

УДК 811.161.1+УДК 811.162.3

**Картина С. Виноградова "У Коровина"
из Нижегородского государственного художественного музея
в контексте живописи "Союза русских художников"**

© 2013 г. *О.Н. Чижус*

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского
olgachizhus@yandex.ru

Статья посвящена интерьерному жанру в творчестве "Союза русских художников". Отдельно анализируется работа С. Виноградова "У Коровина". Сравняется трактовка интерьера в творчестве С. А. Виноградова и других художников объединения.

Ключевые слова: "Союз русских художников", интерьерный жанр, поэтическая трактовка образа, усадебный интерьер, "дачный" интерьер, передача освещения.

На рубеже XIX–XX вв. интерьерный жанр переживает свой расцвет, который связан с творчеством художественных объединений «Мир искусства» и «Союз русских художников».

«Союз русских художников» возник в 1903 г. и просуществовал 20 лет. Пристрастия художников, входивших в состав объединения, были разными: жанровая живопись, интерьер, пейзаж исполнялись художниками в разных техниках и стилях.

Художники «Союза» восприняли традиции передвижников и приемы импрессионистов. Все их работы объединены одним общим чувством – тягой к национальному. Ещё одной отличительной чертой «Союза» является «усиление цветности, живописности искусства, повышение его эмоциональных качеств» [1].

В рамках «Союза русских художников» сложилась группа мастеров, уделявших внимание интерьерному жанру – Станислав Жуковский (1873–1944), Александр Средин (1872–1934), Николай Петров (1872–1941), Осип Браз (1873–1936), Екатерина Гольдингер (1881–1973), Константин Коровин (1861–1939), Леонард Туржанский (1875–1945), Пётр Петровичев (1874–1947) и Сергей Виноградов (1869–1938).

В их творчестве на смену повествовательности интерьерного жанра первой половины XIX в. приходит поэтическая трактовка образа. Художники стремятся изобразить

не просто изолированный интерьер, а в связи с внешним пространством, не случайно у всех перечисленных художников в творчестве встречаются и пейзаж, и интерьер. И именно поэтому в их картинах часто появляется мотив окна, который дает возможность соединить пространство внутреннее и внешнее. Особенностью интерьерного жанра «Союза русских художников» является то, что они крайне редко изображали интерьеры общественных помещений или дворцов. Главные герои их произведений – домашние интерьеры – дачи или загородные имения.

В отличие от художников «Мира искусства», которым было присуще любование прошлым (XVII и XVIII веками), художники «Союза» обращались к недавно прошедшим временам или к современности, но вместе с тем их интерьеры характеризуются ностальгическими настроениями, грустью по ушедшему прошлому. Как отмечает исследователь «Союза русских художников» В. П. Лапшин, содержание живописи они видели «в выражении художником непосредственного чувства, которое должно передавать эмоциональную субъективность восприятия человеком действительности» [2, с. 9]. Новые задачи искусства предполагают новую выразительную систему, новый язык. Художники сосредотачиваются на передаче эффектов освещения. Живопись «союзников» отличается быстрым письмом, при этом они часто используют широкие мазки.

В Отделе русского искусства НГХМ (Нижегородского государственного художественного музея) экспонируется картина Сергея Арсеньевича Виноградова «У Коровина» (1907). И. В. Миронова относит этот интерьер к категории «дачных» [3, с. 171]: на нем изображена одна из комнат дома К. А. Коровина во Владимирской губернии. Изображение загородных имений, усадеб было присуще художникам «Союза».

Вся картина проникнута светлым и радостным настроением. Художник выбирает яркие цвета. Колорит картины построен на светлых тонах – зеленом, белом, разных оттенках коричневого цвета. Картина написана широкими мазками. Трактовка цвета и света в его картинах близка к импрессионизму.

Перед нами предстает комната, изображенная с угла. Художник показывает нам только часть помещения, заставляя зрителя домысливать остальное убранство комнаты, что также характерно для художников «Союза». Мастера объединения часто показывают нам лишь фрагмент дома – часть стены, угол комнаты, окно (С. Ю. Жуковский, Праздник весны, 1911, частное собрание; С. Ю. Жуковский, В старом доме, 1912, Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева; И. Браз, Интерьер; С. Ю. Жуковский, Первые предвестники весны, 1910, ГРМ). С. А. Виноградов даёт нам более широкий угол обзора, захватывает почти всю комнату целиком. Причём, это не просто комната, а мастерская художника, которую он пытается представить как жилую комнату. На переднем плане мы видим стол, накрытый белой скатертью, у противоположного края которого сидит женщина, читающая книгу. При этом человек не является главным героем картины, подлинный герой – освещение. Напротив стола – окно, в которое льется солнечный свет. Справа от него – кровать, стул, небольшой столик. В правой части картины за отодвинутыми занавесками зелёного цвета изображена мансарда, у стены которой стоят подрамники с натянутыми холстами. Эта часть пространства затенена. Обстановка комнаты позволяет нам заключить, что это загородный дом художника. На всем изображаемом лежит печать покоя и уюта.

Перед художником, кроме задачи изображения пространства, стояла задача передачи освещения. «Союзнники» интересовались проблемами освещения, тени и рефлексов, проблемами свето-воздушной среды. Художник любил сочетать в картине участки, ярко

освещённые солнцем и затенённые как, например, в картине «Дом». В работе «У Коровина» Виноградов сочетает ярко освещенный участок комнаты перед окном и затенённый – в мансарде. При этом свет мягко разлит в окружающем пространстве и окутывает каждый предмет в комнате.

Картина С. А. Виноградова органично вписывается в ряд наиболее характерных произведений интерьерного жанра работы художников «Союза». Это связано в том числе и с техникой, которую выбрал мастер – холст/масло. Именно в этой технике писали свои работы большинство художников объединения.

Все работы художников «Союза» объединены особым интересом к освещению, многие из этих работ передают радостное, мажорное настроение. Но в большинстве своём эти картины изображают комнаты либо при солнечном свете (С.Ю. Жуковский, Радостный май, 1912, ГТГ), либо в сумерках (С. Ю. Жуковский, Вечерний интерьер, 1900–1909, ГТГ; К.А. Коровин, Сумерки в комнате, 1880-е гг.), либо при искусственном освещении (А. В. Средин, Интерьер, 1910). С. А. Виноградов в картине «У Коровина» пытается при общем естественном освещении картины, соединить свет и тень, выявить их влияние друг на друга.

Интересно сравнение картины Сергея Виноградова «У Коровина» с работой К. Коровина «Интерьер Охотино» (1913, ГРМ), как пример разных взглядов на интерьеры одного здания. В картине Коровина перед нами предстает комната в том же ракурсе, что и у Виноградова – с угла. В центре комнаты – накрытый стол с цветастой скатертью. В противоположной от зрителя стороне – окно и дверной проём. Между ними стоит шкаф, и у прилегающей стены еще один. Все детали трактованы максимально обобщенно, очертания их теряются. Художник сосредотачивает внимание в этой картине на технике живописи, задачи точной передачи пространства и освещения стоят для него на втором месте. Смотри на эту картину нельзя сделать каких-либо выводов о личности хозяина. Но, в отличие от работы С. Виноградова, картину Коровина можно считать «автобиографической», т.к. она изображает одну из комнат имени художника.

Таким образом, картина Сергея Виноградова отражает основные особенности творчества «Союза русских художников». Это касается и общего настроения картины, и колорита, и освещения, и техники живописи.

Но картине присущи и свои специфические черты, которые выделяют ее из ряда произведений художников объединения. Это особая тяга к экспериментам в живописи, стремление выявить взаимоотношения разных состояний свето-воздушной среды. Кроме этого, Виноградов передает особое лирическое настроение, в котором нет места грусти. Его картина светла и радостна. Чувство в его картинах иного характера, чем у А. Средина или С. Жуковского. У А. Средина главенствующее чувство в картинах – ностальгия по ушедшим временам; у С. Жуковского – радостные воспоминания о прошлом; у Л. Туржанского – опустошенность и тоска; у С. Виноградова же – радостные и тёплые чувства к настоящему, наслаждение данным моментом жизни. И картина «У Коровина» не является исключением.

Работа С.А. Виноградова является единственным произведением интерьерного жанра в экспозиции Отдела русского искусства

НГХМ. Благодаря этому картина развития русского искусства отражается наиболее полно.

Список литературы

1. *Ленкова Е.В.* Реалистические традиции в творчестве мастеров «Союза русских художников» [Электронный ресурс]. - Режим доступа: http://www.artist-mag.ru/index.php?option=com_content&view=article&catid=52:1-22009&id=118:-1-r (дата обращения 29.03.2013).
2. *Лапшин В.П.* Союз русских художников. Л.: Художник РСФСР, 1974. 424 с.
3. *Миронова И.В.* Творчество К. А. Коровина рубежа 1880–1890-х годов: проблемы изучения и атрибуции // К 100-летию со дня основания Нижегородского государственного художественного музея. Сборник статей. Нижний Новгород, 1997. С. 163-182.

УДК 821.161.1+УДК 811.133.1

**Художественный концепт "femme" ("женщина") в романе
Ф. Саган "Здравствуй, грусть" и средства его объективации в русском переводе**

© 2013 г. К.Д. Баранова

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

kzeni-baranova@yandex.ru

Анализируется национальная специфика репрезентации концепта "женщина" во французской и русской языковой картине мира и восприятие французского авторского концепта при переводе на русский язык.

Ключевые слова: концепт, концептосфера, когнитивные признаки, интерпретационное поле, лингвокультура, индивидуально-авторская картина мира.

Концепт «женщина» – один из ключевых концептов мира. Долгое время основной функцией женщин считалось материнство, воспитание детей, продолжение рода, но 19 век положил начало коренным преобразованием образа и концепта «женщина». Женщина во всеуслышание объявила о своих правах как о правах полноценной личности. И это обстоятельство незамедлительно отразилось на структуре этого концепта.

В русской языковой картине мира данный концепт очень многомерен и включает в себя самые разные, порой противоположные коннотации, что говорит о загадочности женской природы и её неоднозначной оценке русским языковым сознанием.

Материалы «Русского ассоциативного словаря» показывают, что основными реакциями на слово – стимул “женщина” явились следующие: мужчина, красивая, мать, в белом, молодая, красота, милая, умная, добрая, жена, любимая, привлекательна, деловая, интересная, любовь, пожилая, с ребенком, обаятельная, элегантная, врач, загадка, мама, полная, прекрасная, приятная, ребенок, симпатичная и т.д. [1; с. 151]

Например, в пословицах, характеризующих женский ум, представлен нелестный женский образ, высмеиваются женские недостатки, показывается превосходство мужчины над женщиной в умственном плане: *Курница - не птица, женщина - не человек, Волос долог, да ум короток, Баба – дура, У девки загадки, у парня смысл* [1; с. 159].

Следует отметить, что характеристик с отрицательной коннотацией, передающих негативные стороны женского характера, намного больше, чем с положительной оценкой.

Это можно объяснить тем, что в обществе, культуре и языке сложились стереотипы, согласно которым женщине присущи многие пороки.

Однако по данным исследования [2] в русском языковом сознании образ женщины имеет более положительную оценку, чем образ мужчины. В концепте «женщина» наиболее яркими когнитивными признаками выступают наименования, связанные с внешней привлекательностью женщины, её умом и заботой о близких, которые составляют ядро данного концепта и свидетельствуют о наиболее значимых для русского сознания качествах, присущих женщине. Можно сделать вывод о положительной акцентуации концепта «женщина» в русском когнитивном сознании [2].

«Установлено, что русская женщина оценивается информантами обоего пола выше, чем русский мужчина. Респонденты во многих случаях затруднились определить типичные качества русского мужчины. При идентификации типичных черт русской женщины таких трудностей отмечено не было» [2; с. 153]. При этом женственность ассоциируется не со слабостью, а с силой, решительностью, выносливостью, терпением, любовью (в первую очередь материнскую), умом и красотой.

Подобный образ русской женщины коррелирует с высокой оценкой женского начала в текстах многих представителей русской культуры.

Анализируя концепт «женщина» во французской языковой картине мира, мы обратились к словарной статье из толкового словаря французского языка Le Grand Robert [3].

Мы сделали вывод, что концепт «женщина», являясь одним из базовых элементов французской картины мира, отличается большим когнитивным объёмом. Данный объём вербально специфицируют разнообразные по своему семантическому составу лексемы и словосочетания. Их богатство обусловлено, прежде всего, наличием большого количества когнитивных признаков женщин.

Образный компонент в структуре концепта неоднороден: он включает перцептивные образные признаки и когнитивные (метафорические) признаки. Перцептивные образы, возникающие на основе визуальных, акустических и тактильных ощущений представлены по-разному: визуальные, акцентирующие внимание на внешнем облике женщины, отражают внимание к женскому туалету, фигуре, волосам (*toilette, robe, linge, décolletage de femme; femme forte, ronde, grasse, plantureuse; femme maigre, sèche, osseuse; femme élancée; grande, petite, grosse femme; femme aux cheveux blonds, châains, bruns, noirs, roux, gris, blancs; femme aux cheveux dénoués, flottants*).

Тактильные образы немногочисленны, однако, в целом, они отражают устоявшиеся в обществе стереотипы типичного женского образа – *tendre, cêlin, sensuelle, finesse, faiblesse* и др. К звуковым образам относятся *bavarde, beaucoup de paroles, loquace, parler* etc.

Информационно-понятийный компонент концепта «femme» включает минимальное число когнитивных признаков, определяющих наиболее существенные отличительные черты концептуализируемого понятия: ‘является человеком’, ‘выступает в роли матери’, ‘противопоставлена мужскому полу’, ‘относится к женскому полу’.

Энциклопедическая зона объединяет когнитивные признаки, содержащие информацию о возрасте (*jeune, une jeune fille, vieillissante, âgée*), семейном статусе (*célibataire, mariée, adulte*), профессиональной принадлежности (*femme maçon, terrassier, cantonnier, ingénieur, femme cosmonaute, femme-détective, professeur femme; femme philosophe...*), типичном характере, деятельности.

В интерпретационном поле концепта «femme» сочетаются оценочная, утилитарная, социально-культурная зона. Самой объёмной является оценочная зона, объединяющая когнитивные признаки, выражающие общую, эстетическую, эмоциональную, интеллекту-

альную, морально-нравственную, социальную оценку.

Общую оценку представляют взаимоисключающие антонимичные признаки, например, *femme forte, courageuse – femme faible, une créature faible, femme acariâtre – aimable, femme (très) sotte – femme d’un esprit supérieur*. Оценке подвергаются моральные качества женщины: *femme d’honneur, de bien, fidule, résolue, bien trempée moralement, sûre d’elle-même, dévouée, brave*. Отрицательную оценку получили такие моральные качества, как *femme publique, vénale, de bordel, débauchée, dépravée, despotique, hautaine*.

Концепт «женщина» является ярким, содержательным элементом французской концептосферы, о чём свидетельствует его очень большой когнитивный объём, богатая структура образного содержания, включающего полный набор перцептивных и когнитивных образов, а также представленность всех типов периферийных зон интерпретационного поля.

Основными отличительными характеристиками концепта «femme» во французском сознании являются следующие: способность женщины самостоятельно содержать семью, зарабатывать деньги, её независимость, свободолюбие, равноправие с мужчинами, умственные способности, признание особой роли женщины, её значимость как личности, человека.

Рассмотрев концепт «женщина» в языковой картине мира, мы взяли в качестве материала для исследования роман Ф. Саган [4] и его перевод Ю.Я. Яхниной [5]. Именно в творчестве Ф. Саган образ женщины играет ключевую роль и является центральным феноменом в индивидуально-авторской картине мира автора. Исследование построено на анализе трёх женских образов: Сесиль, Анны, Эльсы. Сесиль – 19-летняя девушка, дочь богатого вдовца Реймона, которая живет лёгкой и беззаботной жизнью; Анна – старая знакомая покойной матери Сесиль, весьма привлекательная, умная женщина с чувством собственного достоинства. Эльса – любовница Реймона, легкомысленная, простая женщина без особых претензий.

Архетипический признак женщины-матери, т.е. репродуктивная функция женщины не релевантны для женского мира Ф. Саган. Одним из когнитивных классификаторов является внешность. Доминантными константами женских образов выступают: лицо, гла-

за, волосы, телосложение, внешность (в целом), а также их оценочно-эстетические характеристики.

В образах юной Сесиль не прослеживается конкретизация внешности. Релевантными выступают, главным образом, негативные физиологические признаки и эстетические характеристики: *худышка, порой несносная* и др. Вербально-экстернальный портрет Эльсы представляет собой более емкое и развернутое описание, маркируемое оценочной полярностью: *рыжеволосая высокая, нечто среднее между продажной девицей и дамой полусвета, падкая на светские развлечения* т.д.

В образе Анны актуализируются её социально-возрастной статус, физиологические признаки, оценочно-эстетические характеристики. Через внешность подчеркивается её самодостаточность как личности, например, *в свои сорок два года это была весьма привлекательная, изящная женщина с выражением какого-то равнодушия на красивом, гордом и усталом лице*.

Когнитивные классификаторы 'пол' (противопоставлена мужскому полу), 'внешнее впечатление', 'принадлежность к человеческому роду', 'семейный статус' в сознании французского и русского народа однородны. Однако наиболее значимыми для переводчика Ю.Я. Яхниной при работе с текстом оказались признаки *привлекательная, свободная, беззаботность* – для Сесиль; *жалкая, выступает любовницей, простая, облезшая кожа* – для Эльсы и разведена, *очарование зрелой женственности, идеальная любовница*, элегантность – для Анны. Данные признаки показывают, что для русского сознания первостепенное значение играют другие признаки – «репродуктивная функция женщины», «характер»: женщина выступает в роли матери, верная, любимая жена, заботливая, женственная и др.

При оценочной характеристике Эльсы переводчик актуализирует признаки 'полусоздание', 'полусветская', 'очаровательная', 'роскошные формы', из которых мы видим, что эта женщина подходит лишь на роль любовницы: она не проявляет каких-либо материнских чувств по отношению к Сесиль, она не умна и не горда. Более того, Ю.Я. Яхнина не использует дословный перевод при характеристике данного образа: вместо 'полусоз-

дание' и 'полусветская' – *нечто среднее между продажной девицей и дамой полусвета, 'очаровательная' – славная*, приводит к отрицательной коннотации. Автор акцентирует внимание на минусах характера Эльсы, и в некоторых случаях прослеживается даже ирония (*пудра с лица уже осыпалась, стала видна сожженная кожа*). И в передаче образа Анны мы наблюдаем некоторые отступления переводчика от точных значений слов, например, она была любезна, безучастна – *держалась она приветливо, но отчужденно*; вы необыкновенны – *вы несравненны*; автор усиливает значимость образа Анны, еще больше противопоставляет её миру, в котором живут Сесиль и Эльса, возвышает и замечает удивительное сочетание внешней привлекательности, породистости и ума, чувства собственного достоинства.

Таким образом, репрезентация концепта «femme» Ю.Я. Яхниной соответствует представлению о женщине Ф. Саган в зависимости от социального положения, статуса. Но отношение к образам главных героинь, выраженное через когнитивные признаки, сохраняется лишь частично в переводе. В данном случае, как нам представляется, проявилось влияние русской лингвокультуры, т.е. сохраняются классификаторы 'производимое внешнее впечатление', 'предмет любви мужчины', 'противопоставлена мужчине', но утрачивается функция женщины как матери, продолжательницы рода.

