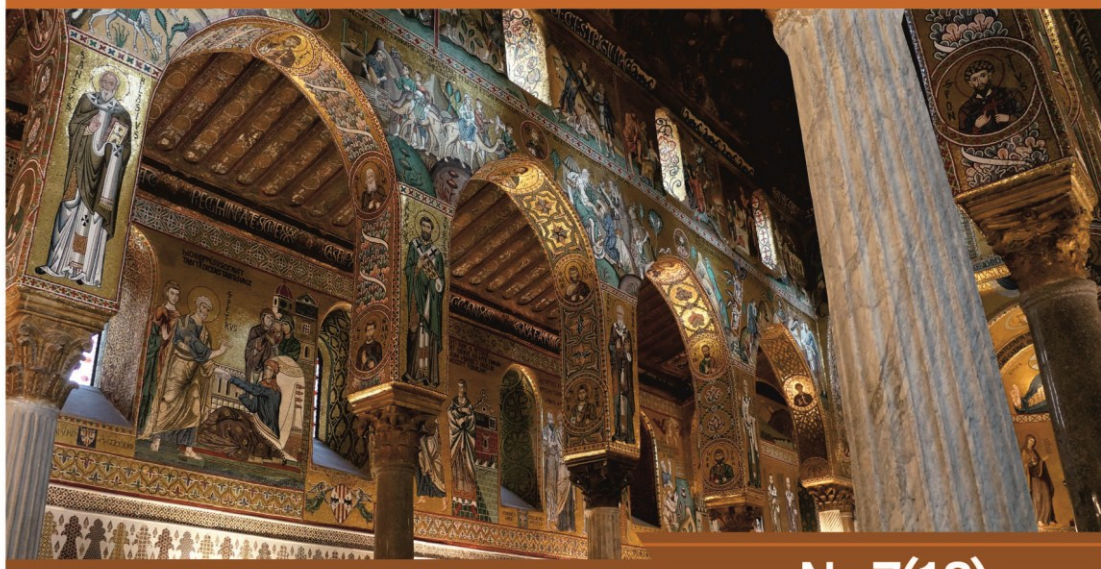




**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru



№ 7(18)

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, КУЛЬТУРОЛОГИЯ И
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**

МОСКВА, 2018



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

*Сборник статей по материалам XVIII международной
научно-практической конференции*

№ 7 (18)
Август 2018 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2018

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

НЗ4

Председатель редколлегии:

Лебедева Надежда Анатольевна – доктор философии в области культурологии, профессор философии Международной кадровой академии, г. Киев, член Евразийской Академии Телевидения и Радио.

Редакционная коллегия:

Воробьева Татьяна Алексеевна – канд. филол. наук, доц. кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета, Россия, г. Череповец;

Назаров Иван Александрович – канд. филол. наук, ст. науч. сотр. Государственного Бюджетного Учреждения Культуры г. Москвы, "Музей М.А. Булгакова", Россия, г. Москва.

НЗ4 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. ст. по материалам XVIII междунар. науч.-практ. конф. – № 7 (18). – М.: Изд. «МЦНО», 2018. – 78 с.

ISSN 2542-1271

Статьи, принятые к публикации, размещаются на сайте научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2018

Оглавление	
Раздел 1. Искусствоведение	5
1.1. Кино, теле и другие экранные искусства	5
МЕТОДЫ СОЗДАНИЯ САУНД-ДИЗАЙНА ФИЛЬМА Лю Цзэбинь	5
1.2. Музыкальное искусство	12
ПЬЕСЫ КОМПОЗИТОРОВ ЭПОХИ БАРОККО КАК ИСТОЧНИК СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА ЭТЮДА Чаоломэн	12
Раздел 2. Культурология	16
2.1. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов	16
ПРОЕКТ ВОССОЗДАНИЯ АЛХИМИЧЕСКОЙ ПЕЧИ В ФИЗИЧЕСКОМ КАБИНЕТЕ СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА Несветаило Татьяна Николаевна	16
Раздел 3. Литературоведение	23
3.1. Журналистика	23
МЕДИАСОБЫТИЕ КАК ЦЕНТРАЛЬНОЕ ПОНЯТИЕ ЖУРНАЛИСТИКИ Ройко Валерия Андреевна	23
3.2. Русская литература	29
ТЕМА КРАСОТЫ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» И СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ФИЛЬМЕ «ДАУН ХАУС» Токмакова Полина Дмитриевна	29
ЯЗЫКОВЫЕ СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ ЭКСПРЕССИВНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ВОЕННОЙ ПРОЗЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА В.С. МАКАНИНА «АСАН») Щукина Вероника Александровна Косарев Денис Васильевич	36

Раздел 4. Языкознание	41
4.1. Русский язык	41
КОГНИТИВНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЯДЕРНО-ПЕРИФЕРИЙНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ АРХАИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. ЧЕРНЫШЕВСКОГО Кадим Мундер Мулла Кадим Аль Саади Алла Шинан	41
ФОРМИРОВАНИЕ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ СИНОНИМИЧЕСКОГО РЯДА С ДОМИНАНТОЙ ВРЕМЯ В РУССКИХ ПОСЛОВИЦАХ, ПОГОВОРКАХ, КРЫЛАТЫХ ВЫРАЖЕНИЯХ Ратько Татьяна Владимировна	52
4.2. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	59
РУССКАЯ И БРИТАНСКАЯ ВОЛШЕБНАЯ СКАЗКА: ОСОБЕННОСТИ РАЗВЕРТЫВАНИЯ ОБЩЕГО СЮЖЕТА Карпухина Тамара Петровна	59
4.3. Языки народов Российской Федерации (с указанием конкретного языка или языковой семьи)	70
ВОСПРИЯТИЕ ЦВЕТА В ПОСЛОВИЦАХ И ПОГОВОРКАХ РАЗНЫХ ЛИНГВОКУЛЬТУР (НА ПРИМЕРЕ КАЗАХСКОЙ, АЛТАЙСКОЙ И РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУР) Абжапарова Майя Даулеткызы	70

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. КИНО, ТЕЛЕ И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

МЕТОДЫ СОЗДАНИЯ САУНД-ДИЗАЙНА ФИЛЬМА

Лю Цзэбинь

*аспирант УО «Белорусский государственный университет
культуры и искусств»,
Республика Беларусь, г. Минск*

Аннотация. Статья посвящена изучению методов создания саунд-дизайна в художественном пространстве экранного произведения. Опираясь на творческую практику китайских и зарубежных кинорежиссеров, в качестве основных методов создания аудиальной образности во всех жанрах экранного искусства автор выделяет два: художественно-реалистический и художественно-психологический. Художественно-реалистический метод, главным образом, опирается на естественную природу звука, хорошо представленную и знакомую всем в повседневной жизни и используется с целью создания у зрителя ощущение реального присутствия в условном пространстве картины. При проектировании аудиовизуального пространства художественно-психологическим методом звук должен не только выражать внутрикадровое (видимое) пространство фильма, олицетворяя собой звуковую сторону кинодействия, но и являться элементом психологического давления на зрителя, будя его воображение и вызывая волнение. Взаимодействия друг с другом, оба метода способствуют драматургической концепции фильма.

Abstract. The article is devoted to the study of methods for creating sound design in the artistic space of a screen work. Drawing on the creative practice of Chinese and foreign filmmakers, as the main methods for creating audible imagery in all genres of on-screen art, the author singles out

two: artistic-realistic and artistic-psychological. The artistic-realistic method is mainly based on the natural nature of sound, well represented and familiar to everyone in everyday life and is used to create a sense of a real presence in the viewer's picture space. When designing an audiovisual space with an artistic and psychological method, sound should not only express the intraframe (visual) space of the film, embodying the sound side of filmmaking, but also be an element of psychological pressure on the viewer, awakening his imagination and causing excitement. Interactions with each other, both methods contribute to the dramatic concept of the film.

Ключевые слова: саунд-дизайн; методы создания аудиальной образности; реалистический метод; естественный; саунд-эффекты; экспрессивный.

Keywords: sound design; methods for creating auditive imagery; realistic method; natural; sound effects; expressive.

Возникновение такого вида творческой деятельности, как саунд-дизайн (англ. sound – звук, design – замысел, связанный с подбором, записью, производством и обработкой звуковых элементов, с созданием на их основе звуко-шумовой партитуры и художественным оформлением аудиопространства), явилось следствием развития звуковых технологий, которые привели к изменению отношения к звуковому материалу. Как отмечает российский саунд-дизайнер А.А.Деникин, «благодаря возможностям новейшей аппаратуры звукозапись и обработка звука перешли на уровень, при котором стало возможным не только точное звуковоспроизведение, но и высококачественное моделирование звука, создание новых необычных звуковых элементов при помощи синтеза и обработки. Именно поэтому в современном искусстве звук понимается не только как «строительный материал» звуковой партитуры, или ее элемент, но как самодостаточная и универсальная материя, организующая пространство и время» [1, 52-53].

Сегодня звуковой дизайн широко используется в кино, видео, мультимедиа, в рекламе на радио и телевидении, в театре и музыке. Однако для экранных видов искусства саунд-дизайн является важнейшей его составляющей, так как в числе основных проблем кинематографического творчества лежит технически опосредованное создание звукозрительной образности.

Зукозрительность художественного экранного образа – генетически унаследованное, природное свойство экранных искусств (кино, телевидение, видео, компьютерные мультимедиа), где видимые экранные образы, соединяясь со звуковыми (звуки, шумы, речь), создают

обобщенные, «полнокровные» кинематографические образы в неразрывном единстве внешнего и внутреннего, изобразительного и выразительного, «плоти и духа». «Если одна из этих сторон отсутствует, киноискусство разрушается, образы будут неполноценными, а подчас и бессмысленными» [2, с.97, 96]. С этой точки зрения создание звукозрительного образа (кинематографической вертикали в движении, которая определяется одновременным сочетанием *функционально разнородных* драматургических компонентов) является первостепенной конструктивной проблемой фильма, где звук – монтажный, базовый компонент кинематографического синтеза.

Опираясь на творческую практику китайских и зарубежных кинорежиссеров, в качестве основных методов создания аудиальной образности во всех жанрах экранного искусства следует выделить два: художественно-реалистический и художественно-психологический.

Художественно-реалистический метод, главным образом, опирается на естественную природу звука, хорошо представленную и знакомую всем в повседневной жизни. В основе данного метода лежат два основных приема звукозаписи: «живая запись» и «пост-дубляж», осуществляемый в процессе «пост-продакшн» (англ. Postproduction – период обработки аудиовидеоматериала после съемок эпизодов фильма). «Живая запись» предполагает запись звуков в их естественной среде, а «пост-дубляж» – синхронное переозвучивание звукового материала, в процессе которого "сырой" записанный аудиоматериал превращается в законченную продукцию – качественную фонограмму фильма. В пост-дубляже применяются различные способы обработки звуков, записанные в разных ситуациях, для того чтобы акцентировать их главные особенности. К примеру, если сцена снималась на городской улице, качественной обработке звука могут быть подвергнуты звуки машин, шум дождя, щебет птиц, а также шумы и звуки, синхронно сопровождающие действия актеров в кадре.

Однако для использования звуков в художественном пространстве картины не достаточно сделать только качественную запись. Здесь необходимо учитывать и художественную составляющую звука, где его тембр, динамика, акустические колебания будут находиться в тесной связи с художественным пространством кадра. В этой связи проектирование звукового пространства отдельного мизанкадра (мизанкадр – организация мизансцены внутри кадра, ее аудиовизуальная композиция в пространстве и времени, выражающая содержание кадра), как и картины в целом, является определяющим художественным приемом в кино.

Такие проявления звука, как удаление, приближение, глубина, направленность, усиление и другие аспекты являются характеристикой звукового пространства кадра, при этом конкретными акустическими характеристиками являются его четкость, ощущение последовательности, ясности и перспективы. Все эти звуковые особенности должны создать у зрителя ощущение реального присутствия, для чего изменение звука в замкнутом пространстве и его приближение от далеких объектов к близлежащим можно осуществить при помощи правильно подобранного соотношения прямого и реверберирующего звуков.

При проектировании звукового пространства реалистическим методом могут использоваться и некоторые динамические приемы, нехарактерные для окружающей обстановки в реальности. Например, в кадре в отдалении стоит телефонная будка, однако зрители слышат, о чем идет разговор; в кадре едет машина, а зрители слышат, о чем говорят внутри и т.п. Во всех этих ситуациях звук не соответствует реальной обстановке, однако подобные ситуации в кино зрители воспринимают как естественные.

Таким образом, перед дизайнером звука стоит задача *искусственного создания реалистично звучащего «естественного» звука*. Наибольшую сложность эта задача приобретает тогда, когда нужно создать «естественный» для восприятия зрителя звук, не встречающийся или же редко встречающийся в природе. Например, рокот мотора космического корабля, голос инопланетянина, рев древних динозавров, звуковой шквал землетрясения, звуки извергающегося вулкана, шум оползней и другие звуки, которых зрители никогда не встречали в своей жизни. Все эти звуки считаются редкими, поскольку такие явления происходят не во всем мире, но в фильме должны иметь свое аудиальное воплощение. Несмотря на то, что саунд-дизайнеры вовсе не присутствуют лично и не записывают звуки подобных явлений, зрители не должны быть лишены возможности услышать эти феномены. Именно это обстоятельство диктует саунд-дизайнеру необходимость ставить себя на место кинозрителей и, используя собственный интеллект, воображение и технический инструментарий, создавать соответствующие визуальному ряду звуки, которые будут приняты зрителем.

Особенно ярко это проявляется в современных фантастических фильмах, в которых необходимо искусственно создать «естественный», но не существующий в природе звук. Одним из ярких примеров создания захватывающих «естественных» звуков является работа выдающегося американского саунд-дизайнера Гэри Райдстрема /*Gary Rydstrom* в легендарной серии фантастических фильмов «Парк Юрского периода»

(реж. Стивен Спилберг). Для создания звуковой идентификации динозавров, их характерного, устрашающего рева, Г. Райдстром использовал комбинацию звуков, издаваемых слонами, крокодилами, пингвинами, тиграми и собаками. Диапазон рева динозавра создавался при помощи крика слоненка (в качестве промежуточной частоты) и рева крокодила (в качестве низкой частоты), а художественное воплощение дыхания динозавров строилось на звуке, который издает кит в момент извержения фонтана воды [3].

В некоторых фильмах художественно-реалистический метод создания звукового пространства основывается на принципах гиперреализма. Самым классическим примером является озвучивание спортивных упражнений, боевых искусств, батальных сцен и др., где при создании оглушающих звуков стрельбы, взрывов и других громких звуковых эффектов в фильмах используется принцип гиперреализма. Одним из примеров может служить батальная сцена из фильма «Цветы войны»/ «Jin ling shi san chai» (КНР, 2011, реж. Чжан Имоу, звук. Тао Цзин), иллюстрирующая один из самых трагичных эпизодов китайской истории – нанкинскую резню. Тема японских зверств, начатая режиссером еще в "Красном гаоляне"/Hong gao liang/ (КНР, 1987, реж. Чжан Имоу, звук. Гу Чаннин) образует драматургическую основу фильма «Цветы войны», где нанкинская бойня в ее гиперреалистичном воплощении стала одним из самых чудовищных эпизодов фильма.

Вторым методом создания аудиального пространства фильма является художественно-психологический метод. Данный метод основан на психологическом воздействии звука на зрителя, при помощи которого пространство не только значительно расширяет свои границы, но и обретает новые сущностные характеристики. При проектировании аудиовизуального пространства данным методом звук должен не только выражать внутрикадровое (видимое) пространство фильма, олицетворяя собой звуковую сторону кинодействия, но и являться элементом психологического давления на зрителя, будя его воображение и вызывая волнение. Как правило, такой звук находится в закадровой сфере картины, то есть не имеет прямого отношения к действию на экране. Однако именно он обладает более полной свободой и самостоятельностью, более широким полем действия и большими возможностями психологического давления, помогая зрителю ощутить невидимое пространство внешней среды и внутреннее пространство персонажа.

Наиболее часто этот метод присутствует в хоррор-фильмах, где звук используется с целью вызвать испуг или сильное волнение у зрителя. Как правило, здесь используются так называемые «нелинейные» звуки, для которых характерны резкие перепады частот, необыч-

ные гармоник и необъяснимый источник шума. Ярким примером использования данного метода служит фильм «Выжить»/Shang Shen (КНР, 2015, реж. Чжен Пхэнчжен, звук. Не Дижон). Здесь для создания атмосферы психологического ужаса, испытываемого героиней фильма во время сеанса гипноза (во сне под воздействием гипноза она вновь возвращается на место гибели дочери, переживая момент ее будущей смерти), в закадровой сфере фильма Не Дижон выстраивает паутину звуков и шорохов, затягивающих в петлю страха сознание героини, тем самым, отражая ее внутренне смятение и душевное волнение перед ожидаемой грозящей опасностью. А в кадре намеренно резко звучит сигнал мобильного телефона, возвращая героиню к реальной действительности, но оставляя пространство для страха перед последующим действием.

Здесь выполнение звуком драматургической задачи основывается на логически-смысловом значении – расширить информационное поле фильма, обозначить акценты, углубить восприятие и психологическое давление на зрителя. Для этого часто используются эффекты звукового воздействия, направленные на прямое и ассоциативное восприятие зрителя. К наиболее распространенным можно отнести такие саунд-эффекты, как *Эхо/Echo* (создает эффект присутствия в большом помещении и воспринимается как эффект реверберации), *Обратное эхо/Reverse echo* (эффект нарастания звука, который создается при помощи обращения вспять аудиосигнала с эффектом эхо), *Флэнджер/Flanger* (задержанный сигнал, который добавляется к оригинальному с переменной задержкой до 10 миллисекунд, что создает эффект задержания и затем – ускорения звука), *Фэйзер/Phaser* (используется для достижения «электронизации» натуральных звуков, таких как человеческая речь и др.), *Овердрайв /Overdrive* (эффект производит искаженные звуки, может имитировать голос роботов, радиотелефонные или космические сигналы), *Хорус/Chorus* (задержанный сигнал добавляется к оригинальному с постоянной задержкой более 5 миллисекунд, что создает эффект многоголосия) и другие.

В этой связи перед саунд-дизайнером стоит задача искусственно-го создания «экспрессивного» звука, способного своими средствами выразительности расширить информационно-психологическое поле фильма, как в закадровой, так и во внутрикадровой сферах.

Таким образом, можно сделать вывод, что звук в кино играет исключительно важную роль, так как участвует в решении основных проблем кинематографического творчества, а именно в создании кинематографической звукозрительной образности. Возможности звука производить новые значения пространства, моделировать в замкнутом

объеме невидимую зрителем пространственную реальность, воссоздавать ее в знаковом, символическом ключе, создают необходимые предпосылки для его использования в качестве художественного элемента фильма.

Список литературы:

1. Деникин, А.А. Профессия – дизайнер звука / А.А.Деникин. – Звукорежиссер. – №8. – 2012. – С.52-56.
2. Корганов Т.И., Фролов И.Д. Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма / Т.И. Корганов, И.Д. Фролов. – М.: Искусство, 1964. – 351 с.
3. Парк Юрского периода: компьютерные спецэффекты в фильме [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://3dnews.ru/167122/page-4>. – Дата доступа: 14.04.2018.

