрый, хищный)', 'рука' (в герм.), 'завоевывать', 'собака' и 'свинья'.

Этот корень является производящей основой для основы $*h\phi^{[h]}-r/n-$, со значениями 'добро', 'богатство', 'имущество', из которой ранее были выведены ряд лексем ИЕ языков [1, с. 746].

Кроме того, мы на основе общего предкового корня $*-(w)\eta-$ с семантикой принадлежности:

- установили общность происхождения русских предлогов (приставок) *в*, *во*; *у*; *о*, *об*, *обо*; *на* и междометия *на* 'возьми';
- установили близкое родство русских слов *об*, *обо*; *оба*; *общий*; *особа*, *собой*, *свобода*; *собака* (сюда же *соболь*, отдельно не рассмотренное); *хобот*;

• и из тех же семантических соображений предположили этимологические гипотезы для ряда германских лексем "неизвестного происхождения".

Список литературы:

1. Гамкрелидзе Т.В., Иванов В.В., Индоевропейский язык и индоевропейцы. Часть 2. Тбилиси: Издательство Тбилисского Университета, 1984. С. 432 – 1330.
2. Старостин С.А. Indo-European etymology. © 1998–2003. / URL: <http://starling.rinet.ru/cgi-bin/query.cgi?basename=\data\ie\piet&root=config&morpho=0> (дата обращения: 14.01.2019).
3. Тележко Г.М. О дивергенции палатального фрикатива в праиндоевропейском языке // Universum: Филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. 2017. № 2(36). / URL: [http://7universum.com/pdf/philology/2\(36\)/Telezhko.pdf](http://7universum.com/pdf/philology/2(36)/Telezhko.pdf) (дата обращения: 14.01.2019).
4. Тележко Г.М. О дивергенции праиндоевропейских слоговых носовых согласных в индоевропейских языках // Universum: Филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. 2017. № 1(35). / URL: [http://7universum.com/pdf/philology/1\(35\)/Telezhko.pdf](http://7universum.com/pdf/philology/1(35)/Telezhko.pdf) (дата обращения: 14.01.2019).
5. Тележко Г.М. Семантика праиндоевропейского префикса *bh- // Universum: Филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. 2016. № 12(34). / URL: [http://7universum.com/pdf/philology/12\(34\)/Telezhko1.pdf](http://7universum.com/pdf/philology/12(34)/Telezhko1.pdf)
6. Фасмер М.В. Этимологический словарь русского языка. Пер. с нем. и дополнения чл.-корр. АН СССР О.Н. Трубачева. Под ред. и с предисловием проф. Б. А. Ларина. Изд. второе, стереотипное. В четырех томах. М.: Прогресс, 1986. Тома I–IV/ URL: <http://etymolog.ruslang.ru/index.php?act=contents&book=vasmer> (дата обращения: 14.01.2019).
7. Harper D.A. Online Etymology Dictionary. © 2001-2016/ URL: <http://www.etymonline.com/index.php> (дата обращения: 14.01.2019).
8. Wiktionary / URL: https://en.wiktionary.org/wiki/Wiktionary:Main_Page (дата обращения: 14.01.2019).

ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ФИКСАЦИЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ В СЛОВАРЯХ ЦИТАТНОГО ТИПА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ)

Казак Наталья Альбертовна

канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры Русский язык и русская литература,
 Севастопольского государственного университета
 РФ, г. Севастополь
 E-mail: natasuper777@inbox.ru

Смирнова Татьяна Васильевна

канд. искусствоведения, филолог, доцент кафедры Политология и международные отношения Севастопольского государственного университета
 РФ, г. Севастополь
 E-mail: toshasmi@mail.ru

THE FIXATION OF LINGUISTIC TERMS IN THE DICTIONARY OF QUOTATION TYPE (COMPARED ARE ENGLISH AND RUSSIAN DICTIONARIES, AND PIECES OF TEXTS)

Natalya Kazak

Candidate of Philological Sciences, A senior lecturer at the Department of Russian language and literature,
 at Sevastopol National University,
 Russia, Sevastopol

Tatyana Smirnova

PhD in Fine Arts, philologist, An associate Professor at the Department of Political Science and International
 Relations at Sevastopol National University
 Russia, Sevastopol

АННОТАЦИЯ

В статье обозначены основные требования к терминологической дефиниции, разработаны рекомендации по согласованию авторских дефиниций многозначных лингвистических терминов с кодифицированными в лексикографических источниках. Предложено экспериментальную статью цитатного словаря лингвистических терминов на материале лексикографических трудов и сегментов метаязыка отечественных и зарубежных лингвистов.