Список литературы

1. Черкасова Г.А. Русский сопоставительный ассоциативный словарь. М.: ИЯз РАН, 2008. 224 с.
2. Карасик В.И., Стернин И.А. Антология концептов. Т. 5. Волгоград: Парадигма, 2007. 332 с.
3. Le Grand Robert [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://french-online.ru/le-grand-robert/> (дата обращения: 06.04.2013)
4. Sagan Fr. Bonjour, tristesse [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litmir.net/br/?b=124857> (дата обращения: 16.04.2013)
5. Саган Ф. Здравствуй, грусть. Пер. Ю.Я. Яхниной. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.french-book.net/text/Biblio/Ru/Sagan/sagan_zdr_grust.html (дата обращения: 12.04.2013)

УДК 821.161.1+УДК 811.133.1УДК 94 (6); 94(420)

**"Копи царя Соломона": к вопросу об эволюции образа Африки
в конце XIX - начале XXI вв.**

© 2013 г. С.Е. Голубкина

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

golubkina.svietlana@mail.ru

В статье затрагивается вопрос о способе репрезентации Африки в связи с поэтикой викторианского приключенческого романа и жанра колониальной авантюры в кино на примере сюжета "Копи Царя Соломона" Г.Р. Хаггарда.

Ключевые слова: ориентализм, цивилизаторская миссия, образ Другого, образ Африки, история кино, Г. Хаггард.

Одним из результатов современного усиления интереса к сфере визуального стало обращение к проблематике образа «Востока» в искусстве западных стран. Интерес этот, конечно, не случаен. З.А. Чеканцева отмечает, что «с темой образов так или иначе связаны ключевые проблемы современного познания, такие, например, как проблемы реальности, сознания, воображения, Другого, тела, времени, пространства, опыта, аффекта, сообщества, языка описания и многого другого» [1]. В современной историографии (в первую очередь западной) союз между постколониальной теорией и широким полем *visual studies* способствовал появлению вопроса о бытовании определенного типа визуальности, условно понимаемого как «ориенталистское видение». В его основе лежит стиль мышления, основанный на фундаментальном различии между «Востоком» и «Западом», в результате чего репрезентация культуры происходит в соответствии с правилами построения образа Другого. Значительное внимание в данном случае отводится раскрытию идеологического содержания визуального: вопрос об образе «Востока» часто оказывается неотделим от темы имперских интересов. Так и образ Африки, о котором пойдет речь в данной статье, нераздельно связан с колониальной историей континента и идеей «бремени белого человека».

Не секрет, что кинопродукция оказывает значительное влияние на формирование представлений о жизни других стран. Создание образа Африки в кино нашло свое выражение в жанре колониальной авантюры, законы которого уже изначально диктовали определенные обязательные характеристики

континенту. Дискурс ориентализма, в рамках которого, на наш взгляд, создавались фильмы, в свою очередь также означал приписывание определенных черт. Как замечает А. Эткинд, «эти черты могут формулироваться в исторических («варварство», «примитивность», «отсталость»), психологических («азиатская хитрость», «жестокость», «нелюбовь к свободе»), политических («восточный деспотизм», «неспособность к самоуправлению»), гендерных («женственность», «покорность») и других терминах» [2].

Основанием для развития жанра колониальной авантюры в кино стал приключенческий роман («литература действия»), «золотой век» которого приходится на период второй половины XIX–начало XX вв. Это время в Англии – пик расцвета идеи о цивилизаторской миссии белого человека, что было связано, в первую очередь, со значительным усилением колониальных захватов. Наиболее яркие образцы культуры, позволяющие говорить о тесном взаимодействии ориентализма, империализма и колониализма, дает нам именно викторианская эпоха. Не случайно английская имперская идея исследуется в России преимущественно на этом материале. Империализм был закреплен в качестве ведущей идеологии, что нашло свое отражение и в творчестве классика мировой приключенческой литературы – Г.Р. Хаггарда. Сложно переоценить значение произведений этого автора для формирования представлений о «черном континенте» на Западе. Отмечается, что «до сих пор образ Африки в сознании читателя несет в себе печать Г.Р. Хаггарда» [6, С. 74].

«Копи Царя Соломона» 1885 г. – первый (и, пожалуй, самый известный) роман Г. Хаггарда, полностью созданный на африканском материале, ставший идейным центром творчества этого автора. Примечательно, что появление этой истории совпало со временем стремительного продвижения «Юнион Джека» вглубь африканского континента. Оно было связано с именем знаменитого строителя империи и будущего монополиста на рынке алмазов – Сесилия Родса.

Сюжет романа построен вокруг поисков затерянных сокровищ. В опасное путешествие – «туда, где не ступала нога белого человека» – отправляются охотник Аллан Квотермейн, капитан Гуд (надеющиеся сказочно разбогатеть) и сэр Генри Кертис (с целью найти своего брата). Поход сопровождают и несколько туземцев, среди которых Амбопа – король племени кукуанов, в детстве изгнанный из страны. Их путь в сокровищницу Царя Соломона сопряжен с множеством смертельно опасных испытаний, но в конце героев ждет успех.

Созданный в духе неоромантизма, этот роман рисовал Африку непредсказуемым и загадочным, таинственным континентом, где возможно все. В нем плотно переплетаются вымысел, миф и реальность. Как и все произведения автора, роман написан от первого лица, что создает мемуарный характер повествования и, следовательно, эффект достоверности событий. До того, как, выражаясь словами Хаггарда, «страна впала в состояние самого дикого варварства» история континента связывается с библейскими местами – Офир, Иудея. Одна из тем – борьба с дикостью: экспедиция белых людей не только «охотится» за сокровищами, но помогает установлению справедливого правления в племени кукуанов, которое охраняет Копи Царя Соломона. Хаггард подчеркивает мысль о передаче мудрости цивилизации через заветы, которые Аллан Квотермейн дает Амбопе: «правь справедливо, уважай закон и не убивай никого без причины. Тогда ты будешь благоденствовать» [7, С. 152].

В романе нашло отражение стабильное ориенталистское представление об африканцах как о детях, требующих покровительства и защиты. Примером тому является история про разбитый ящик шампанского. Хаггард рассказывает читателям, как кафры «нашли две случайно уцелевшие бутылки, отбили у них горлышки и выпили все до дна». Он пишет: «Шампанское ударило им в голову, и они

сразу же опьянели. Этого кафры никак не ожидали: в страшном испуге они начали кататься по дну лодки, крича, что добрый напиток «тагати» – то есть заколдован. Я вступил с ними в разговор и подтвердил, что они выпили самую страшную отраву белого человека и должны умереть. В диком ужасе кафры налегли на весла, и лодка помчалась к берегу. Я уверен, что никогда в жизни они не дотронутся больше до шампанского» [7, С. 22]. Отметим также, что в этом произведении Г.Р. Хаггарда прослеживается особый этикет общения, установленный между белым человеком и африканцами. Иерархия их отношений соблюдается неукоснительно, обычно туземцы именуют белых «ингози», что значит вождь. Так, Аллан Квотермейн произносит: «если вы сразу вступаете в разговор с туземцем, он может подумать, что вы человек ничтожный и лишены чувства собственного достоинства». Самоуверенность правоты сильного – одна из главных позиций описания. Не преследуя цели вдаваться в подробности, заметим только, что расовый дискурс во многом определил способ описания Африки в этом классическом викторианском романе.

Однако односторонняя трактовка творчества Г. Хаггарда была бы ошибочной. Е.Д. Ибрагимов не без оснований отмечает: «С одной стороны, писатель выступает с защитой империализма и колониализма, последовательно проводя мысль о необходимости завоевания новых земель, населенных первобытными племенами, которые неспособны распоряжаться богатствами земли и нуждаются в помощи белого человека, чтобы выйти из тьмы и невежества к свету и благам цивилизации. С другой стороны – являясь по форме и во многом по содержанию империалистическими, его романы часто отражают противоположные идеи – о равенстве рас и самобытности африканской культуры и цивилизации, не нуждающейся во вмешательстве белых» [6, С. 6].

Г.Р. Хаггард неустанно восхищается Африкой, а сравнение туземцев и англичан порой происходит не в пользу последних. Финал истории подчеркивает позицию автора об ответственности белого человека за негативные последствия западного присутствия на континенте. Автор вкладывает следующие слова в речь Амбопы: «Я не потерплю здесь торговцев с ружьями и ромом. Мои соплеменники будут и впредь сражаться копьями и пить лишь воду, как их праотцы. И я не допущу,

чтобы проповедники вселяли страх смерти в их сердца, чтобы они восстанавливали их против короля и прокладывали дорогу для белых людей, которые всегда следуют за ними. Если какой-нибудь белый человек подойдет к воротам моей страны, я отошлю его обратно» [7, С. 153]. Родное для Амбопы племя кукуанов выделяется среди других племен Африки: они гораздо выше продвинулись по ступеням цивилизации. Мифы о них гласили, что среди этих людей жили «великие волшебники, что научились своему искусству у белых людей тогда, когда “весь мир был еще темен”» [7, С. 16]. Они имеют огромную и прекрасно устроенную военную организацию, просторные жилища, прекрасно распланированный крааль, охраняемый ровом и подъемным мостом. Страна кукуанов – настоящий затерянный мир со своей культурой.

Роман «Копи царя Соломона» принес Хаггарду настоящую известность среди английских читателей и, впоследствии дал значительный импульс приключенческому жанру в кино. Одной из первых экранизаций романа является фильм режиссера Р. Стивенсона 1937 г. с одноименным названием. Эта кинолента, появившаяся во время пика популярности в кинематографе фильмов на колониальную тему, начиналась приемом, призванным убедить зрителя в реальности событий. На экране появляется дневник Аллана Квотермейна, запись в котором гласит: «Каждое слово в этой истории – правда. Это навсегда останется в моей памяти». Фильм «Копи Царя Соломона» 1937 г. имеет много общего и с другими кинокартинами 1930–х гг., такими, например, как «Сандерс с реки» (1935) и «Стенли и Ливингстон» (1939). Впоследствии появилось ещё как минимум четыре киноверсии сюжета: в 1950 г., 1985 г., 2004 и 2006 г. Некоторые из них были довольно близки к литературному источнику, однако визуализация, как это часто бывает, привела к упрощению ряда образов.

В кино черный континент изображался как место, которому свойственны абсолютная дикость, каннибализм и демонические культы. Если описание племени кукуанов в романе Хаггарда – это описание другой, оригинальной культуры, то с помощью средств киноязыка обыкновенно создавался портрет «стандартного африканского» племени – кровожадного и воинственного. В некоторых кинолентах отсутствуют сцены из мирной жизни племен, но ни один фильм не обходится без сцен ритуальных песен и плясок.

Во многих картинах зритель встречает и другие племена (не только хранителей сокровищ), но изображение их всегда стандартизировано и лишено индивидуализированных характеров. Порой бессознательно, жители континента представляются как часть дикой природы. В фильме 1985 г. режиссера Дж. Ли Томсона была дана такая классификация туземцев: «либо те, кто бросят на полпути, либо те, что обчистят, либо те, что съедят». В этой киноленте каннибалы пытаются сварить из главных героев (Шерон Стоун в роли Джейси Хьюстон и Ричарда Чемберлена в роли Аллана Квотермейна) суп с овощами. Есть и оригинальные примеры, например, племя, которое обитает на деревьях: «не приемля мир таким, как он есть, они живут вверх ногами», но это скорее исключение из правил.

Африка, согласно кинонарративу, – континент враждебный человеку. Если на героев не нападают туземцы, то не стоит забывать о множестве опасных животных, а также лихорадках, непроходимых джунглях и невыносимой жаре пустынь. Репрезентация Африки как «неодомашненной земли» призвана подчеркнуть, насколько большая работа должна быть проведена белым человеком. Воинственность местных племен усиливается образом безжалостного вождя кукуанов по имени Твала, деспотичность, а порой и глупость которого обрекает население на состояние постоянной войны всех против всех. В кинематографе портрет этого героя романа Г.Р. Хаггарда не сильно меняется со временем, в отличие от его соратницы – колдуньи Гагул (рис. 1–3).. В фильме 2004 г. зритель встречает уже не «древнюю старушонку» (выражаясь словами Г. Р. Хаггарда), а молодую девушку-провидицу, с куклой Вуду в руках. В образе этого персонажа косвенно проявилось широко распространенное ориенталистское представление Африки как континента магического и колдовского, где ничему не стоит удивляться. Образ Гагул, нестареющей шаманки, подчеркивает и другую широко распространенную тему – мотив вечности и неизменности Востока, что уходит своими корнями в колониальное время и также является одной из фундаментальных традиций дискурса ориентализма. Противопоставление Запада (как динамичной, способной к переменам культуры) и статичного Востока оправдывала существующие между ними отношения власти и доминирования. Эта тема в различных проявлениях прослеживается и в романе, и во всех его экранизациях. Так в фильме 2004 г.

главная героиня Элизабет Мэйтленд (Элисон Дуди) произносит: «Удивительное чувство, когда идешь по земле, которая не менялась тысячи лет». Заметим, что постоянная опасность, сопровождающая походы белого человека вглубь Африки, неизменно сочетается в кино с восхищением этим романтическим континентом.

Неизменно важной в экранизациях романа Г.Р. Хаггарда остается идея установления справедливого правления благодаря белым людям. Главный герой этой сюжетной линии – Амбопа. Он благороден, отличен от остальных. Однако, с течением времени исчезает идея о его равеннии на западные ценности. В романе Г. Хаггарда Амбопа описан как герой «с очень светлой для зулуса кожей», в фильме 1937 г. он носит европейскую одежду, но чем ближе к XXI веку, тем более мудрым, смелым и независимым становится этот персонаж. В киноленте 2004 г. он уже и сам не раз спасает белого человека, поражает его своим умом, дает советы. Однако не всегда прослеживается простая «линейная зависимость» от времени. Например, в сравнении с фильмом 1950 г., в образе Амбопы из киноленты 1985 г. нашли отражение гораздо более жесткие расовые характеристики. Неуклюжий «большой ребенок», один из *simple people*, Амбопа в этой киноленте «боится всего, что движется и не жуёт траву».

Первая голливудская экранизация романа «Копи царя Соломона» (1950), созданная в зрелищной технологии техникolor, действительно выделяется среди других киноверсий. Отмечается, что этот фильм стал одной из самых дорогих лент, снятых в послевоенное время: он стоил производителям 3,5 миллиона долларов и требовал съемочную группу, включающую 8000 африканцев из 12 различных племен. На 95% сцены снимались в различных областях Африки: Кении, Уганде, Бельгийском Конго, Танганьике [9]. Результатом явилась огромная популярность ленты среди зрителей и ряд престижных номинаций. Роман Г. Хаггарда в экранизации 1950 г. значительно изменен с учетом послевоенного контекста. Аллан Квотермейн представлен зрителям как белый охотник, зарабатывающий на организации сафари для европейцев. Но он уже не испытывает большого счастья от убийства животных и думает о прекращении этой деятельности. Одна из первых сцен фильма рассказывает зрителям о несчастном случае, когда в результате сафари погиб туземец. Аллан Квоттермейн опечален этим со-

бытием, он навещает жену погибшего. Отметим, что подобную сцену практически невозможно представить в фильмах 1930–х гг., где смерть туземцев либо не замечается, либо ограничивается сухими репликами (примером тому могут служить фильмы «Говорит Африка!» (1930), «Тарзан человек-обезьяна» (1932), «Побег Тарзана» (1936)). Интересной представляется смена акцентов: племя кукуанов (отличное от остальных своей самобытной культурой) в этой экранизации представлено как потомки древних египтян, а не потерянного племени белых людей.

Со временем изменяется и образ белого охотника – Аллана Квотермейна – он заметно молодеет (рис. 4-5). Г.Р. Хаггард так описывает этого персонажа: «Вообразите себе маленького, слабого человека, шестидесяти трех лет, с пожелтевшим лицом, тонкими руками, большими темными глазами и коротко стриженными, поседевшими волосами на голове, торчащими, как щетина, худого, утонувшего в своем платье, — и вы будете иметь полное понятие об Аллане Квотермейне, белом охотнике». Сегодня невозможно представить, что бы такой персонаж мог стать главным героем приключенческого фильма.

Изменения претерпела и любовная линия сюжета о поисках сокровищ библейского царя Соломона. Г.Р. Хаггард повествует о романе одного из участников похода – капитана Гуда – с местной красавицей из племени кукуанов Фулатой. Однако эта история заканчивается трагически: девушка умерла ради спасения жизни возлюбленного. Автор, устами Аллана, заключает: «Если бы она не погибла, создалось бы безусловно весьма затруднительное положение... никакая красота или утонченность ума не могли бы сделать желательным ее союз с Гудом, потому что, как она сама говорила, «может ли солнце сочетаться со тьмой, или белый человек – с черной девушкой?». Заметим, что западные фильмы на колониальную тему 1930–х гг. создавали в большинстве своем образ «сильного мужского мира», где если не вообще не было места амурным делам, то по крайней мере не рядом с главным героем. В фильме 1937 г. женская роль становится не периферийной, а ключевой – героиня по имени Кэти стала главной виновницей похода. Наконец, *love story* с Алланом Квотермейном впервые появляется в фильме 1950 г. и с этого рубежа становится неотъемлемой частью атрибутики приключенческого жанра.

Об изменении отношения к «черному континенту» позволяет говорить развязка истории. В романе Г.Р. Хаггарда участники похода получают столько алмазов, сколько могут с собой унести. В фильмах XX в. герои вместо сокровищ находят свою любовь, борются за торжество справедливости, множественно раз избегают смерти, но из сокровищницы у них в лучшем случае получается похитить по алмазу. С 1985 г. добавляется ещё один мотив: англичане вынуждены начать поход в Копи, не только ради спасения отца/брата, но для того чтобы не дать получить сокровища Третьму Рейху, что могло бы помочь тому выиграть войну. В фильме 2004 г. акцент смещается – в сокровищнице оказываются не просто богатства, но особый камень – по преданию тот, кто владеет им – управляет всем континентом. Борьба за него происходит между русскими и англичанами. Деспотичному королю Твале он необходим для победы над белыми людьми. Символично, что фильм заканчивается разрушением гробницы, сокровищницы и камня власти.

Подводя итоги, заметим, что на протяжении XX в. викторианский сюжет о поисках сокровищ в глубине африканского континента претерпевал значительную эволюцию, причиной чему являлись, конечно, качественные изменения в отношениях между странами. Волна деколонизации оказала влияние на создание менее «дикого» образа жителей черного континента, однако представляется возможным говорить и об определенной традиции репрезентации Африки от XIX в. до наших дней. Стабильные характеристики, сохранившиеся в описании континента с викторианских времен, в целом являются типичными для дискурса ориентализма и описания «Другого».

Фильмография

1. «Копи царя Соломона» (King Solomon's Mines), Великобритания, 1937 г., режиссер Р. Стивенсон (R. Stevenson).
2. «Копи Царя Соломона» (King Solomon's Mines), США, 1950 г., режиссеры К. Беннетт,

Э. Мортон (C. Bennett, A. Marton).

3. «Копи Царя Соломона» («King Solomon's Mines»), США, 1985 г., режиссер Дж. Ли Томпсон (J. Lee Thompson).
4. «Копи Царя Соломона» (ТВ) (King Solomon's Mines), Германия, США, 2004 г., режиссер С. Бойум (S. Bouum).
5. «Библиотекарь 2: Возвращение в Копи Царя Соломона» (ТВ) (The Librarian: Return to King Solomon's Mines), США, 2006 г., режиссер Дж. Фрейкс (J. Frakes).