1.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ПЬЕСЫ КОМПОЗИТОРОВ ЭПОХИ БАРОККО КАК ИСТОЧНИК СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА ЭТЮДА

Чаоломэн

*аспирант, УО «Белорусский государственный университет
культуры и искусств»,
Республика Беларусь, г. Минск*

PIECES OF COMPOSERS OF THE BAROQUE ERA AS A SOURCE OF THE GENRE OF ETUDE

Chaolomein

*post-graduate student, of the Belarusian State University
of Culture and Arts,
Republic of Belarus, Minsk*

Аннотация. Этюды эпохи барокко – это далеко не только упражнения для пальцев. Куда большую роль они играли в формировании понимания и исполнения произведения искусства, а также в формировании всестороннего ощущения произведения – ощущения руками, умом, слухом и душой. Многие современные музыкальные стили унаследовали всё лучшее из музыки эпохи барокко, что также является причиной, по которой ее все еще широко используют вплоть до наших дней.

Abstract. Etudes of the Baroque era are far from being just finger exercises. Where they played a large role in the formation of understanding and execution of works of art, as well as in the formation of a comprehensive feeling of the work - a feeling of hands, mind, hearing and soul. Many modern musical styles inherited the best of Baroque music, which is also the reason why it is still widely used up to the present day.

Ключевые слова: Этюд; барокко; Иоганна Себастьяна Баха; Доменико Скарлатти; клавиш.

Keywords: Etude; Barokko; Iogann Sebastian Bach; Domenico Scarlatti; keyboard.

Форма этюда может выражаться в узком и широком смысле. В узком смысле этюд рассматривается исключительно как тренировка техник, а в широком смысле значение придается не только его технической стороне, но и музыкальному выражению.

Среди композиторов эпохи барокко, внесших выдающийся вклад в развитие техник исполнения, особо можно выделить И.С. Баха, Д. Скарлатти. В их произведениях отразилось большое количество методов обработки исполнительских техник. Эпоха барокко также получила название «эпохи зарождения этюдов».

Произведения Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750) – известного немецкого композитора, величайшего «зодчего» полифонической музыки, мастера, внесшего выдающийся вклад в развитие музыки. Произведения Баха использовались для обучения игры на клавесине, например, «15 двухголосных инвенций», «15 трехголосных инвенций», «Английские сюиты», «Французские сюиты».

В особенности в прелюдиях «Хорошо темперированного клавира» в большом количестве проявились элементы тренировки техник, например, прелюдии NO·1, 2, 3, 5, 6, 11, 14, 15, 17, 20 первого тома, прелюдии NO·2, 6, 10, 12, 15 второго тома – все они разворачиваются в двух фигурах на основе тоники и субдоминанты, первая – тренировка сильного стаккатто на восьмых, вторая – тренировка легких шестнадцатых. Совершенно ясно, что произведения подготовлены для этюдов, две динамичные фигуры придают совершенно новый эффект музыке.

Исполнение техник в произведениях Баха предъявляет высокие требования к пальцам, движения должны быть ловкими и четкими, амплитуда небольшой, ритм и скорость должны оставаться равномерными. Только четко отработав каждую партию, можно выразить ее музыкальное содержание. Бах также сочинил несколько произведений, цель которых – акцент на их исполнении, например, «Хроматическая фантазия и fuga ре минор», «Итальянский концерт» и др., во всех этих произведениях наблюдаются сложные и изощренные техники.

Со стороны клавирных техник произведения Баха, несомненно, являются новаторскими, имеющими большое влияние: «Все его инвенции, малые прелюдии и фуги, нотная тетрадь Анны Магдалены Бах и даже «Хорошо темперированный клавир», «Искусство фуги» – все они выдвинули задачу изучения не только музыки, но и техники исполнения.

Одновременно с этим, в той же степени они требовали завершения другой возвышенной задачи – глубокого исследования музыки, ее сути, творческого постижения музыкального мира, освоения безграничной «сокровищницы звука» нашего музыкального мира» [8, с. 104].

Доменико Скарлатти (1685–1757) – итальянский композитор, весьма известный в истории западной музыки. Он сыграл ключевую роль в становлении формы классических сонат, поэтому и известен как «отец классических сонат». Еще больше он известен как новатор техник игры на клавикорде, изобретатель совершенно новых клавирных техник.

Несмотря на то, что Скарлатти и Бах – композиторы одной эпохи, музыкальный стиль Скарлатти кардинально отличается от Баха. Сонаты Скарлатти – однотемные двухчастной формы, но также есть и двухтемные. Произведения Скарлатти больше стремятся к ярким, нарочитым, техничным средствам выражения.

В этих произведениях не только проявляются новые техники исполнения, в куда большей степени они проложили путь техникам игры, высвобождающим все тело исполнителя. Техника игры на клавишных инструментах в XVIII веке все еще брала за основу подходы «школы пальцев», руки, запястья и все тело еще не были высвобождены в полной мере, оно часто сохраняло неподвижное положение.

Однако Скарлатти совершил смелый прорыв в технике игры, в его сонатах появились: параллельные терции, сексты; скачки на клавиатуре на большие расстояния, арпеджио и пр.

Для выполнения этих новых техник работы пальцев было недостаточно, требовалась также помощь кистей и участие силы рук. Подвижный ритм тела буквально сталкивался с музыкой, слушатели могли ощутить музыку как визуально, так и на слух. Можно увидеть, что клавирная музыка Скарлатти не относится ни к стилю Баха, ни к школе классицизма, это предвестник романтизма. Он также оказал влияние на произведения Листа и Мендельсона. Одним словом, открытия Скарлатти в техниках клавирной игры оставили значительный след в истории развития фортепиано.

Таким образом, пьесы композиторов эпохи Барокко предвосхищают развитие жанра этюда, но вовсе не ограничиваются тренировкой техники пальцев, они в большей степени опираются на полифоническую музыку, которая занимает ведущее место. Мажорные и минорные лады заменяют церковные, в произведениях возникает большое количество мелизмов, которые раскрыты во всех подробностях.

Все это позволяет исполнителю полностью понять произведение с теоретической и практической сторон, оно всесторонне объединяет

тренировку рук, мозга, ушей и сердца. Однако в настоящее время многие музыкальные стили заимствовали лучшее из музыки эпохи барокко. Вот почему она широко используется до настоящего времени.

Поэтому мы можем сказать, что определенные пьесы эпохи барокко можно назвать "этюдами" в широком смысле, целью которых является "совершенствование конкретных музыкальных техник" [1] и "определенная техническая проблема в эстетически удовлетворяющей манере" [2].

Список литературы:

1. Etude [Electronic resource] : Wikipedia. – Mode of access : <http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tude>. – Date of access : 02.02.2018.
2. Etude [Electronic resource] : Encyclopedia Britannica, 2014. – Mode of access : <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/194671>. – Date of access : 07.03.2018.
3. Etude // The Harvard Dictionary of Music / ed. D. M. Randel. – Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2003. – 978 p.
4. 周薇 《西方钢琴艺术史》上海 : 上海音乐出版社, 2003. 186 页 = Чжоу, Вэй. История западного фортепианного искусства / Вэй Чжоу. – Шанхай : Музыкальное издательство, 2003. – 186 с.
5. 张佳林 《钢琴演奏与伴奏技巧》北京 : 中央音乐学院出版社, 2005. 23. 总页 178 = Чжан, Цзялинь. Мастерство игры на фортепиано и аккомпанирования / Цзялинь Чжан. – изд – во Центральной музыкальной консерватории, 2005. – 178 с.

РАЗДЕЛ 2.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

2.1. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

ПРОЕКТ ВОССОЗДАНИЯ АЛХИМИЧЕСКОЙ ПЕЧИ В ФИЗИЧЕСКОМ КАБИНЕТЕ СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА

Несветайло Татьяна Николаевна

*старший научный сотрудник, Государственный Русский музей,
РФ, Санкт-Петербург*

THE PROJECT TO RECREATE THE ALCHEMICAL FURNACE IN THE PHYSICS STUDY ROOM OF THE STROGANOV PALACE

Tatiana Nesvetailo

*senior research fellow, State Russian museum,
Russia, St. Petersburg*

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению источников, которые послужили основой для разработки проекта воссоздания алхимической печи в Физическом кабинете Строгановского дворца. В статье приведены чертежи проекта, которые публикуются впервые.

Abstract. The article is devoted to the consideration of the sources that served as the basis for the development of the project for recreating the alchemical furnace in the Physics study room of the Stroganov Palace. The article contains the drawings of the project, which are published for the first time.

Ключевые слова: реставрация памятников архитектуры; дворцы Санкт-Петербурга; история реставрации Строгановского дворца.

Keywords: restoration of architectural monuments; palaces of St. Petersburg; the Stroganov Palace restoration history.

Реставрация парадных интерьеров Строгановского дворца практически завершилась в 2014 году. Однако до сих пор закрыты для посетителей два последних зала восточной анфилады – Библиотека и Физический кабинет, поскольку не поставлены последние точки в их реставрации. В Библиотеке не выполнены расчистки обнаруженной в процессе реставрационных работ росписи плафона и сводов, а в Физическом кабинете необходимо воссоздать алхимическую печь, проект которой давно готов. Именно о нем и пойдет здесь речь.

Физический кабинет замыкает восточную анфиладу Строгановского дворца. Его исключительное значение подчеркнуто необычным входом со стороны Библиотеки: проем оформлен в виде египетского портала.



Рисунок 1. Вход в Физический кабинет со стороны Библиотеки с фрагментом барельефа до реставрации. 2000-е гг.

Египетские мотивы в европейской культуре широко распространились после военной экспедиции Наполеона в 1798-1799 гг., хотя так называемый неоегипетский стиль возник раньше и связан с находками в начале XVIII века на территории Италии поздних египетских или псевдоегипетских римских памятников. В ряде дворцов и вилл Италии создавались комнаты в египетском вкусе. Наиболее значимым источ-

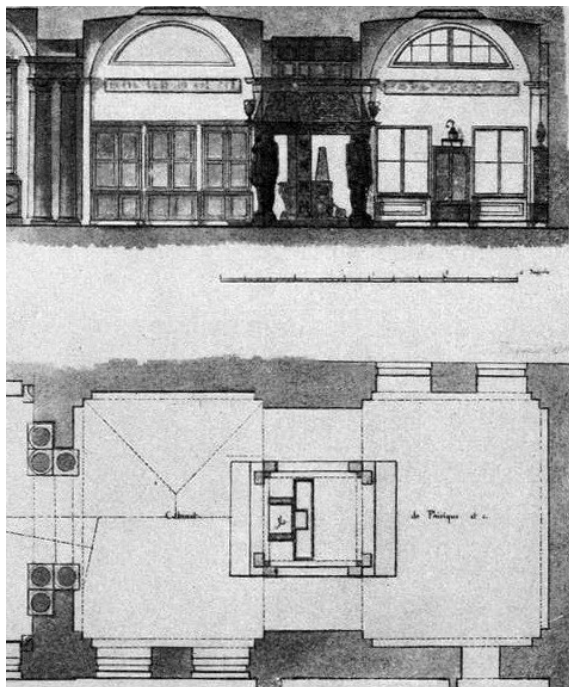
ником египетских мотивов для искусства конца XVIII - начала XIX века является собрание гравюр Джамбатиста Пиранези «Различные виды украшения каминов и других частей домов, взятые из Египетской и Тосканской архитектуры», изданное в 1769 году. Гравюры Пиранези были выполнены на основе изучения коллекций кардиналов Альбани, Борджиа и Бембо, собрания египетского кабинета Капитолийского музея, а также собственных раскопок на вилле Адриана.

Сюжет барельефа на балке, опирающейся на колонны с лотосовидными капителями – т.н. «крылатый солнечный диск» – символ Гора Бехдетского, сына верховного бога солнца Ра в египетской мифологии. Подобное архитектурное решение входа – не просто дань моде на египетскую символику. Именно такие изображения имели место при входах в древнеегипетские храмы. Если бог Ра олицетворял поток энергии, направленный вовне, то Гор – энергию внутреннего преобразования.

Именно на внутреннее преобразование была направлена деятельность «великого алхимика», как называл графа Александра Сергеевича Строганова Г.Р.Державин в «Объяснениях» к своей оде «На счастье» (1789). Граф возглавлял комиссию по строительству Казанского собора. Именно в этом кабинете проходили ее собрания. В состав комиссии входило семь человек, среди которых были видные мasons: вице-президент Академии художеств П.П. Чекалевский (1751-1817) и конференц-секретарь А.Ф. Лабзин (1766-1825). В восточной стене в то время было венецианское окно (показано на плане и обнаружено при расчистках), через которое можно было наблюдать за постройкой собора, ведь застройка Невского проспекта была в то время ниже, чем теперь. Аналогичное окно было и на противоположной стене, откуда был виден сад. В диалоге мира природы и мира, сотворенного руками человека, можно видеть отражение ключевого принципа кунсткамеры, изложенного Ф.Бэконом (1561-1626) [Фрэнсис Бэкон – английский философ, историк, политик, автор ряда трудов, среди которых «Новая атлантида», в которой изложены принципы создания кунсткамеры], с трудами которого граф был, безусловно, знаком.

Точных сведений о проводимых опытах с алхимической печью-атанором, к сожалению, нет. После смерти графа А. С. Строганова печь была разобрана, а Физический кабинет превращен в библиотеку графини Софьи Владимировны Строгановой, которая вместе с библиотекой графа составила единое целое.

Сохранились чертежи А.Н. Воронихина переделки Столовой и Буфетной Строгановского дворца в Библиотеку и Физический кабинет, на которых показана алхимическая печь в двух проекциях.



**Рисунок 2. А. Н. Воронихин. Проект переделки Столовой и
Буфетной под Библиотеку и Физический кабинет. Разрез оси север-
юг. 1796 г. Фрагмент. Музей архитектуры им. А.В. Щусева.
Инв. Р – 1 – 70.**

Подтверждением тому, что проект был осуществлен, является наличие печи на фиксационном плане и ее описание в литературных источниках: «Там над химическим жерлом / Нависли аспидные свесы, / Их держат бронзовые мумьи / На твердых головах своих./ Поодаль – нужные орудья / К исследованию природы...» [Фрагмент стихотворения А. А. Писарева «Храм изящного, или славная картинная галерея графа Александра Сергеевича Строганова в Санкт-Петербурге». Цит. по: Журнал для пользы и удовольствия. 1805 г. №8. С. 114]. О печи упоминает также Г. Реймерс (перевод Ю.В. Трубинова): «В центре последней комнаты сооружена печь, предназначенная для химических опытов и украшенная некими египетскими фигурами, а вдоль стен стоят шкафы, в которых хранятся почитаемые в северной России разные примечательные русские и, в особенности, греческие и римские древности» [4, с. 350]

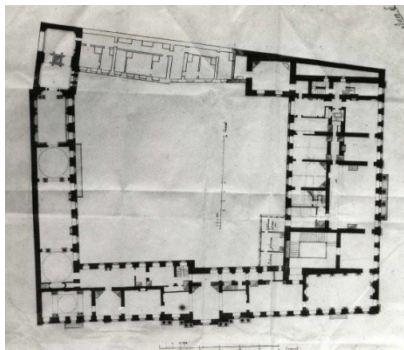


Рисунок 3. Мастерская А.Н. Воронихина. Обмерный чертеж второго этажа. Копия Ю.В. Трубинова. Между 1796 и 1811 гг. РГАДА. Инв. Ф. 1278. Оп. 4. Д. 1001. Л.54.

На основании имеющихся источников художником И. В. Несветайло была выполнена акварель, реконструирующая вид Физического кабинета с печью.



Рисунок 4. И.В. Несветайло. Реконструкция интерьера Физического кабинета Строгановского дворца. Бум., акв., 2002, собрание П. Родзянко, США

Согласно Плановому заданию на воссоздание печи в Физическом кабинете Строгановского дворца, составленному заведующим сектором изучения истории памятника Строгановский дворец С.О. Кузнецовым: «Печь восстанавливается в соответствии с проектом А. Воронихина из собрания Государственного научно-исследовательского музея архитектуры. Габариты печи исчисляются по указанному проекту. Фигуры восьми египетских статуй создаются из гипса по образцу

ми балками для усиления несущей способности перекрытия, которому предстоит выдержать немалый вес атанора.



Рисунок 8. Вид Физического кабинета после реставрации

Список литературы:

1. Кузнецов С.О. Строгановский дворец: архитектурная история. – СПб.: Коло, 2015. – 320с.
2. Кузнецов С.О., Несветайло Т.Н. Строгановский дворец: послынная расчистка. История реставрации знаменитого здания Санкт-Петербурга. – М.: Эксмо, 2017. – 708с.
3. Ленпроектреставрация. Научно-проектная документация. Воссоздание алхимической печи Физического кабинета. Рабочие чертежи. ГАП С.В. Титова. – СПб., 2008.
4. Reimers H., von. St. Petersburgam Endeseinesersten Jahrhunderts. SPbund Penig, 1805. Т. II.

РАЗДЕЛ 3.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

3.1. ЖУРНАЛИСТИКА

МЕДИАСОБЫТИЕ КАК ЦЕНТРАЛЬНОЕ ПОНЯТИЕ ЖУРНАЛИСТИКИ

Ройко Валерия Андреевна

*студент, Белгородского государственного национально
исследовательского университета,
РФ, г. Белгород*

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению специфике медиасобытий и медиакартины мира, представленных в журналистских текстах.

Ключевые слова: медиасобытий; медиакартины мира; медиаскандалы; фейки; фейковые новости.

В последние десятилетия термин «событие» играет важнейшую роль в целом ряде наук – философии, логике, семиотике, лингвистике, теории журналистики, теории коммуникации.

Говоря о событии в повседневном общении, имеют в виду какой-либо случай, имеющий определенные хронологические рамки, в течение которых что-то подвергается изменениям.

В условиях информационного общества, глобального Интернета, новых медиа исследователи пытаются переосмыслить базовые принципы журналистики, такие как объективность и достоверность информации, роль субъекта в подаче новостей и их интерпретации и др. Терминология журналистики расширяется за счет таких новых понятий, как медиасобытие и медиаскандал, фейк и фейковые новости, постправда и медиакартина мира. В новых исследованиях на первый план выдвигается субъект, от которого зависит интерпретация одного и того же реального события. Все эти вопросы обладают высокой

злободневностью и актуальностью и требуют как теоретического, так и практического осмысления.

Определение события в журналистике опирается на разработки в гуманитарных науках. Медиасобытием называют реальное событие, ставшее предметом отображения в журналистских текстах; образ, смоделированный журналистом под влиянием различных факторов; информацию о конкретных событиях в жизни людей, отдельных стран и регионов; шаг в общественном процессе». Таким образом, медиасобытие представляет собой ключевое понятие в журналистском тексте. Медиасобытия классифицируют по различным основаниям. Одно из них – деление вербальных событий в журналистских текстах на действительные и вымышленные (например, фейки, фактоиды, «газетные утки»).

Медиасобытия классифицируют в журналистике по: а) социальной значимости; б) эффекту воздействия на аудиторию в пространстве и времени; в) цитируемости в СМИ; г) прогнозируемости и планируемости и т. д. [Самарцев, 2007: 178].