ABSTRAKT

The article outlines the main requirements for the terminological definition, It was developed recommendations for the harmonization of the author's definitions of many-valued linguistic terms with codified in lexicographical sources. An experimental article was proposed for a citation dictionary of linguistic terms on the material of lexicographic works and metalanguage segments of domestic and foreign linguists.

Ключевые слова: словарь, дефиниция, полисемия; лингвистическая терминология.

Keywords: dictionary, definition, polysemy; linguistic terminology.

Наука живет и развивается постоянно, поэтому существование различных концептуальных интерпретаций научного понятия, и как следствие нескольких его определений, является нормой. Выбор определения требует четких и объективных критериев, первым из которых является логико-понятийная четкость и содержательная полнота. Хотя система требований к определению термина в современной науке хорошо разработана, все же можно встретить

дефиниции с логическими ошибками даже в лексикографических трудах. В учебнике по логике указано, что "от наличия более или менее четких, понятных определений терминов в том или ином изложении материала зависит ясность и точность этого изложения" [6, с. 204]. Стандартизируя и фиксируя термины, лингвисты-терминологи не должны просто копировать лексикографические дефиниции из предыдущих

словарей, а выстраивать дефиниции на основе реального терминопользования в языковедческом дискурсе, ведь только на основе метаязыка лингвистов с соблюдением требований логики к дефиниции терминопонятия можно построить адекватное, точное, четкое определение лингвистического термина.

Цель нашей статьи – определить основные требования к дефиниции термина, выработать рекомендации по согласованию авторских дефиниций многозначных лингвистических терминов с кодифицированными в лексикографических источниках. Разработать экспериментальную лексикографическую статью словаря многозначных лингвистических терминов цитатного типа. **Объект** исследования – терминология лингвистики.

В различных работах по языкознанию совокупность требований к терминологической дефиниции совпадает лишь частично. Сравним основные принципы построения словарных определений термина в работах П. Н. Денисова [8], С. Д. Шелова [19], И. С. Куликовой, Д. В. Салминой [11]. Подчеркнем, что здесь правила построения дефиниций разработаны с учетом специфики лингвистической терминологии, что особенно актуально для нашего исследования. Начнем с отрывка "Учебного словаря лингвистических терминов" [11] И. С. Куликовой, Д. В. Салминой, где требования к дефиниции термина сформулированы четко и кратко: "Определение должно быть: полным, то есть включать необходимый минимум признаков терминируемого понятия, который позволил бы отграничить данный термин от других, смежных с ним; логично строгим, построенным по родо-видовому принципу через соотнесение с ближайшим родом; структурно однотипным для однородных понятий; ясным, состоящим только уже из известных терминов; по возможности коротким, доступным для запоминания и последующего воспроизведения; синтаксически целостным, имеющим форму предложения, подлежащим которого является определяемый термин, а группой сказуемого (предикативной частью) – само определение (дефиниция) [11, с. 23 – 24].

Со ссылкой на ученых-логиков похожий список правил построения значений терминов предлагает и С. Д. Шелов, добавляя "правило ясности всех терминов, входящих в дефиницию", "запрет использования аллегорических и метафорических оборотов", "запрет использования многозначных слов в дефиниции" [19, с. 113]. Последние требования, как подчер-

кивает С. Д. Шелов являются не столько логическими, сколько лингвистическими, касающиеся языкового оформления логически правильной структуры. Еще более лингвистические требования к определению термина, предложенные П. Н. Денисовым для словарных определений [8, с. 32–33]. Например, требования относительности и простоты, связанные с ориентированностью словарной статьи дефиниции на определенный тип адресата, кем может быть и опытный лингвист и студент-филолог; экономичности и стандартности, что обусловлено необходимым однообразием определений сопоставимых терминов для обеспечения системности в пределах словаря.

Одним из путей решения проблемы логических и лингвистических ошибок в дефинициях терминологических, многозначных в частности, считаем, фиксацию терминов в словарях цитатного типа. "Когда мы даем дефиницию термина, пишет Н. З. Котелова, – необходимо опираться на его научное определение. Поскольку существует не один вариант его понимания ..., надо осуществить выбор одного варианта, сочетая экстралингвистические критерии (авторитетность источников, общая определенность относительно понимания) с лингвистическим (место термина в языковой системе, употребление в речи, фиксируемое в материалах)" [10, с. 36]. Итак, обязательно надо включать в словарные статьи отрывки (или сегменты) метаязыка, иллюстрирующие концептуальное употребление того или иного термина.