Список литературы

1. Чеканцева З.А. Нужна ли историку теория образа? Эпистемология исторического образа на рубеже XIX–XX вв. // Историческое познание и историографическая ситуация на рубеже XX–XXI вв. – С. 23.
2. Эткин А. Бремя бритого человека, или Внутренняя колонизация России // Ab Imperio. 2002. №1. С. 265–299.
3. Богомолов С.А. Имперская идея в Великобритании в 70–80-е гг. XIX века: Дисс... канд. ист. наук: 07.00.03. Саратов, 1993. 193 с.
4. Дронова Н.В. Традиции имперского мышления и новации имперской пропаганды // Новая и новейшая история: межвуз. сборник. Саратов, 2004. Вып. 21. С.151–169.
5. Тартыгина О.О., Гурин И.Г. Имперская идея в представлении элиты Великобритании XIX–начала XX вв. // Вестник Самарского университета. Самара, 2007. № 5/3 (55). С. 89–95.
6. Ибрагимова Е.Д. Ориенталистские мотивы в творчестве Генри Райдера Хаггарда: Дисс... канд. филол. наук: 10.01.03. Самара, 2008. 195 с.
7. Хаггард Г.Р. Полное собрание приключений Аллана Квотермейна в одном томе. М.: Престиж Бук: Армада-Арбалет: Литература, 2010. 992 с.
8. Садомская Н. Д. Творчество Генри Райдера Хаггарда и английская литература на рубеже XIX–XX веков. Дисс... докт. филол. наук: 10.01.01. Оренбург, 2006. 392 с.
9. Matlock J. King Solomon's mines [Electronic resource] // URL: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/288>.



Рис. 1. Колдунья Гагул из х/ф «Копи Царя Соломона» 1937 г.



Рис. 2. Колдунья Гагул из х/ф «Копи Царя Соломона» 1950 г.



Рис. 3. Колдунья Гагул из х/ф «Копи Царя Соломона» 2004



Рис. 4. Аллан Квоттермейн из х/ф
«Копи Царя Соломона» 1937 г.

Рис. 5. Флин Карсен, главный герой
приключенческого фильма
«Библиотекарь 2: Возвращение в копи
Царя Соломона» 2006 г.



УДК 82

Трансформация структуры фольклорной сказки в экранизациях А.А. Роу.¹

© 2013 г. А.О. Ендина

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

Nastushka2803@mail.ru

Рассматривается трансформация сюжета фольклорных сказок в довоенный и послевоенный период экранизаций на примере кинокартин А.А.Роу. Сохранение и изменения композиции и функций фольклорной сказки.

Ключевые слова: А.А. Роу, В.Я. Пропп, трансформация, композиция, функции, герои, фольклорная сказка, экранизация, кинокартина, волшебная сказка.

В данной статье мы обращаемся к исследованию трансформации сюжета, композиции и функций фольклорной сказки на примере кинокартин. Для анализа данной работы использовались проработанные концепции В.Я. Проппа по волшебной сказке, а именно выделенные им функции волшебной сказки, ее композиция и классификация героев [6]. Также рассмотрены включенные в киносказку народные обряды. Трансформация структуры фольклорной сказки рассмотрена в сравнении довоенного и послевоенного периодов. Материалом для данной работы послужили киносказки А.А. Роу. Он экранизировал сказки носящие, по классификации В.Я. Проппа, волшебный и бытовой характер. В.Я. Пропп писал: «Сказка есть нарочитая и поэтическая фикция, она никогда не выдается за действительность. Народная сказка есть повествовательный фольклорный жанр. Это рассказ, передававшийся из поколения в поколение путем устной передачи»[6]. А.А. Роу в киноработах попытался максимально реалистично и близко зрителю передать особенности, работая с актерами, а не с куклами. До него сказки экранизировались только в мультипликационном варианте [4].

«Василиса Прекрасная» – яркий пример довоенной экранизации русской народной сказки «Царевна-лягушка». По классификации В.Я. Проппа, этот сюжет является волшебным. Есть различия между кинокартиной и фольклорной сказкой по сюжету, да и разница между названием народного варианта сказки и экранизацией А.А. Роу видна. Это в

большей степени объясняется особенностями времени экранизации.

Начинается киносказка не с повеления царя-батюшки, как в народном варианте, а со сцены охоты. В народной сказке царь дает невестам задания: то рубашку сшить, то хлеб испечь [1]. В киносказке А.А. Роу оставил суть испытания, но изменил задания. Девушки, происходящие из высокого сословия, должны были выполнить крестьянскую работу. А.А. Роу показывает этот момент в комическом варианте.

Следует отметить следующую особенность: у А.А. Роу невестки более алчные и хитрые, чем в народной сказке. Но главное отличие экранизации А.А. Роу от народной волшебной сказки заключается в том, что главный отрицательный герой – это Змей Горыныч, а не Кошей Бессмертный. Также в фольклорной сказке Баба-яга определяется как герой-помощник, А.А. Роу же делает ее вредителем.

Трансформация структуры фольклорной сказки еще более интересна со стороны композиции и фольклорных особенностей.

В экспозиции экранизации показаны три гусяра. Издавна в фольклорных традициях присутствовали либо скоморохи, либо гусяры. Они выполняют функцию начала сказочных действий и ее концовки Гусяры «открывают» экранизацию «Василисы Прекрасной» фольклорным жанром – песней.

А.А. Роу сохраняет выделенную В.Я. Проппом особенность экспозиции. «В экспозиции сказки присутствуют стабильно

¹ Исследование осуществлено в рамках гранта Министерства образования и науки, программа «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России на 2009-2013 годы» (соглашение № 14.В37.21.05374).

два поколения – старшее и младшее»[5]. Представителями младшего поколения являются главный герой Иван с двумя старшими братьями. А.А. Роу открывает перед зрителями главного героя – одного из типов героев, по классификации В.Я. Проппа. Представитель старшего поколения – это отец главного героя.

Малый фольклорный жанр приметы достаточно ярко отражен в кинокартине. Например, ситуация битья посуды. Существует свадебный вариант этой приметы: чем больше будет черепков от разбитого горшка, тем счастливее будет жизнь молодых. Но есть и противоположная примета: что битье посуды – к несчастью, и этот вариант также отчасти определяет сюжет.

В киносказке символично число три. В русском фольклоре это число встречается довольно часто: три дочери, три сына, три испытания. Герой обычно совершает 3 подвига. Женихи подвергаются трехкратным испытаниям и т.д. Так же и киносказке «Василиса Прекрасная» нам показаны три сына, три невестки, трехкратный поцелуй при прощании, три испытания и т.д. Этот числовой элемент используется во всем сюжете.

А.А. Роу показывает обряд гадания, на примере гадания дворянской дочери, но он не сохраняет сам процесс гадания, а лишь указал на его наличие. Русский народ осторожно относился к гаданию: для распознавания будущего следовало обратиться к нечистой силе, поэтому гадание осознавалось как грешное и опасное занятие. Для гаданий избирались места, где, по представлению народа, можно было вступить в контакт с обитателями «иного мира», а также такое время суток, в которое этот контакт был наиболее вероятным. У А.А. Роу же мы видим светлицу, свиту купеческой дочери – словом, последовательное несоблюдение правил данного обряда.

А.А. Роу мастерски добавил серьезному свадебному обряду комический момент, трансформировав элементы свадебного обряда, а именно приданое невест, показал абсурдность момента столкновением на дороге двух невест.

В завязке киносказки появляется функция [6, с. 152] волшебной сказки – трансформация-лягушки в девушку.

Остается и такой предмет, как лягушачья шкура. В народном быте она трактуется как символ проклятия [7]. А.А. Роу же показывает нам ее символом старой жизни, старого

облика, а также символом перерождения. Символично и сжигание этой шкуры – на этом примере выделяется функция вредительства как обязательный пункт волшебной сказки.

Чудесным является в завязке похищение Василисы. Во-первых, выделяется герой-антагонист – Змея Горыныч – исконно русский фольклорный герой. По классификации В.Я. Проппа, антагонист выполняет функцию вредителя. Символичны и сами действия, происходящие в пространстве: поднимается ветер (в народном представлении – символ перемен).

Особенность типа героя отца заключается в том, что он сочетает две функции – отправителя и помощника.

При прощании Ивана с отцом выделяется трехкратное целование и рассматривается это как элемент обряда народного русского прощания.

Функции волшебной сказки в завязке: посредничество, начинающееся противодействие, отправка героя – все это А.А. Роу сохранил в экранизации.

А.А. Роу сохраняет в экранизации и принципы развития сюжета. На пути героя встречается кузнец в качестве героя-помощника. Именно он открывает Ивану тайну, где найти ключ от волшебного предмета.

Также А.А. Роу показывает нам еще один элемент свадебного обряда. Из материалов по русскому фольклору известно [7], что зажиточные женихи в период сватовства приносили невесте подарки, чтобы показать свое богатство и задобрить невесту. Причем самому жениху было не обязательно показываться невесте – все можно было делать через дружку. Дружкой жениха – Змея Горыныча и выступает Баба-яга. Баба-яги – один из самых часто встречающихся героев русской фольклорной сказки. Она предстает перед зрителями как второй герой-антагонист или лжегерой. Героями-помощниками выступают медвежата. Они помогают Ивану справиться с кознями Бабы-яги. Проявляется еще одна функция волшебной сказки – борьба. Далее следует получение первичного волшебного средства – ключа.

Началом кульминации является песня героини. Она трактуется как фольклорный жанр. Происходит временное воссоединение героев. И А.А. Роу показывает опять же элемент свадебного обряда – свадебный наряд Василисы. В кульминации герой попадает к герою-дарителю – пауку. В этом эпизоде А.А. Роу трансформирует малый фольклорный

жанр – загадку. Загадки паука трактуются как малое сражение: Иван получает волшебное средство – главное для победы. Интересен сам волшебный предмет – меч-кладенец. Его образ трактуется как смысл победы над злом.

В развязке А.А. Роу показывает зрителю главного героя-вредителя – Змея Горыныча, и воплощает структурные элементы сюжета фольклорной сказки, такие как клеймение, победу, спасение и возвращение. В процессе битвы перед зрителями предстают две противоположные стихии: вода и огонь. Они трактуются как освобождение от мук и гнета Змея и переход в новую жизнь.

Заканчивает свою экранизацию А.А. Роу восходом солнца как фольклорным символом начала новой жизни.

Послевоенная экранизация фольклорной сказки ярко представлена в кинокартине «Огонь, вода и... медные трубы».

В экспозиции данной экранизации сразу появляется сказительница. Она несет за собой смысловое начало киносказки и сразу заинтересовывает зрителя.

Главный герой и героиня открываются зрителю в начале кинокартины. Появляется и ложный герой, который и наводит опасность при развитии сюжета. Он приходит оборотнем в образе волка. В фольклоре славян упоминались добрые оборотни и злые [2]. В данной сказке оборотень принадлежит к злему типу как помощник героя вредителя.

В экспозиции показана часть свадебного обряда – приезд тещи (Бабы-яги). Изначально непонятен приоритет добра и зла у нее. Только в дальнейшем она выступает как герой-помощник. С помощью этой героини А.А. Роу в иронической форме трансформирует и жанр причитания на свадьбе Кощея и ее дочери.

Переходя к завязке, трудно не упомянуть о тройке, которой управляет лжегерой. Три раза появляется тройка, и на третий раз героиню увозят. Символично, как уже упоминалось прежде, число три. В этом моменте сохраняются такие функции волшебной сказки, по классификации В.Я. Проппа, как подвох, пособничество и вредительство: лжегерой обманывает героев и похищает героиню. В экранизации нет героя-отправителя – главный герой сам отправляется на поиски. Трансформируется в экранизации малый фольклорный жанр приговорки (от лица Кощея Бессмертного). Он говорит Алене: «Коль пойдешь по доброй воле, // Будешь жить в богатстве, в

холе, // Во светелке, во дворце, // Как жемчужина в ларце!».

Началом основных действий можно считать отправку героя и начало его испытаний: реализуются такие функции волшебной сказки, как борьба, реакция героя, трудная задача, решение, узнавание, перемещение и даже трансфигурация.

Показан сквозной элемент, появляющийся во многих волшебных сказках – блюдечко с яблочком. Он имеет магическую функцию и помогает обладателю его видеть то, что происходит на расстоянии.

Первое испытание героя символизируется огнем. Оно трактуется как символ доброты намерений героя и его способности помочь в трудных ситуациях. Есть и малый фольклорный жанр заклички – когда пожарные идут на дело. Причем опять же комический эффект: они закликают огонь «Гори, гори ясно, / Чтобы не погасло», а сами являются по своей профессии ликвидаторами пожара.

В сцене испытания героя в воде происходит трансформация живого героя в утопленника и переход действия в иное царство как функции волшебной сказки. Трансформируется жанр поверий. Девушка-утопленница рассказывает герою о том, как она и другие утопленницы оказались у морского царя. Девушка является помощником героя, по проповедской классификации сказочных героев.

Появляется атрибутика царской власти у морского царя.

А.А. Роу трансформировал обряд жертвоприношения морскому царю. В русском фольклоре не осталось явных следов обряда жертвоприношений. Известны такие сюжеты только у южных славян. В русском фольклоре сохранены лишь предания о том, что делались строительные жертвы. Крупная постройка, согласно обычаям, должна была стоять на человеческих костях. Также внутри этого обряда показан и малый фольклорный жанр плача, который характерен для похоронного обряда.

Происходит вторичный переход в другое царство – там встречает его другая царская чета. И показан обряд прославления героя.

Кульминация сказки начинается с финала поиска волшебного средства. А.А. Роу настолько живо и по всем традициям волшебной сказки экранизировал эту функцию. Темный лес как пространство, наполненное ужасом и страхом, доказывает храбрость и бесстрашие героя. Условие для получения этого

средства – пойти задом наперед до назначенного места. Издавна на Руси был известен этот обряд как средство спасения от лешего. Когда человек блуждал по лесу, народ говорил, что его леший водит, и существовало множество обрядов дабы выйти из леса: это и переодевание наизнанку одежды, и переобувание обуви, и в том числе – ходьба задом наперед. Поскольку леший – это нечистая сила, в киносказке ходьба задом наперед и используется как защита от нечистой силы.

Развязкой является получение волшебного средства – смерти кощеевой. Антогонист побежден, и происходит воссоединение героев. В заключении кинокартины появляется рассказчица, тем самым давая понять, что сказка закончилась, и рассказывает зрителю, как закончилась история героев. А закончилась она, исполняя свою функцию, т.е. свадьбой.

В итоге данной работы следует сказать, что довоенный период экранизаций фольклорных элементов наблюдалось больше, чем в период послевоенный. Кинематограф развивался и открыл зрителю цвет в кино.

А.А. Роу сохраняет композицию фольклорной волшебной сказки. Максимально нетронутыми остаются фольклорные элементы. При этом он воплотил в кинокартинах множество функций волшебной сказки, которые можно определить по работам В.Я. Проппа и которые отражены в фольклорной сказке; он

включил комические эффекты в киноработу, поменял сословие героев: в фольклорной сказке – это царская семья, у А.А. Роу – это семья крестьян. Снятие цензуры в послевоенный период добавило в жанр сказки героя царского происхождения, который ранее не мог быть употреблен. А.А. Роу принес в кино не только полноценный жанр киносказки, но и показал в нем разнообразие фольклорных элементов.

Список литературы

1. Аникин В.П. Волшебная сказка «Царевна-лягушка» // Фольклор как искусство слова. М., 1966. С. 19–49.
2. Гончаров К.Ю. Анималистические представления в фольклоре. Образ волка в русских и иноземных сказках. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.organizmica.org/archive/602/volk.shtml>
3. Новик Е.С. Система персонажей русской волшебной сказки. М., 1975. С. 214–246.
4. Парамонова К.К. Александр Роу. М., 1979, 152 с.
5. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. 2-е изд. - Л., 1986. 437 с.
6. Пропп В.Я. Морфология сказки // Вопросы поэтики, вып. XII. - Л., 1928. 152 с.
7. По материалам фольклорного архива ННГУ им. Н.И.Лобачевского, филологический факультет

УДК 82-31

**Морфология киносказки, или Жанровые особенности
к/ф "Последняя сказка Риты" (реж. Рената Литвинова)**

© 2013 г. А.А. Зобова

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

alena-zobova@yandex.ru

Рассматривается мифопоэтика фильма "Последняя сказка Рита", и проблема определения жанра кинопроизведения.

Ключевые слова: диссиметрия пространства, царство мёртвых, инициация.

Фильм «Последняя сказка Риты» Ренаты Литвиновой является кинематографической апелляцией известной веберовской концепции «расколдовывания мира». Режиссёр не только изображает диссиметрию пространства, наделяя посюстороннее чертами потустороннего, но и реинкарнирует миф как мировоззренческий тип. Само название картины может быть упрощённо истолковано нами следующим образом: человеческая жизнь – это фантазмагория, в которой сказки, подобно циклам или периодам, сменяют друг друга. Для начала точно разграничим понятия «миф» и «сказка», и их соотношение в фильме.

В своей монографии «Диалектика мифа» А.Ф. Лосев даёт следующее определение: Миф есть для мифологического сознания наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей степени напряжённая реальность. Это — совершенно необходимая категория мысли и жизни. Миф есть логическая, то есть прежде всего диалектическая, необходимая категория сознания и бытия вообще. Миф — не идеальное понятие, и также не идея и не понятие. Это есть сама жизнь.

В свою очередь, сказка, по Проппу, это рассказ, построенный на правильном чередовании приведенных функций в различных видах. Именно бытийная конкретность, формирующая бессознательный опыт современности роднит сказку и миф. За счёт мистически приправленной и реалистично изображённой действительности режиссёру картины удаётся изобразить привлекательную своим фатализмом жизненную закономерность.

Движение от логоса к мифу заявлено уже в «зачине» фильма. Действие пролога разво-

рачивается в царстве мёртвых. Героиня Ренаты Литвиновой – «посвящающий старший», подобно старой ведьме или Бабе-Яге в славянских сказках. Именно она сопровождает Риту на пути инициации. Подобно даме с горностаем, Литвинова держит в руках тотемное животное, которое также вызывает ассоциации с пулмановскими «дэймонами» (трилогия «Тёмные начала»). В лучших литературных традициях «ангел смерти» присваивает себе говорящее имя: Татьяна Неубивко. И здесь просто необходимо упомянуть о символике имени. Будучи вестником потустороннего мира, героиня Ренаты Литвиновой не только бессмертна, но и в некотором роде андрогинна («о» в окончании фамилии). «Татьяна» - древнегреческое имя, означающее «устроительница», «повелительница», «поставленная», «назначенная», что в полной мере отражает роль героини в судьбе Риты Готье. К слову, «Маргарита» отождествляется с «Афродитой» и обозначает «любовь» - вечную тему кинематографа Литвиновой (фильм «Богиня: как я полюбила»). И, конечно, в имени героини очевидная аллюзия к «Даме с камелями» Александра Дюма: совпадает не только имя, но и трагическая история любви, прерванная болезнью и смертью. Сама режиссёр так комментирует имя героини: «Люблю это имя. Можно я буду всех своих героинь называть Маргаритами? В конце концов, я снимала кино за свои деньги и не обязана давать отчёт».