Медиасобытия различают по различным параметрам:

- событие может быть моментальным, длительным, повторяемым;
- событие может быть реальным и вымышленным;
- событие может быть завершенным (единичное событие) и незавершенным (длящееся событие).

Скандал как медиасобытие всегда выступает привлекательной новостью для читателя и резко усиливает внимание различных медиа. В последнее время особое внимание уделяется политикам и их деятельности. Скандалы очень ценятся прессой, потому что один скандал может повлечь за собой его дальнейшее развитие и расширение различными мнениями «экспертов», заполняя таким образом информационное пространство [Черных 2014: [http](#)]. Стать частью скандального события может любая известная личность. Любой недостойный поступок или не соответствующее нормам морали поведение, вызывающие осуждение со стороны аудитории, будут выставлены напоказ всему миру. Скандал как медиасобытие может уничтожить, и напротив – может сделать популярной малоизвестную личность на национальном и даже на мировом уровне. Скандалы, в которых нарушаются морально-этические нормы, вызывают в обществе большое возмущение, что в дальнейшем усиливает важность нарушенной нормы. Здесь важно отметить, что СМИ часто предоставляют возможность самой аудитории сделать вывод.

Медиасобытия – элемент картины мира, которая определяется как образ мира, интуитивные представления о реальности, интерпретация окружающей действительности. В работах по журналистике термин «картина мира» дополняется такими определениями, как *информационная картина мира, публицистическая картина мира, журналистская картина мира, медиакартина мира, медиа-рекламная картина мира* и др. Картина мира, создаваемая журналистикой, оказывается шире, чем реальная действительность. В.Д. Мансурова объясняет «разрыв между реальностью и медиасобытием» появлением новых информационных технологий, создающих условия для расширения предметной области СМИ. Ведущими признаками медиакартины мира являются ее субъективность, мозаичность, интерпретативность.

В современную медиакартину мира включаются и такие явления, как фейки, фейковые новости, симулякры из мира культуры и т.д., которые представляют собой проблемную зону достоверности.

С.Н. Ильченко определяет фейк как «журналистское сообщение, опубликованное в СМИ, содержащее недостоверную и непроверенную информацию, не соответствующую реальным фактам и эмпирической действительности» [Ильченко 2016: <http://>].

Авторы фейковых новостей используют в своих материалах яркие и вызывающие заголовки, сфабрикованные факты для повышения читательской аудитории и цитируемости. В данной ситуации прибыль создается с помощью «кликбейтинга». Доход от рекламы не зависит от достоверности опубликованного материала. Возможность лёгкого дохода от рекламы, усиление политической поляризации общества и большое количество социальных сетей побудили распространение фальшивых новостей [Woolf Nicky: [http](http://)]. Так называемые фальшивые новости в Интернете могут создаваться при помощи специализированных сайтов, основной задачей которых и есть создание и распространение псевдо-материалов.

Зачастую фейковыми новостями можно назвать те новости, которые несут в себе экстраординарную информацию. Кроме этого, фейковые новости могут вызвать у человека эмоции и совсем отключить логику. В таких ситуациях люди верят даже в самые невероятные небылицы.

Характеристика фейковой новости, сообщающей о якобы смерти королевы Великобритании Елизаветы II.

Некоторые российские СМИ внезапно стали публиковать информацию о смерти английской королевы Елизавете II, которая в последствии оказалась ложной.

Информация оказалась на столько востребованным медиасобытием, что опубликованная на официальном сайте Royal новость, ненадолго появилась в верхней части результатов поиска Google для королевы.

В материалах говорилось о том, что якобы: *«Официальный сайт британской королевской семьи опубликовал известие о смерти королевы Елизаветы II, но позже срочно удалил ее»* (Facenews, 11.01.2017г.). В подтверждение данной информации служили якобы скриншоты заявления о кончине королевы, сделанные с официального сайта королевской семьи.

«Королева Елизавета II умерла во сне утром в своей резиденции в Сандрингемском дворце», – сообщается в скриншоте, который появился в российских изданиях.

На официальном сайте монархов данную информацию так и не удалось найти. Вероятно, информация была удалена или её вообще не существовало. *«Представители королевской семьи никаких официальных заявлений не давали»* (Pravda.ru, 16.01.2017г.).

Существует ещё одна версия появления данной информации. Проведя расследование журналисты ВВС пришли к выводу, что волна слухов о смерти королевы Елизаветы II, которую якобы скрывают СМИ, началась с твита пользователя под ником @ecclesmanutd. *«Только что услышал, что британские медиа намеренно перестали освещать одну важную информацию. Это правда»*, — написал мужчина, поставив хэштег #mediablackout, под которым в дальнейшем стала распространяться новость о смерти Елизаветы II» («Вести.гу», 10.01.2017 г.).

«Сотрудники ВВС нашли и связались с автором данного поста, который как правило публикует информацию о ежедневных событиях из своей жизни. Мужчина объяснил, что просто поделился информацией, которую прочитала его жена в Facebook. Предоставленную ему информацию он решил не проверять на достоверность» («Вести.гу», 10.01.2017 г.).

После этого поста волну слухов уже было не остановить. Вплоть до настоящего времени в Twitter появляется сотни постов с хештегом #mediablackout, в которых сообщалось, что королева Елизаветы II мертва, а власти это тщательно скрывают.

Журналисты ВВС решили найти авторов самых популярных аккаунтов, которые распространяли подобные сведения о смерти королевы. Как не странно, но все они с уверенностью сообщали, что слышали информацию о гибели Елизаветы II по радио или от друзей.

В том числе и сам канал ВВС в своем twitter-аккаунте опубликовал информацию о данном событии: *«Срочные новости: Букингемский дворец объявляет о смерти королевы Елизаветы II в возрасте 90 лет. Обстоятельства неизвестны. Подробности появятся в ближайшее время»* (BBC NEWS (UK), 29.12.2016 г.).

Позже журналисты сообщили, что twitter-аккаунт на самом деле подделка и не является официальным.

Интересен тот факт, что новость о кончине королевы подхватили даже крупные британские и мировые СМИ. Даже французский посол Жерар Аро в США поверил в их подлинность и выразил соболезнования по поводу кончины Елизаветы II.

Помимо этого, существовало мнение, что информацию задерживают из-за борьбы за трон в самой королевской семье. Якобы принц Чарльз и принц Уильям воюют между собой. *«Принц Уильям знает секреты своего отца, разглашать которые королевская семья не желает, и хочет их использовать, чтобы в дальнейшем стать коронованным королем.»* («КРАМОЛА», 12.01.2017г.).

«Шумиха вокруг смерти короле утихла, после того, как она появилась на воскресной поминальной службе по бывшему мужу своей покойной сестры Маргарет лорду Сноудону, в церкви Святой Марии Магдалены, находящейся на территории королевского поместья Сандрингем, вместе со своим мужем принцем Филиппом Эдинбургским и другими членами семьи» (Pravda.ru, 16.01.2017г.).

Однако, спустя время тема снова оказалась востребованной в СМИ. Британские средства массовой информации заявили, что всему виной русские хакеры, которые взломали официальный сайт королевской семьи и опубликовали данную информацию. Но эта история продолжения не имела.

В наше время медиасобытием может стать любая предоставленная информация, даже самая незначительная.

Обращая своё внимание на публикации, связанные с якобы смертью Елизаветы II, которая в дальнейшем оказалась жива и невредима, мы можем сделать вывод, что представленная информация в действительности являлась фейковой новостью, но при этом, также является медиасобытием.

Потому что, в случае нераспространения подобной информации о здоровье королевы, о жизни королевской семье никто бы не рассуждал так долго. А благодаря своего рода «утке», выпустившую СМИ, они в течении года были на слуху не только у британцев, но и жителей других стран.

Медиасобытие сейчас пользуются популярностью у читательской аудитории своей скандальностью и возможностью обсудить нарушение морально-этические норм в лице какой-то известной личности.

Список литературы:

1. Woolf N. How to solve Facebook's fake news problem: experts pitch their ideas // [theguardian.com](https://www.theguardian.com). – 2016. – 29 Nov. Режим доступа: <https://www.theguardian.com/technology/2016/nov/29/facebook-fake-news-problem-experts-pitch-ideas-algorithms>
2. Ильченко С. Н. Фейк в практике электронных СМИ: критерии достоверности // Электронный научный журнал «Медиаскоп». – 2016. – Вып. 4. – Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/2237>
3. Самарцев О.Р. Творческая деятельность журналиста: Очерки теории и практики: учебное пособие. – М.: Академический Проект, 2007. – 528 с.
4. Черных А. Ритуалы и мифы медиа. – М.: ЦГИ Принт., 2014. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books>

3.2. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ТЕМА КРАСОТЫ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» И СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ФИЛЬМЕ «ДАУН ХАУС»

Токмакова Полина Дмитриевна

*студент, Самарское художественное училище
им. К.С. Петрова-Водкина,
РФ, г. Самара*

Федор Михайлович Достоевский в своих романах поднимает абсолютно различные темы и задает вопросы, которые актуальны до сих пор. Самой важной задачей для Достоевского является познание человека. Федор Михайлович пишет в направлении психологического реализма, для которого характерно противопоставление человека обществу. Он отображает этот конфликт на страницах своих произведений. Достоевский смотрел не на отдельный социальный слой или поколение, обособленное временным промежутком, а на человечество в целом, обращаясь, как к современникам, так и к будущим читателям через контекст 19-ого века. Такой подход свойственен для классической русской литературы, но у Достоевского это прослеживается особенно ярко.

Несмотря на то, что еще до публикации романа «Идиот» (1868) уже совершено два покушения на Александра II (1866 и 1867), ужесточилась цензура, возникло (1861) и распалось (1864) тайное революционное общество «Земля и Воля», Достоевский говорит в романе лишь о нравственном падении людей и почти не касается темы радикальных идей, потому что совсем скоро он в полной мере раскроет ее в своем следующем романе «Бесы». Федора Михайловича волнует спасение человечества через красоту, которое в «Идиоте» несет князь Мышкин. «Красота — как считает Достоевский, «есть необходимая потребность организма человеческого, без нее человек, может быть, не захотел бы и жить на свете». Красота привлекает человека на путь добра, не нарушая его свободы. Красота — это сила: «Мир спасет красота» — утверждает князь Мышкин» [9, с. 24].

По прошествии более ста лет роман переносится в 2001 год в фильме «Даун Хаус» Романа Качанова. Оригинал подвергается значительным изменениям, но суть остается той же. «Идейное наполнение и

поэтика Достоевского в фильме не становятся предметом интерпретации, в картине происходит подмена, а не переосмысление художественного мира писателя» [7, с. 54]. «Даун Хаус» является продуктом постмодернизма, который в Россию пришел достаточно поздно. «Интерес к философии этой эпохи в российском обществе возникает в 90-ые годы» [14, с. 129]. «Представители постмодернизма предполагают, что время великих авторов ушло и современное творчество представляет собой модификацию уже созданного, игру с ними» [5 с. 167]. Можно сказать, что «Даун Хаус» — это деконструкция «Идиота». Этот термин ввел Жак Деррида, который в своем письме к японскому другу, говорит, что «деконструкция есть не анализ, не метод и не критика в кантовском понимании» [19, с. 390]. Собственно, сам фильм ни в коем случае не анализирует «Идиота» и не критикует его, что также относится и к изображению современной на тот момент действительности. «Тем не менее, цель деконструкции не разрушить, а скорее реконструировать, разобрать на части» [19, с. 391].

«Даун Хаус – это изнанка «Идиота», его комедийная интерпретация, построенная по логике «обратности» (a l'envers), «наоборот»», это «...карнавальная пародия, ... далекая от чисто отрицательной и формальной пародии...». Фильм (и сценарий) является ярким примером художественной и творческой свободы. Смех, звучащий в фильме, – амбивалентен, это и смех в том числе над собой, над современными фильму реалиями. Роман выступает инструментом познания действительности, а действительность, преломленная сквозь роман, в свою очередь дает ему новую жизнь» [6, с. 52]. Интересно проследить взаимосвязь развития общества и причины, по которым интерпретация романа в фильме стала такой, какой стала. Отзывы о «Даун Хаусе» очень противоречивы: одни считают это издевательством над оригиналом, а другие — острой сатирой на новое общество и следованием традиций Достоевского в специфической манере.

«Поедание героями бедной Настасьи Филипповны, очевидно, намекало на что-то чрезвычайно глубокое. Но такими ребяческими новациями уже никого не удивишь. Это скучное, рецептурное кино: 20 процентов общего эпатажа, пятнадцать процентов конкретной чернухи, 10 процентов «телесного низа» [15, с. 51].

Не смотря на очевидные различия между романом «Идиот» и интерпретацией Качанова в фильме «Даун Хаус», режиссер применяет похожие средства для достижения одних целей. Главная задача для него — обличить современное общество и высмеять его. Внешняя оболочка персонажей, среды и контекста совершенно отличается от оригинала, но основа остается той же. «Я взял смысловую конструк-

цию, оставил все имена, титульные фразы навроде "Красота спасет мир" и чуть-чуть переделал финал, но я уверен, что в наше время Достоевский сам бы таким образом поступил» [11]. Это дает нам понять, что в его намерения совершенно не входило издевательство над оригиналом и это не эпатажная попытка привлечь внимание.

«Мышкин живет в мире, переполненным острыми конфликтами и противоречиями. В романе изображено сложное переходное время, когда рушились давно сложившиеся традиции. Для 60-ых XIX века были характерны: разрушение моральных устоев, привычных понятий, разобщенность и разъединенность, чудовищный рост преступности» [16, с. 21]. Подобный «контекст» очень напоминает время постсоветской России, когда из-за развала Советского Союза произошел крах идеалов и моральных устоев у целого поколения. Этому периоду свойствен резкий рост преступности, огромное количество террористических актов (1998, 1999, 2000, 2001), экономический кризис. «Так же отмечается постепенный рост количества людей, относящих себя к православным. Паническая неуверенность и боязнь личной ответственности порождали стремление отдать себя в полное ведение духовника или аскетической системы» [1, с. 46].

Хоть политические ситуации в стране в двух периодах истории России значительно отличаются, общее настроение людей и проблемы были очень схожи. Охлобыстин, как и Достоевский, хотели показать к чему может привести сложившаяся ситуация в стране и падение нравственности в людях. Федор Михайлович считал, что спасение человека в красоте и к точно такому же выводу приходит Охлобыстин в сценарии фильма «Даун Хаус».

Для Федора Михайловича характерен своеобразный дуализм, многое в его романах имеет двойное значение, и эти самые значения не редко противопоставляются друг другу. Так же как любовь романтическая (Аглая и князь Мышкин) противопоставляется любви христианской (Настасья Филипповна и князь Мышкин), когда в романе князя ставят перед выбором одной из них, женская красота и христианская существуют вместе. На последних минутах фильма, когда князь Мышкин выходит из дома Рогожина с останками Настасьи Филипповны, на фоне звучит ее же голос, повторяющий: «Красота спасет мир». Сама фраза или даже тема красоты до этого момента в «Даун Хаусе» не звучала. Понятие именно христианской красоты у Достоевского во время Советского союза было забыто, как и вся религиозная тема. Во многом благодаря стараниям Бахтина православие в романах Федора Михайловича было обесценено и даже преподнесено под совершенно другим углом. «Писатель Достоевский был заменен бахтинским До-

стоевским, подменным: он лишен враждебного атеистической эпохе религиозного мировоззрения, он занимает равное положение в ряду иных сознаний» [8, с. 153]. Именно в 90-ые, как уже говорилось выше, православие, хоть и искаженное десятилетиями пропаганды и забвения, начинает возвращаться в Россию и, соответственно, вспоминаются христианские взгляды Федора Михайловича. Учитывая, что в 2001-ом году Охлобыстин принял сан священника, а воцерковляться он начал еще в 90-ые, можно предположить, что в «Даун Хаусе» так же была заложена тема православия. Возможно, что красота здесь тоже является христианской – той самой, что спасет мир, спасет русский народ в тяжелое время 90-ых. Отношение же сценариста к фильму не вполне положительное. В интервью 2003 года он говорит, что «Да, мне не нравится этот фильм... Просто я писал его, находясь в глубинном раздражении от самого себя и окружающего мира. Это была моя последняя судорога светского человека». На вопрос был ли фильм сатирой, он отвечает: «Это, скорее, было творческим самоубийством» [13]. Действительно, при просмотре фильма мысли о христианской подоплеке возникают в последнюю очередь. «Даун Хаус» выступает, как реакция Охлобыстина на окружающую действительность, подведение итогов постперестроечного периода и, можно сказать, характеристика 90-ых и оценка того, что натворил Советский союз. Его отношение к советскому периоду истории России однозначно: «Что в нашей ужасной стране за эти восемьдесят ужасных лет я вижу не только в черном, но и в белом цвете? Наше детство» [12]. Это позволяет нам не брать во внимание возможность советской интерпретации темы красоты, которая была либо искажена, либо забыта. «...Почти столетие русский народ выхолащивался до уровня серого фона... У народа отобрали культуру, - говорит Охлобыстин. – намеренно замешав в одном котле гениальность Достоевского с идиотизмом Хармса, вселенную Васнецова с мазней Малевича... Так что «субъект»... безумен. Его намеренно свели с ума» [10]. Он говорит о возрождении русского народа и его возвращении к истокам русской культуры, которые заключаются именно в православии. Несмотря на то, что православие, о котором вспомнили люди, далеко не всегда соответствовало истинным учениям церкви, сам факт того, что эта тема была актуальна, добавляет причины думать о религиозной подоплеке «Даун Хауса». В фильме сохранена сцена обмена крестами князя Мышкина и Рогожина, которая в романе имеет особую ценность. Охлобыстин не высмеивает ее, наоборот показывает в тишине и не разбавляет остротами или шутками, что дает зрителю понять важность момента.

Таким образом, красота в фильме сохраняет христианское значение, которое дал ей Достоевский, и точно также Охлобыстин видит спасение русского народа в православии. Однако, в отличие от романа, где тема красоты звучит в длинных монологах и с уверенной надеждой, в «Даун Хаусе» монотонный повторяющийся голос Настасьи Филипповны после ее смерти не внушает положительного чувства. Если в «Идиоте» князь Мышкин сходит с ума, то в фильме он уходит в виртуальную пустыню, в свой мир, что так же говорит нам о его окончательном отрыве от реальности. Достоевский выделял две красоты – содомскую и христианскую. Настасья Филипповна именно содомская, вместе с тем она является символом женской красоты. В романе «Братья Карамазовы» Дмитрий Карамазов говорит: «Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки. <...> Еще страшнее, кто с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны...» [2, с. 126-127]. Точно также Аделаида говорит в «Идиоте» о красоте Настасьи Филипповны: «Такая красота – сила... с этакою красотой можно мир перевернуть!» [3, с. 84]. В романе князь говорит, увидев портрет Настасьи Филипповны: «Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!» [3, с. 37]. Мышкин надеется на доброту Настасьи и считает, что если только она добра, то для ее души все было бы хорошо. Однако же в дальнейшем выясняется внутренний надрыв девушки, она ведет себя вызывающе, безнравственно, не заботясь о своем спасении, зная, что умрет в руках Рогожина. В подготовительных материалах к «Идиоту» Достоевский выделяет три вида любви: «(1) Страстно-непосредственная любовь – Рогожин», «(2) Любовь из тщеславия – Ганя», «(3) Любовь христианская – Князь». В тех же материалах он пишет «...Спасением Н. Ф. и хождением за ней он не то что утешает себя по высокой деятельности, а действует по чувству непосредственной христианской любви» [4, с. 100-101]. Мышкин пытается ее спасти, проявляя христианскую любовь к ней и, действительно, спасение Настасьи Филипповны только в женитьбе на Мышкине. В конце она все же выбирает Рогожина, и он убивает ее. В фильме же Настасья увереннее, чем в романе, но она точно также понимает обреченность своей судьбы и сознательно идет замуж за Рогожина, отказываясь от князя Мышкина. Настасья Филипповна мрачная, властная, стервозная, ее красота именно содомская.