По нашему мнению, опыт цитатного лингвистического словаря в отечественной науке имеет огромное значение и может активно использоваться с научно-исследовательской и учебной целью особенно на периферии, где ученые и студенты-филологи не всегда имеют возможность ознакомиться с новыми исследованиями в области теории языка. Построим экспериментальную лексикографическую статью цитатного словаря концептуально-многозначных терминов на материале одного из самых сложных понятий словообразования – термина *корень* (См. табл. 1). Большая часть его определений, даже в лексикографических источниках имеют логические ошибки и не совсем удачно сформулированы (см. колонку *лексикографические источники*). Попробуем получить дефиницию (см. последнюю строку таблицы), которая раскроет содержание терминопонятия, путем объединения фрагментов метаречи известных отечественных и зарубежных языковедов как авторитетных источников (см. колонку *сегменты метаречи ученых-лингвистов*):

Таблица 1.

Экспериментальная статья терминологического словаря цитатного типа

Корень (термин словообразования)	
Лексикографические источники	Сегменты метаречи ученых-лингвистов
БЭС: носитель лексического значения слова, центральная его часть, которая остается неизменной в процессах морфологической деривации: выражает идею тождества слова самому себе; коррелирует с понятием лексемы [3, с. 242]	А. А. Реформатский: носитель вещественного значения (противоположного реляционному и деривационному) [14, с. 250 – 251]

КЛС: не словообразующая основа, основная часть слова, которая не делится на смысловые части и выражает его вещественное значение [13, с. 98]	Л. И. Баранникова: основная часть слова, носитель вещественного значения [2, с. 178]
КСЛТ: морфологический компонент слова, который несет его основное значение [5, с. 83]	
ССЛТ: несловообразующая основа, которая является носителем речевого значения слова [15, с. 112]	Р. А. Будагов: основная смысловая часть слова без аффиксов [4, с. 1965]
ОСЛТ: семантический и структурный центр слова [11, с. 70]	Б. Н. Головин: первичная несловообразующая основа, то есть та его часть, с которой начинается рост слова, усложнение его основы [7, с. 124]
СЛТ: несловообразующая (или простая) основа, не включающая в себя никаких аффиксов а) по отношению к данному состоянию языка – морфологический <i>корень</i> , или корневая основа, и б) отношением к периодам его развития – этимологический <i>корень</i> , собственно <i>корень</i> или <i>этимон</i> [1, с. 208]	В. И. Кодухов: общая часть всех родственных слов, образующих словообразовательное гнездо [9, с. 212]
DLL: 1. В диахроническом аспекте, историческая основная форма слова реконструируемого в сопоставлении с соответствующими языками и специфическими звуковыми законами, не может быть разбита на последующие элементы и фонетически, и семантически выступает в качестве основы; 2. Синоним "свободной" морфемы или базы (англ.) [21, с. 1103]	Бенджамин Ли Ворф: Язык проводит различия между корнями и основами (основаниями, базами, темами). В этом случае минимальная не сведенная (до более мелких единиц) база называется <i>корнем</i> (англ.) [24, с. 132]
DLP: один из элементов, которые функционируют в структуре слова; <i>корень</i> – это базовая форма слова, которая не может стать предметом последующего анализа без полной потери идентичности (англ.) [22, с. 419]	Л. Блумфилд: часть первичного слова, которая осталась после вычета первичного аффикса (англ.) [20, с. 240]
DLTAI: один из элементов, функционирующих в структуре слова; <i>корень</i> – это базовая форма слова, не может стать предметом дальнейшего анализа без полной потери идентичности (англ.) [23, с. 461]	Е. А. Нида: <i>корни</i> образуют ядра (сердцевины) всех слов (англ.) [25, с. 82]
Корень – основная морфема в структуре слова, которая является носителем основного содержания (но не лексического значения) слова и принадлежит группе слов, а не одному слову	

Итак, мы видим, что почти во всех лексикографических источниках дефиниция термина *корень* не является полной, то есть не включает необходимый минимум признаков понятия, который позволил бы отделить данный термин от других, смежных с ним. Яркий пример не точной дефиниции можно найти в "Кратком словаре лингвистических терминов" [5], составленный группой авторитетных лингвистов (Н. Васильевой, В. А. Виноградовым, А. А. Шахнаровичем). Их определение: "корень – морфологический компонент слова, который несет его основное значение" [5, с. 83]. В этой дефиниции термин *корень* не отделен от другого термина словообразования – *основа*. Ведь носителем лексического значения слова является именно *основа*, а *корень* имеет это свойство только когда совпадает с несловообразующей основой. В сегментах метаречи отечественных и зарубежных языковедов тоже трудно найти исчерпывающую дефиницию термина *корень*. Например, в определении А. А. Реформатского: "Корень – носитель вещественного значения (противоположного реляционному и деривационному)" [14, с. 250 – 251], – дефиниция тоже не является полной и достаточно четкой