Сознательное пребывание Татьяны Неубивко среди людей, попытка мимикрировать под них (употребление алкоголя, свидания с мужчинами и, в итоге, неизбежное «оболочка пострадала») отсылают нас к мифам поздней античности. Дальнейшее развитие со-

бытий в точности воспроизводит структуру мономифа, по Джозефу Кэмпбеллу. Сепаративная стадия: Маргарита Готье оказывается в больнице, теряя свою прежнюю социальную роль. В лиминальной стадии перед нами «живой мертвец»: героиня оторвана от мира людей и смертельно больна. Смерть – заключительный этап перерождения, ознаменовавший перемены в посястороннем пространстве, а сама Рита теперь тоже вестник загробного мира, являющийся во снах и видениях (образ умершей героини в короне из окурков – метафора наказания).

Даже для тех, кто никогда не слышал о книге Проппа, очевидно, что «Последняя сказка Риты» предельно насыщена сказочными элементами. При этом, режиссёр балансирует на грани мистики и реальности, используя «волшебное» как форму для ретрансляции бессознательного. По сути, её художественный метод можно определить как магический реализм. Символические сны главной героини изображены так, как будто бы Фрейд занялся толкованием фольклора, в частности, обряда погребения. Здесь необходимо отметить классический визуальный приём, с помощью которого достигается сюрреалистичность: изменение цвета кадра. Достойная ученица Муратовой и Гринуэя, Рената Литвинова наполняет фильм рядом гротескных деталей: «червяки» на воротнике пальто; окурков, брошенный в Ритино тело.

К слову, последняя деталь ретроспективна. Вспомним, фильм «Увлечения» и монолог медсестры - героини Ренаты Литвиновой: «Нас было три подруги, когда я еще училась. Три подруги. Я, Рита Готье и еще одна наша сослуживица. Риту Готье... Мы ее очень любили, но она исчезла из нашей жизни. Однажды, когда я пришла на пятиминутку, сказали: «Ночью скончалась Лилина подруга Маргарита Готье». В тот день патологоанатомом был молодой парень. Он в конце вскрытия закурил и, сделав разве что для вида две-три затяжки... бросил горящий окурков в живот Рите Готье...» Другая сцена фильма – экранизация окончания монолога: «Потом мы с сослуживицей в тот день искали Рите белое платье. Потому что если девушка невинна, её кладут в белом. И мы нигде не могли купить ей это-

го платья. А почему-то в тот день мы купили... красного карпа в полиэтиленовом пакете». Гротеск в духе Гоголя или Салтыкова-Щедрина с большой натяжкой может быть истолкован и аллегорически: дева в белом платье – невеста Христа – рыба в пакете.

Фильм преисполнен подобными размытыми ассоциациями, вспышками бессознательного, в результате чего грань между реальностью и «зазеркальем» (любопытно, что так называется кафе, в котором последний раз встречаются героини) пропадает. «Фильм - это моя версия сна», - подытоживает Рената Литвинова в интервью «Российской Газете».

Особого внимания заслуживает явная тоска режиссёра по эстетике прошлого. Способом связи с потусторонним миром становится радиоприёмник – неизменный атрибут советской эпохи. Татьяна Неубивко будто внезапно вернулась в послевоенный город, в котором разрушено все исторические памятники. Эдакий герой классической античности, случайно переместившийся в будущее, в период упадка греческой культуры. Но героя мучает не тоска по государству, а тоска по идее, по титановому Гагарину, поднимающему руки вверх перифразом пушкинского «Россия вспрянет ото сна».

Следует отметить, семантическую связь «Последней сказки Риты» с другими фильмами года: «Все ушли» Георгия Параджанова, попытавшегося в своей картине «восстановить и войти в ту действительность, которой уже нет», и с новой работой Йоса Стеллинга «Девушка и смерть». В мире, где любовь предана забвению, обращение к мифологии и реинкарнация духовного опыта поколений – единственный способ культурного возрождения.

Список литературы

1. *Кэмпбелл Дж.* Мономиф. Пушкино: Грааль, 1996. 58 с.
2. *Лосев А.* Диалектика мифа. М.: «Правда», 1990. 656 с.
3. *Пропп В.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. 364 с.
4. *Кичин В.* Предсмертная сила красоты // «Российская газета» №5820 (147).

УДК 81-139

Концепт "свобода" в современном языковом сознании

© 2013 г. Д.Д. Калешева

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

Dash.Ka-090593@yandex.ru

Анализ и раскрытие концепта "свобода" в современном сознании, попытка выявления когнитивных признаков концепта "свобода" на материале статей Национального Корпуса Русского Языка, выявление синтагматических и парадигматических связей на основе выбранных контекстов.

Ключевые слова: концепт, свобода, ядро концепта, когнитивные признаки, парадигматические связи, синтагматика.

Внутренний мир человека и чувственная сфера его бытия очень обширны и загадочны. А концепт «свобода» отражает проявления человеческой психики (чувство, состояние). Но больше всего интересна не психология, а национальная логика и эстетика, отражение народного склада мышления. Этот особый ракурс, особый взгляд на мир и составляет менталитет.

Важно отметить, что свобода – один из главных вопросов европейской и русской философии, осознание и толкование которого наиболее полно осуществлено в классической немецкой философии – в трудах И. Канта, И. Фихте, Г. Гегеля, а также в работах русских философов и литераторов русских философов (Н. А. Бердяев, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. С. Хомяков, М. П. Погодин, и др.).

Свобода – это свойство внутренней сферы человека, оно предполагает сохранение собственного «я», постоянное развитие себя как личности, самосовершенствование, что воплощается в сценарии свободы, т. е. в акте творчества как таковом или творчества собственной жизни, отношений, развития и совершенствования духа.

Идея свободы существовала издревле на Руси, будучи непосредственно связанной с православием, верой и духом. Свобода – это сущность человека.

Следует сказать немного о том, что же такое концепт. «Концепт - это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт - это то, посредством чего человек - рядовой, обычный че-

ловек, не «творец культурных ценностей» - сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее. Концепты не только мыслятся, они переживаются. Они - предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений. Концепт - основная ячейка культуры в ментальном мире человека. У концепта сложная структура. С одной стороны, к ней принадлежит все, что принадлежит строению понятия; с другой стороны, в структуру концепта входит все то, что и делает его фактом культуры - исходная форма (этимология); сжатая до основных признаков содержания история; современные ассоциации; оценки и т.д.» [Степанов, 1997; 40,41]. [1].

Данное исследование проводилось на материале 25 контекстов (газетных статей), выбранных в Национальном Корпусе Русского Языка, в разделе «публицистика». Именно публицистика отражает современное сознание человека во всем его многообразии и представляет для многих колоссальный интерес.

Для начала нужно определить ядро концепта. Ядром концепта является лексическое значение слова. Для такого анализа привлекались данные следующих словарей:

- 1) Черных, П.Я. «Историко-этимологический словарь»;
- 2) Даль, В.И. «Толковый словарь живого великорусского языка»;
- 3) Ушаков, Д.Н. «Толковый словарь русского языка»;
- 4) Ожегов, С.И. «Толковый словарь русского языка»;
- 5) Абрамов, Н. «Словарь синонимов»;
- 6) Львов, М.Р. «Словарь антонимов».

Путем сопоставления этих словарных статей удалось выявить общее лексическое значение слова «свобода» - «отсутствие каких-нибудь ограничений, стеснений в чём-нибудь».

Для выявления когнитивных признаков концепта «свобода» использовалась методика тезаурусного описания, разработанная на кафедре РКИ в ННГУ им. Н.И. Лобачевского, исследовались парадигматические и синтагматические связи лексемы «свобода» в анализируемых контекстах.

Безусловно, результаты этого исследования не претендуют на полноту описания смыслового наполнения концепта «свобода». Работа продолжается, и с каждым шагом, углубляясь в процесс, становится всё интереснее работать.

Что же получилось выявить. Рассмотрим для начала парадигматические связи.

Языковыми синонимами слова «свобода», описанными в «словаре синонимов русского языка», являются следующие лексемы: воля, простор, независимость, лёгкость, вольность, непринуждённость, развязность, нескванность, свободомыслие и т.д.

Из контекстов можно выделить следующие речевые синонимы: анархия, хаос, разваленное государство, сладкое слово, здоровый образ жизни, байк, авангард, будущее детей, демократия, счастье, самое важное, победа, достаток.

Также, в языке присутствуют и оппозиции слова «свобода»: гнёт, иго, кабала, неволя, нексвобода, рабство, тюрьма, угнетение.

А в анализируемых контекстах встречались такие речевые оппозиции как: большая кровь, диктатура, «просветители», дефицит и очереди.

Что касается синтагматики, то вырисовывается очень интересная картина: из всех проанализированных контекстов можно выявить лишь одно прилагательное, связанное со словом «свобода» - «Женская свобода». Оказывается, в данной газетной статье автор говорит о «женской свободе» как о «ложной свободе», т.е. имеет ввиду то, что женщины всё время стремятся провозгласить себя свободными и независимыми, а, на самом деле, они вкладывают совсем другой смысл и подтекст, они жаждут контроля и внимания за ними. Вот почему автор говорит про «миф о женской свободе».

С глаголами дело обстоит иначе. В текстах используется множество глаголов, связанных со словом «свобода», к примеру «пре-

вращается, является, наступит, завоёвана, есть, не измеряется, поставлена» и т.д. Как мы видим, использование авторами статей слова «свобода» в качестве субъекта действия превалирует, доминирует над постановкой в качестве объекта действия. Также, можно заметить, что в некоторых случаях слово «свобода» выступает в роли именного сказуемого: «Сладкое слово – свобода», «Главное – свобода самовыражения», «Это – свобода личности», и т.д.

Про существительные можно однозначно сказать, что практически всегда в контекстах используются устойчивые выражения, типа «свобода личности, свобода самовыражения, свобода выбора, свобода слова, и т.д.», а также новые и редко встречаемые в повседневной речи и текстах словосочетания: «свобода от тирании, свобода без справедливости, свобода в выборе способа, времени и места, свобода общения».

О дериватах. В анализируемых контекстах встретился один единственный дериват слова «свобода» - «свободный», а если быть точнее, это слово употреблялось в устойчивом выражении «свободный человек». Заинтересовал один факт: среди анализируемых статей присутствует одна статья, в которой было использовано это словосочетание. Статья содержала фрагмент из детской речи. Интересно то, что ребёнок сказал, что свободный человек – это тот человек, у которого нет дома.

Также, есть попытки выявить когнитивные признаки концепта на материале контекстов из Национального Корпуса Русского Языка, но это ещё требует доработки. Можно назвать лишь немногие из них:

1. Звонок Кирилла: - Господь никого не может заставлять – это основной принцип православия. То есть, **свобода** личности. Вы говорите, одного анафеме придадим. Чиновника будем заставлять быть честным? А.Челышев: - Мы говорим об обличении.

Таким образом «свобода» - это право выбора, не взирая на законы божественные и общественные.

2. *Есть грех русофобии среди интеллигенции. Есть грех ненависти по отношению ко всему, что символизирует и поддерживает сильное государство. Есть грех анархизма стихийного. У нас очень много среди интеллигенции людей, которые только и живут мыслью о том, как бы все развалилось и тогда наступит **свобода**. Эти люди часто даже знают историю и понимают, что за*

этим хаосом всегда следует либо большая кровь, либо диктатура. Но тем не менее хочется развалить государство. Это тоже грех, его тоже нужно обличать и осуждать.

Свобода понимается в разрушении государства, в ограничении власти или в отстранении её полностью. Свобода – отсутствие рамок, стеснения, власти, навязчивых идей.

3. Рассуждалки. «Свободный человек – значит, бездомный...» Человечество издревле тревожит вопрос о том, что такое **свобода** и кто он – свободный человек. Наши дети в два счета найдут решение любой философской головоломки. Давайте посмотрим, как на этот вопрос отвечали ребяташки из ДОУ № 266. Соня Беляева: - Я свободный человек, потому что, даже если я суп не съем, мама мне все равно ничего не сделает, я так уже много раз пробовала...

Свобода – безнаказанность, отсутствие гнёта (из детской речи). Свобода – отсутствие дома, постоянного места жительства и обязанностей, которые с этим связаны.

4. Шоу, устроенное байкерами 23 апреля, не оставило равнодушным никого из случайных и неслучайных зрителей. Открытие сезона – настоящее событие среди всех, кто неравнодушен к мотоциклам. Вопреки стереотипу, «сезон» на самом деле – не календарное время года, а состояние души. Как они сами говорят: «Байк – это не просто руль, колеса, в первую очередь это – **свобода**». Поэтому неудивительно, что после долгого простоя к эффектной заезду по городским улицам относятся едва ли не как к священному ритуалу. Сбор участников мото-парада был назначен на 14.00, апогей – проезд колонны – на 16.00. Перед началом прошла символическая выставка мотоциклов, на которой хозяева могли продемонстрировать их во всей красе.

Свобода – это байк, как средство реализации описываемого душевного и психологического состояния. Это эмоциональное ощущение, получаемое в процессе езды на байке или наблюдая за байкерским шоу.

5. В приднестровском городе Слободзее осталось в живых только 12 ветеранов Великой Отечественной войны. Как сообщает корреспондент «Нового Региона», состояние здоровья сегодня не позволило им прийти на Мемориал Славы на митинг, посвященный 67-й годовщине освобождения Слободзейского района от немецко-фашистских захватчиков. Глава госадминистрации Слободзейского района Василий Тищенко подчеркнул,

что **свобода** и будущее детей были завоеваны ценой жизни бойцов Красной Армии. «Сыны и дочери Приднестровья мужественно сражались на всех фронтах Отечественной войны. Они участвовали в битвах под Москвой и Брестом, Одессой и Ленинградом, Севастополем и Сталинградом, в боях за освобождение Украины, Белоруссии, Восточной Европы. Более трех тысяч слободзейцев не вернулись с полей сражений.

Свобода – результат победы в военных действиях, разгром противников.

6. Ну а сами олени ждут одного – быстрее бы на волю. - Когда фура приезжает на место назначения, – рассказал нам Александр – представитель суздальского охотхозяйства и оленей выпускают на волю они пускаются в галоп, подпрыгивая метров на пять. А чёрные глаза так и светятся счастьем. Вот она, **свобода!**

Свобода – (для животных) это возможность существовать самостоятельно, без людей, в свойственной им биологической среде.

7. Заключение рисовали кисточками или просто макали пальцы в баночки с гуашью. Почти у всех работы вышли абстрактными, а кто-то нарисовал птицу, цветок, бабочку. На картине Вероники – мамин огород в деревне. Именно с этим у нее ассоциируется **свобода**. Дома ждут не только родители, но и собственный ребенок. Когда несовершеннолетнюю девушку арестовали, мальчику было уже десять месяцев. Люда сидит за убийство.

Свобода – это «мамин огород в деревне». Свобода от тюремного заключения, внешний мир, а также свобода – это нечто дорогое сердцу и очень любимое, индивидуальное для каждого.

8. Она напомнила, что в 80-е годы в Советском Союзе были дефицит и очереди. Акимова считает, что, если провести голосование, «хотим ли мы возвращения к дефициту и очередям, не уверена, что найдется много рук». Также чиновница заявила, что 20 лет назад «свободы выбора было намного меньше». «**Свобода** выбора не всегда измеряется в процентах зарплаты... Если спросим молодое поколение, которое начало активную жизнь после 80-х, то эта свобода выбора выражается в возможности поступать в хорошие университеты, ехать на интересные программы», – пояснила Акимова, после чего студия вновь взорвалась возмущенным шумом. «Я слышу аудиторию», – сказала Аки-

мова. После этого она признала, что тяжело на Украине живет пенсионерам, о которых новое руководство страны будет непременно заботиться.

Свобода, «свобода выбора» - отсутствие дефицита, в данном случае, товаров, возможность поступать в хорошие университеты, принимать участие в различных интересных программах обучения.

Далее в планах ввести концепт «воля» и произвести сравнение концептов «свобода» и «воля», чтобы изобразить более полную языковую картину мира.

Необходимо добавить, что работа над концептом «свобода» не завершена и находит-

ся лишь на начальных этапах исследования. Следующий этап работы – это завершение и анализ уже начатого ассоциативного эксперимента. Сейчас он находится в разработке.

Список литературы

1. Прохоров Ю.Е. «В поисках концепта» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fictionbook.ru/author/yuriy-evgenevich-prohorov/v-poiskah-koncepta-uchebnoe-posobie/read-online.html?page=2>
2. Национальный Корпус Русского Языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.russcorpora.ru/>

УДК 821

**Факт творчества и художественная интерпретация
в романах Дэна Симмонса «Горящий Эдем» и «Друд, или Человек в чёрном»**

© 2013 г. *Е.А. Куликов*

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

canizares13@yandex.ru

В статье рассматривается творчество американского писателя Дэна Симмонса сквозь призму анализа использования автором биографий реальных исторических лиц. Действующими персонажами его романов являются писатели Марк Твен и Чарльз Диккенс, биографии и тексты которых интерпретируются, мистифицируются и сплетаются с художественным вымыслом самого Симмонса.

Ключевые слова: интертекстуальность, мистификация, приём "недостовверного рассказчика", интерпретация, Дэн Симмонс, Чарльз Диккенс, Марк Твен.

Мы живём в такое время, когда любое встречающееся нам произведение искусства воспринимается сквозь призму *интертекстуальности* – причём неважно, заложены в нём интертекстуальные связи самим автором-создателем или это наше восприятие делает его таковым. Услышав новую песню по радио, мы тут же автоматически вспомним ещё пару композиций, похожих на эту; посмотрев на современное живописное полотно, мы задумчиво нахмуримся, а потом облегчённо воскликнем: «А, так это уже было у Пикассо/Дали/Малевича!»; прочитав книгу, мы в первую очередь будем искать параллели и думать о её вторичности (хотя, по сути, любую литературу можно считать вторичной, например, по отношению к Гомеру). В итоге люди искусства, пресытившись постмодернизмом, чьим гимном и песней была интертекстуальность, стараются изобрести что-то новое, чтобы обмануть сознание читателя/слушателя, который а priori ищет первоисточник. Стараются искать новые формы, новое содержание, новые звуки. Но некоторые идут ещё дальше, включая, наоборот, в свои творения явные интертекстуальные отсылки, но стараясь посмотреть на них и преподнести информацию под другим, иногда совершенно непредсказуемым углом. Одним из таких писателей является современный американский фантаст Дэн Симмонс. Симмонс – писатель разноплановый, он и создаёт свои миры, конструируя новые планеты и галактики, и пишет хоррор-литературу, но самым интересным пластом его творчества являются те произведения, в

которых он вписывает фантастические элементы в нашу реальную действительность – даже более того, он вписывает их в контекст реальной истории и, что самое главное, в факты *биографии* реальных людей, становящихся под натиском фантазии писателя *персонажами*.