За столетие фраза «Красота спасет мир» или «Красота – это страшная сила» стала крылатой, и люди понимают красоту в буквальном смысле. Достоевский предвидел и этот момент, что видно по

длинному монологу Ипполита, который спрашивает у Мышкина: «Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасет «красота»?» на что князь ему не отвечает [3, с. 389]. Писатель не объясняет нам причину молчания главного героя, но мы можем предположить, что это от неправильного понимания самой красоты Ипполитом, потому что дальше он говорит: «Господа, — закричал он громко всем, — князь утверждает, что мир спасет красота! А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен» [3, с. 389]. Принимая, во внимание, что люди до сих пор активно пользуются выражениями «Красота – это страшная сила» и «Красота спасет мир», финальная фраза Настасьи Филипповны может носить иронический характер, как способ высмеивания самого понимания людьми этой фразы буквально. В фильме красота не спасает мир, персонажи не становятся лучше после общения с князем, в отличие от оригинала. Конечно, герои тянутся к Мышкину, доверяя ему свои мысли и проблемы, но жизнь их не становится лучше и сами они не меняются. В конце для них все также важны материальные ценности, вроде приданного в виде тушенки. Для Настасьи Филипповны, князя Мышкина и Рогожина все заканчивается наиболее трагично и, казалось бы, эта христианская красота, которую нес князь, как и содомская, никому спасения не принесла.

Почему же тогда красота спасет мир? Почему Охлобыстин, как и Достоевский, говорят об этом, призывают к православию, к возвращению нравственности, если люди все равно отвергают эту красоту? Федор Михайлович верил в спасение людей, установление православия на земле, назвав русский народ «народом богоносцем» в романе «Бесы». Князь Мышкин в его задумке был Христом, только без божественной сущности. Писатель не однократно писал в своих подготовительных материалах к роману о нем «Князь Христос» [4, с. 129, 133]. В понимании Достоевского Христос, в какое-бы время он ни пришел, обречен на отвержение людьми и страдания, но после люди непременно найдут истину. Князь Мышкин принес себя в жертву людям, страдая за Рогожина, когда тот убил Настасью. Да, конец романа, как и фильма, очень трагичен и оставляет после прочтения тяжелое чувство, но такая символическая смерть князя, через смерть его разума, была необходима для вразумления людей. Точно также Охлобыстин показывает зрителю, что появление князя Мышкина было переходным моментом людей от безнравственной жизни к жизни православной. Князь показал людям христианскую красоту, а что делать с ней дальше решать уже им.

Таким образом, несмотря на резкую критику в момент выхода «Даун Хауса», обвинения в издевательствах над оригиналом, «стеб»

самого фильма и способ его подачи, сценарист остается верен роману «Идиот» и задумке Достоевского, что видно из декларируемого Охлобыстиным отношения к православию и содержащимся в нём социальным идеям. Красота в фильме соответствует значению, которое дал ей Федор Михайлович, но увидеть это довольно трудно из-за свойственных постмодернизму атрибутов. В конечном итоге, фразу Настасьи Филипповны в конце фильма «Красота спасет мир» следует понимать, как «Православие спасет мир».

Список литературы:

1. Арцабышева Т. Н. Православие и православность в постсоветской России. // Социосфера. — 2014. — № 4. — С. 46-48.
2. Достоевский Ф. М. Роман «Братья Карамазовы». — Спб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. — 896 с.
3. Достоевский Ф. М. Роман «Идиот». — М.: Изд-во «Э», 2017. — 640 с.
4. Достоевский Ф. М. Неизданные материалы. — Ленинград, 1931. — 319 с.
5. Евлампиев В. В. Неклассическая метафизика или конец метафизики? Европейская философия на распутье // Вопросы философии. — 2003. — №5. — С. 159-171.
6. Красавина А. В. Фильм «Даун Хаус» в свете теории карнавализации М. М. Бахтина // Известия высших учебных заведений.— 2009. — № 2. — С. 49-53.
7. Круглов Р. Г. Интерпретация художественного мира Ф. М. Достоевского в постмодернистском кинематографе // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России: Сб. науч. трудов. Санкт-Петербург, 2016.а — С. 48-56.
8. Кошемчук Т. А. О Бахтине, карнавализации, Рабле и Достоевском // Верхневолжский филологический вестник. — 2015. — №2. — С. 151-156.
9. Мосиенко Л. И. Красота // Достоевский: поэтика и Эстетика: Словарь-справочник. Челябинск: Изд-во Челябинского гос. ун-та, 1997. — С. 23-24.
10. Охлобыстин И. И. Ничто. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://vk.com/wall238615607_103578 (Дата обращения: 15.06.2018).
11. Охлобыстин, И. И. О Даун Хаусе. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://librolife.ru/g6134219> (Дата обращения: 15.06.2018).
12. Ртищева Н. Иван Охлобыстин: «Я, слава Богу, счастлив». // Искусство кино. — 1998. — №8. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/1998/08/n8-article9> (Дата обращения: 15.06.2018).
13. Хорошилова Т. Священник Иван Охлобыстин: Я с детства был бунтарем // Российская газета. — 2003. — №177.

14. Царева Н. А. К оценке постмодернизма в современной российской филологии // Аналитика культурологии. – 2007. – №8. — С. 128-139.
15. Шенкман Я. Мода на Достоевщину // Огонек. — 2006. — № 45. — С. 50-51.
16. Якушин Н. И. Самый «трудный» в мире классик. Достоевский. Полное собрание сочинений: в 30 т. — Санкт-Петербург, 1998. — С. 3-30.
17. Derrida J. Lettre a un ami japonais. Psyche – Invention de l'autre. P., Galilee. 1983. p. 387-394.

**ЯЗЫКОВЫЕ СПОСОБЫ
ВЫРАЖЕНИЯ ЭКСПРЕССИВНОСТИ
В СОВРЕМЕННОЙ ВОЕННОЙ ПРОЗЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА В.С. МАКАНИНА «АСАН»)**

Щукина Вероника Александровна

*канд. филол. наук, старший преподаватель, Военный учебно-научный
центр Военно-воздушных сил «Военно-воздушная академия
имени профессора Н.Е. Жуковского и Ю.А. Гагарина» –
ВУНЦ ВВС ВВА,
РФ, г. Воронеж*

Косарев Денис Васильевич

*курсант, Военный учебно-научный центр Военно-воздушных сил
«Военно-воздушная академия имени профессора Н.Е. Жуковского
и Ю.А. Гагарина» – ВУНЦ ВВС ВВА,
РФ, г. Воронеж*

**LANGUAGE WAYS OF EXPRESSIVENESS
IN MODERN MILITARY PROSE
(BY THE MATERIAL OF V.S. MAKANIN'S NOVEL "ASAN")**

Veronika Shchukina

*candidate of Philological Sciences, Senior Lecturer, Military Educational
and Scientific Center of the Air Force "N.E. Zhukovsky and Y.A. Gagarin
Air Force Academy" – MESC AF AFA,
Russia, Voronezh*

Denis Kosarev

*military student, Military Educational and Scientific Center
of the Air Force "N.E. Zhukovsky and Y.A. Gagarin Air Force Academy" –
MESC AF AFA,
Russia, Voronezh*

Аннотация. В статье рассматриваются языковые способы выражения экспрессивности. Анализируются примеры языковой экспрессивности в современном военном романе В.С. Маканина «Асан», определяются их функции в художественном тексте.

Abstract. The article concentrates on language ways of expressiveness. The paper analyzes the examples of linguistic expressiveness in V.S. Makanin's modern military novel "Asan", and defines their functions in the literary text.

Ключевые слова: экспрессивность; языковые способы выражения экспрессивности; современная военная проза.

Keywords: expressiveness; language ways of expressiveness; modern military prose.

Зарождение теории экспрессивности в лингвистике приходится на конец XIX века, когда отчетливо прослеживается интерес к способам выражения эмоций и их интерпретации. В XX и особенно XXI столетии экспрессологии уделяется повышенное внимание, что можно объяснить «общим проявлением свободы, глобальным эмоциональным раскрепощением человека, который перестал бояться открыто выражать свои эмоции, как в языковой форме, так и внеязыковой» [1, с. 5]. В современном языкознании экспрессивность определяется как «категория стилистики, лингвистики, которая охватывает гомогенные и гетерогенные связи формальных, семантических, функциональных и категориальных единиц; отражает и выражает сознательное, целенаправленное, субъективное, эмоциональное и эстетизированное отношение говорящего к собеседнику или предмету; обладает функцией воздействия; служит для подчеркивания, усиления, актуализации в процессе общения» [4, с. 9].

Исследователи выделяют несколько способов языкового выражения экспрессивности: 1) графический, 2) фонетико-фонологический, 3) словообразовательный, 4) лексический, 5) фразеологический, 6) грамматический (морфологический и синтаксический), 7) текстовый. При этом особенно ярко категория экспрессивности проявляется в художественных текстах, поскольку они направлены на «деавтомати-

зацию читательского внимания: экспрессивные языковые и художественные средства в литературных произведениях обладают повышенной воздействующей силой, заставляют читателя испытывать эффект «остранения» [2, с. 54]. Наиболее интересна в этом смысле современная проза, в которой можно проследить актуальные для начала XXI века языковые способы выражения экспрессивности.

Обратимся к яркому образцу новейшей военной литературы – роману Владимира Семеновича Маканина (1937-2017) «Асан» (2008). Это произведение посвящено воссозданию боевых будней солдат и офицеров времен Первой чеченской войны (1994-1996). Автор не стремится к исторической, фактической достоверности описываемых событий, его интересует прежде всего эмоциональная реакция человека, ставшего свидетелем военного конфликта. Такая интенция, с точки зрения С.А. Чердниченко, привела В.С. Маканина к новому художественному методу – «методу виртуального реализма» [5]. Особый метод требует и особых языковых средств. Стремясь воспроизвести чувства персонажей, а также желая вызвать эмоциональный отклик у читателей, В.С. Маканин в своем произведении использует различные способы языкового выражения экспрессивности.

С первых страниц романа «Асан» обращает на себя внимание текстовая экспрессивность. У В.С. Маканина она проявляется не в классическом виде «скрещивания авторской речи и речи персонажей» [4, с. 46], а в переплетении несобственно-прямой речи различных героев. К примеру, приезд новобранцев описывается как глазами солдат («Встречающего офицера на пыльном перроне нет. Но, если подумать, он бы нам только мешал! На фиг... Нет его... Зато есть какой-то <...> распорядитель с воспаленными глазами. И с красной повязкой на руке» [3, с. 5-6]), так и глазами распорядителя, встречающего их на вокзале («Солдаты, едва влезши на БТРы, спрыгивают. Ища место лучше то там, то здесь... Гогочут, обнимаются. Несмотря на чудовищный хмель, лица многих сияют. Такие ясные, такие восхищенные молодые глаза!» [3, с. 7]). Кроме того, автор прибегает к особому приему, смешивая в рамках одного предложения или двух соседних предложений повествование от 3-го лица и заключенное в скобки повествование от 1-го лица: «Проблема в том, что у майора Жилина как раз в те дни не было денег. (У меня были деньги, но мало)» [3, с. 16]. Этот постоянно применяемый В.С. Маканиным прием позволяет обозначить ту информацию, которую персонаж преподносит окружающим и выдает за правду, и истинные сведения или чувства, которые герой скрывает.

Другой активно используемый писателем способ языкового выражения экспрессивности – лексическая экспрессивность. В.С. Маканин вводит в текст романа «Асан» большое количество сленговых выражений, призванных передать особенности речи 1990-х годов в целом («пять кусков» [3, с. 20], «нал» [3, с. 25], «оба в ауте» [3, с. 93], «побазарить» [3, с. 97], «нес пургу» [3, с. 107], «телефонное фуфло» [3, с. 234], «честный совок» [3, с. 238], «меня все-таки однажды кинули» [3, с. 269]) и специфику общения в военной среде во время чеченского конфликта в частности («чичи» [3, с. 14], «шиз» [3, с. 39], «стволы» [3, с. 93], «горючка» [3, с. 157], «прикончить» [3, с. 234]). Такая лексика делает читателя сопричастным описываемым событиям, позволяя ощутить «дух времени».

Следующая цель В.С. Маканина – передать волнение или раздражение персонажей, заставить читателя ощутить подобные эмоции. Для этого автор использует сниженную лексику: «О бочках думал и о грузовиках... а меж тем выручал этих пьяных желторотых придурков. Эту одуревшую солдатню! Полный кузов пьяни!» [3, с. 27], «Я говорю пацанам начистоту. Они оба больные. Они оба дундуки и кретины. Они влипли, если не закроют накрепко рот!» [3, с. 335].

На стыке лексической и словообразовательной экспрессивности находятся неологизмы, которые также появляются в тексте романа «Асан»: «посредидорожный спор» [3, с. 26], «чувствишечко небольшое» [3, с. 80]. Подобная лексика заостряет внимание читателя на описываемых ситуациях, позволяя лучше понять эмоциональное состояние персонажей.

Важно отметить, что в романе «Асан» большое значение имеет и контекстуальная экспрессивность. Употребление нейтральных военных терминов или описание функций боевой техники приобретают в тексте произведения свойство скрытого выражения нависшего над солдатами чувства страха смерти: «Пули современного крупнокалиберного не ранят, а рвут человека. Кусками. Они так же, кусками, рвут и скалу, что рядом» [3, с. 281], «Нужны гранатометы. И обязательно одноразовые «РПГ-27»... Проклевывают даже броню» [3, с. 320]. Бесстрастное воспроизведение последствий боевых операций также более ярко подчеркивает весь ужас описываемых событий: «Даже грузовики сгорели в ноль, в ничто. Людей тем более не собрать... Вместо людей лежали вразброс невнятные обгорелые куски. То ли дерева. То ли куски неких животных... Окурки, говорят боевики. Настоящие окурки войны» [3, с. 429].

Следует акцентировать внимание и на том, что через весь текст романа «Асан» лейтмотивом проходят различные определения войны,

в которых по ходу сюжета меняются прилагательные: «Война – дело заводное» [3, с. 51], «Война дело веселое... Иногда» [3, с. 196], «Война – справедливая вещь... Иногда» [3, с. 238], «Война – дело чувствительное» [3, с. 369], «Война – интересное дело» [3, с. 474]. Перечисленные трактовки войны, встречающиеся в произведении, представляют собой своеобразный спектр изменений эмоционального состояния главного персонажа – майора Александра Жилина – во время службы в Чечне. Постепенно в определениях войны появляется слово «иногда», которое обнаруживает начало сомнений героя романа в верности некоторых знакомых ему представлений о войне. Однако точной интерпретации войны у Жилина нет, поэтому в конце произведения он называет ее «интересным» (то есть непонятным, странным) делом.

Таким образом, в романе «Асан» автор пытается передать эмоциональное состояние человека на войне, заставить читателя испытать чувства солдат, участвовавших в чеченском конфликте. Способом достижения этих целей служит использование в тексте произведения как внутрисистемной (в первую очередь текстовой и лексической), так и контекстуальной экспрессивности. Применяя различные языковые способы выражения экспрессивности, В.С. Маканин передает в своем романе «то, что называется «духом войны» [5].

Список литературы:

1. Аванесова Н.В. Эмоциональность и экспрессивность – категории коммуникативной лингвистики // Вестник Югорского государственного университета. – 2010. – Выпуск 2 (17). – С. 5-9.
2. Королева Е.И. Экспрессивные грамматические средства языка в аспекте функционально-семантического поля (на материале современной британской беллетристики): дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2016. 221 с.
3. Маканин В.С. Асан. – М.: Издательство «Э», 2018. 480 с.
4. Тошович Б. Экспрессивный синтаксис глагола русского и сербского / хорватского языков. – М.: Языки славянской культуры, 2006. 560 с.
5. Чередниченко С.А. Уравнение Маканина [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. – 2009. – №5. – URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/5/ch12.html> (дата обращения: 08.08.2018).

РАЗДЕЛ 4. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

4.1. РУССКИЙ ЯЗЫК

КОГНИТИВНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЯДЕРНО-ПЕРИФЕРИЙНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ АРХАИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Кадим Мундер Мулла Кадим

*доцент кафедры русского языка Багдадского университета,
Багдад, Ирак*

Аль Саади Алла Шинан

*преподаватель кафедры русского языка Багдадского университета,
Багдад, Ирак*

COGNITIVE INTERPRETATION NUCLEAR-PERIPHERAL ORGANIZATION ARCHATIC UNITS IN THE WORKS OF N. CHERNYSHEVSKY

Kadim Munder Mullah Kadim

*Associate Professor of the Russian Language Department,
Baghdad University,
Baghdad, Iraq*

Al Saadi Alla Shinan

*the teacher of the Russian language department,
Baghdad University, Baghdad, Iraq*

Аннотация. В статье представлена когнитивная интерпретация ядерно-периферийной организации архаических единиц в произведениях Н. Чернышевского; представлено определения понятий «когнитивная семантика» и «когнитивная интерпретация»; показано, как ЛСП являются основой для дальнейшей категоризации и концептуализации окружающего мира (действительности) в произведениях Н. Чернышевского с помощью разных видов архаических единиц, среди которых выделены: 1) собственно лексические; 2) лексико-фонетические; 3) лексико-морфологические; 4) лексико-словообразовательные; 5) лексико-семантические; доведено, что с помощью 5 основных фреймов произведена организации вербализованной информации о мире в произведениях Н. Чернышевского: предметный, акциональный, посессивный, таксономический, компаративный фреймы.

Abstract. The article represents cognitive interpretation of the nuclear-periphery organization of archaic units in the works of N. Chernyshevsky; the definitions of “cognitive semantics” and “cognitive interpretation” have been represented; it has been shown how LSF is the basis for further categorization and conceptualization of the world (reality) in the works of N. Chernyshevsky with different kinds of archaic units, among which are: 1) lexical; 2) lexico-phonetic; 3) lexico-morphological; 4) lexico-formational; 5) lexico-semantic; it has been proved that with the help of 5 main frames the organization of verbalized information about the world in the works of N. Chernyshevsky has been made: subject, actional, possessive, taxonomic, comparative frames.

Ключевые слова: когнитивная интерпретация; ядерно-периферийная организация; архаические единицы; Н. Чернышевский.

Keywords: cognitive interpretation; nuclear-periphery organization; archaic units; N. Chernyshevsky.

В последние десятилетия в лингвистике все большее значение приобретает фактор человека как субъекта познания, который является носителем индивидуального опыта и системы знания о мире [6, с. 57]. Общая тенденция к интерпретационному подходу в различных дисциплинах нашла свое отражение в так называемой «когнитивной революции» [7, с. 20], которая начала свое движение с середины XX ст. Новый подход вызвал радикальные изменения в языкознании, что обусловило переосмысление теории и практики лингвистических исследований на базе «новой интегральной парадигмы знания», которая, учитывая свою направленность, является *функциональной* [16, с. 230]. Этот подход получил название *когнитивная лингвистика*.