и понятной. В представленной нами дефиниции (см. последнюю строку таблицы) мы пытались на основе лексикографических трудов и сегментов метаязыка лингвистов сделать исчерпывающее, полное, адекватное определение, что действительно возможно, по нашему мнению, путем кодификации лингвистических терминов, концептуально многозначных в частности, в словарях цитатного типа.

Итак, если концептуальная многозначность научного термина отражает различия в идеологических, методологических, познавательных установках авторов, разное видение того самого обозначаемого ими объекта познания, различия в расчленении семантического метапространства науки, то составление терминологических словарей цитатного типа, по нашему мнению, поможет инвентаризировать как лексикографические, так и функционально зафиксированные в научных трудах концептуальные значения одного и того же термина, способствовать выработке логично мотивированного научными концепциями ведущих ученых-языковедов реальной дефиниции научного понятия.

Список литературы:

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Советская Энциклопедия, 1966. – 606 с.
2. Баранникова Л.И. Введение в языкознание. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1973. – 384 с.

3. Большой энциклопедический словарь: Языкознание / Гл. ред. В.Н.Ярцева. – 2-е изд. М.: Больш. рос. энц., 1998. – 685 с.
4. Будагов Р.А. Введение в науку о языке. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1965. – 492 с.
5. Васильева Н.В., Виноградов В.А., Шахнарович А.М. Краткий словарь лингвистических терминов. – М.: Русский язык, 1995. – 175 с.
6. Войшвилло Е.К., Дегтярев М.Г. Логика с элементами эпистемологии и научной методологии. Учебник. – М.: Интерпракс. 1994. – 448 с.
7. Головин Б. Н. Введение в языкознание, М.: Высшая школа, 1977. – 331с.
8. Денисов П.Н. Практика, история и теория лексикографии в их единстве и взаимообусловленности // Проблемы учебной лексикографии и обучения лексике. – М.: Русский язык, 1978. – С. 25 – 33.
9. Кодухов В.И. Введение в языкознание. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1987. – 288 с.
10. Котелова Н.З. Семантическая характеристика терминов в словарях // Проблематика определений терминов в словарях разных типов. – М.: Наука, 1976. – С. 30–45.
11. Куликова И. С., Салмина Д. В. Обучающий словарь лингвистических терминов. – СПб.; М.: «САГА»: «ФО-РУМ», 2009. – 144 с.
12. Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1960. – 436с.
13. Нечаев Г.А. Краткий лингвистический словарь. – Ростов: изд. Ростов. ун-та., 1976. – 184 с.
14. Реформатский А.А. Введение в языковедение. Изд. 4-е. – М.: Просвещение, 1967. – 542 с.
15. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов: Пособие для учителя. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1985. – 399 с.
16. Хворостин Д.В. Англо-русский словарь лингвистических терминов. – Челябинск: Записки лингвиста, 2007. – 113 с.
17. Хэмп Э. Словарь американской лингвистической терминологии. М.: Прогресс, 1964. – 264 с.
18. Шаймиев В. А. Краткий словарь-справочник современных лингвистических терминов в цитатах. – Спб: Изд. РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. – 160 с.
19. Шелов С. Д. Логическое и лингвистическое определение терминов (Об одном синтаксическом правиле определения) // Известия АН СССР: Сер. литературы и языка. – М.: Наука. – Т.64. – № 2. – 1987. – С. 105 – 116.
20. Bloomfield L. Language. – New York: Henry Holt, 1933. – 564 p.
21. Bussmann Hadumod. Routledge Dictionary of Language and Linguistics. – London: Routledge, 2006. – 1304 p.
22. Crystal David. A Dictionary of Linguistics and Phonetics. 6th ed. – Oxford: Blackwell, 2003. – 556 p.
23. Jack Richards, Richard Schmid. Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics. – London: Pearson Education Limited, 2002. – 606 p.
24. Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf. – Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1956. – 289 p.
25. Nida E.A., Morphology: The Descriptive Analysis of Words. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 1949. – 342 p.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научный журнал

UNIVERSUM:
ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

№ 4(61)
Апрель 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 21.04.19. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 3,5. 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+