Дэн Симмонс (он родился в 1948 году) является многократным обладателем престижных литературных премий – «Хьюго» за роман «Гиперион», «Locus Award» за все романы тетралогии Гипериона, а также за романы «Лето ночи», «Горящий Эдем» и дилогию «Илион/Олимп». В последнее время на русский язык переводится всё больше и больше его романов, и на данный момент в России опубликовано 22 его книги. В нашей работе речь идёт о двух романах писателя – «Горящий Эдем» (1995, иногда переводится как «Костры Эдема») и «Друд, или Человек в чёрном» (2009). В первом одном из действующих лиц является Сэмюэл Клеменс, больше известный нам как Марк Твен; в другом таких персонажей много больше, а сам сюжет, как можно догадаться уже из названия, завязан на тайне, пожалуй, самого загадочного произведения XIX века – неоконченного романа Чарльза Диккенса «Тайна Эдвина Друда». Так что главными героями романа Симмонса являются сам Диккенс, его друг, тоже известный писатель Уилки Коллинз, а также всё их окружение в лице семьи Диккенса, тогдашнего бомонда и прочие. То есть, разъясняя название этой статьи, нужно сказать, что Симмонс берёт биографии реальных истори-

ческих лиц – и вписывает в контекст своего произведения, ловко заполняя те пустоты, которые неизбежно встречаются в любой биографии. В итоге синтез пусть и далёкой, но действительности с фантастикой и мистикой рождает интереснейшие произведения, далёкие, конечно, от того, чтобы считаться научными или биографическими, но неизбежно заманивающими в свои сети как простых любителей фантастической литературы, так и серьёзных учёных, которые тщатся найти разгадки тем самым белым пятнам в биографиях великих писателей.

Как известно, Марк Твен не всегда был Марком Твенем и не всегда был писателем. Начиная молодой человек по имени Сэмюэл Клеменс с судоходства, откуда потом и взял свой псевдоним, а затем начал работу в журналистике, и именно эта его ипостась заинтересовала Дэна Симмонса. В 1866 году специальный корреспондент газеты «Sacramento Union» Клеменс отправился в путешествие на Гавайи, в течение которого он должен был писать путевые заметки, которые позднее будут опубликованы и принесут будущему Марку Твену большую известность. Он несколько лет будет ездить по США с лекциями о Гавайях, и эти выступления будут пользоваться неослабевающей популярностью и сделают имя Марка Твена известным всем и каждому. Написал он о многом – о климате, о великолепных пейзажах, о людях, населяющих этот остров, о традициях и, что самое главное, о местной мифологии. Именно в её контексте Сэмюэл Клеменс как литературный персонаж и был интересен Дэну Симмонсу. Роман «Горящий Эдем» рассказывает о том, как Гавайи, будучи туристическим раем, в одночасье превращаются в сущий кошмар, когда из недр острова на поверхность выходят древние божества, не желающие видеть в своих владениях чужих людей. Сэмюэл Клеменс фигурирует как персонаж дневника тётушки главной героини романа Элинор Перри. Тётушка в 1866 году путешествовала на Гавайи в одной компании с молодым и наглым журналистом, и тогда они тоже стали свидетелями противостояния древних гавайских божеств. Две линии, разделённые почти полутора веками, переплетаются и сходятся, дневник тётушки помогает в борьбе против местных божеств современной Элинор и её подруге, а Клеменс, если говорить объективно, никакой особой смысловой нагрузки не несёт – на его месте мог бы быть любой дру-

гой выдуманный герой. Однако Симмонс знает биографию Марка Твена, читал его «Письма с Гавайев» и, будучи писателем недюжинного таланта, легко вписывает реальное историческое лицо в канву своего произведения.

Но гораздо важнее другое: Дэн Симмонс, помимо писательского мастерства, является профессиональным преподавателем, причём и по сей день. В качестве преподавателя он выигрывал премии Колорадской Ассоциации Образования, более того, он является почётным доктором колледжа Уобаши. И Симмонс в этой своей ипостаси как никто другой понимает проблемы современного образования – его поверхностность, его стандартизированность, его ориентацию на усреднённость как знаний, так и учащихся. В программу входят только сведения, необходимые для сдачи выпускных экзаменов, всё остальное игнорируется – похожая ситуация сейчас складывается и у нас. И как мудрый преподаватель Симмонс осознаёт, что подобная подача знаний – через игровую, художественную форму – приведёт к большему интересу и к лучшему усвоению, чем прочтение учебника. Быть может, ученик, никогда в жизни не слышавший имени Марка Твена, зато любящий фантастику, прочтёт роман Симмонса – и ему станет интересно, кто же этот загадочный персонаж, он сам попытается найти информацию и усвоить её, а ведь любому преподавателю прекрасно известно, что лучше всего воспринимается информация, к которой у учащегося есть интерес. Вот так в принципе не самый важный для сюжетной канвы персонаж выполняет важную познавательную-воспитательную функцию, заставляя читателей делать то, о чём шла речь выше – искать первоисточник, изучать всевозможные отсылки к другому времени, другим текстам, другим людям. Так и сохраняется надежда, что хотя бы таким образом дети смогут получать те знания, которыми их обделяет современное среднее образование, а взрослые – просто расширять свой кругозор.

В другом же романе, «Друд, или Человек в чёрном», синтез *реальности и вымысла* имеет гораздо более важную сюжетообразующую функцию. Долгие годы литературоведы, биографы и просто читатели бьются над загадкой последнего романа Чарльза Диккенса «Тайна Эдвина Друда». Это последняя работа великого английского писателя, которая не была им закончена: Диккенс умер, успев написать ровно половину задуманного (6 из

12 глав) и не оставив ни черновики, ни каких бы то ни было подсказок относительно детективной развязки сюжета. Написаны различные продолжения романа, создано огромное количество гипотез относительно того, чем бы всё завершилось – однако в любом случае, правильный ответ узнать не дано, что и оставляет простор для догадок и творчества. Симмонс создаёт мистический роман о том, при каких условиях, в каком состоянии и каким образом Диккенсом создавалась его последняя книга. Автор избирает, на наш взгляд, очень интересный путь: досконально изучив биографию Диккенса и близких ему людей, писатель не отходит от неё ни на шаг – но дополняет, или даже правильнее будет сказать, заполняет её своим смыслом.

Завязка сюжета лежит в Стейплхерстской катастрофе. Это реальная железнодорожная катастрофа, в которую попал Чарльз Диккенс ровно за 5 лет до своей смерти. Диккенс, а также его спутница Эллен Тернан и её мать были единственными людьми, кто абсолютно не пострадал в этом происшествии – их вагон, в отличие от других, не упал с моста. Это – факты, но факты, более ничем официально не дополненные, что даёт право другим людям *интерпретировать* их так, как им кажется верным. Далее уже идёт вымысел (а кто знает, может, и нет): спасая других и оказывая пострадавшим помощь, Диккенс встречает странного человека по имени Друд, который, как и он, подходит к искалеченным пассажирам для оказания помощи. Однако, как потом замечает Диккенс, каждый человек, к которому подходил Друд, умер на месте. Более того, Друду удаётся незаметно исчезнуть с места крушения поезда – и именно с этого момента у Диккенса развивается настойчивое желание отыскать Друда. Писатель начинает путешествовать по лондонским трущобам в надежде найти этого загадочного человека, посещает различные значные места и наркоманские притоны, исследует городскую канализационную систему, а затем все свои впечатления художественно перерабатывает и начинает работу над романом.

И в каждую минуту этих странных приключений рядом с Диккенсом находится его друг Уилки Коллинз, немногим менее известный писатель и коллега по журналу «Домашнее чтение», главным редактором которого был Диккенс. Но что самое главное, именно из уст Коллинза мы и слышим всю эту историю – и это гениальный приём Дэна Симмон-

са как писателя-мистификатора. Всем современникам Уилки Коллинза было известно его пагубное пристрастие к лаудануму – лекарству от головных болей на основе опиума. Причём с возрастом дозы потребляемого лекарства всё увеличивались и увеличивались и к концу жизни превышали максимально возможную норму потребления в десятки раз. И эта привычка Коллинза делает из него так называемого *недостоверного рассказчика*. Воспринимаемая нами информация подаётся не со стороны всезнающего автора, как это часто бывает, или со стороны заслуживающего доверия рассказчика, а от лица, в умственных, психических и физических силах которого можно усомниться. Такой приём выводит роман «Друд, или Человек в чёрном» за пределы фантастического жанра: всё странности в поведении Диккенса, загадочные вещи, виденные мистером Уилки, даже сама связь романа Диккенса с его реальной жизнью может быть лишь следствием галлюцинаций и психических расстройств самого Уилки Коллинза, возникающих вследствие излишнего пристрастия того к лаудануму. И в итоге это приводит к тому, что разграничение реальности и вымысла становится делом даже не автора, а читателя.

Синтез фактов и фантазии автора произведён настолько мастерски и органично, что порой бывает очень трудно определить, где же кончается реальность и начинается вымысел: к примеру, солидная часть романа посвящена спуску Диккенса и Коллинза в лондонскую канализацию, где, по их догадкам, находится жилище Друда. Согласно историческим документам и сохранившимся до нашего времени планам этого сооружения, там действительно было множество боковых протоков, неиспользуемых по прямому назначению, ниш и тайных проходов, соединявших части городской канализации. Также, согласно многим историческим свидетельствам, в канализации на самом деле кипела жизнь – если представить себе Лондон середины XIX века, то подземная жизнь вряд ли окажется ощутимо хуже наземной. Подкопаться к фактологии у Симмонса нельзя, а все возможные дополнения или опущения – это свобода интерпретации.

Суммируя всё вышесказанное, можно описать метод работы Симмонса над этими двумя романами следующим образом: писатель неукоснительно соблюдает факты и придерживается реальной действительности «от

и до», но интерпретирует её по-своему в тех моментах и таким образом, что это нельзя опровергнуть фактологически, основываясь на каких-то документальных источниках. То есть, иначе говоря, Симмонс берёт за основу так называемые *key points* (то есть ключевые точки) и уже на их основе выстраивает сюжет. Это нельзя назвать жанром *mock biography* (псевдобиографии), так как та полностью основывается на изначальной выдумке; это нельзя назвать документалистикой, ибо та не позволяет себе интерпретации фактов. Это синтез фактологии и творческого начала, это реальность, смешанная с вымыслом, это – неповторимый творческий почерк Дэна Симмонса. В основу нашей статьи легли только два подобных романа, а на самом деле у писателя их больше – например, героем романа «Колокол по Хэму» является Эрнест Хемингуэй, а одним из действующих лиц тетралогии «Гипериона» – английский поэт Джон Китс. Вот что сам Симмонс пишет об одном из подобных своих романов: «История,

описанная в книге, правдива на 95 процентов. Данный роман является вымышленной реконструкцией покрытых тайной событий тех месяцев, но и то, что мы знаем наверняка, достаточно любопытно». Эти слова относятся к роману «Колокол по Хэму», но можно с уверенностью сказать, что их можно отнести к любой из вышеозначенных работ Симмонса.

Список литературы

1. *Twain M.* Letters from the Sandwich Islands (Hawaii). – <http://www.twainquotes.com/sduindex.html>
2. *Диккенс Ч.* Тайна Эдвина Друда. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 448 с.
3. *Каминг Уолтерс Дж.* Ключи к роману Диккенса «Тайна Эдвина Друда». – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – С. 351–425.
4. *Симмонс Д.* Горящий Эдем. – М.: ООО «Фирма “Издательство АСТ”», 1998. – 512 с.
5. *Симмонс Д.* Друд, или Человек в чёрном. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. – 832 с.

УДК 82-31

**Образ Ф.Г. Лорки в массовой культуре
(на материале фильма М.Эрмосо «Божественный свет»
по одноименной книге Ф. Мариаса)**

© 2013 г. *Н.И. Метелева*

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

lolaene5@yandex.ru

Рассматривается образ Ф.Г.Лорки в массовой культуре на примере фильма М. Эрмосо "Божественный свет", созданного по мотивам одноименной книги Ф. Мариаса.

Ключевые слова: Лорка, массовая культура, симулякр, массовое сознание.

О постмодернизме можно говорить как об особом типе мышления, о специфической художественной практике, давать множество определений – и будет сказано бесконечно много, но, по сути, не сказано ничего определенного. Поймать «химеру XX века» [1] за хвост можно только в конкретном произведении. Да и там будет представлена лишь только одна из ее модификаций. Проанализируем фильм М. Эрмосо «Божественный свет» с точки зрения постмодернистских установок и теории массовой культуры.

Фильм «Божественный свет» – продукт массовой культуры, это становится очевидным, еще до просмотра самого фильма. «Что было бы с Лоркой, если бы он не умер в 1936 году?» – рекламный слоган, в котором заложен расчет на привлечение внимания большой аудитории. Если у русского массового зрителя может возникнуть вопрос, кто такой Лорка, то для испанца это имя звучит так же, как в России имя Пушкина. Лорка – это знаменитый поэт XX века, о его трагической судьбе все в Испании знают. Его расстреляли в 1936 году во время Гражданской войны как политического преступника. Для массового зрителя скорее всего не было бы интересным искать причинно-следственные связи этой истории. Для него любопытно, что тело Лорки не было найдено. Это породило разные мифы о судьбе поэта, о том, что он чудом остался жив, у него родились дети, как в одной из художественных «биографий» Иисуса Христа. Мы фантазируем на тему того, что бы случилось с Лоркой: возможно, он бы сошел с ума или женился; до сколько лет дожил бы поэт, стал бы он дальше писать стихи, а мо-

жет быть эти стихи существуют действительно и они сохранились? Рекламный слоган апеллирует к этим бытовым вопросам, которые уже находятся в массовой культуре, в массовом сознании.

Каков же образ Лорки в фильме «Божественный свет»? Это образ-пустышка, симулякр, он не содержит никаких черт реального поэта. В фильме нет попытки создать сколько-нибудь глубокий его образ, показать причинно-следственные связи в его жизни и творчестве. Как, например, в классическом романе Л. Фейхтвангера «Гойя», где биография художника действительно творчески осмысливается, есть внутренний и внешний конфликт, противоречия, которые преодолевает герой, эволюционируя. В фильме «Божественный свет» все отсылки к биографии Лорки взяты из массовых стереотипов – поэт играл на фортепиано, сочинял пьесы, возрождал народный театр, был гомосексуалистом, известна его любовная связь с Сальвадором Дали. Таким представляется Лорка в массовом сознании. Эти наброски не могут стать основой целостного художественного образа, они слишком поверхностны. Напротив, целостность в фильме как постмодернистском произведении намеренно разрушается: сумасшедший старик, который бродит по улицам Гранады, потерял смысл жизни, потерял вообще все – друзей, самого себя. Он не знает, кто он, не помнит своей прежней жизни, не знает, что с ним произошло.

Сам мир разрушен в сознании героя, разрушен и каноничный образ творца, каким он представлен в классической литературе. Перед нами обычный человек – бродяга, нищий.

В обществе, где поэтов убивают, другие законы, другие ценности и другие приоритеты. Классический образ невозможен – в постмодернизме происходит десакрализация самых высоких материй, в том числе и классического представления о поэте. В фильме представлена ироничная, сниженная трактовка образа поэта. Жалкий неудачник, чуждый буржуазного стремления к наживе, живущий в своем непонятном мире. В «Дон Кихоте» точно также иронически осмысливается рыцарство. Старые мечты уходят, приходит новая реальность, новое время. В фильме «Божественный свет», как и в произведении Сервантеса развивается мотив вечного странничества, мотив взрослого ребенка, который противопоставлен обществу. Старик в фильме носитель старых норм, он предпочитает не знать тех изменений, что произошли с Гранадой с того момента, как его «убили».

Наблюдать за стариком в фильме смешно, но понятно, что пародируется не сам поэт, не сам Лорка, пародируется сам герой классической художественной системы. Это всего лишь позиция постмодернистского искусства, которое переосмысливает, иронизирует. Тем не менее, герою фильма хочется сочувствовать, сопереживать, в этом «затхлом мирке» он встречает единственного друга, который понимает его. Эта встреча лишь отчасти восстанавливает целостность мира в сознании героя. Вызвать эмоцию – задача масскультурного произведения. Размышлять о глобальном в таком произведении не приходится, хотя есть другие контексты, которые не глобальны, но национальны и социальны. Но об этом далее. Друг Лорки тоже простой человек, обычный, средний, это тот самый пастух, который подобрал его раненым. Спустя много лет, они снова встречаются, между ними завязываются теплые отношения в духе броманса.

Видим, что в фильме представлена некая-то авторская концепция, авторский сюжет, авторское понимание событий 1936 года. Это сюжет, взятый из масскультурного пространства, он имеет сходство с фольклорным сюжетом, который обычно вариативен. Фильм представляет один из таких вполне мотивированных вариантов: Лорка выжил, но потерял память. В «Божественном свете» объясняется, почему Лорке больно вспоминать прошлое. Фильм создан по одноименному роману, но некоторые дета-

ли изменены: в фильме Лорка с другом пьют, например, в книге это скорее опустившиеся люди. Но замена такой детали не влияет на общий смысл фильма и романа, потому что в массовой культуре элемент не важен, как в классическом произведении, где убрать или заменить ничего нельзя, не изменив всю систему. Например, назвать фильм можно было и не «Божественный свет» (с испанского «La Luz prodigiosa» переводят по-разному: «Божественный свет», «Божественный огонь», «Волшебный свет») а, допустим, «Лорка жив», «Божественный Лорка», «Судьба поэта». Название здесь не указывает на проблематику, не говорит зрителю, на что конкретно обращать внимание, тем более, что «божественный свет» в фильме появляется только в конце и не несет никакой смысловой нагрузки, ничего не проясняет в сюжете, не ставит какой-то точки. Само слово «божественный» говорит о чем-то высшем, духовном, недоступном. Деррида подверг Бога деконструкции, он говорил, что «Бог» – одно из имен современной культурной ситуации, поэтому, думаю, что название фильма еще обретет свою трактовку. В фильме ощущается присутствие «божественного», но для героя в настоящем оно не мыслимо. «Божественное» осталось в прошлой жизни Лорки до расстрела. Поэт – человек, наделенный высшей духовностью, способностью творить свой мир. Он сам представляется богом-творцом в постмодернистской трактовке. Но и это в фильме разрушается. У Лорки не осталось ничего, кроме «божественного» света прошлого, который он видит благодаря обретенному другу, который как раз связан с прошлым поэта. Тем не менее, Лорка-поэт жить в настоящем не может, он оторван от мира, который чужд ему, он не принимает современную Гранаду.

В этой связи можно говорить не только о Лорке-личности, который не принимает мир. Здесь важно то, что Лорка национальный испанский поэт, его смерть – национальная трагедия, преступление, которое совершено не против одного человека, а против целого испанского народа, это олицетворение всех жертв Гражданской войны. Обращение к подобной теме характерно для постмодернистского искусства, показывающего положение человека по отношению к власти, которая уже не представляется ни благом, ни бедствием, это беспорядок, который ничего не решает, не может изменить общее течение жизни,

общий хаос, но в его рамках совершаются большие преступления, остающиеся безнаказанными. Для американского постмодернизма, например, характерно обращение именно к национальным американским проблемам, которые связаны с отношениями внутри их нации, политики, устройства общества. Но позиция обыкновенного человека, как и вообще человечества в подобных произведениях пассивна, как и в фильме «Божественный свет». Такая проблематика, связанная с

расстрелом поэта в 1936 году, показана в общих чертах, передано лишь общее отношение масс к убийству Лорки.

Список литературы

1. *Ильин И.П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 227 с.
2. *Барт Р.* Мифологии. Mythologies / *Зенкин С.* (пер. с фр.). М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. 320 с.

УДК 82-25

Пространственно-временная организация пьес У.Б. Йейтса о Кухулине

© 2013 г. А.А. Олькова

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

keridven@gmail.com

Анализируется пространственно-временная организация пьес У.Б. Йейтса, относящихся к "кухулинскому" циклу. Выявляется её соотнесённость с мифологическими представлениями о категориях времени и пространства

Ключевые слова: миф, ирландский эпос, Ирландское литературное возрождение, Йейтс, хронотоп.