Современная когнитивная лингвистика относится к тем наукам, которые с помощью своих специфических методов исследуют один из общих предметов – *когницию* [17, с. 10]. К когнитивным наукам также можно отнести когнитивную психологию, теорию когниции, логический анализ языка, искусственный интеллект и другие базы знаний. В пределах когнитивной лингвистики ключевое внимание сконцентрировано на языке как общем когнитивном механизме, а человек изучается как система для получения, обработки, хранения, а затем мобилизации информации с целью рационального решения сформулированных задач [7, с. 21, 17]. Человеческое сознание при этом рассматривается в виде контейнера.

Уже на ранних этапах своего развития когнитивный направление являлось реакцией на недовольство подходом к семантике, стимулируя рост интереса к развитию понятия «значение» с психологической точки зрения, которое игнорировалось лингвистами, рассматривая семантику как символическую логику. Именно из семантики в когнитивную лингвистику пришли ее известные представители, такие, как: Н.Д. Арутюнова, А. Вежбицкая, Е.С. Кубрякова, В.Н. Телия и др. Следует также отметить таких представителей когнитивного подхода в семантике, как Ч. Филлмора, Дж. Лакоффа, Р. Ленекера, Л. Талми, Р. Джакендоффа и др.

На сегодня *когнитивная семантика* считается одним из ключевых разделов в когнитивной лингвистике [12, с. 259]. Когнитивную лингвистику даже называют «надглубинной семантикой», считая ее естественным развитием семантических идей [19, с. 27]. Это определенная теория значения, где значительное место отводится антропоцентрическому фактору, который «наблюдает», «концептуализирует» и «категоризирует», формируя значение, а не получая их уже готовыми [3, с. 18]. Базовыми здесь является понятие «информация», «значение» и «смысл» [1, с. 28].

Когнитивная интерпретация лексических значений слов дает возможность определить общие правила устройства структур знания в памяти человека, который способен благодаря языку понимать себя и мир. В сознании говорящего возникает определенная картина мира, с помощью которой человек воспринимает действительность. Учитывая это, важным аспектом в разграничении терминов «концептосферы», которая является сферой мышления и состоит из концептов, схем, понятий, фреймов, абстрактных сущностей и т.д., и «семантическое пространство языка», который еще называют языковой картиной мира и который является частью концептосферы, выраженной с помощью языковых знаков и совокупности значений [20, с. 43]. *Концептосферу*

еще называют *концептуальной картиной мира*, содержащей значительную часть невербализованных знаний, которые не имеют языковых обозначений, поскольку относятся к сфере подсознательного [9, с. 3]. В семантическом пространстве языка выражена та часть концептосферы народа, которая и является предметом изучения когнитивной семантики [20, с. 43].

Итак, с позиций когнитивистики структура языка является порождением двух важных факторов: первый – это *внутренний* (то есть ум индивидуального говорящего), второй – это *внешний* (культура, общая с другими говорящими).

Е.С. Кубрякова отмечает, что языковая картина содержит определенные знания о конкретном языке как ключевой знаковой системе и знания в ней, то есть наши знания о мире, которые представлены в семантике единиц языка и речи, являются упорядоченными и динамичными. Вместе они дают возможность сформировать **внутренний лексикон** (ВЛ), который основан на вербальных сетях [18, с. 137]. По ее словам, эти вербальные сети как бы организуют ВЛ в одно целое образование в мышлении конкретного человека, которое является неотъемлемой частью его памяти. Ее цель заключается в хранении определенной информации и самого простого доступа к ней для использования ее в своей умственной и речевой деятельности [там же].

Благодаря своей отражательно-интерпретативной природе лексико-семантическая система языка формирует лексико-семантическое полу (ЛСП) как конститuanты языковой модели мира, а значение единиц, объединенных в поля, схематично отражают человеческий опыт и является объектом исследования когнитивной семантики [23, с. 116].

Необходимо отметить, что семантический, структурный и системный принципы группировки лексики в ЛСП являются основой для дальнейшей *категоризации* и *концептуализации* окружающего мира (действительности) [3, с. 95–96]. Если **концептуализация** – это осмысление информации, которая поступает, мыслительное конструирование явлений и предметов, которое способствует образованию конкретных представлений о действительности с помощью концептов [там же, с. 22]; то **категоризация** – это операция, которую мы выполняем незаметно и которая позволяет охарактеризовать объект путем отнесения его к более общей категории. Это выделение в мире групп, классов, категорий, которые являются процессом познания человеком мира [3, с. 23]. В большинстве случаев она проходит автоматически и подсознательно, но значительная часть категорий является представлением не предметов, а абстрактных сущностей [28].

Проанализировав произведения Н. Чернышевского [34–36], приходим к выводу, что автор концептуализирует и категоризирует действительность с помощью следующих каких классов архаических единиц, среди которых выделяем:

1) *собственно лексические* – слова, которые полностью являются устаревшими (*чадо, ректи, понеже, салоны, лакеи*);

2) *лексико-фонетические*, которые от современных вариантов отличаются только одним или несколькими звуками или местом ударения (*нумер, паспорт*);

3) *лексико-морфологические* – устаревшие словоформы и грамматические характеристики слова (*спешные дела*);

4) *лексико-словообразовательные*, которые от современных однокоренных синонимов отличаются словообразовательным формантом – суффиксом или префиксом (*податель, подаяние*);

5) *лексико-семантические*, в которых устаревшим является только отдельное значение (*роза* в значении «лицо», *страмница* в значении «плохой человек»)

Как видим, если рассматривать когнитивную семантику архаизмов в произведениях Н. Чернышевского [34–36] с позиции когнитивной лингвистики, можно отметить, что когнитивная семантика приобретает статус концепта, который и есть результатом категоризации и концептуализации человека, который написал то или иное литературное произведение, то есть автор – это выразитель когниции. Поэтому в произведениях Н. Чернышевского упомянутые архаизмы обозначают не только конкретный объект или предмет, но и имеют определенную смысловую нагрузку, *ассоциативную семантику*, без которой очень трудно понять смысл любого произведения.

Кроме этого, **концептуализация** считается *первичной*, а **категоризация** – вторичной, хотя это сложный диалектический процесс. Концептуализация выделяет минимальные единицы опыта, категоризация объединяет их в большие группы, опираясь на уже существующие концепты [5, с. 14].

В отличие от лексической семантики, в когнитивной семантике в основе формирования ЛСП лежат различные структуры знания о мире: *концепты, домены, фреймы, когнитивные модели* [3, с. 95–96].

Д.А. Круз определяет **концепты** как тесные элементы между словами и внеязыковой реальностью, отмечая, что значение слова не может быть сведено к концепту [26, с. 395–396]. Ю.С. Степанов называет *концепт* «густком культуры в сознании человека», говоря, что это многомерная глобальная структура, которая состоит из понятий, эмотивного и оценочного блоков, частицей истории и / или этимоло-

гии [21, с. 40–41]. Существуют также концепты, которые состоят только из категориальных компонентов, вроде оценки, модальности, предложения и тому подобное. Такие концепты не имеют образного содержания, но их можно считать категориями [5, с. 15].

Концепт не является эквивалентным знаку, в котором раскрывается только его часть. «Если знак в тексте – это слово, то лексическое значение – его обозначаемое, а если знак – это термин, то его означаемым является понятие. Итак, для концепта в лингвистике нет свободного семантического пространства и нет плана выражения, в котором бы этот особый ментальный феномен был бы помещен» [4, с. 83].

Концепты могут быть *элементарными*, которые получают свое значение непосредственно, или *сложными*, которые имеют внутреннюю структуру и получают значение опосредованно через принципы объединения, объединяющие их с элементарными [28, с. 40]. В более широком смысле структуру концепта можно представить в виде поля, в середине которого находится основное понятие, которое является его ядром, а на периферии – все то, что принесено культурой, опытом – личным и народным, а также традициями [19, с. 61].

Анализируя отношение концепта и лексического значения, следует отметить, что и семантическое пространство языка, и концептофера являются мыслительными сущностями. На первый взгляд, может показаться то, что *лексическое значение* – это то же, что и концепт, но большинство ученых разграничивают эти понятия. Так Р. Ленекер доказывает тезис о том, что лексическое значение – это понятие слишком узкое и находится далеко от когнитивной реальности [31]. В зависимости от сферы применения концепт включает в себя элементы лексического значения, но его содержание всегда глубже, а объем является узким [4, с. 86]. Концепт значительно шире лексического значения [2, с. 270, 275; 15, с. 6]. С.Д. Попова и И.А. Стернин отмечают, что разница прослеживается только в том, что значение – это квант семантического пространства, который прикреплен к языковому знаку, а концепт с конкретным знаком не связан и может выражаться различными знаками, их совокупностью или вообще не иметь представления в системе языка [20, с. 44].

С. Шафиков отмечает, что в языке концепт представлен значением, или сложной взаимосвязью значений, который называется ЛСП, но не каждая концептуальная сфера соответствует ЛСП, поскольку для этого она должна быть типизированная общим концептом [24, с. 10]. Учитывая это, с позиции когнитивной семантики ЛСП – это фиксированный и вербализованный фрагмент знаний.

Поскольку концепты, хранящихся в сознании не можно считать изолированными, но их можно понять только в контексте структур фонового знания [8, с. 255]. Самым распространённым для такого вида структур является термин **домен** [25, с. 2], что, как определяет Р. Ленекер, – это когнитивная сущность, ментальный опыт, представленные пространства или концептуальные комплексы; это контекст для характеристики семантической единицы [31, с. 147]. Впоследствии ученый объясняет домен, как область опыта [30, с. 44].

Понятие домена может быть применено и к более *широкому ассоциативному полю* (например, любая разноплановая информация, которая связана с архаическим понятием ВЕЛЬМОЖА), и к *классической понятийной категории*, которая является частью ассоциативного поля (ВЕЛЬМОЖЬЕ как сфера понятий явлений и предметом, где прослеживается объединение с помощью гиперо-гипонических связей: *лакеи – сударыни*).

Р. Ленекер, давая определение базовым и небазовым доменам, развивает идею уровней концептуальной организации, за которой концепт дает потенциал для существования более специфическим концептам, которые пытаются создать такие домены, где в их пределах образуются новые концепты, и так до бесконечности, что создает огромное количество иерархий [30, с. 45]. Для разноуровневых доменов применяется понятия «концептосферы»; «домен» является информационным узлом в ее пределах; «парцелла» – узел, расположенный в пределах конкретного домена; «концепт» – это конститутанты парцеллы. На каждом уровне существует своя концептуальная структура, которая может быть представлена в виде сети.

Воспроизведение концептуальных структур значения единиц языка, а также идентификация в их пределах фрагментов, которые формируют концептуальные модели значения, обуславливают их схематическую структуру. Для этого используется понятие **фрейма** (с англ. *обрамление*), что является базовой концептуальной моделью.

Фрейм – это многокомпонентный концепт, объемное представление, некоторая совокупность стандартных знаний о предмете или явлении [20, с. 84]. Ч. Филлмор называет *фрейм* системой концептов, которые связаны так, что для их понимания нам необходимо понимать всю структуру, частью которой он является [27, с. 111]. Он отмечает, что концептуализация фрейма имеет много общего с изучением ЛСП, предполагая, что само понятие фрейма построено на основе лингвистической теории поля [22, с. 56].

Для построения концептуальных структур, как правило, в современной лингвистике используют 5 основных фреймов [11, с. 85–86],

которые демонстрируют выходные, схемные (обобщенные) принципы для категоризации и последующей организации вербализованной информации о мире, и являются инструментами, с помощью которых происходит ее обработка. Эти фреймы прослеживаются и в произведениях Н. Чернышевского [34–36].

1. *Предметный фрейм*: единая сущность (ЧТО или КТО) характеризуется в соответствии со своими количественными, качественными, бытийными, локативными и темпоральными параметрами: *интригантка, свей*.

2. *Акциональный фрейм*: несколько участников явления, предмета или события, которые имеют свои аргументативные роли: *страмить*.

3. *Посессивный фрейм*: отображает связь по модели КАКОЙ-ТО-владелец КОЕ-чем владеет: *воздорожал*.

4. *Таксономический фрейм*: демонстрирует отношение категоризации, что проявляется в различных вариантах бытия КОЕ-ЧТО-индивиду, который является видом, родом или ролью: *смертной*.

5. *Компаративный фрейм*: примыкает к таксономическому и формируется с помощью связей тождества, подобия и сходства: *вдовое*.

Когда происходит объединение основных фреймов, тогда возникает концептуальная (семантическая) сеть, которая является важным аспектом нашей памяти и упорядочивает информацию о сущности мира, который мы воспринимаем [10, с. 80]. Хотя количество схем и ограничено, но разнообразная комбинаторика позволяет получать различные конфигурации концептуальных сетей, в том числе сети-ветвях, где на разных концептуальных уровнях используются те же схемы [11, с. 85–87].

Фрейм выступает как модель прототипного значения лексической единицы и его модель может быть применена при концептуальном анализе любого ЛСП.

Сравнивая теорию ЛСП с позиций лексической семантики и теории фреймов когнитивной семантики, Ч. Филмор отмечает, что первая отличается своей ориентацией к изучению групп лексем ради них самих и интерпретации семантических сфер как лингвистических феноменов, тогда как семантика фреймов предусматривает возможность говорящих в полной мере знать слово, что входит в некоторую сферу лексики, даже если они совсем не знают никаких других слов из этой сферы или знают только некоторые из них [22, с. 60].

ЛСП как совокупность лексических единиц, объединенных по семантическому принципу, обслуживает денотативный план, связанный с конкретизацией образа, а фрейм, будучи системой поддержки

сигнификативного плана, обеспечивает выбор адекватного способа общей организации ментального образа [14, с. 206–261]. Итак, структурная лингвистика, в частности теория лексических полей, занимается изучением групп лексем ради них самих и рассматривает ЛСП как языковые феномены, тогда как фреймовая семантика подчеркивает необходимость связывания значения слова с фреймом, который лежит в его основе [3, с. 60].

Рассматривая разницу между семантическим (компонентным) и концептуальным анализом, Е.С. Кубрякова отмечала, что первый связан с разъяснениями языковой единицы и нацелен на расщепление семантической структуры, то есть уточнение сигнификативных, денотативных и коннотативных значений, которые ее реализуют; а концептуальный – обращен к знанию о мире, находится в поиске известных концептов, которые подведены под единый знаменатель и, таким образом, характеризуют его бытийность в качестве маркеров уже давно известной когнитивной структуры [18, с. 85].

Таким образом, изучение вербализованных знаний, то есть концептов, в когнитивной семантике происходит с помощью концептуального анализа, который является логическим продолжением компонентного анализа, поскольку значение единиц языка и речи является объектом изучения также и традиционной семантики. Сама природа поля как лингвистического объекта обуславливает целесообразность интеграции в его теорию положений когнитивной семантики. Полевой подход к явлениям языка основан на понимании языковой системы как инструмента мысли и коммуникации, на признании того факта, что без наличия лексико-семантической системы невозможны были бы познания мира и само человеческое мышление.

Одним из компонентов современного изменения лингвистической парадигмы также переносим свое внимания на семантическую теорию с *синонимии* на *полисемию*. А. Зализняк отмечает, что граница между этими двумя понятиями – это вопрос концептуализации действительности [13, с. 20]. Когнитивная семантика предлагает свой метод описания многозначности: введение инвариантного значения, поскольку оно может существовать в сознании носителя, облегчая человеку восприятие концепта, хотя это лишь абстрактная идея, и она не покрывает всего разнообразия использования языковой единицы.

Список литературы:

1. Алефиренко Н.Ф. Когнитивная семантика в аспекте лингвосомиозиса / Н.Ф. Алефиренко // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – СПб, 2007. – Т. 9. – № 46. – С. 28–38.

2. Аскольдов С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: [антология] / [под. ред. В.Н. Перознака]. – М.: Academia, 1997. – С. 267–280.
3. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: курс лекций [по английской филологии] / Николай Николаевич Болдырев. – Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та, 2001. – 123 с.
4. Болотов В.И. А.А. Потёбня и когнитивная лингвистика / В.И. Болотов // Вопросы языкознания. – М., 2008. – № 2. – С. 82–96.
5. Васильев Л.М. О понятиях и терминах когнитивной лингвистики / Л.М. Васильев // Исследования по семантике. – Уфа: РИО БашГУ, 2004. – № 22. – С.10–18.
6. Гуреев В.А. Языковой эгоцентризм в новых парадигмах знания / В.А. Гуреев // Вопросы языкознания. – М., 2004. – № 2. – С. 57–67.
7. Демьянков В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода / В.З. Демьянков // Вопросы языкознания. – М., 1994. – № 4. – С. 17–33.
8. Жаботинская С.А. Концепт/домен: матричная и сетевая модели / С.А. Жаботинская // Культура народов Причерноморья. – Ялта, 2009. – № 168. – Т. 1. – С. 254–259.
9. Жаботинская С.А. Ономазиологические модели и событийные схемы / С.А. Жаботинская // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. – Харків, 2009. – № 837. – С. 3–14.
10. Жаботинская С.А. Онтологий для словарей тезаурусов: лингвокогнитивный подход / С.А. Жаботинская // Філологічні трактати. Сумський ДУ, ХНУ. – Суми, 2009. – № 2. – Том 1. – С. 71–87.
11. Жаботинская С.А. Геометрия смысла: концептуальные модели языка и фрактальные формы / С.А. Жаботинская // Первая российская конференция по когнитивной науке: [тезисы докладов]. – Казань: Казанский гос. ун-т, 2004. – С. 85–87.
12. Жаботинская С.А. Принципы лингвокогнитивного анализа и феномен полисемии / С.А. Жаботинская // Проблеми загального, германського та слов'янського мовознавства. До 70-річчя професора В.В. Левицького. – Чернівці: Книги ХХІ, 2008. – С. 357–368.
13. Зализняк А.А. Феномен многозначности и способы его описания / А.А. Зализняк // Вопросы языкознания. – М., 2004 – № 2. – С. 20–45.
14. Звегинцев В. А. Мысли о лингвистике / Владимир Андреевич Звегинцев. – М.: Изд-во Московск. ун-та, 1996. – 336 с.
15. Карасик В.И. Культурные доминанты в языке / В.И. Карасик // Языковая личность: культурные концепты. – Волгоград-Архангельск: Перемена, 1996. – С. 3–16.

16. Кубрякова Е.С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) / Е.С. Кубрякова // *Язык и наука конца 20 века.* – М.: ИЯ РАН, 1995. – С. 144–238.
17. Кубрякова Е.С. Язык и знание / Елена Самуиловна Кубрякова. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
18. Кубрякова Е.С. Модели порождения речи и главные отличительные особенности речемыслительного процесса / Е.С. Кубрякова // *Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи.* – М.: Наука, 1991. – С. 82–140.
19. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: [учеб. пособие] / Валентина Авраамовна Маслова. – Минск: ТетраСистемс, 2008. – 272 с.
20. Попова З.Д. Семантико-когнитивный анализ языка: [монография] / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: Изд-во “Истоки”, 2006. – 226 с.
21. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Юрий Сергеевич Степанов. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1997. – 824 с.
22. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания / Ч. Филлмор // *Новое в зарубежной лингвистике.* – М., 1988. – № 23. – С. 52–92.
23. Харитончик З.А. Способы концептуальной организации знаний в лексике языка / З.А. Харитончик // *Язык и структуры представления знаний: [сб. науч.-аналит. обзоров].* – М.: ИНИОН РАН, 1992. – С. 97–123.
24. Шафиков С.Г. Категории и концепты в лингвистике / С.Г. Шафиков // *Вопросы языкознания.* – М., 2007. – № 2. – С. 3–17.
25. Clausner T.C. Domains and image schemas / T.C. Clausner, W. Croft // *Cognitive Linguistics.* – N.Y., 1999. – No 10–1. – P. 1–31.
26. Cruse D.A. Prototype theory and lexical semantics / D.A. Cruse // *Meanings and Prototypes* / [ed. S.L. Tzohadzidis]. – London: Routledge, 1990. – P. 395–396.
27. Fillmore Ch.J. Frame semantics / Ch.J. Fillmore // *The Linguistic Society of Korea (ed.). Linguistics in the Morning Calm.* – Seoul: Hanshin Publishing Co, 1982. – P. 111–137.
28. Lakoff G. The invariance hypothesis: is abstract reason based on image-schemas? / George Lakoff // *Cognitive linguistics.* – 1990. – V. 1. – No. 1. – P. 39–74.
29. Langacker R.W. Cognitive grammar. A basic introduction / Ronald W. Langacker. – N.Y. : Oxford University Press, 2008. – 562 p.
30. Langacker R.W. Concept, Image, and symbol. / Ronald W. Langacker. – [2nd]. – Berlin; New York, 2002. – 416 p.
31. Langacker R.W. Foundations of cognitive grammar / Ronald W. Langacker // *Theoretical prerequisites.* – Stanford : Stanford University Press, 1987. – V. 1. – 540 p.

32. Talmy L. Lexicolazation patterns: semantic structure in lexical forms / L. Talmy // Shopen T. Language typology and syntactic description. – Cambridge: Cambridge University press, 1985. – P. 57–149.
33. Wierzbicka A. Semantics – Primes and Universals / Anna Wierzbicka. – N.Y. : Oxford University Press, 1996. – 512 p.
34. Чернышевский Н.Г. Пролог [Электронный ресурс] / Н.Г. Чернышевский. – Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_1871_prolog.shtml
35. Чернышевский Н.Г. Что делать? [Электронный ресурс] / Н.Г. Чернышевский. – Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0020.shtml
36. Чернышевский Н.Г. Юношеские произведения [Электронный ресурс] / Н.Г. Чернышевский. – Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_unosheskie.shtml

ФОРМИРОВАНИЕ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ СИНОНИМИЧЕСКОГО РЯДА С ДОМИНАНТОЙ ВРЕМЯ В РУССКИХ ПОСЛОВИЦАХ, ПОГОВОРКАХ, КРЫЛАТЫХ ВЫРАЖЕНИЯХ

Ратько Татьяна Владимировна

*канд. филол. наук, доцент, Белорусский государственный
педагогический университет имени Максима Танка – БГПУ,
Республика Беларусь, г. Минск*

FORMING AND FUNCTIONING OF THE SYNONYMIC ROW WITH THE DOMINANT TIME IN RUSSIAN PROVERBS, SAYINGS, CATCH PHRASES

Tatyana Ratsko

*PhD in Philology, Associate Professor,
Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank – BSPU
Republic of Belarus, Minsk*

Аннотация. В статье рассматриваются проблема определения синонимов и синонимический ряд с доминантой *время*. Выявляется этимология компонентов данного синонимического ряда, определяется

их функционирование в некоторых русских пословицах, поговорках и крылатых выражениях.

Abstract. The article deals with the problem of defining synonyms and the synonymic row with the dominant *time*. It reveals the etymology of the components of the given synonymic row, defines their functioning in some Russian proverbs, sayings and catch phrases.

Ключевые слова: синонимы; синонимия; синонимический ряд; доминанта; синонимические отношения; пословицы; поговорки.

Keywords: synonyms; synonymy; synonymic row; dominant; synonymic relations; proverbs; sayings.

Проблема развития синонимических отношений всегда была актуальной в лингвистике, поскольку именно синонимы являются наилучшим показателем развитости и богатства языка. Несмотря на достаточно высокую степень изученности данного языкового явления, до сих пор не существует единого мнения по многим вопросам в области формирования и развития синонимических отношений. Так, есть расхождения во мнениях по поводу определения синонимов, формирования и наполняемости синонимического ряда, критериев синонимичности. Кроме того, недостаточно изучена синонимия и в диахроническом аспекте.

В дальнейшем исследовании мы будем опираться на определение синонимов, данное А.П. Евгеньевой, поскольку, на наш взгляд, оно в наибольшей степени отражает суть данного лингвистического явления: «... синонимами следует считать слова, обозначающие одно и то же понятие, тождественные или близкие по значению слова, которые определенным образом соотношены в данное время в языке и служат детализации и различению тонких смысловых оттенков понятия или экспрессивных, стилистических, жанровых и иных различий» [3, с. 29]. Ключевым моментом в данном определении, по нашему мнению, следует считать фразу «слова, обозначающие одно и то же понятие», так как безусловным является постулат о том, что в основе значений синонимичных слов должно непременно лежать одно и то же понятие, в противном случае синонимичные связи будут утрачены. Таким образом, мало сказать, что синонимы – это близкие по значению слова, следует уточнить, что в едином синонимическом ряду должны стоять слова, имеющие в основе своих значений одно и то же понятие и различающиеся лишь семантическими или иными (например, стилистическими) оттенками. При этом наличие в слове подобных оттенков значений не может препятствовать слову вступать в синонимические

отношения при том условии, что все компоненты синонимического ряда в основе своей семантики будут иметь одно и то же понятие, поскольку оттенки значения слова могут носить субъективный характер (если слово имеет, например, эмоционально-экспрессивную окраску), понятие же, являющееся прежде всего логической категорией, всегда объективно.

Итак, в едином синонимическом ряду следует искать не просто тождественные или близкие по значению слова, а лексические единицы, имеющие различие лишь в оттенках значений. Показательно в данном случае сопоставление синонимических рядов с доминантой *время*, приведенное в разных словарях синонимов. Так, например, сравним данные «Словаря синонимов русского языка» под редакцией А.П. Евгеньевой и «Словаря синонимов русского языка» З.Е. Александровой. В первом из них приведены следующие синонимические ряды: 1. Время, пора. 2. Время, пора, час, момент [7, т. 1]. Отношения между этими словами представим так:

пора – час – момент



время

Схема 1.

В «Словаре синонимов русского языка» З.Е. Александровой синонимические отношения компонентов с доминантой *время* рассматриваются по-другому: **Время 1.** *в жизни государства, общества и т.п.:* век, эпоха, времена, полоса, дни, час, момент; эра (книжн.); година (высок.). 2. см. **срок**. 3. см. **досуг, свободное время** [1, с. 81, 129]. Данный синонимический ряд схематично выглядит так:

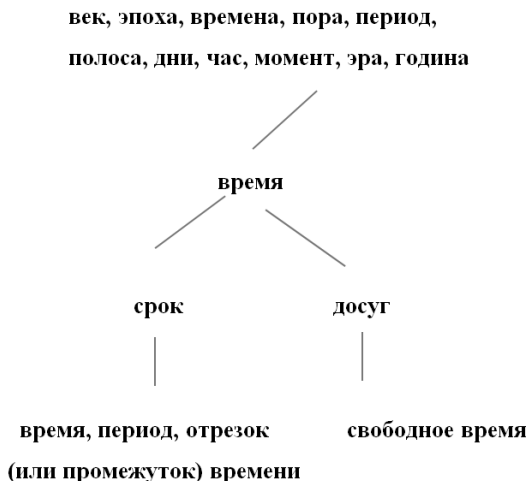


Схема 2.

Как видно на схеме, внутри данной лексико-семантической группы не прослеживается четких синонимических связей между компонентами *срок* и *век*, *срок* и *эра*, *досуг* и *година* и так далее. В пределах схемы, составленной по «Словарю синонимов русского языка» под редакцией А.П. Евгеньевой, в синонимические отношения вступают все компоненты ряда: *время* – *пора*, *время* – *час*, *время* – *момент*. В указанном словаре не входят в один синонимический ряд такие слова, как *время* и *век*, *эпоха*, *полоса*, *эра*, *година*. Тем более отсутствуют синонимические связи между словами *эпоха* – *срок*, *эпоха* – *досуг* и так далее.

Проследим, как формировался синонимический ряд с доминантой *время*. Приведем ряд, составленный на основе данных исторических словарей: «Словаря древнерусского языка» И.И. Срезневского, «Синонимы славеноросской», «Лексиса...» Лаврентия Зизания, «Словаря русского языка, составленного вторым отделением Императорской Академии наук» и «Словаря русского языка» XI-XVII вв.): **ВЕРЕМЯ, cronos, tempus, время, филя, чась, пора, срок, досуг** [8, т. 1, стб. 243-244], [9, с. 141, 26], [5, вып. 3, с. 108-109], [6, вып. 1, стб. 545-546]. Если сопоставить данные исторических и современных словарей, можно отметить, что синонимический ряд с доминантой *время* сохранил слова *время*, *час*, *пора*, *период*, *срок*, *досуг*. Заметим, что доминанта данного ряда – **время** – заимствована из церковносла-

вянского языка вместо **vermèn* [10, т. 1, с. 361-362]; **пора** – очевидно, общеславянское производное посредством перегласовки и темы – от *переть* [12, с. 355]; **срок** – вероятно, общеславянское образование [12, с. 425]; **час** – общеславянское образование [12, с. 487]. Слово **период** заимствовано в XVIII веке из франц. *periode* < лат. *periodus*, восходящий к греч. *periodos* [12, с. 335]; **момент** – новое заимств. из лат. *momentum* или, м. б., из нем. *Moment* [4, с. 554]. И.И. Срезневский включает в данный ряд слово **период**, опираясь, вероятно, на литературный язык периода после XVIII в.

Компоненты синонимического ряда с доминантой *время* достаточно часто встречаются в русских пословицах и поговорках. Как известно, пословицы и поговорки отражают традиции, исторические события, быт, в целом ментальность народа. Они так же оригинальны, как и фразеологизмы, поскольку неповторима жизнь отдельно взятого этноса. Изучение синонимических отношений в пословицах и поговорках представляется особенно интересным, так как таким образом фактически можно представить картину мир того или иного народа. Время – та категория, которая всегда сопровождает нашу жизнь, поэтому вполне оправдано употребление слов, относящихся ко времени, в народном творчестве. В русских пословицах, поговорках, а также в крылатых выражениях есть случаи употребления компонентов синонимического ряда с доминантой *время* в пределах одной фразы. Например: *Делу время, а потехе час* (выражение царя Алексея Михайловича, написанное им на книге, посвященной соколиной охоте) [11, с. 167]. В этой фразе заложен глубокий смысл, и в данном случае можно наблюдать одновременно и синонимические, и антонимические отношения: слова *время* (абстрактное) и *час* (конкретное) соотносятся друг с другом как общее и частное, выражая в данном контексте не оттенки одного значения, а разную степень длительности процесса. В то же время указанные лексемы противопоставляются друг другу, как противопоставляются слова *дело* и *потеха*.

О различных временных промежутках говорится в пословицах *Шутка – минутка, а заряжает на час; Пропущенный час годом не нагонишь; Час побережешься, век проживешь*. Синонимичные слова в указанных пословицах можно отнести к градационным (отличающимся степенью проявления признака или качества).

Множество пословиц и поговорок, содержащих компоненты синонимического ряда с доминантой *время*, представлено в сборнике В.И. Даля. Среди них также есть такие, в которых употребляется сразу два синонимичных слова, например: *Не время дорого, пора*. В указанном контексте вновь наблюдаем соотношение по принципу общее –

частное: обращается внимание на то, что дорого не абстрактное время само по себе, а конкретная его часть, которая может быть очень важной для человека, – *пора* [2, т. 2, с. 59]. В пословице *День мой – век мой; что до нас дошло, то и к нам пришло* [2, т. 2, с. 59] в синонимические отношения вступают слова *день* и *век*, обозначающие разные временные отрезки, отличающиеся протяженностью; в данном случае наблюдаем сопоставление обозначенных синонимов. Интересные синонимы наблюдаем в пословице *Час часовать – не ночь ночевать (не век вековать)* [2, т. 2, с. 59]: *час, ночь, век*. В современных словарях синонимов не представлено слово *ночь* в синонимическом ряду с доминантой *время*, хотя есть слово *дни* (в словаре З.Е. Александровой). В данном случае речь идет также о сопоставлении различных по протяженности временных отрезков. Аналогичные отношения в пословице *Три года – не три века. Три дня – не три года* [2, т. 2, с. 59]. Подобные пословицы словно призваны как-то утешить человека в его ожиданиях. Из истории мы знаем, как жил русский крестьянин, и чаще всего такие сопоставительные конструкции передают чаяния народа, своего рода мудрую психотерапию: когда сравниваешь то, что имеешь, с тем, что могло бы быть или было у кого-то, переносить тяготы жизни становится легче (провести неприятный час значительно легче, чем целую ночь или (тем более!) век; три года гораздо меньше трех веков, как три дня меньше трех лет. К терпению призывают и пословицы *Терпи горе неделю, а царствуй год. Терпенье дает уменье. Час терпеть, а век жить*. [2, т. 1, с. 86]. В данном случае наблюдаем еще своеобразное объяснение или поучение: *терпенье дает уменье*.

В поговорках *Сорок лет – бабий век* и *Двадцать пять лет – солдатский век* [2, т. 2, с. 59] слово *век* употребляется в значении «жизнь», а сами поговорки четко передают реалии того времени, в которое употреблялись: и короткую жизнь занятой обычно непосильным трудом женщины, и двадцатипятилетнюю солдатчину.

Таким образом, можно отметить, что если все пословицы и поговорки являются отражением жизненных ценностей, опыта, мудрости ряда поколений, то пословицы и поговорки, содержащие в себе компоненты синонимического ряда с доминантой *время*, чаще всего являются своеобразными призывами, во-первых, беречь время, так как оно является большой ценностью, во-вторых, проявлять терпение и надеяться на лучшее, которое обязательно должно прийти в более или менее отдаленном будущем.

Список литературы:

1. Александрова З.Е. Словарь синонимов русского языка. – М. : Сов. энцикл., 1968. – 600 с.
2. Даль В.И. Пословицы русского народа: Сборник. В 2-х т. – М. : Худож. лит., 1984. – Т. 1-2.
3. Очерки по синонимике современного русского литературного языка: Сб. ст. / Отв. ред. А.П. Евгеньева. – М. : Л. : Наука, 1966. – 227 с.
4. Преображенский А.Г. Этимологический словарь русского языка: В 2 т. – М. : ГИС, 1959. – Т. 1-2.
5. Словарь русского языка XI-XVII вв.: В 23 вып. / Ред. кол.: Р.И. Аванесов и др. – М. : Наука, 1975-1996. – Вып. 1-23.
6. Словарь русского языка, составленный вторым отделением Импер. Акад. наук: В 33 вып. – СПб., Тип. Импер. Акад. наук, 1895-1899. – Вып. 1-3.
7. Словарь синонимов русского литературного языка: В 2 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1970. Т. 1-2.
8. Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка: В 4 т. – М. : Книга, 1989. – Т. 1-4.
9. Старабеларускія лексіконы / Уклад. А.А. Яскевіч. – Мінск : Універсітэцкае, 1992. – 174 с.
10. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Б.А. Ларина. – М. : Прогресс, 1986-1987. – Т. 1-4.
11. Фелицына В.П., Прохоров Ю.Е. Русские пословицы, поговорки и крылатые выражения: Лингвострановедческий словарь / Под ред. Е.М. Верещагина и В.Г. Костомарова. – М. : Рус. яз., 1979. – 240 с.
12. Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В. Краткий этимологический словарь русского языка / Под ред. С.Г. Бархударова. – М. : Просвещение, 1975. – 543 с.

4.2. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

РУССКАЯ И БРИТАНСКАЯ ВОЛШЕБНАЯ СКАЗКА: ОСОБЕННОСТИ РАЗВЕРТЫВАНИЯ ОБЩЕГО СЮЖЕТА

Карпухина Тамара Петровна

*д-р филол. наук, профессор
кафедры английской филологии и межкультурной коммуникации
Тихоокеанский государственный университет,
РФ, г. Хабаровск*

A RUSSIAN AND A BRITISH FAIRY-TALE: THE DEVELOPMENT OF THE COMMON PLOT CONSTRUCTION

Tamara Karpukhina

*Doctor of Philology, Professor of the English Department
Pacific State National University
Russia, Khabarovsk*

Аннотация. Объект изучения статьи составили русские и британские волшебные сказки. Предметом анализа являются особенности развертывания общего сюжета, рассмотренного на материале русской сказки «Царевна-лягушка» и шотландской сказки «Жена-тюлениха». Основу сказок формирует архаический мифологический ритуал инициации, задающий инвариантную сюжетную схему. Вариативность развертывания общего сюжетного мотива рассматриваемых сказок определяется национально-культурным своеобразием народов.

Abstract. The object of investigation of the article is the Russian and British fairy-tales. The aim of the research is to reveal the similarities and differences in the development of the common plot construction. The Russian fairy-tale “The Frog-Princess” and the Scottish fairy-tale “The Selkie-Wife” served as the main basis of comparison. The invariant features of these fairy-tales are preconditioned by the common archaic roots embedded

in the mythological ritual of initiation, which forms the basis of the common plot construction. Variable features largely depend on the national and cultural peculiarities.

Ключевые слова: волшебная сказка; ритуал инициации; сюжетное развертывание; национально-культурное своеобразие.

Keywords: a fairy-tale; the ritual of initiation; the plot construction, national and cultural peculiarities.

Статья посвящена изучению народной сказки, русской и британской. Будучи фольклорным текстом, сказка представляет собой словесное художественное произведение, принадлежащее устному народному творчеству. Фольклорный текст является «кодово-регламентированным, функционально определенным, существующим во множестве вариантов, за которым стоит инвариант» [1, с. 377].

Основной формой бытования сказки как коллективного творчества, к которому также относятся былины, предания и легенды, сказы, песни, частушки [2, с. 272-273], является устно-поэтическая традиция: «Традиционность лежит в основе фольклорной эстетики» [3, с. 11]. Традиционно-каноническая форма сказочного повествования, развивающая один сюжет, существующий во множестве вариантов, передает особое миропонимание, корни которого заложены в архаическом, первобытнообщинном, родоплеменном мироустройстве человечества. Мифологические сюжеты и образы, которые некогда воспринимались как абсолютно достоверные, со временем теряют это свойство и «осознаются как часть вымысла, часто обретая сказочно-игровой характер.<...> Без персонажей родоплеменных мифов – домовых, леших, водяных, русалок – не обходятся фольклорные тексты» [4, с. 156].

В народных сказках «проявляются характер народа, его мудрость и моральные качества» [5, с. 317]. По своему содержанию народные сказки отличаются большим разнообразием, наиболее распространенными из них являются сказки богатырские, бытовые, сказки о животных и др. [6, с. 143].