Художественный текст, основанный на мифологическом сюжете, может заимствовать из него не только фабулу и образы, но и вместе с тем - машинально или осознанно - характерные черты, присущие древнему мифологическому мышлению. Примером этого может служить цикл пьес У.Б. Йейтса, главным действующим лицом которых является Кухулин, легендарный герой ирландского эпоса. Три из них - «На берегу Байле» («On Baile's Strand»), «Единственная ревность Эмер» («The Only Jealousy of Emer») и «Смерть Кухулина» («The Death of Cuchulain») строятся на сюжетах конкретных ирландских саг; две другие - «Зелёный шлем» («The Green Helmet») и «У ястребиного источника» («At the Hawk's Well») лишь используют некоторые их образы и мотивы. Тем не менее, в них так или иначе реализуется мифологическое понимание категорий пространства и времени.

В пространственной организации пьес можно отметить сходства: трижды повторяется оппозиция «море - суша». В «Зелёном шлеме» и «Единственной ревности Эмер» море является пристанищем потусторонних существ, отсылая при этом к мифологическим представлениям о морской бездне как об источнике опасности (враждебный морской дух, испытывающий героизм Кухулина) или о прекрасном потустороннем мире (сида, пытающаяся увлечь понравившегося ей героя в потусторонний мир). Кроме того, действие этих пьес разворачивается в доме Кухулина, расположенном на морском берегу. Дом представляется центром вселенной и вместе с тем

центром пространственной организации пьесы, являясь однако при этом частью чего-то более глобального. Можно говорить о реализации архетипа дома: он оказывается оплотом человека в неведомом и опасном пространстве, последней границей между человеческим и потусторонним миром, которую, впрочем, мистические выходцы из моря минуют без труда, врываясь в относительно спокойную жизнь героев и принося неприятные перемены. Пространственное мифологическое противопоставление «свой - чужой», включающий в себя оппозиции «человеческий - потусторонний», «безопасный - опасный», «неведомый - хорошо знакомый», здесь очевидно.

В пьесе «На берегу Байле» Йейтс выстраивает более сложную пространственную систему. Сюжет пьесы во многом повторяет фабулу саги «Единственный сын Айфе»: Кухулин по приказу короля Конхобара убивает в поединке некоего юношу, который впоследствии оказывается его сыном. Здесь действие тоже происходит в доме Кухулина, в открытую дверь которого, как упомянуто в ремарке, виден морской туман. Однако пространство кухулинского дома объединяет два типа героев: в списке действующих лиц отмечены не только древние эпические персонажи, но и комедийные, отчасти фарсовые фигуры - Дурак и Слепец. Так, в пьесе легко выделяются ещё два противопоставленных и пересекающихся пространства. Первое - пространство Конхобара, его вассалов, сына Кухулина, то есть героическое, эпическое, связанное с решением вечных вопросов бытия.

Другое - пространство Дурака и Слепца - напротив, сниженное, комедийное (Дурак, например, переживает из-за своего пустого желудка и препирается со Слепцом, требуя, чтобы тот его накормил). Противопоставление подчёркивается тем, что речь героев «эпического» пространства является стихотворной, книжной, а героев «бытового» - прозаической, разговорной. Соединяет эти пространства Кухулин: он переходит из одного в другое и общается и с Конхобаром, и со Слепцом, меняя при этом манеру речи и выказывая способность говорить как стихами, так и прозой.

Образы Дурака и Слепца можно рассматривать с разных точек зрения, однако приняв во внимание некоторые их особенности (у них нет имён, их лица скрыты за «нелепыми шаржированными масками»; кроме того, в пьесе звучат слова «жизнь проходит между слепцом и дураком»), возникает основание говорить о них как об одушевленных абстрактных понятиях, двух силах, владеющих человеком - слепотой и безумием. Слепец и Дурак живут в доме Кухулина, и тот находится между ними в прямом и переносном смысле: он то не видит очевидного, то оказывается одураченным - причём не человеком, не Конхобаром, а трагическим стечением обстоятельств, судьбой. Это позволяет ему вступить в бой с морскими волнами: ему кажется, что он сражается с Конхобаром - именно его он винит в своих несчастьях, однако на деле он сражается со стихией, с чем-то или кем-то, направляющим судьбы людей. Неведомое надчеловеческое пространство теперь выражают не одушевленные морские выходцы, а глобальная равнодушная стихия.

Менее отчётливо противопоставление двух миров выражено в пьесе «У ястребиного источника», оно лишь угадывается в противостоянии людей и сиды, охраняющей источник. Однако пространство и время так же подчёркнуто условны, как и сами герои, представляющие собой не конкретные характеры, а персонификации идей.

Возвращаясь к мифологическим чертам йейтсовского хронотопа, следует обратить пристальное внимание на текст «Смерть Кухулина». Она представляет собой пьесу в пьесе. Её легко разделить на три части. Первая - прозаический монолог старика-драматурга, автора пьесы. Он ироничен по отношению себе, забавен и вызывает сочувствие своим волнением и сетованиями на то, как сложно найти в наше время хорошую танцовщицу,

которая была бы достойна исполнить роль Эмер - жены Кухулина. Вторая часть - собственно, действие, основанное на саге о смерти Кухулина, пресловутая пьеса в пьесе. Йейтс очень вольно интерпретирует древний сюжет, добавляя в него реалии современности и превращая внешнюю сторону происходящего едва ли не в абсурд (Слепец из «Байле» сносит голову умирающему Кухулину, чтобы получить за неё двенадцать пенсов). Внимание сосредоточено не на событиях, а на том, что переживает Кухулин на пороге смерти. Третья часть открывается звуками современной ирландской ярмарки и появлением музыкантов, поющих задорную песню о Кухулине.

С одной стороны, есть единое пространство (сцена) и реально, линейно текущее время (вступительная речь, последовательно разыгрываемый спектакль и заключительная песня). С другой стороны, вторая, кухулинская часть - это зияние, провал в легендарное прошлое, в иное пространство со своим временем и своим набором последовательных действий. Это зияние обозначается и формально: после монолога старика и перед появлением на сцене Кухулина сначала гаснет, а потом зажигается свет. То же самое происходит после танца Эмер и перед выходом музыкантов. В самой кухулинской части есть ещё одно зияние, обозначенное погасшим светом: Кухулин уходит из дома сражаться с врагами - Кухулин возвращается смертельно раненым.

Вторую часть несложно обозначить как пространство древней Ирландии, третью - как пространство Ирландии современной. С первой частью не всё так прозрачно: в ремарках отмечается, что оформление сцены не имеет примет какого-либо времени. Старик-драматург кажется «неким мифологическим явлением», из-за своего возраста он времени не чувствует вовсе и смешивает прошлое с настоящим, поэтому в его пьесу прорываются детали современности, но, как бы то ни было, формально он принадлежит к настоящему, к современной Ирландии. Как и в восприятии времени мифологическим сознанием, у Йейтса время оказывается лишенным линейности, не имеющим начала и конца, замкнутым в круг; прошлое, настоящее и будущее взаимно проникают друг в друга: кухулинская древность оказывается в кольце современности и оценивается ею. Другими словами, это пьеса не о древнем герое Кухулине, а о том, как древнего героя Кухулина воспринимают

современные люди. Старик-драматург признаёт настоящее недостойным величественного прошлого, но смерть Кухулина всё равно делает сниженной, по-видимому, иронизируя: в нынешней Ирландии этим бы всё и закончилось. Для бродячих музыкантов прошлое - хороший пример для настоящего, которое вполне его достойно, и в их песне звучат намёки на Пасхальное восстание 1916 года, которое хотя и было подавлено, но положило начало открытой борьбе Ирландии за независимость.

Йейтс выстраивает пьесы таким образом, что мифологическое понимание категорий пространства и времени помогает реализовать авторский замысел, оказываясь частью его философской идеи: борьбы человека с судьбой, роли легендарного прошлого в настоящем. Противостояние героев и морских духов как представителей двух противопоставленных и сосуществующих пространств решает вопрос о соотношении человеческого и надчеловеческого миров; раскрывает образ Кухулина как образ национального героя. Кроме того, «кухулинские» пьесы обладают

сходным хронотопом, что оказывается ещё одной чертой (помимо собственно сюжетов, образов и мотивов), которая закономерно объединяет их в единый цикл.

Список литературы

1. *Йейтс У.Б.* Пьесы. М.: «ИД «Флюид», 2008. – 256 с.
2. *Лосев А.Ф.* Античная философия истории. М.: Наука, 1977. 207 с.
3. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. // Вопросы литературы и эстетики. - М.: Худож. лит., 1975. - С. 234-407
4. *Мельницер Г.З.* Драматургическая поэтика У.Б. Йейтса: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1998, 188 с.
5. *Ряполова В.А.* У.Б. Йейтс и ирландская художественная культура. М.: Наука, 1985. 272 с.
6. *Jeffares A.N., Knowland A.S.* A Commentary on the Collected Plays of W.B. Yeats. Stanford: Stanford UP, 1975. 310 p.
7. *Gregory A.* Cuchulain of Muirthemme. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://archive.org/details/cuchulainmuirth00yeatgoog> (дата обращения 14.11.2013)

УДК:223.2+УДК:81?373.21:811.163.1

**Концепт 'топос' в Псалтири царя Давида
как отражение монотеистического понимания космоса и вселенной**

© 2013 г. *Е.В. Пащенко*

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского
sova20064@yandex.ru

Рассматривается монотеистический аспект пространственных представлений "библейского человека", отраженных на концептуальном уровне текста древнейшей книги ветхозаветного канона - Псалтири царя Давида.

Ключевые слова: менталитет, пространство, монотеизм, Псалтирь, библейский человек.

Псалтирь является наиболее древней книгой Ветхого Завета. Согласно оценкам исследователей, она была создана не позднее 100 г. до н.э. [1, с. 520]; авторство большинства псалмов, если опираться на вступительные подписи к ним, принадлежит Давиду, который, как отмечает С.С.Аверинцев со ссылкой на сообщение древнего хрониста, «учредил на будущее сообщества музицирующих певцов, которым было поручено благолепие богослужебного обихода» [2, с. 286]. Первый перевод этой книги на старославянский язык был выполнен создателями славянской азбуки Кириллом и Мефодием, что свидетельствует об особой роли, которую приписывали Псалтири первые славянские учителя. Впоследствии Псалтирь оказала значительное влияние на древнерусскую и далее русскую культуру, это нашло отражение, в частности, в мифопоэтических представлениях русского народа: во многих случаях исследователи прямо указывают на связь того или иного образа с поэтической системой Псалтири (так, например, устойчивый синоним к слову *ад* – *преисподняя* – отражает представление об аде, находящемся под землей, что восходит к ветхозаветной традиции, где ад мыслился как пропасть, овраг, царство тьмы: *Положиша мя въ рове преисподнемъ, въ темныхъ и сени смертной* (Пс 87:7) [3, с. 17]).

Одним из актуальных направлений современной лингвистики является изучение текстов библейского канона с позиции современной науки, в частности, с помощью метода концептуального анализа. Предметом нашего исследования, направленного на изучение языковой картины мира Псалтири, является концепт 'топос', или иначе концепт 'про-

странство'; через концептуальный анализ семантики лексем, называющих пространственные объекты, с опорой на методику концептуального анализа, разработанную Воронежской школой когнитивной лингвистики, мы осуществляем попытку проникновения в суть менталитета (категория мышления, которая придает законченность разрозненным способам видения мира, представлениям людей, принадлежащих к разным социально-культурным объединениям) библейского человека, то есть человека, который является носителем библейских ценностей и библейской картины мира.

По мнению А.Я. Гуревича, категория пространства наряду с категорией времени относится к числу универсальных, космических категорий [4]. Можно предположить, что представления о пространственном устройстве мира обнаруживаются в различных картинах мира, как мифологических и религиозных, так и научных; кроме того, восприятие пространства у разных народов имеет различный характер, что может быть обусловлено географическим положением и особенностями их исторического развития. Й. Вейнберг, автор трехтомного труда «Введение в ТаНаХ», справедливо отмечает недопустимость недостаточной оценки географического фактора при исследовании миропонимания какого-либо народа [5, с. 20]. Он указывает на то, что страна создателей ветхозаветного канона, которая в разное время называлась Ханааном, Палестиной и Израилем – в период правления царя Давида располагалась в центре ойкумены, на перекрестке трех континентов – Европы, Азии и Африки. Эта страна впитала в себя, в частности, культуру Егип-

та и Междуречья, где проживали высокоразвитые цивилизации. Палестина располагалась на равнинной территории с некоторым количеством гор, реками и пустынями, этот ландшафт нашел отражение в тексте Псалтири, через выделение именно этих географических объектов и отсутствие упоминания других, например, болот. Однако более значительную роль в формировании миропонимания древнееврейского народа, по мнению С.С. Аверинцева, сыграл переход от политеистического миропонимания к монотеистическому, которое предполагает существование в мире единого начала – Бога Яхве [2, с. 274]. Наилучшим образом такое понимание воплощается в символике круга с центром. Французский философ Рене Генон пишет, что «Центр есть, прежде всего, начало, исходная точка всех вещей, точка первопричины» [6, с. 87]. Генон указывает на неподвижность центра и связывает эту неподвижность с образом вечности, «где все явления сосуществуют в совершенной одновременности» [6, с. 93]. Таким образом, в символе круга мы находим связь между сакральным пространством и вечностью, а также связь между сакральным и профанным пространством, где центр является воплощением сакрального начала, и реалии профанного мира, по мере приближения к центру, также сакрализуются. Мирча Элиаде, историк религий и исследователь мифологии, обнаружил в структуре сакрального пространства помимо центра обязательное наличие ограды. «Ограда, стена или круг из камней, замыкающие сакральное пространство, принадлежат к числу самых древних архитектурных моделей святилища» [7]. Подобное значение приобретает любая ограда, в том числе городские стены, которые выполняли функцию не только физической, но и магической защиты от нападения, а также стены дома, ограда, окружающая двор. М. Элиаде указывает на архетипическую природу подобной символики и связывает ее с актом творения Вселенной (космоса).

Если обратиться к собранному нами лексическому материалу, включающему 295 лексических единиц, номинирующих пространственные объекты (природные объекты: горы, реки, озера, холмы, море, пещеры, пустыни, небесные светила; объекты рукотворного и освоенного человеком мира: поля, пастбища, свои и чужие земли, жилище, части жилища; священные объекты), и 1 037 случаев слово-

употребления, можно обнаружить ряд подтверждений приведенным выше тезисам.

Нам не удалось обнаружить в тексте Псалтири слово, обозначающее родовое понятие для концепта ‘топос’. Лексема *пространство* встречается в тексте только один раз: и *услыша мя в пространство* (Пс 117:5) – и имеет значение «Протяжение места, обширность, простор». Она, как и лексема *место*, обозначающая «пространство, которое занято или может быть занято кем-то или чем-то», не может являться гиперонимом, поскольку имеет более узкое значение. Лексема *вселенная* также не может обозначать все пространство, поскольку называет только населенную часть мира, но не весь мир, включая все его уровни.

Кроме того, при анализе лексического материала была выявлена тенденция, указывающая на то, что библейский человек уделяет особое внимание обозначению границ, пределов. Все имеет границу: космос и вселенная (И *въ концы вселенныя глаголы ихъ* (Пс 18:5), *От конецъ земли къ тебе воззвахъ, вегда уны сердце мое: на камень вознесль мя еси, наставиль мя еси* (Пс 60:4)), земля как средний уровень мироздания (*Ты сотворишь еси все пределы земли* (Пс 73:17)), город (*град*), во внутренней форме которого уже содержится указание на отгороженность, и это подчеркивается в особом наименовании – *град ограждения* (*Кто введетъ мя во градъ ограждения; или кто наставитъ мя до Идумеи* (Пс 107:11)), жилище человека, отгороженное оградой (*стена, ограждение, оплот*), а также Храм в Иерусалиме. Можно предположить, что отсутствие случаев употребления лексемы *пространство* в качестве наименования всего существующего мира связано с семантическим противоречием: мир, который имеет границу, невозможно назвать словом, заключающим в себе семантику отсутствия границ, бесконечность простираения.

Однако мир, имеющий границу, должен иметь центр, вокруг которого она очерчена. Таким центром в языковой картине мира является священная гора Сион. Ее центральное положение в картине мира Псалтири подтверждается количеством словоупотреблений, приходящихся на лексические единицы, обозначающие этот объект: *Сионъ, гора Божия, гора Господня, гора Святая, гора Святыни, гора Сионя, гора Сионъ, гора Сионская, гора тучная, гора усыренная, гора юже благово-*

литу *Богъ жити в ней*, – всего 11 наименований и 43 случая словоупотребления. Кроме того, следует сказать, что гора Сион дает название целому горному массиву, к которому она относится: *горы Божия, горы вечныя, горы Святыя, горы Сионския* – 4 наименования и 6 словоупотреблений. Гора Сион является наиболее часто упоминаемым в тексте Псалтири пространственным объектом. Характер эпитетов, сопровождающих упоминание этого объекта – *вечныя, Божия, Господень* – свидетельствует о сакральной природе этого объекта, указывает на его святость, близость к Богу и, что немаловажно, на связь с вечностью – а сакральность и вечность – это, как было сказано выше, атрибуты центра.

Гора Сион образует ось, и символика центра, по Генону, связана с символикой оси. Представление об оси можно найти во многих мифологических картинах мира. Однако в картине мира Псалтири этот образ приобретает дополнительный смысл. Ось – гора Сион – связывает верхний уровень – *высшее, небо небесь, превыспряняя, небо святое* – где разворачивается сакральная действительность (*Услышитъ Его съ небесе святаго своего* (Пс 19:7), *Хвалите Господа съ небесь, хвалите Его въ вышнихъ* (Пс 148:1)), и средний уровень мира – землю, где обитает человек и где находится Иерусалимский Храм (*Се, ныне благословите Господа, вси раби Господни, стоящи въ храме Господни, во дворехъ дому Бога нашего* (Пс 133:1)). Через эту ось нисходит с Сиона святость (*От Сиона благолепие красоты Его* (Пс 49:2)), и в земном пространстве выделяются священные места, так называемые *sacrum locus*, которые обозначаются в первую очередь эпитетами *святой, Господень* или *Божий*. Если развивать идею символики круга, предложенную Рене Геноном, можно обнаружить некую аналогию: как от центра расходятся лучи-радиусы к точкам окружности, так святость распространяется от горы Сион, не проникая лишь в подземный уровень, шеол, *адъ*, который, как уже было сказано выше, имеет ещё название *темная*. Поэтому Иерусалим – священная земля, священный град – *Градъ Господень* и *Земля Живыхъ*, последнее название, по мнению Генона, также указывает на связь священной земли с вечностью [6, с. 111]. Свято то, что отмечено присутствием Бога и близостью к Его Святой горе. Таким образом, на концептуальном уровне в тексте Псалтири реализуется отношение Бог-человек. Вейнберг выделяет ещё два типа отношений, формирующих

картину мира Псалтири: человек – человек и человек – Бог. Из всех помещений, которые могут быть в доме, в тексте Псалтири упоминается только одно – *чертогъ*, и в нем выделяется *ложе (постеля, одръ)* как место для ночного отдыха (*Утрудихся въздыханиемъ моимъ, измыю на всяку ночь ложе мое, слезами моими постелю мою омочу* (Пс 6:7)). Возможно, это связано с тем, что именно ночью человек остается один на один со своими мыслями и с Тем, к кому обращает свои мольбы. Именно здесь происходит реализация оппозиции человек – Бог. Анализ употреблений лексических единиц в псалмах различных тематических групп псалмов, классификацию которых предложил Александр Павлович Лопухин [8, с. 784], показал, что наибольшая доля единиц содержится в группах хвалебно-благодарственных и молитвенных псалмов – 45 и 30 % соответственно. Человек воспринимает мир как Божье творение и восхищается тем, как устроено все в мире. Человек обращается к Богу с благодарностью и называет все сущее, кроме шеола, который неподвластен Яхве – *творение Твое, творениее руку Его, дела руку Твоею, дела персть Твоихъ*. – подчеркивая этим единую Божественную волю, созидующую этот мир.

Представление о пространстве, отраженное в языковой картине мира Псалтири, в сознании библейского человека складывалось на основании монотеистического мировоззрения. В монотеистической картине мира, в отличие от языческих представлений, сакральное пространство не расположено на одном уровне с профанным, тесно переплетаясь с ним, а строго отделено от профанного пространства, сосредоточено на верхнем уровне мира – на небе – и в центре мира – на Горе Сион. В профанном пространстве сакральное проявляется в виде *sacrum locus*, священных мест, которые, как уже было сказано выше, отмечаются особым наименованием. Жизненное пространство человека обретает символичность, через которую связывается с божественным пространством. Монотеистический характер картины мира в Псалтири подчеркивается наличием трех оппозиций: Бог–человек, человек–Бог и человек–человек – которые структурируют пространство. Кроме того, сакральное пространство в Псалтири связывается с присутствием единой неизменной вечной Божественной воли, созидющей мир, представление о которой является одним из основных признаков монотеистической картины мира.

Список литературы

1. *Мень А.* Библиологический словарь. – М., 2002. – Т. 2.
2. *Аверинцев С.С.* Древнееврейская литература // История всемирной литературы в 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1987. – Т. 3. – С. 271-302.
3. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. – М.: Междунар. Отношения, 2011. – 512 с.
4. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1984.— 350 с.
5. *Вейнберг Й.* Введение в ТаНаХ (Часть I, II) – М.: Мосты культуры, 2002.
6. *Генон Рене.* Символы священной науки – М.: Беловодье, 2002.
7. *Элиаде М.* Сакральные камни: эпифании, знаки и формы // *Элиаде М.* Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения. Перев. с англ. — М.: Ладомир, 1999. — 488 с. // Библиотека Гумер - гуманитарные науки – http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/comproative_bogoslov/eliade/06.php (дата обращения: 20 ноября 2013 года).
8. *Лопухин А.П.* Толковая Библия или комментарий на все книги Св.Писания Ветхого и Нового Заветов. – СПб, 1907. – Т. 4.

УДК 811.161.1

Структурно-функциональные особенности окказионализмов

Е.И. Замятина

(на материале романа «Мы»)

© 2013 г. *Н.Б. Рябова*

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

bvspoil@mail.ru

Описывается словообразовательная специфика окказиональных единиц романа "Мы", определяются функции окказионализмов и роль в раскрытии авторского замысла в связи с особенностями их структуры.

Ключевые слова: окказионализмы, словотворчество Е.И. Замятина, функции окказионализмов, роман "Мы".

Исследователи подчеркивают, что для современного русского литературного языка характерна особая активизация окказионального словообразования. Окказионализмы ценны для изучения языка: являясь фактом художественной речи, они демонстрируют не только закономерности, но и возможности системы словообразования. Окказионализмы – одна из самых ярких примет стиля Е.И. Замятина, их рассмотрение в связи с общими особенностями художественной манеры писателя дает возможность углубить познание его творческой лаборатории и замысла, особенностей словотворчества в целом и работы над художественными образами. Кроме того, учеными отмечается многоплановость романа «Мы», а значит, лингвистические аспекты исследования этого произведения, помогающие в его интерпретации, остаются актуальными.

Среди окказионализмов в романе есть имеющие как стандартную, так и нестандартную структуру (образованные с нарушением словообразовательных норм). Наиболее распространенными в романе являются окказионализмы со стандартной структурой, образованные по законам словообразовательной системы. Среди них наибольшим числом в романе представлены суффиксальные наречия и сложные прилагательные: *чугунно мне поднять руку* [1, с. 439], *приятно-полезная функция организма* [1, с. 321]. Число окказионализмов с нестандартной структурой невелико, среди них распространены наречия, созданные на базе прилагательных, не имеющих в узусе качественного значения: *пружинно, паутинно* [1, с. 395].

Что касается функциональных особенностей, то помимо номинативной важной оказывается изобразительная функция окказионализмов, которые используются в тексте романа как элементы описания и характеристики. При этом изобразительность наречий, например, достигается посредством ярко выраженной «материальности» признаков, их «опредмечивания» вследствие возможной двойной мотивированности (с помощью прилагательного и существительного): *Еще раз, секунду, коснулась меня вся – так аэро секундно, пружинно касается земли перед тем, как сесть* [1, с. 395]. Сложные прилагательные обозначают единый признак, разные стороны (вплоть до противоположности) или оттенки которого, обозначенные мотивирующими основами, неотъемлемо присущи предмету или явлению: *Внизу – был «Интеграл», серо-стеклянный, неживой* [1, с. 362]. Несмотря на то, что подобные слова имеют стандартную структуру, они все равно воспринимаются как окказиональные и сразу же обращают на себя внимание – во многом благодаря характеру и особенностям сочетания компонентов в их структуре.

Также встречаются в романе случаи чреступенчатого словообразования окказионализмов нестандартной структуры. Например, слово *неэвклидный*: *Но чуть только вошел R – двинул одно кресло, другое, – плоскости сместились, все вышло из установленного габарита, стало неэвклидным* [1, с. 334]. Окказионализм образован с помощью префикса *не-*, минуя ступень образования окказионального суффиксального прилагательного *эвклидный. Если бы такое предполагалось,

мое суффиксальное прилагательное существовало, то в нем были бы нарушены грамматические условия сочетаемости аффикса и производящей основы: суффикс *-н-* может сочетаться с нарицательными существительными, а не с именами собственными; для обозначения понятий, названных по именам ученых, используется суффикс *-ов-*. Окказионализм *неэвклидный* означает ‘не имеющий признака, относящегося к тому, что названо предполагаемым прилагательным’, то есть все расположено ‘не по Эвклиду’, ‘не как в эвклидовой геометрии’, ‘не на равноудаленном расстоянии, непропорционально’. Специфика окказионализмов с нестандартной структурой в том, что они потенциально сообщают своей структурой об особом занимаемом им месте в тексте, акцентируют на себе внимание читателей. Можно заметить, что особую функцию, интертекстуальную, не свойственную другим окказионализмам, выполняют некоторые из таких новообразований (*неэвклидный*).

Одна из особенностей функционирования окказионализмов (и стандартной, и нестандартной структуры) в романе заключается в том, что они входят в состав тропов: *глупо-толкующиеся* кучи пара [1, с. 308]; заключают в себе метафорическую образность, скрытое сравнение, сопоставление: *пластырецидентальная* улыбка [1, с. 385] – ‘улыбка целительная, словно пластырь’ (*весь облеплен ее улыбкой – это пластырь на те раны, какими сейчас покроеет меня это дрожащее в моих руках письмо* [1, с. 376]). Также окказионализмы служат для построения образов: являются средствами создания наиболее значимых для главного героя и автора пейзажных, портретных характеристик, в них подчеркиваются укрупненные, яркие детали – *двояко-изогнутый, крылоухий* [1, с. 343] – основные черты персонажей, по которым их можно узнать, а главное – отличить от основной, безликой массы жителей Единого Государства.

Исследователи указывают на одну из особенностей текста романа – лейтмотивные описания персонажей и реалий окружающего мира, так называемую «орнаментальную образность», которую отмечают различные исследователи творчества Е.И. Замятина. Именно окказионализмы делают возможной подобную организацию повествования. Они вступают друг с другом и с остальными словами в тексте в синонимичные и антонимичные отношения, с их помощью появляется

смысловая насыщенность, зачастую из одного признака словно вытекает другой. Например, следующие окказионализмы характеризуют одного и того же персонажа: *лезвиеносный, тончайше-лезвийный, тончайше-бумажный* (*я не знаю, кто из нас двоих остолбенел больше – передо мной был мой лезвиеносный, тончайший доктор* [1, с. 371]; *и человек – тончайший. Он весь, как будто вырезан из бумаги <...>: сверкающее лезвие – нос* [1, с. 355]; *тончайше-лезвийный профиль врача* [1, с. 355]; *с нею об руку – по плечо ей – двоякий S, и тончайше-бумажный доктор* [1, с. 363]).

Окказионализмы также помогают воплощению некоторых авторских идей. Например, многие сложные окказионализмы характеризуются оксюморонностью заключенных в них понятий: *любяще-жестокый* (Благодетель) [1, с. 400], *нежно-грозные* (Хранители) [1, с. 339], – что выражает абсурдность мира будущего в Едином Государстве и его эстетики. Некоторые окказионализмы заключают концептуально значимые в романе понятия: *единомиллионно* (*в один и тот же час, единомиллионно, начинаем работать* [1, с. 314]), *миллионноклеточный* (*мы единый, могучий миллионноклеточный организм*) [1, с. 398]), *паутинно* (*странно: я писал сегодня о высочайших вершинах в человеческой истории, я все время дышал чистейшим горным воздухом мысли, – а внутри как-то облачно, паутинно, и крестом какой-то четырехлапый икс* [1, с. 321]). Большая часть окказионализмов отличается не только изобразительностью, но и заключает в себе авторскую оценку мира Единого Государства в сопоставлении с миром за Зеленой Стеной. Это сложные окказионализмы с повторяющимися компонентами, цветовыми и материальными (*серый, стеклянный, прозрачный*): *прозрачно-стеклянный* [1, с. 361], *серо-стеклянный* [1, с. 362] и другие, – для характеристики неживого и хрупкого мира Единого Государства, противного самой человеческой природе. Функция оценки реализуется и вследствие особенностей восприятия героем окружающего мира: *не люди – а какие-то человекообразные тракторы <...>: «Мы первые! Мы – уже оперированы! Все за нами!» Они медленно, неудержимо пропахали сквозь толпу <...>. И мы – напряженный, ощетинившийся головами комок – ждем. Шеи гусяно вытянуты* [1, с. 433]. Последнее предложение контекста содержит трагический символ природы перед лицом надвигающейся на нее техники.

Мастерство писателя проявилось и в том, что окказионализмы помогают воплотить его целостный замысел, способствуют более глубокому пониманию идейного плана романа. Дело в том, что повествование в романе ведется от первого лица, от имени жителя Единого Государства (Д-503), поэтому окказионализмы (и их структура, и особенности функционирования и употребления) становятся чертой не только стиля писателя, но и речи главного героя. Они – свидетельства особенностей его мышления: в момент прочтения текста романа окказионализмы как бы рождаются на глазах у читателя в речи персонажа, что позволяет писателю сделать читателя своим «сотворцом». Многие окказионализмы сталкиваются в одном контексте с синонимами, а узуальное производящее слово – с окказиональным производным. Так, читатель становится свидетелем развертывания мысли главного героя: *поверхностный / заповерхностный* (Мы <с каким-то зверем> долго смотрели друг другу в глаза – в эти шахты из поверхностного мира в другой, *заповерхностный* [1, с. 368]). Читатель непосредственно наблюдает за эволюцией героя. В целом именно простые окказионализмы показывают рациональность героя, характеризуя его как жителя Единого Государства: *чужуно* [1, с. 439], *секундно* [1, с. 395] и т.п. Научные понятия и термины выступают в качестве мотивирующих для окказионализмов, а развернутая характеристика заключается в одном слове – особенность «математически мыслящего ума». Подобное можно видеть и в сложных окказионализмах: *маятниковоточен* (красота механизма – в неуклонном и точном, как маятник, ритме. Но разве вы, с детства вскормленные системой Тэйлора, – не стали *маятниково-точны*? [1, с. 426]), *машиноравен* (вы излечены от фантазии – навсегда. Вы – совершенны, вы – *машиноравны*, путь к стопроцентному счастью – свободен [1, с. 426]), *математически-безошибочный* (если они не поймут, что мы несем им *математически-безошибочное* счастье, наш долг заставить их быть счастливыми

[1, с. 307]). При этом сложные окказионализмы расширяют представление о личности героя: в нем проявляется иррациональное начало, он стремится охватить окружающие явления во всей их полноте, противоречивости и изменчивости. Сложные прилагательные – единство зачастую логически несовместимых и противоположных признаков, характеризующих явление с разных сторон, – примета речи творчески воспринимающего мир человека: *серебристо-горькая полын*ь [1, с. 369], *нежно-острые* зубы [1, с. 356], *кругло-розовая О-90* [1, с. 420]. Эволюция героя, жизнь пробуждающейся в нем души, индивидуальность, рефлексия проявляются через эмоцию, чувство, заключающиеся в одном из компонентов сложных прилагательных: *нестерпимо-острое* лезвие луча [1, с. 338], *блаженно-синее* небо [1, с. 310]. Подобные сложные прилагательные восходят к древнему синкретичному мышлению («гомеровские эпитеты», типа *гневно-крылый* [1, с. 442]). Таким образом, опосредованно, через речь героя с помощью особенностей окказионализмов, в которых вращается мысль героя и ищет ответы на вопросы, писатель постепенно вскрывает просчеты Единого Государства.

Итак, важнейшая особенность и основная функция всех окказионализмов – воплощение своеобразия художественного творчества писателя, что проявляется в следующем. Во-первых, обилие окказионализмов в романе сразу обращает на себя внимание, то есть они выступают одной из главных черт стиля писателя. Во-вторых, окказионализмы выполняют текстообразующую функцию: являются доминантами в тексте романа и организуют его пространство в единое целое, а также своей структурой и особенностями функционирования заключают в себе своеобразие воплощения авторского замысла и некоторые черты стиля писателя.

Список литературы

Замятин Е. Избранное. – М.: Правда, 1989. – С. 307–462.

УДК 811.133.1

Специфика самопрезентации автора-повествователя в переводах на французский язык рассказа И.С. Тургенева «Три встречи»

© 2013 г. А.И. Спехова

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

annaspekhova@mail.ru

Анализируются переводческие универсалии и индивидуально-авторские особенности переводов элементов самопрезентации с точки зрения их влияния на восприятие образа автора-повествователя и алгоритм интерпретации художественного текста.

Ключевые слова: текст как форма коммуникации, диалог "автор-читатель", самопрезентация автора-повествователя, интерпретация текста.

Выдвижение текста в качестве ключевого понятия филологии связано с преобладанием антропоцентризма и диалогизации на современном этапе развития гуманитарного знания. Представление о тексте как «форме коммуникации» находит отражение в исследованиях, конкретизирующих данный объект с точки зрения деятельности автора и адресата. Художественный текст как форма коммуникации обладает «художественно осложненной, эстетически обусловленной коммуникативностью. Результатом этого является, например, то, что помимо реальных коммуникантов — автора и читателя — в тексте есть образ автора, повествователь, лирический герой в поэзии; может быть художественный образ адресата-персонажа, образ условного адресата» [1, с. 203]. Таким образом, одним из важнейших элементов коммуникативной структуры художественного текста является образ повествователя, его самопрезентация. Степень эквивалентности и адекватности перевода элементов самопрезентации на другой язык влияет на восприятие произведения, задавая тот или иной алгоритм его интерпретации.

Материалом для исследования в настоящей статье послужили переводы на французский язык рассказа Ивана Сергеевича Тургенева «Три встречи» (1852): перевод Луи Виардо – французского публициста и писателя, пропагандиста русской литературы во Франции, близкого друга Тургенева, и перевод Франсуазы Фламан, известной современной французской исследовательницы творчества писателя и переводчицы его произведений.

Примечательно, что первый перевод «Трёх встреч» (1862) подписан именем Луи Виардо с пометкой «в сотрудничестве с автором». Однако необходимо отметить, что характер участия Виардо в переводе произведений Тургенева по сей день вызывает жёсткую полемику среди специалистов-тургеноведов. Отдавая ведущую роль Тургеневу в совместном творчестве с Луи Виардо, исследователи приводят в качестве весомого аргумента незнание Виардо русского языка. Современный французский исследователь Александр Звигильский в статье «Луи Виардо» пишет: «... его работа заключалась лишь в том, что он просматривал и редактировал переводы на французский язык. Их передавал ему Тургенев, который был слишком скромным для того, чтобы подписывать их своим именем» [2, с. 41]. Так, в предисловии к французскому изданию «Повестей» Н.В. Гоголя Виардо пишет: “Fait a Saint-Petersbourg, ce travail m’appartient moins qu’a des amis qui ont bien voulu me dicter en franzaiz le texte original. Je n’ai rien fait de plus que des retouches sur les mots et les phrases ; et si le style est a moi en partie, c’est a eux seuls qu’est le sens” («В Санкт-Петербурге над переводами я трудился гораздо меньше, нежели мои друзья, которые охотно диктовали мне на французском тексты оригиналов. Я делал только некоторые поправки, и если стиль частично принадлежит мне, то смысл – им полностью». – *здесь и далее пер. наш. А. С.*) [3, v]. То, как описывает работу над переводом Виардо, некоторым образом отражает и теоретические взгляды на перевод самого Тургенева, считавше-

го, что вмешательство переводчика в переводимый им текст целесообразным преимущественно в сфере стиля.

Больше столетия разделяет первый перевод «Трёх встреч» от перевода Франсуазы Фламан (датируется 1981 годом). Несомненно, что при работе над ним переводчица опиралась на уже имеющийся перевод Виардо-Тургенева. Фламан пишет: «Справедливо утверждать, что Тургенев превосходно знал наш язык. Это общеизвестный факт. В самом деле, на этом языке полиглот Тургенев говорил и писал лучше всех других языков... Тургенев всегда проявлял (это было очевидно)... твёрдую убежденность в том, что он является превосходным судьей в области языка и стиля» [4, с.176].

Перевод Франсуазы Фламан, как правило, отличается предельной точностью, переводчица неукоснительно идёт за русским текстом рассказа, в то время как Луи Виардо зачастую обращается довольно свободно с текстом. Это заметно с самого начала: *Никуда я, бывало, не ездил так часто на охоту в течение лета, как в село Глинное, лежащее в двадцати верстах от моей деревни* [5, с. 232]. Цитируемый отрывок оригинального текста содержит в себе элемент социальной категоризации: сочетание слов *моя деревня* в данном контексте отсылает к статусу автора-повествователя. Перевод Фламан *mes terres* [6, с. 601] ('мои земли', 'мои владения') также позволяет рассказчику самопрезентовать себя как представителя одного из социальных классов (а именно помещика), в то время как перевод Виардо *ma maison de campagne* [7] ('загородный дом') не передаёт этого нюанса смысла.

Большое место в «Трёх встречах» уделено психологической характеристике автора-повествователя, среди элементов которой особый интерес при переводе представляют образные самонаименования. Так, например, следующий элемент самопрезентации, построенный по модели, в основе которой лежит самоирония: *... в Москве мне случилось встретиться ... с той самой Пелагеей, которую я, грешный человек, до тех пор считал вымышленным лицом* [5, с. 254]. Оба перевода авторского самонаименования *грешный человек* довольно далеки от оригинала в связи с отсутствием во французском языке стилистических эквивалентов таких русских просторечных выражений, как «грешным делом», «грешный человек», «что греха таить». Обычно подобные выражения переводятся конст-

рукциями с стилистически нейтральным глаголом «avouer» ('признавать'), как это и делает Фламан, уточняя при этом – *je l'avoue humblement* [6, с. 624] ('покорно признаюсь') – и тем самым придавая фразе несколько возвышенный стиль, а фигуре рассказчика – напускную скромность. В переводе Виардо – *dans mon absurdité* [7] ('по своей глупости') – элемент самопрезентации также трансформируется из самонаименования в описательную конструкцию, но, по сравнению с вариантом Фламан, стилистически более близкую к оригиналу.

При передаче психологического портрета Фламан в большинстве случаев остаётся верной оригиналу, о чём свидетельствует тщательно подобранный лексический материал. В то время как перевод Виардо порой упускает некоторые нюансы смысла. Например: *Сердце во мне томилось неизъяснимым чувством...* [5, с. 234] оборот *être accablé* [6, с. 604] ('быть удрученным, подавленным') в переводе Фламан точнее передаёт значение слова «томиться», что делает психологическую характеристику рассказчика ярче и полнее по сравнению с вариантом Виардо – *être saisi* [7] ('быть охваченным').

Однако, и в переводе Фламан можно обнаружить некоторые смысловые неточности. Далее по тексту: *Сердце во мне томилось неизъяснимым чувством, похожим не то на ожидание, не то на воспоминание счастья* [5, с. 234–235]. Данный элемент самопрезентации можно отнести к особому типу – обозначение собственной судьбы. Виардо использует грамматически верную конструкцию – *souvenir du bonheur* [7] ('воспоминание счастья'), тогда как Фламан ошибочно переводит – *souvenir de bonheur* [6, с. 604] ('счастливое воспоминание').

Тем не менее, чаще именно перевод Франсуазы Фламан более точен в передаче оттенков чувств и эмоций рассказчика. Так, например: *Раздосадованный, взбешенный, но еще более непреклонный в своем намерении...* [5, с. 244] Вариант переводчицы с прилагательным *vexé* [6, с. 613] ('раздосадованный') более удачен, нежели *irrité* [7] ('раздражённый') в переводе Виардо.

Особое внимание необходимо обратить на передачу в переводах такого важного элемента диалога «автор-читатель», как непосредственное обращение к читателям, благодаря которому рассказчик предстаёт не просто как повествующий субъект, а личность, так или иначе имеющая отношение к профес-

сии писателя: *Пусть же теперь вообразят читатели то изумление...* [5, с. 237] В переводе Виардо этот элемент заменён неопределённым местоимением *on*: *On peut donc se figurer quelle fut ma surprise...* [7] («Словом, можно представить моё удивление...») Перевод Фламан в данном случае идёт за оригинальным текстом: *Que mes lecteurs s'imaginent maintenant la stupéfaction...* [6, с. 606] («Пусть же мои читатели вообразят себе теперь то изумление...»)

Опущения, часто используемые при переводе Виардо, в некоторых случаях значительно обедняют психологическую характеристику автора-повествователя. Например: — *Знаю, — возразил я с таинственной важностью. Мне хотелось поддержать свою роль* [5, с. 258]. Л. Виардо переводит: — *Je le connais, repris-je* [7] (« — Знаю, — повторил я»).

Наконец, стоит отметить и переводческие находки Виардо, как, например, при переводе следующего отрывка тургеневского рассказа: *Мне было неловко, как пристыженному мальчику* [5; с. 250]. Виардо с большим искусством передаёт образ, лежащий в основе тургеневского сравнения: *J'étais mal à l'aise comme un enfant qui vient de subir une fâcheuse riprimande* [7] («Мне было неловко, словно ребёнку, которому только что сделали выговор»). Вариант Фламан, в свою очередь, прост и лаконичен: *J'étais mal à l'aise honteux comme un gamin* [6, с. 620] («Мне было неловко, как стыдливому мальчишке»).

Таким образом, на основе анализа специфики самопрезентации в исследуемых переводах рассказа Тургенева можно заключить следующее. В смысловом отношении переводы незначительно, но отличаются друг от друга. Этому способствует разный лексический и грамматический выбор. Несмотря на разные подходы к переводу, оба текста в той или иной степени отвечают коммуникативным задачам автора.

Несмотря на некоторые неточности и многочисленные опущения, перевод Виардо передаёт основные элементы самопрезентации автора-повествователя, однако несколько упрощая его психологический портрет и снижая общий пафос произведения. Перевод Луи Виардо в сотрудничестве с Тургеньевым можно назвать одним из возможных вариантов «Трёх встреч», заново написанных Тургеньевым на французском языке. Здесь уместным будет вспомнить высказывание самого

писателя по поводу теории перевода: «Чем более перевод нам кажется не переводом, а непосредственным, самобытным произведением, тем он превосходнее; читатель не должен чувствовать ни малейшего следа той ассимиляции, того процесса, которому подвергся подлинник в душе переводчика; хороший перевод есть полное превращение, метаморфоза. Такой перевод не может быть неверным...» [8, с. 229].

Что касается перевода Франсуазы Фламан, то здесь воочию видны университетская выучка и прекрасное знание русского языка. Переводчица требовательна к себе, она тщательно следует за оригиналом, её словарная палитра точна и разнообразна. Перевод Фламан, как нам кажется, в большей степени отвечает стратегии самопрезентации повествователя тургеневских «Трёх встреч» – показать детализированный психологический портрет героя, самоанализ его чувств и переживаний не только в контексте описываемых событий, но и в контексте всей жизни рассказчика.

Список литературы

1. *Болотнова Н.С.* Филологический анализ текста: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2009. 520 с.
2. *Звигильский А.* Луи Виардо // Тургеневские чтения. М.: Русский путь, 2008. № 3. С. 34–45.
3. *Viardot L.* Préface // Gogol N.V. Nouvelles choisies / Trad. par L. Viardot. Hachette, 1853. pp. i–vi.
4. Цит. по: *Петраш Е.Г.* О двух переводах повести И.С. Тургенева «Дневник лишнего человека» // Тургеневские чтения. М.: Русский путь, 2011. № 5. С. 173–193.
5. *Тургенев И.С.* Собрание сочинений. В 12 т. Т. 5. Повести и рассказы 1844–1853 годов. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1954. 464 с.
6. *Tourgueniev I.* Trois rencontres / Trad. par F. Flamant // Romans et nouvelles complets. Paris : Gallimard, 1991. P. 601–632.
7. *Tourgueniev I.* Trois rencontres : Souvenirs de chasse et de voyage / Trad. par Louis Viardot en collaboration avec l'auteur [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ebooksgratuits.com/pdf/tourguenieff_trois_rencontres.pdf (дата обращения: 24.11.12).
8. *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 1. Стихотворения, поэмы. Статьи и рецензии. Прозаические наброски (1834–1849). М.: Наука, 1978. 575 с.

УДК 811.161.1+УДК 811.162.3

Функционально-прагматический потенциал этнонима 'Deutsch'

© 2013 г. К.А. Сухарева

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

suhareva_3@mail.ru

Анализируется функциональная сфера употребления этнонима, прагматические установки употребления этнонима в речи, этноним как средство выражения феномена этничности и работы этнического сознания.

Ключевые слова: этноним, этничность, национальный характер, функциональная сфера этнонима.

Феномен этничности присутствует практически во всех сферах жизнедеятельности человека. Сложный и многоаспектный характер феномена не позволяет ограничивать его исследование рамками одной научной дисциплины. В общественных науках выделяют две основные трактовки этничности. Примордиалистская концепция рассматривает принадлежность к той или иной этнической общности как объективную данность. Соответственно, считается, что человек рождается представителем определенного этноса, причем этническая идентичность рассматривается как фундаментальная и неизменная характеристика личности. В рамках конструктивистского подхода этничность трактуется как социальная характеристика, формируемая и изменяемая внешними воздействиями, и как результат осознанной деятельности субъекта, чаще всего государства. Эти субъекты создают образы нации и стереотипы отношения к тем или иным характеристикам (внешности, поведению, восприятию действительности и т.д.) или к каким-то предметам как национальным (этническим). Современные этнологи выделяют еще и инструментализм, в рамках которого этничность является средством достижения групповых интересов, и этничность может быть выбрана индивидом в соответствии с его потребностями [1].

Под этничностью мы понимаем такую языковую универсалию, посредством которой человек определяет принадлежность себя и других к тому или иному этносу [2]. Человек осознает сам себя как часть определенного этноса и в то же время идентифицирует других людей по признаку этничности. Основным средством вербализации данной катего-

рии являются названия народов – этнонимы [3].

При исследовании лексического уровня немецкого языка, анализируя все лексемы с компонентом 'Deutsch' в лексическом значении, можно выделить следующие группы:

1. группа псевдоэтнонимов (*Deutschschweizer, Amerikadeutscher, Deutschamerikaner, Russlanddeutsche, Auslandsdeutsche*);
2. группа лингвонимов (*Deutsch, Hochdeutsch, Papierdeutsch, Schweizerdeutsch, Binnendeutsch*);
3. историзмы (*deutschnational*), эргонимы (*Luft Hansa*);
4. экзотизмы (*Bundestag*);
5. топонимы (*Berlin, die Weser*);
6. Названия организаций, предприятий, учреждений и коллективов и их аббревиатуры (*DLG, DLRG*).

Все эти лексемы характеризует однозначность, связь с конкретным денотатом, отсутствие синонимов и выполнение номинативной функции.

Одновременно можно выделить лексемы, которые обладают совсем другими свойствами. Например, группа лексем: 'Deutsche', 'Michel', 'Teutone', 'Boche'. Эти лексемы являются синонимами этнонима 'Deutsche' и отличаются разной маркированностью. 'Michel' имеет несколько значений, и 'немец' является переносным значением. Если существует несколько средств для обозначения одного денотата, эти лексемы могут выполнять в речи не только номинативную функцию, но и оценочную и экспрессивную.

Группа лексем: 'teutonisch', 'treudeutsch',

‘undeutsch’, ‘urdeutsch’, ‘Deutschtum’. Все эти лексемы имеют в своем лексическом значении компонент ‘относящий к немцу’. Конкретное значение они могут получить только в речевой ситуации, и оно будет зависеть от личного опыта говорящего, его представлений, ассоциаций.

Группа лексем: ‘deutschfreundlich’, ‘deutschfeindlich’, ‘Deutschhasser’, ‘undeutsch’, ‘Binnendeutsche’, ‘ausserdeutsch’, ‘Beutedeutsche’. Многие исследователи подчеркивают особое значение оппозиции «свой – чужой» для процесса идентификации своей этничности [4]. Уже на языковом уровне можно выделить лексемы и даже морфемы, которые помимо номинативной функции выполняют также и ориентирующую функцию [5].

Изучение этнонима Deutsche в конкретной речевой ситуации позволяет исследовать его функционально-прагматический потенциал. В исследованных контекстах этноним выполнял номинативную, оценочную и репрезентирующую функции.

При выполнении номинативной функции этноним позволяет идентифицировать этничность, то есть назвать человека представителем определенной этнической общности.

Определенный интерес вызывают этнонимы, образованные способом сложения, где оба компонента являются этнонимами (*Deutsche-Türke*). Второй компонент будет обозначать этническую общность, к которой относится человек, а первый компонент этническую общность также близкую человеку, но определяющую его этничность. Так ‘*Deutsche-Türke*’ - это ‘немецкий турок’ или ‘турок, проживающий в Германии’. При идентификации этничности часто реализуется оппозиция «свой - чужой», в которой представитель разных этносов не просто называются, но и противопоставляются друг другу. Оппозиция реализуется на разных уровнях: синтаксический (*als Deutscher unter Ausländer, Deutsche aber vor allem Zuwänderer*), морфологический (*wir – sie, dort – hier*), лексический (*in enigem Land*).

Изучая этноним, мы изучаем и сам феномен этничности. Когда человек идентифицирует принадлежность к этносу, он использует ряд классификаторов [6]. Факторами, которые принимаются во внимание, но не являются решающими при определении этничности, будут такие как место рождения (*Kanada ist mein Geburtsland, ich fühle mich*

als Deutsche), внешность (*Eigentlich sind wir Deutsche, die aussehen wie Inderinnen*), место жительства (*Sie leben von uns, aber bleiben unter sich*). Маркеры этничности - место, где человек вырос (*Er fühlt sich als Deutscher, schließlich ist er hier aufgewachsen*), религия (*Deutsche sehen Muslime als Belastung*), язык (*Und das ist Problem der Integration, wenn sie hier sind und Sprache nicht lernen, ihren Kindern kein Deutsch beibringen können*). Неоспоримым аргументом при определении собственной этничности является внутренняя сопричастность человека с каким-либо этносом (*sich als Deutsche fühlen, “zu Hause” ist Deutschland*). Особого внимания заслуживают также случаи, в которых язык является непосредственным контекстуальным синонимом этноса, что говорит о глубинном ассоциативном единстве языка и его носителей (*Sie sprechen gar kein Deutsch und nehmen sich dadurch selbst so; hätten unsere Soldaten damals so schlecht verteidigt, dann würden wir jetzt alle Deutsch sprechen*).

На основе вышесказанного мы можем сделать вывод, что этничность для говорящего не носит неизменный универсальный характер, а зависит от множества факторов. Этничность может приобретаться, теряться, меняться, проявляться в разной степени. Отвечая на эти свойства этничности проявлять разную интенсивность, прилагательное ‘deutsch’ в немецком языке имеет сравнительную степень (*deutscher sind als die meisten ihrer Mitbürgern, wie deutsch sind sie?*). Человек может быть представителем нескольких этносов одновременно и в разных пропорциях (*Ich bin ein halber Pole, ein halber Deutscher und ein ganzer Jude; bin ich noch Amerikaner oder schon Deutscher? Beides*).

В таких случаях употребления ‘arbeiten wie Türke’, ‘leben wie Deutsche’, ‘feiern wie ein Deutscher’ этноним становится именем нарицательным, то есть начинает соотноситься не столько с народом, а сколько с типичным для этого народа свойством, которое к тому же должно быть знакомо и понятно всей языковой общности.

Как мы сказали выше, этноним может выполнять не только номинативную функцию.

Рассмотрим следующие примеры: ‘südafrikanischer Fahrer’, ‘deutsche Freunde’, ‘US-Exmann’. Можно предположить, что ни для друзей, ни для водителя, как и для бывшего мужа в реальности принадлежность к этнической общности не важна как и для си-

туации, о которой идет речь, но используя этнонимы, говорящий всё же вкладывает информацию об этнической общности. Говорящий на интуитивном уровне передает собеседнику сообщение об этничности, реализуя оппозицию «свой – чужой». Объективно происхождение человека не влияет на него как друга, но так как «свое» всегда воспринимается как более правильное и положительное, употребляя словосочетание с этнонимом «немецкие друзья», если я немец, я передаю свою одобрительную оценку. Если я говорю южноафриканский водитель, я ориентирую своего собеседника, что водитель относится к категории «чужой» и заранее настраиваю слушающего на отрицательную оценку. Таким образом, этноним выполняет ориентирующую и оценивающую функцию.

Также оценивающую функцию могут выполнять прилагательные ‘deutsch’ и ‘typisch deutsch’, которые обладают вариативной сочетаемостью и несут одобрительную оценку ‘нормальный’, ‘привычный’, ‘свой’ (*deutsche Vorstellung, deutsche Denkweise, deutsches Verhalten, deutsche Sauermilchkäse-spezialität*). При этом содержание понятия ‘немецкий’ может, как и конкретизироваться и раскрываться (*typisch deutsche Vorstellung, die Nature sei schwach*), так и оставаться нераскрытым, что подразумевает, что языковая общность имеет общий комплекс представлений и явлений, стоящих за этнонимом (*Sie bringen deutsche Mentalität in das Team*).

При оценке представителя другого этноса знание родного для немцев языка является фактором, вызывающим чувство симпатии и близости (*Er lebt für den Fußball...und spricht perfektes Deutsch*). Плохое знание немецкого языка является фактором, вызывающим чувство отчужденности (*stammt aus der ehemaligen Sowjetunion und spricht nur gebrochen Deutsch... er ist gefährlich und unberechenbar*). Подчеркивая плохое владение языком, говорящий вызывает у собеседника чувство враждебности к представителю другого этноса. Так опасный и непредсказуемый преступник говорит только на ломаном немецком, в то время как человек, живущий для футбола говорит на прекрасном немецком, что должно вызвать у собеседника чувство близости и положительную оценку. Так мы видим, как ориентирующая и оценивающая функция тесно связаны, и эту сложную манипуляцию с предварительной оценкой и ориентацией собеседника на интуитивном уровне легко осуществляют этнонимы.

Но и это не все что позволяет исследовать этноним. Используя этноним с чертами, признаками, явлениями действительности, носители этнического сознания дают нам представление о своем национальном характере и своем образе жизни. Так немцы считают своими национальными чертами: ‘der Geiz’, ‘die Sparsamkeit’, ‘die Disziplin’, ‘die Pünktlichkeit’, ‘die Gründlichkeit’, ‘die weste Kultur’, ‘der weste Lebensstil’, ‘die perfekte Organisation’, ‘Gewinnermentalität’, ‘die Solidargemeinschaft’, ‘der Sozialstaat’.

Мы уже упоминали, что люди склонны оценивать все, что относится к фундаментальной категории «свое» как положительное, поэтому неудивительно, что немцы репрезентируют себя намного чаще с положительной оценкой (*Die Menschen hier sollten sich glücklich schätzen in einem guten Land wie Deutschland geboren zu sein*). Если оценка отрицательная, она намного образнее и экспрессивнее, чем позитивная (*Schwenerei*). Так, например, для человека, не оплатившего налоги, немцы используют ‘Steuersünder’, слово еще незафиксированное в словаре, которое можно перевести как ‘налоговый грешник’. При оценке других этносов намного чаще встречается напротив отрицательная оценка (*reaktionär, Gewaltbereitschaft, fehlende Ausbildung, wirtschaftlich schwächere Staaten*). Таким образом, этноним часто выступает в связи с реализацией фундаментальной оппозицией «свой – чужой», что позволяет оценить значимость принадлежности к этнической общности в идентификации и оценке себя и других.

Так как этноним может выполнять оценивающую функцию, нужно отметить этнические стереотипы как исторически сложившиеся оценки и представления об этнической общности [7]. Авто- и гетеростереотипы позволяют также назвать некоторые характерные представления о немцах: ‘die Lederhosen’, ‘die Sprache der Täter’, ‘die Wurst’, ‘das blonde Haar’, ‘der mächtige Bauch’, ‘das Bierland’.

Список литературы

1. Этносоциология: Учеб. пособие для вузов. М.: Аспект Пресс, 1998. 271 с.
2. Сироткина Т.А. Языковая репрезентация категории этничности в русской лингвокультуре (на материале этнонимии Пермского края): автореф. дис. ...докт. фил. наук. Волгоград, 2001. 331 с.
3. Нерознак В.П. Этнонимика. Текст // Лингвис-

- тический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 598-599.
4. *Садохин А.П.* Этнология Учебный словарь. М.: Гардарики, 2002. 208 с.
 5. *Шастина И. А.* Языковая категоризация этнической принадлежности: автореф. дис. ... канд. фил. наук. Иркутск, 2009. 236 с.
 6. *Головки Е.В.* Язык и самоидентификация. Язык и этничность // Проект “Звуковая энциклопедия” [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sonoteka.spb.ru> (дата обращения 20.11.2013).
 7. *Подюков И.А.* Этнические стереотипы в народной фразеологии // Этническая культура и современная школа. Кудымар, 2003. С. 84–90.