Особо выделяются сказки волшебные, или чудесные. Они не претендуют на достоверность, речь в них идет «о выдуманном и невозможном», их исторические корни «уходят в первобытную мифологию»; многие мотивы волшебных сказок связаны с магией, с верой в сверхъестественные силы, с чудесными превращениями [3, с. 93, 96].

Данное исследование строится на материале волшебных сказок, особое внимание при этом уделено двум сказкам: русской сказке «Царевна-лягушка» [7; 8] и шотландской сказке «Жена-тюлениха» (The

Selkie Wife) [9; 10]. Предметом изучения являются особенности развертывания сказочного сюжета, характеризующегося значительным сходством. Именно сходство сюжета послужило основой для выбора данных сказок в качестве объекта исследования.

И в той, и в другой сказке избранница героя принадлежит одновременно и миру зверей, и миру людей. Иными словами, глубинной основой сказок являются тотемистические представления, сохранившиеся с архаичных, древних времен, когда люди не отделяли себя от природы, поклоняясь своему первопредку (тотему) – тому или иному животному, считавшемуся их покровителем и защитником.

Обратимся к развертыванию сюжета в анализируемых сказках.

В сказке «Царевна-лягушка» главный герой, Иван-Царевич женится на лягушке, которая помогает герою в преодолении сложных испытаний, неподвластных обычному человеку, а затем, сбросив звериную кожу, предстаёт в облике прекрасной девицы. Иван-Царевич сжигает ненавистную лягушачью кожу. Объяснив, что тем самым он нарушил наложенное на нее заклятье и совершил это до исхода положенного срока, царевна покидает его и возвращается в царство Кощея Бессмертного. Иван-Царевич отправляется на её поиски. В пути он встречает сказочных зверей, которые, в ответ на проявленное к ним доброе отношение, в трудную минуту приходят ему на выручку. С их помощью Иван-Царевич побеждает Кощея и освобождает из плена свою суженую.

В шотландской сказке «Жена-тюлениха» рыбак Гудмэн, живший у моря, становится случайным свидетелем того, как тюлениха Шелки сбрасывает кожу и превращается в прекрасную юную деву.

Согласно шотландским поверьям, Шёлки, или Сёлки (англ. *Selkie*) — это сказочные морские русалки, имевшие тюленьё обличье, жившие у берегов Фарерских, Оркнейских и Гебридских островов. Предание гласит, что каждую девятую ночь эти существа сбрасывают тюленьи шкурки и в человеческом обличье танцуют на морском берегу, вдали от людских глаз. Образ морских русалок существует и в ирландских сказках, где людей-тюленей называют Роанами.

Шелки отличались необычайной красотой, превосходившей красоту обычных, смертных людей. Девушка-шелки никогда добровольно не вступала в брак со смертным мужчиной, это случалось лишь тогда, когда ему удавалось похитить ее шкурку. Как только она находила свою, тюленью шкурку, она оставляла земного мужа и возвращалась в море.

Встреча Гудмэна с обитательницами моря описывается следующим образом:

...The sight that met his gaze made him catch his breath in sheer astonishment...Never in all his years had he cast eyes on such lovely faces, such smooth skins and such graceful limbs...

Неземная красота русалок описывается с помощью типичных для сказочного повествования постоянных эпитетов (*lovely, smooth, graceful*), параллельных конструкций (*such lovely faces, such smooth skins, such graceful limbs*), а также особо акцентируется при помощи инверсии (*Never had he cast*). Вместе с тем, даже усиленное гиперболой (*Never in all his years*) описание, как это и свойственно сказке, создает образ, «не наделенный детализированной индивидуальностью», который, вследствие этого, изначально «готов ко всяким метаморфозам» [11, с. 30] и чудесным превращениям, что и является одной из главных особенностей волшебной сказки.

Гудмэн впервые испытывает чувство любви, которое передано с помощью традиционной, стертой метафоры покоренного сердца: *His heart that had never loved a woman was now conquered by the beauty of the sea-lass, and he did not want to lose her*. Гудмэн тайно забирает тюленью шкурку прекрасной девушки, которая становится его женой.

Шелки внешне выглядит счастливой, но тоска по прежней морской жизни тяжким грузом лежит на ее сердце: *Although she appeared fair happy, there always seemed to be a weight upon her heart. And many a sad, yearning glance did she cast towards the sea.*

И все же Шелки хорошая, заботливая жена, она хранит семейный очаг, рождает Гудмэну семерых детей. Но однажды, когда Гудмэн отправляется на рыбную ловлю, Шелки начинает искать свою кожу, спрятанную мужем. Узнав от маленькой дочери, куда отец запрятал шкурку, Шелки находит ее, превращается в тюлениху и уходит в свой морской мир. С грустью покидает она детей, но море неодолимо притягивает её: *Its head lifted above the waves, looking at them with its lovely gentle eyes shining with a gleam that mingled joy with sadness.*

Сюжет двух сказок – русской сказки «Царевна-Лягушка» и шотландской сказки «Жена-тюлениха» – демонстрирует явное сходство. В обеих сказках сюжет строится вокруг центральной темы – обретения главным героем жены. В обеих сказках важную роль играет случай. В русской сказке он проявляется в том, что стрела героя упала именно в болото, а не на боярский или купеческий двор, как у его братьев. В шотландской сказке рыбак становится случайным свидетелем появления на берегу русалок и влюбляется в одну из них.

В основе обеих сказок лежит единая инвариантная схема, описывающая ритуал инициации (посвящения), существовавший в родоплеменном, первобытном обществе: юноша, достигший половой зрелости,

должен был перейти в группу взрослых мужчин, обладающих правом вступить в брак. Ритуалы в родоплеменном обществе осуществляли важнейшую роль, выступая, в соединении с мифологией, «как сила организующая, цементирующая поведение и сознание отдельных людей и их сообществ» [12, с. 153].

Ритуал как «система действий, совершаемых по строго установленному порядку, традиционным способом и в определенное время» не только служил «главным механизмом человеческой памяти», но и «магически связывал людей с живыми силами природы, с персонифицированными существами, богами» [13, с. 40-41].

С семиотических позиций, ритуальное действие «было п е р в ы м семиотическим процессом, который формировал мифологические представления первобытных людей»; в фидеистическом (религиозном) смысле ритуал представляет собой форму «символического поведения, связанного с в е р о й в высшие силы (сверхприродные и непознаваемые: в сверхъестественные возможности тотемных животных, волшебных или священных предметов, в духи, божества, колдовство» и проч. [14, с. 279].

Ритуал инициации в родоплеменной, мифологический период развития человечества предполагал совершение обряда символической временной смерти, который сопровождался телесными истязаниями, увечьями, причем посвящаемый был вполне убежден, что он умер и воскрес, получив при этом новое имя [15, с. 39].

В волшебной сказке ритуал инициации претерпел значительные изменения: сказочный герой, нарушивший некий строжайший запрет, должен, в качестве наказания за это, пройти целый ряд испытаний. Преодоление испытаний требует необычных знаний, которыми владеет либо мудрая жена, либо другие сказочные помощники. С их помощью герой преодолевает испытания и обретает счастье в виде невесты-жены и материальных благ (царства-королевства и т.п.).

Одним из требований ритуала инициации был выбор жены из чужого, другого племени, иными словами, брак должен был носить экзогамный характер [15, с. 85].

В волшебной сказке данный ритуал сохраняется, что демонстрируют и приведенные сказки, в которых жены принадлежат иному, и даже не человеческому, роду, о чем свидетельствует их изначальное звериное обличье. Мотив брака с тотемным чудесным животным, считавшимся прародителем и защитником рода, имеет здесь ритуально-мифологический генезис. Заметим, что в волшебной сказке герой всегда молод. И приобрести знания он может только от своих тотемов – предков-покровителей, которые обитают в мире мертвых. Русская и

шотландская сказки сохраняют тотемистическую составляющую. И лягушка, и тюлениха предстают в роли чудесной жены-помощницы, пришедшей и иного, потустороннего мира.

Интересно, что чудесная жена, спасающая героя и приносящая ему удачу, в обеих рассмотренных сказках связана не с привычной для человека земной жизнью, а рождена водной стихией.

Во-первых, это означает, что брак носит не внутриплеменной, а экзогамный характер, полностью соответствующий мифологическому ритуалу инициации.

Во-вторых, это согласуется с архаическими представлениями о происхождении человечества, о том пространстве, где зародилась жизнь. Именно с водой мифологическое мышление связывает происхождение всего живого, видя в ней и начало, и конец жизни, о чем напоминают нам, в частности, сказки о живой и мертвой воде.

В качестве посредника между жизнью и смертью, вода предстает дуалистичным символом: вода символизирует как смерть и уничтожение, так и перерождение и возвращение к жизни: «Погружение в воду означает возвращение к доисторическому состоянию, то есть символизирует смерть и физическое уничтожение или возрождение и обновление (отсюда происходит христианская символика крещения)» [16, с. 92].

Мифы также «ведут нас к существам, обитающим глубоко в воде и наделенным особым знанием» [3, с. 29]. Таким особым, чудесным знанием владели и сказочные персонажи – рожденные в воде Царевна-лягушка и русалка-тюлениха Шелки, умевшие превращаться в иное, земное существо.

Вместе с тем, будучи связанной с архаическим мифом как своим первоисточком, сказка давно оторвалась от своих мифологических корней. Волшебная сказка, прежде всего, это поэтический вымысел, который не предполагает веры в истинность мифических событий [17].

Некогда миф пронизывал «все формы жизнедеятельности людей» [13, с. 41], миф «был всем – мыслью, вещью, действием, существом, словом; он служил единственной формой восприятия и во всем его объеме, и в каждой отдельной части» [18]. Миф наднационален: «Мифическое мышление на известной степени развития – единственно возможное, необходимое, разумное; оно свойственно не одному какому-либо времени, а людям всех времен, стоящим на известной степени развития мысли» [19, с. 330].

В отличие от устоявшегося мифа, который носит общечеловеческий характер, сказка отличается национально-культурной спецификой. Об этом свидетельствуют персонажи вышеупомянутых сказок, их

имена, облик и род деятельности, место происходящих событий и проч. Вовсе неслучайно в британской сказке, появившейся в островной стране, окруженной морями, чудесной женой оказывается тюленьиха. Так же неслучайно в русской сказке, появившейся в стране рек, озер и болот, чудесной женой является лягушка.

Заметим, что главные персонажи сказок по праву считаются ее героями. Не только потому, что на их долю выпадают серьезные испытания, но и потому, что они не сказочные злодеи, а добродетельные персонажи, пусть и нарушившие запрет, но сделали это они из любви к своей суженой. Потому и вызывают они «сострадание, сочувствие, радость и горе читателя» [20, с. 201].

Сказочный герой имеет своим предшественником архаического культурного героя, действующего лица рассказов мифологического содержания, который участвует в мироустройстве мира и поддержании в нем определенного миропорядка.

Общность сказок, обусловленная их общим мифологическим происхождением, демонстрирует значительный параллелизм, что проявляется во многих событиях, формирующих сказочную сюжетную канву. Этот схематизм сюжета подтверждает мысль о том, что миф имеет тенденцию трансформироваться и «превращаться в чисто синтагматический, асемантический текст, не сообщение о некоторых событиях, а схему организации сообщения» [21, с. 43].

Иван-Царевич влюбляется в прекрасную девушку, скинувшую кожу лягушки, а Гудмэн влюбляется в красавицу, сбросившую кожу тюленьихи.

Иван-Царевич сжигает кожу лягушки, желая, чтобы она больше не возвращалась в своё прежнее обличье. Гудмэн прячет тюленью кожу жены, боясь потерять любимую и не позволяя ей вернуться в море.

Оба героя, нарушившие сказочное табу, тайно отнявшие у жен их животное обличье, наказываются тем, что они теряют своих возлюбленных. Этот драматический конфликт разрешается в русской и шотландской сказках по-разному, что наводит на мысль о вариантном развитии одного сюжета. Иван-Царевич не сдаётся и отправляется на поиски жены. В итоге, он находит свою любовь и счастье. В шотландской сказке мы видим печальный финал:

And that was the last he ever saw of his selkie wife. Yet every now and then, in the mouth of the night, he heard the faint sound of singing on the wind: «The house of Britain won't confine us».

Здесь явно просматривается национально-культурная и историческая обусловленность концовки, далеко отошедшей от архаичных представлений.

С одной стороны, чудесная жена-шелки, покинув смертного человека, воссоединилась со своим морским народом, и в этом отторжении человеческого, то есть чужого для нее мира, явно присутствует архаический, языческий мотив. Два мира – людей и зверей, человеческого и животного – разошлись навсегда, и человек не связывает себя больше со своим тотемом, а, значит, не ищет покровительства у благосклонной природы. В сознании человека природа отчуждается от него, и он, обретя определенную независимость от нее, начинает развиваться по своим законам.

С другой стороны, в концовке слышится и отзвук не сказочных, а реальных исторических событий, приведших к покорению Шотландии Британией. Отнюдь неслучайно в песне морской Шелки – героини шотландской сказки – звучит протестный мотив, направленный против страны-Британии, которая метафорически именуется домом для заключенных, потерявших свободу. Об этом свидетельствует семантика глагола *confine*, который в переносном смысле определяется как: *to shut or keep in a small or enclosed space* [22].

Однако более важным представляется не различие сказок, проявляющееся, в том числе, и в концовке сказки, счастливой, в одном случае и печальной, в другой. Более существенным является сходство сказок, проявляющееся в том, что, как уже отмечалось, обе сказки воспроизводят архаико-мифологический ритуал инициации, который завершается в указанных сказках становлением мужчины. Причем это уже не мифически символическая смерть с прохождением жестоких испытаний в потустороннем мире, увенчавшемся воскресением и обладанием найденной суженой. Испытания, выпавшие на долю сказочного героя, являются результатом нарушения определенного табу, и, пройдя через них, он обретает, если не любовь и счастье, то, по крайней мере, семью, как это происходит в шотландской сказке. В любом случае, важно то, что главный герой проходит школу мужества, в которой нередки и потери, и страдания. Вариативность сюжета можно объяснить дальнейшим развитием сказки в новых, меняющихся исторических реалиях. Н. Д. Тамарченко ссылается на В.Я.Проппа, который не только подчеркивал корни сказки как архаичной формы мышления, но и отмечал, что сказка «показывает уже и некоторое преодоление этой стадии» [23].

Сопоставление рассмотренных сказок выявляет любопытное обстоятельство. Если в русской волшебной сказке на стороне героя активно действуют чудесные помощники-звери, то в шотландской сказке речь о них не ведется вовсе. Отсутствует типичный для волшебной сказки мотив противоборства с темными силами. Попутно заметим,

что в одном из вариантов сказок о морских русалках «Мак-Кодрам Тюлений» [24] герой, отправившийся на рыбную ловлю, встретил у лодки зайца, что расценил как дурное предзнаменование. И его опасения оправдались. Возвратившись домой, он увидел опустевшее жилище и плачущих детей: красавица-жена, найдя тюленью шкурку, сбросила человеческую одежду и уплыла в море. Таким образом, природа, а заяц – это существо именно земной природы, уже не только не помогает, но может и предвещать беду.

Весьма интересным представляется разно-векторное развитие русских и британских сказок, демонстрирующее сохранение тяготения к миру природы в русских волшебных сказках и появление религиозной составляющей в британских сказках. Например, в сказке «Мельник и феи» [10] отец спасает больного сына от злых чар с помощью библии: «...the Bible he carried would be a certain safeguard to him against any danger from the fairies». В шотландской сказке «Рыцарь Эльф» героя защищает от колдовских чар трилистник (символ святой троицы, триединства).

О возрастании роли религии и отчуждении от природы говорит в предисловии к сказкам Дж. Риордана Н. Елина: «Глубинный религиозный подтекст может определить несчастливый конец сказочных историй, близких к легендам: герой своевольно выходит за рамки дозволенного, проникает в чуждую человеку стихию, и это приносит ему беду или приводит к гибели. Между природой и человеком исчезает всякое единение, она ему противостоит, ее духи ему враждебны, животные живут своей жизнью и перестают быть его покровителями» [9].

Русские волшебные сказки в гораздо большей степени связаны с архаичными представлениями о мире и природе. Своими корнями они уходят в дохристианскую эпоху. Сказки Великобритании, в том числе и шотландские сказки, относятся к более позднему периоду, когда было создано государство, которое начало и завершило христианизацию страны. Сохранив в основе тотемистические мотивы, сказки дополнили их религиозной составляющей.

Итак, подытоживая рассмотрение сказок двух народов – России и Великобритании, в частности, волшебных сказок с общим сюжетом, следует отметить, что в развертывании сказочного сюжета обнаруживается как сходство, так и различие. Сходство, особенно ярко проявляющееся в параллелизме сюжетных линий, предопределено наличием в сказках общей архаико-мифологической основы, а именно, ритуала инициации, свойственного родоплеменному, первобытному обществу. Различие, проявляющееся в вариативном характере развертывания сюжета, определяется национально-культурным своеобразием народов.

Русские волшебные сказки, в которых огромную роль играют благо-склонные к человеку силы природы, сохраняют более тесную связь с архаичными, тотемистическими представлениями, в сравнении с британскими, в том числе и шотландскими, волшебными сказками.

Список литературы:

1. Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум / В.А. Лукин. – М.: Ось-89, 2005. – 560 с.
2. Елисеев И. А. Словарь литературоведческих терминов / И. А. Елисеев, Л. Г. Полякова. – Ростов н/Д.: Феникс, 2002. – 320 с.
3. Костюхин Е. А. Лекции по русскому фольклору: учебное пособие для вузов / Е. А. Костюхин. – М.: Дрофа, 2004. – 336 с.
4. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Академия, 2009. – 432 с.
5. Квятковский А. П. Школьный поэтический словарь / А. П. Квятковский. – М.: Дрофа, 2000. – 464 с.
6. Тимофеев Л. И. Краткий словарь литературоведческих терминов / Л. И. Тимофеев, М. П. Венгров. – М.: Учпедгиз, 1963. – 192 с.
7. Афанасьев А. Н. Русские народные сказки / А. Н. Афанасьев. – Санкт-Петербург, 2016. – 128 с.
8. Русские волшебные сказки. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1993. – С. 152-156.
9. Риордан, Дж. Народные сказки Британских островов / Дж. Риордан. – Москва, 1987. – 368 с.
10. Scottish Fairy and Folk Tales, by George Douglas, 1901. [Электронный ресурс]: режим доступа: atsacred-texts.com (дата обращения: 24. 09. 2015).
11. Теория литературных жанров: учебное пособие для студентов учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа; под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Академия, 2011. – 256 с.
12. Большой энциклопедический словарь: философия, социология, религия, эзотеризм, политэкономика / Главн. науч. ред. и сост. С.Ю. Солодовников. – Минск: МФЦП, 2002. – 1008 с.
13. Маслова В. А. Лингвокультурология: учебное пособие для студентов высш. учебных заведений / В. А. Маслова. – М.: Академия, 2001. – 208 с.
14. Мечковская Н. Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: Курс лекций: учебное пособие для студентов филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учебных заведений / Н.Б. Мечковская. – 3-е изд., стер. – М.: Академия, 2008. – 432 с.
15. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / Науч. ред. И. В. Пешкова / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2002. – 336 с.

16. Кирло Х. Е. Словарь символов / Пер. с англ. Ф. С. Капицы, Т. Н. Колядич / Х. Е. Кирло. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. – 525 с.
17. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М., 1986.
18. Фрейденберг О. М. Образ и понятие // О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. – М., 1998.
19. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / Сост., вст. ст. и коммент. А. Б. Муратова / А. А. Потебня. – СПб.: Филол. фак-тет СПбГУ; М.: Академия, 2003. – 384 с.
20. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Вступ. ст. Н. Д. Тамарченко; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 334 с.
21. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
22. Longman Dictionary of Contemporary English. In 2 volumes. Vol.1. – М.: Рус. язык, 1992. – 626 с.
23. Тмарченко Н. Д. Принцип кумуляции в истории сюжета: к постановке проблемы / Н. Д. Тмарченко // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. – Кемерово, 1986. – С. 47-53.
24. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.hobobo.ru/skazanya/shotlandskie (дата обращения: 01.12.2017).

4.3. ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫКОВОЙ СЕМЬИ)

ВОСПРИЯТИЕ ЦВЕТА В ПОСЛОВИЦАХ И ПОГОВОРКАХ РАЗНЫХ ЛИНГВОКУЛЬТУР (НА ПРИМЕРЕ КАЗАХСКОЙ, АЛТАЙСКОЙ И РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУР)

Абжапарова Майя Даулеткызы
аспирант, Новосибирский Государственный Университет,
РФ, г Новосибирск

PERCEPTION OF COLOR IN PROVERBS AND SAYINGS OF DIFFERENT LINGVOCULTURE (BY EXAMPLE OF THE KAZAKH, ALTAI AND RUSSIAN LINGVOCULTURES)

Maiya Abzharova
graduate student, Novosibirsk State University,
Russia, Novosibirsk

Аннотация. У любого народа существует огромное множество пословиц и поговорок, в которых заключается народное понимание жизни, условий труда, культуры и поэтому пословицы и поговорки занимают значительное место в лексическом составе любого языка. В статье сравниваются и анализируются цветообозначения и особенности их восприятия, присущие разным лингвокультурам – казахской, алтайской, русской.

Abstract. Every people has a huge number of proverbs and sayings which contain national understanding of life, working conditions and culture, and therefore proverbs and sayings engage a significant place in the lexical composition of any language. The article compares and analyzes

color descriptions and features of their perception, inherent in different lingvocultures as Kazakh, Altaic and Russian.

Ключевые слова: Цвет; цветообозначения; лингвокультура; поговорки; пословицы.

Keyword: Color; color designation; lingvoculture; proverbs; sayings

С точки зрения исследования и понимания пословиц и поговорок, интересными являются те их компоненты, которые выступают как символы. Например, слова, обозначающие цвет, несут в себе символическое значение. Изучение восприятия цвета на основе разных лингвокультур дает возможность говорить о цветовосприятии общества в целом, выделяя цветовую картину мира, сопоставляя особенности цветового восприятия в разных языках.

Актуальность статьи заключается в том, что изучение лексики цветообозначений в составе пословиц и поговорок, особенно в сравнительно-сопоставительном аспекте, остается малоисследованным. *Цель работы* – провести анализ цветообозначений в пословицах и поговорках казахской, алтайской и русской национальных культур, отметить негативные или положительные их значения и ассоциации, сравнить полученные результаты в рассматриваемых лингвокультурах.

В работе представлены те пословицы и поговорки, которые были выбраны методом случайного отбора, главное условие отбора - присутствие цветообозначений в казахских, алтайских и русских примерах [1, 4, 5, 6].

Белый цвет, как считает Н. К. Кононов, является первым и главным, от него «произошли» все остальные цвета и в палитре он является «мать-цветом» [5]. По мнению А. Меметова, «восприятие белого цвета вызывает по ассоциации представление о чем-то положительном, хорошем, светлом, на основе чего возникает потенциальная сема ‘светлый, чистый, незапятнанный’ которая становится базой для образования метафорически переносных значений» [7].

Белый цвет в значении «чистота и безупречность»:

Каз.: *Ананың ақ сүтін сыйла* (Уважай белое молоко матери). - Для казахского народа важно с ранних лет личным примером детям прививать уважение к старшим - бабушкам и дедушкам, отцу и матери, считаться с их мудростью и жизненным опытом. Женщина, которая родила и воспитала детей, всегда среди родственников и в обществе в целом пользовалась особым уважением. *Ақ жаулығы ананың – ақ көрпесі баланың* (Белый платок матери – это белое одеяло для ребёнка). – Дети всегда находятся под покровительством матери, материнская

любовь их оберегает и ведет по жизни. *Әпкенің үйі – кең жайлау, азаның үйі – ақ жайлау* (Дом сестры – просторное жайлау, дом брата – белое жайлау). – У казахов семья и родственники - это символ надежности и стабильности, места, где всегда можно найти поддержку и любовь со стороны близких людей. – *Бірінші байлық - денсаулық, екінші байлық – ақ жсаулық, үшінші байлық - бес саулық* (Первое богатство - здоровье, второе богатство - семья, третье богатство - наличие скота).

Алт.: *Ақ дегени алкыш, кара дегени каргыш* (Белое – благословение, черное – проклятие). – Особенное место белого цвета для алтайцев соответствует с его значением, присущим большинству традиционных культур кочевых народов Центральной Азии. По-алтайски белый цвет (*ак*) выступает в значении: белый, белизна, чистый, честный, невинный, истинный, красивый, прекрасный, роскошный, белок (глаза, яйца), бельмо, молочные продукты. Черный цвет располагает другими, по совокупности значений, противоположными качествами.

Рус.: *Черное к белому не пристанет. Сыр калача белее, а мать мачехи милее. Мойся беленько, гости близенько.* – Н.А. Кипиани считает лексему *белый* постоянным эпитетом русского фольклора, считая важным анализ коннотаций этого слова, представляющих собой «форму ценностного освоения мира» [4, с. 13]. По мнению В.Г. Кульпиной, белый цвет – особенно важное цветообозначение для этноязыкового сознания, а для славян – особенно, так как обозначает положительные свойства людей и предметов [6, с. 133].

Пословицы и поговорки с белым цветом в рассматриваемых языках построены на противопоставлениях. Они выступают как аналоги других противоположных понятий (щедрый – скупой, честный – нечестный и т. д.). Белый цвет служит атрибутом чистоты, разумности и добропорядочности, а черный зачастую является символом зла. Эти контрастные цвета с древности считаются наглядным и, одновременно, простым способом, отражающим жизнь и смерть, противостояние света и мрака.

Наиболее конкретным и однозначным считается *черный цвет*, который символично ассоциируется как мрак, земля, смерть, выступает в виде знака траура.

Черный цвет, воспринимаемый как «искусственно негативный»:

Каз: *Қарны ашқанға қара нан да май татыр, шөлдегенге қара су да бал татыр* (Голодному черный хлеб покажется маслом, жаждущему сырая вода покажется медом). *Қара сиырдан да ақ бұзау туады* (И от черной коровы родятся белые телята).

Алт.: *Унчупаган кыжі уйче кара таиштан кылар* (На молчаливого человека хотя черный камень с избы упадет, он и тогда цел останется).

Рус.: *Чёрная коровка даёт белое молоко. Береги денежку на чер- ный день.*

В данном случае, при более тщательном рассмотрении, во всех примерах *черный* цвет - нейтральный. Это связано с истолкованием смысла, когда что-то, на первый взгляд, кажется не хорошим (к примеру, человек), а на деле оказывается всё наоборот. Белый цвет в таких случаях нередко используется для того, чтобы в изначально чёрном были подчеркнуты хорошие и светлые оттенки (к примеру, добрые дела) и, вся пословица таким образом, при более тщательном рассмотрении, интерпретирует положительное значение.

Черный цвета, воспринимаемый как «резко отрицательный»:

Каз.: *Қара көз, қоңыр көз - бізді өтіп кет* (Черный глаз, карий глаз - минуй нас).

Алт.: *Кара жыланга каргыши жүкпас, кара теке кайадаг аишас* (Черной змее проклятие не пристанет, черный козел со скалы не слетит).

Рус.: *Как душа черна, таки мылом не сможешь. Свет бел, да люди бывают черные.*

В данных примерах казахского, алтайского и русского языков чёрный цвет выступает в резко отрицательном значении, связанном с утратами, безысходностью, двуличностью. Он награждается такой наивысшей степенью негатива, что даже «чёрт может быть не таким страшным» в сравнении со зловещей чернотой, с которой он ассоциируется.

Черный цвет в нейтральном значении:

Каз.: *Арқылы төбені шық түтін оны қара түске қаралайды* (Дым, выходящий сквозь потолок, окрашивает его в черный цвет). *Қара қарагай оның қаргысына ақ түсті* (Черный ворон бел для своих воро- нят).

Алт.: *Алтынды канча ла кире карартсан, кара болбос* (Сколько золото ни черни – черным не станет). *Унчупаган кыжі уйче кара таиштан кылар* (На молчаливого человека хотя черный камень на избы упадет, он и тогда цел останется).

Рус.: *Черный бык не меняет окраски, а леопард - своих пятен. Нет такой белой шерсти, которую нельзя было бы покрасить в черный цвет.*

В примерах казахского, алтайского и русского языков нейтральное значение чёрного цвета раскрывает его естественное значение. Здесь *черный* цвет не может стать иным и быть измененным в другие тона. Суть пословиц состоит в том, что нельзя поменять ни характер,

ни природу человека, а важно учитывать его достоинства (ассоциируются с белым цветом) и недостатки (отмечены с чёрным цветом), то есть воспринимать людей такими, какие они есть. Таким образом, белый цвет имеет положительную коннотацию, а чёрный – полагаемо негативную.

Негативная характеристика человека:

Каз.: *Адам шөлмекке қара шыныдан: не бас оның арадате-реңдікте осындай, көрікті* (Человек подобен бутылке из черного стекла: что у него внутри, не видно).

Алт.: *Бурулуны актаба, актуны каралаба* (Виновного не оправдывай, невинного не черни). *Ак сағышту актайтан, кара сағышту каралайтан* (Добродетельный оправдывает, злонравный очерняет). *Кара сағыш жадын бербес, каралап жүрген жегу албас* (Злая мысль покоя не даст, клеветущий победу не одержит).

Рус.: *Черную душу и мылом не отмоешь. Говорит бело, а делает черно.*

Данные пословицы дают совет перестать общаться с плохими людьми и выбирать такое окружение, которое положительно влияет на человека. Общение с плохими людьми делает его самого плохим, общение с добрыми и светлыми людьми - несет добро в душу человека в его жизнь.

Преобладание черного и белого цветов во всех пословицах казахского, алтайского и русского языков можно объяснить тем, что восприятие данных цветообозначений у рассматриваемых народов отрицательное и положительное, что находит отражение не только в пословицах и поговорках, но и в общей символике *черного* и *белого* цветов. В пословицах и поговорках эти цвета являются, в первую очередь, не цветовыми характеристиками, а средствами выражения отрицательного или положительного отношения к определенным явлениям в мире, в обществе, в укладе.

Серый цвет занимает в русских пословицах и поговорках большее место, чем в казахских и алтайских. Этот цвет характеризует неприметность, невыделенность объекта и подтверждает утверждения исследователей о том, что серый цвет лишает индивидуальности объекта.

Каз.: *Тағдыр мынадай, сияқты сұр әк* (Судьба такая, как серая известь).

Алт.: *Боро до болзо, мал эмей, бойдондо болзо, бала эмей* (Хотя и серый, все равно конь, хотя и холост, все равно ребенок). *Боро ийтти айбыга ийзен, ол бойынын куйругын айбылаар* (Серого пса с просьбой пошлешь – он сам свой хвост попросит).

Рус.: *Хоть кафтан и сер, а ум не черт съел. Коза бела, коза сера - а все дух один.*

В вышеприведенных пословицах подтверждается представление о сером цвете с его обманчивой цветовой характеристикой: то, что видится серым и неприглядным, незаметным, на самом деле не является таковым.

Часто в пословицах и поговорках казахского, алтайского, русского народов встречаются *золотой* и *серебряный* цвета.

Золотой и серебряный цвет как «ценность, искренность, драгоценность»:

Каз.: *Көп жасап, күміс болғанда, аз жасап, алтын бол* (Чем долго жить, чтобы серебром блистать, лучше мало жить и золотом сверкнуть). *Қонағыңның алғысы алтыннан қымбат* (Благодарность гостя твоего, дороже золотого подарка его). *Сабыр түбі - сары алтын, сарғайған жетер мұратқа (асығыс түбі өкініш), асыққан қалар уятқа* (Терпение - золото, терпеливый цели достигнет, (спешка - к досаде) торопыгу позор постигнет). *Ақыл алтын сандық, адамына қарай ашылар* (Мудрость - сундук золотой, не каждому откроется такой). *Ел іші - алтын бесік* (Родная земля - золотая колыбель).

Алт.: Мёд лучше водки, а отцовский дом лучше земли, содержащей золото и серебро (пословица найдена только в русском переводе). *Алтын башту кадыттан, арык башту эр артык* (Лучше мужчина с худой головой, чем баба с золотой головой). *Аданын сөзи – алтын, эненин сөзи – эржине* (Слово отца – золото, слово матери – драгоценность). *Чын сөс алтыннан баалу* (Правдивое слово золота дороже).

Рус.: *Не все то золото, что блестит.*

Золотой цвет во всех примерах казахского, алтайского и русского языков имеет двойственное значение, в отличие от серебряного. Обычно золотой оттенок несет в себе тёплые и положительные эмоции, тем не менее, в интерпретации, пословица помогает понять смысл того, что часто люди не задумываются, с чем или с кем имеют дело, заблуждаясь и предполагая, что всё должно быть прекрасным. Но это только внешняя сторона - на обратной стороне нередко скрывается иная суть человека, поступка, вещи, которые внешне не проявляются. Под блеском золота может скрываться некрасивый, неприятный поступок (человек, оттенок). Поэтому золотой цвет часто выступает как символ ошибочности выводов людей и имеет мнимо положительную коннотацию. Серебряный цвет используется в положительном значении, олицетворяя отсутствие или наличие материального положения, с помощью которого можно реализовать или не реализовать свои потребности в виде полученной услуги и т.д.

Золотой и серебряный цвет как эквивалент денег:

Алт.: *Акча – алтын, кижси – чаазын* (Деньги – золото, человек – бумага). *Ағырчатқан кізее ат пазынча даа алтын кирек чок* (Голодающему человеку и с конскую голову золото не нужно). *Алтынды кір баспайды* (Золото не грязнеет).

Рус.: *Свинья в золотом ошейнике – всё свинья. Осёл, даже гружёный золотом, всё равно осёл.*

В казахском языке пословицы и поговорки с золотым и серебряным цветом о деньгах не найдены.

Опять же, в данных примерах, золотой оттенок представлен в негативном значении. Здесь золотой цвет символизирует выгоду, корыстные цели, означает то, что люди зачастую ничего и никого не ценят, а главное в их жизни – выгода для себя любимого. В русском эквиваленте, чтобы придать отрицательную коннотацию слову «золото», берется соответствующий синонимичный перевод – «деньги», «денежка» (как уменьшительно-уничижительный вариант, чтобы подчеркнуть мелочность и ничтожность намерений и поступков). Серебряный цвет выступает здесь в положительном значении. Слово «облако» в данном случае берется в переносном смысле: то, отчего омрачается жизнь, связано с огорчением или беспокойством. Наличие же «серебряной подкладки» как бы даёт надежду на лучшее, символизируя хорошее, светлое и доброе.

Хроматические цвета шире представлены в примерах из русского языка, чем из казахского и алтайского.

В русских пословицах сформировалась определенное восприятие *зеленого цвета* как цвета растительности, в первую очередь травы. *Зеленый* цвет связан со значениями неспелости, преждевременности; в переносном значении *зеленый* означает «молодой / ранний/ свежий»:

Алт.: *Күўк этсе, көк өзөр, таң атса, күн өксөёр* (Кукушка закукует, зелень прорастет, утро наступит, солнце засияет).

Рус.: *Зеленый седому не указ. Красное лето – зеленый покос.*

Зелёный цвет в пословицах чаще используется в благоприятном значении. При употреблении его в сравнительной степени, он выступает в значении чего-то лучшего, более красивого и привлекательного. Тем не менее, можно утверждать, что в пословице «Трава всегда зеленее по ту сторону забора» зелёный имеет мнимо положительную коннотацию, т.к. трава везде одинаково зелёная, а зеленее она кажется только от того, что растёт на чужой лужайке.

В казахских пословицах зелёный цвет не встретился совсем.

Сходство концептуализации *синего цвета* состоит в немногочисленности пословиц с наименованием этого цвета в русском языке, он

выступает как положительная характеристика объекта, как красивый и привлекательный предмет, в своей обманчивости окраски синего. В казахском и алтайском языках примеров не найдено.

Рус.: *Каков ни есть, а в синем.*

Другие хроматические цвета чаще встречаются в русских пословицах и поговорках, нежели в казахских и алтайских.

Проанализировав казахские, алтайские и русские пословицы, в которых присутствуют цветообозначения с помощью метода случайного отбора, можно сделать вывод, что не всегда общепринятые представления о цвете совпадают с действительностью. Многие цвета, которые характеризуются в наших представлениях как негативные, напротив, чаще употребляются в положительном значении, и, наоборот, оттенки, олицетворяющие положительные эмоции, часто используются в отрицательном значении. Также существуют пословицы, в которых цвета передаются на языке другой культуры с помощью какого-либо предмета или явления, то есть приобретают образное значение. Это происходит для того, чтобы сделать информацию более понятной и доступной для представителей иной лингвокультуры.

Список литературы:

1. Григорьева А.И. 1000 русских и английских пословиц и поговорок. – М.: АСТ, 2010. – 608 с.
2. Даль В.И. Пословицы и поговорки русского народа. – М.: Центрполиграф, 2009. – 544 с.
3. Казахские пословицы и поговорки на казахском с переводом на русский. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.bilu.kz/posloviy_pogovorky.php (дата обращения: 07.08.2018)
4. Кипиани Н.А. Этноконнотации как путь к осмыслению феномена человека // Вопросы языка и литературы в современных исследованиях. – М.: 2009. – С. 12-18.
5. Кононов А. Н. Семантика цветообозначений в тюркских языках // Тюркологический сборник. – М., 1975. – С. 159 – 180.
6. Кульпина В.Г. Лингвистика цвета. Термины цвета в польском и русском языках. – М.: Московский лицей, 2001. – 550 с.
7. Меметов А. Лексико-семантическая структура и фонетико-морфологические особенности цветочных прилагательных / А. М. Меметов // Востокведный сборник. – Вып. 1. – Симферополь, 1997. С. – 153 –163.
8. Ойноткинова Н.Р. Алтайские пословицы и поговорки: поэтика и прагматика жанров: монография / Отв. ред. О. Н. Лагута. – Новосибирск, 2012. – 354 с.

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

*Сборник статей по материалам XVIII международной
научно-практической конференции*

№ 7 (18)
Август 2018 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 23.08.18. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 4,875. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»
125009, Москва, Георгиевский пер. 1, стр.1, оф. 5
E-mail: philology@nauchforum.ru

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



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru