

Федеральное государственное учреждение науки
Институт языкознания

Федеральное государственное учреждение науки
Институт русского языка

ФГБОУ ВПО

Ульяновский государственный университет
Институт международных отношений
Кафедра лингвострановедения и коммуникации

Кафедра гуманитарных дисциплин Рузаевского института машиностроения
Мордовского государственного университета

ЯЗЫК И МЫШЛЕНИЕ
ПОЭТА И ПИСАТЕЛЯ:
Психологические и лингвистические
аспекты

Материалы XIII-й Международной
научной конференции
(Ульяновск, 15-18 мая 2013 года)

Москва-Ульяновск, 2013

УДК 81'23
ББК 81.001.3
Я 41

Редколлегия:

доктор филологических наук, профессор **А.В. Пузырёв** (Ульяновск; отв. редактор);

доктор филологических наук, профессор **Е.Ф. Тарасов** (Москва);

доктор филологических наук, профессор **С.А. Борисова** (Ульяновск).

*Печатается по решению оргкомитета
XIII-й Международной научной конференции
«Язык и мышление: Психологические и лингвистические аспекты»*

Я 41 Язык и мышление поэта и писателя: Психологические и лингвистические аспекты: Материалы XIII-й Международной научной конференции (Ульяновск, 15-18 мая 2013 г.) / Отв. ред. проф. А.В. Пузырёв. – М.: Ин-т языкознания РАН, Институт русского языка РАН; Ульяновск: Ульяновский гос. ун-т, 2013. – 224 с.

В сборнике представлены результаты исследований актуальной проблемы – «язык и мышление поэта и писателя».

Предназначено лингвистам, психологам, студентам, специалистам смежных областей знания.

© Коллектив авторов, 2013

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В настоящих материалах отражены проблематика и результаты исследований в области одной из «вечных» для науки тем – «Язык и мышление», причём в конференции оказались задействованными специалисты-смежники – философы, психологи, лингвисты, педагоги и др.

Объединение усилий учёных-смежников под одной обложкой вызвано несколькими причинами. Самой важной из них является стремление ответить за просу времени преодолеть концептуальную разобщённость учёных различных научных специальностей, их практическое игнорирование друг друга. Думается, что материалы настоящей конференции являются своего рода попыткой синтеза различных подходов по отношению к одной и той же проблеме – проблеме взаимосвязей между мышлением человека и его языком (пусть даже попыткой весьма неполной и несовершенной).

При формировании сборника материалов конференции, при распределении поступивших докладов и сообщений по секциям редколлегия по-прежнему исходила из первого правила Рене Декарта «для руководства ума»: «Все науки настолько связаны между собою, что легче изучать их все сразу, нежели какую-либо одну из них в отдельности от всех прочих» (Р.Декарт 1936: 49). Именно поэтому материалы конференции группировались не по принципу рода занятий участников конференции, но по принципу восхождения от абстрактного к конкретному. Методологической базой для распределения докладов конференции по конкретным аспектам является универсальная схема научного исследования, предложенная в середине 80-х годов 20-го столетия философом (доктором философских наук, профессором) А.А.Гагаевым.

Спецификой настоящих материалов является то, что бóльшая часть из них посвящена проблеме «Язык и мышление поэта и писателя». Полагаем, что первый опыт организации и проведения международной конференции с такой проблематикой встретит благожелательное отношение.

Редколлегия считает своим долгом оговориться, что при подготовке к опубликованию доклады и сообщения подвергались минимальной правке, и ответственность за уровень преподнесения, как это и принято в научном мире, полностью ложится на плечи авторов.

Редколлегия

ПРОБЛЕМЫ ЯЗЫКА И МЫШЛЕНИЯ ПОЭТА И ПИСАТЕЛЯ В ГЕНЕТИЧЕСКОМ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОМ АСПЕКТАХ

*Докт. филос. наук А.А. Гагаев (Рузаевка, Мордовия),
докт. пед. наук П.А. Гагаев (Пенза)*

ФИЛОСОФИЯ РУССКОЙ СКАЗКИ. РУССКИЙ ДУХ

*«Фу, фу, фу, фу! Доселе русского духа слыхом не слы-
хатъ, видом не видать, теперь русский дух в очах появ-
ляется!» (14, с. 301).*

*«Фу-фу-фу, русский дух долго спал, да скоро на ножки
встал» (13, с. 407).*

*«Фу, фу, фу! Русским духом, – говорит, – запахло! От-
селе русского духу слыхом не слыхатъ, видом не видать,
а теперь русский дух в очах является!» (14, с. 300).»*

*«Иван русский богатырь, не пора спать, а пора вста-
вать!» (13, с. 444).*

*«Ах, Иван-царевич, какой ты спящий! Я за тысячу
верст летаю, а ты все спишь!» (14, с. 117).*

I. Общая историография проблемы.

1. А.Н.Афанасьев как составитель основных сборников русской сказки и исследователь ее в сравнении с сказками народов мира, пишет: «Народ не выдумывал; он рассказывал только о том, чему верил, и потому даже в сказаниях своих о чудесном-с верным художественным тактом остановился на повторениях, а не отважился дать своей фантазии произвол, легко переходящий должные границы и увлекающий в область странных чудовищных представлений» (62, с. 388).

То, чему верит русский человек – не официальный объект и предмет веры, санкционируемый государством и РПЦ, но здравая вера русского человека, крестьянина и солдата, русской женщины-матери и вдовы. А.Н. Афанасьев и показывает здравость веры русского человека в сборнике «Народные русские легенды, сохраненные А.Н. Афанасьевым. М., 1859». В своей теории сказки А.Н. Афанасьев имел целью фиксировать общее в индоевропейской сказке индоевропейских народов.

2. Белинский В.Г.: «У всякого народа две философии: одна ученая, книжная, торжественная и праздничная, другая – ежедневная, домашняя, обиходная» <...> и «кто хочет изображать общество, тому надо познакомиться с обеими, но последнюю особенно необходимо изучить» (12, с. 303). Эта философия – домашняя и изложена русским народом в своей сказке.

3. М. Горький: «По сказкам выходило, что... все на земле глуповато, смешно, плутовато, неладно, судьи продажны, торгуют правдой, как телятиной,

дворяне-помещики – люди жестокие, но тоже неумные, купцы до того жадны, что в одной сказке купец, которому до тысячи рублей полтины не хватало, за полтинник продал ногайским татарам жену с детьми... Я думаю, что уже тогда сказки няньки и песни бабушки внушали мне смутную уверенность, что ЕСТЬ КТО-ТО, кто хорошо видел и видит все глупое, злое, смешное, кто-то – чужой богам, чертям, попам, кто-то очень умный и смелый» (31, т.27, с. 396).

4. Б.П. Вышеславцев. Не изучая сказку и работы А.Н.Афанасьева, Б.П.Вышеславцев в сущности характеризует человека по русской сказке как дефензивного человека:

- не умеет хотеть; идет туда, не зная куда (Иван-дурак, естественно, сам Б.П. Вышеславцев умный, а народ – Иван-дурак, быдло); боится бедности, труда, горя, испытывает страх не реализации мечты – надежды, идеала; неудовлетворен тем, что есть и ищет лучшего царства с справедливостью, которой в России нет, хотя Б.П. Вышеславцев термин справедливость как и конституция РФ и не упоминает; ничего не хочет делать как якобы Емеля-дурак; не уважает науку («хитрая наука», а сама эта наука состоит в способности воровства и обучению воровству, хотя замечу, этой хитрой наукой более всего владели и владеют буржуа, дворянство, боярство и цари и президенты России; сказка генерирует социальную вражду (в Европе нет антагонизма в социальной структуре, а в России он был); русские люди – мартышки, которые хотят копировать разумных бар, например, солдаты хотят, чтобы их мундир был из той же ткани, как у офицера, а Б.П. Вышеславцев полагает, что нет, ткань у них должна быть различной; герой Илья-Муромец попусту и капризно, по глупому обижается на князя Владимира, который не пригласил его на пир. Стреляет по церквям и собирается убить князя и его семью; так же ведет по отношению к князьям и Василий Буслаев (замечу, РПЦ имела у ханов Менгу и Узбека, от татаро-монголов, ярлыки на освобождение от даней, собственность и не сражалось с татаро-монголами, всего известно 7 ярлыков татаро-монгол РПЦ, поэтому и таково отношение сказки к РПЦ) (40, с. 77).

Но в лице Ильи Муромца жизни лишено всё крестьянство, а РПЦ предала интересы русского народа, войдя в союз с татаро-монголами против русского народа! Сказка предсказывает бунт и революцию и эти предсказания СБЫЛИСЬ! Сказка просила богатых поделиться с крестьянством, пригласить крестьянство на пир в лице Ильи Муромца, но самодержавие и дворянство не захотело этого, ответом и стала Октябрьская революция. В сказке русский человек плачется, как ему плохо (Б.П.Вышеславцеву – хорошо!), впустую пытается взобраться на небо, но падает оттуда: «Не то чудо из чудес, что мужик упал с небес, А то чудо из чудес, как он туда влез» (27, с. 629; 15, с. 552).

Конечно, формирование И.Курчатова или Н.Королева для Б.П. Вышеславцева – совершенно непонятно. А Небо – и учение Христа, и образование, которого русский человек в ряде отношений достиг, повторив в XX веке 80% мирового объема открытий и изобретений! Среди богатырей нет дворянства, потому что его еще не было, когда возникала сказка, что Б.П. Вышеславцев тоже не понимает.

5. Пропп В.Я. полагал, что волшебные сказки – нечто вымышленное, хотя и есть сочетание фантазии, вымысла и реальности. «Каждый народ имеет свои национальные сказки, свои сюжеты. Но есть сюжеты и другого рода-сюжеты интернациональные, известные на всем земном шаре или хотя бы группе народов. Замечательно не только широкое распространение сказок, но и то, что сказки народов мира связаны между собой. До некоторой степени сказка – символ единства народов. Народы понимают друг друга в своих сказках. Независимо от языковых или территориальных или государственных границ сказки широко переходят от одного народа к другому. Народы как бы сообща создают и развивают свое поэтическое богатство» (72, с. 25).

Сказка понимается как рассказ устно-поэтического характера, фантастического характера, авантюрно-новеллистического и бытового характера, морфологическую основу которой образуют функции-предикаты действия, составляющие ткань фабулы при переменности и не значимости субъектов. В сказке, полагает В.Я. Пропп, имеет значение не кто и как действует (переменные), а что делают (постоянные). Но в действительности субъект-носитель мотивов и намерений, то есть смысла, поэтому даже одни и те же действия, если делают с различной мотивацией – совершенно различное действие, будучи по форме одинаковым. Реально и субъекты и предикаты как трансцендентные и трансцендентальные – неизменны, а меняются смысл мотивов и действий субъектов социальной структуры во времени и пространстве.

Кроме того, В.Я. Пропп не строит реальных функций как соответствий, в котором каждому элементу x множества X как независимой переменной соответствует элемент y множества Y , как зависимой переменной, предполагая, что соответствие есть первообраз тождества. Термин функция В.Я.Проппом используется метафорически, остенсивно вводя имена для фабульных действий, связывая форму истины с предикатом фантастической формы, тогда как истина связана с личными местоимениями и глагольными основами, будучи трансцендентной, трансцендентальной и эмпирической в субъекте, эмпирической в предикате, будучи антиномичной и в субъекте и предикате, предполагая, к примеру, различный смысл отъезда и тип возвращения, в которых волшебное и фантастическое – превращенная форма реального и объективная психофизиологическая реальность и перформатив.

Сказка не вымысел, не фантазия, не воображение без референта, или вымышленный референт – загробная жизнь), но конструктивистская социология и философия жизни, теоретико-практическая философия на основе кондициональных условий осуществления идеала истины, справедливости, равенства первоначально внутри человека, а потом путем его экстернализации во внешнем мире определенного народа. Все о чем в сказке идет речь – символические конструкты, которые взаимно-однозначно соответствуют ВПФ этнокультурного человека и организуют их. В этом смысле в аспекте этого соответствия сказка в этих конструктах соответствует вероятности в 1 и субъективной вероятности близкой к 1. Это абсолютный этнокультурный антрополого-психологический реализм, синтезирующий идеализм, реализм, романтизм, лиризм, материализм и историзм реальной жизни.

Именно поэтому власть в истории России всегда преследовала сказки, сказочников и нанимала филологов, платила им деньги, чтобы они обосновывали идеологический тезис вымышленности, выдуманности, фантастичности содержания сказок.

В РФ 1991-2025 гг. русские народные сказки – под запретом, не издаются, их заменили западные подделки под сказки Уолта Диснея, которые обосновывают вечность собственности, власти, господства, иерархии, несправедливости, жестокость.

6. Маскаев А. Критика историографии мордовской сказки. В этой историографии ошибочно утверждается или чисто русский характер мордовской сказки, или чисто самобытный характер. Истина же состоит в том, что общие условия жизни порождают и общие сюжеты. Но и заимствования в обе стороны имеют место. Кроме того, в заимствованиях интерпретация, семантика всегда особенная. К примеру, в русской сказке обсуждается вопрос – куда идти – направо, налево, прямо, а в мордовской – идти криво, а кривизна – сторона локально общего, в модели которой и мыслит эрзя и мокша.

Сказка и мордовская сказка понимается как «усто-поэтический рассказ фантастического авантюрно-новеллистического и бытового характера (Ю.М. Соколов, 55, с. 8) и как форма субъективной реальности и веры как сказочника, так и коллектива, который слушает и интегрируется в сказку.

7. Мы иначе понимаем сказки, чем В.Я. Пропп, продолжая традицию их понимания А.Н.Афанасьевым, В.Г.Белинским, М.Горьким, отрицая дворянское неграмотное понимание сказки Б.П.Вышеславцевым и сохраняя конструктивный момент (фабульную структуру вторичных функций в первоначальных и первообразных функциях в модели комплексов функций в модели первообраза сказки, имея морфологическими компонентами реальности в сказке: волшебные сюжеты, животное-волшебный эпос, волшебные анекдоты, волшебные кумуляции сказок, волшебные-бытовые сюжеты, представляемые институциями причин-следствий и функций, параллельных догматическим структурам) концепции сказки В.Я.Проппа, продолжая концепцию взаимовлияния русской сказки и сказок иных народов А.Маскаева.

С учетом этих замечаний и действительно в теории определения Аристотеля, но в теории и методологии субстратного подхода операционально определим сказку следующим образом:

1. Устный рассказ как эротический, драматико-трагический, эпический, мифологический, лирический нарратив, содержащий просиллогизмы восхождения к основам психологии народа и эписиллогизмы следствий его социокультурной динамики.

2. Генерирование избыточной энергии в коллективно-личном перформативе.

3. Народный литературный язык (видовая форма), в котором видовое отличие или поэтика формируют виртуальное, мифологическое, волшебное, фантастическое, чудесное, игровое, мистическое, религиозное, иллюзорное, реальное, возможное, вероятное, сверхъестественное и естественное, тайну и таинства. Поэтика основана не на функциях и ограниченном количестве ролей, а

на первообразе и языковой игре и кумуляции сложности решаемых задач. Не художественная форма – суть сказки, и не содержание, а содержательная форма – нарратив и сформированное содержание-первообраз готовности к действию, который задает композицию и поэтику сказок как целое в их классификационной системе, в различных жанрах фольклора, которые все имеют первообразной структурой – сказку!

4. Культурно-типическая первообразная форма и модель соответствий истины сказочной реальности.

5.1. Система свидетельства и объективной вероятности, вероятности типа плацебо, субъективной вероятности ставочного типа.

5.2. Система конвенции и когеренции языков различных видов деятельности и различных уровней реальности (метаязыки и объектные языки в сказке).

5.3. Телеология открытия и изобретения и спасения, обличения ложных спасителей, телеология социального и культурного протеста против несправедливости.

5.4. Циклы моделирования протестного поведения и социальной активности проактивного, а не реактивного характера, демографические циклы жизни.

5.5. Стандартные переменные исторического действия народа, предсказание и ретросказание будущего, сказание о современности.

Перформативный процесс сказочного действия.

II. Понятие сказки.

1.1. Онтологически сказка – языково-речевой перформатив, лингвоонтологическая реальность, организующая избыточную энергию и информацию народа в векторе его эволюции, прогресса и регресса.

1.2. Лингвистически сказка – специфический нарратив, в котором из прогнозируемого будущего определяется прошлое и современность, перестраивая их. Нарратив имеет определенность личного свидетельства и веры.

Сказка – нарратив ($E_2S_2 \rightarrow E_1S_1$ во времени из будущего) как: а) реликт, который принадлежит к прошлому, б) современный нарратив, ибо интерпретируется и имеет бытие в устной речи и устной истории, в) свидетельство сказочника, г) его вера в реальность событий в системе эффекта плацебо, эта вера разделяется относительно и слушателями – и детьми, и взрослыми и модель субъективной веры в ставочной субъективной теории вероятности. Это как раз не остатки прошлого, а все прошлое как целое, которое осмысливает русский народ в каждый момент своей истории, д) нарратив в собственной форме и форме просиллогизма в виде четвертой фигуры силлогизма *modus bramalip*: Р суть М, М суть S, S суть Р. Сказка в целом – просиллогизм или восхождение к основаниям, а связи функций суть причинно-следственные эписиллогизмы, или восхождение к переменным следствиям. Нарратив имеет структуру: $E_2S_2 - E_1S_1$, интерпретация, семиотическое определение, конвенция и когеренция языков, условно разделительное умозаключение вида: $p-q, q(q \text{ и не } q)/p(p \text{ и не } p)$.

Относительно прошлого можно сказать, что оно окончательно и неизменно, в него нельзя вернуться, будущее можно изменить, современники знают о прошлом в общем больше, чем люди прошлого, и меньше людей прошлого по деталям, история имеет объективную истину в модели истины и прогресса-

регресса эволюции расы и этноса и оценок, выносимых на основе истины в антиномическом типе логики. В сказке в ее пространстве времени имеет место клиометрика – изменение метрики вариантов прошлого и формируется ответственность современника за прошлое и будущее. Мы в современности ответственны и за события, к примеру, 1600-1612 годов!

2. Сказка как фольклорный жанр и основа всего фольклора.

1) Субъекты и предикаты (действия) в сказке, герои, антигерои, помощники и волшебные предметы, типы фантастического и чудесного, вымышленного, виртуального, мистического, иллюзорного, волшебного как превращенное в реальное.

2) Функции согласно статусам и ролям субъектов социальной структуры общества в пространстве-времени, месторазвитии русского народа.

3.1) Структура истины, равенства, справедливости, добра зла, типы этики и эстетики в сказке. Синтез были-рассказа, легенды, вымышленного. Конвенция реального и вымышленного и когеренция языков в описания и видов деятельности.

3.2) Круги действия.

4.1) Система сюжета – причин и следствий как связок мотивов, то есть смыслов субъектов (кто и как действует, а не что действует, как у В.Я. Проппа), логическая и историческая, конкретно-этническая схема причин и следствий, мотивов (умысел, намерение, мотив, цель, вина), определяющих функции, прогноз будущего.

4.2) Система ходов и стандартных переменных сказочного действия. Кумулятивизм сказки.

4.3) Система фабулы – необходимость, свобода, случайность, возможности, деонтические требования, оценки устремления (причинение, терпение и нетерпение, лишение, предоставление, совместимость и несовместимость, прощение и не прощение).

4.4) Общая композиция в формальной структуре: фабула, сюжет и центральный герой, его биография, положительные и отрицательные герои, помощники и враги, инструменты действия, мотивация действия, повторы, условные формулы, зачины, присказки, названия сказок, отсутствие названий, оборванность и неполнота сказок, кумуляция сюжетов, вступление, завязки, развертывание сюжетов, развязки, концовки и их отсутствие, язык сказки, стиль сказочной обрядности, аккультурационное содержание сказки и автохтонное содержание сказки, система истины, справедливости, равенства, добра зла-должного в сказке.

5.1.1) Сказка как первообраз, включая и миф, христианские мотивации, догматика в сказке.

5.1.2) Повседневно-обыденная философия жизни в сказке.

5.2) Отношения идентификации и идентичности, системы *мы-я* в сказке.

5.3) Телеология смысла и значения, мотивы в сказке, определение того, что сказка считает бессмысленным наряду с истинным и ложным. Бессмысленное – одна из основ деградации народа, и сказка фиксирует его нарастание, предсказывая гибель народа. Например, таковы приходящие «бумаги» от многоглавых

змеев – шестиглавого, девятиглавого, двенадцатиглавого, то есть от власти! И масштаб зла нарастает (13, с. 251, 252, 254).

5.4) Циклические процессы в сказке.

5.5) Антиномия ненасильственного действия, задержка действия, прогноз и ретросказание в сказке, сказка как самоорганизующийся прогноз жизни.

3.1. Сказка – система антиномичного типа логики (в субъекте и предикате), на основе которой разворачиваются логики вопросов и ответов, деонтическая логика и алетическая логика, гипотетическая логика и логика открытий и изобретений.

3.2. Сказка – лингвистическая устная непрерывная история, переходящая в Традицию и письменность.

В этом смысле сказка – флуктуация устной речи и непрерывное изменение и развитие эволюционных сюжетов и фабул, моделей причин-следствий и необходимости, свободы, случайности в истории.

4.1. Сказка есть перформативная организация и генерирование в психофизической проблеме, психофизической дуге и дуге сознания избыточной энергии и информации, реагируя функциональным образом на заболевание организма (в модели реакции П.К. Анохина).

4.2. Система – мифологии, рассказа – быличек, фантастического и реального знания о жизни и природе, легенда, житие, нарратив, конвенция научного и вненаучного знания, фантастического, чудесного, волшебного, мистического, иллюзорного, когеренция языков видов деятельности человека, ретросказание и предсказание, система актуального в пространстве-времени свидетельского познания сказочника и мера театра в его исполнении, критика мнимонаучного, лженаучного и антинаучного знания.

4.3. Эволюция формы жизни, социокультурной динамики русской истории в нарративных сюжетах и фабулах.

4.4. Повседневно-обыденная форма философии жизни русского народа в У-XXI веках. Сказка не умерла – она продолжает жить и рождаться в творчестве народа.

4.5. Сказка как перформатив – первообраз всего фольклора вообще – собственно сказка, былины, театр, частушка и т.п.

5.1.1. Система практик – нормативной, сравнительной, финально-нормативной, религиозной, габитусной как основной, этнокультурной, целевых, циклических практик, международной практики как проактивной, а не реактивной.

5.1.2. Объект и предмет сказки.

Объект сказки.

1) Форма жизни народа в пространстве-времени. Не прошлое, а настоящее, которое осмысливается в перспективе будущего и ретроспективе прошлого суть сказки.

2) Личность в пороках и добродетелях, в добром и злом побуждении и борьбе этих мотивов.

3) Возможное и вероятное в жизни и природе, возможные миры конструктивного характера, кондициональные условия к этому. Реальность волшебных

средств состоит в том, что это концепт конструктивного создания условий реализации желаемых целей в оргфункциях, форма организационного мышления, которого как раз не хватает русскому народу.

4) Основное время – современность, в котором связывается из будущего прошлое и настоящее. Времена: прошлое → настоящее → будущее; и будущее → настоящее → прошлое; предыдущее → одновременно → последующее и последующее → одновременно → предыдущее.

Местное пространство-время, прямизна и кривизна пути, свой путь и всеобщий путь, отклонения от пути (путь Христа основной). Организуется динамика избыточной энергии информации.

5.1) Причинно-следственные связи и необходимость, свобода, случайность, возможности. Предмет сказки.

5.2) Идентификации и идентичности в социальную структуру.

5.3) Телеология ИКР (идеального конечного результата габитусного типа).

5.4) Циклы протестного поведения и жизненные циклы.

5.5) Стандартные переменные действия народа и типов личности в истории.

5.2. Отношение психофизической проблемы и в ней интерриоризация коллективной психики и ВПФ (система высших психических функций) и экстерриоризация психики во вне.

5.3. Телеология идеалов русского народа, его понимание истины, равенства и справедливости, добра – зла, перфекции, борьбы с угнетением и несправедливостью. Активно отрицается понимание права и закона как бытия справедливости, но справедливость – предшествует праву и закону.

5.4. Серии сказок или вариантов русской жизни по определенным тематикам.

5.5. Система диалога, решения и договора народа с самим собой, самопознания и самоформирования русского народа с самим собой, вводя человека в русский исторический тип коллективно-личного действия.

Сказка – лингвистическая и символическая модель формы жизни, ее эволюции, организация избыточной энергии поколений, детей и взрослых, не вымысел, а форма истины объективного характера, форма действия русского народа.

III. Первообраз в сказке (первообразная функция или отношение тождества и интеграции).

1. Иван русский человек: его нет, мальчик, пожилой человек, солдат с оружием (13, с. 211-215, 121-124). Иван несчастный, Василий Несчастный, борющиеся со своим и народным несчастьем и обидой (14, с. 99, 144, 335). Иван Несчастный и Иван Злосчастный, Мужик Бессчастный, которые не берут деньги, предпочитая доброе слово и антиномию ненасильственного действия агрессии (14, с. 335, 340). «Что ты за человек? – Я мастер» (14, с. 221). «Я, государь, буду вор!» (14, с. 233).

«Ударил черт Макарку Счастливого – тот пошатнулся... Макарка на землю упал, а Макарка ударил – убил черта до смерти» (14, с. 364). Счастливым Макарка становится в борьбе со злом.

2. Система ответа на добро и зло добром и злом, убийство и того, кто добро делает, и того, кто зло; система антиномичного типа логики как основа формы сказочного мышления, соответствующая деонтическая и алетическая логика (13, с. 121-124,134-138); самопознание – кто я такой – никто (17, с. 345).

3.1. Русский человек как Петрушка и Емеля с флуктуацией доброго и злого побуждения (17, с. 225-319; 13, с. 30-43); человек, который хочет всё или ничего (13, с. 151); который раздумывает, что просить у Бога – серьёзное, не деньги (13, с. 94);

3.2. Модель мышления в антиномической и гипотетической логике, логике научного открытия и изобретения(15, с. 56-61). Сказка на антиномичной основе моделирует мышление в принципе: допустимо всё, то есть развивается продуктивная способность воображения и эссенционализм мышления, конструктивизм мышления на эссенциональной основе.

4.1. Системы:

1) Идентификация в имени русского народа, русского героя-богатыря, в Иване богатыре, в активно действующем богатыре, богатыре, который проснулся от сна, в Русский духе (13, с. 407; 14, с. 13).

«Иван-русский богатырь, не пора спастись, а пора вставать» (13, с. 444), «Фу-фу, русский дух долго спал, да скоро на ножки встал» (13, с. 407). Идентификация с Богом, Христом, апелляция на поступок и решение к Христу, Его суду (13, с. 116,267, 262).

«Ты иди в церковь и моли Бога, чтобы мне устоять со змеем семиглавым» (13, с. 267).

2) Возможного и невозможного в России (внешний враг не может победить, смерть от внутреннего врага, невозможно сотрудничество с властью и богатыми) (87, с. 547-549).

3) Лжедиалог: молчать и выполнять приказ – стрелять в тех, кто протестует (17, с. 351,142,309).

4) Наставление о единстве (15, с. 531).

5) Сколько стоит правитель – 29 рублей, ибо Христос продан за 30 серебрянников (15, с. 309, 29, 39).

6) Сколько стоит муж – 11 копеек, а жена – 1 копейка (18, с. 277, 598).

7) Динамика право → лево → центр и лево → право → центр, оптимизация (14, с. 74-83), (Мар.10: 40-43), отношение Христа к правому – левому); «Ванюшка помолился – бултых в смолу» (14, с. 22,31,32); «Он Богу помолился...» (14, с. 140-146). Первообраз Христа вообще.

8) Движение неизвестно куда – человек заблудился (14, с. 121).

9) Чего просить у Бога – не денег, а Мудрую жену (14, с. 94).

10) Пустота страны и измена жен и прощение их и братьев и непощение сразу («никого нет, везде пусто) (14, с. 308, 307-327).

11) Сон русского человека, его надо пробудить к бодрствованию (14, с. 301, 300; 14, с. 10, 407).

«Иван русский богатырь, не пора спать, а пора вставать!» (13, с. 444); «Иван только и дело – спит, больше у него и занятия никакого» (14, с. 76).

«Ах, Иван-царевич, какой ты спящий! Я за тысячу верст летаю, а ты все спишь!» (14, с. 117).

«Смотрите, бодрствуйте, молитесь» (Мар. 13: 33,35); «А что вам говорю, говорю всем: бодрствуйте» (Мар.13:36), «Опять нашел их спящими» (Мар. 14: 40).

12.1) Задержка действия и действие с Христом, Богом, Его промыслом. Промысел: «подними руку, да не опусти, а сердце скрепи» (14, с. 335), «без судьбы Божией ни один волос с головы не гинет» (14, с. 338), «когда вышат, да не низься» (14, с. 338); историческая система русского действия.

12.2) «Медный, Серебряный, Золотой богатырь, на помочь Ивану Крестьянскому сыну!» (14, с. 146). Синтез в русской Традиции традиций всех этносов Евразии и их совместимость, выводимость следование.

13) Русский солдат Мартышка, который утверждает единство русского народа, армии и власти, справедливость вознаграждения и наказания в истории, меру конформности и алиенативности в истории (14, с. 340-345) («Рога»).

14) Движение по России (14, с. 44-45, 68, 103, 119; 13, 273). Поиск лучшей жизни в условиях выживания вообще. Русский солдат: «Что же, – думает, – лучше сбежать мне, а то совсем убьют. А куда бежать? На Родину, так споймают. Все равно и так помирать. Пойду шляться» (14, с. 139). «Оставьте, мамаша, это место, поедем, я жизнь хорошую нашел» (13, с. 273).

15) Жажда всемирной истории (14, с. 71, 107-109, 115).

16) Система судов Господа в России и мире (14, с. 98). Русский дух как субъект суда в Христе: «Фу, фу, фу! Русским духом, – говорит, – запахло! Отселе русского духу слыхом не слышать, видом не видать, а теперь русский дух в очах является!» (14, с. 300).

17) Человек в России – для царей-чернокнижников (волшебная книга мучений – налоговая и финансовая система) – что трава, ее косят и уничтожают в реформах, а власть, священство, криминал, богатые классы получают наслаждение от истребления русских людей (14, с. 408); «Этим царям что дурно, то и потешно» (14, с. 408). Негде спрятаться русскому человеку от злой власти (14, с. 406). Но собирается русский народ с силами и истребляет царей (14, с. 411).

18) Иерархия, господа и рабы, не братья, антагонизм богатых и бедных, бедность, голод – инварианты русской жизни (14, с. 442). Если нет бедности, нищеты, голода, пауперизма, обиженных, то это не Россия и не русские люди!

19) Изменение мира по справедливости, лучший мир (14, с. 43, 59, 93, 96, 98, 311-320; 13, с. 273, 266, 218; 17, с. 129).

«Не то чудо из чудес, Что мужик упал с небес; А то чудо из чудес, как он туда залез!» (15, с. 552).

Мужик – русские люди потому и попадают на Небо, что действуют вместе с Ним!

Христос судит по намерениям, и их Царствие Божие, даже если попытки русских людей не удались. С Богом все возможно! Бог судит по намерениям, а не только по результатам!

«Человекам это невозможно, Богу же все возможно» (Мф. 19: 26).

«Посему не судите никак прежде времени, пока не придет Господь, Который осветит скрытое во мраке и обнаружит сердечные намерения, и тогда каждому будет похвала от Бога» (1 Кор. 4: 5).

20) Параллельность процессов в сказке и интуиции догматического мышления русского народа в моделях искушений Христа (догматика христианства в здоровой вере русского народа, отрицая официальную веру людей власти и РПЦ), учения Христа, Его догматики, таинств (13, с. 116, 215, 219, 32-333, 401, 407; 87, с. 549; 15, с. 552).

Промысел: «подними руку, да не опусти, а сердце скрепи» (14, с. 335), «без судьбы Божией ни один волос с головы не гинет» (14, с. 338), «когда вышат, да не низься» (14, с. 338).

«Так нет воли Отца вашего Небесного, чтобы погиб один из малых сих» (Мф.18:14). «А у вас и волосы на голове все сочтены» (Лк.12:7). «Но и волос с головы вашей не пропадет» (Лк.21:18). Это идентификация и идентичность с Христом.

4.2. Общий смысл истории и смысл самой сказки.

1) Объект русской сказки – всемирная история, а предмет – действие в России и мире русского народа – реактивное и проактивное действие.

2.1) Смысл сказки – осуществление в жизни Учения Христа, истины, справедливости, равенства, солидарности, добра, преодолевая зло.

2.2) Фундаментален смысл именно достижения абсолютного равенства в русской сказке.

3) Синтез смыслов жизни многих народов в совместимости, выводимости, следовании.

4) Смысл жизни русского народа суть его мессианская роль – осуществление учения Христа в жизни, Его образа, подобия, уст; миссия – развитие модели основного знания на основе антиномичной логики, модели природы как объекта одного и разного рода; целевая функция – совместимость, выводимость, следование культур и их сохранение в разнообразии; судьба – разгром всех мировых завоевателей и их сотрудничество, занимая свое место; предназначение – развитие идеи перфекции рас и этносов и отношения оптимизации начал коллективизма и личности в этнокультурной форме.

5) Моделирование конца русской истории – пустоты, вымирания русского народа трудам катастрофщиков типа Ельциных, Путиных, Медведевых и смерти и воскресения русского народа.

6) Развитие идеи гражданского общества, свободы и правления народа, иного общества, справедливого.

7) Идея бесконечности русской истории и разнообразия взаимодействия с народами мира.

8) Идея прогресса и регресса, социализации государства, равенства в нем в абсолютном смысле.

9) Развитие естественного русского языка, естественного народного литературного языка, общего литературного языка и системы рефлексии, восприятия, синестезии, амплификации, представления этнокультурного типа как процедуры открытия и изобретения и предпосылки для обосновывающих процедур

в языках формализованных и специализированных – математики, физики, химии, биологии, технических наук, социальных, гуманитарных науках, языка религии и искусства.

4.3. Цель истории в сказке.

1) Сон русского народа – его самосознания и чувства протеста и справедливости и пробуждение русского народа к революции. Превращение русского народа в творца истории в Христе. Не только Иван-царевич, но и весь народ русский должен действовать.

2) Цель – развитие образования и воспитания, науки, школы и преодоление приобретаемой вследствие плохого образования и воспитания деменции – приобретенной глупости, творческой импотенции и бессмысленности высказываний и утверждений всех слоев общества, в особенности тупой и жестокой глупости бюрократии, царей, дворянства, боярства, буржуазии, священства, в меньшей мере рабочих и крестьян. Бюрократия – «властные идиоты», по М.Е. Салтыкову-Щедрину.

3) Придание смысла бессмысленности русской жизни в Христе (Т.Лессинг).

4) Движение к гражданскому обществу, основанному на равенстве и социальном государстве.

5) Определение и занятие каждым народом своего места в системе народов мира и их творческая совместимость, выводимость, следование.

5.1. Зло в России (плохие сосед, жена и разум, от первых двух можно избавиться, а от худого разума – нет (15, с. 78-81).

5.2. Гибель богатырей – они окаменели – и убийство ими своих детей – и сына и дочь убивает Илья Муромец, не оставляя потомства, но дети сделали всё, чтобы убить отца, и все его попытки примирения были тщетными (16, с. 146, 162, 175, с. 315, 455, 465, 547-549).

5.3. Судьба – солдата и вдовы, женщина, случайность, протест, борьба (13, с. 487; 87, с. 264; 17, с. 411); маленький протест, который вырастает в большой (Мальчик с пальчик – 14, с. 302-304).

5.4. Циклы протестного поведения Дурака и конформного поведения умного, что ведёт к революции, пророчество о революции, которое сбывается (17, с. 73-131); кончается всё тем, что солдат с дубинкой устраняет частную собственность и власть. Циклы любви к ближнему (Н. Кожемяка) (60, с. 327, 328, сказка 148; 60, с. 341-344, сказка 153).

«Никита Кожемяка, сделавши святое дело, не взял за работу ничего, пошел опять кожи мять» (60, с. 328).

«Будь над вами, детушки, моё нерушимое родительское благословление! Поезжайте с Богом, себя покажите, людей посмотрите, напрасно никого не обижайте, а злым врагам не уступайте!» (60, с. 351, сказка 155)

«Эй, дубинка, бей-колоти! Дубинка бросилась, раз другой ударила и убила злого короля до смерти. А дурак сделался королем и царствовал долго и милостиво» (14, с. 98).

5.5. Антиномия ненасильственного действия. Богатыри не убивают последнего татарина, но достигают с ним совместности; все присоединяемые бо-

гатыри – Медный, Серебряный, Золотой интегрируют свою силу в Иване русском человеке – русском богатыре солдате Иване – и побеждают всех врагов; догмат силы и победы русского народа и его неуничтожимость в русской и всемирной истории (16, с. 314-315,146).

«Ну, Иван, нашей силой управляй, а станет тебе мало, вспомни нас один раз, мы для тебя из могилы встанем», «И крикнул: « Медный, Серебряный, Золотой богатыри, на помочь Ивану крестьянскому сыну!»

«Всех победили, никого не оставили на семена. Всех притоптали, прикосили! Вот вернулись обратно с победой» (14, с. 144-146).

Литература

1. Аксаков И.С. Отчего так нелегко живется в России? – М.: РОССПЭН, 2002. – 1008 с. С. 899.
2. Аксаков С.Т.. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1955. Т. 2. С. 38-39.
3. Амроян И.Ф. Типология цепевидных структур. – Тольятти, 2000. – 124 с.
4. Аникин В.П. Русская народная сказка. – М., 1977.
5. Аникин В.П. Русская народная сказка. – М.: Худ. лит., 1984. – 176 с.
6. Аникин В.П. Русская народная сказка. – М.: Гос. Пед. Мин. Просв. РСФСР, 1959. – 256 с.
7. Антология семиотики. – Екатеринбург: Академический проект, Деловая книга, 2001. – 702 с.
8. Афанасьев А.Н. Народ-художник: Миф. Фольклор. Литература. – М., 1986.
9. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. – М., 1954. Т. 5, с. 668, 666.
10. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 2. – М., 1954, с. 507.
11. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 1. – М., 1954.
12. Белинский В.Г. Избранное. – М.: Моск. рабочий, 1954. – 551 с.
13. Библиотека русского фольклора. Сказки. Кн.1. – М.: Советская Россия, 1988. – 544 с.
14. Библиотека русского фольклора. Сказки. Кн. 2. – М.: Советская Россия, 1989.- 585 с.
15. Библиотека русского фольклора. Сказки. Кн. 3. – М.: Советская Россия, 1989. – 623 с.
16. Библиотека русского фольклора. Былины. Т. 1. М.: Советская Россия, 1988. – 576 с.
17. Библиотека русского фольклора. Народный театр. Т.10. – М.: Советская Россия, 1991. – 544 с.
18. Библиотека русского фольклора. Частушки. Т. 9. – М.: Советская Россия, 1990. – 655 с.
19. Бройль де Л. По тропам науки. – М., 1962. – С. 327.
20. Больцано Б. Учение о науке. – СПб.: Наука, 2003. – 519 с.
21. Бонч-Бруевич В.Д. Избр. соч.: В 3-х т. – М., 1963. Т. 3, с. 346. 360 с.

22. Бурно М.Е., Бурно А.А. О здоровой Российской дефензивности (психастеничности, психастеноподобности) // Профессиональная психотерапевтическая газета, 2010, № 8, с. 2-3.
23. Бурно М.Е. О характерах людей (психотерапевтическая книга). М.: Акад. Проект, Фонд мира, 2008.
24. Вавилонский Талмуд. Антология Аггады. Изд. Штензадьца. Т.1. – Иерусалим-Москва, Институт изучения иудаизма в СНГ, Израильский институт талмудических публикаций, 2001. – 325 с.
25. Валлерстайн И. Конец знакомого мира. Социология. XX1. –М.: Логос, 2004. – 368 с.
26. Волков Р.М. Сказка. Т. 1. – Одесса, 1924.
27. Вышеславцев Б. Русский национальный характер // Русский мир. Геополитические заметки по русской истории. М.: Эксмо; СПб., Terra Fantastica, 2003. – 864 с., с. 621-634.
28. Вышеславцев Б.П. Этика преображенного эроса. – М.: Республика, 1994.- 368 с.
29. Гераклитов А. Материалы по истории мордвы. – М., 1931. С. 38, документ № 97.
30. Глинка Ф. Подарок русскому солдату. – СПб., 1818, с. 123.
31. Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. Т. 27, с. 396.
32. Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. – М., 1952. Т. 17, с. 16.
33. Гражданское право. Ч. 1. СПб.: ТЕИС, 1996. –552 с.
34. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1980.
35. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – М.: Мысль. 1979. – 620 с.
36. Длугач Т.Б. Подвиг здравого смысла, или рождение идеи суверенной личности (Гольбах, Гельвеций, Руссо). – М.: Канон+, РООИ, Реабилитация. 2008.
37. Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9-ти т. – М.; Л.; 1962. Т.3, с. 232-237.
38. Достоевский Ф.М. Объяснительное слово по поводу печатаемой ниже речи о Пушкине // Слово, 1993, № 7-8, с. 3-19.
39. Ежов А. Вирень кошьяльня: стихт и ефкст: Емла класса тонафнихненди. – Саранск: Морд. кн. изд-во, 2000. – 68 с.
40. Знаменский В.П. История русской церкви. М.: Крутицкое патриаршее подворье, 1996. – 475 с.
41. Иже во святых отца нашего Иоанна Златоустого архиепископа Константинопольского избранные творения. Толкование на св. Матфея Евангелиста. Т.1-2. М.: Посад, 1993.
42. Иже во святых отца нашего Иоанна Златоустого архиепископа Константинопольского избранные творения. Беседы на книгу Бытия. Т. 1-2. – М.: Посад, 1993.
43. История субъективности. Древняя Русь. – М.: Гаудеамус, 2010.- 349 с. С. 204

44. Канарш Г.Ю. Демократия и особенности российского национального характера (к политико-психологическим аспектам имиджа России) // Знание. Понимание. Умение. 2009, № 3.
45. Канарш Г.Ю. Социальная справедливость: философские концепции и российская ситуация. – М.: Моск. гум. институт, 2011. – 236 с.
46. Карташов А.В. Очерки по истории русской церкви. – М.: Терра-terra, 1997. Т. 1. 685 с. Т. 2. 565 с.
47. Кретов А.А. Рекурсивная сказка. – М., 1995.
48. Костюхин Е.А. Типы и формы животного эпоса. – М. 1987.
49. Кривополенова М.Д. Былины, скоморошины, сказки. – Архангельск, 1950, с. 28.
50. Курбский А. История о великом князе Московском / Памятники литературы Древней Руси: вторая половина XVI века. – М., 1980. С. 229.
51. Кутырев В.А. Бытие или ничто. – СПб.: Алетейя, 2010. – 496 с.
52. Лазутин С.Г. Русская частушка. – Воронеж, 1960.
53. Леви-Брюль. Первобытное мышление. – М., 1930.
54. Макаренко А.С. Собр. соч.: В 5-ти т. Т.4. М., 1971, с. 96.
55. Маскаев А.Н. Мордовская народная сказка. – Саранск, 1947. – 185 с.
56. Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т. 1.-М., 1955, с. 363.
57. Мордовские народные сказки. – Саранск: Морд. кн. изд-во, 1985. – 400 с.
58. Народные сказки о Боге, святых и попах: Русские, украинские и белорусские. М., 1963, с. 11.
59. Нагишкин Д. Сказка и жизнь. – М.: Детгиз, 1957. – 269 с.
60. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3-х т. Т. 1. М.: Госуд. изд. худ. лит., 1957. – 515 с.
61. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3-х т. Т. 2. М.: Госуд. изд. худ. лит., 1957. – 510 с.
62. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3-х т. Т. 3. М.: Госуд. изд. худ. лит., 1957. – 571 с.
63. Настольная книга для монашествующих и мирян. Сост. архимандрит Иоанн (Крестьянкин). М.: Отчий Дом, 2009. – 399 с.
64. Некрасов Н.А. Избр. произ.: В 2-х т. М.: Худ. лит., 1966. – Т. 1. 567 с.; т. 2. – 583 с.
65. Пинясов Я. Акша орнят. – Саранск: Морд.кн. изд-во, 2003. – 152 с.
66. Подгурская Н. Семилыковые лапотки. Мордовские сказки. – Саранск: Поволжский центр культур финно-угорских народов, 2010. – 70 с.
67. Позов А.С. Основы древнецерковной антропологии. Т.1. Сын Человеческий. – СПб.: Санкт-Петербург. ун-т, 2008. – 573 с.
68. Позов А.С. Основы древнецерковной антропологии. Т.2. Апокатастасис. – СПб.: Санкт-Петербург. ун-т, 2008. – 549 с.
69. Померанцева Э.В. Русская народная сказка (сатирические и авантурные сказки, новеллы, анекдоты, исторические сказки). – М., 1963. с. 24
70. Поп и мужик: Русские народные сказки. – М.-Л., 1931.
71. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1986.

72. Пропп В.Я. Русская сказка. – Л., 1984. – 333 с.
73. Пропп В.Я. Русский героический эпос. – Л.: Ленингр. ун-т, 1955. – 552 с.
74. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. – М. 1986.
75. Пропп В.Я. Морфология сказки. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
76. Протопоп Аввакум. Житие. Челобитные к царю. Переписка с боярыней Морозовой. Париж 1951. – 114 с.
77. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. Т. 11. М.-Л., 1949, с. 17.
78. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. Т. 10. М.-Л., 1949, с. 108.
79. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. Т. 7. М.-Л., 1951, с. 79.
80. Пушкин А.С. Собр. соч. в 3-х т. Т. 1. М.: Изд-во худ. лит-ры, 1985. – 735 с.
81. Рафаева А.В. Изучение кумулятивных сказок: формальный и типологический аспекты // Живая старина, 2002, 31, с. 50-52.
82. Римское частное право. – М.: Юрист, 1996. – 544 с.
83. Русский архив. – 1864. – 4, С. 468-469.
84. Савицкая С.В. 300 сказок и историй. – М.: ООО «Группа Р-Медиа», 2004. – 432 с.
85. Салтыков-Щедрин М.Е. Запутанное дело // Отечественные записки. – 1848. – Т. 57, с. 52-53.
86. Салтыков-Щедрин М.Е. Сатирические романы и сказки. М.: Моск. раб., 1987. – 512 с.
87. Сказки народов мира: В 10-ти т. Т.1. Русские народные сказки. М.: Детская лит-ра, 1987. – 719 с.
88. Сказки народов мира: В 10-ти т. Т.Ш. Сказки народов Азии. – М.: Детская лит-ра, 1988. – 719 с.
89. Сказки народов мира: В 10-ти т. Т.IV. Сказки народов Европы. – М.: Детская лит.-ра, 1988. – 719 с.
90. Сказки народов мира: В 10-ти т. Т.VI. Сказки народов Африки. – М.: Детская лит-ра, 1991. – 639 с.
91. Смоленский Н.И. Теория и методология истории. – М.: Академия, 2008. – 272 с.
92. Скатов Н. Некрасов Н.А. – М.: Молодая гвардия. 2004. – 426 с.
93. Соколов Ю.М. Русский фольклор. – М. 1941., с. 359-360.
94. Тацит. История, 1,1
95. Тацит. Анналы. – 111, 65,
96. Толстой А.Н. Полн. собр. соч. М., 1950. Т. 14, с. 164-165.
97. Флоренский П.А. Собрание частушек Костромской губернии Нерехтского уезда. – Кострома, 1909. – С. 12-13.
98. Флоренский П. Соч.: В 2-х т. Т. 2. М.: Мысль, 1995. – 579 с.
99. Хармс Д. Малое собрание сочинений. – СПб.: Азбука, 2010. – 736 с.
100. Чернышев В. Цензурные изъятия из «Народных русских сказок» А.Н.Афанасьева // Советский фольклор: Сб. статей и материалов. – М.-Л., 1936, 3 2-3, с. 315

101. Чернышевский Н.Г. Характер человеческого знания // Полн. собр. соч.: В 15-ти т. Т.10. М., 1951.- С. 734-735.

102. Языки как образ мира. – М.: ООО «Изд. АСТ»; СПб.: Terra Fantastica, 2003.-568 с.

103. Herder Y.G. Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit.- Bd.1.- Berlin-Weimar-S.324; Смоленский с.147).

Студент С.А.Разводов (Ульяновск)

ЗАВИСИМОСТЬ ЛИЧНОСТНЫХ СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ УСТАНОВОК С.ЕСЕНИНА ОТ ХАРАКТЕРА ПРОТЕКАНИЯ ДЕТСТВА И ЮНОСТИ

В статье рассматривается проблема зависимости социально-психологических установок индивида (в данном случае С. Есенина) на личностном уровне от характера протекания его детства и юности.

На основе проведённого мною исследования можно предположить, что у С. Есенина в возрасте 1,5-5 лет была сформирована на личностном уровне социально-психологическая установка «раскрываться», т. е. раскрывать все свои творческие способности. Проявлением этой психологической установки стало формирование таких качеств, как **осознание важности своего места в мире, уверенность в себе, творчество**, а также **незащищённость/защищённость**.

Имеющиеся сведения позволяют предполагать, что С. Есенин в возрасте 1,5-4 лет сформировал психологическую установку на *осознание важности своего места в мире*. Данное утверждение основано на информации, взятой из автобиографии самого поэта, который жил в семье, где его окружало внимание, любовь и забота.

Поэт в автобиографии писал: «С двух лет, по бедности отца и многочисленности семейства, был отдан на воспитание довольно зажиточному деду по матери, у которого было трое взрослых неженатых сыновей, с которыми протекло почти все мое детство» (С.А. Есенин 1999: 8).

Приведённый контекст свидетельствует, что С. Есенин в семье любил. О формировании данной установки свидетельствуют и следующие факты:

Н.И. Шубникова-Гусева, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, доктор филологических наук, пишет: «Почти все детские воспоминания Есенина связаны с бабушкой» (Н.И. Шубникова-Гусева 2003: 1).

Сам Есенин подчёркивает: «Бабушка любила меня изо всей мочи, и нежности ее не было границ. По субботам меня мыли, стригли ногти и гарным маслом гофрили голову, потому что ни один гребень не брал кудрявых волос» (С.А. Есенин 1999: 8).

Поэт вспоминал и о дедушке: «Дедушка пел мне песни старые, такие тягучие, заунывные. По субботам и воскресным дням он рассказывал мне Библию и священную историю» (С.А. Есенин, 1999: 15).

Поэт также отмечает: «За озорство меня ругала только одна бабка, а дедушка иногда сам подзадоривал на кулачную и часто говорил бабке: «Ты у меня, дура, его не трожь, он так будет крепче» (С.А. Есенин 1999: 8).

Таким образом, психологическая установка на *осознание важности своего места в мире* заложена в ребёнке благодаря любви и опеке, полученной с самого рождения от бабушки и отцовского воспитания, которое ему дал дед.

Более поздний автобиографический материал позволяет увидеть, что такая установка была сформирована. Она проявилась в его стремлении к самостоятельности и активной жизненной позиции.

Сергей Есенин в автобиографии пишет: «После, лет восьми, другому дяде я часто заменял охотничью собаку, плавал по озерам за подстреленными утками. Очень хорошо лазил по деревьям. Среди мальчишек всегда был коноводом и большим драчуном и ходил всегда в царапинах» (С.А. Есенин 1999: 8).

Таким образом, имеющиеся сведения позволяют утверждать, что у С. Есенина в возрасте 1,5-4 лет была сформирована психологическая установка на **осознание важности своего места в мире**.

Имеющиеся факты позволяют предполагать, что С. Есенин в возрасте 1,5-4 лет сформировал психологическую установку на *творчество*.

О психологической установке на творчество свидетельствует следующий автобиографический материал поэта: «Пробуждение творческих дум началось по сознательной памяти до 8 лет. Стихи начал слагать рано. Толчки давала бабка. Она рассказывала сказки. Некоторые сказки с плохими концами мне не нравились, и я их переделывал на свой лад» (С.А. Есенин 1999: 11).

«Стихи, – отмечал поэт, – начал писать лет с 9, читать выучили в 5. Влияние на мое творчество в самом начале имели деревенские частушки» (см.: С.А.Есенин 1999: 16).

«Я рос, – вспоминал позже Есенин, – дыша атмосферой народной поэзии. Бабка, которая меня баловала, была очень набожна, собирала нищих и калек, которые распевали духовные стихи. Ещё большее значение имел дед, который сам знал множество духовных стихов наизусть и хорошо разбирался в них» (Н.И. Шубникова-Гусева 2003: 2).

Таким образом, можно утверждать, что Сергей Есенин в возрасте 1,5-4 лет сформировал психологическую установку на **творчество**, если совсем точно – то на творчество литературное (эта установка проявлялась как в указанном, так и в более позднем возрасте).

Проанализировав информацию, можно предположить, что у поэта в возрасте 1,5-4 лет было сформировано такое психологическое качество, как *уверенность в себе*.

О своих дядях Есенин вспоминает: «Дядья мои были ребята озорные и отчаянные. Трех с половиной лет они посадили меня на лошадь без седла и сразу пустили в галоп. Я помню, что очумел и очень крепко держался за холку. Потом меня учили плавать. Один дядя (дядя Саша) брал меня в лодку, отъезжал от берега, снимал с меня бельё и, как щенка, бросал в воду. Я неумело и испуганно плескал руками, и, пока не захлёбывался, он всё кричал: «Эх! Стерва! Ну

куда ты годишься?» «Стерва» у него было слово ласкательное» (С.А. Есенин, 1999: 8).

Имеющиеся факты позволяют утверждать, что Сергей Есенин в возрасте 2-4 лет сформировал психологическую установку на **уверенность в себе**.

Лишь некоторые моменты могут служить достаточным свидетельством того, что в возрасте 1,5-4 лет было сформирована установка на *самораскрытие*. Так в своей автобиографии 1923 года поэт пишет: «В церковь ходить не любил. Дома это знали и, чтоб проверить меня, давали 4 копейки на просфору, которую я должен был носить в алтарь священнику на ритуал вынимания частей. Священник делал на просфоре 3 надреза и брал за это 2 копейки. Потом я научился делать эту процедуру сам перочинным ножом, а 2 копейки клал в карман и шел играть на кладбище к мальчишкам, играть в бабки» (С.А. Есенин, 1999: 11). В автобиографии 1922 года поэт пишет: «Очень хорошо я был выучен лазить по деревьям. Из мальчишек со мной никто не мог тягаться» (С.А. Есенин, 1999: 8).

Исходя из немногочисленных данных, всё-таки можно предположить, что в возрасте 1,5-4 лет у поэта сформировалась установка на **самораскрытие**.

Что касается психологической оппозиции **защищённость/незащищённость**, в каком соотношении она представлена, окончательный вывод можно сделать, опираясь лишь на одно биографическое свидетельство характера мальчика, а также на авторскую модальность, представленную в его произведениях, – образ автора.

Н.И. Шубникова-Гусева, глубоко исследовав личность поэта, отмечает: «С детства в Есенине проявилось редкое сочетание озорства и грусти. Нередко он один бродил в окрестностях села среди холмов» (Н.И. Шубникова-Гусева 2003: 3).

Стихи поэта, порой, обретают ноту щемящей грусти, возникает в них чувство неприкаянности. Лирический герой произведений – странник, покинувший родную хижину, всеми отверженный и забытый. Неизменным остаётся одно – природа и Россия, что сохраняет вечную ценность.

Н.И. Шубникова-Гусева рассмотрела и ситуацию в семье поэта: «Матери Сергея приходилось много помогать свекрови. Жизнь родителей Есенина не заладилась. Когда Сергею пошёл четвёртый год, он с матерью много времени проводил в доме её родителей» (Н.И. Шубникова-Гусева 2003: 3).

Судя из вышеупомянутых утверждений, лишь гипотетически можно предполагать, что ощущение тоски и чувство *незащищённости* было вызвано редкими свиданиями с матерью и нечастыми визитами отца. Однако, этого недостаточно, чтобы утверждать, что чувство *незащищённости* выражено в некой форме, если вообще выражено. Детство автора, несмотря ни на что, оставалось беззаботным, как он сам отмечал. И как уже ранее упоминалось, дед и бабка в полной мере смогли компенсировать отсутствие родителей своей заботой и любовью.

Л. С. Калюжная, словно подводя итог всему вышесказанному, пишет: «У Есенина было замечательное, настоящее, золотое детство. И юность была яркая» (Л. С. Калюжная 2004: 421).

Таким образом, доминанта **защищённости** в амбивалентной психологической установке **защищённости/незащищённости** подтверждает, что С. Есенин сформировал психологическую установку “раскрываться”.

Делая вывод из всего сказанного, можно утверждать, что в возрасте 2-4 лет у будущего поэта Сергея Есенина на личностном уровне была сформирована **положительная социально-психологическая установка – на раскрытие всех своих творческих способностей**, что и позволило ему затем стать великим поэтом.

Цитируемая литература

Есенин С. А. Полное собрание сочинений: В 7 т. – М.: Наука; Голос, 1999. Т. 7. Кн. 1. – 364 с.

Калюжная Л. С., Иванов Г. В. – М.: Вече, 2004. – 592 с.

Шубникова-Гусева Н. И. С. А. Есенин в жизни и творчестве: Учеб. пособие для школ, гимназий, лицеев и колледжей. – М.: Русское слово, 2003. – 22 с.

Асп. И.И.Тукаева (Ульяновск)

О СОХРАННОСТИ В РУССКОМ МИФОЛОГИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ АРХЕТИПОВ *ВОЛКА* И *ЛИСЫ*

(На материале пилотажного исследования)

Возрастание интереса к архетипам в настоящее время вызвано кризисным состоянием национального сознания и поисками путей его восстановления. В данной статье мы рассмотрим два основных архетипа, связанных с главными персонажами русских народных сказок о животных (волк и лиса), и приведём результаты пилотажного исследования – на предмет сохранности в мифологическом сознании архетипов *Волка* и *Лисы*.

Понятие «архетип» в современную науку было введено основателем аналитической психологии К.Г. Юнгом [14]. Определение архетипа у Юнга варьируется, но в основном он понимает его как некие структурные схемы, структурные предпосылки образов, продуктом непосредственной реализации которых является мифология народов мира. В своей работе «Архетип в символизме сна» К.Г. Юнг пишет, что архетип «является тенденцией к образованию таких представлений мотива, – представлений, которые могут значительно колебаться в деталях, не теряя при этом своей базовой схемы» [14]. Непременным признаком архетипа Юнг считал его свойство передаваться по наследству и являться содержанием коллективного бессознательного, что подробно описано в работе «Об архетипах коллективного бессознательного» [14]. Архетип, по мнению К.Г.Юнга, является основным хранителем памяти культуры народа: «праобраз, или архетип, есть фигура – будь то демона, человека или события, – повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия. Соответственно мы имеем здесь в первую очередь мифологическую фигуру. Подробнее исследовав эти образы, мы обнаружим, что в известном смысле

они являются сформулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков: это, так сказать, психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа» [14].

Обратимся к первому из двух названных архетипов.

Архетип *Волка* относится к центральным образам русского мифологического сознания. Об этом свидетельствуют многие исследователи. По мнению Ю. Мариничевой, В. Боброва, Ф.И. Буслаева и других Волк – одно из наиболее мифологизированных животных и в русских народных сказках о животных является одним из центральных персонажей. «Волк благороден во всём, а не только в своём отношении к детям и взрослым. В собственной семейной жизни он благороден тоже. Волк и волчица верны друг другу до смерти — и после неё тоже. Если милый друг погибает, то оставшийся в живых в новые сексуальные контакты не вступает. Вдовец присоединяется к полной семье и принимает участие в воспитании и выкармливании их волчат в качестве «дядюшки». Исследователи порой встречают такие семьи. Даже лебеди по брачной чистоте волкам уступают» [7]. «*Волк* – это, в первую очередь символ свободы, бесстрашия. *Волк* не подбирает падаль, а значит – это и символ чистоты. Также это символ высокой нравственности, преданности семье, справедливости и честности. *Волк* не допустит со своей стороны обидеть более слабого» [4]. «*Волки* некогда считались священными животными бога богатства и плодородия Велеса. «Велесовы дни», приходившиеся на зимние святки, называли также «волчьим праздником» [3]. Как священное животное, *волк* весьма почитался славянами, и отголоски этого почитания сохранились до наших дней в сказках и легендах, где *волк*, между прочим, является одним из самых честных персонажей.

Лингвокультурологический словарь «Русское культурное пространство» описывает *волка* достаточно противоречиво. С одной стороны, *волк* предстаёт «вечно голодным, глупым и жадным. Он часто становится жертвой обмана, например, со стороны лисы» [9: 64]. С другой стороны, русские могут называть волком или обращаться к образу волка для характеристики «опытного, много испытавшего, много знающего человека (...); гордого, независимого и свободолюбивого человека, отказывающегося подчиняться чьей-либо власти» [9: 65].

В своей статье «Образы *волка*, *лисы* и *медведя* в русских народных сказках как проявление генетической памяти» А.В. Пузырёв указывает на следующие типичные качества *волка*: *волк* простодушен, наивен и доверчив; жалостлив и больше верит словам, а не очевидности неблагоприятных поступков; страдает от собственной доверчивости; а если заканчивает жизнь плачевно, то в качестве: бирюка-одиночки, глупца или в качестве сотоварища *медведя* и *лисы* [8: 26–27].

Фигура *Лисы* в русских народных сказках о животных также является одной из центральных. Она связывает другие персонажи между собой и нередко является главным действующим лицом многих сюжетов и инициатором основных действий.

Лингвокультурологический словарь «Русское культурное пространство» даёт *Лисе* как одному из «типичных русских мифологических образов» достаточно однозначную характеристику: «Лиса предстаёт хитрой, коварной и льстивой, постоянно обманывает тех, кто сильнее её («Лиса и волк»), так и тех,

кто слабее («сказки «Заячья избушка») (...) Лиса всегда женского пола, у неё может быть имя (отчество) – Патрикеевна (...) Лиса связана у русских с представлением о хитрости, лукавстве, лъстивости, скрывающимися за внешней красотой и обаянием» [9: 114].

Существует мнение, что своё прозвище (Патрикеевна) лиса получила от Патрикеева, сына литовского князя Наримана Туровского, ставшего в 1383 году наместником в Новгороде. Патрикеев славился своей хитростью и изворотливостью, поэтому имя его стало синонимом к слову «хитрец». А так как *лиса* издавна считалась самым хитрым зверем, то и получила это дополнение к имени – Патрикеевна [2].

В результате разбора всех контекстов, где в русских народных сказках говорится о *лисе*, А.В. Пузырёв пришёл к выводу о том, что *Лиса* в русских сказках играет следующие роли: *враг* волка; *учитель* жизни; *воровка* – как сама по себе, так и за компанию; *обманщица*; *манипулятор*; *хитрая особа*, умеющая втираться в доверие и не способная к благодарности; считающая себя выше тех, кто с ней общается; изобретательная в умении обманывать; не чуждая к использованию магии; чрезвычайно мстительная [8: 29–31].

В наших статьях [И.И.Тукаева, 2011а; И.И.Тукаева, 2011б; И.И.Тукаева, 2012] «Социотипические особенности *Волка* в русских народных сказках о животных», «Контекстуальное и текстовое выражение социотипов в народной сказке», «Вербальное и невербальное выражение социотипических характеристик животных в мультфильмах (на материале мультфильма «Жил был пёс»)» и других была реализована попытка описания социотипических характеристик персонажей *Волка* и *Лисы*.

Проведённый нами анализ русских народных сказок о животных позволяет говорить о том, что *Волк* в русских народных сказках может вести себя по-разному, согласно характеристикам разных социотипов. Однако чаще всего *Волк* в русских народных сказках выступает как иррационал, экстраверт, интуит, логик. Данные характеристики составляют описание социотипа «Дон Кихот», согласно которому он импульсивен, спонтанен, действует без подготовки, необходимость делать выбор или принимать решение вызывает у него беспокойство, поэтому он часто позволяет сделать этот выбор другим. Такой персонаж любопытен, инициативен, открыт происходящим событиям, интересуется всем, что происходит вокруг и принимает непосредственное участие. Он запаслив, хозяйственен, легковерен, мечтателен, заботится о будущем; настроен на эффективность действий, взвешивает все «за» и «против», принимает обоснованное решение, руководствуется объективной информацией.

Именно в таком качестве *Волк* предстаёт перед нами в мультфильме «Лиса и Волк». В мультфильме же «Чьи в лесу шишки», *Волк* не соответствует описанию своего архетипа и проявляет агрессивность в поведении, его действия носят захватнический характер, что не свойственно поведению Дон Кихота, а скорее характеризуют поведение социотипа Жуков.

Что же касается образа *Лисы*, то напрашивается вывод о том, что чаще всего она выступает как Драйзер (рационал, интроверт, сенсорик, этик). Она легко входит в доверие, вникая в проблемы собеседника, находя интересную

для него тему разговора. Добрым словом может снять напряжение и установить нужную дистанцию в общении, тем самым располагает собеседника к ответной любезности. Хорошо чувствует эмоциональное состояние собеседника. Отзывчива на чужую боль и страдание, старается помочь делом, хотя и в своих корыстных интересах. Быстро разбирается в характере отношений, складывающихся в группе, в которой находится. Знает, кто пользуется влиянием, а кто – нет. В целом реалист, она умеет правильно оценить ситуацию, расстановку сил, знает, на что нужно обратить внимание. Заставляет себя делать то, что требуют правила игры. Того же требует и от окружающих. Не может сидеть без конкретного дела, постоянно ищет, чем бы заняться.

Если решает отомстить, то умеет найти самое больное место у противника. Гнева и ненависти никогда не покажет, будет вести себя подчёркнуто вежливо. Хорошо чувствует уязвимые места своего противника, хорошо видит нарушение людьми этических норм, может давить на совесть.

Лиса живёт сегодняшним днём и не любит ждать. Предпочитает работу, которую можно быстро сделать и получить результат. Порой она пытается спланировать всё до мелочей и очень волнуется, если возникает что-то непредвиденное. Лиса всё оценивает с точки зрения эгоизма. К партнёру не приспосабливается, а навязывает ему свою линию поведения. Никогда не позволит обращаться с собой бесцеремонно, навязывать своё мнение. Её нельзя запугать или спровоцировать. Русские народные сказки не любят Лису, представляя её хитрой, коварной, лстливой, постоянно обманывающей тех, кто с ней рядом.

В какой степени в современном русском мифологическом сознании сохранились архетипические характеристики *волка* и *лисы*? Обратимся к результатам проведённого нами пилотажного исследования.

Нами были выбраны 3 мультфильма, где волк и лиса выступают в социотипической «одежде», а) соответствующей архетипическому представлению о волке и лисе (*Волк – Дон Кихот*; *Лиса – Драйзер*) и б) не соответствующей этому представлению.

В качестве материала были выбраны мультфильмы:

- 1) «Лиса и Волк» (Союзмультфильм, 1958г.);
- 2) «Чьи в лесу шишки» (Союзмультфильм, 1965г.);
- 3) «Жихарка» (Союзмультфильм, 2006г.).

Опрашиваемым предлагалось просмотреть мультипликационные фильмы об описанных животных и определить, в каком из них образ персонажа в большей степени соответствует представлению русского народа о нём.

При исследовании сохранности архетипа Волка были использованы мультипликационные фильмы «Лиса и Волк» (Союзмультфильм, 1958 г.), где образ Волка по нашим представлениям соответствует своему архетипу, и «Чьи в лесу шишки» (Союзмультфильм, 1965г.), где персонаж Волка отличается от архетипического образа Волка.

Результаты получились следующие:

| | | |
|--------|--------------------------------------|--|
| Группа | Лиса и Волк (Союзмультфильм, 1946г.) | Чьи в лесу шишки (Союзмультфильм, 1965 г.) |
| Итого: | 54 | 40 |

По таблице видим, что 57,5% опрошиваемых верно распознали архетипический персонаж Волка, а 42,5% отдали предпочтение видоизмененному персонажу. Статистическая обработка результатов показывает, что хотя опрошенные чаще выделяли образ, соответствующий архетипическому образу Волка, тем не менее, оба этих результата вписываются в одну статистическую вероятность. Напомним, что при статистической оценке результатов нами использовался «хи-квадрат» критерий [5: 31].

Полученные пилотажные данные позволяют говорить о том, что архетип Волка в русском языковом сознании в полной мере не сохранён и отчётливым не является.

При исследовании сохранности архетипа Лисы были использованы мультфильмы «Лиса и Волк» (Союзмультфильм, 1958 г.), где образ Лисы согласно нашим исследованиям соответствует своему архетипу, и «Жихарка» (Союзмультфильм, 2006 г.), где Лиса предстаёт в образе, ей несвойственном.

Полученные результаты выглядят следующим образом:

| | | |
|--------|---------------------------------------|-----------------------------------|
| Группа | Лиса и Волк (Союзмультфильм, 1946 г.) | Жихарка (Союзмультфильм, 2006 г.) |
| Итого: | 77 | 6 |

По таблице видим, что 92,8% верно определили архетип Лисы, из чего можно сделать вывод, что архетип Лисы в сознании русского народа сохранился без изменений.

Очевидно, что масштаб исследования не позволяет сделать точные выводы и предполагается дальнейшее исследование данного вопроса. Однако, полученные результаты являются весьма интересными, т.к. ставят перед исследователями ряд вопросов: почему архетип Лисы сохранился, а архетип Волка подвергается изменениям; что именно является источником этих изменений и т.п.

Литература

1. Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Международной заочной научной конференции (г. Астрахань, 19-24 апреля 2010г.) / под ред. Г.Г. Исаева; сост.: Г.Г. Исаев, Т.Ю. Громова, Д.М. Бычков. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – 289 с. (А.Ю. Большакова – Архетип, миф и память литературы).

2. Большой толково-фразеологический словарь Михельсона – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1007562#sel=33:1,33:8> – 25.03.2013.
3. Викизнание – [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.wikiznanie.ru/ru-wz/index.php/Волк_в_народных_верованиях – 25.03.2013.
4. Галимзянов А. Тотемизм волка у тюркских народов // «Безнен юл» – Набережные Челны, №3 (9) 2002.
5. Головин Б.Н. Язык и статистика. 1971. – М.: Просвещение, 190 с.
6. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах/ Российский государственный гуманитарный университет. – М., 1994. – 136 с.
7. Меняйлов А.А. Смотрите, смотрите внимательно, о волки! – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vairgin.ru/2011-12-30-17-53-47> – 25.03.2013.
8. Пузырёв А.В. Культурологические аспекты образов волка, лисы и медведя в русских народных сказках // Язык. Культура. Коммуникация: Материалы Международной заочной научно-практической конференции (г. Ульяновск, март 2008 г.). Ульяновск: УлГУ, 2008. С. 26–35.
9. Русское культурное пространство: Лингвокультурологический словарь: Вып. Первый / И.С. Брилева, Н.П. Вольская, Д.Б. Гудков, И.В. Захаренко, В.В. Красных. – М.: «Гнозис», 2004. – 318 с.
10. Тукаева И.И. Волк как языковая личность в народных сказках о животных (социотипические аспекты) // Язык и мышление: Психолингвистические и лингвистические аспекты. – Москва – Ульяновск, 2012. С. 23–27.
11. Тукаева И.И. Контекстуальное и текстовое выражение социотипов в народной сказке // Язык и мышление: Психолингвистические и лингвистические аспекты. – Москва – Ульяновск, 2011. С. 178–181.
12. Тукаева И.И. Социотипические особенности Волка в русских народных сказках о животных // Язык и мышление: Психолингвистические и лингвистические аспекты. – Москва – Ульяновск, 2011. С. 13–18.
13. Фаустов А. Архетип // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 24.
14. Юнг, К.Г. Архетип и символ. 1991. – Ренессанс, с. 304 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.koob.ru> – 01.02.2013.

ЛОГИКО-СТРУКТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ЯЗЫК И МЫШЛЕНИЕ ПОЭТА И ПИСАТЕЛЯ

Аспирант Ю.В.Котова (Ульяновск)

ЯЗЫКОВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ОПТИМИЗМА/ПЕССИМИЗМА В ПЕСНЯХ “THE BEATLES” КАК ПРОБЛЕМА ТЕОРИИ ЯЗЫКА

На сегодняшний день одной из наиболее интересных и актуальных проблем является проблема определения характера как отдельно взятого высказывания, так и целого текста. Однако в современной лингвистике не так много известно о том, что такое оптимизм и пессимизм и как они проявляются в речи. Целью данной статьи является попытка определения границ изучения проблемы языкового выражения оптимизма/пессимизма в рамках теории языка.

В первую очередь проблему языкового выражения оптимизма и пессимизма необходимо рассматривать сквозь призму известных проблем соотношения языка и речи, языка и мышления. Данные проблемы интересуют ученых из разных областей знания, среди которых философия, психология, лингвистика, психолингвистика. Если говорить о проблеме соотношения языка и речи, то нужно помнить о том, что язык в отличие от речи является идеальным, его нельзя наблюдать непосредственно, в то время как речь материальна и проявляется в конкретных высказываниях и текстах (подробнее о языке, речи и речевой деятельности см.: А.А.Леонтьев, В.Б.Касевич и др.). В качестве материала исследования проблемы определения оптимистичного и пессимистичного характера высказываний предлагается использовать конкретные высказывания, взятые из текстов песен известной в XX веке музыкальной группы “the Beatles”. При дальнейшем анализе этих высказываний на уровне лексики и грамматики имеется возможность постепенного выхода на более высокий уровень – уровень языка. Таким образом, можно выявить языковые характеристики проявления оптимизма и пессимизма.

Что касается второй составляющей (взаимоотношения языка и мышления), то многие ученые давно проводят исследования в области влияния мышления – позитивного или негативного (оптимистичного или пессимистичного) – на речь и язык человека. Соответственно, рассматривается и влияние языка на мышление. Например, в современной психологической практике при борьбе с пессимистичным настроением и депрессиями пациентов учёные и врачи зачастую используют именно эту особенность языка влиять на мышление (см. М.Зелигман, К.Петерсон, Г.Теннен, Г.Аффлек). Не секрет, что в нейролингвистическом программировании (НЛП), рекламе и PR также используют особые языковые конструкции для воздействия на мнение и выбор потенциальных клиентов.

Проблема языкового выражения оптимизма и пессимизма может представлять интерес для учёного, исследующего внутреннюю структуру языка посредством построения языковых моделей.

В лингвистике модель представляет собой объект, специально сконструированный исследователем «с целью познания того или иного фрагмента действительности, т.е. объекта-оригинала» [Касевич 1977]. Можно выделить два типа моделей, а именно: порождающие [Касевич 1977] или синтетические [Булыгина, Крылов 1998] и аналитические, которые в рамках рассмотрения конкретной проблемы представляют особый интерес. Модели второго порядка направлены на восприятие, извлечение смысла из текста, это переход «текст → смысл». Таким образом, используя в качестве материала исследования конкретно взятые контексты или даже целые тексты песен и пытаясь их «расшифровать», учёный-лингвист движется от текста к смыслу с возможностью выявления позитивности/негативности и, соответственно, оптимистичности/пессимистичности текстов.

Представленная в данной статье проблема может быть рассмотрена в рамках семантики синтаксиса, которая занимается изучением плана содержания синтаксических конструкций [Касевич 1977: 118]. Основными понятиями, которыми оперирует семантика синтаксиса, являются ситуация (основной смысл, выражаемый конкретной синтаксической конструкцией), десигнат (элемент ситуации), партиципant/семантический актант (участник ситуации) и т.д. [Касевич 1977]. Таким образом, конкретное высказывание, взятое из песни и рассматриваемое в отрыве от речевой ситуации, т.е. вне контекста (текста), может представлять интерес для учёного, занимающегося изучением структурной составляющей предложения.

Необходимо внести ясность в затронутую ранее проблему различия между предложением и высказыванием, которая в свою очередь является отражением дихотомии *язык – речь*. Как уже отмечалось ранее, речь является материальным проявлением языка, или, как отмечает Н.Д. Арутюнова, «речь есть воплощение, реализация языка, который обнаруживает себя в речи и только через неё выполняет своё коммуникативное назначение» [Арутюнова 1998: 414]. Так же и в соотношении *предложение – высказывание*: высказывание представляет собой реализованное в речи предложение. Это означает, что в тексте имеют дело не с предложением в его терминологическом смысле, а с высказыванием, т.е. с речевой единицей, конкретизирующей свой смысл в конкретном тексте/контексте [Валгина 2003]. Когда речь идёт об отборе *высказываний* из текстов песен, имеется в виду, что рассмотрение проблемы происходит с учётом конкретной речевой ситуации, т.е. определённого контекста или текста в целом.

Как уже неоднократно отмечалось, в качестве материала исследования проблемы языкового выражения оптимизма/пессимизма предлагается использовать тексты песен. Поскольку песня представляет собой «*стихотворное* и музыкальное произведение» [Ожегов, Шведова 1998: 514], то вполне вероятно, что рассмотрением светлых и тёмных, оптимистичных и пессимистичных поэтических текстов может заинтересоваться фоносемантика.

Фоносемантика представляет собой учение о звуках поэтической речи. «Исследование фоносемантических характеристик текста – это изучение совокупности приёмов его фонетической организации в их возможной связи с его содержанием» [Ремнёва, Чернец 2009]. Зачастую поэты, в том числе авторы пе-

сен, тщательным образом отбирают звуки для придания ритмизации речи и, как результат, благозвучия тексту. Звуковые повторы, такие как, например, аллитерация, консонанс и ассонанс, порой связываются с определённым семантическим значением. Иногда семантизированный повтор звука или сочетания звуков распространяется на всё стихотворное произведение (анафония). Исследователя, занимающегося изучением подобных феноменов, может заинтересовать вопрос о том, как эти явления реализуются в текстах песен “the Beatles”, есть ли в них звуковые повторы, какую окраску носят повторяющиеся звуки в оптимистичных и пессимистичных текстах.

Как отмечает Ю.Д.Апресян, в современной эпохе развития лингвистики семантика занимает своё особое место, благодаря тому, что язык в своей основной функции представляет собой средство общения, кодирования и декодирования определённого рода информации [Апресян 1995]. Ранее упоминалось о возможности изучения заданной в данной работе темы семантикой синтаксиса. В рамках лексической семантики проблема языкового выражения оптимизма/пессимизма также может быть рассмотрена, особенно в русле проблемы языковой и речевой многозначности.

Языковая многозначность коренится либо в грамматике языка, когда имеется неоднозначность синтаксических конструкций, либо в словаре, лексике [Апресян 1971]. По словам Апресяна, для возникновения речевой многозначности необходимо, чтобы «позиция подлежащего была замещена существительным со значением лица, а сказуемым был динамичный глагол, имеющий такое значение физического действия, в которое непосредственно не входит ни указание на целенаправленность, ни указание на нецеленаправленность действия», ср. *Ребёнок часто задыхался* (можно понять как намеренное или, наоборот, как ненамеренное действие)[там же]. Вопрос о том, существует ли языковая или речевая многозначность в оптимистичных/пессимистичных текстах песен, пока остаётся открытым и требует дальнейшего, более глубокого изучения.

При изучении проблемы оптимистичности/пессимистичности высказываний необходимо обратиться к семантике предложения-высказывания, особенно к представлениям о смысле высказывания. Согласно толковому переводоведческому словарю, смысл высказывания – это, с одной стороны, инвариант сообщения, соотносённый с ситуацией действительности в сознании отправителя/получателя сообщения, с другой стороны, содержание речевого произведения в данной ситуации, результат взаимодействия семантической и ситуационной информации [Толковый переводоведческий словарь 2003].

Можно говорить о существовании некоторых типов смысла высказывания. Для начала хотелось бы остановиться на буквальном и актуальном смыслах высказывания. Буквальный смысл – семантическое содержание предложения-высказывания; актуальный смысл – это буквальный смысл, реализованный в конкретной речевой ситуации и связанный с процессами и результатами мыслительно-речевой деятельности [Трофимова 2009]. С другой стороны, нужно говорить также об эксплицитной и имплицитной информации, заложенной в высказывании. Эксплицитная информация вытекает из «интеграции речевых реализаций языковых значений в данном тексте, выраженных формальными

языковыми средствами»; в свою очередь, имплицитная информация не является явно выраженной языковыми средствами, но её можно извлечь при соотношении конкретного высказывания с контекстом [см. Трофимова 2009]. Помимо эксплицитной и имплицитной информации выделяют также ещё два компонента: прагматическая информация, связанная с эмоциональными, образными и другими стилистическими элементами, и неязыковая информация, связанная с конкретной речевой ситуацией (ситуативная) и знанием и опытом говорящего/адресата (энциклопедическая) [Трофимова 2009; Бондарко 1978]. На самом деле, вопрос о смысле высказываний и составляющих этот смысл компонентах интересовал и по-прежнему интересует многих исследователей. В своей работе «Мозаика смысла» Н.А. Трофимова предлагает набор специфически структурированных компонентов. Среди них выделяют: пропозициональный смысл высказывания, интенциональный смысл, эмотивный смысл, который, в свою очередь, имеет «сложносоставный характер» и включает в себя оценочный, эмоциональный и реляционный (субъективный) смыслы [Трофимова 2009]. В силу того, что в данной статье на рассмотрение представлена проблема языкового выражения оптимизма/пессимизма, тесно связанная с позитивной/негативной оценкой высказывания, хотелось бы более подробно остановиться именно на последнем – эмотивном – компоненте смысла.

Как отмечает Н.А.Трофимова, «человек есть психосоциальное существо, он движим эмоциями» [Трофимова 2009]. Несомненно, «эмоции мотивируют и окрашивают результаты деятельности человека, речевой в том числе, а язык, «упаковывая» эти результаты в свои формы, «упаковывает» и эмоциональный отпечаток, национально специфичный, оригинальный, неповторимый» [там же]. В.И.Шаховский понимает эмоции как «специфическую форму человеческого отношения к миру и к себе в этом мире, а также его языкового отражения в лексиконе и речевой деятельности человека» [Трофимова 2009].

Г.В.Колшанский отмечал, что в познавательном акте человека уже содержится оценочный компонент. «Оценка содержится, таким образом, повсюду, где происходит какое бы то ни было соприкосновение субъекта познания с объективным миром» [Трофимова 2009; Колшанский 1975]. А.А.Ивин говорил о том, что понятие ценности включает в себя не только положительную/отрицательную оценку, но также и нулевую, когда исключение объекта из сферы интересов говорящего имеет ценностное значение [см. Ивин 1970].

Вопрос о том, нужно ли рассматривать оценочный и эмоциональный компоненты высказывания как единое целое или раздельно решается исследователями по-разному. Некоторые учёные рассматривают выражение оценки и выражение эмоций без отрыва друг от друга (Трипольская, Телия, Вольф, Лукьянова и др.). В.И. Шаховский выдвигал теорию, определяющую оценку как прототип эмоций, т.е. эмоция – форма оценки субъектом объекта мира [Трофимова 2009]. Другие учёные признают, что между оценкой и эмоциями существует логическая взаимосвязь, но важно определить, что первично [там же]. Несомненно, между оценкой и эмоцией есть определённая разница. Так, «оценка оперирует критерием объективной или субъективной нормы, «выносит приговор об аномалии» [Арутюнова 1988], а эмоциональный компонент определяет

категорию чувств-отношений к этому аномальному факту действительности» [Трофимова 2009]. Однако зачастую элемент оценочности тесно переплетается с эмоциональной составляющей, в связи с чем говорят о так называемой эмоциональной оценке, которая может быть либо положительной, либо отрицательной [там же].

При исследовании проблемы проявления оптимизма/пессимизма в высказываниях в первую очередь необходимо из конкретных текстов песен отбирать контексты с оценочными высказываниями (т.е. высказываниями с оценочным/эмоционально-оценочным смыслом). Подобного рода высказывания обладают определёнными особенностями, такими как наличие оценочной/эмоционально-оценочной лексики, обращений, которые являются прагматически информативными, «синтаксических операторов порождения эмотивного смысла» (включение в конструкцию усилительных слов, необычный порядок слов, опущение отдельных элементов предложения) [Трофимова 2009]. В.И.Шаховский отмечает, что чаще всего наблюдается конвергенция (схождение) эмоционально-оценочных элементов высказывания, и «чем их больше, тем плотнее эмотивность текста» [Трофимова 2009; Шаховский 1987].

В лингвистике существует так называемая проблема семантической правильности высказывания, в рамках которой говорят о существовании так называемых правильных и аномальных высказываний (предложений). Особый интерес представляют именно аномальные высказывания, исследованием особенностей которых занимаются не только лингвисты, но также философы и логики. Причины аномальности могут быть разными. Среди них выделяют грамматическую аномальность (*Она ходить по дому очень злой*), ложность утверждения (ср. *Великий русский поэт Александр Сергеевич Пушкин родился в Твери*), контрадикцию/логическое противоречие (*Муж Светланы – холостяк*), тавтологию (*Муж Светланы женат*), бессмыслицу (*Муж у Светланы четырёхкомнатный*). В зависимости от контекста подобного рода аномальные высказывания могут быть вполне нормально восприняты. В данном случае речь идёт об использовании стилистических фигур, таких как оксюморон, метафора, олицетворение [Кобозева 2000: 200-206]. В текстах песен “the Beatles” встречаются аномальные высказывания, которые могут представлять интерес для исследователя.

Особую значимость проблема языкового выражения оптимизма/пессимизма в текстах песен может приобрести в рамках психолингвистики и, в частности, в свете учения А.А.Ухтомского о доминанте как факторе поведения. Концепция доминанты, предложенная физиологом А.А.Ухтомским, в своём гуманитарном аспекте представляет собой учение о направленности сознания людей на поступки определённого рода: «доминанта сопряжена с постоянной готовностью человека к действиям, она определяется, прежде всего, духовной волей человека, приобщённого к культурной традиции» [Хализев 1998]. Ухтомский писал о том, что «наши доминанты и наше поведение стоят между нашими мыслями и действительностью» [Белянин 2000: 55]. Соответственно, можно сделать вывод о том, что любой текст, художественный или поэтический, является личностной интерпретацией действительности. Автор, будь то

писатель или поэт, «описывает те фрагменты действительности, с которыми он знаком; развивает такие соображения, которые ему близки и понятны; использует языковые элементы и метафоры, которые наполнены для него личностным смыслом. <...> картина мира, отображённая в художественном тексте, является структуризацией и вербализацией картины мира автора как личности, обладающей акцентуированными характеристиками» [там же]. Когда речь идёт о том, что конкретное высказывание носит оптимистичный или пессимистичный характер, как раз имеется в виду выше сказанное: поведение автора, его доминанта, негативно или позитивно значимые установки напрямую влияют на то, какую лексику, грамматические конструкции он использует при создании текстов. Каждый текст имеет свои особенности и может многое поведать о своём создателе, в том числе о негативной или позитивной оценке/эмоции, оптимистичном или пессимистичном настрое.

Наконец, изучение языкового выражения оптимизма/пессимизма текстов песен может дать интересный социолингвистический материал. Как отмечалось ранее, каждый текст отражает взгляды, установки и доминанты автора, что проявляется в стиле написания, употреблении определённой лексики и т.д. В песенном творчестве выделяют разные жанры. Так, в современном мире часто говорят о роке, поп-музыке, хип-хопе и т.д. У каждого направления – свои определённые особенности и требования к содержанию текстов. В основном при написании песен используют разговорную речь, а не литературный язык. Сама по себе разговорная речь, заниженная лексика, жаргонизмы и т.д. представляют большой интерес для социолингвистов. В песнях “the Beatles” подобные компоненты встречаются достаточно часто и могут сообщать о социальном статусе исполнителя, его настроении, оценке ситуации, эмоциональном состоянии.

В заключение хотелось бы отметить следующее. Теория языка включает в себя широкий спектр проблем. Проблема языкового выражения оптимизма и пессимизма песен, имея лингвистическую и психолингвистическую основу, может представлять интерес для семантики синтаксиса, фоносемантики, грамматической семантики, лексической семантики, семантики предложения-высказывания, социолингвистики, а также при рассмотрении вопросов о соотношении языка и речи, языка и мышления. Таким образом, представленная на рассмотрение в данной статье тема является многоаспектной и по своему характеру общетеоретической.

Литература

Апресян, Ю. Д. Избранные труды. Том 1. Лексическая семантика. Синонимические средства языка [Электронный ресурс] / Ю. Д. Апресян. – М., 1995. – Режим доступа : http://genhis.philol.msu.ru/article_67.shtml (Дата доступа: 29.03.2013)

Апресян, Ю. Д. О регулярной многозначности [Электронный ресурс] / Ю. Д. Апресян // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – Т. XXX.

Вып. 6. – М., 1971. – Режим доступа : <http://www.classes.ru/philology/apresyan-71.htm> (Дата доступа : 04.04.2013)

Арутюнова, Н. Д. Речь / Н. Д. Арутюнова // Большой энциклопедический словарь Языкознание. – Глав. ред. В. Н. Ярцева. – 2-е (репринтное) изд-е «Лингвистического энциклопедического словаря» 1990 г. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 414.

Арутюнова, Н. Д. Типы языковых значений : Оценка. Событие. Факт / Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1988. – 338 с.

Белянин, В. П. Основы психолингвистической диагностики. (Модели мира в литературе) / В. П. Белянин. – М. : Тривола. – 2000. – 248 с.

Бондарко, А. В. Грамматическое значение и смысл / А. В. Бондарко. – Л. : Наука, 1978. – 175 с.

Булыгина, Т. В., Крылов, С. А. Модель в языкознании / Т. В. Булыгина, С. А. Крылов // Большой энциклопедический словарь Языкознание. – Глав. ред. В. Н. Ярцева. – 2-е (репринтное) изд-е «Лингвистического энциклопедического словаря» 1990 г. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 304.

Валгина, Н. С. Теория текста / Н. С. Валгина. – М. : Логос. – 2003.

Ивин, А. А. Основания логики оценок / А. А. Ивин. – М. : МГУ, 1970. – 230 с.

Касевич, В. Б. Элементы общей лингвистики / В. Б. Касевич. – М. : Наука, 1977.

Кобозева, И. М. Лингвистическая семантика / И. М. Кобозева. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.

Колшанский, Г. В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке / Г. В. Колшанский. – М. : Наука, 1975. – 230 с.

Ожегов, С. И., Шведова, Н. Ю. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М. : Азбуковник, 1998. – 944 с.

Ремнёва, М. Л., Чернец, Л. В. и др. Фоносемантика и её предмет. Понятие о звукописи [Электронный ресурс] / М. Л. Ремнёва, Л. В. Чернец и др. – 2009. – Режим доступа : <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/library.php?course=4&raz=4&pod=3&vvie=c> (Дата доступа 03.04.2013)

Толковый переводоведческий словарь [Электронный ресурс]. – М. : Флинта : Наука, 2003. – Режим доступа : http://perevodovedcheskiy.academic.ru/1596/%D1%81%D0%BC%D1%8B%D1%81%D0%BB_%D0%B2%D1%8B%D1%81%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D1%8B%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F (Дата доступа : 04.04.2013)

Трофимова, Н. А. Мозаика смысла: элементы и операторы их порождения / Н. А. Трофимова. – СПб. : ИВЭСЭП, 2009. – 120 с.

Хализев, В. Е. Ухтомский [Электронный ресурс] / В. Е. Хализев // Культурология. XX век. Энциклопедия. – 1998. – Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/707/%D0%A3%D0%A5%D0%A2%D0%9E%D0%9C%D0%A1%D0%9A%D0%98%D0%99 (Дата доступа 30.03.2013)

Шаховский, В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка / В. И. Шаховский. – Воронеж : ВГУ, 1987. – 192 с.

СИНТАКСИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТА СМЕХ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ

Репрезентация концепта *смех* происходит на всех уровнях языка, в том числе и синтаксическом. Рассмотрение синтаксических аспектов репрезентации концепта *смех* предполагает определение особенностей актуализации данного концепта в художественном дискурсе, при этом необходимо выявить особенности функционирования номинаций смеха, способы описания смеховых ситуаций и определить типические синтаксические модели, отражающие смеховые состояния в художественном дискурсе. Материалом для анализа послужили тексты русской классической прозы 19–20-ого вв., в частности Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова, М.А. Булгакова, А.И. Куприна, И.А. Бунина, А.М. Горького, М.А. Шолохова, В.М. Шукшина

Обращаясь к художественному дискурсу для исследования концепта *смех*, мы исходили из того, что, с одной стороны, в художественной литературе находят отражение стереотипы смеховых ситуаций, сложившиеся в наивной картине мира писателя, с другой – «в языке художественной литературы находят отражение самые разнообразные стороны языка, преломлённые сквозь призму мировоззрения и мастерства писателя» [Шведова 1952: 35]. Согласно концепции А.М. Шахнаровича, когнитивный план художественного текста составляет его семантический компонент [Шахнарович А.М. 1990: 30].

Под контекстом мы понимаем «грамматически организованное единство, в котором реализуется семантика единиц всех уровней» [Г.В. Колшанский 1986: 149]. Лексические единицы и другие номинативные сочетания фиксируют «статический элемент бытия» явления (денотат), отражение связи денотатов в качестве предметов конкретного содержания возможно лишь в высказывании. Взаимосвязь слова и контекста подчёркивал И.П. Сусов, говоря о том, что каждое слово получает единичную денотативно-референтную соотнесённость только как конституент целого, и, напротив, предложение и текст лишь постольку являются номинациями каких-то конкретных ситуаций действительного мира, поскольку любая такая единица выступает как словесное произведение.

Смех в художественном тексте – невербальный маркер смеховой ситуации, которая понимается широко: и как коммуникативная ситуация, в которой смех (улыбка, усмешка и т.п.) является реакцией, выражением эмоций; и смеховое состояние, и как комическая оценка. Основной единицей исследования становится слово (имя концепта *смех*), погруженное в контекст.

В структуре предложения номинации смеха могут занимать синтаксическую позицию всех членов предложения, как главных, так и второстепенных. При этом разнообразную акцентуацию получают не только те или иные компоненты лексического значения данных номинаций («предметно-логическое значение каждого слова окружено особой экспрессивной атмосферой, колеблю-

щейся в зависимости от контекста» [Виноградов 1972: 21]), но и те составляющие концепта, которые наиболее отражают художественный замысел автора.

В художественном дискурсе наиболее характерными для лексем-номинаций смеха являются синтаксические позиции подлежащего, сказуемого и обстоятельства образа действия.

Номинации смеха в качестве подлежащего двусоставного предложения широко представлены как в прямой речи, так и в авторской речи. При функционировании номинаций смеха в прямой речи (речи персонажей) наиболее типична реализация ЛСВ-2 (*смех* – нечто смешное, достойное насмешки), т.е. происходит активизация семы оценки, что усиливается экспрессивным синтаксисом конструкций, обычно восклицательных, с инверсированным порядком слов: – *И что ж? Смех один вышел (Ч.); – Какой может быть смех! Только, пожалуйста, без драки! (М.Ш.)* и т.п.

При реализации ЛСВ-1 (*смех* – фонация, мимическое движение, выражающее разнообразные чувства) обычно при номинации-подлежащем употребляются предикаты, содержащие семы оценки (– *Не забывают, где вы находитесь. Улыбки менее чем уместны (Ч.)* и т.п.) или характеризующие характер проявления смеха (– *Да, черт его знает... не спится что-то... Не дает смех уснуть! (Ч.); – Смех разбирает! (Ч.)* и т.п.)

В авторской речи функционирование подлежащих – номинаций смеха – более разнообразно. Нераспространённое подлежащее обычно акцентирует внимание на коммуникативной знаковой сущности смеха, при этом глагольные, реже адъективные предикаты обозначают способы реализации, восприятия смеха (ЛСВ-1), подчёркивая природу появления/проявления – фонационную для смеха и мимическую для улыбки: *Смех у дверей раздался громче, и дамы гримасничали, чтобы скрыть улыбку (И.Г.); Смех раздался вторично (Д.); Улыбка внезапно сошла с лица Александры Петровны, лоб нахмурился (А.К.); Хохот звенел под колоннами и гремел, как в бане (М.Б.) Насмешки Базарова несколько не смущали Василия Ивановича (Т.); Странна показалась и улыбка... (М.Б.)* и т.п.

Функция предиката (сказуемого) оказалась наиболее типичной для номинаций смеха, представленной в художественном дискурсе весьма значительной группой примеров. В данной функции они конкурируют лишь с обстоятельствами образа/способа действия (выраженными деепричастиями и отглагольными существительными). Значительное количество номинаций смеха в качестве сказуемого, несомненно, свидетельствует о том, что в художественном тексте смех – это процесс и оценка. Особенно ярко эти свойства раскрываются в пределах предложения минимальной структуры – монопредикативного (простого) нераспространённого, в котором усиливается информативная значимость глагольного сказуемого: *Райский засмеялся (И.Г.); Василий засмеялся (Л.Т.); И Лебедев осклабился (Д.); Мать усмехалась (М.Г.); Туробоев усмехнулся (М.Г.); Подпоручик расхохотался (А.К.); Публика захохотала (Ч.); Наборщики хохотали (М.Б.); Мы покатались со смеху (Ч.); Мальчики засмеялись (М.Г.); Клим улыбнулся (М.Г.); Мастер улыбнулся (М.Б.); Маруся улыбнулась (Ч.)* и т.п.

Функция обстоятельства образа/способа действия, выраженного деепричастиями (семантика процесса, сопутствующего действия), характерна значительной группы номинаций смеха, объём которой сопоставим только с объёмом группы номинаций смеха – предикатов. Этот факт не случаен: функциональные свойства деепричастия схожи с функцией сказуемого, недаром А.А. Шахматов называл деепричастие «второстепенным сказуемым» «в двухсказуемых предложениях» [А.А. Шахматов 2001: 471]. Категориальное значение деепричастия можно определить как **синпроцессность** (со-действие)» [П.А. Лекант 2007: 40]. Именно поэтому контексты с деепричастиями (номинациями смеха) семантически схожи с контекстами, в которых номинации смеха являются компонентами однородных предикатных рядов. Такая схожесть обеспечивает и совпадение семантики глаголов, от которых зависит деепричастие, обозначающее смех, с семантикой глаголов, образующих однородные ряды: обозначая смех как сопутствующее действие, деепричастие зависит от глаголов восприятия, глаголов звучания, глаголов речи, глаголов проявления эмоций, глаголов движения и т.п.

Не менее широко представлены в художественном тексте обстоятельства образа/способа действия двух типов:

1) обстоятельства образа/способа действия выраженные существительными в творительном падеже с предлогом *с(со)* (семантика процесса, сопутствующего действия).

Стоит отметить, что синтаксическая модель *сказать/сделать что-либо со (...)* смехом, *с (...)* улыбкой, *с (...)* хохотом регулярно воспроизводится в контекстах, имеющих разнообразные референты – коммуникативные ситуации, в которых находит проявление целый спектр как положительных, так и отрицательных эмоций, характер которых в художественном тексте определяется качественными именами прилагательными. Данная модель семантически схожа с предыдущей, представляет вариант ещё более «свёрнутой» предикации, т.к. в ней имена существительные – номинации смеха, также обозначают со-процесс, со-действие: *Помолчав немного, она со смехом продолжала (Ч.); Они оба вскочили с кровати и принялись с сумасшедшим лукавым смехом ловить Ромашова (А.К.); Мимо него с веселым смехом и шуриша модными платьями, одна за другой проходили барышни и дамы... (Ч.); – Да тебе-то что за дело? – с грубым смехом отвечал Константин (Т.); Я с горькой насмешкой покачал головой (Т.);*

Когда же генерал в разговоре называл себя с раскатистым смехом стариком, она энергично и раскатисто протестовала (А.К.) и т.п.

2) обстоятельства образа/способа действия, выраженные существительными в творительном падеже без предлога.

Данная группа обстоятельств входит в плеонастический оборот, закреплённый языковой нормой: *смеяться (каким-либо) смехом, улыбаться (какой-либо) улыбкой*, о чём свидетельствуют словари, в частности «Словарь сочетаемости слов русского языка» под редакцией П.Н. Денисова, В.В. Морковкина [2002: 618]. Существование в языке такого избыточного способа обозначения смеха, представляющего эмотивную форму интенсификации данного процесса,

а также регулярное использование данного оборота в речи, в том числе и художественной, является одним из доказательств того, что русское языковое сознание выделяет смех в особую, важную область. Атрибутивы, появляющиеся в контексте, позволяют уточнить характер смеха, предать оттенки определяющих коммуникативную ситуацию эмоций: так, амбивалентность смеха подтверждается существованием в художественном дискурсе многообразных, порой неожиданных определений смеха и улыбки: *Назанский засмеялся жутким, бессмысленным, неожиданным смехом (А.К); С Василисой что-то странное сделалось, вследствие чего он вдруг рассмеялся судорожным смехом (М.Б.); – Он глядел бесцеремонно на Райского и засмеялся злым смехом (И.Г.); И он, представив, как махал руками кварталный, опять захохотал звучным и басистым смехом, колебавшим всё его полное тело, как смеются люди, всегда хорошо евшие и особенно пившие (Л.Т.)* и т.п.

Таким образом, концептуализация смеха происходит не только на лексическом и морфолого-словообразовательном уровнях языка, но и на синтаксическом. Подтверждением «семиотической плотности» концепта *смех* синтаксическими способами и средствами является:

- 1) функционирование номинаций смеха в разнообразных синтаксических позициях,
- 2) способность номинаций смеха выражать разнообразные синтаксические значения,
- 3) существование в художественном дискурсе устойчивых и регулярно воспроизводимых синтаксических моделей для описания смеховых ситуаций,
- 4) обширная лексико-синтаксическая валентность номинаций смеха,
- 5) реализация номинациями смеха тексто- (точнее контекстообразующего) потенциала – способности номинаций смеха быть семантическим центром синтаксических единиц разного объёма: словосочетания, моно- и полипредикативного предложения, сверхфразового единства, комплекса сверхфразовых единств).

Список литературы

- Виноградов В.В. Русский язык: Грамматическое учение о слове. – М.: Высшая школа, 1972.
- Колшанский Г.В. Контекстная семантика. – М.: Наука, 1980.
- Лекант П.А. Категориальный статус деепричастия // Грамматические категории слова и предложения. – М.: Издательство МГОУ, 2007. – С.37 – 41.
- Шведова, Н. Ю. К вопросу об общенародном и индивидуальном в языке писателя / Н. Ю. Шведова // Вопр. языкознания. – 1952. – № 2. – С. 104-125.

Канд. филол. наук С. Ю. Преображенский (Москва)
СТИХЕМА (ВОПРОСЫ ГРАММАТИКИ СЛУШАЮЩЕГО/ГОВОРЯЩЕГО
В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ)

Первоначально термин «стихема» предлагался, по-видимому, М.М.Кенигсбергом в период его активной деятельности в МЛК, публикация архивных материалов была осуществлена М.И.Шапиром в 1994. Это, как кажется, первый прецедент употребления термина, причем в очень перспективном контексте.

Стихема подразумевает сложный синтез синтаксемы и синтагмы на основе некоей ритмической формулы, стихема обладает достаточной степенью коммуникативной определенности, чтобы выступить как самостоятельный речевой сегмент.

Традиционное стиховедение исходит из представления о том, что главным его объектом является абстракция акцентных чередований (метр) и его вариация (ритм), представленные в сознании носителей стихотворного языка (набора дополнительных супрасегментных сигналов) в виде пресловутого «ритмического гула» (см., напр., реконструкции М.А.Красноперовой). Однако тот же В.Маяковский говорил, для него хорей – это вывеска «Магазин и мастерская щеток и кистей», то есть голая метрическая абстракция выступает всегда в виде конкретного репрезентативного отрезка.

Репертуар опознаваемых отрезков-образцов и составляет ритмический тезаурус, на котором строится стихотворный идиостиль. Подобно репертуару фонем («психофизических», по Бодуэну де Куртене, единиц) репертуар стихем определяется их различительными характеристиками. В ритмическом аспекте это означает, что анакрузы и даже клаузулы являются не вариантами одного образца, но дифференциалами различных стихем. Факт сочетаемости женских и мужских клаузул, стихов с анакрузой и без – позиции нейтрализации дифференциальных признаков. Так же как и «длинные размеры» представляют собой синтактику (синтагматику) стихем. Длина стихемы соответствует границам минимума – максимума естественной интонационной синтагмы русского языка (5 – 12, с учетом возможных пауз на цезуре, поскольку длина русской паузы коррелирует с длиной слога – 100 мс). Синтаксическое наполнение стихемы определяет частеречные характеристики лексем как элементов стихотворной трансформационной грамматики.

*Канд. филол. н. М.Ю. Чернышов, А.В. Каверзина (Иркутск),
Г.Ю. Чернышова, Е.А. Сотова (Саранск), А.М. Журавлева (Москва)*
ПОЭТИКА И ДИСКУРС: ЛОГИКО-СТРУКТУРНЫЕ, ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ
И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МЫШЛЕНИЯ ПОЭТА

Рассуждая о творчестве поэта, лингвисты, как правило, концентрируют внимание, прежде всего, на его специфическом языке, предпочтении рифм, размеров, ритма и т. п. Литературоведы исследуют тематику произведений и манеру наррации. До сих пор оставались без исследования аспекты, связанные

с мышлением, умением порождать и передавать смыслы, т. е. с самым главным, что должен уметь истинный поэт. Но где те психологи, которые с уверенностью скажут, что умеют оценивать мастерство генерации смысла? Где те лингвисты, которые готовы оценить мастерство вербальной передачи неясного нечто под названием *смысл*? В атмосфере неумения оценивать смыслы поэзия смысла (поэзия М.В. Ломоносова, А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова) была утрачена. Она перестала существовать ещё в конце XIX в. Позднее к признакам поэтичности, не разобравшись (да и не собираясь разбираться, ведь так проще), стали относить вовсе не глубину смысла произведения, а наличие весьма условных внешних признаков поэтичности: эпитетов, сравнений, антитез, метафор... В итоге, эстетика ушла, а поэзия смыслов, которую прежде питали исторические и иные аллюзии, как у П. Верлена, пушкинские олицетворения, динамизм И.В. Гете, рефлексивность Г.Г. Лорки и т. д.) была подменена поэзией формотворчества.

Многие литературоведы и поэты-ортодоксы, не разобравшись, и сегодня всерьез полагают, что без стилистических средств любые стихи не имеют отношения к поэзии. Да, эти средства несложно выявить в тексте, если они употреблены, однако что из того, что вы знаете о том, что там-то поэт употребил метафору, а здесь сравнение? Чему это вас научит? Stylistic devices вовсе не являются средствами генерации содержания. Они могут придать образность мысли, выражаемой поэтом, придать осмысливаемому им образу необычность, которая отличит его от обыденного видения, но всё это – лишь при определенных условиях и по отношению к определенной аудитории. Ведь поэтическое творчество, по сути, – дискурс, т. е. диалог «поэт – читатель». Если условия не соблюдены и аудитория не учтена, изобилие стилистических средств лишь затуманит смысл стихов для адресата. Возможно, поняв эту истину, В.В. Маяковский, начавший, по образному выражению Р.О. Якобсона, с «игр в метафорику» [3, р. 358] («Про это» в *jeu supreme*), сбежал в «поэзию революции» как поэзию смыслового динамизма. Уже в конце пути, осмысливая содержание своего творчества, Б.Л. Пастернак, всегда стремившийся в поэзии донести глубину смысла и употреблявший стилистические средства интуитивно и ненавязчиво, удивлялся: «Как это я, столь фатально связанный... с метафорой, так ни разу не прошелся вверх по ее течению» [1]. Характерно, что за метафору вынужденно ухватилась поэзия авангарда XX в., представители которой, не желая производительно трудиться и при этом не имея ни таланта, ни идей, ни представлений «о чем писать», тем не менее, пытались протестовать против так называемой «правды жизни в смысле ее унылой обыденности и бескрылой чехарды бытописательства».

В поддержку мысли о приоритете смыслов нельзя не привести высказывание выдающегося советского поэта А. Межирова: «К метафоре относился я всегда с маниакальной подозрительностью, зная о том, что на вершинах поэзии метафор почти нет, что метафоры слишком часто уводят от слова к представлению, мерцают неверным светом, влекут к прозе, тогда как поэзия – установление вековой молчаливой работы духа и разума» [2].

Если рассматривать поэтическое творчество в аспекте дискурса «поэт – читатель», то такой аспект лишней раз укажет на то, что поэтичность состоит отнюдь не в широком использовании стилистических средств, а в передаче эмоций и смысла во всей его полноте и неискаженности. В самом деле, во многих лучших произведениях отечественной поэзии дискурс предстает, как: 1) *обращение поэта к народу*, очевидное («Молчи, бессмысленный народ, /Поденщик, раб нужды, забот!» (А.С. Пушкин «Поэт и толпа»); «Довольно: не жди, не надейся – /Рассейся, мой бедный народ!» (А. Белый «Пепел»)) или неочевидное («Не плоть, а дух растлился в наши дни, /И человек отчаянно тоскует... (Ф.И. Тютчев «Наш век»)); 2) *обращение поэта к любимой* («Мне грустно оттого, что я тебя люблю, /И знаю: молодость цветущую твою /Не пощадит молвы коварное гоненье» (М.Ю. Лермонтов «Отчего»); «Я не люблю иронии твоей. /Оставь ее отжившим и не жившим, /А нам с тобой, так горячо любившим /Ещё остаток чувства сохранившим, – /Нам рано предаваться ей» (Н.А. Некрасов «Я не люблю иронии твоей»)); 3) *обращение поэта к предмету симпатии или страсти* («Я встретил Вас – и всё былое /В отжившем сердце ожило» (Ф.И. Тютчев); «Что ты жадно глядишь на дорогу /В стороне от веселых подруг?» (Н.А. Некрасов «Тройка»); «Я пришел к тебе с приветом /Расказать, что солнце встало» (А.А. Фет); «Когда вы стоите на моем пути /Такая живая и такая красивая» (А.А. Блок); «Да, я знаю, я вам не пара, /Я пришел из другой страны (Н. Гумилев); 4) *обращение поэта к другу* («Мой первый друг, мой друг бесценный!» (А.С. Пушкин «И.И. Пущину»); «Нет, ты не прав, я не собой пленен» (В. Ходасевич)); 5) *обращение поэта к природе* («Мороз и солнце; день чудесный! /Ещё ты дремлешь, друг прелестный, – /Проснись, красавица, проснись» (А.С. Пушкин «Зимнее утро»); «Полно, степь моя спать беспробудно: /Зимы-матушки царство прошло» (И.С. Никитин)); «Не то, что мните вы, природа, /Не слепок, не бездушный лик – /В ней есть душа, в ней есть свобода» (Ф.И. Тютчев)); 6) *обращение поэта к себе* («Дар напрасный, дар случайный, /Жизнь, зачем ты мне дана?» (А.С. Пушкин); «Поэт, не дорожи любовью народной. /Восторженных похвал пройдет минутный шум» («Поэт» А.С. Пушкин); «Жду – не дождусь весны и мая, /Цветов, улыбок и грозы» («Из письма» Игорь-Северянин)); 6) *рефлексия поэта* («Цели нет передо мною; /Сердце пусто, празден ум...» (А.С. Пушкин); «Выхожу один я на дорогу» (М.Ю. Лермонтов); «Ещё томлюсь тоской желаний» (Ф.И. Тютчев)). 7) Даже за попытками живописания и философствования средствами поэзии всё равно просматривается присутствие адресата, к которому неизбежно обращается поэт («Блажен, кто смолоду был молод, / Блажен, кто вовремя созрел» (А.С. Пушкин); «Есть в осени первоначальной /Короткая, но дивная пора» (Ф.И. Тютчев) и т. д.).

При передаче эмоций и смысла кроме функционально-дискурсивных средств важно использовать логико-структурные и эстетические средства. Понятно, когда ради естественности наррации поэт идет на нарушение принципа четности стихов в строфе (А.С. Пушкин «И.И. Пущину»):

«Мой первый друг, мой друг бесценный!
И я судьбу благословил,

Когда мой двор уединенный,
Печальным снегом занесенный,
Твой колокольчик огласил...»

Понятно, когда ради выражения сложного смысла поэт прибегает к метафоре (А.С. Пушкин «Туча» (1835)):

«Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по вечной лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печалишь ликующий день».

Совершенно ясно, что речь идет вовсе не о туче, как и у М.Ю.Лермонтова («Тучки небесные, вечные странники...»). Однако, любая неадекватная, не поверенная эстетическим смыслом попытка привлечения средств образности и стилистики в дискурс привносит неестественность:

«Ты пришла в шоколадной шаплетке,
Подняла золотую вуаль,
И, смотря на паркетные клетки,
Положила боа на рояль»

(«Экспрессерка» И.В. Лотарева (Игоря-Северянина), «короля поэтов России», который, по мнению эстетов, превосходил В. Маяковского и К. Бальмонта), – или даже бытовизм («Из письма»):

«Жду – не дождусь весны и мая,
Цветов, улыбок и грозы,
Когда потянутся, хромая,
На дачу с мебелью возы...»

В кратком сообщении возможно лишь «по верхам» коснуться столь сложного предмета, каким являются формы поэтического мышления в логико-структурном, функционально-дискурсивном и эстетическом аспектах. Но очевидно, что эти аспекты тесно связаны между собой. И совершенно очевидно, что очень многое предстоит сделать для того, чтобы вернуть России поэзию глубоких смыслов, которая, наконец, будет востребована народом.

Литература

1. Вильмонт Н. Борис Пастернак (воспоминания и мысли) // Новый мир, 1987. – № 6. – С. 201–205.
2. Межиров А. Такая мода // Литературная газета, 1985. – № 39. – с. 4.
3. Jacobson R. Selected Writings. – Vol. 5. – The Hague – Paris – N.Y., 1979.

ДИНАМИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ЯЗЫК И МЫШЛЕНИЕ ПОЭТА И ПИСАТЕЛЯ

Канд. психол. наук А.Ф. Корниенко (Казань, Россия)

ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ГЛАГОЛОВ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ

Одним из подходов к изучению особенностей различных текстов является их лексико-грамматический анализ, который выражается в определении соотношений отдельных частей речи, используемых в текстах. Как показано в исследованиях Г.А. Лескиса [Г.А.Лескис, 1982, с. 431-441], в художественных текстах, например, существует зависимость между распределением прилагательных и глаголов, которая отсутствует в научных текстах. Но наиболее значимым, по его мнению, является соотношение в текстах глаголов и существительных.

Чем же так примечательно наличие глаголов в художественных текстах?

Прежде всего, следует отметить тот факт, что любой текст представляет собой языковую репрезентацию содержания ментальных образов, возникающих в психике автора текста. В разных ментальных образах отражаются разные особенности мира, в котором он живет, и тех событий и обстоятельств, с которыми ему так или иначе приходится или приходилось сталкиваться. Отражение в психике разных особенностей мира, событий и обстоятельств обеспечивается разными психическими процессами. В итоге получается, что в языке и, соответственно, в тексте отражаются результаты разных психических процессов.

Следующее, на что необходимо обратить внимание, это то, что в отдельных частях речи, из которых состоит текст, отражаются результаты вполне определенных психических процессов. В существительных, например, представлены результаты процессов восприятия. Именно существительные используются для наименования отдельных объектов и явлений действительности, которые в форме образов отражаются в психике человека благодаря процессам восприятия. Прилагательные используются для обозначения свойств и качеств объектов и явлений действительности, которые отражаются в ощущениях и эмоциональных психических процессах.

Что же касается глаголов, то с их помощью выражаются особенности взаимодействия, взаимосвязи между объектами и явлениями действительности, которые отражаются в психике благодаря процессам мышления. Специфика глагола как части речи заключается в том, что его использование предполагает наличие в тексте (или в контексте) как минимум двух существительных, обозначающих объекты или явления, находящиеся во взаимодействии или взаимосвязи. Использование глагола в сочетании с существительными является, как было нами показано [А.Ф.Корниенко, 2012], основой выражения мысли, в которой отражается (выражается) понимание, что наблюдаемые или представляемые объекты и явления действительности взаимосвязаны. В связи с этим можно сказать, что чем больше в тексте глаголов, тем больше в нем выражено мыс-

лей и тем больше степень понимания автором текста сути описываемых событий, обстоятельств, и других особенностей действительности.

Увеличение количества глаголов и, соответственно, мыслей, содержащихся в тексте, не только характеризует особенности интеллектуальной деятельности автора, но и создает некоторые проблемы с пониманием текста другими людьми. Чем больше в тексте мыслей и чем они сложнее, тем труднее понимание текста. У каждого человека свои субъективные представления о мире, своя совокупность знаний, свои мысли и свои особенности мыслительной деятельности. При чтении текста любое его слово, будь то существительное, прилагательное или глагол, может вызывать у разных людей разные ассоциации. Вплетаясь в контекст, эти ассоциации не могут не влиять на понимание сути основного текста. Как отмечает К.А. Рогова, "индивидуализация художественного текста несомненна, ее диапазон определяется объемом ассоциативных связей, заложенных в тексте (как эксплицитно, так и имплицитно) и возникающих при его восприятии" [К.А.Рогова, 2013, с. 7]. Но тем и интересен художественный текст, в том числе и поэтический, что он может быть созвучен ментальному опыту другого человека и может порождать у него собственные мысли и свое понимание всего того, что описывается в тексте.

Литература

Корниенко А.Ф. Взаимосвязь языка, мышления и сознания //Язык и мышление: Психологические и лингвистические аспекты: Материалы XII-й Международной научной конференции (Ульяновск, 16-19 мая 2012 г.). – М.: Ин-т языкознания РАН; Ульяновск: Ульяновский гос. ун-т, 2012. – С. 40-42.

Лескис Г.А. Синтагматика и прагматика художественного текста //Известия АН СССР, Серия литературы и языка. – 1982. – Т. 41. – № 5. – С. 431-441.

Рогова К.А. Интерпретация современного художественного текста (лингвистический аспект) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.seelrc.org/glossos/issues/2/rogoва.pdf> (дата обращения: 11.03.2013).

Доктор филол. наук Н.П. Пешкова (Уфа)

ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ «ПРИСУТСТВИЯ» АВТОРА В ПРОЦЕССАХ ПОНИМАНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА

Изучению проблемы гендера в языке и тексте уделялось значительное внимание в лингвистической литературе последних лет.

Однако такой важный, по нашему мнению, аспект восприятия информации, как гендерные ожидания адресата, оставался, как правило, за пределами практически всех известных моделей понимания текста. Между тем, как показывают психолингвистические исследования, данный аспект во многом определяет интерпретацию содержания и смысла сообщения реципиентом, создавая определенную «гендерную предзаданность» этого процесса.

Многие исследователи справедливо полагают, что гендер, являясь продуктом культуры, отражает устоявшиеся представления народа о женственности и мужественности, зафиксированные в различных видах текстов – сказках, фольклоре, художественной литературе. Неудивительно, что именно эти текстовые произведения и послужили основным материалом для большинства исследований гендерной проблематики.

В то же время можно предположить, что гендерные стереотипы, сложившиеся в обыденном сознании носителей языка и культуры, в принципе влияют на восприятие и понимание текста любого типа. В связи с этим для нас особый интерес представляют тексты научной и деловой коммуникации.

Считается, что классическая наука базируется на мужском, патриархальном начале и, как правило, определяется посредством таких «маскулинных» атрибутов, как объективность, рациональность, строгость, имперсональность. Сама иерархия наук имеет «маскулинный» характер, наиболее престижными и уважаемыми по-прежнему остаются математика, физика, химия, составляющие основу технических наук, обеспечивающих развитие мировой цивилизации. В то же время филологические науки и в современном мире сохраняют «феминность» своей природы [И.Г.Серова 2006].

Как мы уже отмечали ранее, на процесс восприятия информации действуют две группы факторов гендерного характера. Это: индивидуальная гендерная принадлежность личности реципиента феминному, маскулинному или андрогинному типу; и общие гендерные стереотипы, сложившиеся и действующие в коллективном сознании социума [Н.П.Пешкова 2007].

Понимание текста представляется нам конструктивным процессом взаимодействия информации, продуцируемой автором в форме текстового сообщения, с социально приобретенной и одновременно индивидуальной стратегией восприятия реципиента. Гендерные стереотипы играют в этом процессе важную роль как когнитивные категории, посредством которых осуществляется восприятие окружающей действительности и ее познание через формирование ассоциаций, имеющих отношение к половой принадлежности. Такое понимание проблемы, по нашему мнению, согласуется с современными экспериментальными данными психофизиологии, психологии и психолингвистики.

Мы разделяем такую точку зрения, согласно которой гендер заключает в себе различные значения, импликации и модели, приписываемые обществом естественному полу и затрагивающие механизмы осмысления информации любого рода.

Наши экспериментальные данные показывают, что представления о «феминном» стиле письма относятся не только к «женскому роману». Они «работают» и при восприятии научной литературы и делового текста.

Наши испытуемые, представители научного социума, географическая принадлежность которого ограничивалась уральским регионом, продемонстрировали стереотипные представления о том, каким должен быть деловой и научный «женский» и «мужской» текст.

Сравнительный анализ нашего материала с данными И.Х. Миграновой [И.Х.Мигранова 2007: 140-148], полученными с привлечением широкой сту-

денческой аудитории, гуманитарной и технической, во многом подтверждает действие все тех же прототипических представлений о «мужественности» и «женственности». Они по-прежнему соответствуют так называемым «идеализированным когнитивным моделям», в соответствии с которыми женщинам социально предписана экспрессивная роль, в то время как мужчинам – роль «инструментальная» [И.Г.Серова 2006: 73].

Нельзя не отметить, что «феминность» и «маскулинность», приписываемые нашими испытуемыми авторам научных и деловых текстов, в большинстве своем не совпадает с реальной половой принадлежностью.

Гендерные ожидания наших испытуемых также находят отражение и в реакциях, составляющих «встречный текст» реципиента (метод, используемый для исследования понимания различных типов сообщений). Они демонстрируют гендерную обусловленность не только отдельных видов реакций, таких, например, как «оценка» или «ассоциация», но и всего процесса понимания и интерпретации информации, представленной автором в тексте.

Литература

Мигранова И.Х. Экспериментальное исследование гендерных стереотипов в научном тексте // Языковое бытие человека и этноса: психолингвистический и когнитивный аспекты. – Вестник МГЛУ. – Серия «Лингвистика». – Вып. 541. – Ч.2. – 2007. – С.140-148.

Пешкова Н.П. Гендерные ожидания и стереотипы при восприятии делового и научного текста // Вестник ПГТУ. – Серия «Проблемы языкознания и педагогики» – №10(16). – 2007. – С.137-144.

Серова И.Г. Гендер как фактор когниции и коммуникации // Вопросы когнитивной лингвистики. – № 2. – 2006. – С. 65-74.

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЯЗЫКА И МЫШЛЕНИЯ ПОЭТА И ПИСАТЕЛЯ

И.Г.Казмина, канд. филол. наук С.О. Гуляйкина (Пенза)

МНОГОАСПЕКТНОСТЬ ПОНИМАНИЯ ПОЭТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ

Не будет большим преувеличением сказать, что для того, чтобы читать и понимать стихи, необходимо иметь хотя бы общее представление о поэтической форме вообще, её назначении и функции. В противном случае, читатель способен оценить только содержание, исходя из возможности его толкования. Если же текст довольно сложен для перефразирования, он получает характеристики «скучный», «заумный», «непонятный» и т.п. К типичным примерам можно отнести творчество Д. Хармса, Т.С. Элиота, А. Блока и многих других. Более того, целые поэтические направления и течения незаслуженно избегаются равнодушными к поэзии читателями только из-за отсутствия соответствующей подготовки. Приходится признать, что такой подход к оценке поэтического текста, основанный, главным образом, на анализе содержания посредством его перифраза нередок и для профессионалов, например преподавателей школ. Трудности с толкованием делают такой анализ банальным и неэффективным, и это не единственное слабое место подобного подхода.

На наш взгляд, существует несколько причин для того, чтобы критически отнестись к стремлению изучать и понимать поэтический текст, анализируя его содержание. Начнём с того, что исключительно анализ содержания не позволяет оценить по достоинству ни художественную ценность самой формы, ни понять её функциональное значение. Таковым нам представляется формалистический подход, рассматривающий форму как главное качество, позволяющее отличать стихи от прозы вообще и классифицировать различные жанры поэзии (например, сонет, лимерик, басня и т.п.).

Благодаря специфической форме вдумчивый подготовленный читатель даже в прозаическом произведении способен отметить присутствие поэтической речи. Ярким примером может служить отрывок из повести Джерома К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки», в котором описание реки и окружающего пейзажа посредством выбранного автором размера напоминает другое (поэтическое) произведение – «Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло. Именно выбранный размер придает необыкновенную лиричность описанию, которое формально может быть отнесено к белому стиху.

Ещё одна функция стихотворной формы состоит в передаче эмоциональной информации. Иными словами, выбор поэтом той или иной формы сообщает о его отношении к теме или объекту, добавляет эмоциональной окраски его идеям. Причём эта информация предлагается читателю как бы закодированной, её непросто извлечь и оценить, как, к примеру, выбор слов. Здесь необходимо выделить, с одной стороны, решение автора написать оду, сонет или эпиграмму, как традиционный способ выразить своё отношение к объекту, появившийся в результате соединения определённых социально-экономических и куль-

турно-исторических аспектов. С другой стороны, собственно стиль и манера изложения также помогают увидеть оттенки смысла и придают дополнительную эмоциональную окраску. Очень интересным примером может служить стихотворение В. Набокова «Размеры», где каждому размеру отводится своя роль в том впечатлении, которое стихотворение производит на читателя.

Следует упомянуть и о такой функции поэтической формы, которая отражает стремление автора обратиться к определенной аудитории, поскольку предполагается, что именно эту форму скорее признает и оценит аудитория. В качестве примера можно привести сатирическую поэму А. Толстого «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева», стихи В. Вишневского и И. Губермана, сатирические куплеты, звучащие со сцены, и частушки, потенциально обращённые к группам людей с разными социально-экономическими характеристиками. Иногда недостаточное знакомство с видами и особенностями формы имеет социально-исторические причины. Так, у представителей разных поколений различную реакцию вызывает выражение нежных чувств к объекту симпатии, облечённое в форму одного из современных музыкальных направлений – рэпа.

В заключение необходимо напомнить, что художественная ценность многих форм поэтической речи определяется множественностью толкования поэтических образов, что ставит под сомнение действенность перифраза, как основного способа прочтения. Это тем более справедливо, когда речь идёт о переводных стихах, где переводчики используют различные стилистические приёмы и особый – нередко лично-окрашенный – подбор слов.

Подводя итог сказанному, можно сделать вывод о важной роли поэтической формы как неотъемлемой части содержания. Недостаток знания о её назначении и функции существенно ограничивает количество художественных произведений, доступных пониманию. Многоаспектный подход, помогающий расширить горизонты понимания поэтической речи, мог бы внести существенный вклад в развитие эстетического восприятия потенциального читателя.

Канд. филол. наук А.Г.Кулик (Воронеж)

ТИП СОВЕТСКОГО ПОЭТА В РАБОТАХ О. БРИКА

Исторические события 1917 года изменили судьбу народа, его жизненный уклад, эстетические и художественные ценности, но если в политической сфере с распределением сил и с перспективами все было относительно понятно, то в области искусства революция только начиналась.

О. Брик в своих филологических и социологических разысканиях стремился разрешить эту проблему и обозначить отличительные особенности литературы нового пролетарского класса.

В статье «Реклама стихом», появившейся через несколько лет после революции, О. Брик сформулировал особую задачу, которую, по его мнению, в силу определенных художественных возможностей призвана решить именно поэзия, но не проза.

К поэзии, как некоему идеологическому оружию О. Брик подошел серьезно. Так в 1927 году в журнале «Новый ЛЕФ» он публикует достаточно объемную работу «Ритм и синтаксис», подробно рассматривая и анализируя в ней вопросы отечественного стихосложения.

Его подход к произведениям словесности явно опирался на основные эстетические принципы формализма, и художественное произведение О. Брик рассматривал как совокупность приемов, как некое механическое целое, следовательно, методология формализма в определенном смысле послужила осуществлению социального заказа.

Так в работе «Ритм и синтаксис» О. Брик стремился выявить определенную закономерность между часто встречающимися ритмико-синтаксическими конструкциями и содержанием, ведь в случае выявления такой закономерности поэзией можно пользоваться как обезличенным искусством, которое может превратиться в бесконечное варьирование и комбинацию формул и приемов. О. Брик в своих разысканиях стремился раскрыть формулу идеального советского стиха. Именно над созданием новой поэзии, ее смыслов, образов и форм выражения работал О. Брик.

В многочисленных рецензиях, написанных в 1930-х гг., он делает замечания писателям, исходя из формулы идеального агит-стиха, выведенной в работе «Реклама стихом» – смысл, ритм, звук, – разработанной на конкретном материале в его литературоведческих статьях «Звуковые повторы» и «Ритм и синтаксис». Среди замечаний, которые делал О. Брик современным поэтам, прослеживается это правило триединства.

О. Брик создавал идеальный образ советского поэта и человека на примере Маяковского, поскольку его творчество наиболее существенно и ярко, в нужной форме и нужном содержании, отразило революционный посыл рабочему классу. В итоге образу Маяковского при необходимости присваивались идеологические черты, замалчивалось то, о чем нельзя было говорить, чтобы его не разрушить.

О. Брик творил именно «тип советского поэта», в котором был невозможен индивидуализм, а значит и свобода выражения, уникальное личностное начало, то, что выделяет человека из толпы и массы.

Уникальный образ предводителя пролетарских масс в лице Маяковского должен был войти в массу, стать типичным ее представителем и, в каком-то смысле, шаблоном, под который в дальнейшем было бы легко подгонять жизнь и мышление советского человека. Таким образом теория социального заказа, о которой много и часто писал О. Брик, подходила к своему воплощению в реальность. На советскую поэзию была возложена особо важная задача – агитация, а на советского поэта – быть примером и своеобразным идеалом в этом процессе.

Литературно-критическая деятельность О. Брика явилась во многом определяющей в становлении сознания советского поэта. Основные черты, характеризующие этот феномен, были отчасти разработаны О. Бриком. Они сформировались под впечатлением революционной поэзии Маяковского, были теоретически обдуманы и обоснованы, а затем в многочисленных рецензиях тридцатых

годов выведены в массы. В результате сложился «тип советского поэта», который на многие десятилетия стал основной творческой единицей социалистического реализма.

Канд. филол. наук М. Г. Луннова (Пенза)

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННЫХ ПЕНЗЕНСКИХ ПОЭТОВ И ПИСАТЕЛЕЙ

Среди различных номинаций выделяются идеонимы как совокупность различных категорий имен собственных, которые имеют денотаты в умственной, идеологической и художественной сфере человеческой деятельности.

Из идеонимов более всего изучены заглавия литературных произведений (З. Д. Блистковский, В. А. Кухаренко, Б. А. Ларин, А. Ф. Лосев и др.), рассмотренных в функциональном, семантическом, структурном, литературоведческом аспектах.

В то же время необходимость специального исследования региональных литературных идеонимов возникает как закономерная потребность в заполнении лакун, образовавшихся вследствие игнорирования в процессе изучения ономастического пространства провинциального города.

Объектом исследования являются наименования произведений современных пензенских писателей, отражающие этнокультурное своеобразие языка русской провинции.

Предметом исследования выступают семантические особенности региональных идеонимов как уникальной подсистемы ономастического пространства современного русского провинциального города. Бесспорно то, что они чаще всего представляют собой «нарицательное существительное или сочетания слов. При этом нарицательное существительное не утрачивает своего лексического значения, а лишь изменяет свою функцию» [Русская грамматика 1982: 461], приобретая в авторском тексте новые коннотативные значения.

Естественно, у прозаиков названия произведений отличаются от заголовков, которые дают своим стихотворениям поэты, но в данном случае это не так важно, поскольку нам надо установить в целом денотативную основу идеонимов. На этом основании можно выделить несколько групп.

I. Субъектные идеонимы используются, если в названии обозначается человек (Г. Е. Горланов «*Человек*»). Лицо может характеризоваться по роду занятий (В. А. Дорошина «*Лицедей*», Ю. А. Арбеков «*Пилигрим*»), по умственным и физическим способностям (С. Н. Гуляевский «*Дурак*», Ю. А. Арбеков «*Провидец*»), по имени (Т. В. Кадникова «*Лидия*», О. В. Коршунова «*Олеся*»), по социальному статусу (В. А. Поляков «*Вдова*»).

II. Обстоятельственные идеонимы в творчестве пензенских писателей составляют достаточно большую группу. Они могут обозначать

1) те или иные временные отрезки, в частности, времена года (В. М. Бахарев «*Лето красное*», Г. Е. Горланов «*Лики весны*», В. И. Зайцев

«Осень»); конкретные месяцы различных сезонов (В. Н. Давыдов «Декабрь», М. И. Кириллов «Зареченский май», В. А. Сухов «Август»); время суток (В. Д. Агапов «Вечер поэзии», В. А. Дорошина «Начало дня», Т. В. Кадникова «Утро»);

2) ту или иную местность: названия городов и деревень, чаще всего расположенных в Пензенской области (Г. Е. Горланов «Моя Пенза», В. Д. Агапов «Восход в Тарханах», В. А. Сухов «Родное Архангельское»); наименования рек (Е. В. Мягкова «Над рекой Сердобой», В. А. Поляков «По-над Мокшей ветры буйные», Г. Е. Горланов «На Мокше»); а также наименование топообъекта в природе (А. П. Аверьянов «Чёрный омут», Н. А. Куленко «Высокий берег»); в населенном пункте (В. Д. Агапов «На липовой аллее», В. Ю. Самсонов «Старые улицы»); нередко помещение (Е. В. Мягкова «Спящий храм», В. Ю. Самсонов «В мастерской художника», В. А. Сухов «Старый дом»).

III. Предметные идеонимы представляют одну из самых многочисленных групп в творчестве современных пензенских писателей. Такие названия указывают, что номинируется «всякое конкретное материальное явление, воспринимаемое органами чувств и мышлением как нечто существующее особо» [Большой толковый словарь русского языка 2003: 958]: В. Д. Агапов «Памятник», М. И. Кириллов «Фотография», Е. В. Мягкова «Рябины гроздь».

Особую подгруппу в этом разряде составляют идеонимы, в которых обозначены животные и птицы: А. П. Аверьянов «Дворняга», Г. Е. Горланов «Воробей», С. Н. Гуляевский «Пёс», Т. В. Кадникова «Слоны» и др.

IV. Процессуальные идеонимы обозначают событие или ситуацию, которые протекают во времени: Н. А. Куленко «Прощание в роще», В. Ю. Самсонов «Звездопад», Л. И. Терехина «Размышление».

V. Образные идеонимы отражают некий идеальный мир, фантазию. Эти номинации составляют довольно большую группу в творчестве пензенских поэтов и писателей в целом и каждого в отдельности, так как каждый художник в своих произведениях пытается отразить такие реалии, как человек во времени и пространстве, по-своему показать те предметы, которые его окружают, те события, в которых он принимает участие: В. В. Филонов «Поздняя любовь», Б. В. Шигин «Мелодия души», В. А. Юраков «Фантазия», Л. И. Яшина «Откровение», Г. Е. Горланов «Явление истины», Т. В. Кадникова «Бессмертие» и др.

Образный компонент присутствует в семантике всех идеонимов, что является их дифференциальным признаком в ряду других онимов: отличительной чертой денотатов идеонимов пензенских поэтов и писателей является особая образность, художественность, идеальность, можно добавить ещё «напевность», характерная не только самим стихам, но и часто их названиям, призванным затронуть людские сердца, пробудить в них что-то святое и светлое.

Предложенная классификация идеонимов включает лишь основные разряды и предполагает их дальнейшую конкретизацию, учёт всех аспектов номинации произведений региональных поэтов и писателей.

Литература

Большой толковый словарь русского языка / Под ред. С. А. Кузнецова. – СПб: Норинт, 2003.

Русская грамматика. В 2-х т. – Т. 1. – М.: Наука, 1982.

И.В.Маравина (Ульяновск)

ОТРАЖЕНИЕ СЕМЕЙНЫХ СЦЕНАРИЕВ В ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

В лингвистическом плане, семейный сценарий – это сформировавшиеся посредством языка установки в нашем сознании, которые хранятся в сознании в виде фраз и предложений, поскольку язык является чрезвычайно сильным средством воздействия на психику человека. Оно может быть как позитивным, так и негативным. Изучение и исследование семейных сценариев крайне важно для здоровья и благополучия людей, так как иногда эти сценарии лучше корректировать, а то и вовсе менять.

Стоит отметить, что отражение семейных сценариев мы можем найти в русской поэзии. Например, в произведении А.С.Пушкина «Евгений Онегин»:

*Блажен, кто ведал их волненья
И наконец от них отстал;
Блаженней тот, кто их не знал,
Кто охлаждал любовь — разлукой...
Поверьте (совесть в том порукой),
Супружество нам будет мукой.
Я, сколько ни любил бы вас,
Привыкнув, разлюблю тотчас;
Начнете плакать: ваши слезы
Не тронут сердца моего,
А будут лишь бесить его.*

Читая эти строки, мы понимаем, что они отражают отношение адресата к семейной жизни в целом. Такое отношение свойственно определённому слою интеллигентов. Для них супружество – это «мука», семья в их представлении не имеет никакой ценности. Вероятней всего, «мука» в супружестве – это один из вариантов индивидуального несчастья в развёртывании семейного сценария, о чём писал в своё время Л.Н.Толстой: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему» [Л.Н.Толстой 1980: 3].

В поэме М.Ю.Лермонтова «Тамбовская казначейша» мы наблюдаем совсем иную картину индивидуального характера. Тамбовский казначей проигрывает свою жену в карты улану:

*Недолго битва продолжалась;
Улан отчаянно играл;
Над стариком судьба смеялась —
И жребий выпал... час настал...
Она на мужа посмотрела*

*И бросила ему в лицо
Свое венчальное кольцо –*

Для казначея жена – это всего лишь предмет, который можно так легко, без всякого сожаления, проиграть в карты. Очевидно, проигрыш жены в карты – один из вариантов развития семейных отношений в 19-м веке.

Следует заметить, что поэтическая речь – это не единственная речевая сфера, где отражаются семейные сценарии. Существенной сферой являются также и русские народные пословицы, ср.:

На молодой жениться – с молодцами не водиться.

Богатую взять – станет попрекать!

Хорошую взять – много будут люди знать.

Умную взять – не даст слова сказать.

Знатную взять – не сумеет к работе пристать.

Из дворянства взять – надо много убору держать.

Из посадских взять – много книг (вина) держать.

Грамотницу взять – станет праздники разбирать.

Церковного чину взять – кутейником станут звать.

Из приказных взять – надо приказный порядок знать.

Из холопства взять – будут пересмехать.

Из крестьянства взять – от компании отстать.

Худую взять – стыдно в люди показать.

Убогую взять – нечем содержать.

Старую взять – часто с нею хлопотать.

Фабричную взять – дома не собрать.

Слепую взять – всё растерять.

Пьяницу взять – будет крадучи вино покупать [В.И.Даль 1957: 363-364].

Полагаем, что изучение языкового выражения семейных сценариев в различных речевых сферах является актуальной и насущной лингвостилистической проблемой.

Литература

Даль В.И. Пословицы русского народа. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 991 с.

Толстой Л.Н. Анна Каренина. – Т.: Издательство «Узбекистан», 1980. – 776 с.

*Докт. филол. наук А.В. Пузырёв, студентки Е. П. Борисова, А. Г. Морозова
(Ульяновск)*

**НАПРАВЛЕННОСТЬ ХИТОВЫХ ПЕСЕН РАДИОСТАНЦИЙ ЕВРОПА+,
РУССКОЕ РАДИО, РАДИО DFM И LOVE RADIO В 2012 Г.**

В настоящем докладе рассматривается конструктивная (созидательная) и деструктивная направленность современных массовых песен. В качестве тако-

вых всего взяты 40 песен – по 10 наиболее популярных современных песен в итоговых хит-парадах за 2012-й год (данные архива «Радио Европа Плюс: Еврорит ТОР-40», архива «Русское радио: Золотой граммофон», архива Радио DFM и архива Love Radio).

При анализе содержательной основы художественных текстов мы пользуемся иерархически выстроенной пирамидой установок, включающей установки:

1) **физические** (установки, обеспечивающие потребности в еде, питье, сексе и достижение других чувственных удовольствий),

2) **личностные**, направленные на творческую самореализацию личности в искусстве, науке, спорте и других общественно полезных сферах (здесь, как и на других уровнях, могут быть выявлены установки как созидательного, так и деструктивного плана),

3) **межличностные**, обеспечивающие развитие или разрушение межличностных отношений с близкими, родными, друзьями и товарищами (сюда же относятся установки на отношения с лицами противоположного пола),

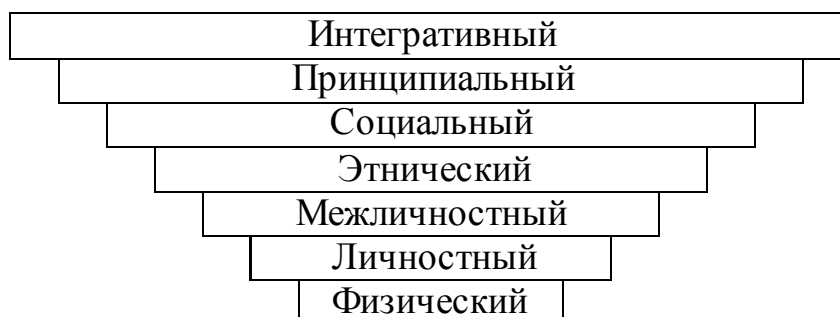
4) **этнические**, связанные с принадлежностью к определённом этносу, расе (здесь могут быть выделены тоже две противоположные позиции: альтруистическая и эгоистическая; см.: [Л.Н.Гумилёв 1997: 162-163]),

5) **социальные**, направленные либо на общекомандные, корпоративные отношения, либо на конформизм и подавление инакомыслящих в конкретном социальном сообществе,

6) **принципиальные**, предопределяющие следование личности принятым ею принципам поведения или беспринципность, притворство и прагматизм поведения в социуме,

7) **интегративные**, связанные с бережным или расточительным отношением к матери Природе, к Матери Земле, связанные или с отчуждением от всего мира, или с ощущением с ним своего глубинного родства [А.В.Пузырёв 2010].

Уровни потребностей и установок:



На каждом из указанных уровней могут наблюдаться не только конструктивные, но также и дефектные социально-психологические установки, характеризующие соответственно «зрелых» и «незрелых» личностей. В данном случае сошлёмся на обзор различных исследований «зрелых» и «незрелых» личностей, предпринятый в работе Г.Олпорта [Г.Олпорт 2002: 330-353].

Используя указанную пирамиду установок, мы посчитали возможным определить содержательную направленность наиболее популярных сегодня в России песен.

По версии радиостанции «Европа+» наиболее популярной оказалась песня *Madonna «Masterpiece»* (тексты и перевод текстов нами взяты в Интернете). О чём говорится в этой песне?

Героиня песни идеализирует объект своей привязанности и жаждет отношений, которые невозможны.

| | |
|---|---|
| <i>A rare and priceless work of art, Stay behind your velvet rope But I will not renounce all hope.</i> | Ты редкое и бесценное произведение искусства, Все стоят за бархатной веревкой, Но я не теряю надежды. |
|---|---|

| | |
|--|--|
| <i>And I can't tell you why It hurts so much To be in love with the masterpiece.</i> | И я не могу сказать тебе, почему Это так сильно ранит, Когда ты влюблена в шедевр. |
|--|--|

| | |
|--|--|
| <i>It seem to me it's what you're like, The "Look but, please, don't touch me" type.</i> | Кажется, что ты именно такой, “Любуйся, но, пожалуйста, не прикасайся”. |
|--|--|

Вероятно, он недоступен для неё, потому что женат. Но героиня сравнивает себя с «вором в ночи» – она пытается взять не своё, что, как известно по старой поговорке, чревато тем, что закон равновесия сработает и она сама лишится чего-то.

На межличностном уровне героиня не берёт на себя ответственности за отношения. «Ничто не вечно», – говорит она. Соответственно, своё увлечение героиня рассматривает как нечто временное, не представляющее особой важности.

Героиня влюбилась в мужчину с первого взгляда.

| | |
|--|---|
| <i>From the moment I first saw you All the darkness turned to light.</i> | С того момента, как я впервые увидела тебя, Серые будни обернулись светлыми днями. |
|--|---|

Вероятно, она успела оценить только его внешность, что также остаётся в рамках физических установок и является деструктивным поведением.

Развития героини как личности в данной песне мы не наблюдаем. Установок высших уровней в тексте также не представлено. Следовательно, доминирование установок нижнего плана разрушительного характера позволяет отнести данную песню к деструктивным.

По версии радиостанции «Русское радио», наиболее популярной оказалась песня *Нюша «Воспоминание»*. А о чём эта песня?

*Ты прячешь откровенные детали,
Как будто мы с тобой друг друга не знаем.*

*Мы независимо пересекали
Улыбаясь навстречу судьбе.*

*Мы оба погружались в это небо,
Никто из нас на крыше раньше не был.
Делились сотнями воспоминаний,
И я всегда верила тебе.*

*Я теперь твоё воспоминание.
Может я была тебе посланием,
Ты забыть меня уже не сможешь,
Ты не сможешь забыть... Ты не сможешь забыть...*

Основными уровнями установок, представленных в этой песне, снова являются физический и межличностный.

Физические установки представлены в следующих строчках:

*Ты прячешь откровенные детали
Как будто мы с тобой друг друга не знаем.*

В последующих строчках подразумевается то же самое.

Личностного развития героини мы не видим. Она «опять ушла искать ответы», не извлекая никакого позитивного опыта из пережитого.

Песня посвящена установкам межличностного уровня. Героиня легкомысленно воспринимает отношения, которые у неё были. Ничего полезного из своего опыта она не извлекает. Сначала она вступает в близкие отношения с человеком, а затем жалеет, что «оставила на сердце шрамы». О том, чтобы сначала узнать этого человека, она не озаботилась. В чувствах её, может быть, обмана не было, но и глубины в них не было также. Таким образом, девушка «опять ушла искать ответы», не найдя ответов здесь. Значит, и в следующий раз подобная модель отношений проявит себя. Но стоит ли так растрачиваться девушке, когда так важно сначала найти своего человека, а потом уже вступать с ним в определённого рода отношения?

Таким образом, в песне доминируют разрушительные установки низших уровней. Нет сомнений, что она деструктивна.

По версии радиостанции Радио DFM наиболее популярной стала песня *Bel Suono & Dj Magic Finger «Te Quiero»*. И она далеко не ушла от предыдущих. Отчётливо прослеживаются установки физического плана:

| | |
|----------------------------------|--------------------------|
| <i>You feel me one more time</i> | Ты снова чувствуешь меня |
| <i>I'm fly, I'm fly, I'm fly</i> | Я словно парю в облаках |

| | |
|-----------------------------------|--|
| <i>You feel me one more time</i> | Ты снова чувствуешь меня |
| <i>You make me feel so high</i> | С тобой мне так хорошо |
| <i>You touch me one last time</i> | Ты прикасаешься ко мне в последний раз |

Герои демонстрируют какую-то болезненную привязанность друг к другу. Можно сказать, что отношения не дают им развиваться как личностям:

| | |
|------------------------------|------------------------|
| <i>My babe I can not fly</i> | Милая, мне не взлететь |
|------------------------------|------------------------|

На межличностном уровне отношения являются проблемными, герои не могут быть вместе, им приходится расстаться:

You touch me one last time Ты прикасаешься ко мне в последний раз
Why why why? Почему, почему, почему?

Создаётся впечатление, что герои следуют принципу удовольствия, который оказывается для них сильнее здравого смысла. Кажется, пара не извлекла для себя никаких уроков из неудавшихся отношений и не собирается в будущем брать на себя ответственность в построении новых отношений.

Установки высших уровней не представлены. Следовательно, и эта песня деструктивна.

По версии радиостанции Love Radio наиболее популярной стала песня *Carly Rae Jepsen «Call me maybe»*.

Физические установки являются одними из основных в данной песне:

Your stare was holdin', Твой **взгляд** притягивал.
Ripped jeans, skin was showin' Рваные джинсы, сквозь которое
Hot not, wind was blowin' видно **тело**.
Жарко не было, обдувал ветерок.

В данной песне мы не наблюдаем развития героини как личности. Девушка не берёт на себя ответственность за отношения с молодым человеком и утверждает, что «это просто безумие». Она только что встретила его и уже «навязывает» себя ему, предлагает ему записать её номер телефона, хотя, по-видимому, молодой человек не проявляет никакого интереса к героине:

You took your time with the call, Ты **не спешил** звонить,
I took no time with the fall А я уже подумала, что проиграла.
You gave me nothing at all, Ты **ничего** мне **не дал**,
But still, you're in my way Но ты всё ещё на моем жизненном пути.

Деструктивность межличностных установок видна и в характере взаимоотношений героини с представителями мужского пола вообще:

And all the other boys, Все другие парни
Try to chaaase me Пытаются завоевать меня

Видимо, героиня позволяет себе в обществе вести себя достаточно раскрепощённо, тем самым давая повод для ухаживаний молодым людям.

Установки этнического и социального уровней в песне не прослеживаются.

Мы видим отсутствие каких-либо определённых принципов. Героиня практически не знает этого молодого человека, но уже говорит:

I trade my soul for a wish Я отдаю свою душу за желание

Интегративные установки, разумеется, не наблюдаются.

Таким образом, и в данной песне доминирующими являются установки нижних уровней, носящие деструктивный характер. Установки верхних уровней либо не представлены вообще, либо представлены слабо и носят разрушительный характер. В песне говорится о легкомысленности героини в отношениях с мужчинами, что и позволяет нам сделать вывод о том, что она является **деструктивной**.

Результаты анализа 40 хитовых песен в 2012 году, по версии четырёх наиболее известных радиостанций, представим в четырёх таблицах:

Таблица 1. Европа+

| № | Исполнитель/Песня | Направленность |
|----|--|---------------------------------------|
| 1 | Madonna – Masterpiece | Деструктивная |
| 2 | Nickelback – When we stand together | Амбивалентная |
| 3 | Michael Mind – Rio De Janeiro | Деструктивная |
| 4 | Kelly Clarkson – Stronger (What Doesn't Kill You) | Амбивалентная с деструктивным трендом |
| 5 | Playmen – Fallin | Деструктивная |
| 6 | Aura Dione & Rock Mafia – Friends | Деструктивная |
| 7 | David Guetta & Sia – Titanium | Деструктивная |
| 8 | Avicii – Levels | Деструктивная |
| 9 | Loreen – Euphoria | Деструктивная |
| 10 | Junior Caldera & Natalia Kills & Far East Movement – Lights out (Go crazy) | Деструктивная |

Таблица 2. Русское радио

| № | Исполнитель/Песня | Направленность |
|----|-------------------------------------|--|
| 1 | Нюша – Воспоминание | Деструктивная |
| 2 | Reflex – Я буду небом твоим | Деструктивная |
| 3 | Доминик Джокер – Если ты со мной | Деструктивная |
| 4 | Григорий Лепс – Я стану водопадом | Деструктивная |
| 5 | Елка – Около тебя | Амбивалентная с разрушительным трендом |
| 6 | Денис Майданов – Пролетая над нами | Деструктивная |
| 7 | Полина Гагарина – Спектакль окончен | Деструктивная |
| 8 | Филипп Киркоров – Я отпускаю тебя | Деструктивная |
| 9 | 5ivesta Family – Вместе мы | Деструктивная |
| 10 | Елена Ваенга – Шопен | Деструктивная |

Таблица 3. Радио DFM

| № | Исполнитель/Песня | Направленность |
|----|--|----------------|
| 1 | Bel Suono & Dj Magic Finger – Te Quiero | деструктивная |
| 2 | Basto & Yves V – Cloudbreaker | --- |
| 3 | Flo Rida – Whistle | деструктивная |
| 4 | Ton!K & Erick Gold – Lead the way | деструктивная |
| 5 | Klaas & Bodybangers – I like | деструктивная |
| 6 | Gotye & Kimbra – Somebody that I used to know | деструктивная |
| 7 | Javi Reina & Alex Guerrero & Syntheticsax – Oig 2011 | --- |
| 8 | Michel Telo – Ai se eu te pego | деструктивная |
| 9 | Dj Smash & Maury – Rendez-vous | деструктивная |
| 10 | Junior Caldera & Natalia Kills & Far East Movement – Lights out (Go crazy) | деструктивная |

Таблица 4. Love radio

| № | Исполнитель/Песня | Направленность |
|----|---|----------------|
| 1 | Carly Rae Jepsen – Call me maybe | деструктивная |
| 2 | Aura Dione & Rock Mafia – Friends | деструктивная |
| 3 | Michel Telo – Ai se eu te pego | деструктивная |
| 4 | Rihanna & Calvin Harris – We found love | деструктивная |
| 5 | Justin Bieber & Big Sean – As long as you love me | деструктивная |
| 6 | Kelly Clarkson – Stronger (What doesn't kill you) | амбивалентная |
| 7 | Pit Bull & Chris Brown – International love | деструктивная |
| 8 | Flo Rida – Whistle | деструктивная |
| 9 | David Guetta & Sia – Titanium | деструктивная |
| 10 | Rihanna – Where have you been | деструктивная |

Что следует из проведённого анализа?

Во-первых, можно сделать вывод, что самыми популярными песнями являются песни разрушительного характера, в содержании которых по сути представлены только деструктивные установки низших уровней. Это говорит о том, как сильно повлияла деструктивно направленная информация на образ мышления молодых людей. Смысловая защита текста прекрасно выполняет свою

функцию. В итоге молодёжь выбирает для прослушивания песни, которые вызывают к самым недостойным, низшим человеческим наклонностям. Каким же принципами она будет руководствоваться в жизни и какое её ждёт будущее?

Во-вторых, имеет смысл сделать вывод о направленности песен каждой отдельной радиостанции. *Love radio* не удивляет нас разнообразием. Странно было обнаружить одну амбивалентную песню (имеющую, однако, деструктивный тренд) в стройном ряду деструктивных. Большинство песен призывает к ничему не обязывающим отношениям физического плана, в которых руководствоваться нужно только принципом удовольствия. По вполне обоснованному мнению основоположника психоанализа, принцип удовольствия как высшая тенденция, которой подчиняются психические процессы, в свою очередь, подчинён более первоначальному принципу, – принципу влечения к смерти, который является основным, первоначальным и всеобщим принципом органической жизни (см.: З.Фрейд 1979). Значит, «радио любви» постепенно убивает своих слушателей? Остаётся задать вопрос – а кому нужна такая *любовь*?

Radio DFM представляет нам ту же самую картину. Однако в этом году *Love radio* передало ему пальму первенства по деструктивности: 100 % проанализированных песен разрушительны. Отчётливо виден призыв к «одноразовым» отношениям, а если песня и не посвящена физическим установкам, то она демонстрирует деструктивную модель межличностных отношений. Такое вот обучение...

Содержание песен радиостанции *Европа+* более разнообразно: при анализе были обнаружены две амбивалентные песни, одна из которых посвящена, как ни удивительно, установкам социального плана. Таким образом, одна песня стояла особняком от остальных, посвященных межличностным отношениям или отношениям исключительно физического плана. Однако конструктивных песен по-прежнему не наблюдается.

Анализируя песни радиостанции *Русское радио*, где представлены только произведения отечественных авторов и исполнителей, нетрудно проследить устойчивую тенденцию. Кроме того, что большинство песен посвящено межличностным отношениям, в которых пара, как правило, не берёт на себя ответственности за них, можно заметить, что из песни в песню переходит мотив разрушительной любви-мании, характеризующейся болезненной зависимостью от партнёра и неуверенностью в отношениях. Герои ставят свою якобы великую и вечную любовь выше всех других составляющих человеческой жизни, выше высшего. Они либо превозносят свои отношения, не задумываясь при этом о будущем и о том, что из себя на самом деле представляет объект их привязанности, либо позволяют отношениям разрушать их жизнь. Такое вот однообразное меню предлагается на выбор отечественным радиослушателям.

Можно уверенно сказать, что популярные песни всех радиостанций призывают нас руководствоваться только принципом удовольствия и не брать на себя ответственность за свою жизнь. Происходит вживление в мозговые центры своего рода музыкальных электродов, вследствие чего молодёжь всё больше напоминает лабораторных крыс в известном эксперименте. Во всё большей

степени навязывается принцип «Live fast, die young» ‘Живи ярко, бери от жизни всё и умри молодым’.

Так что же нам, жертвам постоянно льющейся из всех источников деструктивной информации, остаётся делать? Какой путь выбрать, чтобы не поддаться внушению и не разрушить свою жизнь по примерам, навязываемым нам средствами массовой информации? Сложно сопротивляться подобному влиянию, ведь все мы стадны. Однако стоит вспомнить настойчивый совет великого немецкого философа Иммануила Канта: «Имей мужество пользоваться своим умом». Пожалуй, если мы наконец начнём пользоваться своим умом, надежда ещё остаётся.

ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Гумилёв, Л. Н. Этногенез и биосфера Земли [Текст] / Л. Н. Гумилёв; сост. и общ. ред. А. И. Куркчи. – М. : Институт ДИ-ДИК, 1997. – 640 с.: ил. – (Сер. альманахов «Сочинения Л.Н.Гумилёва, вып. 3»).

Олпорт, Г. Становление личности : избранные труды [Текст] / Г. У. Олпорт. – М. : Смысл, 2002. – 462 с.

Пузырёв, А. В. Прологомены к эстетике языка и оценка содержательной основы массовых песен: учебное пособие к курсам «Социальная психология», «Теория и практика массовой информации», «Психология массовой коммуникации», «Психология журналистики» [Текст] / А. В. Пузырёв. – Ульяновск : УлГТУ, 2010. – 123 с.

Фрейд, З. По ту сторону принципа удовольствия [Текст] // Психология бессознательного : сборник произведений / З. Фрейд. – М. : Просвещение, 1989¹. – С. 382-424.

Канд. филол. наук И. Г. Родионова (Пенза)

ОБ ОДНОМ АНАЛИТИЧЕСКОМ СПОСОБЕ ВЫРАЖЕНИЯ ПРОШЕДШЕГО ВРЕМЕНИ ГЛАГОЛА (на материале художественной прозы К. Г. Паустовского)

В аспекте усиления в современном русском языке тенденций к аналитизму интерес представляет изучение аналитических синтаксических конструкций, характеризующихся структурно-семантической устойчивостью и регулярностью функционирования в языке и речи. Одной из таких конструкций является сочетание глагола с модальной частицей *бывало*.

В Объяснительном словаре русского языка отмечается: слово *бывало* «употребляется для выражения того, что названное действие не раз происходило в прошлом» [Объяснительный словарь русского языка 2003: 38].

Анализ языкового материала свидетельствует об использовании сочетания «глагол + модальная частица *бывало*» преимущественно в разговорной речи и в художественной литературе в речи персонажей и автора-рассказчика. В этом плане интересна проза К. Г. Паустовского, художественно-эстетической ценно-

стью которой является широкая представленность речевых высказываний персонажей.

При употреблении с глаголом прошедшего времени модальная частица *бывало* служит для актуализации в высказывании значения действия, неоднократно повторявшегося в прошлом: *Постепенно и звери и птицы привыкли к Пете и, бывало, прислушивались по утрам: когда же запоёт за кустами его рожок?* («Дремучий медведь»); *Пух от репейника летал, бывало, целыми облаками, набивался в рот, в нос, прилипал к лицу* («Дорожная книга»).

Значение прошедшего времени может быть передано аналитической конструкцией, содержащей глагол не в форме прошедшего времени, а в форме настоящего или будущего времени с модальной частицей *бывало*. Такая «грамматическая вольность» присуща речи персонажей произведений К. Г. Паустовского. Ср.: «Живая речь» <...> является кузницей не только грамматических вольностей, экспериментов, но и грамматических изменений... Живая речь с восхитительной лёгкостью меняет формы слова, его связи, синтаксические позиции, «оттеняет» значение...» [Лекант 2007: 28]. Таким образом, значение прошедшего времени глагола выражено не одним глаголом, а всей аналитической конструкцией: *Отец мой был человек спокойный и любил ремесло. Дуги он делал расписные. Бывало, в ясный день развесит их сушиться по избе, так лучшего праздника для нас, ребят, и не надо* («Просьба бойца Терёхина»).

Рассматриваемая аналитическая конструкция употребляется в двусоставных (в том числе неполных) и односоставных обобщённо-личных предложениях.

В двусоставных предложениях в одном контексте возможно употребление глаголов как в форме одного времени (настоящего или будущего), так и в форме разных времён: – *Да-а... – сказал, не расслышав вопроса, лесник, – была девочка звонкая. Бывало, как побежит в лес по грибы – никаких тебе малиновок не надо!* («Кипрей»); *Бывало, приедем, отдохнём, потом мать наденет сарафан, заплетёт косу, как девушка, и идёт со мной в лес* («Старая яблоня»); *Я, бывало, еду через лес к себе на кордон, так у меня на колёсах одной давленной ягоды на два пальца налипнет* («Спор в вагоне»); *Маша с нами теперь даже играет. А ране, бывало, как увидит кого из нас, так и бежит, бежит – не догонишь* («Старые серьги»).

В односоставных обобщённо-личных предложениях независимый глагол в форме 2-го лица единственного числа изъявительного наклонения создаёт значение обобщения, а частица *бывало* указывает на повторяемость действия и на его отнесённость к плану прошлого: *За Семёновым директор пригласил лошадей. То, бывало, у него лошадей не допросишься, очень уж экономный мужик, а тут – пожалуйста!* («Аннушка»); *Вот была девчонка со светлой косой, тихая, как мотылёк. И ходила легко. Бывало, шагу её не услышишь* («Аннушка»).

Значение неоднократного действия в прошлом, выраженное аналитической конструкцией «глагол + модальная частица *бывало*», может усиливаться следующими языковыми средствами:

1) словами (контактными или дистантными по отношению к аналитической конструкции), семантика которых содержит временной компонент:

«Раньше, – рассказывал Чичкин, – воробьи собирались стаями по две-три тысячи штук. Бывало, как вспорхнут, как рванут в воздух, так не то что люди, а даже извозчицьи лошади шарахались и бормотали: «Господи, спаси и помилуй! Неужто нету на этих сорванцов управы?»» («Растрёпанный воробей»);

2) частицей *всё*, усиливающей значение повторяемости действия: *Пётр Гаврилыч очень отца за эти дуги уважал и, бывало, всё говорил: «Талант у тебя, Прохор, великий, и дуги твои можно показывать в Эрмитаже рядом с картинами» («Просьба бойца Терёхина»);*

3) повтором глагола, выражающим длительность действия: *И такая задушевная была, такая сердечная. Всё, бывало, сидит и сидит у себя на диванчике одна, не с кем ей слова сказать («Телеграмма»).*

Литература

Лекант П. А. Гибридные слова и гибридные части речи [Текст] / П. А. Лекант // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». – № 1. – 2007. – М.: Изд-во МГОУ. – С. 80 – 83.

Объяснительный словарь русского языка: Структурные слова: предлоги, союзы, частицы, междометия, вводные слова, местоимения, числительные, связочные глаголы: Ок. 1200 единиц / Гос. ин-т рус. яз. им. А. С. Пушкина; В. В. Морковкин, Н. М. Луцкая, Г. Ф. Богачёва и др.; Под ред. В. В. Морковкина. – 2-е изд., испр. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 421 с.

Е.В. Хомякова (Москва)

ТВОРЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ ПИСАТЕЛЯ В ЗЕРКАЛЕ ПРОЕКТА «ВИДЕОТЕКСТ»¹

Столько, сколько существует письмо и книга, предметом полноценного чтения становились только результаты творческой работы – готовый текст. Электронная эпоха дала нам новый инструментарий, который позволяет решить уникальную задачу – представить предварительные варианты в их последовательности, сам процесс создания текста как процесс наблюдаемый, читаемый, воспринимаемый во всех тонкостях движения писательской мысли, отраженной на экране монитора или дисплее планшета в виде анимированного «плавания» слов и строк. Эту задачу поставил и решает проект «Видеотекст», который разрабатывается с октября 2011 г. на кафедре русского языка и стилистики МГУП им. Ивана Федорова рабочей группой под руководством д. филол. н. Г.В. Векшина, а с 2012 года – в ее тесном сотрудничестве с Центром текстологии и стиховедения Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН под руководством д. филол. н. Н.В. Перцова (с 2013 года – при поддержке РГНФ).

¹ Работа осуществляется при поддержке РГНФ (грант №13-04-12029).

Цель проекта «Видеотекст», не имеющего аналогов ни в России, ни за рубежом, – создание технологии подготовки мультимедийных электронных изданий нового типа, открывающих принципиально новые возможности чтения и понимания текста на всех стадиях работы автора над ним благодаря перцептивно адекватной визуализации процесса становления текста.

В ходе работы решаются следующие задачи:

1. Создание лингвистического и текстологического обеспечения визуализации процедур становления текста.

2. Разработка принципов адаптации динамической формы представления текста к восприятию читателем с учетом психолингвистических и физиологических аспектов чтения.

3. Создание программной среды для решения задачи визуализации процесса письма, определение необходимых операций и создание библиотеки визуальных эффектов.

4. Разработка принципов видеотипографики – семиотического графического инструментария программы на основе системы функциональной дифференциации движущихся графических символов.

5. Подготовка электронных изданий, представляющих видеотексты художественных, публицистических, рекламных произведений, а также служебных, юридических документов на русском и иностранных языках.

Формальным новшеством модели чтения, предлагаемой проектом «Видеотекст», является опция, предлагаемая читателю электронной книги в интерфейсе программы для чтения текстов, – опция «Проследить процесс создания текста», или «Оживить черновики».

Материалом для отработки процедур электронной визуализации становления текста нами избраны черновики отдельных лирических стихотворений А.С. Пушкина. На подготовительном этапе создавались текстологические сценарии для каждого произведения на основе анализа рукописей, а также текстов редакций по полному академическому собранию сочинений поэта. Принципы визуализации пути создания текста первоначально отрабатывались в графическом формате, а после выявления ее существенных недостатков – в текстовом формате в среде программы Microsoft Office PowerPoint 2010.

Первые результаты работы были представлены на ежегодной студенческой конференции в апреле 2012 г., на которой проект занял III место, а в ноябре – Институте языкознания РАН на Международной научной конференции к 50-летию М.И. Шапира. Разработчиками проекта были представлены видеотексты отдельных лирических стихотворений Пушкина («Цветок», «На холмах Грузии лежит ночная мгла», «Обвал»). В настоящее время идет разработка самостоятельной программы автоматической обработки текстологической информации на основе языка C#, благодаря которой сможет быть визуализирован процесс создания большого корпуса текстов. В качестве конечного продукта должно быть представлено электронное издание стихотворений А.С.Пушкина, защищенное от копирования, доступное на любых устройствах для чтения и содержащее анимированное и постраничное представление процесса создания текста

с возможностью просмотра истории правок и добавления любого вида комментария.

Технология нацелена на широкое применение в области разработки методов коммуникативной оптимизации текста в сфере рерайтинга и копирайтинга, PR и рекламы, в сфере изучения и освоения любых речевых практик, в том числе в области политтехнологий и масс-медиа, при реконструкции процесса создания текста в ходе судебных экспертиз, в построении учебных курсов стилистического, текстологического и редакторского профиля. Модель может быть использована как элемент любых текстовых электронных изданий.

Сегодня теория и практика массовой коммуникации, редакторской подготовки изданий, стилистики, психолингвистики, риторики постоянно обращается к процессам становления текста в деловых, научных и учебных целях. Технологии их визуального представления до сих пор не существовало. На современном этапе развития электронных средств коммуникации проект «Видеотекст» открывает возможность наблюдать и осмысливать эти процессы.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЯЗЫКА И МЫШЛЕНИЯ

Канд. пед. наук В.В.Бахтин (Пенза)

ПАРАЛЛЕЛИ МЕЖДУ РЕЧЕВОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИЕЙ

Синтетическим видом искусства является литература. «Слово, – считал В.Г. Белинский, – есть и звук и картина, и ясно выговоренное представление, и потому литература заключает в себе все элементы других искусств, которые даны порознь каждому из прочих искусств» (В.Белинский 1982, т. 3: 296).

Интересно, как отмечает эту особенность литературы Г. Гессе: «...две вычеркнутые буквы превращают предложение в нечто совершенно новое, не в смысле содержания, но по его звучанию. А музыка, особенно музыка прозы, – одно из немногих поистине магических, подлинно колдовских средств, которыми ещё и теперь располагает поэзия» (Г.Гессе 1978: 220). В поэзии гораздо большее значение приобретают звуковые и ритмические элементы, которые определяют во многом её смысло-содержательный уровень. В прозе же звучание подчинено семантике. При этом проза может становиться всё более музыкальной и ритмичной, а поэзия может утрачивать традиционные элементы ритмической организации.

Рассмотрим теперь слово как смысловую единицу. Как главное выразительное средство художественной литературы слово, «говорящее» на языке вербальных понятий, однако не является, по-видимому, единственным выразительным элементом. Ведь недаром говорят: «там, где кончается слово, начинается музыка». Но, не найдя возможности яснее и глубже выразить чувства, поэт воскликнул: «Мысль изречённая – есть ложь!» Так что же дополняет письменное слово, делает яснее его смысл? Как в музыке нотные знаки ещё не есть музыка, так и в литературе письменное слово требует художественной интерпретации, выразительного прочтения. Поэтому возникает необходимость рассмотреть параллели между речевой и музыкальной интонациями. «Одним из средств выражения эмоционально оценивающего отношения говорящего к предмету своей речи, – считает знаток словесного творчества М. Бахтин, – является экспрессивная интонация» (М.Бахтин 1986: 279). Экспрессивная интонация, по его мнению, существует и при немом чтении письменной речи. Поскольку интонация может быть вложена и в отдельное слово, можно полагать, что, выбирая слова для высказывания, мы как раз и руководствуемся присущим отдельному слову эмоциональным тоном. Именно так изображают свою работу над словом сами поэты. И всё же, – утверждает М. Бахтин, – это не так. Выбирая слово, мы исходим из замышленного целого нашего высказывания. И действительно, когда мы строим речь, мы как бы заполняем нужными словами целое. Нанизывают слова лишь на первой стадии изучения чужого языка, да и то только при плохом методическом руководстве. Человеческий голос является серией частотных, временных и интенсивных модуляций. Вкладывая определённый смысл в речевой сигнал, человек создавал систему речевой интонации.

В большинстве случаев изменение интонации характерно не для одного слова, а для целого предложения. За длительное время своего развития человечество выработало несколько тысяч языков и наречий.

В своей книге «Речевая интонация» Б.В. Асафьев раскрывает взгляды на принципы взаимодействия речи и музыки, речевого и музыкального интонирования. Он подчёркивает, что речевая интонация даёт композитору материал, тесно связанный с проявлением психической жизни человека. Иначе говоря, происходит «выжимка из живой речи мелодического сока». Более того, по высказыванию Б.В.Асафьева: «речевая и чисто музыкальная интонации – ветви одного звукового потока» (Б.Асафьев 1925).

Аналогично тому, как в музыке интонация требует развития до формирования определённого музыкального образа, в литературе слово также нуждается в художественной интерпретации. Без интонационного развития высказывания от слова к слову невозможно полноценное осмысление и письменного текста, и устной речи. М. Цветаева в статье «Эссе и лирика современной России», давая восторженную оценку Маяковскому и Пастернаку, отмечала, что у них «... одно общее отсутствие: объединяющий их пробел песни. Маяковский, – говорит она, – на песню не способен, потому что сплошь мажорен, ударен и громогласен... Пастернак на песню не способен, потому что перегружен, перенасыщен и, главное, единоличен. В Пастернаке песне места нету, Маяковскому самому не место в песне. Поэтому блоковско-есенинское место до сих пор в России “вакантно”».

В поэтическом творчестве музыкальность слова слышится настолько ясно, что это позволяет дать «музыкальную характеристику» творчества ряда великих поэтов. Интонационное осмысление Евгением Евтушенко поэтического творчества явилось логическим ключом к расшифровке «музыкальной характеристики» поэзии. Каждый поэт – это явление не только литературное, но и музыкальное. Несравнен симфонизм Пушкина, гармонически соединивший бетховенски-эпический размах с моцартовской чарующей прозрачностью. Пушкин – это огромный оркестр, включающий в себя все музыкальные инструменты. Тютчев – по сравнению с Пушкиным – фортепианен, Баратынский – скрипичен. Некрасов – струнный оркестр. Маяковский – это трубы и ударные инструменты. В поэзии Есенина есть что-то тальяночное, но не с нарисованными, а с живыми цветами на мехах. В Вознесенском слышатся саксофонные синкопы. Поэзия Булата Окуджавы, по его собственному выражению, – «Надежды маленький оркестрик под управлением любви».

Литература

Асафьев Б. Речевая интонация. – М., 1925.

Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.

Белинский В. Собр. соч: В 9 тт. М., 1976 – 1982. Т. 3.

Гессе Г. Начало всякого искусства есть любовь // Вопр. лит. –1978. – № 9.

О СПОСОБАХ ПЕРЕВОДА ЗВУКОВЫХ ПРОДЛЕНИЙ
В ПЕРЕВОДНОМ ТЕКСТЕ

В настоящем докладе обращается внимание на то, какими способами продлённые звуки, содержащиеся в оригинальном тексте, передаются переводчиками. Под продлением звука при этом понимается такое материально выраженное сегментное фоносемантическое средство, сущность которого заключается в увеличении – сверх обычного – длительности произнесения какого-либо звука (А.В.Пузырёв, 1995, с. 264).

В качестве материала исследования нами используются известные произведения русско- и англоязычных мастеров слова.

Во-первых, продление звуков может передано переводчиком максимально точно, с некоторой поправкой на систему переводного языка, например (выделения везде наши. – А.Г.):

“Hrmmm! it smells like elves!” thought Bilbo, and he looked up at the stars. They were burning bright and blue. Just then there came a burst of song like laughter in the trees:

O! What are you doing,

And where are you going? («Hobbit», J.R.R. Tolkien, Chapter 3, p. 20)

– *“Хм-м, пахнет эльфами!”* – подумал Бильбо и посмотрел вверх на звезды. Они мерцали ярким голубым светом. И тут среди деревьев неожиданно, как взрыв смеха, зазвучала песня:

Да что вы, да что вы,

Куда вы, куда вы? («Хоббит», Дж.Р.Р. Толкиен, глава 3, стр. 21).

Продление согласного в слове «Hrmmm» передано переводчиком продлением согласного «м» в слове «Хм-м».

Во-вторых, продление звука в одном слове может быть компенсировано продлением подобного звука в другом слове:

They both laughed but he pursued.

‘Are you actually a virgin?’

‘No-o-o!’ she sang. ‘I’ve slept with six hundred and forty men—if that’s the answer you want.’

‘It’s none of my business.’

‘Do you want me for a case in psychology?’ («Tender is the night», F. Scott Fitzgerald, Book 2, Chapter 20, p. 312)

Оба рассмеялись; но он продолжал свое:

– *Вы в самом деле еще невинны?*

– *Что-о-о вы!* – пропела она. – *У меня было шестьсот сорок любовников – такой ответ вам нужен?*

– *Вы не обязаны передо мной отчитываться.*

– *Вам нужен материал для психологического исследования?* (Ночь нежна, С. Фитцджеральд, Книга 2, глава 20, стр.130)

Продление гласного в слове «No-o-o» компенсировано продлением гласного в слове «Что-о-о вы».

В-третьих, продление гласного звука в исходном тексте может быть компенсировано продлением согласного звука в переводном тексте, и наоборот, продление согласного звука в исходном тексте может быть компенсировано продлением гласного:

Прочитав себе несколько подобных нравоучений, обер-кондуктор Подтягин начинает чувствовать непреодолимое стремление к труду. Уже второй час ночи, но, несмотря на это, он будит кондукторов и вместе с ними идет по вагонам контролировать билеты.

– **Ваи-ши-и-и... биле-е-е-ты!** – выкрикивает он, весело пощелкивая щипчиками.

Сонные фигуры, окутанные вагонным полумраком, вздрагивают, встряхивают головами и подают свои билеты. (А.П. Чехов, 1974, с. 105)

After administering to himself several such lectures Podtyagin, the head ticket collector, begins to feel an irresistible impulse to get to work. It is past one o'clock at night, but in spite of that he wakes the ticket collectors and with them goes up and down the railway carriages, inspecting the tickets.

"T-t-tickets... P-p-p-please!" he keeps shouting, briskly snapping the clippers.

Sleepy figures, shrouded in the twilight of the railway carriages, start, shake their heads, and produce their tickets. (Translated

by Constance Garnett; <http://archive.org/stream/talesofchekhov03chek#page/n5/mode/2up>) Chekhov, A.P. Oh, public! // translated by Constance Garnett. – London: Martin Secker, 1923. 270 p. [Электронный ресурс]; URL:<http://archive.org/stream/villagetranslati00buniuoft#page/2/mode/2up> (Дата доступа: 24.06.2012)

В-четвертых, продление звука в исходном тексте может быть компенсировано в переводе повторением того или иного слова:

Я один живу и работаю в семи комнатах, – ответил Филипп Филиппович, – и желал бы иметь восьмую. Она мне необходима под библиотеку.

Четверо онемели.

– **Восьмую! Э-хе-хе,** – проговорил блондин, лишенный головного убора, – **однако, это здо-о-рово!**

– **Это неопишимо!** – воскликнул юноша, оказавшийся женщиной. (М.А.Булгаков, 1991, с. 170)

'I live and work in seven rooms,' replied Philip Philipovich, 'and I could do with eight. I need a room for a library.'

The four were struck dumb.

'Eight! Ha, ha!' said the hatless fair youth. 'That's rich, that is!' 'It's indescribable!' exclaimed the youth who had turned out to be a woman. > [M.Bulgakov, transl. Michael Glenny, 1968, p. 11-12].

В-пятых, продление звука как выразительное фоносемантическое средство переводчиком может быть проигнорировано:

Григорий уложил её на повозку, погнал лошадь к имению.

– **Ой, не гони!.. Ой, смерть!.. Тря-а-а-а-аоко!..** – кричала Аксинья огрубевшим голосом, катая по днищу повозки всклокоченную голову.

Молча порол Григорий лошадь кнутом, кружил над головой вожжи, не оглядываясь назад, откуда валом полз хриплый рвущийся вой. [М. А. Шолохов, 1992, с. 114]

Grigory lifted her into the wagon and drove the horse fast towards the estate. "Oh! Don't hurry... Oh, death! You're... shaking... me..." Aksinya screamed as her head knocked on the bottom of the wagon. Grigory silently plied the whip and swung the reins around his head, without a glance back at her. > [M. Sholokhov, 1989, с. 349]

В данном фрагменте произведения перевод не передаёт протяженности гласного *a* в слове «Тря-а-а-а-аоко».

Нами показаны лишь некоторые способы передачи звуковых продлений в переводных текстах. Тем не менее, на основе вышесказанного можно сделать вывод о том, что в распоряжении переводчика находится целый арсенал средств передачи такого выразительного фоносемантического средства, как продление звука.

Куприянова Н.С., Хаустова И.А. (Пенза)

«СЕВАСТОПОЛЬСКИЕ РАССКАЗЫ» Л.Н. ТОЛСТОГО СКВОЗЬ ПРИЗМУ КЛЮЧЕВЫХ КОНЦЕПТОВ ТЕКСТА

Севастопольский период в жизни Л.Толстого – один из значительных этапов формирования его художественного мировоззрения, время перехода от молодости к зрелости. В своё время «Севастопольские рассказы» (1855 г.) произвели огромное впечатление на русское общество: в них война впервые предстала не как череда блестящих побед, а как кровь и страдания, противные человеческой природе.

Анализируя картину мира, представленную в «Севастопольских рассказах», мы вновь обращаем пристальное внимание к художественному слову, что позволяет в новом аспекте взглянуть на творчество Л.Н.Толстого.

В «Севастопольских рассказах» Л.Н.Толстой создаёт картину мира, опираясь на такие концепты, как *небо, море, Севастополь*. Функционирование именно данных лексем («тел» концептов) показывают взаимосвязь между состоянием природы и состоянием человека, отражают художественный замысел автора.

Языковой анализ позволил сделать вывод о том, что данные концепты являются ключевыми в художественном тексте Л.Н.Толстого, т.к. обладают следующими признаками: высокой семиотической плотностью (частотностью; устойчивым кругом сочетаемости; значимостью для движения сюжета в целом и для отражения художественного мира автора).

Л.Н.Толстой, как гениальный писатель, не может не опираться на базовые национальные концепты, которые получают вербальную репрезентацию в тексте.

Небо, море – это символические образы, которые типичны для русского сознания, а также принадлежат менталитету и сознанию всего человечества. *Небо (синее небо, темно-синее)* используется как фон, на котором происходят

трагические события, создает динамику сюжета, прежде всего, меняя цвет в зависимости от событий, созвучно им или контрастируя с ними (*резко розовый, серый, багряный, лиловый, светлый, темно-синий, белый, алый, багровый, светло-лазурный, золотой, лиловатый, розоватый, синий, светло-сероватый, черный*).

Море (зеленоватое, темное, с серебряным блеском, блестящее, шумящее, темное, ярко-синее, играющее на солнце и т.п.) действует в едином потоке с человеческой массой, передавая ее чувства, переживания.

Севастополь – это многослойный образ, главный герой сюжета, что отражено в самом названии и наибольшим количеством словоупотреблений. Именно *Севастополь* (*гордый, красивый, грозный, оставленный*) является текстообразующим компонентом текста «Севастопольских рассказов». Среди когнитивных признаков, получивших актуализацию в тексте, наиболее важными являются следующие: 1) *Севастополь* – живой организм; 2) *Севастополь* – люди, живущие в нем; 3) *Севастополь* – защитники; 4) *Севастополь* – враги.

В ходе работы были учтены данные русского ассоциативного словаря, отражающего стереотипные вербальные ассоциаты, характерные для языкового сознания русских. В тексте «Севастопольских рассказов» общеязыковые, традиционные концепты получают индивидуальное выражение. Для исследования важен не только отдельно взятый концепт, но и его ближайшее окружение. Рассматривая синтагматический и парадигматический ряды репрезентации ключевых концептов текста, мы прослеживаем постоянную связь между состоянием природы и состоянием человека. Концепты *небо, море, Севастополь*, представляя собой часть языковой картины мира в тексте, наряду с другими изобразительными средствами, образами, помогают автору передать художественный замысел произведения.

Докт. филол. наук А.В.Пузырёв (Ульяновск)

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПСИХОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА

Проблемы психологии творчества интересуют многих. Между тем, работ обобщающего характера о психологии литературного творчества очень мало, и многие из них малодоступны рядовому читателю, и поэтому исследования в этой области оказываются очень важными и полезными. Именно этой теме была посвящена наша статья, написанная – в течение короткого времени – в 1988-м году и ранее не публиковавшаяся. В материалах настоящей конференции практически без изменений она публикуется впервые. Проблема созидательной или разрушительной направленности литературно-художественного творчества в данной публикации не поднимается (см. об этом: А.В.Пузырёв 2010, 2011 и др.).

Особенностью данной статьи является то, что она почти целиком построена на высказываниях о творчестве самих мастеров слова. Если учёные с некоторой опаской относятся к проблемам психологии творчества (здесь легко по-

лучить обвинения в идеализме), то в высказываниях-самохарактеристиках художников слова можно найти точное описание особенностей протекания творческого процесса. Многие специалисты даже полагают, что точность характеристик творческого процесса у мастеров слова значительно выше, чем у представителей науки, поскольку писатели и поэты постигают мир во многом благодаря своей интуиции. Известный специалист по психологии литературного творчества Акакий Георгиевич Васадзе в связи со сказанным цитирует Зигмунда Фрейда, тоже ставившего интуицию художника выше способности ученого к логическому рассуждению: «В знании психологии поэты оставили далеко позади себя нас, людей прозы, потому что, творя, они черпают из таких источников, каких мы ещё не открывали для науки» (цит. по кн.: А.Г.Васадзе, 1978, с. 38).

Какие основные, главные особенности творческого процесса отмечают сами поэты и писатели? Изучение и анализ высказываний художников слова приводит к выводу, что главными особенностями творческого процесса являются следующие:

1. Рождение замысла произведения (большой формы) или самого произведения (малой формы) происходит как реализация внутренней потребности художника. Особое значение для творческого процесса, как отмечают писатели и поэты, приобретает жизненный, а точнее – духовный опыт мастера слова.

2. Особую роль в творческом процессе приобретает вдохновение, главными качествами которого, с одной стороны, являются непроизвольность, внезапность, «безличность», а с другой стороны – рациональность, связь с напряженным трудом, глубокая личностность творческих результатов.

3. Стремление сохранить вдохновение объясняет существование у писателей и поэтов различных «производственных» секретов, помогающих им работать в этом наиболее продуктивном состоянии.

4. Все писатели и поэты отмечают необходимость тщательной работы над текстом, а ещё чаще – трудности работы со словом, причем мастера слова напрямую связывают бедный язык (если такое наблюдается) с низкой культурой пишущего.

Раскрытие и обоснованию этих положений и посвящена настоящая статья.

Первое. Высказывания поэтов и писателей неоспоримо говорят о том, что художественные произведения всегда возникают как выражение внутренней потребности художника, причем эта внутренняя потребность может осознаваться мастером слова самым различным образом и всегда эмоционально окрашена.

А.С.Пушкин в известном стихотворении «Пророк» называет эту потребность «духовной жаждой»:

*Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился,
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился...
(А.С.Пушкин, 1949, II, с. 340)*

М.Ю.Лермонтов воспринимает силу художественного чувства, толкающего его к творчеству, как необходимость избавиться от непосильных, гнетущих переживания, мук:

*Мои слова печальны: знаю;
Но смысл их вам не понять.
Я их от сердца отрываю,
Чтоб муки с ними оторвать!*
(М.Ю.Лермонтов, 1983, с. 268)

Подобное восприятие силы художественного чувства найдём у Пушкина в «Евгении Онегине»:

*Любви безумную тревогу
Я безотрадно испытал.
Блажен, кто с ней сочетал
Горячку рифм: он тем удвоил
Поэзии священный бред,
Петрарке шествуя вослед,
А муки сердца успокоил...*
(А.С.Пушкин, 1949, т. 5, с. 34)

Внутренняя потребность в художественном творчестве почти всегда переживается поэтами и писателями как их личная заинтересованность в теме (это прежде всего относится к произведениям крупной формы: поэмам, романам, драма и т.д.).

Алексей Николаевич Арбузов, известный советский драматург, автор таких пьес, как «Таня», «Годы странствий», «Иркутская история» и др., вспоминает о работе над «Европейской хроникой» (1953 г.) в таких словах: «...Работа вначале не заладилась – не было моей *личной* (курсив А.Арбузова – *А.П.*) заинтересованности в этой теме» (А.Арбузов, 1957, с. 16).

Известный советский писатель Георгий Мокеевич Марков, автор романов «Строговы», «Соль земли», «Отец и сын» и др., свидетельствует, что желанию написать роман («Строговы») предшествовало внутреннее несогласие с существовавшими трактовками сибирской деревни и потребность дать её правдивое описание: «Тогда о романе у меня и мысли ещё не было. Но читал я очень много – и художественную литературу, и политические книги. Читал много литературы о Сибири. Любопытно, что некоторые художественные произведения о Сибири В.Шишкова, а также сочинения ряда бытописателей Сибири вызвали у меня какое-то оппозиционное чувство. Мне казалось обидным, что сибирская деревня рисуется дикой, неумной, беспросветной. Внутренне я всё время полемизировал с авторами таких книг» (Г.Марков, 1957, с. 115).

О недовольстве и несогласии с существующим описанием важной для писателя темы как движущей силе, заставившей данного писателя взяться за перо, говорит и дальневосточный писатель Николай Павлович Задорнов, автор романов «Амур-батюшка», «Капитан Невельской», «Далекий край» и др.: «Старая литература много писала о несчастной доле переселенцев. Мне же случилось

встречать и до того и впоследствии многих бывших переселенцев, сумевших, несмотря на действительно тяжелые условия, выжить на новых местах. Сибирь и Дальний Восток с их девственной, требующей упорной борьбы природой воспитали в этих людях особенную энергию, умение осваиваться с новыми условиями, волю и многие другие качества. Я подумал: зачем обеднять нашу прошлую жизнь, делать её нарочито серой, видеть русский народ лишь в нищете? Я думал, что все эти люди – первые переселенцы – вообще должны были прожить очень интересную жизнь» (Н.Задорнов, 1957, с. 178).

В тех случаях, когда художественное произведение создаётся не «изнутри», а под влиянием каких-то внешних обстоятельств (например, заказ какого-либо печатного органа) и не реализует внутреннюю потребность художника слова высказать себя, – в таких случаях оно, как правило, не относится к наивысшим творческим достижениям. Вообще, преднамеренный характер возникновения замысла произведения, осознанный выбор темы будущего произведения, по признанию писателей, в значительной степени снижает художественные достоинства произведения. Справедливость сказанного можно подтвердить словами такого выдающегося поэта, как Н.Н.Асеев. В статье «Опыт и вдохновение» он писал: «Ещё более убедительным примером преднамеренности в теме была поэма о двадцати шести бакинских комиссарах, предательски расстрелянных английскими оккупантами. Поэма эта пользовалась большим успехом при чтении в аудиториях. В ней были сильные строки и страстная заключительная концовка. Но таких отдельных мест не хватало для сохранения поэмы во времени в целом. Почему? Потому что поэма эта не была для меня необходимостью. Я написал её по предложению «Зари Востока», написал охотно, но без захватившей сердце полной необходимости высказаться. Она была написана по заказу газеты, а не по приказу души. И как бы ни перепечатывалась она и в журналах и однотомниках, она всё же не стала основной удачей в работе» (Н.Асеев, 1964, т. 5, с. 401-402).

Заметим, что подобные мысли высказывал ещё В.Г.Белинский: «Каждое поэтическое произведение есть плод могучей мысли, овладевшей поэтом. Если бы мы допустили, что это мысль есть только результат деятельности его рассудка, мы убили бы этим не только искусство, но и самую возможность искусства. В самом деле, что мудреного было бы сделаться поэтом, кто бы не в состоянии был сделаться поэтом по нужде, по выгоде или по прихоти, если бы для этого стоило только придумать какую-нибудь мысль, да и втиснуть её в придуманную же форму? Нет, не так это делается поэтами по натуре и призванию! У того, кто не поэт по натуре, пусть придуманная им мысль будет глубокая, истинна, даже свята, – произведение всё-таки выйдет мелочное, ложное, фальшивое, уродливое, мёртвое – и никого не убедит оно, а скорее разочарует каждого в выраженной им мысли, несмотря на всю её правдивость!» (В.Г.Белинский, 1981, с. 110).

То обстоятельство, что художник создает свои лучшие произведения как бы «изнутри», под действием внутренней потребности, приводит к тому, что лучшие произведения он всё время создаёт заново. Случаи, когда вершинным становилось произведение, основанное на уже использованном ранее опыте, – такие случаи нам неизвестны. Напротив, часто можно встретить высказывания

поэтом и писателями о том, что старый художественный опыт непригоден для создания новых произведений. Н.Н.Асеев свидетельствует: «...Стихи, руководствовавшиеся каким-то уже использованным опытом, обычно бывали сухи, рассудочней остальных. Она зависят больше от расчёта, преднамеренности, чем от живого чувства. Эта рассудочность, рассудительность при работе над стихом обыкновенно (хотя и не обязательно всегда) подсекает жаркое ощущение темы, её родственность твоему сердечному порыву» (Н.Асеев, 1964, т. 5, с. 400).

Ещё более широко этот вопрос ставит А.М.Горький, утверждавший, что писатель вообще должен сам создавать свой метод, создавать своей стиль каждый раз заново: «Когда писатель работает над своим материалом, то его – изредка, скажем, – смущает мысль, как бы не ошибиться, не согрешить против метода. При этом забывается, что литературные идеи и формы, школы и течения создаются самими художниками – Флоберами, Чеховыми и т.д. Вы предоставьте ученым филологам создавать науку о литературе, как они обещают и грозят, а себе предоставьте свободу не считаться с ними...» (Русский писатели о литературном труде, 1956, т. 4, с. 49).

В тесной связи с изучаемым вопросом стоит проблема соотношения сознательной и бессознательной психической деятельности в литературно-художественном творчестве. Очевидно, что, когда писатель или поэт обращается к теме намеренно, с уже готовой идеей, в его творчестве преобладает сознательное отношение к творчеству; когда же художественное произведение рождается как бы «изнутри», их подчас неосознаваемой потребности, в творчестве на первый план выходит бессознательное психическое. Писатели и поэты прямо говорят о большом значении, которое имеют в их творчестве неосознаваемые психические процессы.

Называя «*вопрос о сознательном и бессознательном в искусстве*» основным и отнюдь не праздным вопросом, Мариетта Сергеевна Шагинян утверждает, что бессознательный характер творчество приобретает только в результате огромных сознательных усилий: «Дело в том, что «право на бессознательное», которое кажется современному художнику первичным даром, присущим ему от рождения, в свете художественной учебы, рассматриваемой исторически, оказывается отнюдь не прирождённым ему даром, а благоприобретением. «Бессознательное» для многих мастеров, с точки зрения, учебы, есть не исходная стихия, а достигнутое при помощи огромной личной и общественной практики состояние. Чтобы крупный мастер мог позволить себе «творить бессознательно», отдаться формирующему инстинкту своего вкуса, как бы на ощупь и стихийно подбирающему для него нужные образ и краску, – для этого необходимы были не только предварительная практика, но и предварительные усилия миллионов людских единиц, дающие возможность создать при помощи *работы сознания* (курсив М.Ш. – А.П.), то есть отбора, проверки, промера, выброски, то сложное целое, которое называется «общественным вкусом своего времени». Чем дальше и глубже ведётся работа сознания, тем свободнее пользуется мастер своим правом на бессознательное» (М.Шагинян, 1958, с. 7).

В цитируемых «Беседах с начинающими авторами» М.С.Шагинян проводит не только мысль, что «бессознательное» в творчестве есть плод большой

предварительной работы сознания. Мариетта Шагинян утверждает также огромную роль «наследственной культуры», т.е. степени развитости современного художнику литературного языка. «В искусстве импровизации наследственная культура и художника и его небольшой аудитории так велика и равноценна, проделанная до него работа над материалом так огромна, – пишет Шагинян, – что импровизатор, в сущности, имеет в своем распоряжении не сырьё, а фабрикат, не звук, а целые комплексы звучаний, целые Млечные пути образов, и он отдаётся их воздействию тем легче, чем разработаннее и выделаннее поэтическая речь его времени» (М.Шагинян, 1958, с. 9).

Мнение М.С.Шагинян о том, что разработанность литературного языка в значительной степени предопределяет развитие художественного творчества, созвучно суждению гениального немецкого поэта Иоганна Вольфганга Гёте, жившего веком раньше: «Немецкий язык достиг столь высокой степени развития, что каждому дана в руки возможность как в прозе, так и с помощью ритма и рифм по мере своих сил отыскивать удачные выражения, соответствующие предмету и его восприятию. А отсюда следует, что каждый более или менее образованный человек, наслышанный и начитанный, а потому в какой-то мере себя познавший, тотчас же чувствует стремление с известной лёгкостью выражать свои мысли и суждения, своё познание и чувства» (И.Гёте, 1980, с. 419)

В рамках настоящей статьи важно заметить, что внутри бессознательного психического писателя разграничивают бессознательное психическое личного и бессознательное психическое общественного характера. Данное мнение писателей перекликается с наблюдениями зарубежных исследователей аналитической психологии. Известный швейцарский психолог Карл Густав Юнг, занимавшийся разработкой экспериментальных методов в психологии (т. наз. «ассоциативный эксперимент») и таких проблем, как изучение психологических типов, бессознательной психики и т.д. писал следующее: «Согласно моему взгляду, в бессознательном различимы два отдела. Один из них я называю бессознательным личным. Оно включает все психические содержания, забываемые в течение жизни... Второй отдел бессознательного – так называемое сверхличное, или коллективное, бессознательное. Содержания этого коллективного бессознательного не личные, а коллективные, другими словами, принадлежат не одному какому-либо лицу, а по меньшей мере целой группе лиц; обыкновенно они суть принадлежности целого народа или, наконец, всего человечества. Содержания коллективного бессознательного не приобретаются в течение жизни данного человека, они суть прирождённые инстинкты и первобытные формы постижения – так называемые архетипы, или идеи» (К.Юнг, 1986, с. 153, 153).

В связи с приведёнными цитатами важно отметить, что советские психологи, исследующие проблемы психологии художественного творчества, исходят из несомненного признания большого значения для творчества неосознаваемых психических процессов. Во вступительной статье от редакции, написанной А.С.Прангишвили, А.Е.Шерозия, Ф.В.Бассиным, к разделу «Об отношении активности бессознательного к художественному творчеству и художественному восприятию» в известной четырехтомной коллективной монографии «Бессознательное: Природа, функции, методы исследования» найдем: «В литературе

представлены... факты, говорящие об особой роли, которую играют в возникновении эстетических эффектов относительно простые, неосознаваемые формы психической деятельности... Если же мы ещё раз вспомним, какое влияние оказывают на формирование художественных образов неосознаваемые влечения, вытесненные мотивы поведения, «безотчётные» переживания художника, то вряд ли покажется преувеличенным утверждение, что *искусство буквально пронизано активностью бессознательного на всех своих уровнях, от наиболее элементарных до наиболее высоких*» (курсив авторов – А.П.).

Советские психологи, однако, не преувеличивают роль бессознательных психических процессов: «Надо только – скажем в заключение – не впадать в ошибочные представления о природе бессознательного и понимать его подлинную роль в художественном творчестве: роль неоспоримого участника в процессе создания произведений искусства, но менее всего фактора, единственно определяющего смысл и эстетическую ценность этих произведений» (Бессознательное, 1978, т. II, с. 489).

Поскольку в художественном творчестве бессознательные психические процессы являются не единственным фактором, определяющим «смысл и эстетическую ценность» этих произведений (большую роль играют и осознаваемые формы психической деятельности) – оказывается возможным, а в практике психологии литературного творчества и довольно распространённым, деление художников слова на две противопоставленные группы: художников, у которых получают преимущество 1) сознательная или 2) неосознаваемая форма психической деятельности.

Начало выделению двух типов творчества в европейской философии положил Платон. Он противопоставлял «поэзию благоразумного», как интеллектуальный тип творчества, «поэзии безумствующего», как иррациональному, или мистическому типу творчества (см.: А.Г.Васадзе, 1978, с. 41).

В признаниях художников, при оценке ими природы собственного творчества, также отмечаются обе эти тенденции: одни отдают предпочтение логико-рациональному аппарату, другие – стихии бессознательного.

Иван Алексеевич Бунин признавался в 1929 году: «...Я никогда не писал под воздействием чего-нибудь извне, но всегда писал «из самого себя». Нужно, чтобы что-то родилось во мне самом, а если этого нет, я писать не могу. Я никогда не умел и не могу стилизовать. Писать «в духе» чего-либо я не мог и не буду. Я вообще никогда не ставил себе в своем писании внешних заданий...» (И.Бунин, 1967, т. 9, с. 375). На основании приведённых слов можно предполагать, что Бунин в своем творчестве был больше подвластен интуиции и отдавал предпочтение стихии бессознательного.

Но не исключено и переплетение двух факторов творчества. В этом плане интересны высказывания Владимира Владимировича Маяковского: «Общая сознательность в деле словесной обработки дала моим сатирам силу пережить минуту» (В.Маяковский, 1978, т. II, с. 180); «Поэзия – производство. Труднейшее, сложнейшее, но производство... Только производственное отношение к искусству уничтожит случайность, беспринципность вкусов, индивидуализм оценок» (В.Маяковский, 1978, т. II, с. 269).

С другой стороны – не всегда, однако, замечаемой – Маяковский не раз отметит: «Ещё раз очень решительно оговариваюсь: я не даю никаких *правил* для того, чтоб человек стал поэтом, чтобы он писал стихи. Таких правил вообще нет...» (курсив В.Маяковского, см.: В.Маяковский, 1978, т. II, с. 237); «Разумеется, я чересчур опрощаю, схематизирую и подчиняю мозговому отбору поэтическую работу. Конечно, процесс писания окольной, интуитивней» (В.Маяковский, 1978, т. II, с. 260) и т.п. Нетрудно убедиться, что В.В.Маяковский признавал и сознательную, и бессознательную формы психической деятельности поэта.

Любопытными могут показаться слова Л.Н.Толстого. Переходя на новые идейно-художественные позиции, в период начала работы над последним своим романом («Воскресение»), Лев Николаевич 26 января 1891 года записывает в своем дневнике: «Да, начать теперь и написать роман имело бы такой смысл. Первые, прежние мои романы были бессознательное творчество. С «Анны Карениной», кажется, больше 10 лет, я расчленил, разделял, анализировал; теперь я знаю, что что и могу всё смешать опять и работать в этом смешанном» (Л.Толстой, 1985, т. 21, с. 451). Анализируя эволюцию художественной манеры Л.Н.Толстого (которая, в частности, заключалась в усилении рационального, логического начала), ленинградский литературовед В.Д.Днепров замечает: «В искусстве Толстого появилось что-то нетолстовское, если иметь в виду строй его прежнего творчества» (В.Днепров, 1985, с. 259).

С вопросом о соотношении в творчестве сознательного и бессознательного психического тесно связан вопрос о характере личного опыта, необходимого при создании художественного произведения.

Высказывания писателей и поэтов свидетельствуют, что художественное произведение, его воздействующая сила во многом определяются характером личного опыта пишущего. Вряд ли стоит останавливаться подробно на том общеизвестном факте, что великие писатели – всегда высоко образованные и эрудированные люди. Здесь ограничимся воспоминаниями о русских писателях доктора филологических наук Виктора Андрониковича Мануйлова (главного редактора «Лермонтовской энциклопедии») – в «Литературной газете» был помещён его рассказ о своих мемуарах: «Люди, о которых я пишу, были не только одаренными от природы, но необычайно образованными, эрудированными, любившими и знавшими жизнь не вообще, а во всех подробностях.

Например, Н.А.Клюев, которого считают таким крестьянским поэтом, цитировал «Фауста» по-немецки. Анна Андреевна Ахматова читала своих зарубежных коллег в оригинале.

Однажды при мне пушкинист М.А.Цявловский спросил у А.Н.Толстого, знает ли он, как готовится «пирог-курник», который везет в город Коробочка в «Мёртвых душах»? И тут же рассказал, сколько слоёв в нем должно быть и каких. А Алексей Толстой, когда писал роман «Петр Первый», изучал подробности русского быта и этикета, знакомился с поварскими книгами, рецептами старинных национальных кушаний.

Как-то раз к А.Толстому приехал начинающий автор с рукописью, которую он просил прочесть и помочь опубликовать. Мы как раз компанией отпра-

вились за берёзовыми почками. Во время этой прогулки Толстой устроил молодому человеку своеобразный экзамен: он спрашивал, какая кричит птица. Тот не знал, что иволга. Писатель сорвал стебелек тимофеевки и попросил сказать, что эта за трава. Начинающий автор и тут спасовал. Алексей Николаевич завёл разговор о лекарственных травах, но и этот разговор собеседник поддержать не мог. Толстой отказался читать рукопись, сказав, что из молодого человека писатель не получится, так как он не любит и не знает природу...» (В.А.Мануйлов, 1985, с. 7).

И всё-таки определяющим для писателя и поэта оказывается не рациональный, а эмоциональный, духовный опыт. Писатель, сталкиваясь с действительностью, отбирает то, что созвучно его душевному складу. Стимулирующий творчество момент возникает тогда, когда жизнью продиктованная тема попадает в резонанс с личностными особенностями человека. Эмоциональный, духовный опыт писателя, его неповторимость – это и есть причина появления индивидуальной творческой манеры. Именно благодаря неповторимости эмоционального и духовного опыта писателя, проявляющегося в индивидуальной неповторимости его стиля, мы отличаем чеховскую Россию, например, от толстовской или бунинской. Именно благодаря эмоциональному или духовному опыту, его неповторимости у писателя формируется совершенно конкретный «угол зрения», который отличает его от других писателей. Художественное творчество всегда автобиографично, но это не автобиографичность в анкетном смысле слова, а биография чувств и переживаний автора, которые с течением времени не пропадают бесследно, а сохраняются в какой-то мере и продолжают действовать, создавая внутренние предпосылки для предчувствия и предвидения будущего. Как пишет исследователь психологии литературного творчества Д.И.Ковда, прошлый опыт «играет в процессе восприятия роль вероятностных гипотез» (Д.И.Ковда, 1978, с. 624).

Вот история создания Буниным рассказа «Стёпа». «Представилось однажды, что я еду на беговых дрожках от имени моего брата Евгения по направлению к станции Баборыкино. Проливной дождь. Затем сумерки, постоянный двор возле шоссе, и какой-то человек, остановившийся возле этого постоянного двора и на его крыльце счищающий кнутовищем грязь с высоких сапог. Всё остальное сложилось как-то само собой, неожиданно, когда начал рассказ, ещё не знал, чем кончу» (И.А.Бунин, 1967, т. 2, с. 373).

«Само собой сложилось» – соответствует, обычно, мнению художников о неподвластности возникновения образом, «демоническое начало» которых овладевает человеком и которым он отдаётся. «В действительности же, – пишет Д.И.Ковда, – здесь бессознательно действует установка – достаточно было всего лишь образа какого-то человека, очищающего возле постоянного двора грязь с сапог, чтобы в воображении представилась несчастная девочка и обманутая любовь. Трудная и одинокая жизнь И.А.Бунина, его трагическая любовь (к В.В.Пашенко), пришедшаяся на начальный период творческих исканий, когда ещё только складывалась личность писателя, определили во многом психологическую избирательность его произведений. Обманутое чувство первой люб-

ви, одиночество, невозможность счастья – одна из традиционных тем писателя» (Д.И.Ковда, 1978, с. 625).

Влияние эмоционального и духовного опыта на создание художественных произведений обычно переживается писателями как неподвластность сюжетов. Опять процитируем Бунина – уже о возникновении рассказа «Натали»: «Мне как-то пришло в голову: вот Гоголь выдумал Чичикова, который ездит и скупает «мертвые души», так не выдумать ли и мне молодого человека, который поехал на поиски любовных приключений? И сперва я подумал, что это будет ряд довольно забавных историй. А вышло совсем, совсем другое» (там же). «Вышли, как и во многих остальных рассказах, – пишет в связи с этим Д.И.Ковда, – тоска, одиночество и смерть героини после, наконец, обретённого счастья. Вот уж воистину человек не способен писать по выбору о чем хочет» (Д.И.Ковда, 1978, с. 625).

О неподвластности поэтических тем говорил и Николай Михайлович Рубцов:

*О чем писать?
На то не наша воля!..*
(Н.Рубцов, 1976, с. 150)

В подобной тональности выдержано и письмо Антона Павловича Чехова к Л.А.Авиловой: «Вы сетуете, что герои мои мрачны. Увы, не моя в этом вина! У меня выходит это невольно, и когда я пишу, то мне не кажется, что я пишу мрачно; во всяком случае, работая, я всегда бываю в хорошем настроении» (А.П.Чехов, т. 17, с. 146).

В другом письме А.П.Чехова – к Ф.Д.Батюшкову – содержится прямое указание на ту большую роль, которую играли в его творчестве воспоминания: «Вы выразили желание *в одном из Ваших писем* (курсив Чехова. – А.П.), чтобы я прислал интернациональный рассказ, взявши сюжетом что-нибудь из местной жизни. Такой рассказ я могу написать только в России, по воспоминаниям. Я умею писать только по воспоминаниям, и никогда не писал непосредственно с натуры. Мне нужно, чтобы память моя проследила сюжет и чтобы на ней, как на фильтре, осталось только то, что важно или типично» (А.П.Чехов, т. 17, с. 193).

То, как фиксируется прошлое в сознании художников и, превращаясь в опыт, питает тем самым творческую фантазию, с предельной ясностью передает известный австрийский поэт Райнер Мария Рильке, работавший в первой четверти XX века: «Чтобы написать хоть одну строчку стихов, нужно перевидеть массу городов, людей и вещей, нужно знать животных, чувствовать, как летают птицы, слышать движение мелких цветочков, распускающихся по утрам... Нужно уметь снова мечтать о дорогах неведомых, вспоминать встречи нежданные и прощания, задолго предвиденные, воскрешать в памяти дни детства, ещё не разгаданного... вызывать образ родителей, которых оскорблял своим непониманием, тем, что когда они стремились доставить радость тебе, думал, что она предназначается другому: детские болезни, разнообразные и многочисленные и как-то странно начинающиеся... Ночи в дороге, где-то высоко с шумом проносящиеся мимо нас и исчезающие вместе со звездами; но и этого

всего ещё не достаточно. Нужно хранить в душе воспоминания о множестве любовных ночей, и чтобы при этом ни одна из них не походила на другую, о криках во время потуг и белых, воздушных, сияющих женщинах, уже разрешившихся от бремени и вновь замыкающихся... И ещё нужно, чтобы человек когда-то бодрствовал у изголовья умирающих, сживал около покойников, в комнатах, где окна открыты и до него откуда-то, как бы толчками доносятся разные шорохи. И всё-таки мало ещё одних воспоминаний: нужно уметь забыть их и с безграничным терпением выждать, когда они начнут снова выплывать. Потому, что нужны не сами воспоминания. Лишь тогда, когда они претворятся внутри нас в плоть, взор, жест и станут безмянными, когда их нельзя будет отделить от нас самих, – только тогда может выдаться такой исключительный час, когда какое-нибудь из них перелется в стихотворение (цит. по кн.: А.Г.Васадзе, 1978, с. 50).

Нетрудно заметить, что характеризующие Рильке воспоминания принадлежат эмоциональному и духовному опыту художника. Рильке здесь прямо указывает, что в возникновении художественных образов решающую роль играют воспоминания и впечатления не сами по себе, а такие воспоминания и впечатления, которые перешли «в плоть, взор, жест» и стали «безмянными», неотделимыми от поэта. «Безмянность» этих воспоминаний и впечатлений означает их переход из сферы сознания в сферу бессознательного, которая вмещает, включает в себя опыт (см.: А.Г.Васадзе, 1978, с. 50-51)

В связи с обсуждаемым вопросом возникает и другой: какую роль в творчестве художника играют, во-первых, чувство любви, а во-вторых, объект чувства художника?

В одной из музыкальных новелл Э.Т.А.Гофмана, кстати – наименее известной по сравнению с другими его новеллами – в «Фермате», один из персонажей говорит своему приятелю-композитору: «И всё же, – заговорил Эдуард, – ты должен быть им благодарен за то, что в тебе пробудилась твоя собственная музыка» (Э.Т.А.Гофман, 1988, с. 26). Любовь, таким образом, является сильным эмоциональным толчком, она будит ту творческую жилку, которой отмечен человек. Любовь, чувства, переживаемые в связи с нею, также становятся частью внутреннего мира человека, его духовного опыта. Откладываясь, оседая, эти чувства переходят из «личностного» в «безличное», из сознательного в бессознательное. Но – надо оговориться – толчком, вызывающим прилив творческой энергии, вызывающим появление вдохновения, могут быть равно и другие факторы.

Кроме того, важно заметить, что как художники, так и ученые-психологи сходятся в одном: *сам по себе* объект чувств (любимый человек) почти не играет какой-либо существенной роли. Решающее значение приобретает внутренне богатство художника, его темперамент, его жизненный опыт. Эту мысль подтвердим словами Гамзата Цадаса, отца известного аварского поэта Расула Гамзатова: «Таким поэтом, каким мы его знаем, Махмуд во многом стал благодаря своей возлюбленной. Но только я думаю, что если бы этой возлюбленной вовсе не была на свете, все равно бы Махмуд стал большим поэтом. Его беспокойные, мятежные силы все равно нашли бы себе дорогу, как в сырой, тяжелой,

темной земле находит дорогу к солнцу нежный росток травы» (Р.Гамзатов, 1968, с. 189-190).

Итак, любовь, чувства, вызванные ею, выступают для художника как пусковой механизм для творчества, как повод для высвобождения творческих сил. Но *сами творческие силы*, очевидно, *заклочены в бессознательной сфере* и не всегда обнаруживают себя. Никого нельзя сделать поэтом, им можно стать только самому.

В заключение первого тезиса ещё раз подчеркнём, что литературная деятельность художника слова реализует его внутреннюю способность в творчестве, причём огромное значение для творчества приобретает богатство духовной жизни мастера слова.

Второе. Почти все писатели, кто оставил свои суждения о литературном творчестве, отмечают желательность и даже необходимость особого психического состояния – вдохновения.

О вдохновении существует множество самых различных высказываний. Вдохновения ждут, ликуют при его появлении, горько сетуют на его отсутствие, оплакивают его утрату.

По наблюдениям известного польского писателя Яна Парандовского, у вдохновения были свои счастливые времена, и длились они веками: «Оно выражало уверенность в божественном происхождении искусства слова... В качестве не поддающегося определению состояния духа в словаре греков оно соседствовало со словами мания, безумие, его путали с экстазом, с «энтузиазмом», который в своем первоначальном смысле обозначал состояние человека, «преисполненного богом»...» (Я.Парандовский, 1982, с. 102).

В условиях 60-х годов XX века, в период господства поэзии «чистого искусства», известный критик-демократ Дмитрий Иванович Писарев, выступая против апологетов «чистого искусства», высказывался и против их ссылок на «тайны творчества», в число которых входит и вдохновение: «Плохо приходится в наше время поэтам; кредит их быстро понижается; бесчувственные критики и бездушные свистуны подрывают в публике всякое уважение к великим тайнам бессознательного творчества. Прежде говорили о вдохновении поэта, прежде поэта считали любимцем богов и интимным собеседником муз; хотя эти мифологические метафоры грешно было принимать буквально, однако ж за этими метафорами постоянно чувствовалось что-то хорошее и таинственное, неуловимое и непостижимое, что-то такое, что нашему брату вахлаку должно оставаться навсегда недоступным; об этом нашему брату позволялось узнавать только по неясным рассказам художников, которые, «как боги, входят в Зевесовы чертоги», где им показывают весьма интересные и часто нескромные картины. Теперь все это переменялось; наш брат вахлак большую силу забрал, и обо всём рассуждать берётся; и вдохновения не признает, и в Зевесовы чертоги не желает забираться, несмотря на то, что поэт весьма наглядно рассказывает, как в этих чертогах показывали одному художнику в «вечных» идеалах «волнительность спинки белой» и вообще разные такие вещи, которые «божество открывает смертным в долях малых». Все это наш брат отрицает с свойственной

ему грубостью чувств и дерзостью выражений; это, говорит, всё цветы фантазии, а вы нам вот что скажите: какова у поэта сила ума? И широко ли его развитие? И основательно ли его образование?..» (Д.И.Писарев, 1981, с. 282).

Очень интересно – и на уровне современных психологических представлений – высказывался Степан Павлович Злобин, автор известных романов «Степан Разин», «Салават Юлаев», «Пропавшие без вести»: «Мы нередко говорим слово «вдохновение». И самое слово это идет от понятия «духа», который «вдохнуло» в художника какое-то божество. А то ещё говорят: «Вдохновение осенило»...

Ну, а сегодня, с наших материалистических, марксистских позиций, должны ли мы признавать или отрицать «вдохновение»? И что это за штука?

Я считаю, что эта особая, «парнасская» принадлежность существует и для материалистов. Может быть, её по-другому назвать? Но зачем непременно гнаться за новым названием, не важнее ли разобраться в самой природе «вдохновения»?

Лично я понимаю это явление для себя таким образом.

Когда мы собираем материалы для нового произведения, это есть процесс количественного накопления, и собирать их можно почти неисчерпаемо. Но Л.Н.Толстой почему-то советовал писателям не писать, пока можете не писать. Значит, Толстой признавал момент, когда вы «не можете» не писать. Я полагаю, что момент, когда художник почувствовал, что он более не может не писать, именно и есть момент вдохновения. В моём понимании вдохновение – это внутренний сигнал о готовности художника к творчеству, то есть рождение нового качества.

А по М.Горькому это момент «переполнения вместилища опыта, так называемой души», накопленным материалом в виде созревших художественных образов, которые воплотить в виде созревших художественных образов, которые воплотить в материале искусства является для художника почти физиологической потребностью.

Вот как я понимаю вдохновение. Если до этого изучаемый материал формировался в воображении художника в туманные образы где-то к глубине сознания, на втором-третьем плане, то в этот момент все детали образов становятся ему ясны и чётки...» (С.П.Злобин, 1957, с. 160).

Вдохновение, таким образом, – это момент готовности художника к творчеству, это психологическое состояние, при котором поэт, писатель *не может не писать*.

Какие отличительные особенности этого психологического состояния отмечают художники слова? Любопытно, что писатели и поэты по-разному описывают это состояние с работой бессознательной сферы.

Одно из качеств, приписываемых вдохновению, – это его *внезапность*. В своих заметках «Как пишутся у нас романы» видный русский писатель и философ Владимир Федорович Одоевский (1803-1866) писал: «Романисту-поэту предмет романа является нежданно, сомнамбулически...» (В.Ф.Одоевский, 1982, с. 48). Внезапность характеризует вдохновение не только писателя и поэта, но и ученого. Ян Парандовский пишет: «Здесь нет разницы между писате-

лем и философом, художником и ученым. Вместо того чтобы повторять избитую историю о яблоке Ньютона, стоит привести гораздо менее известный, но, может быть, гораздо более поучительный пример из жизни великого математика Анри Пуанкаре. В течение многих месяцев он тщетно искал определённую формулу, неустанно думал о ней. Наконец, так и не найдя решения, совершенно забыл о ней и занялся чем-то другим. Прошло много времени, и вдруг однажды утром он, будто подброшенный пружиной, быстро встал из-за стола, подошёл к бюро и сразу же написал эту формулу не задумываясь, словно списал её с доски» (Я.Парандовский, 1982, с. 104-105).

Другим качеством вдохновения поэты и писатели именуют *непроизвольность* данного творческого состояния. Сошлёмся на Фребеса (цит. по кн.: А.Г.Васадзе, 1978, с. 44): «Вначале переживается какое-то сходное с инстинктом состояние. Затем внезапно, в какой-то момент устремляешься вперед, будто в полубессознательном состоянии, и не имеешь никакого понятия, что тобой движет, что в тебе происходит. Произвольное вмешательство здесь не помогает...» О том, что стихи подчас приходят как бы сами собой, свидетельствует и А.С.Пушкин:

*Но гаснет краткий день, и в камельке забытом
Опять огонь горит – то яркий свет лжет,
То тлеет медленно – а я пред ним читаю,
Иль думы долгие в душе моей питаю.
И забываю мир – и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем –
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.
И мысли в голову волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут
И пальцы просят к перу, перо – к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут.*
(А.С.Пушкин, 1949, т. III, с. 264-265)

Наконец, третьим существенным признаком вдохновения писатели называют *безличный* характер его проявления. Ян Парандовский в связи с этим пишет: «В силу неизвестных нам причин наступает кризис, внезапный конец долгой подсознательной работы, в своей напористости часто похожий на действие стихийных сил природы и такой же, как и они, безличный. Гайдн, когда у него возникла мелодия, долженствовала в «Сотворении мира» выразить рождение света, воскликнул, ослеплённый её блеском: «Это не от меня, это свыше!» (Я.Парандовский, 1982, с. 104). Безличный характер вдохновения подтверждается и другими высказываниями художников о природе творчества.

«По словам А.С.Пушкина, «вдохновения не сыщешь; оно само должно найти поэта». В своей беседе с Эккерманом Гёте говорит, что «выдумки» должны приходиться к поэту «как свободные божьи дети» и что они «приходят и уходят» без всякого участия воли поэта. Ламартин открыто приписывал свои мысли какому-то чуждому ему существу, которое думает за него, пользуясь его мозгом как вместилищем своих мыслей. Ему принадлежит известное школьное высказывание: «Не я сам думаю, а мои мысли думают за меня». Действию неведомой силы часто приписывал свое творчество и Даргомыжский, по словам которого, во время работы над «Каменным гостем» будто писал не он, а «какая-то сила неведомая» (А.Г.Васадзе, 1978, с. 42-43).

Как отмечает А.Г.Васадзе, «психология, можно сказать, по наследству приняла утвердившиеся в классической философии и эстетике характерные для вдохновения свойства: непроизвольность, внезапность и безличность (выделение А.Г.Васадзе. – *А.П.*). На разных этапах развития психологии исследователи давали этим свойствам разные объяснения, в зависимости от того, в какой сфере творящей природы художника усматривались ими основа и первичные импульсы его творческой деятельности. Из названных трёх свойств вдохновения безличностный характер был признан многими психологами свойством самым специфичным и в то же время самым трудным для объяснения» (А.Г.Васадзе, 1978, с. 42).

Как мы могли убедиться, высказывания-самохарактеристики поэтов и писателей подтверждают утвердившиеся в психологии представления о вдохновении. Но в самохарактеристиках художников, в их рассуждениях нетрудно заметить существования и других высказываний.

Вот признание А.Стендаля: «Я не начинал писать до 1806 года, пока не почувствовал в себе гениальности. Если бы в 1795 году я мог поделиться моими литературными планами с каким-нибудь благоразумным человеком и тот мне посоветовал бы «Пиши ежедневно по два часа, гениален ты или нет», я тогда не потратил бы десяти лет жизни на глупое ожидание каких-то там вдохновений» (цит. по кн.: Я.Парандовский, 1982, с. 107). Флобер же вообще считал вдохновение уловкой для мошенников и ядом для творческой мысли. «Всё вдохновение, – утверждал он, – состоит в том, чтобы ежедневно в один и тот же час садиться за работу» (цит. по кн.: Я.Парандовский, 1982, с. 108). Подобные суждения довольно распространены. «Вдохновение «посещает» художника в результате его огромного труда. «Вдохновение – это награда за каторжный труд» (Репин), а Чайковский говорил, что вдохновение не приходит к ленивым» (В.С.Кузин, 1982, с. 194). Интересный эпизод в мастерской Валентина Александровича Серова описывает его ученик и друг Николай Павлович Ульянов, позднее ставший членом-корреспондентом АХ СССР: «Заметив однажды сидящего без дела у мольберта ученика, он (В.А.Серов. – *А.П.*) спросил:

– Что так, нет охоты?

– Ничего не выходит. Смотреть противно, – говорит ученик.

– А вы всё-таки попробуйте. Сначала будет плохо, появится злость... Ведь злость помогает! Глядишь – потом и интерес, вроде аппетита. А там... да ну же,

ну! Попробуйте через неохоту. Нечего ждать вдохновения – сами идите к нему» (Н.П.Ульянов, 1952, с. 66).

Всё больше и больше писателей и поэтов приходят к выводу, что вдохновение – своего рода результат напряженной умственной работы. В связи с обсуждаемой проблемой Вера Инбер отмечает: «В 1831 году Гейне говорит в Германии пришедшему к нему литератору и музыканту:

«Вот люди толкуют о наитии, о вдохновении и тому подобном, а я тружусь, как ювелир над золотой цепью, пригоняя колечко к колечку».

Проходит сто лет, и неизлечимо больной Николай Островский пишет в России: «Я убежден лишь в одном: вдохновение приходит во время труда. Писатель должен работать так же честно, как и каждый строитель нашей страны, – во всякую погоду, при хорошем и плохом настроении, ибо труд – это благороднейший исцелитель от всех недугов» (В.Инбер, 1958, с. 518)

Одной из причин появления вдохновения, кроме ежедневного труда, Ян Парандовский называет материальную зависимость художника слова: «В наше время, то есть примерно уже полтора века, в профессии писателя необходимость иногда наступает в роли доброй волшебницы, благосклонного гения или демона. Срок, предусмотренный в договоре, часть рукописи, сданная в набор, печатание романа с продолжением – такие обстоятельства становятся мощным стимулом, пробуждающим в писателе дремавшую энергию, и он начинает действовать как под гипнозом, отдавшись внезапному порыву. Писатели обычно сетуют по поводу этих докучливых сторон в их профессии, однако именно им они часто бывают обязаны и удачно написанными страницами, и превосходными развязками, а иногда даже и чистотой стиля, примером чего может служить Сент-Бёв: обязанность писать ежедневные фельетоны в газету лишала его возможности разукрашивать фразы старомодными завитушками» (Я.Парандовский, 1982, с. 107).

Подобные внешние обстоятельства могут повлиять даже на способ писания. Будучи опутанным долгами, под угрозой голодного будущего и просто долговой тюрьмы, перед необходимостью написать в месяц роман объёмом более двухсот страниц, Ф.М.Достоевский перешёл на сочинение романов (это был роман «Игрок») под стенографическую запись. Стенографистка Анна Григорьевна Сниткина стала впоследствии женой Достоевского, а он уже мог работать только под диктовку (начиная с последней части «Преступления и наказания»): «Было несколько счастливых лет в старой Руссе, где они забывали о неистребимых долгах, о литературной грызне, где не было ничего, кроме любви, семьи и работы. Он диктовал, она стенографировала, потом переписывала, вместе читали и обсуждали, растили детей, и снова работа, работа, работа. Это ли не счастье? Да, это и было счастьем, кратким, как сон, и бесконечным, как жизнь» («...И буду любить всю жизнь», 1988, с. 32).

Заканчивая разговор о вдохновении, т.е. состоянии максимальной концентрации всех психических сил художника на решении творческих задач, – подчеркнём, что это состояние требует диалектического подхода при изучении. Если, с одной стороны, оно характеризуется произвольностью, неожиданностью и бессознательностью, то, с другой стороны, оно всегда является резуль-

татом напряженной деятельности (и в этом смысле не оказывается неожиданным) и проявлением всех – как сознательных, так и бессознательных – психических сил художника и в этом плане отражает существенные стороны его личности.

И, наконец, наличие-отсутствие вдохновения в работе никак не характеризует художественной ценности произведения. Точнее – одно лишь вдохновение не обеспечивает высокую художественную ценность произведения. Корень проблемы в том – насколько богат жизненный опыт мастера слова, насколько глубокие мысли и чувства питают этот опыт. Завершим разговор о вдохновении ссылкой на слова Н.Н.Асеева: «Но ведь вдохновение не доказуемо! Оно может быть приписано и глупцу. Баратынский об этом замечательно сказал, что разница в его весеннем благотворенье та, что глупца «капустой раздует, а лавром он не расцветёт». Таковы приметы вдохновения как для талантливого поэта, так и для писаки. Но оставим последних без рассмотрения. Они несут наказание в безрезультатности своих усилий» (Н.Н.Асеев, 1964, т. 5, с. 404).

Третье. У Веры Михайловны Инбер, в её книге «Вдохновение и мастерство», обнаруживается довольно неожиданный поворот темы: «*Вдохновение есть умение приводить себя в состояние, наиболее пригодное для работы*», прочла я у одного французского писателя конца XIX века. Но, думается, и в ХХХ веке это определение не утратит своей свежести. Здесь есть динамика. Не просто «состояние, наиболее пригодное для работы», а «умение» приводить себя в такое состояние.

Но как добиться этого умения? Как сделать его устойчивым, отнять у него ту летучесть, которой обладают иные редкостные химические элементы?» (В.М.Инбер, 1958, с. 516).

Речь, таким образом, заходит о «производственных секретах» поэтов и писателей. Как им удастся сохранить вдохновение? Привести себя в состояние, наиболее пригодное для работы?

Вот что, например, говорит о подготовке вдохновения Василий Дмитриевич Фёдоров: «Как говорил Чайковский, вдохновение не приходит к ленивцам. Его надо подготовить трудом. Для меня, например, такая подготовка происходит на работе над первыми строчками стихов. Довожу их до полной кондиции, чтобы они сразу несли в себе возможно полную энергию. Отрабатывая, как бы закручиваю пружину, которая начинает уже давить и требовать движения. При этом все мимолетные мысли записываю на листке бумаги... Хорошо, спрашивают меня, ты написал стихотворение. А если оно большое и в один присест его не закончишь, а если поэма? ...Надо входить в прерванные стихи изнутри, то есть проделывать заново весь пройденный путь. Самое верное – я их переписываю и попутно кое-что выправляю. Переписав, я полностью возвращаю себе чувство вещи, после чего продолжаю работу, как будто и не прерывался» (В.Д.Фёдоров, 1973, с. 83, 84).

Ещё раз доказывает, что наилучшим средством подготовки вдохновения служит труд, суждение Н.В.Гоголя: «Человек пишущий так же не должен оставлять пера, как живописец кисти. Пусть что-нибудь пишет непременно

каждый день. Надобно, чтоб рука приучилась совершенно повиноваться мысли» (Русские писатели о литературном труде, 1954, т. I, с. 501). Высказываний о том, что наилучший способ готовить вдохновение – ежедневно трудиться, – настолько много, что ограничимся приведёнными.

В письме Н.В.Гоголя С.П.Шевыреву находим, что он не мог работать в полном уединении: «...Странное дело, я не могу и не в состоянии работать, когда я предан уединению, когда не с кем поговорить, когда нет у меня между тем других занятий и когда я владею всем пространством времени, неразграниченным и неразмеченным. Меня всегда дивил Пушкин, которому для того, чтобы писать, нужно было забраться в деревню, одному и запереться. Я, наоборот, в деревне никогда ничего не мог делать, и вообще я не могу ничего делать, где я один и где я чувствовал скуку. Все свои ныне печатные грехи я писал в Петербурге и именно тогда, когда я был занят должностью, когда мне было некогда, среди этой живости и перемены занятий, и чем я веселее провёл канун, тем вдохновенней возвращался домой, тем свежее у меня было утро...» (Русские писатели о литературном труде, 1954, т. I, с. 492).

Похожие рекомендации молодым драматургам дает А.Арбузов: «Понимаю, что вас призывать к этому рано, но замечу всё же, что работать в другом городе, на мой взгляд, замечательная вещь! Ведь всё время ты окружен новыми впечатлениями. В чужом городе это изюминка того, что тебя ждет после работы, всегда есть. Идя по улице незнакомого города, часто не знаешь, какие за поворотом ждут тебя дома, какие улицы, какие люди. И эта непривычная, пёстрая, неожиданная обстановка заставляет тебя не думать о пьесе, для того чтобы все достоинства и недостатки стали тебе вдруг видимы и понятны утром следующего дня» (А.Арбузов, 1957, с. 29).

Антон Павлович Чехов мог работать только дома: «Много сюжетов, которые кинут в мозг, хочется писать, но писать не дома – суцая каторга, точно на чужой швейной машинке шьёшь» (Русские писатели о литературном труде, 1955, т. 3, с. 406).

У В.В.Маяковского в статье «Как делать стихи» перемена деятельности, её условий формулируется как закон поэтического творчества: «... Те же номера, те же трубы и та же вынужденная одинокость

Обстановка заворачивала в себя, не давала выбраться, не давала ни ощущений, ни слов, нужных для клеймения, для отрицания, не давала данных для призыва бодрости.

Отсюда почти правило: для делания поэтической вещи необходима перемена места или времени.

...Умение создавать расстояния и организовывать время (а не ямбы и хорей) должно быть внесено как основное правило всякого производственного поэтического учебника» (Русские писатели о литературном труде, 1956, т. 4, с. 418, 419).

Из приведённых суждений нетрудно сделать предварительный вывод, что условия, место, где трудится писатель, отнюдь не безразличны для творческого самочувствия.

Зададимся другим вопросом: какое время суток наиболее продуктивно для писательского труда? – И здесь одинаковых ответов тоже не найти.

Вот свидетельство А.П.Чехова: «Писать я привык только по утрам» (Русские писатели о литературном труде, 1955, т. 3, с. 407). Любопытен и такой факт: работавшие в «Красноармейской правде» вспоминают, что Александр Трифонович Твардовский не раз повторял строчки, имевшие в редакции хождение:

*Такова моя традиция –
По утрам привык трудиться я.*

(Воспоминания об А.Т.Твардовском, 1978, с. 123)

Дмитрий же Андреевич Фурманов записывает: «б. Работать ночи. Переламывать свои настроения и даже усталость. Меньше отдаваться чаепитиям, беседам с друзьями, замкнуться, хотя бы временно, в себя» (Русские писатели о литературном труде, 1956, т. 4, с. 718).

По-другому работал Алексей Николаевич Толстой: «Я работаю днём. ...Если я днём не успел исполнить задания, заканчиваю его вечером, но никогда не позже полуночи» (А.Н.Толстой, 1984, с. 279).

А вот замечание Николая Семеновича Лескова: «Когда я был здоров, я работал ночью и находил, что ночная работа будто лучше, но с тех пор, как я хвораю, мне пришлось изменить свои привычки. Теперь я встаю очень рано, гуляю, возвращаюсь к 8 часам и после чая сажусь работать до двух часов дня» (Русские писатели о литературном труде, 1955, т. 3, с. 217).

Изучение высказываний писателей приводит к выводу, что для литературно-художественного творчества небезразличным оказываются даже, на первый взгляд, малозначительные вещи – так сказать, «инструменты», «орудия» писания.

Вера Михайловна Инбер признается, что она не может работать иначе, кроме как на пишущей машинке. «Как-то раз мне предложили приобрести заграничную беззвучную пишущую машинку «совершенно нового типа, гордость фирмы». Но, когда я, испробовав новинку, не услышала привычного постукивания, мне стало ясно, что работать в такой противоестественной тишине для меня невозможно. И я, отвергнув «гордость фирмы», вернулась к старой, испытанной системе.

Меня поддержал мой приятель, завзятый курильщик, сказав: «Писать на беззвучной машинке так же трудно, как курить, не видя дыма...» (В.М.Инбер, 1958, с. 528).

Алексей Николаевич Толстой работал по-другому: «Черновики набрасываю пером и сейчас же по этим отрывкам пишу на машинке. Машинка дает мне текст, не связанный с индивидуальностью писания рукой, печать – как бы нечто чужое, где я вижу все ошибки и правильную, какую будет в книгу, расстановку слов и фраз. Я работаю на машинке с 1912 г. В редких случаях диктую, но диктовка всегда ниже качеством, чем писание. Удачно лишь выходит диктовка пьесы, когда она перед этим набросана в черновиках» (А.Н.Толстой, 1984, с. 279).

Иначе относились к возможностям пишущей машинки А.М.Горький, Ю.В.Бондарев. Отвечая на вопрос о технике письма («Техника письма: карандаш, перо или пишущая машинка?»), Максим Горький записал: «Перо. Пишущая машинка, мне кажется, должна вредно влиять на ритм фразы» (Русские писатели о литературном труде, 1956, т. 4, с. 175). Вот свидетельство Юрия Васильевича Бондарева: «Пишу только от руки. Машинка рассеивает, отделяет меня от бумаги, не могу сосредоточиться» (Ю.Бондарев, 1987, с. 102).

Глеб Иванович Успенский «иногда под говор приткнётся где-нибудь у стола на уголке, подождёт под себя левую ногу и быстро-быстро пишет листок за листком мелким бисерным почерком, без поправок, пьёт чай и неистово курит» (Русский писатели о литературном труде, т. 3, с. 321).

Евгений Воробьёв вспоминает: «Как-то Твардовский поделился со мной стопкой бумаги трофейного происхождения – огромное богатство» – и показал свой заветный клад. На дне деревянного ларца хранилась бумага разных сортов, нарезанная по-разному. Листочки пошире, совсем узкие... Он доверительно, что было совершенно не в его характере, пояснил, что, меняя размер стиха, он ощущает потребность сменить формат бумаги. Ему легче перейти на другой размер стиха, если перед ним бумага другого формата.

Мне показалось, что он был раздосадован своей внезапной откровенностью, потому что добавил грубовато:

– Впрочем, тебе это знать совершенно необязательно. Мало ли чудачеств у нашего брата! «Пресволочнейшая штукавина» все ещё существует» (Воспоминания об А.Твардовском, 1978, с. 129).

На первый взгляд, подобные «чудинки», как говорил один из героев «Поднятой целины», – проявление каких-то странных капризов, каких-то отклонений от нормы. Вроде бы, какая в этом разница – писать пером, шариковой ручкой или печатать на машинке? На какой бумаге писать, какого формата? Как писать – натощак или сытым? (Ср. запись Л.Н.Толстого в дневнике: «Натощак пишется лучше» – Русские писатели о литературном труде, 1955, т. 3, с. 549).

И всё-таки, нам кажется, названные «чудинки» – это, действительно, секреты, позволяющие писателям сохранить высокий творческий подъём, желание плодотворно трудиться. Механизм «условных рефлексов», описанных Иваном Петровичем Павловым, очевидно, действует не только у собак. Ведь что доказал И.П.Павлов? – Он доказал, что «вся установка и распределение по коре полушария раздражительных и тормозных состояний, происшедших в определённый период под влиянием внешних и внутренних раздражений, при однообразной, повторяющейся обстановке, всё более фиксируется, совершаясь всё легче и автоматичнее. Таким образом получается в коре динамический стереотип (системность), поддержка которого составляет все меньший и меньший нервный труд...» (И.П.Павлов, 1987, с. 82).

Оказавшись однажды во власти вдохновения, писатель не может не запомнить тех «мелочей», которые сопутствовали этому творческому состоянию. И в следующий раз он специально использует эти «мелочи» для воссоздания условий, при которых к нему приходило вдохновение, а если говорить словами фи-

зиологов – писатели целенаправленно воссоздают «динамический стереотип...», поддержка которого составляет всё меньший и меньший нервный труд».

Надо сказать, что писатели и поэты подчас осознают важность этих мелочей. В этом смысле вызывает интерес драматурга А.Арбузова: «Позвольте рассказать вам одну весьма примечательную историю. Она говорит, какую большую роль играют рефлексы в нашем ремесле.

В начале работы над «Годами странствий» я уехал из Москвы. Текста я ещё не писал, но, когда я делаю композицию пьесы, у меня в воображении возникают какие-то сцены, и я пишу наброски этих сцен. Делаю я это потому, что частенько то, что тебе нужно записать, связано с неким настроением, а его «партикулярными», трезвыми словами не запишешь, нужно несколько сценических реплик, в которых бы заключался запах, квинтэссенция придуманного, – вот я и пишу их. Потом я нумерую эти заголовки, располагаю в последовательности, из этого и образуется первый черновик.

Помню, имея вот такой черновик, я и приехал в Батуми. В городе этом я никогда прежде не бывал, и знакомых у меня тут не имелось. Я не сразу сел писать – трудно с ходу начать работать. Я бродил по городу, приглядывался к людям, осматривался, и вдруг пошёл дождь. Он шёл месяц без перерыва, выйти мне было некуда, и я месяц провел один в гостинице. Она была полупуста, а в соседнем номере жил лилипут-алкоголик. Представьте: идёт дождь, а рядом алкоголик-лилипут, которого хозяин-циркач, чтобы тот не напивался, запирает в номере на ключ. И вот этот лилипут непрерывно с тоски пел своим лилипутным голосом какие-то песни. А я безвыходно сидел в номере и писал, писал... я хотел уехать, но понял, что если я уеду, то нарушу все обещания, которые сам себе дал. Я не уехал и дописал акт до конца. На следующий день перечтя его, я решительно уверился в том, что далее работать не следует, и с отчаяния уехал отдыхать в соседний город. Был май месяц. Стояла чудная погода, но настроение у меня было отвратительное. Я две недели не работал – и вдруг... пошёл дождик. И вот мне померещилось что-то знакомое: я один, идёт дождик... Написанный первый акт был у меня с собой. Дай, думаю, погляжу. И вот я стал его просматривать. Эге, думаю, это вот надо выбросить, а это следует развить. Затем стал думать о следующей, ещё не написанной картине, и вот под шум дождя рука потянулась к перу, и я в один день, пока шёл дождик, написал всю третью картину. В один день, почти без помарок! Этого со мной никогда прежде не случалось. Но написана картина была, конечно, не за один день, а за те две недели, которые я счёл потерянными. Откуда же возник у меня этот необычайный прилив энергии? Очевидно, тут действовал какой-то закон рефлексов. Пошёл дождик, и меня немедленно бросило к рукописи. Этим я как бы отозвался на дождь. И так в меня въелось, что при дождике следует работать, что нынче это стало почти привычкой: как дождик, я сразу же иду к столу» (А.Арбузов, 1957, с. 29-30).

Вообще, что касается Алексея Николаевича Арбузова, то он выработал для себя целую систему подкрепления бессознательной сферы своей психики. «Мне кажется, где-то в голове у тебя есть некая заветная коробочка и там кто-то за тебя работает. Важно поверить в эту коробочку и посылать туда различные за-

дания. Отправлять нерешённое и на ночь с ним расставаться. Словом, уметь отвлекаться от пьесы и не жить с нею двадцать четыре часа в сутки.

У меня есть друзья, которые забираются в комнату, запираются там на несколько дней, сидят, пьют чёрный кофе и пишут. На улицу они не выходят, свежим воздухом не дышат, ибо творят. Однако, когда пьеса написана, делается совершенно ясным, что все нужно писать снова. Написал наш доморощенный Бальзак пьесу за месяц, а потом переделывает её три года» (А.Арбузов, 1957, с. 27-28).

«Драматургу следует отвлекаться от написанного, он не должен себя терзать различными нервическими размышлениями. Не нужно по вечерам перечитывать то, что написано утром. Вечером нужно жить иной жизнью: бродить по улицам, наблюдать, слушать музыку, читать книги, – словом, художественно питать себя, чтобы не быть истощённым. Всё, что он мог, выложил, и завтра он уже ничего не сможет. Нет, *важно завтра смочь, важно, засыпая, чувствовать интерес к завтрашнему утру*. Причём этот интерес должен быть не истерический, – дескать, всю ночь не спал, терзался, думал. Я, например, всячески стараюсь, в той части дня, которая последует за работой, приготовить себе какую-то изюминку. Сегодня – одно, завтра – другое, но только чтобы я не оставался один на один с пьесой. Ведь в голове есть заветная коробочка, и в ней сидит некто и делает работу за тебя» (там же, с. 28).

«Я говорил, что в период работы над композицией меня увлекает живопись, архитектура – ведь именно на этом очень зримо определяются и складываются принципы композиционной работы. Когда же пишешь пьесу, особенно в период её завершения, необычайно благотельно действует чтение стихов, посещение симфонических концертов, постоянное совершенствование себя в сфере большого искусства.

Чтение стихов помогает нам находиться в том взволнованном, приподнятом состоянии, которое полезно для писания слов – найти их с холодным сердцем невозможно.

Когда пишешь, очень важно восхищаться и словом, стилем старых мастеров, классиков...» (там же, с. 31).

Завершая разговор о «производственных секретах», хотим особо подчеркнуть, что с психологической точки зрения в художественно-литературном творчестве нет мелочей, а так называемые «капризы» для художника важны тем, что играют роль пускового механизма включения в наиболее продуктивное творческое состояние.

Четвёртое. Последним тезисом настоящей статьи является обоснование необычайных трудностей, с которыми сталкивается поэт и писатель при работе над *языком* своего произведения.

Об этом, например, говорит М.Горький: «Вообще крайне трудно найти точные слова и поставить их так, чтобы немногими было сказано много, «чтобы словам было тесно, мыслям – просторно», чтобы слова дали живую картину, кратко отметили основную черту фигуры, укрепили сразу в памяти читателя движения, ход и тон речи изображаемого лица. Одно дело – «окрашивать» сло-

вами людей и вещи, другое – изобразить их так «пластично», живо, что изображённое хочется тронуть рукой, как, часто, хочется потрогать героев «Войны и мира» у Толстого...

Мои неудачи всегда заставляют меня вспоминать горестные слова поэта: «Нет на свете мук сильнее муки слова» (М.Горький, 1980, с. 154).

О том, что «литературная работа не игра, а серьёзное и трудное дело», писал в 1916 году Владимир Галактионович Короленко (Русские писатели о языке, 1954, с. 630).

В своей книге «Писатель и его работа» советский критик Генрих Морисович Ленобль, говоря о «муках слова», приводит письмо Н.А.Некрасова Льву Толстому: «Мне жаль моей мысли, так бедно я её поймал словом. Изорвать хочется – чувствую тоскливость, которую Вы, верно, знаете – хочется сказать, и не сказывается. Что Вы в этом случае делаете? Бросаете работу и нудите и пытаете себя? Бывало, я был к себе неумолим и просиживал ночи за пятью строками. Из того времени я вынес убеждение, что нет такой мысли, которую человек не мог бы себя заставить выразить ясно и убедительно для другого и всегда досадую, когда встречаю фразу «нет слов выразить» и т.д. Вздор! Слово есть всегда, да ум наш ленив...» (Г.М.Ленобль, 1966, с.17-18).

В «Открытом письме А.С.Серафимовичу» М.Горький настаивал: «В области словесного творчества языковая – лексическая – малограмотность всегда является признаком низкой культуры и всегда сопряжена с малограмотностью идеологической, пора, наконец, понять это!..» (Русская советская литературная критика, 1981, с. 200).

Не менее резко о необходимости кропотливой работы над языком художественного произведения высказывался Всеволод Вячеславович Иванов, автор известного «Бронепоезда 14-69»: «Бедность языка является прямым результатом бедности мысли. Оперирование штампами, тематическими и сюжетными заготовками никогда не может привести драматурга к добру. Язык драматурга – это его мышление. Бедность языка – первый признак скудности мыслей» (Русская советская литературная критика, 1981, с. 208).

Тот факт, что штампы языка подчас мешают творчески мыслить не только в литературно-художественном процессе, но и в повседневном речевом общении, отмечает академик Лев Владимирович Щерба: «Эта система (т.е. наш язык) имеет громадный ассортимент готовых шаблонов, готовых фраз и даже готовых мыслей. И это естественно: человеку в процессе повседневного общения нет времени для особого языкотворчества, и он в громадном большинстве случаев пользуется готовыми фразами (на самом деле это не совсем так, и акт творчества в разной мере сопутствует всякому говорению и даже пониманию речи; но обсуждение этого вопроса завело бы нас слишком далеко). Что касается «готовых мыслей», то, позволяя себе, как лингвисту лингвистический каламбур, я склонен утверждать, что всякая готовая мысль есть отсутствие мысли как некоего динамического процесса. Язык наш часто помогает нам не думать, ибо незаметно подсовывает нам понятия, не соответствующие больше действительности, и общие, трафаретные суждения, требующие ещё диалектической переработки» (Л.В.Щерба, 1957, с. 131).

Если приведённые высказывания верны (а в их соответствии действительности сомневаться трудно), то литературно-художественное творчество в плане языка предстаёт как постоянное обновление, освежение языка, предстаёт как уход от языковых штампов и стереотипов. Не случайно писатели придают огромное значение *слогу*, т.е. индивидуальной манере письма, *индивидуальному* писательскому стилю.

Любопытны в этом смысле слова Николая Семеновича Лескова: «В писателе чрезвычайно ценен его собственный голос, которым он говорит в своих произведениях от себя. Если его нет, то и разрабатывать, значит, нечего. Но если этот свой голос есть и *поставлен* он правильно, то, как бы ни были скромны его качества, возможна работа над ним и повышение, улучшение его тона. Но если человек поёт не своим голосом, а тянет петухом, фальцетом, собственный же голос у него куда-то запрятан, подменён чужим – дело безнадежное» (Русские писатели о литературном труде, 1955, т. 3, с. 222).

Индивидуальный писательский слог, как видим, – это и есть умение выражать свою душу, свои мысли и переживания. Легко ли даётся это умение?

Уместно будет процитировать здесь «Алхимию слова» Яна Парандовского: «Буало, доверчиво приняв мысль Горацио, с торжеством восклицает:

*...если замысел у вас в уме готов,
Все нужные слова придут на первый зов.*

Ни один истинный поэт, ни один художник прозы не подпишется под этими легкомысленными стихами. Один из величайших поэтов поведал нам, что «язык мыслям лжёт», и как часто мысль и слово разделены между собой пропастью! Конечно, мы мыслим словами, но то, что в них выражается, – это только поверхность мысли или её общие контуры. Самое трудное начинается с момента, когда мы пытаемся выразить мысль целиком, до дна» (Я.Парандовский, 1982, с. 209-210).

В одном из лучших своих стихотворения – *Silentium* – Фёдор Иванович Тютчев формулирует:

*Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймёт ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь...*

Об известной справедливости тютчевской формулы говорят современные психологи: «То, что зафиксировано в развёрнутой речи, приобретает стабильность, утрачивает смутные, зыбкие очертания субъективного переживания, становится наиндивидуальным социальным фактором, орудием общения, «именем» объекта и потому феноменом, ясно осознаваемым. Но за все эти привилегии надо платить. А плата заключается в ущербе, который этими преимуществами наносится способности дальнейшего развития смысла, в ослаблении способности к лёгкому установлению новых связей оречевлённого смысла с другими смыслами. Сколько приобретается в результате вербализации смысла в его логической завершенности, столько утрачивается, по-видимому, в его потенциях к дальнейшему развитию... «Мысль изречённая», говоря словами поэта, есть если не «ложь», то, во всяком случае, – семантическая структура,

дальнейшее преобразование которой её автором всё более затрудняется» (Бессознательное, 1978, т. 3, с. 741, 742).

«Из всех возможных фраз, – цитирует Ян Парандовский французского писателя Жана де Лабрюйера, – которые призваны выразить нашу мысль, есть только одна истинная. Не всегда найдёшь её в речи или в письме. А между тем она существует, и всё, что не является ею, слабо и плохо и не удовлетворит человека высокого ума, желающего, чтобы его поняли» (Я.Парандовский, 1982, с. 210).

«Работа над словом – кропотливая, трудоёмкая работа, – пишет в своей книге «Вдохновение и мастерство» Вера Михайловна Инбер. – Иной раз даже во сне мучает тебя не «безусловно найденное слово: сказано где-то рядом, но не в фокусе, и от этого расплывчатость изображения, как на плохой фотографии. Но зато какая радость, если найдёшь наконец это единственно нужное тебе слово!» (В.М.Инбер, 1958, с. 536-537).

Особенно важной оказывается работа над словом в начале пути. – Особенно важной и наиболее трудной... Об это писал не один мастер слова. Для Бунина, например, начало всегда предвосхищало общую удачу или неудачу: «...Самое главное, какое-то общее звучание всего произведения даётся в самой начальной фразе работы... Да, первая фраза имеет решающее значение. Она определяет, прежде всего, размер произведения, звучание всего произведения в целом. И вот ещё что. Если этот изначальный звук не удаётся взять правильно, то неизбежно или запутаешься и отложишь начатое, или просто отбросишь начатое, как негодное...» (И.А.Бунин, 1967, т. 9, с. 375).

Почти в унисон с Буниным звучат слова Василия Дмитриевича Фёдорова: «...Для тщательной отработки первых строк в самом начале работа над стихом, кроме энергетической, есть причина и эстетическая. В недоработанных строках, оставленных на «потом», во-первых, гаснет энергия, во-вторых, теряется критерий красоты. Рядом с неряшливой строкой незаметно встанет новая неряшливость. Когда же стих отработан, он уже не потерпит сырости. Она слишком заметна. Таким образом, отрабатывая первые строки, я вырабатываю эталон красоты» (В.Фёдоров, 1973, с. 83, 84).

Закончить же тему необычайной трудности работы над словом хотелось бы чеканными строчками Владимира Владимировича Маяковского:

*Поэзия – ты же добыча радия.
В грамм добыча, в год труды.
Изводишь единого слова ради
Тысячи тонн словесной руды.*

Эти слова следует относить не только к поэтам, но и к лучшим произведениям художественной прозы. Нетрудно поднять и разработать тему многочисленности авторских черновых вариантов, без которых не возникает ни одного мало-мальски значительного произведения (сошлемся лишь на книгу: Л.И.Тимофеев, 1987, с. 66), – останавливает лишь неисчерпаемость взятой для исследования темы и узость рамок настоящей статьи.

Выводы.

1. Многочисленные высказывания поэтов и писателей заставляют согласиться с тем, что истинное художественное произведение не может не оказаться результатом действия глубокой внутренней потребности художника «высказаться». Эта внутренняя потребность осознаётся мастерами слова различным образом, но всегда – именно как потребность. Человеческим поведением вообще (и литературно-художественной деятельностью, в частности) руководит не мышление, не сознание – им руководят потребности человека, ср.: «Отказ от взгляда на мышление человека, как на первоисточник и движущую силу его деятельности, признание потребностей исходной причиной человеческих поступков представляет начало подлинно научного объяснения целенаправленного поведения людей» (П.В.Симонов, П.М.Ершов, 1984, с. 13). Таким образом, первый вывод настоящей статьи не противоречит современным воззрениям психофизиологов на проблемы человеческой деятельности.

2. В тех случаях, когда наступает момент «переполненности» души художника накопленным материалом, когда внутренняя потребность «высказаться» становится доминирующей и художник «не может не писать», – в этих случаях к мастеру слова приходит вдохновение. Состояние вдохновения, с одной стороны, переживается как внезапное, непроизвольное и безличное, а с другой стороны – оно является результатом напряжённой умственной работы и отражает существенные стороны личности самого художника. Ценность результатов литературно-художественной деятельности определяется всё-таки не одним лишь вдохновением, а в большей степени – тем, насколько глубокие чувства и мысли питают духовный опыт мастера слова.

3. Необходимым качеством художника слова оказывается его способность создать все условия для появления наиболее продуктивного творческого состояния. Так называемые «странности» (излюбленное время или место работы, любовь или антипатия к пишущей машинке и т.д.) – это не капризы, а, действительно, производственные секреты. Эти «странности», по учению И.П.Павлова об условных рефлексах, помогают художнику воссоздать тот динамический стереотип, который как раз и обеспечивает высокий творческий подъём.

4. Одной из отличительных сторон литературно-художественной деятельности являются «творческие муки», проистекающие из необыкновенной сложности выразить свои чувства и мысли, выразить их таким образом, чтобы к ним не остался равнодушным читатель, главный оценщик литературных достоинств произведения.

Цитируемая литература

А.Н.Толстой о литературе и искусстве: Сборник / Сост. Ю.М.Оклянский, Н.В.Лихова; Вступ. Статья Ю.М.Оклянского, коммент. Ю.В.Крестинского и Ю.М.Оклянского. – М. : Сов. Писатель, 1984. – 560 с.

Арбузов А. Путь драматурга: (Четыре беседы с молодежью). – В кн. : Советская литература и вопросы мастерства. Сб. статей. Вып. 1. М., 1957, с. 5-85.

Асеев Н.Н. Собрание сочинений: В 5-ти томах. – М. : Худож. лит. , 1963-1964.

Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина: Статья пятая // Белинский В.Г. Избранные статьи / Вступ. статья и примеч. С.И.Машинского. Изд. 8. М.: Дет. лит., 1981, с. 110-137.

Бессознательное: Природа, функции, методы исследования / Под общ. ред. А.С.Прангишвили, А.Е.Шерозия, Ф.В.Бассина. – Т. II. – Тбилиси: Мецниереба, 1978.

Бессознательное: Природа, функции, методы исследования / Под общей ред. А.С.Прангишвили, А.Е.Шерозия, Ф.В.Бассина. – Т. III. Познание. Общение. Личность. – Тбилиси: Мецниереба, 1978.

Бондарев Ю.В. Хранитель ценностей. – М.: Правда, 1987. – 384 с.

Бунин И.А. Собрание сочинений: В 9 томах. – М.: Худож. литература, 1967.

Васадзе А.Г. Проблема художественного чувства. – Тбилиси: Мецниереба, 1978. – 176 с.

Воспоминания об А. Твардовском: Сборник. – М.: Сов. писатель, 1978. – 488 с.

Гамзатов Р. Мой Дагестан: Повесть / Перев. с аварского В.Солоухина. – М.: Мол. гвардия, 1968. – 256 с.

Гёте И.В. Собрание сочинений: В 10-ти томах. – Т. 10. Об искусстве о литературе / Пер. с нем. Под общ. ред. А.Аникста и Н Вильмонта. Комментарий А.Аникста. – М.: Худож. лит., 1980. – 512 с.

Горький А.М. Беседы с молодыми. – М.: Современник, 1980. – 416 с. – (Бка «О времени и о себе»).

Гофман Э.Т.А. Фермата / Перев. А.Николаева // Музыкальная жизнь, 1988, № 6, с. 23-26.

Днепров В.Д. Искусство человековедения. – Л.: Сов. Писатель, 1985. – 288 с.

Задорнов Н. Как я работал над моими книгами // Советская литература и вопросы мастерства. Сборник статей. Вып. 1. М., 1957, с. 175-196.

Злобин С. О моей работе над историческим романом // Советская литература и вопросы мастерства. Сб. статей. Вып. 1. М., 1957, с. 145-174.

«...И буду любить всю жизнь»: История любви великого писателя, рассказанная им самим, его женой и современниками // Крестьянка, 1988, №4, с. 30-32.

Инбер В.М. Вдохновение и мастерство // Вера Инбер. Избранные произведения: В 3-х т. Т. 3. Очерки. Почти три года. Статьи и заметки о литературе. М., 1958, с. 513-574.

Кузин В.С. Психология. / Под ред. Б.Ф.Ломова. Учебник. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. школа, 1982. – 256 с., ил.

Ковда Д.И. О роли эмоций и неосознаваемых психических процессов в художественном творчестве // Бессознательное: Природа, функции, методы исследования. Т. II. Тбилиси, 1978, с. 622-628.

Ленюк Г.М. Писатель и его работа: Вопросы психологии творчества и художественного мастерства. – М.: Сов. писатель, 1966. – 396 с.

Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4-х т. – Т. 1. Стихотворения / Вступ. статья и коммент. И.Л.Андроникова. – М.: Худож. лит., 1983. – 446 с.

Мануйлов В.А. Записки счастливого человека: (Беседу вела Г.Силина) // Лит. газета, 11 сентября 1985 г., с. 7.

Марков Г. Истоки творчества // Советская литература и вопросы мастерства. Сб. статей. Вып. 1. М., 1957, с. 111-121.

Маяковский В.В. Собрание сочинений: В 12 т. – М.: «Правда», 1978. – (Б-ка «Огонёк». Отечественная классика).

Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве / Вступ. статья, составл. и коммент. В.И.Сахарова. – М.: Современник, 1982. – 223 с. – (Б-ка «Любителям русской словесности»).

Павлов И.П. Условный рефлекс // Хрестоматия по психологии. / Сост. В.В.Мироненко; Под ред. А.В.Петровского. Изд. 2-е, перер. и доп. М., 1987, с. 76-83.

Писарев Д.И. Цветы невинного юмора // Д.И.Писарев. Литературная критика: В 3-х т. / Сост., подготовка текста, вступ. статья и примеч. Ю.Сорокина. Т. 1. Л.: Худож. лит., 1981. С. 282-322.

Парандовский Я. Алхимия слова. Олимпийский диск: Сборник / Пер. с польского. – М.: Прогресс, 1982. – 528 с.

Пузырёв А.В. Прологомены к эстетике языка и оценка содержательной основы массовых песен: Учебное пособие к курсам «Социальная психология», «Теория и практика массовой информации», «Психология массовой коммуникации», «Психология журналистики». – Ульяновск: УлГТУ, 2010. – 123 с.

Пузырёв А.В. Пирамида установок и экспертная оценка художественного текста // Седьмая волна психологии. Вып. 8 : Сборник по материалам 10 международной научно-практической конференции «Интегративная психология: теория и метод» / Ред. Козлов В.В. Ярославль: ЯрГУ, 2011. С. 278-284.

Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10-ти томах. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949.

Рубцов Н.М. Подорожники. Стихотворения / Сост. и автор предисл. В.Коротаев. – М.: Мол. Гвардия, 1976. – 304 с., ил.

Русская советская литературная критика (1917-1934): Хрестоматия. Учебное пособие для ст-тов филол. фак. пед. ин-тов / Сост. П.Ф.Юшин. – М.: Просвещение, 1981. – 447 с.

Русские писатели о литературном труде (XVIII-XX вв.): Сборник в 4-х томах / Под общей ред. Б.Мейлаха. – Л.: Сов. писатель, 1954-1956 г.

Русские писатели о языке (XVIII-XX вв.). / Под общ. ред. Б.В.Томашевского и Ю.Д.Левина. – Л.: Сов. писатель, 1954. – 835 с.

Симонов П.В., Ершов П.М. Темперамент. Характер. Личность. – М.: Наука, 1984. – 161 с. – (АН СССР; Серия «От молекулы до организма»).

Тимофеев Л.И. Слово в стихе: Монография. Изд. 2-е, доп. – М.: Сов. писатель, 1987. – 424 с.

Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22-х т. Т. 21. Дневники. 1847-1894. / Коммент. А.И.Шифмана. – М.: Худож. лит., 1985. – 575 с. ил.

Ульянов Н.П. Мои встречи: Воспоминания. – М., 1952.

Фёдоров В.Д. Наше время такое: О поэзии и поэтах. – М.: Современник, 1973. – 512 с., 1 л. Портр. – (Б-ка «О времени и о себе»).

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти томах. – М.: Гослитиздат, 1944-1951.

Шагинян М.С. Об искусстве и литературе (1933-1957): Статьи и речи. – М.: Сов. писатель, 1958. – 608 с.

Щерба Л.В. Литературный язык и пути его развития: (применительно к русскому языку) // Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957, с. 130-140.

Юнг К. Аналитическая психология // История зарубежной психологии (30-60-е гг. XX в.): Тексты. М., 1986, с. 142-170.

Канд. филол. наук И.А. Пуник (Ульяновск)

ВАРИАТИВНОСТЬ МЕЛОДИЧЕСКИХ УРОВНЕЙ РЕПЛИК В СТРУКТУРЕ ЗВУЧАЩЕГО ДИАЛОГИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Лингвистика текста на сегодняшний день является одним из самых успешно развивающихся направлений современного языкознания. Фонетическая составляющая текста также не обделена вниманием лингвистов. В настоящее время выделяются несколько направлений в исследовании интонации крупных речевых образований. Так, по мнению выдающегося российского языковеда, Л.Р. Зиндера, важным направлением изучения текстовой интонации является поиск фонетических средств, обеспечивающих цельность и связность текста и его единиц. Л.Р. Зиндер считает, что к параметрам, обеспечивающим цельность и связность звучащего облика текста, следует отнести единство стиля произношения, которое включает в себя такие чисто фонетические компоненты как темп произнесения, тембр и т.п. С точки зрения К.А. Филиппова перспективным направлением в плане изучения фонологии звучащего текста является исследование звуковых характеристик единиц текста, занимающих различные позиции в коммуникативной перспективе текста. В центре внимания нашего экспериментально-фонетического исследования был вопрос об особенностях изменений тонального уровня реплик в звучащем диалогическом тексте, а также была сделана попытка установления связи между изменением тональных уровней отдельных реплик в тексте и его композицией. Материалом исследования является диалог, представляющий собой фрагмент художественного фильма К. Серебренникова «Юрьев день». Текст художественного фильма был выбран в качестве материала исследования не случайно, именно в нём звуковой аспект языка во всех его проявлениях играет исключительно важную роль. Здесь, как и в любом другом художественном тексте, действует принцип эстетической целостности, при которой эстетический эффект создаётся благодаря гармонии формы и содержания при участии всех языковых средств. Интонация в речи героев и интонационная организация текста в фильме подчинены выражению авторского замысла и определённой идеи.

Прежде чем перейти к результатам акустического анализа текста, остановимся на кратком описании содержания анализируемого кинофрагмента. Анализируемый фрагмент представляет собой первую сцену фильма. Это – диалог личного характера между матерью и сыном. Мать убеждает своего сына перед отъездом посетить места, в которых жил его дед, но все доводы матери вызывают у него глубокое раздражение. Таким образом, в первой сцене фильма разворачивается драматургический конфликт двух близких людей, в котором один из персонажей пытается наладить контакт, другой же наоборот демонстрирует непонимание и уходит от общения. Обработка мелодических характеристик была сделана при помощи компьютерной программы «Praat». Сначала была сделана письменная транскрипция текста фильма, затем при помощи компьютерной программы были определены значения частоты основного тона (ЧОТ) для каждого гласного звука всего анализируемого текста. В рамках каждой синтагмы мы вычислили среднее арифметическое значение ЧОТ, которое и было использовано для характеристики мелодического уровня синтагмы.

В большинстве случаев границы синтагмы совпадают с границами реплик в диалоге. Приведём отдельные примеры:

Мать – Может, хватит злиться, мне надо музыку учить.

Сын – Зачем мы туда едем?

Мать – Увидишь.

Сын – Ну дай хоть нормальную музыку поставить.

Мать – Не ной.

Сын – Ты меня никогда ни о чём не спрашиваешь. Делаешь, как тебе хочется и всё. Как будто меня нет.

Обработка и анализ мелодических параметров реплик диалога по осциллограммам позволил нам сделать следующие выводы. Мелодическим уровням интерактивных реплик свойственна широкая вариативность. В спектре этой вариативности можно выявить определённые тенденции. В ходе анализа мелодических уровней реплик было отчётливо видно, что они достаточно непосредственно соотносятся с композицией анализируемого диалога. Большинство реплик с низким мелодическим уровнем приходится на начало разговора, как в речи первого, так и второго персонажей. Самое большое количество реплик первого и второго персонажей обладают средним мелодическим уровнем, эти реплики соотносятся с центральной (основной) частью диалога.

Всё сказанное представляется вполне логичным, т.к. весь диалог проходит в нейтральном мелодическом диапазоне. По мере развития конфликта меняется мелодический уровень текста в целом, и реплики заключительной части разговора в речи первого персонажа обладают верхним мелодическим регистром. Здесь же важно подчеркнуть, что все ключевые реплики маркированы. Тональная маркированность реплик в заключительной части диалогического текста проявляется в том, что все они обладают верхним мелодическим уровнем.

Полученные данные позволяют говорить о том, что в анализируемом диалоге мелодическое оформление реплик в произнесении первого и второго персонажей полностью соотносится с развитием конфликта, оно гармонирует с коммуникативной перспективой текста, его композицией и с его содержанием.

Именно благодаря этому, анализируемый диалогический текст приобретает стилистическое единство и смысловую законченность.

Цитируемая литература

Зиндер Л.Р. Лингвистика текста и фонология. // Тезисы доклада научно-методической конференции «Просодия текста» М., 1982. С.19-22.

Филиппов К.А. На пути к фонологии текста.// Проблемы и методы экспериментально-фонетических исследований. К 70-летию проф. каф. фонетики и методики преподавания иностранных языков Л.В. Бондарко. СПб, филолог. ф-т, СПбГУ, 2002. С.94-98

Канд. филол. наук С.Ш.Рыткина (Ульяновск)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ЛИНГВОКУЛЬТУРНОЙ ПАРАДИГМЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Идейно-художественные характеристики, ценности, которые проповедует художник, и их языковое воплощение следует рассматривать в контексте той культурно-исторической парадигмы, в которой они были созданы. Текст является продуктом культурно-исторического контекста и требует своего специфического инструмента исследования.

Произведения, принадлежащие к различным культурным периодам, убедительно демонстрируют не только отличительные жанровые предпочтения, эмоционально-ценностную специфику архетипических образов и символов, но и, что примечательно, языковую избирательность.

Главная отличительная черта постмодернизма – критическое отношение ко всем ценностям, к их иерархии. Так как классические тексты, по мнению постмодернистов, насаждают порочные ценности предшествующих тоталитарных эпох, возникает текстовый идеализм (текст не отражает действительность, а представляет поток значений, поток представлений о действительности). Писатель даже не пытается создать иллюзию реальности.

В середине 20 века структурированные парадигмы мира Канта, Гегеля, учения Дарвина, идеи эмансипации человечества, триумфа науки подвергаются очень жесткой критике со стороны французских философов. «Нет ничего кроме текста», – заключает Деррида.

Эти нарративы и доктрины, утверждающие, что история движется поступательно, знания могут нас освободить, потеряли свою ценность. Отсюда и вызов традиционным формам текста в художественной литературе. Теория, которая опровергла позитивистские и рационалистические объяснения мира, явилась фактором появления эпохи плюрализма. Так мы пришли к пониманию, что мир амбивалентен. Мы конструируем нашим языком реальность, но мы не можем утверждать, что это и есть реальность. Постмодернизм, под лозунгом Дерриды, развенчивает и деконструирует знакомые концепты и символы и, отказываясь создавать новые, делает ставку, как никогда раньше, на индивидуально-

авторскую и «индивидуально-читательскую» интерпретацию действительности. Постмодернизм, как литературный жанр, во многом обязан своему появлению философии экзистенциализма. Согласно философии экзистенциализма, чтобы осознать себя как «экзистенцию», человек должен оказаться в «пограничной ситуации» – например, перед лицом смерти. Значительное место в философии экзистенциализма занимает постановка и решение проблемы свободы, которая определяется как «выбор» личностью одной из бесчисленных возможностей. Предметы и животные не обладают свободой, поскольку сразу обладают сущностью, эссенцией. Человек же постигает свою сущность в течение всей жизни и несёт ответственность за каждое совершённое им действие, не может объяснять свои ошибки «обстоятельствами». Таким образом, человек мыслится экзистенциалистами как строящий себя «проект».

Такая философия и такой жанр требуют специфических средств воплощения: фантастического сюжета, героя в «экзистенциальных условиях, отсутствия причинно-следственных связей, двусмысленности интерпретации. А главной поэтической целью, пожалуй, является вызов читателю, игра с пониманием. Впрочем, чтобы уж совсем не отпугнуть читателей и зрителей, художники прибегают к поэтическим сигналам (выражаясь модным сленгом, к ‘мессиджу’), дабы читатель не стал прибегать к инструментарию совсем иной культурно-жанровой парадигмы. Такие сигналы особо явны в художественных работах, рассчитанных на широкую аудиторию, например в фильмах. Показательным, например, в этом отношении, является недавно вышедший на экраны фильм известного американского режиссера Энг Ли «Жизнь Пи». Режиссер недвусмысленно ориентирует зрителя на «постмодернистскую» интерпретацию своего замысла, крупным планом высвечивая книги, которые читает главный герой, – книгу Достоевского и книгу Камю «Посторонний». Внимательный зритель поэтому не будет гадать, в духе реализма, какая же версия рассказа мальчика о произошедшем с ним на самом деле более реальна. Потому что главная мысль, подсказанная этими книгами, – об экзистенциальности человеческого существования.

Таким образом, анализ поэтических средств воплощения авторской идеи является инструментом для анализа и понимания способов категоризации языком универсальных концептов, установления культурно-идеографических полей поэтических образов, исследовательским приёмом в интерпретации текста.

Докт. филол. наук И.В. Труфанова (Москва)

ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РАССКАЗЕ В.В. НАБОКОВА «СОВЕРШЕНСТВО»

Повествование в рассказе от третьего лица. Тип повествования – несобственно-авторское: повествование от третьего лица, в котором содержатся эгоцентрики, не принадлежащие конкретному говорящему и не отсылающие к конкретной ситуации речи [2; 9]. Уже в первом предложении Иванов назван местоимением он – показателем категории определённости, но известен он не

читателю, а повествователю, поэтому требовался показатель неопределённости. Эпитеты, метафоры, другие тропы и риторические фигуры (мы выделили их курсивом) как знаки не прямых номинаций указывают на повествователя: «Он отправлялся около трёх пополудни на урок к Давиду, развинченной, подпрыгивающей походкой, подняв голову, глотая *молодой* воздух раннего лета, и перекачивался его большой, уже за утро *оперившийся* кадык. Однажды юноша в крагах, шедший по другой стороне, тихим свистом подозвал его *рассеянный взгляд* и, подняв вверх подбородок, прошёл так несколько шагов: исправляю своеобразие ближнего. Но Иванов не понял этой назидательной мимики и, думая, что ему указывают явление в небе, доверчиво посмотрел ещё выше, чем обычно (...)» [4: 592]. Показатели эмоционального отношения к персонажам – ещё один эгоцентризм в несобственно-авторском повествовании: «Урок кончался. Давид спешил показать что-нибудь – автомобильный прейс-курант, кодак, винтик, найденный на улице, – и тогда Иванов старался изо всех сил проявить смышлёное участие, – но *увы*, он *был не вхож в тайное содружество вещей, зовущихся техникой*, и при ином неметком его замечании Давид *направлял в него* бледно-серые свои глаза с недоумением и затем быстро отбирал *расплакавшийся* в ивановских руках предмет» [4: 594]. Повествователь знает о персонаже больше, чем он сам, он видит его со стороны. «Глядя на отороченные светлым пушком уши мальчика, он пытался представить себе степень тоски и ненависти, возбуждаемых им в Давиде, ему делалось неловко, он видел себя со стороны, нечистую, раздражённую бритвой кожу, лоск чёрного пиджака, пятна на обшлагах, слышал свой фальшиво оживлённый голос, откашливание и даже то, чего Давид слышать не мог, – неуклюжий, но старательный стук давно больного сердца» [4: 594].

В несобственно-авторское повествование вкраплены большие по объёму фрагменты несобственно-прямой речи Иванова. Сведения о физическом и психическом состоянии Иванова читатель получает из несобственно-прямой (выделена курсивом – И.В.) речи персонажа. «Оттого что всё было подёрнуто пылью сумерек, ему казалось, что у него помутилось зрение, а ноги ослабели от мягкого прикосновения песка. *Где-то глухо играл оркестр, каждый звук был как бы закупорен, трудно дышалось*. Давид наметил на пляже место и заказал на завтра купальную корзину. *Домой пришлось идти в гору, сердце отлучалось и спешило вернуться, чтобы отбухать своё и вновь удалиться, и сквозь эту боль и тревогу крапива у заборов напоминала Гунгербург*» [4: 596]. На несобственно-прямую речь указывают неполнота предложений: кому дышалось, кому пришлось, кому напоминала; показатели незнания: где-то; сравнение: как бы закупорен. Его предыстория отчасти тоже дана в его несобственно-прямой речи.

В повествовании имеется два пространных монолога Иванова в форме прямой речи, непонятно перед кем произнесённых, матери Давида или Давиду он не мог этого сказать. Значит, они были адресованы повествователю, и этим повествователем является он сам, поскольку человек ведёт внутренний диалог с собой совершенным, каким он должен быть, в представлении верующих с Богом, частичка которого есть в каждом человеке. «И всё же Давид был нежен.

Его равнодушие к необычному объяснялось так: “Я сам, должно быть, казался трезвым и суховатым отроком, ибо ни с кем не делился своими мечтами, любовью, страхами. Моё детство произнесло свой маленький, взволнованный монолог про себя. Можно построить такой силлогизм: ребёнок – самый совершенный вид человека: Давид – ребёнок; Давид – совершенен. С такими глазами нельзя только думать о стоимости различных машин или о том, как набрать побольше купончиков в лавке, чтобы даром получить товару на полтинник. Он копил и другое – яркие детские впечатления, оставляющие свою краску на перстах души. Молчит об этом, как и я молчал. Когда же, в каком-нибудь 1970 году (они похожи на телефонные номера, эти цифры ещё далёких годов), ему попадётся картина, – Бонзо, пожирающий теннисный мяч, – которая висит сейчас в его спальне, он почувствует толчок, свет, изумление перед жизнью”. Иванов не ошибался, – глаза Давида и впрямь не лишены были некоторой дымки. Но это была дымка затаённого озорства» [4: 594].

Необычность повествования в рассказе в том, что дистанция между повествователем и персонажем не является в нём постоянной величиной, и размер её определяет не повествователь, а персонаж. Эта дистанция становится совсем короткой, когда повествуется о самом дорогом для Иванова: о его любви к географическим картам, путешествиям, запискам путешественников, о болезни сердца, о любви к России, нежности к Давиду.

Рассказ «Совершенство» связан тематически с рассказом «Terra incognita», в них обоих художественное произведение предстаёт как путешествие в неизвестную землю, отличающуюся совершенством. В «Terra incognita» это фантастическая местность, в «Совершенстве» вполне конкретные места земного шара, поэтому можно утверждать, что в «Совершенстве» исподволь проводится тезис о том, что писатель – первопроходец, как Игумен Даниил из Чернигова, первый русский паломник в Палестину в 1106–1107 гг. [11], как Иван Петлин, глава первой официальной русской миссии в Китай в 1618 г. [7], как Афанасий Никитин, описавший свои впечатления от Индии, Персии, Китая, Сомали, Турции [10], упоминаемые Ивановым [3] при воспоминании о том, что по образованию он географ.

Что названо в рассказе совершенством? Смерть, так как с ней человек возвращается в вечность. Иванов вспоминает накануне и не может вспомнить что-то удивительное, пока зигзагом, подобным зигзагу молнии, не разорвётся его сердце, что-то лучшее из его прошлых впечатлений. «Давид торопил Иванова, которому немоглось, хотелось валяться в постели и думать о каких-то далёких, неясных полусобытиях, освещённых воспоминанием только с одного бока, о каких-то дымчатых, приятных вещах, – быть может, когда-то случившихся, или близко проплывших когда-то в поле жизни, или ещё в эту ночь явившихся ему во сне» [4: 598]. С одного бока освещены воспоминания о России, сейчас море, увиденное в России, Иванов видит с другого бока. Совершенна родина, Россия, лесная дорога в ней. «На повороте улицы что-то вдруг наполовину вспомнилось – необыкновенно отрадное и странное, – но оно сразу зашло, и сжалась грудь от тревожного морского воздуха» [4: 599]. «Я прожил не очень долго и не очень хорошо, – мельком подумал Иванов, – а всё-таки жаловаться грех, этот

чужой мир прекрасен, и я сейчас был бы счастлив, только бы вспомнилось то удивительное, такое удивительное, – но что?» [4: 599]. Совершенны параллельные прямые, которые никогда не пересекутся, с объяснения данной темы начинается рассказ. Жизнь и смерть являются такими параллельными, не пересекающимися никогда мирами. Жизнь и действительность, творимая в художественном произведении, – тоже непересекающиеся параллельные миры. Художник Иванов – создатель совершенного произведения искусства «Явление Христа народу». Давид – название ещё одного совершенного произведения искусства, созданного Микеланджело. Художник, скульптор, писатель, музыкант – творцы совершенного – такая мысль исподволь проводится в рассказе, как и в «Тerra incognita». О ребёнке говорится, что он самый совершенный вид человека. Совершенно самопожертвование во имя ближнего: Иванов, зная, что он плохо плавает, что у него разорвётся сердце в воде, не задумываясь, не медля ни секунды, бросается спасать тонущего, как ему показалось, Давида. «Внезапно сквозь него что-то прошло, как молниевидный перебор пальцев по клавишам, – и это было как раз то, что всё утро он силился вспомнить» [4: 600]. Совершенно вечное: из вечного Иванов смотрит на «чужой мир», который он только что покинул, и видит всё сразу: и моющего трубочиста, и попугайчиков в новозеландских горах, и Балтийское море от края до края, и поредевший русский лес с двумя срубленными в нём осинами, лежащими поперёк лесной дороги, и поиски его собственного тела спасателями и рыбаками. Если при жизни «мысль» Иванова «трепетала и ползла вверх и вниз по стеклу, отделяющему её от невозможного при жизни совершенного соприкосновения с миром» [4: 593], то теперь из вечного это соприкосновение стало возможным. Совершенно истина, которая открылась Иванову после смерти.

Сочинения Игумена Даниила и Афанасия Никитина написаны в жанре хождения. Первоначально хождения совершали в святые земли. Афанасий Никитин расширяет возможности данного жанра: он оказался в землях неверных, но он сумел сохранить в них свою веру. Хождения нужны человеку, чтобы ощутить близость Бога. Возникает вопрос: переживал ли В.В. Набоков, подобно Г.Р. Державину, эстетическое чувство как чувство религиозное [5]? Имя персонажа – Давид – это ещё и имя составителя книги Псалтыри. Святитель Афанасий Александрийский писал, что книга псалмов – это зеркало, в котором грешная душа человеческая со всеми страстями, грехами, беззакониями, недугами не только отражается в настоящем виде, но и находит в псалмах врачевание [6]. Художественная литература была для В.В. Набокова молитвой, средством врачевания души, прежде всего, своей.

У В.В. Набокова часто важным источником смысла выступают агнонимы. «Давид, получив позволение искупаться, шумно пускался вплавь, а Иванов подходил к самому приплеску и зорко следил за Давидом, и вдруг отскакивал: волна, разлившись дальше предтечи, облила его штаны» [4: 597]. Что такое приплеск и предтеча? Своими корнями: течь, плескать – слова как будто уместны для описания морского берега. В словаре В.И. Даля читаем: Приплескивание, приплесканье, приплеск – действия по глаг.// Приплеск, прибор волны; // или приплесок *вост.* приполоск (приполаскивать), заплесни, береговая полоса,

особенно по песку, до коей волна достигает, образуя застругу [1]. В словаре синонимов к слову приплеск названо два синонима: прибой, притинка [8]. Но у слова приплеск есть ещё одно значение. Приплеск – в древнерусской иконописи техника работы полутонами, «растяжкой», жидкой краской от тёмного к светлому вдоль контуров изображения. Предтеча – лицо, своей деятельностью подготовившее путь, условия для деятельности других. Это второе имя Иоанна Крестителя, совершившего ритуальное очищение водой, предуготовляющего умы и сердца людей к приятию Иисуса Христа. Повинуясь призыванию, пророк Иоанн Предтеча явился на берегах Иордана, чтобы приготовить народ к приятию ожидаемого Мессии (Христа). К реке перед праздником очищения в большом количестве сходил народ для религиозных омовений. Здесь и обратился к ним Иоанн, проповедуя покаяние и крещение во оставление грехов. Сущность его проповеди заключалась в том, что прежде, чем получить внешнее омовение, люди должны нравственно очиститься, и таким образом приготовить себя к приятию Евангелия. Конечно, крещение Иоанна не было ещё благодатным таинством христианского крещения. Смысл его заключался в духовном приготовлении к приятию будущего крещения водой и Святым Духом. Создатель Псалтыри – царь Давид – умер в глубокой старости с непоколебимой верой в пришествие в мир обещанного Богом Искупителя – Мессии, Иисуса Христа. В Псалтыри нередко от изображения собственных страданий гонимый псалмопевец в пророческом духе переносился в отдаленное будущее и созерцал страдания Христа. «Есть другой, свидетельствующий о Мне; и Я знаю, что истинно то свидетельство, которым он свидетельствует о Мне», – говорит Иисус Христос об Иоанне Предтече. Совершенство – это Бог. Эстетическое чувство у В.В.Набокова удовлетворяется только совершенством.

Так причудливо и запрятано выраженные смыслы, многозначность слова, вынесенного в заглавие произведения, не снимающаяся в контексте, – это принципы построения лирических произведений.

Литература

1. *Даль В.И.* Словарь живого великорусского языка // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.slovopedia.com/1/207/756693.html>
2. *Кожевникова Н.А.* О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской художественной литературы. – М.: Наука, 1971. – С. 97–163.
3. *Левинг Ю.* Примечания к рассказу «Совершенство» // Набоков В.В. Русский период. Собр. соч.: В 5 тт.: Т. III. – СПб.: Симпозиум», 2001. – С. 801–803.
4. *Набоков В.В.* Совершенство // Набоков В.В. Русский период. Собр. соч.: В 5 тт.: Т. III. – СПб.: Симпозиум», 2001. – С.591–601.
5. *Немзер А.С.* Наставники // Державин Г.Р. Стихотворения. Карамзин Н.М. Повести. Стихотворения. Публицистика. Жуковский В.А. Стихотворения. – М.: Олимп, ООО «Фирма “Издательство АСТ”», 1999. – С. 14.
6. О Псалтыри // [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://pravmolitva.narod.ru/psalt/ps_opis.htm

7. Роспись Китайского государства и Монгольских земель, составленная томским казаком И. Петлиным // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.predistoria.org/index.php?name=News&file=article&sid=526>

8. Словарь синонимов // [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/301463/%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%BF%D0%BB%D0%B5%D1%81%D0%BA

9. Труфанова И.В. Из истории разработки понятия «несобственно-авторское повествование», типология несобственно-авторского повествования // Эстетические и лингвистические аспекты анализа текста и речи. Сб. ст. Всерос. (с междунар. участием) науч. конф.: В 3 т. : Т. 2. – Соликамск: СГПИ, 2002. – С. 123–137.

10. «Хождение за три моря» Афанасия Никитина. Подготовка текста М.Д. Каган-Тарковской и Я.С. Лурье, перевод Л.С. Семенова, комментарии Л.С. Лурье и Л.С. Семенова. // Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XV века. – М.: Худож. лит., 1982.

11. Хождение Игумена Даниила / Подготовка текста, перевод и комментарии Г.М. Прохорова // Электронная библиотека ИМЛИ РАН // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=4934>

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ЯЗЫК И МЫШЛЕНИЕ ПОЭТА И ПИСАТЕЛЯ

*Л.Н.Гаврилова, С.В.Селищева, Н.В.Хусаинова,
канд. пед. наук Р.Р.Фатхуллина (Ульяновск)*

РАЗВИТИЕ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ ДОШКОЛЬНИКОВ ПРИ ЧТЕНИИ КЛАССИЧЕСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(На материале произведения А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц»)

*«Всё, чего я достиг в жизни, стало
возможным благодаря книге».
Ричард Бах.*

Значение книги в жизни человека огромно. Трудно, конечно, в наше время, когда появлялась масса соблазнов – телевизор с множеством программ, компьютер – заставить ребёнка читать. Но и в век компьютеров и высоких технологий человек не может обойтись без чтения.

Художественная литература служит могучим, действенным средством умственного, нравственного и эстетического воспитания детей, она оказывает огромное влияние на развитие и обогащение детской речи.

Умение правильно воспринимать литературное произведение, осознавать наряду с содержанием и элементы художественной выразительности не приходит к ребёнку само собой: его надо развивать и воспитывать с самого раннего возраста. В связи с этим очень важно формировать у детей способность активно слушать произведения, вслушиваться в художественную речь. Благодаря этим навыкам у ребёнка будет формироваться своя яркая, образная, красочная, грамматически правильно построенная речь.

Однако педагоги и психологи констатируют, что дети, едва научившись читать в детском саду, к седьмому-восьмому классу читают всё хуже и хуже. Замедленность чтения, отсутствие интереса к чтению, приводят к тому, что процессы интеллектуальной деятельности тоже замедляются. Ребята плохо прочитывают условия задачи, упражнения, забывают его суть прежде, чем начнут выполнять. Многие термины и понятия, о которых они должны иметь представления в этом возрасте, им просто неизвестны и неинтересны.

«Недостаточно читать книги, их надо читать внимательно: с той целью, чтобы самое важное отмечалось и выносилось» (Ян Амос Коменский).

Сегодня практически утрачена традиция семейного чтения. В связи с этим в нашем дошкольном учреждении мы решили возродить эту традицию. Одной из форм работы с родителями мы выбрали музыкально-литературные вечера «Встречи у камина». В процессе заседания участников клуба реализуется как психологическая, так и социальная функция общения. Его участники не только вступают в контакт между собой, но и в их духовный мир входят социально

значимые нравственные идеи, источником которых служат явления жизни, отражённые в произведениях литературы.

Возвращаясь к традициям семейного чтения, мы предложили старшим дошкольникам и их родителям участвовать в конкурсах и викторинах по произведению Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц».

I. Краткий очерк жизни и творчества писателя сопровождала демонстрация мультимедийной презентации «Сент-Экзюпери: путь к Маленькому принцу».

II. Мы предложили блиц-опрос участникам викторины.

ВОПРОСЫ ВИКТОРИНЫ

Составители: Айгуль и Диана Зайнуллины (г. Лангепас) под редакцией Татьяны Евтюковой

1. Кто автор повести «Маленький принц»? – *Антуан де Сент-Экзюпери*
2. Назовите планету, на которой жил Маленький принц. – *Астероид Б-612*
3. Самая большая угроза для планеты Маленького принца – это... – *Баобабы*
4. Какой цветок выращивал Маленький принц? – *Розу*
5. Кто жил на шестой планете?
6. Какой секрет Лис открыл Маленькому принцу? – *Зорко лишь одно сердце*
7. Каким министром Король предлагал назначить Маленького принца у себя на планете? – *Министром правосудия*
8. Что считал деловой человек, живший на четвёртой планете? – *Звёзды*
9. Кто помог Маленькому принцу вернуться домой? – *Змея*

III. Конкурс «Мозаика»

Участники должны были сложить высказывание автора, ставшее крылатым выражением, афоризмом. Это фразы, выражающие главные мысли писателя.

- *Самого главного глазами не увидишь – зорко одно лишь сердце.*
- *Единственная настоящая роскошь – это роскошь человеческого общения.*
- *Не забывай: ты навсегда в ответе за всех, кого приручил.*
- *Меня мучает, что в каждом человеке, быть может, убит Моцарт.*
- *Когда очень хочешь сострить, иной раз поневоле приврешь.*
- *Настоящую дружбу нельзя проповедовать, ей учатся в действии.*
- *Любовь – это значит смотреть не друг на друга, а смотреть вместе в одном направлении.*

IV. Конкурс «Угадай персонажа»

Специально к этому мероприятию были разучены маленькие музыкальные диалоги и вокальные арии конкретных персонажей из повести-сказки «Маленький принц».

Участники должны были угадать персонажа: Лису, Короля, Змея, Розу.

- (Исполняется Ария Лисы «Твоя дорога»
– музыка из спектакля «Маленький принц» В.Назарова
– песня Розы на музыку Н.Рыбникова
– песенка Маленького принца «Свеча» – музыка Леграна).

V. Конкурс «Растолкуй слово»

Мы предложили родителям объяснить значение слов.

Душа – внутренний, психический мир человека, его сознание.

Символ – условный знак чего-либо (понятия, идеи).

Ценности – то, что важно, что имеет значение.

Философия – наука о наиболее общих законах развития природы, общества и мышления.

Честолюбие – жажда известности, почестей, стремление к почётному положению.

Тщеславие – высокомерное стремление к славе, к почитанию.

(Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка/ С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 1999).

Пока жюри подводило итоги и оценивало всех участников, мы попросили детей вместе с родителями сделать бумажные самолётики и написать на них те истины жизни, которые открыл для себя и для нас Маленький принц и которые им особенно понравились и запомнились. А затем подарить их своим друзьям, знакомым.

В заключение мероприятия всеми участниками был исполнен гимн «Звёздной страны» (слова Н.Добронравова, музыка М.Таривердиева).

Таким образом, в процессе нашей работы мы пытались способствовать развитию креативных и исследовательских способностей дошкольников; помогли им осознать и осмыслить идейное содержание сказки; постигать философию произведения, его нравственную сторону, а также развивать устную речь и эмоционально-образное и аналитическое мышление дошкольников. Развитие культуры речи дошкольников, творческий подход к чтению художественной литературы, чувство ответственности за тех, кто рядом являются важными факторами развития духовной культуры дошкольников.

Е.В. Казакова (Ульяновск)

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕЧЕВОГО РАЗВИТИЯ ДОШКОЛЬНИКОВ С ТЯЖЕЛЫМ НАРУШЕНИЕМ РЕЧИ ЧЕРЕЗ ОЗНАКОМЛЕНИЕ С ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ

Дар слова – важнейший дар, дающий возможность постигнуть радость познания и общения. К.Паустовский писал: «*Нет ничего такого в окружающей нас жизни и в нашем сознании, чего нельзя было бы передать русским словом: и звучание музыки, и блеск красок, и шум садов, и сказочность сновидений, и тяжёлое гроыхание грозы, и детский лепет, и гнев, и великую радость, и ли-*

кование победы». Но, к сожалению, не каждому дано освоить это богатство сполна. Если в арсенале А.С.Пушкина была 21 тысяча слов, то многие наши современники обходятся несколькими тысячами, а то и куда меньшим количеством слов, что является показателем их уровня мышления, культуры общения. Речь человека обогащается и совершенствуется на протяжении всей жизни. Но самым важным периодом её развития является период детства, когда идёт интенсивное освоение средств языка, форм и функций речи, письма и чтения. Среди важнейших средств формирования образной речи учёные называют произведения художественной литературы и устного народного творчества. Дети любят слушать народные сказки, стихи, рассказы. Детская литература, прежде всего, доставляет детям радость интересным содержанием, красотой художественных образов, выразительностью языка, музыкой стихотворной речи. Е.И.Тихеева, Е.А.Флёрина считали, что художественная литература, фольклор дают прекрасные образцы русского языка, подражая которым, ребенок успешно учится родному языку.

В рассказах дети познают лаконичность и точность слова; в стихах улавливают музыкальность, напевность, ритмичность русской речи; народные сказки раскрывают перед нами меткость и выразительность языка, показывают, как богата родная речь юмором, живыми и образными выражениями, сравнениями.

Отсюда ответственность воспитателя и его профессиональная обязанность умело подбирать произведения, методически правильно их подавать детям, выразительно, художественно исполнять, не искажая язык произведения, так как тем самым искажается смысл автора.

Большое внимание в работе с детьми с тяжелым нарушением речи в детском саду уделяется художественному чтению и рассказыванию, детскому пересказу, заучиванию и «чтению» детьми стихов. Художественная литература служит действенным средством умственного, нравственного и эстетического воспитания. Она развивает мышление и воображение ребенка, обогащает его эмоции, дает прекрасные образцы русского литературного языка. Велика роль художественной литературы в развитии речи ребенка, без чего невозможно успешное обучение в школе.

В наш век новых информационных технологий роль книги изменилась. По данным многочисленных исследований уже в дошкольном возрасте дети предпочитают книге другие источники информации: телевидение, видеопродукцию, компьютер, поэтому роль педагога состоит в том, чтобы заинтересовать дошкольников, побудить в них интерес к литературным произведениям и художественному слову, уважение к книге. Книга даёт возможность «домыслить», «пофантазировать». Она учит размышлять над новой информацией, развивает креативность, творческие способности, умение думать самостоятельно.

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ТЕКСТА КАК ПОНЯТИЕ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА

В антропоцентрической образовательной парадигме актуально научить школьников осмысливать текст не только как единицу языка, как речевое произведение, но и как «культурный фонд национальной значимости» (В.Н. Мещеряков). Для этого необходимо определить, какие лингвистические свойства позволяют тексту заключать в себе культурные смыслы.

Современными методистами предложены понятия *культурологический потенциал текста* (И.А. Сотова), *культурный / культурологический потенциал текста* (Л.И. Новикова). И.А. Сотова, называет *культурологическим потенциалом текста* возможность текста «отражать культуру индивида и общества» [Сотова 2003, с. 67]. Л.И. Новикова под *культурным (культурологическим) потенциалом текста* понимает «скрытые возможности, ресурсы содержания, грамматического строя, лексики, словообразования, которые отражают ментальный опыт, культурные особенности того или иного народа, заложенные в нем автором и которые могут быть интериоризированы учащимися самостоятельно при прочтении текста или под руководством учителя в процессе специально организованной работы» [Новикова 2005, с. 298]. Несмотря на то, что понятия *культурологический потенциал текста* и *культурный потенциал текста* вводятся обоснованно, ученые не обозначают отправную точку для формирования у учащихся представления о культурологической ценности текста и связанных с ней языковых особенностей. Оба понятия и данные им определения не позволяют разграничивать тексты художественные и нехудожественные, работать с художественным текстом как языковым эстетическим идеалом, что прекрасно сделано в работах Г.А. Кулаевой.

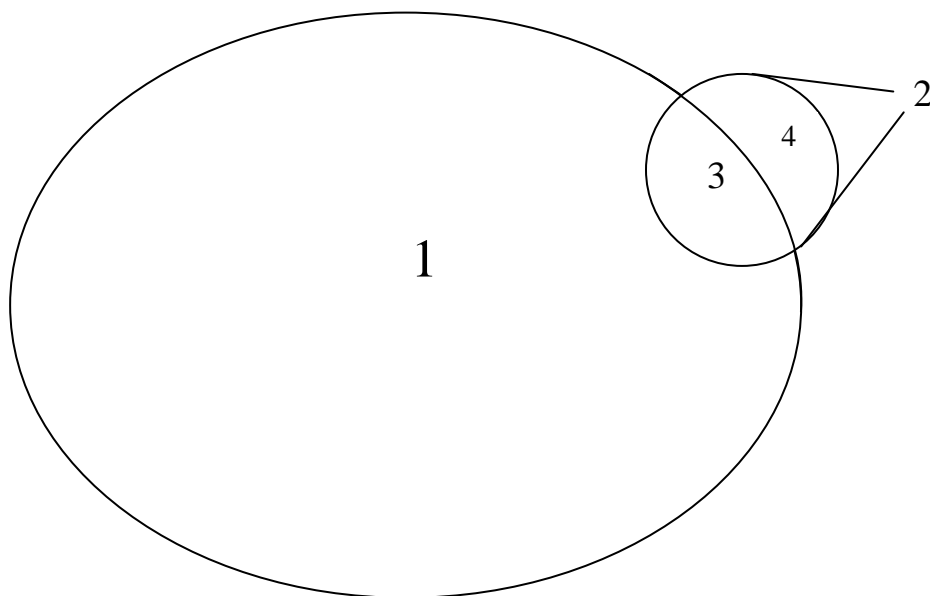
С нашей точки зрения, названные понятия (*культурологический потенциал текста* и *культурный/культурологический потенциал текста*) реализуют культурологический подход к тексту, для которого ключевым является понятие *картины мира* как «представления о мире человека (индивидуальная картина мира) или социума (национальная картина мира) на определенном этапе его развития, отраженное в системе образов, понятий, концептов» [Болотнова 2009, с. 48]. Понятие картины мира чрезвычайно богато и многоаспектно, поскольку охватывает сферы сознания, связанные с отражением человеком картины мира всеми доступными ему способами, не только с помощью языка. Реализация культурологического подхода к тексту позволяет рассматривать его как артефакт, созданный в традициях определенной культуры, а значит, приравнивать его к любым другим произведениям культуры (музыкальным, хореографическим, живописным и т.п.), но не дает возможности видеть и анализировать текст как произведение культуры, созданное и воспринимаемое с помощью языка.

Из сказанного выше следует, что для методики обучения русскому языку во взгляде на текст отправной точкой должно быть понятие *языковая картина мира*, которое определяется как «отраженное в языке и с помощью языка пред-

ставление отдельного человека и социума в целом об окружающем мире, его устройстве, системе ценностей» [Болотнова 2009, с. 330]. Языковая картина мира является предметом изучения лингвокультурологии. Следовательно, понятие, которым можно наименовать способность текста отражать культурные смыслы с помощью языковых средств, лежит не в области культуры/ культурологии (культурный /культурологический потенциал), а в области лингвокультурологии. Поэтому считаем более уместным понятие *лингвокультурологический потенциал текста*.

Определим, в чем заключается сущность данного понятия, находящегося на стыке лингвокультурологии и текстоведения. Лингвокультурология исследует языковую картину мира, прежде всего национальную, а текстоведение – «языковую и концептуальную картину мира автора; структуру, семантику, прагматику текста; идиостиль, художественный метод и т.д.» [Болотнова 2009, с. 199], то есть индивидуальную языковую картину мира автора. Языковая картина мира автора, несомненно, во многом является отражением языковой картины мира народа, в культурных традициях которого он рожден и воспитан как носитель данного языка. Именно эта глубинная связь позволяет увидеть в каждом художественном тексте область взаимопересечения индивидуально-авторской и национальной языковой картин мира, заключающую в себе информацию о культуре этноса, выраженную имплицитно. И чем более автор одарен в языковом плане, тем более своеобразным будет это выражение. Поэтому произведения гениев русской литературы представляют для исследователей языка огромный интерес не только с точки зрения особенностей их индивидуального стиля, способов проявления авторской языковой индивидуальности, но и с точки зрения того, в какой мере и каким образом в данном произведении или – шире – произведениях данного автора отражается национальная языковая картина мира.

Соотношение национальной языковой картины мира и языковой картины мира автора схематично можно отразить следующим образом:



- 1 – национальная языковая картина мира;
- 2 – языковая картина мира автора;
- 3 – часть языковой картины мира автора, отражающая национальную языковую картину мира;
- 4 – часть языковой картины мира автора, отражающая его индивидуальные особенности восприятия и отражения действительности.

Национальная языковая картина мира выражается в языковых единицах, особенностях грамматики, в фразеологизмах, концептах, символах, стереотипах, текстах и т.п. На схеме мы обозначили эту область большой окружностью. Отдельный автор создает индивидуальный текст, выражая индивидуальную языковую картину мира (малая окружность в целом). Несомненно, в своем творчестве, в своих текстах, сознательно или бессознательно, он использует факты национального языка, отражающие ментальность этноса (часть малой окружности, находящаяся внутри большой), в то же время выражает с помощью языка собственное восприятие мира (часть малой окружности, выходящая за пределы большой). Естественно, что это деление условно, и обе части находятся в тесном взаимодействии, поскольку представляют в своем единстве языковую картину мира автора в целом. Ведь невозможно воспринять художественное произведение в его языковой и содержательной целостности, изучая отдельно способы выражения ментальных смыслов и индивидуально-авторскую интенцию. Научиться воспринимать художественное произведение как языковую, речевую и культурную целостность можно только в том случае, если научиться раскрывать сущность и взаимодействие этих двух чрезвычайно важных для понимания художественного произведения пласта: индивидуально-авторского и культурно обусловленного (т.е. его лингвокультурологический потенциал).

Исходя из всего сказанного выше, определим *лингвокультурологический потенциал текста* как национальную языковую картину мира, выраженную автором в конкретном тексте с помощью определенных фактов национального языка, отражающих ментальность этноса (символов, концептов, стереотипов и др.).

Подводя итоги, подчеркнем, что введение в методику преподавания русского языка понятия *лингвокультурологический потенциал текста* позволяет обозначить такие аспекты рассмотрения художественного произведения, которые позволяют понять его не только как выражение авторской индивидуальности, но и как произведение национальной культуры, во всей его смысловой целостности, а значит, обеспечить действительное «получение доступа к литературному наследию и через него к сокровищам отечественной и мировой культуры» [ФГОС ООО, с. 10]. Опора на лингвокультурологический потенциал текста и его методические критерии способствует обеспечению уроков русского языка текстами, работа с которыми формирует у учащихся «систему ценностно-смысловых установок, отражающих личностные и гражданские позиции в деятельности», «способность к осознанию российской идентичности в поликультурном социуме» [ФГОС ООО 2011, С. 7], развивает «эстетическое сознание через освоение художе-

ственного наследия народов России и мира, творческой деятельности эстетического характера» [ФГОС ООО 2011, с. 9].

Литература

Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус / Н.С. Болотнова. – М.: Флинта : Наука, 2009.

Новикова Л. И. Культуроведческий аспект обучения русскому языку в 5-9 классах как средство постижения национальной культуры. Дисс... д.пед.н. 13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания (русский язык). – М., 2005.

Сотова И.А. Культурологический потенциал текста / И.А. Сотова // Культуроведческий подход: его реализация в школьном и вузовском курсах русского языка. Доклады и тезисы докладов участников Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения академика А.В. Текучева (11-12 марта 2003 г.) // Составители: проф. А.Д. Дейкина, проф. Л.А. Ходякова. – М.: МПГУ, 2003. – С. 67-69.

ФГОС ООО 2011: Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования / М-во образования и науки Рос. Федерации. – М.: Просвещение, 2011. (Стандарты второго поколения).

ИДИОСТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ЯЗЫК И МЫШЛЕНИЕ ПОЭТА И ПИСАТЕЛЯ

О. Я. Бараш (Москва)

«БРОДСКО-ПОЛЬСКАЯ ДРУЖБА»: ПОЭТИЧЕСКОЕ ИНОЯЗЫЧИЕ КАК КОНСТРУКТИВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ИДИОСТИЛЯ

Неоднократно декларированная И.Бродским любовь к английскому языку и англоязычной поэзии, равно как его двуязычие в американский период творчества, провоцирует многих исследователей на попытку отыскать в его русских текстах признаки воздействия если не самого английского языка, то английской просодии и, конечно же, интертекстуальные связи с английской поэзией. Пристальное прочтение Бродского показывает, что воздействие это не так значительно, как влияние польской поэзии и, возможно, польского языка – первого иностранного, которым он овладел достаточно рано. Влияние это можно проследить на разных уровнях текста на всех этапах формирования и функционирования идиостиля поэта.

Так, исследователями неоднократно отмечался «пониженный коэффициент эвфонии» а также необычно высокое для русского поэта содержание шипящих и свистящих согласных в стихах Бродского. Обилие шипящих – отличительная особенность фонетики польского языка; добавим, что у Бродского порой нарочито «бессмысленный» набор звуков складывается в осмысленную польскую фразу например «че-ше-ще» («В кафе») полностью созвучно польскому *я рад*.

На лексическом уровне полонизмы (как и прочие варваризмы) встречаются у Бродского лишь изредка, но чаще, чем, к примеру, англицизмы. Порой их включение объясняется «польской» тематикой стихотворения обращением к польскоязычному адресату (З.Капуциньска, Т.Венцлова; см. например «Зофья», «Открытка из города К.» – в последнем присутствует явная русско-польская языковая игра). В то же самое время достаточно случаев, когда подобная мотивировка отсутствует, и приходится предположить, что в языковом сознании поэта иноязычная лексема имеет преференцию, представляется ему более адекватной в данном контексте.

Обращает на себя внимание близость просодии Бродского, особенно позднего (5- и 6-иктные дольники), к определенным польским образцам. Во многих дольниках наблюдается полное или почти полное метрическое и ритмическое совпадение с достаточно многочисленными в польской поэзии текстами, написанными так называемым «польским гекзаметром» либо «польским дольником». Факт заимствования подобной ритмо-метрической структуры именно из польской поэзии подтверждается тем, что первый «польский гекзаметр» Бродского «Прощальная ода» (1964) был создан вскоре после перевода Бродским стихотворения Т. Кубяка (Т.Kubiak) «Плывущие Вислой», при этом в «Прощальной оде» присутствуют и текстовые совпадения со стихотворением Кубяка. Следует отметить также частоту сплошных (неальтернирующих) женских

клаузул и женских словоразделов в стихах Бродского, что больше соответствует польской, нежели русской (и тем более английской) поэтической традиции.

Наконец, многие стихотворения Бродского имеют польские претексты, актуализированные как цитаты, аллюзии либо заимствования по ритму и звучанию. Нетрудно выделить у Бродского многочисленные интертекстуальные связи с такими польскими поэтами, как К.И.Галчинский, Ю.Тувим, А.Мицкевич, К.Ц.Норвид, Е.Харасымович, З.Херберт и другие.

Вышесказанное свидетельствует о том, что если русский и английский языки были «разведены» по разным полюсам поэтического сознания Бродского, то польский (в первую очередь язык польской поэзии) соседствовал в нём (пусть не на равных правах) с родным и принимал участие в формировании идиостилия поэта, создавая возможность для, по выражению И.Адельгейм, «расширения речи».

Докт. филол. наук Г.В.Векшин (Москва)

ЕЩЕ РАЗ О ГОРОДЕ И ДОРОГЕ У Н.В. ГОГОЛЯ

О языке и мышлении Гоголя написаны тома, а «образ дороги» – одна из самых тривиальных тем в «школьном» гоголеведении. Между тем перифраза и уточнение много раз сказанного могут быть полезны.

Я хотел бы обратить внимание на некоторые моменты в строении художественного пространства Гоголя, в его отношении к локусам «Мертвых душ» (Г.А.Гуковский, Ю.В.Манн, Ю.М.Лотман и др.) и оппозиции «реальное – нереальное/сверхреальное». Напомню о способности Башмачкина не видеть ничего вокруг себя там, где предметы, способные стать существенными, попросту отсутствуют. Знаменитая гоголевская деталь, конечно, постоянно работает на обнаружение вещей в пространстве «ЕСТЬ» и «НЕТ».

Покидая город (в «Мертвых душах»), т.е. область упорядоченной, на самой себе замкнутой псевдожизни, мы перемещаемся из пространства, испещренного реальными деталями НЕБЫТИЯ, в иное, линейное – пространство бесконечного пути как область хаоса. Действительно, в предметном отношении здесь уже НИЧЕГО НЕТ. Но семантизация этого НИЧЕГО у Гоголя такова, что именно здесь, вне поверхностного, "пустого" мироустройства и мнимого порядка, среди разрозненно мелькающих вещей, только и ощущается приближение подлинной гармонии и открывается тайный смысл прозреваемой сквозь ткань небытия реальной инобытийности.

Гоголь не пытается построить модель, которая позволяла бы преодолевать замкнутость города. Его ДОМ лишен ОКНА, ПУТЬ не связан с ВОЗВРАЩЕНИЕМ. Задыхаясь в таком городе и стремясь вырваться в открытое пространство, Гоголь именно в бесконечности пути и мощи движения обнаруживает космос и преодолевает хаос. Дороге придается характер сакрального пространства, которое, в отличие от пушкинской дороги, как раз избавлено от "бесов". Профанным же пространством, "гиблым местом" оказывается город и вообще любой замкнутый локус.

Таким образом, гоголевская триада: (1) РЕАЛЬНОСТЬ ЭМПИРИЧЕСКАЯ — (2) ОБЛАСТЬ АБСУРДА — (3) РЕАЛЬНОСТЬ ПОДЛИННАЯ, МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ – в пространственной картине реализуется как: (1) ОБЖИТОЕ ЗАМКНУТОЕ ПРОСТРАНСТВО (мнимый космос) — (2) НЕОБЖИТОЕ ЛИНЕЙНОЕ ПРОСТРАНСТВО ДОРОГИ (хаос) — (3) БЕЗГРАНИЧНОЕ НОУМЕНАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ПОДЛИННОГО МИРА (мнимый хаос, истинный космос).

Классическим примером, демонстрирующим гоголевский принцип построения и семантизации пространства, является начальная часть одиннадцатой главы "Мертвых душ", – отъезд Чичикова из города N , дорога и – "могучее пространство" Руси.

Выделю здесь лишь семантически ключевые элементы повествования.

В нетерпении скорее отправиться в дорогу и рассерженный на нерасторопного Селифана, «бедный неедуший путешественник» еще продолжает находиться в состоянии "СИДЕНЬЯ НА МЕСТЕ". Но вот наконец все готово, «и бричка, в которой ездят холостяки, которая так долго ЗАСТОЯЛАСЬ В ГОРОДЕ и так, может быть, надоела читателю, НАКОНЕЦ ВЫЕХАЛА из ворот гостиницы. "Слава те, Господи!" – подумал Чичиков и перекрестился». Это «движение в жизнь» неожиданно остановлено в городе противонаправленным ему «движением в смерть»: «при повороте в одну из улиц бричка должна была остановиться, потому что во всю длину ее проходила бесконечная погребальная процессия» – хоронили прокурора. И сцена эта, несмотря на «живые разговоры» шедших вслед за покойником, производит впечатление совершенно ирреального действия, остранный, иной – выморочной и замкнутой на себе действительности, пропитанной смертью и доказывающей свою нереальность тем, что в ней невозможна смерть. Таким образом, значительно усилено противополжение ДОРОГИ, которая сулит ЖИЗНЬ и которой уже принадлежит Чичиков, и ГОРОДА в его совершенном НЕБЫТИИ. Важно, что этой сцене предшествовала другая, фиксирующая переломный момент преобразования одного пространства в другое, когда Чичиков, уже собравшийся в дорогу, вынужден наблюдать город N из ОКНА гостиницы, – момент одновременно и сладостный, и «гадкий», «когда человек не принадлежит ни к дороге, ни к сиденью на месте», когда герой имеет возможность наблюдать еще не вполне отпускающую его псевдожизнь, но в то же время не находится еще во власти нового, хотя бы и чаемого, пространства. Здесь характерная для Гоголя операция трансформации (ценностной, смысловой, пространственной) представлена в момент задержки, в положении хезитации, превращающей динамику в статику и тем самым резко усиливающей ощущение смысловых полюсов, – в своего рода "немой сцене".

Что же дальше? А дальше «герой наш МОГ ЕХАТЬ»... «Бричка между тем поворотила в более ПУСТЫННЫЕ улицы; скоро потянулись одни длинные деревянные заборы, предвещавшие КОНЕЦ ГОРОДА. Вот уже и мостовая кончилась, и шлагбаум, и город назади, и НИЧЕГО НЕТ, и опять в ДОРОГЕ».

Составляющие этой трансформирующей цепочки: (1) ГОРОД, СИДЕНЬЕ НА МЕСТЕ, ПОХОРОННОЕ ДВИЖЕНИЕ БЕЗ ДОРОГИ, НЕ ЗНАЮЩАЯ

СМЕРТИ ПСЕВДОРЕАЛЬНОСТЬ — (2) КОНЕЦ ГОРОДА, ПУСТЫНЯ, ОСВОБОЖДЕНИЕ ОТ НЕБЫТИЯ — (3) ДОРОГА КАК ОТКРОВЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА ЖИЗНИ И ЖИЗНЬ ПОДЛИННОГО ПРОСТРАНСТВА – Русь БЕЗ КОНЦА.

Фундаментальная для русского писательского мышления бинарная оппозиция «ГИБЕЛЬ – СПАСЕНИЕ» реализуется у Гоголя, таким образом, в виде градуальной, где вторая ступенька – шаг разоблачения первой, обнаруживающий несостоятельность / иллюзорность / ненормальность / невозможность низшей реальности как таковой. Триада «ад – чистилище – рай» заложена была в основу не только композиции «Мертвых душ», но и всего художественного метода Гоголя.

Аспирант С.А. Гейченко (Москва)

ПИСАТЕЛЬСКОЕ МЫШЛЕНИЕ ФИЛОСОФА:
МЕЖФРАЗОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ И СВЕРХФРАЗОВАЯ СТРУКТУРА
(На материале сочинений П.А.Флоренского и А.Ф.Лосева)

Философский тип мышления занимает исключительное место в системе вербальных проявлений культуры. А.Ф. Лосев писал: «Язык есть предметное обстояние бытия, и обстояние – смысловое, точнее – выразительное, и еще точнее – символическое. Всякая энергия сущности есть, стало быть, язык, на котором говорит сущность с окружающей ее средой» (А.Ф.Лосев, 1990, с. 81).

В последнее время философский текст был предметом культурологического и лингвостилистического анализа. У нас это работы Н.М. Азаровой, Л. А. Гоготишвили, В.И. Постоваловой и многих других. В англоязычной науке стилистические и другие формальные особенности философского языка отодвинуты на периферию исследовательского процесса, так как в аналитической философии идиостиль не является инструментом познания (См, напр.: Б.Смит, 2000, с. 124-139). Однако работ по философском стиле в европейской, особенно немецкой, науке всё же много (См., напр.: Н.Glockner, 1935; R.Bast, 1979; Н.L.Dreyfus, 1990; M.Gelven, 1970). При этом несомненна специфика русского философского мышления, где ярко отражаются дискурсивные сценарии носителей русской культуры.

Нарративная организация и сверхфразовый синтаксис русского философского текста до сих пор не были предметами специального исследования. Между тем самый характер повествования в текстах русской философии и его сверхфразовый синтаксис – одни из наиболее ярких примет русского философского дискурса. Высшими проявлениями этого типа дискурсивного мышления, несомненно, являются сочинения русских философов начала XX в., в частности, П.А. Флоренского и А.Ф. Лосева. Их идиостили весьма различны, но сфера этих различий показательна для традиции, к которой их можно отнести.

Философский текст – это мысль о мысли. Отталкиваясь от знаменитого определения поэтического языка как «способа пережить делание вещи» (В.Б.Шкловский, 1925, с. 14), можно было бы определить философский текст как способ пережить делание мысли. Характер развёртывания этой мысли, пе-

реживающей мысль, охарактеризован через **соотношение симметричных и асимметричных межфразовых отношений** на уровне сверхфразовых единств или хотя бы элементов базисной схемы, состоящих из двух и более предложений.

Понятия сверхфразового единства (СФЕ) и сверхфразовой структуры удобны (по сравнению с терминами «сложное синтаксическое целое» Н.С. Поспелова, «прозаическая строфа» Г. Я. Солганика и др.) тем, что благодаря эксплицируемости/редуцируемости единиц базисной схемы текста, состоящего как раз из СФЕ, они могут рассматриваться на разных уровнях, в разном приближении. Вероятно, можно изучать сверхфразовые единства с точки зрения межфразовых («риторических») отношений, которые известны как система RST (rhetorical structure theory, теория риторической структуры). То есть крупные синтаксические структуры логически связываются между собой по тому же принципу, что и предложения.

Характеристики сверхфразового единства, важные для нашего анализа:

- Объединено микротемой;
- Способно сворачиваться до микротемы или до простой предикативной структуры, а значит;
- Сверхфразовые единства соотносятся как предложения в соответствии с RST.

Уникальность писательского мышления, в том числе философского, на синтаксическом уровне заключается в том, как производится отбор межфразовых отношений.

Идея классификации отношений прослеживается чётко у таких исследователей, как Р. Е. Лонгакр (R.E.Longacre, 1983), наиболее полно и концептуально принцип противопоставления симметричных и асимметричных межфразовых отношений сформулирован в 1987 гг. в работах американских филологов У. Манна и С. Томпсон (W.C.Mann, S. A.Thompson, 1987). Но если вторые так же подходят для разбора одних только текстов, в которых главенствуют логические отношения, то первые (особенно *последовательность*) подходят уже для большинства художественных и других повествовательных текстов. Рассмотрение систем типов межфразовых отношений началось ещё Аристотелем в «Поэтике», а в России – с «топов» М.В. Ломоносова (М.В.Ломоносов, 1980, с. 62–68) (вслед за античными «топосами») через схемы Г.В. Артоболовского.

Асимметричные отношения

| | | |
|---------------------|------------------|-------------------------|
| Свидетельство | Обоснование | Антитезис |
| Уступка | Обстоятельство | Побудительная причина |
| Детализация | Фон | Обеспечение возможности |
| Мотивация | Альтернатива | Цель |
| Условие | Переформулировка | Неволевая причина |
| Волевая причина | | Интерпретация |
| Неволевой результат | | Волевой результат |
| Резюме | | Оценка |

Симметричные отношения

Последовательность Противопоставление Конъюнкция

Нарративность, повествовательность философского текста проявляется в значительной степени через структурное равноправие отношений последования (как у эпизодов художественного или иного повествования) и причинно-следственных (как в научном изложении и т. п.).

Если мы привлечём типичный научный текст, мы заметим доминирование асимметричных межфразовых отношений, но для этого необходимо приводить обширные фрагменты текста.

Научный текст не может быть чисто симметричным из-за того, что он строится на силлогизмах, а логика не предполагает равноправия связываемых элементов. Научная речь, в том числе у Н.С. Трубецкого, предполагает асимметричные отношения между элементами базисной схемы.

Обычно художественный текст – это повествование или рассуждение. В этих двух типах речи элементы (эпизод нарратива и аспект описания) равнозначны, связываются в соответствии с последовательностью их во времени или просто в связи со свойством текста не быть воспринимаемым симультанно (например, картина может быть считана сознанием сразу, даже если потом восприятие детализируется, а чтение и воспроизведение словесных текстов требует времени). Аспекты и эпизоды связаны симметричными межфразовыми отношениями последования, конъюнкции, иногда противопоставления.

Предполагается, что особенность русского философского текста может быть прослежена в том, что симметричные и асимметричные межфразовые (риторические) отношения в нём **равноправны и имеют одинаковую структурную значимость**, в отличие и от научного текста или любого текста-рассуждения, где преобладают асимметричные (подчинительные, причинно-следственные) отношения, и от стандартного нарратива, где главенствуют симметричные отношения (последовательность, конъюнкция, дизъюнкция).

Технология рассмотрения сверхфразовой структуры с точки зрения риторических отношений может быть описана следующим образом:

1. В тексте выделяются сверхфразовые единства удобного размера (максимальный размер СФЕ – целый текст, минимальный, по предположению С.И. Гиндина из его лекций по лингвистике текста, равен 7 ± 2 предложениям);

2. При необходимости и для удобства СФЕ сворачиваются до микротем, выраженных номинативными предложениями или простыми предикативными структурами;

3. Определяется, в какие отношения вступают СФЕ согласно схеме У.Манна и С.Томпсон.

Согласно нашей догадке, как и было сказано, в большинстве сюжетных художественных текстов (стандартных нарративов) риторические (межфразовые) отношения распределены так, что развитие текста обеспечивается преимущественно симметричными отношениями, а в научном тексте, наоборот, асимметричными. В русском философском тексте, представляющем в струк-

турном и функциональном отношении синтез предыдущих типов, то есть своеобразное повествование о рассуждении, оба типа отношений равнозначны.

Примеры

Переформулировка относится к асимметричным межфразовым отношениям, однако если в философском тексте утверждается, что выражение А равно выражению В, из этого отнюдь не следует, что это справедливо. Как и в художественном тексте, почти всегда здесь присутствует приращение смысла, изменение точки наблюдения за предметом разговора и т. п.

«Художественная форма есть становящееся (и, стало быть, ставшее) стремление, или влечение, к предметности, или энергично-подвижной в своей привлекательности предмет. Или короче: художественная форма есть свободно возникающая необходимость, или необходимо сущая свобода» (А.Ф.Лосев, 2010, с. 114). В этом небольшом фрагменте текста А.Ф.Лосева наблюдается очевидная смысловая неэквивалентность двух предложений. Ведь чтобы от стремления к предметности перейти к свободно возникающей необходимости, необходимо озвучить несколько промежуточных силлогизмов. Автор этого не делает, поэтому переформулировка здесь имеет оттенок конъюнкции для адресата, который не знаком с контекстом всей диалектической методологии А.Ф. Лосева.

«Божия любовь, из которой ранее выводилась неизбежность прощения, становится поперек дороги этому самому прощению. Если мы ранее требовали всеобщего спасения, то теперь сами же “бунтуем” против него.

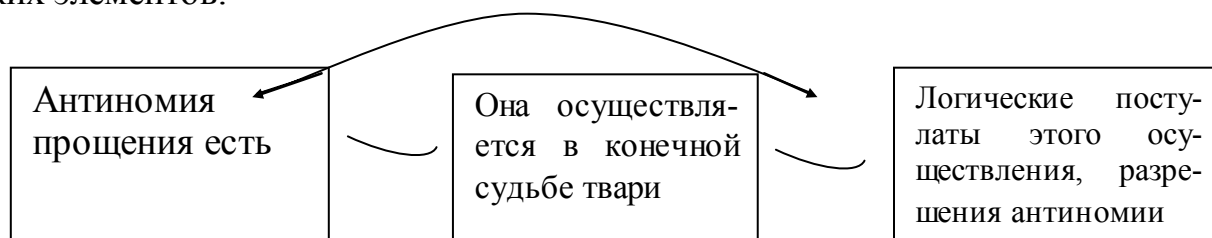
В пределах рассудка нет и не может быть разрешения этой антиномии. Оно – лишь в фактическом преобразовании самой действительности, при каковом синтез тезиса и антитезиса переживается как факт, как прямая опытная данность, опирающаяся в своей оправданности на Триипостасную Истину. Другими словами, синтез может быть дан окончательно лишь в переживании самих конечных судеб твари, где дается полное пресуществование мира; а предварительно он переживается в таинствах, где дается частное пресуществование (– ты понимаешь, о чем я говорю –).

Но, спрашивается, каковы логические постулаты этого грядущего и настоящего синтеза, т. е., иначе говоря, какие совместно-немыслимые в рассудке условия должны быть выполнены, дабы мыслилась синтезированной наша антиномия? Или еще: в каких несовместных между собою логических терминах раскрывается единая сверх-логическая идея эсхатологии? Синтез вечно-кипящего клокочущего жупела и веющей райской прохлады? Опять *coincidentia oppositorum!*» (П.А.Флоренский).

Приведённый отрывок может быть свёрнут до схемы, где один абзац есть одно сверхфразовое единство, объединённое микротемой. Они объединены отношениями *конъюнкции* и *последовательности*, но также можно сказать, что здесь присутствует *детализация*.

Отношения между единствами не могут пониматься как чисто симметричные, так как текст сохраняет внешние черты риторического рассуждения, включая коннекторы, такие как «но» в начале третьего абзаца. Тем интереснее,

что именно на границе третьего абзаца происходит вполне антиномичный поворот точки наблюдения и предмета разговора: сперва говорилось о противоречии божьей любви и свободы твари, сопротивляющейся этой любви, утверждалась возможность нелогического, но экзистенциального разрешения этой антиномии – и вдруг ставится вопрос о логических постулатах грядущего разрешения противоречия. П.А. Флоренский, двигаясь от модели мышления науки, нарушает её, ставя задачу логическими терминами описать «сверхлогическую идею эсхатологии», формализуя радикальнейший принцип философского мышления (прежде всего языкового) – логическое познание сверхлогических систем и сущностей. Фраза «в каких несовместных между собою логических терминах раскрывается единая сверх-логическая идея эсхатологии» на более мелком уровне показывает распространённый вид синтаксических отношений в сверхфразовых единствах философского текста, а именно отношения противопоставления, но и синтеза близко поставленных семантических элементов.



Можно было бы приводить примеры намного более объёмных сверхфразовых единств (вплоть до глав книг), и там мы нашли бы равнозначность этих двух типов связей между ними.

Как мы видим, отношения симметричные и асимметричные межфразовые отношения в русском философском тексте равнозначны, что и показывает его нарративность, которая не столь ярко выражается, как в художественном повествовании, но явно больше, чем в тексте-рассуждении, например, научном. Проявляются же эти отношения в первую очередь на уровне сверхфразовой структуры разных уровней.

Литература

Ломоносов М.В. Краткое руководство к риторике... Гл. 1 // Избранные произведения. Архангельск, 1980. С.62–68.

Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М. : Правда, 1990.

Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. – М. : Академ. проект, 2010.

Смит Б. К непереводаемости немецкой философии // Логос. – № 5/6. – 2000. – С. 124–139.

Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. Т. 1. Кн. 1.

Шкловский В.Б. О теории прозы. – М. : Круг, 1925.

Bast R. A. und Delfosse H. P. Handbuch zum Textstudium von Martin Heideggers "Sein und Zeit". Bd 1. – Stellenindizes, Philologisch-kritischer Apparat. Stuttgart, 1979.

Dreyfus H. L. A Commentary on Martin Heidegger's "Being and Time". – Cambridge, Mass, 1990;

Gelven M. A Commentary on Heidegger's «Being and Time»: A Section-by-Section Interpretation. – New York, 1970.

Glockner H.: Hegel-Lexikon. – Stuttgart, 1935.

Longacre R. E. The Grammar of Discourse. – New York : Plenum, 1983.

Mann W. C., Thompson S. A. Rhetorical Structure Theory: a Theory of Text Organisation. Marina del Rey (California): Information Sciences Institute. 1987

Л.В.Гордеева (Пенза)

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ИНТОНАЦИОННОМ АНАЛИЗЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА (на примере творчества пензенских поэтов и композиторов)

Каждый творческий человек отражает в своих произведениях отношение к миру, тем самым дополняет наше представление о жизни. Таковым его делают особое мироощущение, осознанное отношение к миру, которое автор передаёт в своих произведениях. Только в этом случае художник способен дополнить наше представление о жизни. В нашем докладе мы проанализируем несколько песен пензенского композитора Вячеслава Бахтина на стихи пензенских композиторов.

Композиторы видят свою миссию в ритмико-интонационном осмыслении поэтического текста и его мелодизации. «Расшифровка поэтических интонаций» – вот наиболее употребляемый ими термин, когда предстоит задача положить стихи на музыку. Или, как сказал поэт: «Украшать стихи неумелыми нотами». Почувствовав прелесть поэтического слова, пропустив «через себя» его смысл и ритм, озвучив стихи музыкальной интонацией, музыкант навсегда срастается с поэзией.

Это еще раз подчеркивает, обозначенный вначале тезис: «Расшифровывать поэтическую интонацию – важнейшая задача композитора», которую Вячеславу Бахтину удаётся воплощать в своем творчестве в полной мере!

В песне «Моя Пенза» В.В.Бахтина на стихи Геннадия Горланова «картина», изображённая стихами, подобно музыке, «течёт» в своём временном развитии. В разных куплетах поэт привлекает внимание к различным состояниям заката и рассвета: «встречается с вечерней зарёй», «прощается с вечерней зарёй», «встречается с рассветною зарей». Хотелось бы отметить и любопытный композиторский приём в этой песне. В развитии музыки, на словах «мой город на горе...» мелодия устремляется вверх к кульминационной точке, словно лёгкая материнская рука поднимает ребёнка на свои хрупкие юные плечи. И далее мелодия «порхая, как ласточка в полёте» плавно опускается в сердца слушателей, горожан Пензы.

В стихотворении Владислава Самсонова «Последний бой в Берлине» развитие сюжета проходит долго, драматично и кульминационно. Поэтому в песне В.Бахтина на эти стихи развитие музыки, проходящее от куплета к куплету, озвучивает и грусть матери, ожидающей сына; и тревогу бойцов перед последним боем:

*Последний вздох перед большой атакой.
Последний взгляд на солнечную высь.
И от волненья хочется заплакать.
Ещё чуть-чуть, солдат, поторопись!*

и гнев командира, отдающего приказ:

Пора поставить точку на войне!

и горький оптимизм, человека мечтавшего любой ценой добыть победу, даже ценой своей жизни:

*Не добежал я до Победы, мама,
Но за меня другие добегут!*

Стихотворение Лидии Терёхиной «Афганская закончилась война» – это своего рода баллада о трагедии молодых солдат, участников той драматичной войны. Ритм стиха повествовательный, размеренный и смиренный. Поэтому и в песне В. Бахтина на эти стихи мелодия первой фразы речитативна, в стиле бардовских песен, а далее – резкий взлёт, указывающий на мольбу к Богу и гнев-протест из-за несправедливости...

«Девочки-невесты». Музыка В.Бахтина, стихи Л.Яшиной. Стихи Ларисы Яшиной очень музыкальны. Её стихотворение «Улица моя», в котором есть необыкновенно нежные слова:

*Здесь вырастают маленькие девочки
В красивых до бессонницы невест, –*

по предложению В. Бахтина переименовано в «Девочки-невесты». Мелодия этой песни, словно сама любит нежностью юных девочек.

С темой малой родины в песнях В.Бахтина перекликается и тема материнства. Для Вячеслава Бахтина образ матери неразрывно связан с образом родной земли. Болью разлуки с самым дорогим человеком, живущим и ждущим где-то в глубинке России, пронизаны песни «Берёзы зовут» (стихи В. Агапова), «Родное», «Руки матушки моей», «Мамины цветы» (стихи Г. Горланова), «Только мама не пела давно» (стихи Т. Кадниковой), «От детей прими ты розы» (стихи В. Стрельцова), «Старый дом» (стихи В. Сухова).

Творчество композитора В. Бахтина базируется не только на традициях бардовского творчества, но и на лучших достижениях отечественной музы-

кальной культуры. Среди его песен есть песни и романсы на стихи А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, К.Симонова, Б.Окуджавы и др. Но наиболее полно грани его таланта раскрываются в создании и исполнении лиричных, задушевных, содержательно чистых песен и романсов на стихи пензенских поэтов. Его песни очищают души слушателей и прославляют жизнь людей Сурского края!

Студентка И.С.Гуренко (Ульяновск)

О ДИНАМИКЕ НАПРАВЛЕННОСТИ ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА А.Б.ПУГАЧЁВОЙ

Алла Борисовна Пугачева, несомненно, является феноменом российской песенности. «Примадонна нашей эстрады», она поет о жизни, о любви, о счастье, о победе, о беде. Многие считают её певицей всего народа. Сказанного, думается, вполне достаточно для мотивировки научного исследования песенного творчества А.Б.Пугачевой.

В качестве таковых всего взяты 240 песен (исключение составляют ремиксы и дубли одной и той же песни, а также песни, спетые ей в дуэте с кем-либо). Мы полагаем, что в целом это репрезентативная выборка, дающая возможность делать выводы достаточно широкого обобщения.

Сольная карьера певицы ведет свой отчет с 1965 года. Думается, вполне разумно разделить все время ее активной творческой деятельности на три периода – в соответствии с политической обстановкой в нашей стране:

- 1) 1965 – 1984 (доперестроечный период);
- 2) 1985 – 1990 (перестроечный период);
- 3) 1991 – 2012 (период после развала СССР).

К первому из трёх указанных периодов относятся песни: *Робот* (1965), *Как бы мне влюбиться* (1966), *Не спорь со мной* (1966), *. Дрозды* (1966), *По грибы* (1966), *Иду из кино* (1966), *Единственный вальс* (1967), *Король, цветочница и шут* (1967), *Не гляди назад* (1967), *Я тебя поцеловала* (1986), *Прогулка по тайге* (1968), *Терема* (1969), *Надоело это* (1969), *Предчувствия* (1972), *Песенка официантки* (1972), *Хороший ты парень, Наташка* (1973), *Все мы делим пополам* (1973), *На свете невозможное случается* (1973), *Деньги-дребеденьги* (1974), *Вспоминай меня (Я прощаюсь с тобой)* (1974), *На Тихорецкую* (1975), *И кто виноват* (1975), *Любовь одна виновата* (1975), *Бубен шамана* (1975), *До свиданья, лето* (1975), *Ты снишься мне* (1975), *Арлекино* (1975), *Я вновь хочу увидеть Ленинград* (1975), *22 плюс 28* (1976), *Без тебя* (1976), *Зачем* (1976), *Романс* (1976), *Весёлый ковбой* (1976), *Верю в тебя* (1976), *Друг друга мы нашли* (1976), *Полно вокруг мудрецов* (1976), *Волшебник-недоучка* (1976), *Рисуйте, рисуйте* (1976), *Найди себе друга* (1976), *Колыбельная* (1976), *Куда уходит детство* (1976), *Сто часов счастья* (1976), *Не отрекаются, любя* (1977), *Лунная вода* (1977), *Если долго мучиться* (1977), *Мы не любим друг друга* (1977), *О любви не говори* (1977), *Про эстраду* (1977), *Ты не стал судьбой* (1977), *Этот мир* (1977), *Да* (1977), *Песенка про меня* (1977), *Женщина, кото-*

рая поёт (1977), *Приезжай* (1977), *Всё могут короли* (1977), *Не привыкай ко мне* (1978), *Что было однажды* (1978), *Что вы, плакать? Никогда* (1978), *Вот так случилось, мама* (1978), *Папа купил автомобиль* (1978), *Три желания* (1978), *Возьми меня с собой* (1978), *Звёздное лето* (1978), *Не обещай* (1979), *Когда я уйду* (1979), *Поднимись над суетой* (1979), *Скажи мне что-нибудь* (1979), *Улетай, туча* (1979), *Солнцу красному я не рада* (1979), *Что не сможет сделать атом* (1979), *Московский романс* (1980), *Признание* (1980), *Люди, люди* (1980), *Когда я буду бабушкой* (1980), *Беда* (1980), *Дежурный ангел* (1980), *Лестница* (1980), *Я больше не ревную* (1980), *Уходя – уходи* (1980), *Маэстро* (1980), *Усталость* (1981), *Держи меня, соломинка* (1981), *Песня на бис* (1981), *Радуйся* (1981), *Возвращение* (1981), *Век двадцатый* (1981), *Старинные часы* (1981), *Первый шаг* (1981), *Чудаки* (1981), *Рыжий клоун* (1981), *Если звезды молчат* (1982), *Ты на свете есть* (1982), *На дороге ожидания* (1982), *Жди и помни меня* (1982), *Поздно* (1982), *Канатоходка* (1982), *Миллион алых роз* (1982), *Скупимся на любовь* (1983), *А знаешь, все еще будет* (1983), *Телефонная книжка* (1983), *Примета* (1983), *Бумажный змей* (1983), *Айсберг* (1983), *Ах, как хочется жить* (1983), *Окраина* (1983), *Мне судьба такая выпала* (1984), *Пришла и говорю* (1984), *Святая ложь* (1984), *Терема* (1984), *Самолеты улетают* (1984), *Кошки* (1984), *Кукушка* (1984), *Так дурно жить* (1984), *Куда все уходят?* (1984), *И в этом вся моя вина* (1984), *Без меня* (1984), *Делу время* (1984) – всего 118 песен.

Ко второму из трёх указанных периодов относятся песни: *Иван Иванович* (1985), *Робинзон* (1985), *Отражение в воде* (1985), *Сирена* (1985), *Владивосток* (1985), *В землянке* (1985), *Край родной* (1985), *Годы мои* (1985), *Молодой человек, пригласите танцевать* (1985), *Белая панاما* (1985), *Прости, поверь* (1985), *Балет* (1985), *Балалайка* (1985), *Стеклянные цветы* (1986), *Любимчик Пашка* (1986), *Сто друзей* (1986), *Желаю счастья в личной жизни* (1986), *Надо же* (1986), *Найти меня* (1986), *Ностальгия в Риме* (1986), *Я приглашаю вас на праздник* (1986), *Белые цветы (Золотая карусель)* (1986), *С тобой и без тебя* (1987), *Когда меня ты позовёшь* (1987), *Этот парень с гитарой* (1987), *Моя соперница гитара* (1987), *Птица певчая* (1987), *Сбереги тебя судьба* (1987), *Алло!* (1987), *Королева* (1987), *Всё хорошо* (1987), *Я тебя никому не отдам* (1987), *Кафе танцующих огней* (1988), *Брось сигарету* (1988), *Местный Казанова* (1988), *Караваны птиц* (1988), *В родном краю* (1988), *Я тебя поцеловала* (1988), *Ах, как живется мне сегодня!* (1989), *Кассета* (1989), *Ничего я не хочу* (1989), *Няня* (1989), *Отчего со всеми я любезна* (1989), *Сводница-судьба (Душа)* (1989), *Старик, ты не врубаешься ваще* (1989), *Фотограф* (1989), *Коралловые бусы* (1989), *Полнолуние* (1989), *Три счастливых дня* (1989), *Я тебя так сильно любила (Пропади ты пропадом, милый)* (1989), *Голубь сизокрылый* (1989), *Я не могу без тебя* (1990), *Чао* (1990), *Спасибо* (1990), *Между небом и землёй* (1990), *Моя судьба* (1990), *Придумай что-нибудь* (1990), *Встреча в пути* (1990) – всего 58 песен.

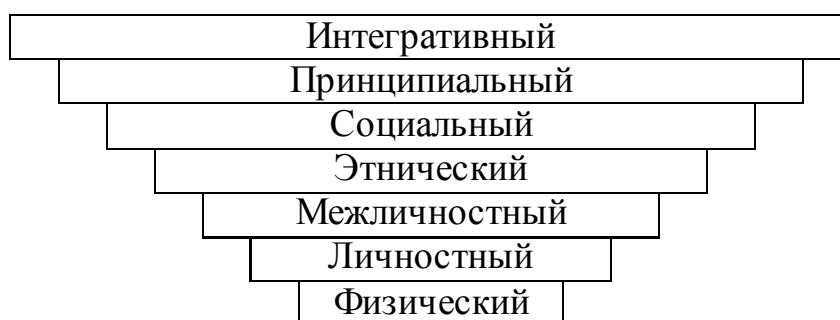
К третьему периоду нами отнесены песни: *Бог с тобой* (1991), *Я ждала вас так долго* (1991), *Незванный гость* (1991), *Озеро надежды* (1991), *Беглец* (1991), *Мимоходом* (1991), *Кристиан* (1991), *Если я делаю тебе хорошо* (1991),

Не оставляй меня одну (1991), *Ты не мужчина* (1991), *Большак* (1992), *Осенний поцелуй* (1992), *Близкие люди* (1992), *Снежный мальчик* (1992), *Мечты* (1992), *Бежала, голову сломя* (1993), *Две рюмки* (1993), *Не брани меня родная* (1993), *Сильная женщина* (1993), *Да, да, нет, да* (1993), *Свирель* (1993), *Россия* (1993), *Песня остаётся с человеком* (1993), *Грабитель* (1994), *Любовь, похожая на сон* (1994), *Ты мне должен закаты* (1994), *Так иди же сюда* (1994), *Настоящий полковник* (1994), *Бессонница* (1994), *Не делайте мне больно, господа (Кораблик)* (1994), *Мэри* (1995), *Колдун* (1995), *Осенние листья* (1996), *Примадонна* (1997), *Австралиец* (1997), *В Петербурге гроза* (1997), *Мы в этой жизни* (1997), *Позови меня с собой* (1997), *В воду войду* (1997), *Солнце в облаках (Рождественская)* (1997), *Песня о Москве* (1997), *Не улетай* (1997), *Счастье* (1997), *А ты не знал* (1997), *Успокой* (1997), *Как-нибудь* (1997), *Мал-помалу* (1998), *Ты мой сон* (1998), *Ухожу* (1998), *Доченька* (1998), *Я тебя боготворю* (1998), *Не обижай меня* (1998), *Начни сначала* (1998), *Осторожно, листопад!* (1999), *Две свечи* (1999), *Заходите, гости* (1999), *Не сгорю* (1999), *Непогода* (1999), *И исчезнет грусть* (2003), *Добраться домой (Нет мне покоя)* (2011), *Самый высокий* (2011), *Не высовывайся, дочка* (2012), *Падения и взлёты* (2012), *Вот и всё* (2012) – всего 64 песни.

В настоящем докладе рассматривается конструктивная (созидательная) и деструктивная (разрушительная) направленность указанных песен.

При анализе художественных текстов песен была взята за основу методология, согласно которой установки песенных текстов можно представить в виде иерархически выстроенной пирамиды [А.В.Пузырев 2010]. Пирамида в данном случае будет выглядеть следующим образом:

Уровни потребностей и установок:



Рассмотрим каждый из этих уровней подробнее:

1. **Физические установки** включают себя установки, обеспечивающие человеческие потребности в еде, питье, крыше над головой, а также других чувственных потребностях.

2. **Личностные установки** включают в себя установки, обеспечивающие потребности человека в саморазвитии, самосовершенствовании во всех сферах общественной жизни.

3. **Межличностные установки** включают в себя установки, обеспечивающие потребности человека в установлении и развитии отношений с близкими, родными друзьями, а также с представителями противоположного пола.

4. **Этнические установки** включают в себя установки, обеспечивающие потребности человека с осознанием принадлежности самого себя к определенному этносу, расе.

5. **Социальные установки** включают в себя установки, обеспечивающие потребности человека в установлении и развитии общекомандных и корпоративных отношений.

6. **Принципиальные установки** связаны с отсутствием или присутствием принципов в жизни человека, следование им или же абсолютную беспринципность.

7. **Интегративные установки** человека отвечают за связь с окружающим человека миром или полное от него отчуждение, бережливое и заботливое отношение к планете Земля.

Также необходимо понимать, что на каждом из вышеперечисленных уровней человек может проявлять как конструктивные, так и деструктивные установки (более подробно см.: [А.В.Пузырёв 2011]).

1965 – 1984 гг. Примером *конструктивных* песен указанного периода может служить песня «Бумажный змей». В песне красной нитью проходит очень важная для жизни человека мысль: «не забудь, что нить тонка – не оборви, не оборви». Речь здесь идет о незримой нити, которая на всю жизнь связала человека с его корнями:

*Мы на бумажного змея похожи немного,
В жизни большой, над землёй помогая парить,
Тянется, тянется к нам от родного порога
Детства и юности нашей незримая нить.*

Певица говорит нам о том, что мы всегда должны помнить, где мы родились, кто наша семья, кто сделал нас такими, какие мы есть. В конечном счете, эта песня побуждает поблагодарить еще раз наших предков, наших родителей, наших учителей – всех людей, которые «вылепили» нас. Нам «над землей помогает парить» эта тонкая, но прочная нить.

В самом начале своей творческой деятельности А.Б.Пугачева исполняла, в основном, амбивалентные песни. Здесь будет уместно вспомнить, что означает термин «амбивалентный». Амбивалентный, по словарю Ожегова, значит «склоняющийся и в одну и в другую сторону; противоречивый». То есть песни могли быть использованы как в созидательных, так и в разрушительных целях. Примером амбивалентных песен периода 1965 – 1984 гг. может стать первый хит певицы «Арлекино».

Физические установки в данной песне не представлены.

На уровне *личностных установок* мы видим исключительно разрушительные процессы – во внутреннем мире клоуна. Он всегда носит маску, потерял связь с реальным миром, не может найти себя:

*Огромный мир замкнулся для меня
В арены круг и маску без лица.*

Межличностные и этнические установки в данной песне не представлены.

Следует подробнее остановиться на установках социального плана. Герой утверждает, что «нужно быть смешным для всех», но в то же время это местоимение «все» в данной случае очень расплывчато. Мы не можем понять, какова адресная направленность этого смеха. Для кого он смеется?

*Арлекино, Арлекино,
Есть одна награда – смех!*

Данными словами герой-клоун просто подтверждает, что он является профессиональным притворщиком, но даже вдумчивый слушатель не в состоянии понять, к кому же этот смех обращён.

На принципиальном уровне опять-таки подобная двойственность. С одной стороны, герой выбрал для себя путь – смешить людей. Кажется, путь созидательный. Однако нравственность героя в этом случае никоим образом не прорисовывается. И снова следует сказать, что, не зная адресной направленности его смеха, его позитивного или негативного настроения, мы не можем достоверно судить о характере его принципиальных установок.

Интегративные установки в данной песне не выявлены.

Таким образом, мы видим, что 4 высших уровня установок в данной песне вообще не представлены, а оставшиеся – нижние уровни – ясности в интерпретацию данной песни не вносят. Есть все основания сделать вывод об амбивалентном характере данной песни, поскольку он базируется на амбивалентном характере «смеха» клоуна в этой песне.

Примером *деструктивных песен* этого периода может послужить песня «Все могут короли». В песне говорится о короле Луи, который влюбился в простую девушку незнатного происхождения. Однако, король не может жениться на такой девушке, поэтому ему приходится взять себе в жену некрасивую девушку, но из знатной семьи.

Физический уровень в данной песне представлен тем, что «король Луи» влюбляется в очень красивую девушку. Король не понимает или отказывается понимать тот факт, что из-за социальной иерархии он просто обязан связать свою жизнь со своей ровней, то есть с девушкой королевского происхождения. Физический уровень для этого субъекта оказывается главным. Однако жениться на этой девушке он не смог:

*Я женюсь, я женюсь, я женюсь – Луи сказал,
Но сбежались тут соседи-короли.
Ой, какой же был скандал, ну какой же был скандал!..*

Иными словами, разрушительные установки короля (приоритет физического над социальным) социумом поддержан не был.

На уровне личностных установок мы не видим никакого развития и самосовершенствования. Король отказывается признавать приоритет социального

над природным, а потому демонстрирует разрушительные личностные установки.

В песне утверждается, что «песня не о нем, а о любви». Так что же даёт эта «любовь»? Берет ли король ответственность за свои отношения с возлюбленной красавицей? Об этом ничего не сказано. Говорится только о том, что девушка была очень красива. Значит, король просто влюбился в красивую картинку, не задумываясь о том, есть ли вообще у этих отношений будущее. Следовательно, план межличностных установок здесь предстает в отрицательном свете.

Этнические установки в данной песне не присутствуют.

Следует отметить уровень социальных установок. В данной песне благожелательно говорится о стремлении конкретного субъекта нарушить принцип социального неравенства, хотя общество всегда будет построено по принципу иерархии и всегда будет кто-то выше, а кто-то ниже по социальной лестнице. И потому король не может жениться на девушке, не являющейся ему ровней, какой бы красивой она ни была.

В плане принципиальных установок песни – следует отметить нескрываемое осуждение реально существующего принципа социального неравенства. Власть, деньги, авторитеты в песне порицаются – как препятствия на пути «истинной» любви простушки и короля.

Интегративные установки в данной песне не присутствуют. Высмеивание в песне существующей реальности позволяет сделать вывод о разрушительном характере данной песни.

1985 – 1990 гг. Примером *конструктивных песен* периода 1985 – 1990гг. может служить песня «Ностальгия в Риме». Как и в песне «Бумажный змей», здесь проходит мысль о том, что Родина в жизни человека всегда играла, играет и будет играть первостепенную роль:

*Не суди ты меня, не суди ты меня,
Не суди ты так строго!
Мне в гостях хорошо, мне в гостях хорошо,
Но пора и в дорогу!*

Мы видим, что в песне воспевается родина, родной край. И, несмотря на прелести Италии, Россия всегда будет в сердце героини песни. Этнический установки в данной песне, безусловно, носят созидательный характер.

На физическом уровне героиня испытывает чувственное наслаждение от своей поездки в Италию, однако всегда помнит, что как бы ни было хорошо за границей, «ей пора домой»:

*Домой, домой, я больше не могу
По лестницам чужим бродить устало.
Старый Колизей, новый круг друзей, но
Встречи выпито вино – мне пора домой давно.*

Как бы прекрасен ни был Рим, это не дом героини. Её дом – это Россия, куда она в принципе и стремится.

Примером *амбивалентных песен* этого периода может стать песня «Королева». Певица поет о своей подруге детства, однако рассматривая глубинный смысл песни, мы замечаем, что речь на самом деле идет о быстротечности человеческой жизни.

На физическом уровне говорится о том, что красота внешняя с годами угасает:

*Где ж твои локоны цвета пшеницы?
Хрупкие руки большие ресницы?*

На уровне личностных установок мы не можем сказать ничего конкретного. Не известно, чему конкретно героиня научилась от своей подруги. Поэтому неизвестно, послужило ли это толчком к личностному саморазвитию или же наоборот – к саморазрушению.

На уровне межличностных установок мы наблюдаем точно такую же двойственность. Слушатель так и не знает, были ли отношения этих двух девушек позитивными или же нет? Брали ли они ответственность за эти отношения? Много вопросов, но нет ответов.

Этнические и социальные установки в данной песне не представлены. И на принципиальном уровне мы не можем уловить адресность данной песни, и не совсем ясно, каким жизненным позициям установки героини подчинены. Интегративные установки в данной песне также не представлены.

Отсутствие ясно выраженных установок высшего порядка в этой песне – при отсутствии деструктивных тенденций в установках нижнего порядка – и позволяет отнести эту песню к амбивалентным.

Примером *деструктивных песен* периода 1985 – 1990 гг. может послужить песня «Я тебя поцеловала». По сути, физические установки здесь доминируют. Вся песня говорит о том, как героиня думает исключительно об удовлетворении своих чувственных потребностей. Она живет одним днем, совершенно не заботясь о том, что будет завтра:

*Бог с ним завтра, но сегодня
Я его поцеловала.*

К чему подобная жизненная позиция может привести на личностном уровне? Ответ очевиден: к деградации. В песне не прорисовывается никаких признаков личностного развития и совершенствования. Следовательно, есть все основания говорить о разрушительных установках личностного плана.

Сомнительно, что можно говорить о положительных межличностных установках героини в данной песне. Женщина, меняющая мужчин, как перчатки, и использующая их для удовлетворения своих физических потребностей, не может мыслить конструктивно на этом уровне. Ее волнует только чувственное удовлетворение, а потому ответственности за эти краткосрочные связи она не берет:

*В вихре праздничном кружиться
Будут розы, незабудки,*

*Платья, руки, губы, лица,
Будет новый принц негоден,
Он не тот – его уж мало...*

Этнические, социальные и интегративные установки в данной песне не представлены. Отсутствие положительных принципиальных установок делает очевидным абсолютную беспринципность героини, использующей людей в своих собственных целях, а потому несомненна отнесённость данной песни к деструктивным.

1991 – 2012 гг. Примером конструктивных песен данного периода может служить песня «Заходите». На уровне физических установок мы видим застолье, которое разделяют хорошие друзья:

*А за столом места хватит всем!
Споем мы песни любимые!
Давайте выпьем по рюмочке,
Я рада видеть вас, милые.*

Радость от этой встречи не наигранная. Главная героиня действительно наслаждается этой встречей со своими друзьями, которых она, очевидно, горячо любит.

На уровне личностных установок песня демонстрирует позитивный тренд. Героиня готова помочь своим друзьям в трудную минуту, поделиться, чем сможет, что говорит о ней как о развивающейся личности. На уровне межличностных установок мы, бесспорно, отмечаем тот факт, что она берет ответственность за свои отношения с близкими и друзьями:

*Радость и печаль на всех разделим,
Мы за эти годы стали как родные,
Все, чем Бог послал, тем и отметим!*

Вообще, данная песня является ярким примером такой характерной для русского народа черты, как гостеприимность. Этнические установки русского народа, думается, здесь представлены в позитивном свете.

На уровне принципиальных и интегративных установок мы не видим нарушения закона равновесия. Героиня живет в согласии с окружающим ее миром. Таким образом, можно говорить о созидательном характере данной песни.

Примером амбивалентных песен данного периода может стать песня «И исчезнет грусть». В песне слово «дай» повторяется несколько раз. О чем нам это говорит? О том, что героиня песни не хочет прилагать никаких усилий для достижения своей заветной мечты, а только просит милости от Бога, хочет получить все просто так:

*Дай нам, Боже, чуть побольше
Счастья и любви.
И друзей хороших тоже,*

Чтоб не подвели.

Слово «дай» здесь выступает как призыв экстернала – человека, который склонен объяснять последствия своих поступков влиянием внешних факторов, других людей. Мы не знаем ответ на вопрос, будет ли героиня брать ответственность за события в своей жизни, если получит все, что хочет. Потому и делаем вывод об амбивалентном характере данной песни.

Примером деструктивных песен периода 1991 – 2012 гг. может послужить всем известная песня «Настоящий полковник». Рассмотрим данную песню согласно пирамиде установок.

В песне говорится о том, что главная героиня завела курортный роман с мужчиной, который притворился полковником, а на самом деле была простым жиголом, жившим за её счёт. На физическом уровне мы наблюдаем яркое доминирование чисто физических потребностей:

*Ой, девчонки, режим с гигиеной
Нарушали мы на каждом шагу.
Страсть повергла в пучину...*

На личностном уровне нет свидетельств о развитии главной героини песни. Из песни следует, что речь, несомненно, идёт о деградации, о личностном саморазрушении.

Вряд ли имеет смысл говорить о положительных межличностных установках героев. Это был всего лишь курортный роман, при котором герои по определению не могут брать ответственности за эти «отношения». Следовательно, и данный уровень установок здесь предстаёт в отрицательном свете.

Этнические установки в данной песне не представлены.

На уровне социальных установок воспеваются установки обыкновенной буфетчицы с соответствующим интеллектом. Не прорисовывается никаких перспектив повышения социального статуса героини, которая пределом мечтаний считает встречу с «настоящим полковником».

Уровень принципиальных установок. Здесь мы видим полнейшее отсутствие каких-либо положительных принципов у героини, если она так легко и просто может вступать в сомнительные отношения:

Коньяком, правда, за мой счёт угощал...

Героиня не осознаёт своей стадности (о феномене психологической стадности см. [А.А.Меняйлов 2003]), а потому есть все основания считать интегративные установки героини, несомненно, деструктивными. После шумного успеха песни женщин такого рода, по идее, должно стать только больше.

В целом же очевиден вывод о разрушительном характере данной песни.

В результате анализа конструктивной/деструктивной направленности песенного творчества А.Б.Пугачёвой стало возможным составление соответствующей таблицы.

В целом напрашивается вывод, что в песенном творчестве главенствующее место (больше половины всего материала) занимают песни деструктивного характера.

| | 1965 – 1984 | | 1985 – 1990 | | 1991 – 2012 | | Всего | |
|----------------|-------------|-----|-------------|-----|-------------|-----|-------|-----|
| | К-во | %% | К-во | %% | К-во | %% | К-во | %% |
| Всего песен | 118 | 100 | 58 | 100 | 64 | 100 | 240 | 100 |
| Конструктивные | 27 | 23 | 8 | 14 | 5 | 8 | 40 | 17 |
| Амбивалентные | 48 | 41 | 13 | 22 | 12 | 19 | 73 | 30 |
| Деструктивные | 43 | 36 | 37 | 64 | 47 | 73 | 127 | 53 |

К сожалению, результаты исследования вполне подтверждают правоту многих рядовых пользователей Интернета:

- Она уже лет 20 как призрак...одно воспоминание о хорошем... раньше нравились песни....сейчас???? (URL: <http://otvet.mail.ru/question/87039472?pg=1>)

- Всё её ...в прошлом. Теперь один пиар (URL: http://otvet.mail.ru/question/84278397?begin_reply=1)

- Нынешнее – однозначно нет!!! Старая, безобразная корова. Уйти со сцены нужно достойно, например как Тина Тернер. Дала прощальный концерт и все. А эта то уйду, то не пойду. Ждет пока кто-нибудь пинка даст. А в прошлом ее творчество – очень даже... (URL: <http://otvet.mail.ru/question/25623880>)

Во многом не соглашаясь с формой приведённых высказываний, всё-таки следует признать их какую-то правоту. Впрочем, согласно той методологии более общего характера, которой мы иногда пользуемся, на уровне коммуникации каждый прав, и поэтому правы как те, кто считает песенное творчество А.Б.Пугачёвой деструктивным (их отзывы приводили выше), так и те, кто считает её творчество шедевром российской эстрады:

- Есть люди, вокруг имени которых уже при жизни слагаются легенды. Есть люди, обреченные судьбой на успех. Но в них обязательно есть нечто таинственное и есть манящая сила божественного дара и человеческого обаяния. Без всяких сомнений, Алла Борисовна Пугачева из числа таких личностей. Ценность и богатство ее творчества в философской направленности, в исповедальных монологах – это именно то, что понятно и близко каждому человеку. (А.В.Саркисян 1999)

- Пылающей сверхновой звездой ворвавшаяся в неяркий мир советской эстрады, буквально взорвав ее, подняв планку мастерства на головокружительную высоту, мгновенно и навсегда завоевав сердца миллионов. Конечно же, это несравненная Примадонна, постоянная возмутительница спокойствия, дерзкая и эпатажная Алла Пугачева (Ф.И.Раззаков 2009).

После развала СССР количество деструктивных песен в карьере А.Б.Пугачевой достигло вершины – 73%. Очевидно, что изменение политической обстановки в нашей стране оказало значительное влияние на творчество певицы (впрочем, возможен вывод и обратного характера – о влиянии исполнителей на положение в стране). Раньше эта цифра была гораздо меньше – при более высоком количестве песен созидательного и амбивалентного характера.

Какие выводы мы можем сделать из приведенного анализа?

Во-первых, на протяжении всей карьеры А.Б.Пугачевой наблюдается явная тенденция повышения количества песен деструктивного содержания.

Во-вторых, соответственно, обнаруживается устойчивое стремление к понижению количества созидательных и амбивалентных песен.

Следует также отметить тот стиль жизни, который присущ героям ее песни. Конструктивные установки у человека приводят к хорошему здоровью, финансовому благополучию, возможности творчески решать проблемы личного самосовершенствования, высокому социальному статусу и т.д. То есть здесь говорится о «зрелом», успешном человеке.

Но поскольку подавляющее большинство песен носит деструктивный характер, герои А.Б.Пугачевой представляют собой обратное явление. Это люди, не осознающие всей разрушительности их собственной жизни. Они подчиняются (по позднему Фрейд) силе Танатоса – неосознанному стремлению к смерти. Это люди-экстерналы, которые не берут ответственность за события, происходящие в их жизни, и которые всегда винят во всем удачу/неудачу, стечение обстоятельств, судьбу.

Цитируемая литература

Меняйлов А.А. Дурилка. – М. : Крафт+, 2003. 280 с.

Ожегов С.И. Словарь русского языка. М. : Оникс, 2008. 1200 с.

Пузырев А.В. Пролегомены к эстетике языка и оценка содержательной основы массовых песен. / А. В. Пузырев ; Федер. агентство по образованию, ГОУ ВПО Ульянов. гос. техн. ун-т, ГОУ ВПО Ульянов. гос. ун-т ; Ин-т междунар. отношений, Фак. иностр. яз. и проф. коммуникации, Каф. лингвострановедения и коммуникации. – Ульяновск : УлГТУ, 2010. 123 с.

Раззаков Ф.И. Алла Пугачева: Рождённая в СССР. – М. : Эксмо, 2009. 528 с.

Саркисян А.В. Святая к музыке любовь. – Ереван : Наири, 1999. 108 с.

Доктор филол. наук Н.В.Дмитрюк (Чимкент, Казахстан)
СЛОВО И ОБРАЗ В ТВОРЧЕСТВЕ Ч.АЙТМАТОВА:
ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Одним из приемов исследования национального склада мышления является локальное сопоставление одного образа мира с другим. Исследование языка сквозь культуру этноса, или наоборот – исследование культуры этноса через посредство языка в современной лингвокультурологии ведет свое начало от гумбольдтианского постулата «*Язык народа есть его дух*», указывающего на национальную форму существования языка.

Именно поэтому из всех форм общественного бытия и сознания народа именно искусство слова представляет нераздельную целостность всех пластов народной жизни, воспринимая и постигая которую в художественном произведе-

дении, мы имеем возможность погружаться в духовный мир автора и его глазами видеть ту картину, которая существовала только в его сознании, в его памяти, в его представлении и стала доступной окружающим через Слово и Образ. Даже внутри одной языковой культуры эти образы мировидения и миропонимания разные.

Художественное слово и художественный образ в культуре разных народов, естественно, специфичны и отражают разные картины бытия разными, индивидуальными для каждого писателя выразительно-изобразительными языковыми средствами. Иные миры, иные культуры мы постигаем через Слово и Образ, как бы ни были метафоричны и многозначны эти понятия-термины.

На этом пути громадная ответственность ложится на переводчика, который призван выразить средствами другого языка всю многообразную по замыслу и эмоциональной выразительности палитру национально-специфической картины мира, представленной в художественном произведении. В этом смысле особую значимость для восприятия приобретают произведения, написанные писателями-билингвами, которые в одинаковой степени владеют двумя языками, пишут и «переводят» сами себя. Иллюстрацией такого билингвального восприятия и отображения мира является творчество писателя Чингиза Айтматова, который писал свои произведения на киргизском и русском языках. В «Заметках о себе» (1972) он пишет о значении родного языка для формирования сознания, характера, таланта: «...чудо родной речи необъяснимо. Только родное слово, познанное и постигнутое в детстве, может напоить душу поэзией, рожденной опытом народа, пробудить в человеке первые истоки национальной гордости, доставить эстетическое наслаждение многомерностью и многозначностью языка предков».

Болгарский исследователь творчества Айтматова Г.Гачев представил чрезвычайно интересную интерпретацию киргизского образа мира. Человек в творчестве Айтматова – «центр истории, центр Вселенной. Вокруг него развивается пространство. Это его духовная родина. Родина – это и время, в которое мы живём». Помещение (ограждение) и пространство (безграничность) – вот полюсы ощущаемого им мира, к которым тяготеют все бесконечные сложности, конфликты бытия его героев. Можно сделать важное предположение о мировоззрении кочевых народов: понятие пространства у них должно превалировать под понятием времени (у земледельцев, очевидно, наоборот). По мнению Г.Гачева, двуязычие – это диалог *сознаний*, а не *языков*, «это диалог мировоззрений, систем мира. При нем получается стереоскопичность зрения, объёмность мышления. С другой стороны – на этом уровне появляется плодотворная самокритика мысли и слова. Ибо «двуязычник», живя между двух моделей мира, явственно ощущает недостаточность, относительность каждой из них, чего не видит самоуверенный «одноязычник», на каком бы великом языке он ни мыслил».

Суть феномена Айтматова, писателя и переводчика, в том, что все его произведения, сотканые, казалось бы, из сиюминутных, банальных эпизодов жизни, несут глубинные пласты, заключающие в себе осмысление сложнейших социальных, психологических, общечеловеческих проблем. Его повести и романы

принадлежат не только дню сегодняшнему, но и завтрашнему, так как способны предвосхищать события истории нашего общества и мира в целом.

«Ресурсы русского языка неисчерпаемы, – писал Айтматов. – Когда я пишу по-русски, то чувствую (хотя почти невозможно «сформулировать» это чувство), что выражаю себя совершенно особым и неповторимым образом».

Абсолютное владение русским языком принесло Ч.Айтматову не только широкую читательскую аудиторию и заслуженную любовь миллионов людей, оно поставило его в ряд русских классиков среди современных писателей. Блестящий русский язык Айтматова как язык его творчества, несомненно, стал проводником киргизской культуры и литературы в Европе и во всем мире – все переводы его произведений на языки мира осуществлялись с русскоязычных оригиналов.

Докт. филол. наук А.В.Лемов (Саранск)

СПЕЦИФИКА ИНДИВИДУАЛЬНОГО
МЕТАФОРИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ МИРА В ПОЭЗИИ
(По данным ассоциативных словарей)

Как показывает многосотлетний опыт обращения к анализу поэтической речи, в процессе иррационального, чувственного осмысления мира концептосфера в принципе предполагает неограниченное языковое воплощение, определяемое уровнем художественного таланта, масштабом творческой личности, индивидуальными способностями к ассоциативным коннотациям. Персональная репрезентация того или иного концепта представлена яркими, неожиданными, порой парадоксальными, но всегда глубоко личными и личностными интерпретациями действительности. В сообщении с данных позиций рассматривается концепт «творчество» в поэтическом наследии М. Цветаевой.

Вероятно, можно говорить о сквозном характере этого концепта, но наиболее концентрированно он проявился в цикле из шести стихотворений под общим названием «Стол» (1933, 1935гг.). В стихах цикла – наиболее полное представление М.И. Цветаевой о роли поэта и поэзии, о вдохновении, о специфике такого труда, как поэтическое творчество. Трагический жизненный путь, безусловно, сказался на представлении М.И. Цветаевой о творческом труде как тяжёлой, всепоглощающей, изматывающей душу и тело работе, не дающей радости признания современниками. Представление о таком характере и особенностях концепта «творческий труд» поэтесса реализовала через метонимический перенос «место труда (стол) – процесс труда», причем эта метонимия становится развернутым когнитивным сценарием, являясь основой для целого ряда метафор-концептов, которые в свою очередь, как правило, развёртываются в соответствии с ассоциациями автора по когнитивным моделям в целый ряд оперативных единиц памяти (четырнадцать фреймов и около ста метафорических единиц): стол (творчество) – *животное-защитник* и *животное-помощник*, разделяющее с хозяином все жизненные невзгоды; *защита*, *ограждение* от мирских соблазнов и низости с дальнейшими метафорическими цепочками:

рыцарский доспех (*зерцало*), *дубовая ограда* как наиболее мощное, долговечное сооружение; *склеп, могила; страж, надсмотрщик; престол; горящий стол* и т.д.

Концепт «творчество» в поэзии М.И. Цветаевой даже на материале одного стихотворного цикла реализуется чрезвычайно богатой метафорической системой, в сферу притяжения которой входит самая разнообразная в стилистическом и семантико-понятийном отношении лексика. Чтобы определить степень индивидуальности и оригинальности когнитивного осмысления действительности М.И. Цветаевой, сделаем сравнение её ассоциативного мышления при описании концепта «творчество» с теми ассоциациями, которые отражены в Русском ассоциативном словаре*.

Стимул «творчество» вызвал 102 реакции, из них 70 – различных, 60 – одиночных и 4 отказа давать реакцию. Девять самых частотных реакций (от 7 до 2) лексем не пересекаются ни с одним ассоциатом М.В. Цветаевой: *народное, писателя, художника, искусство, художник, картина, муки, поэта, Пушкина*. Реакции с частотой 1 дали пересечение всего лишь в одном слове, но и то не в метафорическом (олицетворяющем) значении: *человек*.

При анализе обратного поиска, то есть стимулов, вызывающих реакцию «стол», выясняется, что из 1294 таких единиц подобную реакцию (совпадающую с цветаевскими ассоциатами) вызвали лишь следующие лексемы: *письменный* (частота – 55), *дубовый* (27), *прочный* (5), *вещь* (3), *край* (2), *голубь* (1). Обратный поиск слов, вызывающих реакцию «творчество», показывает, что из 25 таких единиц в лексиконе цветаевского цикла нет ни одной. Если же продолжить сравнение, привлекая основной концептуальный центр цикла – «стол» (527 реакций, различных – 158, одиночных 111, отказов – 5), то список пересечений расширится не намного: *письменный* (частота – 37), *обеденный* (20), *дубовый* (11) *скатерть* (1), *локоть* (1), *ствол* (1).

Таким образом, приведённые факты убедительно говорят о совершенной исключительности поэтического осмысления мира М.И. Цветаевой, присущего художникам слова только самого высокого уровня.

Литература

*Русский ассоциативный словарь. Интернет-ресурс
<http://www.thesaurus.ru/dict/dict.php>

Студенты С.А.Маркин, Ек.Н.Казакова (Ульяновск) О ДИНАМИКЕ НАПРАВЛЕННОСТИ ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА В.С.ВЫСОЦКОГО

В данной статье мы проанализируем песни известного советского барда Высоцкого Владимира Семёновича на предмет конструктивной или деструктивной их направленности. Анализу подвергнуты 334 песни из репертуара Высоцкого за период с 1961 по 1980 год.

При анализе содержательной основы художественных текстов мы пользуемся иерархически выстроенной пирамидой установок, включающей установки:

1) физические (установки, обеспечивающие потребности в еде, питье, сексе и достижение других чувственных удовольствий),

2) личностные, направленные на творческую самореализацию личности в искусстве, науке, спорте и других общественно полезных сферах (здесь, как и на других уровнях, могут быть выявлены установки как созидательного, так и деструктивного плана),

3) межличностные, обеспечивающие развитие или разрушение межличностных отношений с близкими, родными, друзьями и товарищами (сюда же относятся установки на отношения с лицами противоположного пола),

4) этнические, связанные с принадлежностью к определённому этносу, расе (здесь могут быть выделены тоже две противоположные позиции: альтруистическая и эгоистическая; см.: [Л.Н.Гумилёв 1997: 162-163])

5) социальные, направленные либо на общекомандные, корпоративные отношения, либо на конформизм и подавление инакомыслящих в конкретном социальном сообществе,

6) принципиальные, предопределяющие следование личности принятым ею принципам поведения ли беспринципность, притворство и прагматизм поведения в социуме,

7) интегративные, связанные с бережным или расточительным отношением к матери Природе, к Матери Земле, связанные или с отчуждением от всего мира, или с ощущением с ним своего глубинного родства [А.В.Пузырёв 2010]

На каждом из указанных уровней могут наблюдаться не только конструктивные, но также и дефектные социально-психологические установки, характеризующие соответственно «зрелых» и «незрелых» личностей. В данном случае сошлёмся на обзор различных исследований «зрелых» и «незрелых» личностей, предпринятый в работе Г. Олпорта [Г. Олпорт 2002: 330-353].

Используя указанную пирамиду установок и опираясь на текст книги Ф.И.Раззакова «Владимир Высоцкий: козырь в тайной войне», а также многочисленные свидетельства очевидцев, проведём подробный анализ наиболее популярных песен В. С. Высоцкого. Заметим попутно, что книга Ф.И.Раззакова выбрана нами в качестве опорной по нескольким причинам:

1. В книге выполнен подробный анализ жизни Владимира Высоцкого. Каждое событие значительное и незначительное разобран очень подробно с предысторией и свидетельствами очевидцев.

2. В книге приводится подробный анализ множества песен Высоцкого, даётся пояснение к каждой указанной в тексте песне.

3. Автор опирается на огромное количество источников: газетных и журнальных статей, свидетельств очевидцев, книг, сообщений по радио и телевидению. [См. Ф.И. Раззаков 2009: 737]

4. Книга Фёдора Ибатовича Раззакова является сводной по своему характеру и рассматривает практически все аспекты жизни Владимира Высоцкого.

При анализе песен В.С.Высоцкого полагаем необходимым разграничивать четыре основных этапа его творчества (см. монографию А.В.Кулагина: [А.В.Кулагин 1996: 10]):

1) 1961-1964 гг. – обращение к уголовной, уличной тематике, к традиции «блатного» фольклора – всего 54 песни уголовной тематики.

2) 1964-1971 гг. – движение «вширь», создание поэтической «энциклопедии русской жизни»; перевоплощение в героев разных профессий, образа жизни и мысли и т.д. («Протеистический период» – всего 206 песен).

3) 1971-1974 гг. – «гамлетовский» период; ограничение протеизма, усиление исповедального, рефлексивного, философского начала («Исповедальная лирика»).

4) 1975-1980 гг. – эпоха синтеза основных творческих достижений трех предшествующих периодов («Поэзия синтеза»). [А.В.Кулагин 1996: 10]

Всего нами проанализировано 333 песни. Песни конструктивной направленности обозначены знаком «+», песни деструктивной направленности – знаком «-». Песни, которые в одних случаях могут быть конструктивными, а в других – разрушительными, признаются амбивалентными (знак «±»). При этом отмечается, что в таких песнях может доминировать или конструктивный («+»), или деструктивный тренд («-»). В такого рода осложнённых случаях нами используются значки «±,+» или «±,-».

Первый период творчества – 1961-1964 гг. Всего 54 песни: *Татуировка* (-), *Красное, зелёное...* (-), *Дуэт разлучённых* (±,+), *Ленинградская блокада* (±,-), *Я в деле, и со мною нож...* (-), *Бодайбо, Город уши заткнул...* (-), *Что же ты, зараза...* (-), *У тебя глаза как нож...* (-), *Пока вы здесь в ванночке с кафелем...* (±,-) (1961); *Тот, кто раньше с нею был* (-), *Как в старинной русской сказке...* (-), *Серебряные струны* (±,-), *Правда ведь, обидно...* (-), *Зека Васильев и Петров зека* (-), *Не уводите меня из весны* (-), *Я был душой дурного общества* (-), *Большой Каретный* (+), *Камень в степи* (-) (1962); *За меня невеста отрывает честно* (±,-), *Колыбельная* (±,+), *Сивка-Бурка* (-), *Позабыв про дела* (-), *Эй, шофёр, вези – Бутырский хутор...* (-), *Мы вместе грабили одну и ту же хату...* (-), *Я женицин не бил до семнадцати лет...* (-), *Мишка Ларин* (-), *Бал-маскарад* (±,-), *У меня было сорок фамилий* (±,-), *Песня про Серёжку Фомина* (+), *Штрафные батальоны* (±,+), *Письмо рабочих тамбовского завода китайским руководителям* (-), *Антисемиты* (-), *Городской романс* (-), *Братские могилы* (+) (1963); *Парня спасём, парня в детдом...* (-), *Наводчица* (-), *Нам говорят без всякой лести...* (-), *Счётчик щелкает* (-), *Ребята, напишите мне письмо* (-), *На одного* (-), *Так оно и есть, словно встарь...* (-), *Передо мной любой факир – ну просто карлик...* (-), *Второй Большой Каретный* (±,-), *Ну о чём с тобою говорить...* (±,+), *Песня про Уголовный кодекс* (+), *Песня про стукача* (±,-), *Формулировка* (-), *Из жизни рабочих* (-), *О нашей встрече* (-), *Мать моя давай рыдать* (±,-), *Рецидивист* (-), *В пику, а не в черву* (-), *Алёха* (-) (1964).

Поскольку Высоцкий начинал своё творчество с блатных песен, к ним мы и обратимся в первую очередь.

«Я был душой дурного общества...»

*Я был душой дурного общества,
И я могу сказать тебе:
Мою фамилию-имя-отчество
Прекрасно знали в КГБ.*

*В меня влюблялася вся улица
И весь Савеловский вокзал.
Я знал, что мной интересуются,
Но все равно пренебрегал.*

*Свой человек я был у скокарей,
Свой человек – у щипачей, –
И гражданин начальник Токарев
Из-за меня не спал ночей.*

*Ни разу в жизни я не мучился
И не скучал без крупных дел, –
Но кто-то там однажды скурвился,
ссучился –
Шепнул, навел – и я сгорел.*

*Начальник вел себя не въедливо,
Но на допросы вызывал, –
А я всегда ему приветливо
И очень скромно отвечал:*

*"Не брал я на душу покойников
И не испытывал судьбу, –
И я, начальник, спал
спокойненько,
И весь ваш МУР видал в гробу!"*

*И дело не было отложено
И огласили приговор, –
И дали все, что мне положено,
Плюс пять мне сделал прокурор.*

*Мой адвокат хотел по совести
За мой такой веселый нрав, –
А прокурор просил всей
строгости –
И был, по-моему, неправ.*

*С тех пор заглохло мое
творчество,
Я стал скучающий субъект,
Зачем же быть душою
общества,
Когда души в нем вовсе нет!*

1962

С первых строк становится понятно, что речь в песне идёт о преступнике. Совершенные им преступные деяния указывают на то, что в данной песне очень ярко представлен **физический уровень**. И естественно, если герой – преступник, то физический уровень является деструктивным.

*Я был душой дурного общества,
И я могу сказать тебе:
Мою фамилию-имя-отчество
Прекрасно знали в КГБ.*

Герой песни – закоренелый преступник, он продолжает совершать преступления одно за другим, поэтому ни о каком развитии тут не может быть и речи. Наоборот, мы видим деградацию человека. Поэтому **личностный уровень** так же является деструктивным.

*Свой человек я был у скокарей,
Свой человек – у щипачей, –
И гражданин начальник Токарев*

Из-за меня не спал ночей.

На **межличностном уровне** мы видим, что человек обращается в «своём» круге, круге преступников, а попавшись, продолжает разговор уже со следователем. В такой среде построить конструктивные межличностные отношения невозможно.

На **социальном уровне** герой является преступником. Он открыто признаёт это, но ни в чём не раскаивается, а даже считает, что наказание ему назначили слишком суровое. Данный уровень также является деструктивным.

*Мой адвокат хотел по совести
За мой такой веселый нрав, –
А прокурор просил всей строгости –
И был, по-моему, неправ.*

Единственным положительным принципом у героя можно отметить то, что он «не брал ... на душу покойников». В остальном же, человек, нарушающий закон, наоборот, показывает себя беспринципным. **Принципиальный уровень** здесь так же деструктивен.

Интегративный уровень здесь присутствует, так как человек осознаёт себя частью мира, знает своё место, но герой является «душой дурного общества», что, безусловно, характеризует данный уровень как деструктивный.

*С тех пор заглохло мое творчество,
Я стал скучающий субъект,
Зачем же быть душою общества,
Когда души в нем вовсе нет!*

Вывод очевиден: песня является деструктивной, так как в ней героем является преступник, который привык жить среди подобных и не готов изменить свой образ жизни.

Подводя итог бластного периода, можно уверенно сказать, что этот период является полностью разрушительным. Как пишет Фёдор Раззаков в своей книге «Владимир Высоцкий: козырь в тайной войне»: «Она оказалась ему особенно близка, так как все своё детство он провёл в неблагополучном, с точки зрения правопорядка, районе. Окрестности вокруг Каретных улиц – Малюшенка, Косая, Бутырка – были буквально напигованы хулиганскими компаниями. Вечерами, а то и днём, приличному человеку там было пройти опасно – легко можно было нарваться на какого-нибудь уркагана или отмороженную шпану. Например, в соседнем с Большим Каретным Лиховом переулке «мазу держали» братья Долбецы, а в помощниках у них были персонажи с весьма колоритными кликухами: Мясо, Фара, Бармалей. Вспоминая о знакомых Левона Кочаряна (он жил в том же доме, что и Высоцкий, но несколькими этажами выше), тот же А. Утевский пишет: «Круг Лёвушкиных знакомств был весьма пёстрым, полярным и многоплановым. Некоторые его приятели составляли далеко не самую интеллектуальную часть общества. Скорее они примыкали к криминогенной, авантюрной его части. Со многими из них я был знаком. Кое-кого знал и Воло-

дя, которому тогда весьма импонировал их авантюрный образ жизни, возможность разными путями легко зарабатывать деньги и так же лихо, с особым шиком и куражом прокутить их. Днём они занимались какими-то сомнительными делишками, а вечером собирались в модных тогда ресторанах „Спорт“, „Националь“, „Астория“, „Аврора“. Эти ребята, несмотря на принадлежность к блатной среде, были фигурами весьма своеобразными, добрыми по своей натуре и обладавшими чертами справедливых людей.

Авторитет Лёвы был у них огромен...» [Ф.И.Раззаков 2009: 30]

Из того, что сказано выше, Ф. Раззаков делает вывод, что «драматургия блатных песен позволяла Высоцкому ставить в них проблемы социальные, в частности – высвечивать конфликт отдельного индивидуума не только со средой, но и со всем социумом (советским, естественно). Этот конфликт с определённого момента стал особенно беречь бунтарское нутро Высоцкого. Причем взгляд на этот конфликт у него формировался под влиянием либеральных, а не державных воззрений, которые прямо вытекали из той среды, в которой он продолжал вращаться, – то есть среды по большей части интеллигентско-еврейской. Она включала в себя его родственников по линии отца, а также ближайшее окружение: семьи Утевских, Яковлевых, Абдуловых, Ардовых и т. д. Сюда же входила и студенческая среда – преподавательский состав Школы-студии МХАТ почти весь состоял из либеральной интеллигенции, вроде того же Андрея Донатовича Синявского, которого Высоцкий не просто любил, а боготворил.

Много жаргонных словечек, пригодившихся Высоцкому в его блатном творчестве, он почерпнул из общения со своим отцом и дядей (младшим братом отца) Алексеем, который жил на Украине – сначала в Гейсине, потом в Мукачево, куда юный Высоцкий приезжал отдыхать. Оба Высоцкие-старшие любили блатные песни, особенно нэпманских времен. Например, от них он узнал и выучил куплеты Зингерталя «На еврейском, на базаре», которые впоследствии использовал в спектакле Театре на Таганке «10 дней, которые потрясли мир» (правда, несколько изменив начальные строчки – заменив «еврейский базар» на «Перовский»)» [Ф.И.Раззаков 2009: 30].

Второй период творчества – 1964-1971 гг. Всего 206 песен: *Марш студентов-физиков* (±,+), *Потеряю истинную веру...* (+), *Песня о звёздах* (±,+), *Песня о госпитале* (±,-), *Все ушли на фронт* (+), *Любовные дела* (-) (1964); *Войны и голодухи натерпелися мы всласть...* (+), *Песня белых офицеров* (-), *Песня матроса* (-), *Мне ребята сказали про такую наколку...* (-), *Катерина, Катя, Катерина...* (-), *День рождения лейтенанта милиции в ресторане «Берлин»* (-), *Песня о нейтральной полосе* (-), *Песня спившегося снайпера* (-), *Дайте собакам мяса...* (-), *Книжка с неприличным названьем* (-), *Она на двор — он со двора* (-), *Попутчик* (-), *На возраст молодой мой не смотри...* (±,-), *И фюрер кричал, от завода бледнея...* (-), *Песня немецких солдат* (±,+), *Высота* (+), *Подводная лодка* (-), *Мой друг уедет <вар. – уехал/поехал> в Магадан* (-), *Про личность в штатском* (±,-), *Песня студентов-археологов* (-), *В холода* (+), *Песня завистника* (+), *Песня про чёрта* (-), *Песня о сумасшедшем доме* (±,-), *О китайской проблеме* (-) (1965); *Песня о старом доме* (±,-), *Песня о конькобежце на корот-*

кие дистанции ($\pm, +$), При всякой погоде ($\pm, +$), Корабли постоят — и ложатся на курс... ($\pm, +$), Быть может, о нём не узнают в стране... (+), Песня о сентиментальном боксёре ($\pm, +$), Гитара (+), Здравствуйте, наши добрые зрители... (-), Здесь сидел ты, Валет (-), О вкусах не спорят — есть тысяча мнений... (+), Финальная песня ($\pm, +$), Каждому хочется малость погреться... ($\pm, -$), Песня космических негодяев (-), В далёком созвездии Тау Кита (-), Мы в очереди первые стояли (+), Песня о друге (+), Вершина (+), Военная песня (+), Скалолазка ($\pm, +$), Прощание с горами (+), Свои обиды каждый человек... (-), Она была в Париже ($\pm, +$), Возле города Пекина (-), Песня-сказка про дикого вепря ($\pm, +$), Парус ($\pm, -$), У домашних и хищных зверей (-), Сколько лет, сколько лет (-), Голлод ($\pm, -$), Дела (-), Пародия на плохой детектив (-), Случай в ресторане (-), Вот главный вход (-), Песня-сказка про нечисть (-), Песня парня у обелиска космонавтам ($\pm, +$), Письмо на выставку (-), Письмо из Москвы в деревню (-) (1966); Песенка про йогов ($\pm, +$), Песня о хоккеистах (-), Песня-сказка про джинна (-), Песня о вещем Олеге (+), Песня о вещи Кассандре ($\pm, +$), Случай на шахте (-), Путешествие в прошлое (-), Зарисовка о Ленинграде (-), Сказка о несчастных лесных жителях (-), Антисказка (-), Мне каждый вечер зажигают свечи (-), Спасите наши души ($\pm, +$), Песня о новом времени ($\pm, +$), Аисты (+), У нас вчера с позавчера (-), Дом хрустальный (-), Гром прогремел — золяция идет (-), Песня Саньки ($\pm, -$), До нашей эры соблюдалось чувство меры (-), Песня Бродского (-), Письмо (+), Наши предки, люди темные и грубые (+), Приехал в Монако какой-то вояка (-), Песня про врача ($\pm, -$), Песенка про жену Мао Цзэдуна (-), Песня про плотника (-), Выход в город (-), Невидимка (-), Ну что, Кузьма? (-), Моя цыганская ($\pm, -$), Москва — Одесса ($\pm, +$), Песня про правого инсайда (-) (1967); Песня лётчика-истребителя (+), Песня самолёта-истребителя ($\pm, +$), Песня Геращенко (+), Утренняя гимнастика (+), Песня Се-нежина (-), Про Магадан ($\pm, +$), Игра в карты в 12-м году (-), Сколько чудес за туманами кроется (+), Песенка ни про что, или Что случилось в Африке (+), Ещё не вечер ($\pm, -$), Жил-был добрый дурачина (+), Марш аквалангистов (+), Красивых любят чаще и прилежней (+), Вот и разошлись пути-дороги вдруг (+), Давно смолкли залпы орудий (+), Песня командировочного (-), Камнем грусть висит на мне ($\pm, +$), Баллада о цветах, деревьях и миллионерах ($\pm, -$), Романс ($\pm, +$), Охота на волков (+), Банька по-белому (-), Песенка про метателя молота (-), Несостоявшийся роман (-), То ли — в избу и запеть (-), Возвратился друг у меня (+), Песня о двух красивых автомобилях (-), Я не люблю (+) (1968); Оловянные солдатики ($\pm, -$), Ноль семь ($\pm, -$), Не писать мне повестей, романов (-), И душа, и голова, кажись, болит (-), Песенка о переселении душ (+), Поездка в город (+), Скажи спасибо (-), Рядовой Борисов (-), Песенка о слухах (+), Старательская ($\pm, -$), Второе «я» (+), Песня о земле (+), В темноте ($\pm, +$), Он не вернулся из боя (+), Сыновья уходят в бой (+), К вершине (+), Ну вот, исчезла дрожь в руках (+), Долго же шёл ты, в конверте листок (+), Цунами ($\pm, -$), Человек за бортом (+), Бросьте скуку, как корку арбузную ($\pm, -$), Она была чиста, как снег зимой (-), Танго (-), Я скоро буду сохнуть от тоски (-), Песня о нотах ($\pm, +$), Пиратская ($\pm, -$), В Москву я вылетаю из Одессы ($\pm, +$) (1969); Песенка плагиатора, или Посещение Музы (-), Песня о сплетнях ($\pm, +$), Весёлая покой-

ницкая (-), *Переворот в мозгах из края в край* (-), *Обо мне, о поездах и о пустынях* (\pm ,-), *Разведка боем* (+), *О моём старшине* (+), *Песенка про прыгуна в высоту* (\pm ,-), *Иноходец* (\pm ,+), *Баллада о брошенном корабле* (\pm ,-), *Охота на кабанов* (\pm ,-), *Разговор с женой после Чемпионата мира по футболу* (-), *Песня про холеру* (-), *Песня про первые ряды* (-), *Гимн шахтёров* (+), *Песенка киноактёра* (+), *Лирическая* (+), *Свой остров* (\pm ,-) (1970); *О фатальных датах и цифрах* (\pm ,+), *Банька по-чёрному* (-), *Отпустите мне грехи мои тяжкие* (-), *Вторая песня болельщика* (-), *Вратарь* (\pm ,+), *Марафон, или Бег на длинную дистанцию* (\pm ,+), *Песенка про прыгуна в длину* (\pm ,+), *Мои капитаны* (\pm ,-), *Беда* (-), *Люди середины* (+), *Мои похорона, или Страшный сон очень смелого человека* (\pm ,-), *Зарыты в нашу память на века* (+), *На отход и приход* (+), *Про двух громилов — братьев Прова и Николая* (+), *Пытаются противники...* (-), *Песня о итангисте* (+), *Я все вопросы освещу сполна* (+), *Песня певца у микрофона* (-), *Песня микрофона* (-), *Нет друга, но смогу ли* (+), *Милицейский протокол* (-), *Песня конченого человека* (-), *Надо уйти* (-), *Случай* (-), *Песенка о мангустах* (+), *Баллада о бане* (+), *Прошла пора вступлений и прелюдий* (-), *Горизонт* (-), *Песня автозавистника* (-), *Песня автомобилиста* (-), *К 50-летию Театра им. Е. Вахтангова* (+), *Как всё, как это было* (-), *У меня друзья очень странные* (\pm ,-), *История одной научной загадки, или Почему аборигены съели Кука* (+) (1971).

Пользуясь классификацией Кулагина, мы проанализируем самые значимые песни второго периода творчества 1964-1971 гг. – движение «вширь», создание поэтической «энциклопедии русской жизни»; перевоплощение в героев разных профессий, образа жизни и мысли и т.д. Поэт затрагивает огромное количество тем и проблем, мы же обратимся к наиболее ярким представителям данного периода.

Песня о друге

*Если друг оказался вдруг
И не друг, и не враг, а – так,
Если сразу не разберешь,
Плох он или хорош, –
Парня в горы тяни – рискни!
Не бросай одного его,
Пусть он в связке в одной с тобой –
Там поймешь, кто такой.*

*Если парень в горах – не ах,
Если сразу раскис и – вниз,
Шаг ступил на ледник и – сник,
Оступился – и в крик, -
Значит, рядом с тобой – чужой,
Ты его не брани – гони:
Вверх таких не берут, и тут
Про таких не поют.*

*Если ж он не скулил, не ныл,
Пусть он хмур был и зол,
но – шел,
А когда ты упал со скал,
Он стонал, но – держал,
Если шел за тобой, как в бой,
На вершине стоял хмельной, –
Значит, как на себя самого,
Положись на него.*

1966

В данной песне присутствует **физический уровень**, но он является далеко не главным. Физические испытания, описанные в ней, служат для того, чтобы проверить человека на прочность, понять, можно ли доверять этому человеку, можно ли положиться на него, считать своим другом. Поэтому физический уровень можно считать нейтральным.

*Если друг оказался вдруг
И не друг, и не враг, а – так,
Если сразу не разберешь,
Плох он или хорош, –
Парня в горы тяни – рискни!*

Межличностный уровень здесь является доминирующим. Речь о настоящей дружбе, дружбе проверенной испытаниями, ведь друг, как известно, познаётся в беде, а горы идеально подходят для такой проверки. Поднявшись с человеком в горы, ты сразу поймёшь, из чего он сделан, и если человек не предаст тебя, а пройдёт всё до конца, то у тебя появится настоящий верный друг, который всегда сможет поддержать тебя.

*Если ж он не скулил, не ныл,
Пусть он хмур был и зол, но – шел,
А когда ты упал со скал,
Он стонал, но – держал,
Если шел за тобой, как в бой,
На вершине стоял хмельной, –
Значит, как на себя самого,
Положись на него.*

Далее идёт уровень **принципиальный**, так как дружба построена на принципах и взаимовыручке. В данной песне Высоцкий восхваляет настоящие мужские качества: взаимовыручку, умение идти до конца, не бросать товарища, преодолевать трудности. Всё это характеризует данный уровень с положительной стороны.

Остальные уровни в песне не представлены. Остаётся непонятным, а как ведёт себя этот друг в момент твоего успеха: если помощь в трудную минуту в минуту успеха сменяется завистью, то о стопроцентной дружбе говорить затруднительно. В силу этого и отсутствия некоторых уровней высокого порядка, нам думается, данную песню следует считать амбивалентной с конструктивным трендом.

Проанализируем самую известную песню Высоцкого на военную тему.

Он не вернулся из боя

*Почему все не так? Вроде – все как всегда:
То же небо – опять голубое,
Тот же лес, тот же воздух и та же вода...
Только – он не вернулся из боя.*

*Мне теперь не понять, кто же прав был из нас
В наших спорах без сна и покоя.
Мне не стало хватать его только сейчас –
Когда он не вернулся из боя.*

*Он молчал невпопад и не в такт подпевал,
Он всегда говорил про другое,
Он мне спать не давал, он с восходом вставал, –
А вчера не вернулся из боя.*

*То, что пусто теперь, – не про то разговор:
Вдруг заметил я – нас было двое...
Для меня – будто ветром задуло костер,
Когда он не вернулся из боя.*

*Нынче вырвалась, словно из плена, весна,
По ошибке окликнул его я:
"Друг, оставь прикурить!" – а в ответ – тишина...
Он вчера не вернулся из боя.*

*Наши мертвые нас не оставят в беде,
Наши павшие – как часовые...
Отражается небо в лесу, как в воде, –
И деревья стоят голубые.*

*Нам и места в землянке хватало вполне,
Нам и время текло – для обоих...
Все теперь – одному, – только кажется мне –
Это я не вернулся из боя.*

1969

Межличностный уровень здесь, несомненно, является главным. Отношения между двумя товарищами, до того, как одного из них не стало, являются центральной темой песни. Даже несмотря на то, что не всё у них ладилось:

*Он молчал невпопад и не в такт подпевал,
Он всегда говорил про другое,
Он мне спать не давал, он с восходом вставал, –
А вчера не вернулся из боя.*

После того, как товарища не стало, герой чувствует пустоту как внутри себя, так и вокруг, именно поэтому ему кажется, что это он не вернулся из боя:

*Все теперь – одному, – только кажется мне –
Это я не вернулся из боя.*

Последние строчки показывают, насколько близки они были на самом деле, показывают крепость их дружбы. Всё это характеризует данный уровень с положительной стороны.

Личностный уровень здесь представлен воспоминаниями героя о друге, о том, как много тот значил для него. Главным посылом здесь является то, что нельзя забывать своих товарищей.

И наконец, остаётся **принципиальный уровень**. Принцип данной песни выражен в двух строках:

*Наши мёртвые нас не оставят в беде,
Наши навшие – как часовые...*

Если мы помним мёртвых, то они в свою очередь наблюдают за нами и оберегают нас. Данный принцип является конструктивным.

Вывод: несмотря на отсутствие некоторых уровней, остальные уровни служат конструктивным целям, благодаря чему данную песню следует считать конструктивной.

Есть все основания считать, что второй период в творчестве Высоцкого является наиболее конструктивным – именно в эти годы им написаны наиболее позитивные, наиболее вдохновляющие песни.

Но и в этот период В.С.Высоцкий исполнял песни разрушительного характера, например «Песню космических негодяев». В этой песне автор утверждал:

*...Наизусть читаем Пушкина,
А кругом – космическая тьма.*

Интересен в связи с этим комментарий Ф.И.Раззакова: «Утверждение Высоцкого насчет «космической тьмы» (то есть тьмы космического масштаба), которая якобы охватила советское общество (при этом читающее наизусть Пушкина), в какой-то мере (но не в полной) справедливо – так оно, собственно, и было. И развал Советского Союза, который своими руками осуществляют в том числе и миллионы тех, кто читал наизусть Пушкина, тому подтверждение. Однако вот вопрос: кто конкретно вёл этих людей к этому развалу? Не те ли «прогрессисты»-западники, которые уверовали в то, что капитализм лучше социализма. Это «лучше» мы ощутили на собственной шкуре: сегодняшняя «космическая тьма» вокруг нас приобрела такие масштабы, которые не снились даже Высоцкому» [Ф.И.Раззаков 2009: 116].

Третий период – 1971-1974 гг. Всего 30 песен: *Кто кончил жизнь трагически (+), Копи! Ладно, мысли свои вздорные копи (±,-), Отпустите мне грехи мои тяжкие (-), Не заманишь меня на эстрадный концерт (+), Да, сегодня я в ударе, не иначе (±,-), Я бегу, бегу, бегу, топчу скользя (-), Что случилось? Почему кричат? (-), Я теперь в дураках (-), Целуя знамя в пропыленный шелк (+), Сон мне снится — вот те на (±,-), Зарыты в нашу память на века (+), Лошадей двадцать тысяч (±,-), Я все вопросы освещу сполна (-), Я весь в свету, доступен всем глазам (-), Я оглох от ударов ладоней (±,-), Нет друга, но смогу ли (+), Истома ящерицей ползает в костях (-), Так дымно (-), Мне в ресторане вечером вчера (-), Змеи, змеи кругом, будь им пусто (+), Чтоб не было следов, повсюду подмели (-), Отбросив прочь свой деревянный посох (-) (1971); Так случи-*

лось — мужчины ушли (+), Проложите, проложите (±,-), Мосты сгорели, углубились броды (-), Я вышел ростом и лицом (-), Сам виноват, и слезы лью, и охаю (±,+), Я из дела ушёл (-) (1972); Кто за чем бежит (±,+), Инструкция перед поездкой за рубеж (±,-) (1974).

Это самый короткий и в то же время очень насыщенный период творчества Высоцкого. Главными в эти три года оказываются мотивы судьбы и философского осмысления жизни. Вместе с тем происходит и переоценка личностных убеждений и ценностей. Песни, созданные в этот период, отличаются своей философской направленностью. Блатные мотивы сменяются глубокими размышлениями о цели и смысле жизни. Приведём анализ некоторых из них.

Рассмотрим – по пирамиде социально-психологических установок – известную песню «Кони привередливые»:

*Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому краю
Я коней своих нагайкою стегаю, – погоняю, –
Что-то воздуху мне мало, ветер пью, туман глотаю,
Чую, с гибельным восторгом – пропадаю, пропадаю!
Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!
Вы тугую не слушайте плеть!
Но что-то кони мне попались привередливые,
И дожить не успел, мне допеть не успеть!
Я коней напою,
Я куплет допою, –
Хоть немного еще постою на краю!..*

*Сгину я, меня пушинкой ураган сметет с ладони,
И в санях меня галопом повлекут по снегу утром.
Вы на шаг неторопливый перейдите, мои кони!
Хоть немного, но продлите путь к последнему приюту!
Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!
Не указчики вам кнут и плеть.
Но что-то кони мне попались привередливые,
И дожить я не смог, мне допеть не успеть.
Я коней напою,
Я куплет допою, –
Хоть немного еще постою на краю!..*

*Мы успели – в гости к богу не бывает опозданий.
Так что ж там ангелы поют такими злыми голосами?
Или это колокольчик весь зашелся от рыданий,
Или я кричу коням, чтоб не несли так быстро сани?
Чуть помедленнее кони, чуть помедленнее!
Умоляю вас вскачь не лететь!
Но что-то кони мне достались привередливые,
Коль дожить не успел, так хотя бы допеть!
Я коней напою,
Я куплет допою, –*

Если говорить о **физическом** уровне установок, то их материализация в песне благополучием не отличается: *Что-то воздуху мне мало; меня пушинкой ураган сметёт с ладони; пропадаю, пропадаю!* – и т.д. Герой не скрывает, что на физическом уровне верх берёт сила разрушения.

Личностный уровень установок характеризуется безответственностью не только в причин неудач, но также и в области выхода из них. Лирический герой жалуется на силы судьбы (*кони мне попались привередливые*). Никакого развития героя в песне не происходит. Ощущение скорой кончины не покидает героя, всё перекрывается чувством обречённости, безысходности:

И дожить не успел, мне допеть не успеть.

Информация по межличностному уровню здесь отсутствует.

На **социальном** уровне перед нами предстает конфликт «личность – общество». Герой уверен, что социум настроен против него и старается всячески ему помешать (на самом деле, может быть и наоборот – сам герой настроен против социума и старается всячески его разрушить). Социальный уровень установок здесь имеет деструктивный характер.

Этнический и принципиальный уровни установок в песне не представлены.

На **интегративном уровне** установок видно, что песня построена по принципу экстернального локуса контроля. Без четко продуманных убеждений жить на свете в какой-то момент становится невыносимо. Поэт грешит на судьбу, на неведомую силу, которая столь безжалостно лишила его всякой надежды на счастье:

Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!

Умоляю вас вскачь не лететь!

Автор не берет ответственность за свои действия, не осознаёт всех слоёв своей социальной природы, следовательно, на интегративном уровне также наблюдается разрушение.

Вывод: песня «Кони привередливые» является деструктивной.

В противоположность предыдущей «Баллада о бане» является созидательной. Не будем приводить её в силу ограниченности рамок повествования.

На **физическом** уровне установок речь идёт о повышении здоровья, следовательно, в данном плане песня носит созидательный характер:

Благодать или благословение

Ниспошли на подручных твоих –

Дай нам, Бог, совершить омовение,

Окунаясь в святая святых!..

На **личностном** уровне герой осознаёт, что «очиститься» будет довольно трудно, но, тем не менее, не перестает работать над собой, что характеризует его как личность развивающуюся:

Не стремись прежде времени к душе,

Не равняй очищенье с мытьем,

*Нужно веником выпороть душу,
Нужно выпарить мрак из нее.*

На **межличностном** уровне установок герой призывает людей к открытости:

*Здесь нет голых, стесняться не надо,
Что кривая рука да нога,
Здесь подобие райского сада,
Пропуск тем, кто раздет донага.*

Этнический уровень представлен таким типичным феноменом для России – как баня, т.е. установки этого уровня в песне представлены.

На **социальном** уровне поэт говорит о масках, под которыми изо дня в день прячутся люди, о том, что важно «очистить свою душу», признавая собственные слабости и недостатки. Как своего рода призыв к равенству и братству звучат строки:

*Все равны здесь единым богатством,
Все легко переносят жару, –
Здесь свободу и равенство с братством
Ощущаешь в кромеином пару.*

Жизнь, к сожалению, заставляет понимать, что призывы к свободе, равенству и братству заканчиваются – чаще всего – ещё большей несвободой и неравенством.

Интегративный уровень установок в песне не представлен.

Недостаточная выраженность в песне созидательных начал на высших уровнях пирамиды установок вынуждает признать эту песню амбивалентной с созидательным трендом.

В качестве вывода по этому периоду творчества: третий период творчества Высоцкого можно назвать достаточно противоречивым. Характер песен во многом объясняется их жанровой принадлежностью и тематикой. Абсолютно все военные песни носят конструктивный характер. В них Высоцкий воспекает честность, мужество и патриотизм советских людей. Автобиографические песни в большинстве своём деструктивны или амбивалентны, что говорит о недостаточно адекватной степени осмысления автором закономерностей своей жизни.

Завершающий этап творчества великого поэта (1975-1980). Всего 43 песни: *Баллада о времени (+)*; *Баллада о ненависти (±,-)*; *Баллада о вольных стрелках (-)*; *Когда вода всемирного потопа (±,+)*; *Баллада о коротком счастье (-)*; *Баллада о борьбе (+)*; *Письмо другу из Парижа (±,+)*; *Баллада о погибшем лётчике (+)*; *Я ещё не в угаре, не втиснулся в роль (-)*; *Баллада о детстве (±,+)*; *Песня о Петровской Руси (-)*; *Разбойничья (-)*; *Две судьбы (-)* (1975); *Гербарий (±,+)*; *История болезни I (-)*; *История болезни II. Никакой ошибки (-)*; *История болезни III (-)*; *Живучий парень (±,-)*; *Расскажи, дорогой (±,+)*; *Не грусти! (-)*; *Вооружен и очень опасен (-)*; *Живу я в лучшем из миров (-)*; *Черны все кошки, если ночь (-)*; *Две судьбы (-)*; *Мореплаватель-одиночка (±,+)*; *Шторм (±,+)*; *Гимн морю и горам (±,+)* (1976); *Про глупцов (±,-)*; *Притча о правде и лжи (-)*; *Летела жизнь (-)*; *О конце войны (+)*; *В младенчестве нас матери пу-*

гали (-); Побег на рывок (-); Райские яблоки (-); Мне судьба – до последней черты, до креста (-); Пожары (±,-) (1977); Много во мне мамино (-); Французские бесы (±,+); Белый вальс (+) (1978); Из детства (±,-) (1979); Песня Саши Червня (-); Песня инвалида (-); Грусть моя, тоска моя (-) (1980).

Исследователи характеризуют последний, четвертый период творчества Высоцкого, 1975-1980 гг., как эпоху синтеза основных творческих достижений трех предшествующих периодов («Поэзия синтеза»). Несмотря на то, что в это время Высоцкий возвращается к прежним сюжетам, «обращается к уже встречавшимся в его песенном творчестве темам, ситуациям, мотивам, заново их разрабатывает и придает им новое звучание», в этот период остаются преобладающими философская тема и тема судьбы.

Обратимся к одной из самых заметных песен этого периода – к песне «Когда вода всемирного потопа». Это песня о любви вселенского масштаба:

*Когда вода всемирного потопа
Вернулась вновь в границы берегов,
Из пены уходящего потока
На берег тихо выбралась любовь...*

Физический уровень здесь не доминирует над более высокими уровнями установок, следовательно, представлен в конструктивном плане. Поэт отделяет понятие любви от простых плотских увлечений и любовь ставит выше удовольствий.

На **личностном** уровне доминируют разрушительные установки. Любовь, согласно поэту, одурманивает человека, заставляет чувствовать себя счастливым и в то же время разрушает, забирает у него жизненные силы. Герой воспевает любовь-манию, далеко не самую конструктивную из всех видов любви:

*Но мы поставим свечи в изголовье
Погибшим от невиданной любви.*

Межличностный уровень неопределён. Насколько устойчивы отношения между влюблёнными, из песни не ясно.

Этнический уровень здесь не представлен.

На **социальном** уровне никакого развития не происходит. Очевидно, что герой не задумывается о создании семьи, любовь туманит все его мысли.

На **принципиальном** уровне ситуация неоднозначна. С одной стороны, герой сделает всё ради любви. Но будут ли эти действия созидательными, это большой вопрос.

На **интегративном** уровне автор не осознает, что истинная любовь ведёт к повышению жизни в человеке. Остаётся неясным, знает ли он о любви, не причиняющей боли?

Анализ установок приводит к выводу, что песня является амбивалентной.

Ярко выражены разрушительные установки в песне «Живу я в лучшем из миров».

Физический уровень вроде бы представлен в конструктивном плане. Наше «бы» связано с ироничностью автора:

*Но мне хорошо!
Мне славно жить в стране –*

*Во рву, на самом дне –
В приятной тишине.*

На **личностном** уровне развития не происходит. Автор с иронией высказывается о своей жизни, чуть ли не прямо говорит, что обманывается сам и обманывает других:

*Но мне хорошо!
Все беды – болтовня.
Я, струнами звеня,
Пою подряд три дня –
Послушайте меня.*

Информация по межличностному уровню в песне не представлена.

На **этническом** уровне песня выражает неуважение к русской нации:

*Но мне хорошо!
Мне славно жить в стране –
Во рву, на самом дне –
В приятной тишине.*

На **социальном** уровне автор высмеивает жизнь людей при социализме:

*Лучи палят – не надо дров, –
Любой ко мне заходи!
Вот только жаль, не чинят кров,
А в этом лучшем из миров
Бывают и дожди.*

Но с таким описанием может согласиться только весьма непросвещённая публика. В современной России дела обстоят значительно хуже, чем при социализме. На сегодняшний день около 30% населения находятся за чертой бедности, стремительно снижается средняя продолжительность жизни, а уровень потребления алкоголя в год за последние годы достиг отметки 15,5 литров на человека. Следовательно, на социальном уровне господствуют разрушительные – ложные – установки.

Принципиальный уровень также разрушителен. Песня навеивает чувство безнадежности, обречённости.

На **интегративном** уровне о развитии говорить трудно. Вину за свои горести и неудачи герой перекладывает на других, что говорит о саморазрушении героя.

Данная песня является деструктивной.

Большинство песен четвёртого периода являются деструктивными или амбивалентными с разрушительным трендом. Чувство обречённости и предчувствие приближающейся смерти задают мрачную атмосферу произведениям этого периода.

Наши наблюдения можно отразить в итоговой таблице.

Мы видим, что количество деструктивных песен в каждом периоде творчества поэта значительно преобладает. Более половины всех песен Высоцкого яв-

ляются деструктивными, хотя следует заметить, что характер песен во многом зависит от их тематики.

| | 1961 – 1964 | | 1964 – 1971 | | 1971 – 1974 | | 1975 –1980 | | Всего | |
|---------------------|-------------|-----|-------------|-----|-------------|-----|------------|-----|-------|-----|
| | К-во | %% | К-во | %% | К-во | %% | К-во | %% | К-во | %% |
| Всего песен | 54 | 100 | 204 | 100 | 48 | 100 | 43 | 100 | 350 | 100 |
| Конструк- тивные | 4 | 8 | 58 | 28 | 7 | 15 | 5 | 12 | 73 | 21 |
| Амбива- лентные | 10 | 17 | 60 | 30 | 6 | 13 | 13 | 33 | 90 | 26 |
| Деструктив- ные | 41 | 75 | 86 | 42 | 34 | 72 | 25 | 55 | 186 | 53 |

Так, песни, затрагивающие советский строй, преимущественно разрушительны. Поэт открыто выражает своё недовольство советской системой в своих песнях, в значительной степени влияя на мнение своих слушателей. Об этом пишет и Фёдор Раззаков. Безусловно деструктивными являются блатные песни, в которых отчетливо можно услышать призыв к разгульной жизни, жизни без морали и обязательств.

Наиболее конструктивны – песни военной тематики, но они почти все из разряда «про маленького человека». Прочитав Ф.И.Раззакова: «Для большинства либералов это было типичным явлением, поскольку данная тема позволяла им дистанцироваться от официального пафоса. Например, в большом кинематографе державник Юрий Озеров снимал эпопею «Освобождение», а либерал Алексей Герман – кино про «маленького человека на войне» под названием «Проверка на дорогах». На последней стезе активно работал и Высоцкий. В этом разделении сфер была, с одной стороны, своя гармония, но с другой – и дисгармония. Все-таки если вспомнить русских классиков, то те успевали трудиться на обеих нивах: у А. Пушкина был и «Медный всадник» (государственный пафос), и «Станционный смотритель» (про будни маленького человека), у Николая Гоголя – «Тарас Бульба» и «Шинель», у Л. Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина». Впрочем, видимо, на то они и классики, чтобы писать одинаково гениально и о малом, и о великом» [Ф.И.Раззаков 2007: 434].

Нельзя не согласиться с итоговым выводом процитированного исследователя, что творчество выдающегося поэта сыграло не последнюю роль в разрушении страны.

Цитируемая литература

Гумилёв, Л.Н. Этногенез и биосфера Земли [Текст] / Л. Н. Гумилёв; сост. и общ. ред. А. И. Куркчи. – М.: Институт ДИ-ДИК, 1997. – 640 с.: ил. – (Сер. альманахов "Сочинения Л.Н.Гумилёва, вып. 3").

Кулагин А.В. Поэзия В.С. Высоцкого. Творческая эволюция. – М: ГКЦМ, 1996. – 124 с.

Олпорт, Г. Становление личности: избранные труды [Текст] / Г.У.Олпорт. – М.: Смысл, 2002. – 462 с.

Пузырёв А.В. Прологомены к эстетике языка и оценка содержательной основы массовых песен: Учебное пособие к курсам «Социальная психология», «Теория и практика массовой информации», «Психология массовой коммуникации», «Психология журналистики». – Ульяновск: УлГТУ, 2010. – 123 с.

Раззаков Ф. И. Владимир Высоцкий: козырь в тайной войне. – М.: Эксмо, 2009. – 737 с.

Фрейд, З. По ту сторону принципа удовольствия [Текст] // Психология бессознательного: сборник произведений / З. Фрейд. – М.: Просвещение, 1989. – С. 382-424.

Канд. филол. наук О.Г. Мукина (Ульяновск)

ИДИОСТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭЗИИ М. ЛЕРМОНТОВА

(На материале речевого выражения синестезии)

Характерной чертой нашего времени является усиление личностного начала во всех сферах жизни общества. В этом плане представляет интерес изучение всех «составляющих» идиостиля конкретной языковой личности.

Несомненно, понятие «языковая личность» неразрывно связано с понятием идиостиля (индивидуального стиля), под которым нами понимается «система содержательных и формальных лингвистических характеристик, присущих произведениям определенного автора, которая делает уникальным воплощенный в этих произведениях авторский способ языкового выражения» (Литературный энциклопедический словарь 1987:23).

Наше внимание сосредоточено на таком заметном явлении, как синестезия, и на функционировании данного явления в поэзии Михаила Лермонтова.

Синестезия – феномен восприятия, состоящий в том, что впечатление, соответствующее данному раздражителю и специфическое для данного органа чувств, сопровождается другим, дополнительным ощущением или образом, часто характерным для другой модальности (Большой энциклопедический словарь 1998: 139).

Показано, что синестетические словосочетания по своей природе обладают богатым изобразительно-выразительными возможностями, что и объясняет важность изучения их функционирования в поэзии М.Лермонтова.

Активизируя с помощью синестезии чувственно-образное восприятие читателей, поэт создаёт собственный мир, не менее реальный, чем окружающая его действительность. Художник слова стремится создать полные, реальные, значимые для читателей образы, дать им оценку, наполнить эмоциями, «воссоздать поток межмодальных ощущений, которые воспринимает он сам и органически совместить «знаковые поля» в своих поэтических текстах с ассоциативно-семантическим рядом, вызванным проявлением образности героев своих произведений» (М.П. Брандес 2004: 129). Синестезия является неотъемлемой

частью идиостиля автора, приметой своеобразия индивидуального слога и определяет специфику образности поэта, помогает «воспринять языковое оформление ощущений как единство, как систему» (там же, с. 131).

По нашим наблюдениям, М. Лермонтов активно использовал в своей поэзии синестезию и вводил синестетические словосочетания в свою лирику для достижения вполне оригинального эффекта, всегда отмеченного печатью своей индивидуальности. Так, нами обнаружено 114 примеров синестетических словосочетаний из 9878 проанализированных нами строк.

Согласно нашим подсчётам, наименьшая репрезентативность наблюдается у типа «**зрение+осязание**» – 23,6% (27 примеров из 114):

*Все тихо – полная луна
Блестит меж ветел над прудом,
и возле берега волна
С **холодным** резвится лучом.*

(Лермонтов, 1953, т.1: 115)

Созданное автором сочетание «зрение+осязание» – это «результат тонкого наблюдения, отражающего взаимодействие осязания и цвета (света). В высказывание зрительного восприятия вторгается некий осязательный образ и отражает индивидуальное авторское видение окружающего мира» (Л.Б. Крюкова 2006: 85).

Отметим, что большинство синестетических словосочетаний в поэзии М. Лермонтова являются двухкомпонентными, однако в ходе анализа выявлены и сложные синестетические словосочетания типа «**слух+осязание+эмоция**»:

*Смеется – но больших очей
Давно не обращает к ней;
Смеется, шутит он, – но **хладный**.
Печальный смех нейдет к нему.*

(Лермонтов, 1953, т.2: 244)

Подобные синестетические словосочетания, представляющие собой сочетания, в которых соотносятся несколько смысловых рядов, связанных с ощущениями разной модальности, по нашему мнению, возникают как результат индивидуальных ассоциаций на основе синтеза ощущений и, как следствие, являются характеристикой индивидуального стиля поэта.

Отметим, что при использовании синестезии М. Лермонтовым оказываются задействованными практически все ярусы языка.

При обращении к **лексическому ярусу** языка существенным является лексический состав синестетических словосочетаний, среди которых могут быть выделены их следующие группы:

лексика зрительного восприятия (яркий, голубой, взгляд и др.):

*Из комнаты выходит наш герой.
И, пробираясь длинным коридором,
Он видит Катерину пред собой,
Приветствует ее **холодным взором** –
И мимо.*

(Лермонтов, 1953, т.2: 408)

лексика слухового восприятия (тихий, голос/глас, звук, шопот и др.):

*Я не склонен к славе громкой,
Сердце греет лишь любовь;
Лирьы звук дрожащий, звонкий
Мне волнует также кровь.*

(Лермонтов, 1953, т.1: 121)

лексика осязательного восприятия (холодный/хладный, горячий, дрожь и др.):

*О, поверь мне, холодное слово
Уста оскверняет твои.
Как листки у цветка молодого
Ядовитое жало змеи!*

(Лермонтов, 1953, т.1: 269)

вкусовая лексика (сладкий, жгучий, терпкий и др.):

*Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.*

(Лермонтов, 1953, т.1: 110)

лексика обонятельного восприятия (запах, аромат, душистый):

*Пахнуло холодом с востока,
И над пустынею пророка
Встал тихо месяц золотой!..*

(Лермонтов, 1953, т.2: 41)

лексика эмоционального восприятия (тоска, радость, весёлый):

*Я увидел твой образ нежный,
Тоскою горькой и мятежной
Душа, как адом, вся зажглась.*

(Лермонтов, 1953, т.2: 336)

В общем арсенале лексического состава синестетические словосочетания в поэзии М.Лермонтова выполняют функцию словесной живописи и выражают «различного рода эмоциональные состояния как динамического переживания, изменчивого, а порой и противоречивого в своём течении» (Л.Г. Бабенко 1989: 101), например, эмоциональное состояние (скорбь, печаль), внешнее выражение эмоций (тоскливый, радостный) и т.д.

При обращении к **морфологическому ярусу** языка становится очевидно, что к наиболее частым морфологическим формам выражения синестезии в поэзии М. Лермонтова относится сочетание *сущ. + прил.* (*холодный взгляд, горькая тоска*).

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что синестезия является индивидуально-авторской находкой и является многофункциональным явлением поэтического языка М. Лермонтова. «Его словам присуща ассоциативность, а образам – повышенная суггестивность. Следует подчеркнуть постоянную эмоциональную напряженность, чаще – перенапряженность, антитетичность

мысли, образа, чувства в лирических произведениях поэта» (Е.В. Плахина 2004: 16).

Можно утверждать, что синестезия у исследуемого нами поэта «говорит о напряженности человеческих чувств, об активном восприятии мира» (А.В. Флоря 2003: 53) и обусловлена, полагаем, не столько желанием украсить стих, а сколько особенностями восприятия и мышления автора.

Литература

Бабенко, Л. Г. Лексические средства обозначения эмоций в русском языке [Текст] / Л. Г. Бабенко. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1989. – 184 с.

Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд. – Большая Российская энциклопедия, 1998. – С.139

Брандес, М. П. Стилистика текста. Теоретический курс [Текст] : учебник / М. П. Брандес. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Прогресс-Традиция : ИНФА-М, 2004. – С. 289.

Крюкова, Л. Б. К вопросу об адъективных характеристиках объекта восприятия в поэтических текстах периода «серебряного века» [Текст] / Л.Б.Крюкова – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2006. – С.84-86.

Лермонтов, М. Ю. Полное собрание сочинений [Текст] / М. Ю. Лермонтов. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1953.

Литературный энциклопедический словарь [Текст] / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева ; редкол. : Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров [и др.] – М. : Сов. Энциклопедия, 1987. – 75 с.

Плахина, Е. В. Лексико-семантическое поле «Космос» в лирике В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. / Е. В. Плахина. – Тюмень, 2004. – 22 с.

Флоря, А. В. Русская стилистика. Курс лекций: Словообразование. Лексикология. Семантика. Фразеология. [Текст] / А. В. Флоря. – Орск : Изд-во ОГТИ, 2003. – 53 с.

Студентки В.В.Сафронова, Е.В.Чанаева (Ульяновск)

НАПРАВЛЕННОСТЬ ХИТОВЫХ ПЕСЕН ЛУИЗЫ ВЕРОНИКИ ЧИККОНЕ (МАДОННЫ)

В данной статье мы проанализируем песни известной американской поп-певицы Луизы Вероники Чикконе на предмет конструктивной или деструктивной их направленности. Анализу подвергнуты 138 песен из репертуара Мадонны за период с 1980 по 2012 год.

При анализе содержательной основы художественных текстов мы пользуемся иерархически выстроенной пирамидой установок, включающей установки:

1) физические (установки, обеспечивающие потребности в еде, питье, сексе и достижении других чувственных удовольствий),

2) личностные, направленные на творческую самореализацию личности в искусстве, науке, спорте и других общественно полезных сферах (здесь, как и на других уровнях, могут быть выявлены установки как созидательного, так и деструктивного плана),

3) межличностные, обеспечивающие развитие или разрушение межличностных отношений с близкими, родными, друзьями и товарищами (сюда же относятся установки на отношения с лицами противоположного пола),

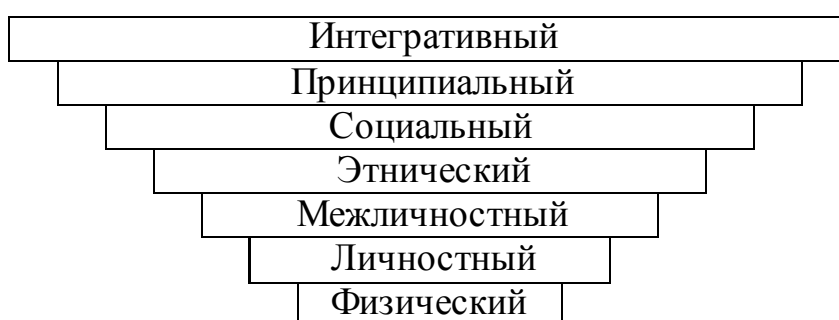
4) этнические, связанные с принадлежностью к определённому этносу, расе (здесь могут быть выделены тоже две противоположные позиции: альтруистическая и эгоистическая; см.: [Л.Н.Гумилёв 1997: 162-163])

5) социальные, направленные либо на общекомандные, корпоративные отношения, либо на конформизм и подавление инакомыслящих в конкретном социальном сообществе,

6) принципиальные, предопределяющие следование личности принятым ею принципам поведения ли беспринципность, притворство и прагматизм поведения в социуме,

7) интегративные, связанные с бережным или расточительным отношением к матери Природе, к Матери Земле, связанные или с отчуждением от всего мира, или с ощущением с ним своего глубинного родства [А.В.Пузырёв 2010].

Уровни потребностей и установок:



На каждом из указанных уровней могут наблюдаться не только конструктивные, но также и дефектные социально-психологические установки, характеризующие соответственно «зрелых» и «незрелых» личностей. В данном случае сошлёмся на обзор различных исследований «зрелых» и «незрелых» личностей, предпринятый в работе Г. Олпорта [Г. Олпорт 2002: 330-353].

Американская певица, автор песен, продюсер, танцовщица, писательница, актриса, режиссёр, сценарист, сторонница Каббалы, самая успешная женщина-певица всех времен и народов. У всех её имя на слуху. Каждый день миллионы поклонников жаждут новых пикантных подробностей из жизни звезды. Кто она? Мадонна! Каждый слышал о её творчестве, но никто никогда не задумывался, о чём она поёт. В настоящем докладе мы хотим понять и проанализировать направленность её песен.

Мадонна родилась в штате Мичиган, США. Её мать, Мадонна Луиза родилась в семье канадских французов, а отец, итальянец Сильвио Чикконе, работал инженером-дизайнером на заводе. Луиза Вероника стала третьим ребёнком из

восьми детей в семье. И имя Луиза, и её псевдоним достались девочке от матери. Отец Мадонны в детстве звал свою любимую старшую дочку «маленькая Нони».

Популярная звезда ныне никогда не отличалась примерным поведением и хорошими оценками в школе Rochester Adams High School, ей даже пришлось бросить обучение там из-за этого. Однако учителя любили молодое дарование. Маленькая Нони всегда тяготела к творчеству, она преуспевала как в танцевальном классе, так и в драматическом кружке. К 20ти годам у будущей звезды появилось страстное желание петь, но в её городе профессионально заниматься музыкой было невозможно, и тогда отец отправил Веронику в Нью-Йорк. Хотя её музыкальная карьера началась ещё с игры на ударных инструментах, барабанах (см. в Интернете).

В сентябре 1983 года 25-летняя Луиза Вероника презентовала публике свой дебютный альбом «*Madonna*». Направленность этого дебютного альбома можно отразить в таблице:

| <i>Madonna</i> | | |
|----------------|--------------------------------|---------------|
| 1. | « <i>Lucky Star</i> » | Деструктивная |
| 2. | « <i>Borderline</i> » | Деструктивная |
| 3. | « <i>Burning Up</i> » | Деструктивная |
| 4. | « <i>I Know It</i> » | Деструктивная |
| 5. | « <i>Holiday</i> » | Деструктивная |
| 6. | « <i>Think of Me</i> » | Деструктивная |
| 7. | « <i>Physical Attraction</i> » | Деструктивная |
| 8. | « <i>Everybody</i> » | Деструктивная |

Рассмотрим одну из песен альбома – «*Burning Up*» (*Сгораю*) по пирамиде установок. Ведущую роль в песне занимает, несомненно, физический уровень. Это прекрасно видно даже из названия произведения. На протяжении всей песни исполнительница рассказывает о своём страстном желании того человека, кому она посвятила её. Также здесь представлен межличностный и личностный (с разрушительным трендом) уровни. Девушка ведёт диалог с неким возлюбленным, объектом её желания. Высокие уровни установок (этнический, социальный, принципиальный, интегративный) в песне не представлены. Звучание песни абсолютно соответствует её основному смыслу. Достаточно обратить внимание на строки:

*Don't put me off 'cause I'm on fire
And I can't quench my desire*

*Не гони меня, ведь я вся горю,
И я не могу утолить свое желание.*

*Come on, come on, I'm burning up
Uh, uh, uh, I'm burning up*

*Давай же, давай же, я сгораю,
Ах, ах, ах, я сгораю,*

*You know you got me burning up,
baby*

*Ты знаешь, что ты заставил меня
сгорать, милый*

Есть все основания считать, что данная песня является деструктивной.

Через полгода пластинка "Madonna" поднялась в Top 10 рейтинга Billboard 200. Альбом отпочковывал все новые и новые хит-синглы. В марте 84 года "Borderline" стал первым хитом из Top 10 национального рейтинга Billboard Hot 100. А тем временем песня "Holiday" покоряла первую десятку хитов в крупнейших странах Европы. Анализ альбома показывает, что в начале своей карьеры поп-певица пела деструктивные песни, разрушительным образом влияющие на установки слушателей.

Прежде чем выпустить свой первый альбом, состоялся актёрский дебют певицы в фильме «Конкретная жертва». Девушка, которую сыграла Мадонна – обитательница одного из криминальных кварталов Нью-Йорка, которая живет с трансвеститом и страдает от его извращений. Позже, став знаменитой, певица пожалела о своем первом киноопыте и даже пыталась через суд запретить фильм к показу под предлогом обилия откровенных сцен насилия, но дело проиграла. А режиссер фильма Стефан Левицки теперь с упоением рассказывает журналистам, что будущая звезда в слезах вымаливала у него эту роль и получила за нее всего \$100.

Второй альбом певицы (1984), все песни в котором также были деструктивными, вышел практически сразу после первого:

| <i>Like a virgin</i> | |
|--|---------------|
| 1. « <i>Material Girl</i> » | Деструктивная |
| 2. « <i>Angel</i> » | Деструктивная |
| 3. «...» | Деструктивная |
| 4. « <i>Over and Over</i> » | Деструктивная |
| 5. « <i>Love Don't Live Here Anymore</i> » | Деструктивная |
| 6. « <i>Dress You Up</i> » | Деструктивная |
| 7. « <i>Shoo-Bee-Do</i> » | Деструктивная |
| 8. « <i>Pretender</i> » | Деструктивная |
| 9. « <i>Stay</i> » | Деструктивная |

Типичной песней данного альбома можно назвать песню *Material Girl* (Меркантильная особа). Здесь речь идёт о девушке, которая называет себя «материальной особой». Для неё не важны личностные качества потенциального избранника: для неё не важны ни внутренний мир, ни духовное богатство, ни красота, что заключена внутри человека, ни багаж его знаний, что по-

настоящему позволяет судить о человеке, ни доброта его, ничего подобного... Её грёзы принадлежат толстым кошелькам, красивым лицам, так называемым «обёрткам». Она утверждает, что «в мире, где правит валюта», её интересует лишь одно – то, что позволяет приобретать, покупать вещи... т.е. деньги, конечно. Она заигрывает и постоянно флиртует, для неё это стиль жизнь. В плане пирамиды установок, данная композиция содержит лишь физический, межличностный, личностный (с разрушительным трендом) уровни:

Living in a material world
[material]

Живём в мире, где правит валюта
[меркатильность]

Living in a material world
[material]

Живём в мире, где правит валюта
[меркатильность]

Она не гонится за настоящей любовью (сторге или агапе), ей не интересно создание семьи. Она легкомысленна и ветрена, а в отношениях её интересуют только деньги:

Some boys try and some boys
lie but
I don't let them play
Only boys who save their
pennies
Make my rainy day, 'cause they
are

Какие-то парни пытаются вернуть,
какие-то лгут, но
Я не даю им играть.
Только те парни, у которых водятся
деньги,
Оставляют мне надежду, потому что они....

В результате анализа можно с уверенностью сказать о том, что данная песня Мадонны деструктивна.

Не останавливаясь на конкретных песнях, приведём результаты анализа сборников следующих годов:

| <i>True Blue</i> | | |
|----------------------|--------------------------------------|---------------|
| 1. | <i>Papa Don't Preach</i> | Деструктивная |
| 2. | <i>Open Your Heart</i> | Деструктивная |
| 3. | <i>White Heat</i> | Деструктивная |
| 4. | <i>Live to Tell</i> | Деструктивная |
| 5. | <i>Where's the Party</i> | Деструктивная |
| 6. | <i>True Blue</i> | Деструктивная |
| 7. | <i>La Isla Bonita</i> | Деструктивная |
| 8. | <i>Jimmy Jimmy</i> | Деструктивная |
| 9. | <i>Love Makes the World Go Round</i> | Деструктивная |
| <i>Like a prayer</i> | | |
| 1. | «...» | Деструктивная |
| 2. | «Express Yourself» | Деструктивная |
| 3. | «Love Song» (совместно с Принцем) | Деструктивная |
| 4. | «Till Death Do Us Part» | Деструктивная |

| | | |
|-----|------------------------------|---------------|
| 5. | « <i>Promise to Try</i> » | Деструктивная |
| 6. | « <i>Cherish</i> » | Деструктивная |
| 7. | « <i>Dear Jessie</i> » | Деструктивная |
| 8. | « <i>Oh Father</i> » | Деструктивная |
| 9. | « <i>Keep It Together</i> » | Деструктивная |
| 10. | « <i>Spanish Eyes</i> » | Деструктивная |
| 11. | « <i>Act of Contrition</i> » | Деструктивная |

Залог успеха Мадонны – эксцентричность. В 1989 году после выхода клипа на песню «*Like A Prayer*», где Мадонна поет на фоне горящих крестов, она была официально проклята Ватиканом и Папой Римским лично. По этой причине компания Pepsi разорвала с ней самый прибыльный на тот момент рекламный контракт. Результат не заставил себя долго ждать – песня «*Like A Prayer*» стала музыкальным бестселлером и продержалась на верхних строчках хит-парадов рекордно долгое время.

Несмотря на все свои достижения, у Мадонны нет звезды на Голливудской «Аллее славы». Дело в том, что певица была номинирована в 1990 году, но тогда она не проявила интереса к этому мероприятию, и звезда не была заложена. Возможность ушла.

В 1992 году актриса Мадонна и телеведущая Опра Уинфри были объявлены самыми богатыми женщинами планеты.

Мадонна должна была сыграть роль Рейчел Мэрин, возлюбленной героя Кевина Костнера, в известной мелодраме «Телохранитель», но режиссер картины Мик Джексон сделал выбор в пользу другой известной певицы – Уитни Хьюстон.

Но поп-певица не сыграла в этой картине. Но в год выпуска фильма Мадонна выпустила свой новый альбом «*Erotica*». Анализ содержательной основы входящих в его состав песен показывает, что все они деструктивны:

| Erotica | | |
|---------|------------------------------|---------------|
| 1. | « <i>Erotica</i> » | Деструктивная |
| 2. | « <i>Fever</i> » | Деструктивная |
| 3. | « <i>Bye Bye Baby</i> » | Деструктивная |
| 4. | « <i>Deeper and Deeper</i> » | Деструктивная |
| 5. | « <i>Where Life Begins</i> » | Деструктивная |
| 6. | « <i>Bad Girl</i> » | Деструктивная |
| 7. | « <i>Waiting</i> » | Деструктивная |
| 8. | « <i>Thief of Hearts</i> » | Деструктивная |
| 9. | « <i>Words</i> » | Деструктивная |
| 10. | « <i>Rain</i> » | Деструктивная |
| 11. | « <i>Why's It So Hard</i> » | Деструктивная |
| 12. | « <i>In This Life</i> » | Деструктивная |
| 13. | « <i>Did You Do It?</i> » | Деструктивная |
| 14. | « <i>Secret Garden</i> » | Деструктивная |

Подобная картина наблюдается и в сборнике 1994 года:

| Bedtime Stories | | |
|-----------------|-------------------------------------|---------------|
| 1. | « <i>Survival</i> » | Деструктивная |
| 2. | « <i>Secret</i> » | Деструктивная |
| 3. | « <i>I'd Rather Be Your Lover</i> » | Деструктивная |
| 4. | « <i>Don't Stop</i> » | Деструктивная |
| 5. | « <i>Inside of Me</i> » | Деструктивная |
| 6. | « <i>Human Nature</i> » | Деструктивная |
| 7. | « <i>Forbidden Love</i> » | Деструктивная |
| 8. | « <i>Love Tried to Welcome Me</i> » | Деструктивная |
| 9. | « <i>Sanctuary</i> » | Деструктивная |
| 10. | « <i>Bedtime Story</i> » | Деструктивная |
| 11. | « <i>Take a Bow</i> » | Деструктивная |

Отзывы в прессе о проделанной, далеко неоднозначной и шокирующей работе Мадонны были далеко не самые доброжелательные, так что к следующей пластинке *Bedtime Stories* Мадонна снова сменила стиль.

В 1995 году за два месяца она сменила два агентства, занимающихся её творческими делами. Агентство, с которым проработала около 10 лет, она обвинила, в том, что оно не сумело сделать из неё знаменитую киноактрису, и перешла в другое, очень популярное агентство *William Morris*. Но скоро подписала контракт с агентством *International Creative Management*

Заглавный трек *Bedtime Story* был написан для Мадонны певицей Бьорк. После этого Мадонна снялась в главной роли в экранизации мюзикла Эндрю Ллойда Уэббера «Эвита», где сама исполнила все песни. Уже после выхода фильма у певицы стали заметны изменения – улучшился вокал, и певица приняла более спокойный внешний стиль. Видимо в эти годы певица углубляется в йогу и изучение каббалы и буддизма. Новая полнометражная работа певицы *Ray of Light*, записанная совместно с английским электронным музыкантом, стала самой её успешной пластинкой со времен *Like a Prayer*.

Мадонна в 1998 году ставит рекорд по количеству золотых синглов. Их у нее 22 – случай в истории музыки небывалый.

Приведём результаты анализа социально-психологических установок песен, входящих в этот альбом:

| Ray of Light | | |
|--------------|--|---------------|
| 1. | « <i>Drowned World/Substitute for Love</i> » | Деструктивная |
| 2. | « <i>Swim</i> » | Деструктивная |
| 3. | « <i>Ray of Light</i> » | Деструктивная |
| 4. | « <i>Candy Perfume Girl</i> » | Деструктивная |
| 5. | « <i>Skin</i> » | Деструктивная |
| 6. | « <i>Nothing Really Matters</i> » | Деструктивная |

| | | |
|-----|------------------------------------|--|
| 7. | « <i>Sky Fits Heaven</i> » | Деструктивная |
| 8. | « <i>Shanti/Ashtangi</i> » | Деструктивная |
| 9. | « <i>Frozen</i> » | Амбивалентная с разрушительным трендом |
| 10. | « <i>The Power of Good-Bye</i> » | Деструктивная |
| 11. | « <i>To Have and Not to Hold</i> » | Деструктивная |
| 12. | « <i>Little Star</i> » | Деструктивная |
| 13. | « <i>Mer Girl</i> » | Деструктивная |

Обратим внимание на песню амбивалентного содержания, хотя и с разрушительным трендом, – песню **Frozen**:

Frozen

Замёрзшее сердце

*You only see what your eyes want
to see,
How can life be what you want it
to be,
You're frozen,
When your heart's not open,*

*Не управляешь ты взглядом
своим.
И своей жизни ты не господин.
Стал льдом ты.
И замерзло сердце.*

*You're so consumed with how
much you get,
You waste your time with hate and
regret,
You're broken,
When your heart's not open,*

*Ты тратишь жизнь, едва
получив.
Ты ненавидишь, но все же
молчишь.
Ты сломан.
И разбито сердце.*

*Mmm if I could melt your heart,
Mmm we'd never be apart,
Mmm give yourself to me,
Mmm you hold the key,*

*Ммм. Я сердце растоплю.
Ммм. И жизнь отдам свою.
Ммм. Сердце застучит.
Ммм. Только дай ключи.*

*Now there's no point in placing
the blame,
And you should know I suffer the
same,
If I lose you,
My heart will be broken,*

*И нет причин кого-то
винить.
Я знаю, если ты порвешь
нить,
Исчезнешь,
Сердце разобьется.*

*Love is a bird she needs to fly,
Let all the hurt inside of you
die,
You're frozen,
When your hearts not open,*

*Хотело сердце быть только с
тобой.
Так пусть же смерть заберет
эту боль.
Стал льдом ты.
И замерзло сердце.*

*Mmm if I could melt your heart,
Mmm we'd never be apart,
Mmm give yourself to me,
Mmm you hold the key,*

*Ммм. Я сердце растоплю.
Ммм. И жизнь отдам свою.
Ммм. Сердце застучит.
Ммм. Только дай ключи.*

*You only see what your eyes want
to see,
How can life be what you want it
to be,
You're frozen,
When your heart's not open,*

*Не управляешь ты взглядом
своим.
И своей жизни ты не господин.
Стал льдом ты.
И замерзло сердце.*

*Mmm if I could melt your heart,
Mmm we'd never be apart,
Mmm give yourself to me,
Mmm you hold the key,*

*Ммм. Я сердце растоплю.
Ммм. И жизнь отдам свою.
Ммм. Сердце застучит.
Ммм. Только дай ключи.*

Содержание песни сводится к тому, что есть некий молодой человек, разувверившийся в жизни, а героиня песни хочет его поддержать. Единственная просьба к нему – «дать ключи от сердца», т.е. поверить ей. Музыка этой почти мистической песни с первых нот завораживает. В душе героини теплится надежда изменить его, хотя – с психологической точки зрения – строить отношения с человеком, которого хотелось бы изменить, вряд ли разумно. Если человек любим, то нужно принимать его таким, каким он есть, со всеми его недостатками и достоинствами. Видимо, девушка понимает будущую неудачу, и поэтому самоотверженно говорит:

*Love is a bird she needs to fly,
Let all the hurt inside of you
Die*

*Хотело сердце быть только с тобой.
Так пусть же смерть заберет эту
боль.*

Неадекватные – с психологической точки зрения – взгляды героини песни на жизнь и на межличностные в ней отношения не позволяют считать эту песню созидательной. В то же самое время эту песню нельзя посчитать однозначно деструктивной, поскольку здесь демонстрируется вполне человеческое отношение к Другому, желание помочь тому, кто оказался в тяжёлой жизненной ситуации. Сказанное поясняет, почему эта песня отнесена нами к амбивалентным, т.е. в одних условиях к разрушительным, в других – к созидательным. Разрушительный тренд здесь всё-таки преобладает, поскольку послышки героини основываются на неадекватности представлений о жизни.

22 декабря 2000 года Мадонна стала женой режиссёра Гая Ричи. В этом же году певица выпустила свой альбом. С 2001 Мадонна является подданной Объединённого Королевства.

| <i>Music</i> | | |
|--------------|--|---------------|
| 1. | « <i>Music</i> » | Деструктивная |
| 2. | « <i>Impressive Instant</i> » | Деструктивная |
| 3. | « <i>Runaway Lover</i> » | Деструктивная |
| 4. | « <i>I Deserve It</i> » | Деструктивная |
| 5. | « <i>Amazing</i> » | Деструктивная |
| 6. | « <i>Nobody's Perfect</i> » | Деструктивная |
| 7. | « <i>Don't Tell Me</i> » | Деструктивная |
| 8. | « <i>What It Feels Like for a Girl</i> » | Деструктивная |
| 9. | « <i>Paradise (Not for Me)</i> » | Деструктивная |
| 10. | « <i>Gone</i> » | Деструктивная |

В ограниченных условиях повествования просто приведём результаты анализа последующих сборников Мадонны:

| <i>American Life</i> | | |
|----------------------|------------------------------|---------------|
| 1. | «...» | Деструктивная |
| 2. | « <i>Hollywood</i> » | Деструктивная |
| 3. | « <i>I'm So Stupid</i> » | Деструктивная |
| 4. | « <i>Love Profusion</i> » | Деструктивная |
| 5. | « <i>Nobody Knows Me</i> » | Деструктивная |
| 6. | « <i>Nothing Fails</i> » | Деструктивная |
| 7. | « <i>Intervention</i> » | Деструктивная |
| 8. | « <i>X-Static Process</i> » | Деструктивная |
| 9. | « <i>Mother and Father</i> » | Деструктивная |
| 10. | « <i>Die Another Day</i> » | Деструктивная |
| 11. | « <i>Easy Ride</i> » | Деструктивная |

| <i>Confessions on a Dance Floor</i> | | |
|-------------------------------------|----------------------------|---------------|
| 1. | « <i>Hung Up</i> » | Деструктивная |
| 2. | « <i>Get Together</i> » | Деструктивная |
| 3. | « <i>Sorry</i> » | Деструктивная |
| 4. | « <i>Future Lovers</i> » | Деструктивная |
| 5. | « <i>I Love New York</i> » | Деструктивная |
| 6. | « <i>Let It Will Be</i> » | Деструктивная |
| 7. | « <i>Forbidden Love</i> » | Деструктивная |
| 8. | « <i>Jump</i> » | Деструктивная |
| 9. | « <i>How High</i> » | Деструктивная |
| 10. | « <i>Isaac</i> » | Деструктивная |
| 11. | « <i>Push</i> » | Деструктивная |
| 12. | « <i>Like It or Not</i> » | Деструктивная |

| <i>Hard Candy</i> | | |
|-------------------|---|---------------|
| 1. | «Candy Shop» | Деструктивная |
| 2. | «4 Minutes» (featuring Justin Timberlake and Timbaland) | Деструктивная |
| 3. | «Give It 2 Me» | Деструктивная |
| 4. | «Heartbeat» | Деструктивная |
| 5. | «Miles Away» | Деструктивная |
| 6. | «She's Not Me» | Деструктивная |
| 7. | «Incredible» | Деструктивная |
| 8. | «Beat Goes On» (featuring Kanye West) | Деструктивная |
| 9. | «Dance 2night» | Деструктивная |
| 10. | «Spanish Lesson» | Деструктивная |
| 11. | «Devil Wouldn't Recognize You» | Деструктивная |
| 12. | «Voices» | Деструктивная |

| <i>MDNA</i> | | |
|-------------|--|---------------|
| 1. | «Girl Gone Wild» | Деструктивная |
| 2. | «Gang Bang» | Деструктивная |
| 3. | «I'm Addicted» | Деструктивная |
| 4. | «Turn Up the Radio» | Деструктивная |
| 5. | «Give Me All Your Luvin'» (featuring Nicki Minaj and M.I.A.) | Деструктивная |
| 6. | «Some Girls» | Деструктивная |
| 7. | «Superstar» | Деструктивная |
| 8. | «I Don't Give A» | Деструктивная |
| 9. | «I'm a Sinner» | Деструктивная |
| 10. | «Love Spent» | Деструктивная |
| 11. | «Masterpiece» | Деструктивная |
| 12. | «Falling Free» | Деструктивная |

Music, выпущенный в 2000 году, был чрезвычайно успешным экспериментом в жанре танцевальной электронной музыки. Сделанный в схожем ключе альбом *American Life*, однако, не вызвал того же энтузиазма.

В 2006 году впервые состоялся концерт певицы в России. Её предстоящее выступление вызвало акции протеста со стороны общественности, деятелей Русской Православной Церкви и иных религиозных конфессий. Несмотря на все протесты, Мадонна выступила в Лужниках и не убрала из трек-листа своё появление распятой на кресте под песню *Live to tell*. Она объяснила это тем, что это вовсе не богохульство, что она этим показала: в Африке умирают дети и им нужна помощь.

После 8 лет супружеской жизни Мадонна и Гай Ричи решили расстаться. Это случилось 15 октября 2008 года и её муж получил огромные отступные в размере 50 млн фунтов, так как Мадонна не заключила брачного контракта, надеясь, что Гай, как и Шон Пенн, не станет брать чужих денег. Тема униже-

ния, потери денег и любви стала главным вдохновением альбома певицы «MDNA»

6 ноября Мадонна приняла участие в рекламной фотосессии для коллекции весна-лето 2010 модного дома Dolce & Gabbana. Ответственным за съёмку был назначен Стивен Кляйн. По признанию дизайнеров, участие Мадонны в рекламе новой коллекции, – это осуществление их мечтаний. Совместно со своей дочерью Лурдес, певица разработала линию молодёжной одежды для *Ralph Lauren – Material Girl*.

Заметим, что Мадонна активно занимается благотворительностью. После землетрясения на Гаити певицей в фонд пострадавших были пожертвованы \$250 000.

13 ноября 2012 года журнал Billboard, проанализировав данные с 72 концертов, подвел следующие итоги: 1 635 176 зрителей, \$228 406 085 в копилку певицы и ни одного шоу, билеты на которое не были бы полностью распроданы заранее. Эти цифры позволяют Мадонне стать самым успешным гастролером года, но свой личный рекорд она не побила: несколько лет назад турне Sticky & Sweet Tour принесло ей около \$400 млн.

Мадонна почти не отдыхает, так как, по ее собственному признанию, уже через два отпускных дня начинает изнывать от тоски и безделья.

| | 1980-1992 | | 1993-2000 | | 2001-2012 | | Всего | |
|----------------|-----------|-----|-----------|------|-----------|-----|-------|------|
| | К-во | %% | К-во | %% | К-во | %% | К-во | %% |
| Всего песен | 54 | 100 | 36 | 100 | 48 | 100 | 138 | 100 |
| Конструктивные | - | - | - | - | - | - | - | - |
| Амбивалентные | - | - | 1 | 2,7 | - | - | 1 | 2,7 |
| Деструктивные | 54 | 100 | 35 | 97,3 | 48 | 100 | 137 | 97,3 |

Помимо всего прочего, в 1998 году Мадонна была включена в «Книгу рекордов Гиннеса» как обладательница самой длинной непрерывной серии синглов, вошедших в первую «десятку» (с Like a virgin (1984) по Secret (1994)) и как самая успешная женщина-певица всех времен и народов, в 2008 году Мадонна обогнала Элвиса Пресли по общему количеству хитов в первой «десятке» и по этому показателю стала второй, уступая лишь «Битлз». По сообщению звукозаписывающей компании Мадонны Warner Brothers Records, в 2005 году мировые продажи её альбомов превысили 250 миллионов копий. В 2008 году она была включена в «Зал славы рок-н-ролла».

Мадонна очень умна, её IQ равен 140 баллам. Однако смысл её песен носит далеко не конструктивный характер. Возможно, певица это осознаёт, но, тем не менее, она поёт в течение всей своей 25-летней карьеры только деструктивные песни, что и отражает составленная нами таблица.

Литература

Марга Тиль Мадонна. Пикантные подробности. – М.: Северо-Запад Пресс, 2009. – 192 с.

построено по вертикальному закону образов. Это значит, что слова, не имеющие семантического сходства на конвенциональном уровне, становятся близкими по эмоционально-оценочному аффективному заряду.

Если применить модель символической интерпретации в анализе художественных дискурсов, то можно обнаружить этот аффективный заряд. Проиллюстрируем механизм работы данной модели на лирике С. Есенина. Так в ранний период творчества образы «луга» – потенциал самореализации, «река» – символ жизни, увлечение женским полом – «лодка», творческое озарение – «потерять кольцо», отсутствие интереса к социальной сфере – «птица». В 1910 образ «снега» символизирует ригидность, некоторый застой, а «грач» – утрату сил в социальной сфере. При этом доминирует идея «травы» природной сферы и уединения. В 16 лет С. Есенин увлекается женским полом: *«по венком лесной ромашки, я строгал, чинил челны, уронил кольцо милашки в струи пенистой волны»*. «Чинить челн или лодку» представляет символ включения в женские отношения, по данным словаря имагогике А. Менегетти. «Потерять кольцо» – утратить, однообразие жизни. «Волна» в категориальном значении включает компонент равновесия, покоя.

В 1915 в стихах появляется идея силы хаоса – «конь». Появление негативизма в чувствах – «насекомые», «луна». «Звезда», «тихо на лугу» символизирует слабость в самореализации. Будущее для С. Есенина представляется сумрачным – «пастух». Вместе с тем ощущение будущих возможностей присутствуют в психике автора – «неведомые лучи». 1917 год – в лирике проявляется инвертированность психики – «дождь», а также образ фрустрации и возможностей в самосозидании – «дорога». «Взрытая дорога» – разорванная возможность самореализации. «Туман» как символ ощущения неопределенности и неясности. При этом появляется образ «жеребенка» – влечение к другой женщине.

Конечно, словарь имагогике нуждается в эмпирической верификации на достаточно репрезентативной выборке. С помощью ассоциативного теста можно выявить ассоциаты при введении реципиентов в измененное состояние сознания. Основная сложность такого эксперимента коренится в степени погружения реципиента в ИСС. Как показывает первая практика, при неглубоком транс у респондентов преобладают ассоциаты конвенционального характера, которые свойственны обыденному сознанию. Исследования в этом направлении позволяют получить представления о семиотических качествах организации психики субъекта и ее проявления в социальном пространстве.

Докт. филол. наук Г.Г. Хисамова (Уфа)

О СВОЕОБРАЗИИ ИДИОСТИЛЯ В.М.ШУКШИНА

Творчество В.М.Шукшина сохраняет свою уникальность и актуальность в современной литературе. Оно наиболее точно воспроизвело идейно-эстетические преобразования отечественной культуры 60-70-х годов XX века, развивающиеся в наше время.

Не случайно произведения писателя определяются как «лингвокультурный феномен 60-70-х годов», так как В.М.Шукшин сыграл особую роль в развитии языковой культуры. По словам С.Залыгина, Шукшин был «открывателем характеров, которые, не будучи исключительными, обязательно несут в себе что-то особенное, то, что утверждает в них их собственную, а не заемную личность».

Рассказы писателя показывают многообразие «моделей» человеческого поведения в различных жизненных ситуациях. Поиск национального характера выразился у него в стремлении изобразить тип «чудика», обычного человека с необычным складом души.

Таким людям свойственна эксцентричность, импульсивность, непредсказуемость поведения. Они совершают логически необъяснимые поступки, вызывая удивление и недоумение у окружающих: Монька Квасов («Упорный») мечтает построить вечный двигатель; Андрей Ерин («Микроскоп») занимается изучением микробов для спасения человечества; Степка (одноименный рассказ) убежал из лагеря за три месяца до окончания срока, чтобы повидаться с родными; Сергей Духанин («Сапожки») неожиданно купил жене дорогие, красивые, но непрактичные в деревенском быту сапожки.

Установка на зримое изображение отличает идиостиль В.М.Шукшина – писателя, актера, режиссера. Композиция многих его произведений строится по типу драматизированных сцен, в которых диалог становится предметом изображения, являясь органическим способом выражения мысли автора, его взгляда на мир. Как и в драме, шукшинский диалог полифункционален: он формирует особый тип текста, функции которого – характеристика персонажа, развитие действия, информация о мотивах и причинах поведения героев, их оценка.

Наиболее распространён в рассказах писателя диалог, состоящий из своеобразных персонажных реплик, что усиливает иллюзию сценичности действия, подчеркивает динамизм ситуации:

Шофер откинул дверцу.

– Куда?

– До Быстрянки.

– А Салтон – это дальше или ближе?

– Малость ближе. А что?

– Садись до Салтона. Дорогу покажешь?

– Поехали («Классный водитель»)

Используя диалог как способ решения собственных художественных задач, В.М. Шукшин превращает диалогическое пространство в сценическую площадку. Герои его рассказов, являясь одновременно и актерами, и зрителями, погружены в атмосферу игры и постоянных перевоплощений. Именно персонажам писатель нередко передает главную роль повествователя-режиссера диалогического процесса. Не случайно некоторые рассказы начинаются и завершаются диалогами шукшинских героев.

Рассказ «Вянет, пропадает» разворачивается как бытовая сценка, в которой важная роль принадлежит диалогу, с которого и начинается представление основных персонажей:

– Идет! – крикнул Славка. – Гусь – Хрустальный идет!

– Чего орешь-то? – сердито сказала мать. – Не можешь никак по-тише-то?.. Отойди оттудова, не торчи.

В сферу влияния диалога входят все композиционно-речевые формы, организующие речевые партии повествователя и персонажей. Интеграция голосов автора и героев способствует диалогизации повествования. В рассказе «Ваня, ты как здесь?!» необычная, почти сказочная ситуация: сельский парень с улицы чуть не стал киноактером. Ему привычна «другая жизнь», которую он может потерять: *«И не мелькнут потом среди деревьев первые избы его деревни. Не пахнёт кизячным дымом... Не встретит мать на пороге привычным: «Приехал. Как она там?...» И не ответит он. Как привык отвечать: «Все в порядке». – «Ну, слава богу».*

Использование приема диалогизации базируется на одной из главных особенностей стиля В.М. Шукшина – нивелирование авторской позиции как единственно возможной: устраняется субъективность рассказчика, доминирует точка зрения и слово героя.

Писатель внимательно присматривается к человеку, улавливая моменты исканий, размышлений, нравственного напряжения. Именно в диалогах шукшинские герои обнаруживают особенности мировосприятия, этические и ценностные ориентиры.

Докт. филос. наук, канд. психол. наук Л.В.Шабанов (С.-Петербург)
ДЖОН ЛЕННОН В СВОИХ КНИГАХ: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ И
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

В 1964 г. мегазвезды The Beatles удивили мир маленькой, но очень оригинальной книжицей. *«Ой, а этот патлатый Джон, оказывается, знает буквы и умеет писать!»* – зубоскалила критика. А потом оказалось, что и сама книжка, и её истории несут в себе иррациональные зёрна нестандартного и весёлого бытия. *«Джон Леннон в самоописании», «Леннон в своём графоманстве», «В своих правах», «Джон и его писанина», «Джон Леннон в своих собственных словах»* – у этой книги столь многозначное название, что порой кажется, что речь идёт о романе. А ведь это пародии для друзей, песенки на посиделки, а также детские «потешки», написанные для маленького сына Джулиана, чтобы хоть как-то компенсировать вечное отсутствие папы.

Первая идея своего собственного перевода прозы Джона Уинстона появилась у меня в конце середины последней декады прошлого века, когда в далеко не полную коллекцию переводов книги *«Пишу, как пишется»*, мне посчастливилось добавить полный оригинальный текст. Начав просматривать оригинал, я ощутил негодование и разочарование от того, как не совсем точно и очень свободно работали переводчики.

Конечно, были и попадания и шедевры – некоторые из них даже всплывали на страницах многотиражных журналов («Иностранная Литература», 1983; «Литературная Учёба», 1988 и др.). Однако наиболее полным переводом по праву считают работу А. Курбановского, которого об этом попросил «очень известный ленинградский битломан». Да, действительно, сам по себе перевод очень хорош. А иногда и, не побоюсь этого слова, гениален, но времена менялись, и мы менялись вместе с ними – да и текст (перевод) вышел за пределы тусовки «известного ленинградского битломана», неся с собой порой не очень понятную многозначность и, на мой взгляд – это тоже важно, недоработанность сюжетов. Да именно сюжетов, а не остроумно исковерканных слов, фраз и анаграмм.

С другой стороны, советские переводчики, даже очень талантливые, слабо себе могли представить, о чём пишет Джон (у нас ещё не было навязчивой рекламы, мы ещё не знали, что такое предвыборная борьба, сериал «Рабыня Изaura» для нас не был мыльной оперой, мы себе очень хорошо представляли цензуру и могли с гениальной лёгкостью текстуально обыгрывать и обходить её вслед за Джоном, но представить себе, что такое «неформат», мы не могли). Но, самое главное, большинство переводчиков писали текст от имени «своего» Джона-битла, ровесника и единосущателя.

Однако самое страшное проклятие русскоязычных переводов – эта игра слов (даже там, где Леннон пишет прямо), как говорится, проверено на себе: «Я пошёл домой, перепрыгивая через лужи» (варианты: «Он лажал босой передомашиная дорога»; «Домой! Сквозь лужи-стуж-и-ветер»; «На флэт фланирую, фрыгучесть флуж физмерив» – прямо чувствуется, как Джон бежит домой. Как он мёрзнет, как немилосердно его пробирает ноябрьский поздний «дрождь»!) Претензия остаётся – читатель включился в игру слов вместе с переводчиком, который, упражняясь в ономатопоэтическом переводе текста Джона, в итоге полностью объономатопоэтировал весь рассказ.

Другая проблема – это не всегда верные психологические зацепки сюжетов. Практически все переводчики очень однобоко трактуют песенку *Deaf Ted, Danoota, (And Me)* – а в ней главное не галоп, которым спешат «на помощь неграм, евреям и парню Берни» три странных гуманоида – Глухой Ворошилло, некто, по имени Данута и сам «халявтор» (последнее, тоже гениальная находка Курбановского – у Леннона = «Awful»). На мой взгляд, главным, раскрывающим сюжет и героев является адрес, по которому можно вызвать этих суперменов к себе на помощь; далее – из текста мы можем «материализовать» эту троицу – трава для них – очень высокая, как деревья; служить под их знамёнами может и лягушка, и кобыла; добро они причиняют, участвуют в битве – бросая туда меч; да, и слово «*deaf*» имеет один из вариантов своего перевода «неслух» – и вот перед нами что-то эльфовидное, или гномообразное, а может – это = хоббиты?

Не стоит также переводить имена и фамилии политиков того времени – большинство почитателей творчества Леннона не знают ни кто это, ни чем они знамениты. *You might well arsk* – к примеру, не рассчитана на увековечивание тех или иных политиков, взятых из валявшихся под руками, передовиц

«Таймс». Нет, Джон в это время не политичен – точнее, он политик из народа. Так у А. Зиновьева в «*Зияющих высотах*» представитель из народа, услышав с трибуны генерального вождя, что $2 \times 2 = 4$, восклицает «*Ай, молодца! Дурак дураком, а знает не меньше твоего академика!*» Отсюда и перемешивание имён, географий, фамилий и аббревиатур с терминологией «свободной» любви (*We must not forget the general erection*).

Последняя претензия – это сам перевод – как правило, это попытка следовать дословному изложению. Помните у де Кюстина: «*Читал я вашего Пушкина у нас в переводах – так себе, посредственный поэт*». Действительно, очень часто, будучи носителем другого языка и другой культуры – ты просто не способен понять ино-языковой фабулы – тем более, если мы говорим о юморе «с двойным дном». Проверьте себя, откройте О’Генри в оригинале – странно и не смешно, Д.К. Джэром – ужасно плоско, М. Твен – как-то, не очень, а У. Джойс? – лучше не открывать!

Но вернемся в 23.III.1964 – мир на самом пике битломании, когда появляется книга «*John Lennon In His Own Write*» – в Англии, Европе, США и Австралии верхние строчки хит-парадов занимают только песни «Битлз» – надо ли говорить, что и сама книга мгновенно стала бестселлером, потеснив с верхних строчек книжных чартов даже Джеймса Бонда.

«*Ой, а этот патлатый Джон, оказывается, знает буквы и умеет писать!*» – зубоскалила критика. А литературно-критическое приложение к газете «Таймс» назвало книгу «*многослойным пирогом словесной эквилибристики, остроумной игры слов и околопоэтической мудрости. Автор же – молод, скепичен и имеет ярко выраженный северный акцент*».

Откроем книжку. Короткие истории и стишки, перемешанные с примитивными рисуночками – и вот уже сам читатель посмеивается над странными словами и сюжетцами. Для полной ясности, обратимся к комментарию самого mr. Lennon’a после торжественного обеда для литераторов, данного в его честь в лондонском отеле «Dorchester» (все ожидали программного выступления молодого писателя – собственно ради него все и собрались). «*Они сказали: Леннон, ну, ты – как всегда, в своём... м-да... В общем*». Поэтому, я так и перевёл: «*Откуда руки, оттуда и пишу*» – этим желая закрыть все предчувствия тех битломанов, которые много читали о том, что Леннон в 1964 г. выпустил «*гениальный и очень смешной сборник уморительных рассказов и поэм*», но, пока, ни разу в глаза этот сборник не видели.

Переводы Леннона не только сложны для иноязычного читательского восприятия, «подготовленного» большим количеством восторженных отзывов действительно ОЧЕНЬ авторитетных людей, но и имеют качественную неоднозначность и недосказанность. То мы встречаем незаконченные фразы, которые если и имели смысл, то там, в 1960-х гг.; то перед нами предстают куски пословиц и поговорок, которые нам не знакомы, и мы их автоматически не можем использовать относительно сюжета или его психологического пространства; а то перед нами детская «потешка», которую мы машинально воспринимаем как стишок битловской песни и, соответственно, теряем истинный смысл.

Конечно, Леннона лучше читать в оригинале, ибо трудно передать усталое разочарование от очередного несмешного наслоения текста Леннона на игру слов переводчика: Ну, припёрся домой, ну, избил свою мать, продал дом вместе с этим скелетом в шкафу, сбежал и теперь ностальгирует – а где смеяться? (*Unhappy Frank*).

Как контрпример, приведу кусок из братьев Стругацких («ОЗ – Отягощённые злом, или 40 лет спустя»): «Ваня Дроздов относится к нашим «неедякам» чрезвычайно просто. Для него они делятся на два типа. Первый — люмпены, бродяги, тунеядцы вонючие, хламидомонады, Флора сорная, бесполезная. Второй — философы неумытые, доморощенные, блудословы, диогены бочкотарные, неумехи безрукие, безмозглые и бездарные. Один тип другого стоит, и хорошо было бы первых пропереть с глаз долой куда-нибудь на болота (пусть там хоть медицинских пиявок кормят, что ли), а вторым дать в руки лопаты, чтобы рыли судоходные каналы от нашей Ташлицы до Арала. Иван, будучи мастером-брынзоделом, чрезвычайно суров к людям, не имеющим профессии и не желающим ее иметь».

Переведите этот взгляд на разворачивающееся в середине 1980-х гг. молодёжные неформальные течения на английский и попытайтесь понять, для чего это популярный журнал «Юность» напечатал этот роман столь странных и не слишком корректных фантастов. (Если всё ещё не понятно, просто переведите текст на немецкий, и вложите его в уста какому-нибудь фюреру – Ай, как не толерантно!)

Но вернёмся в 1964, не прошло и недели... В британском парламенте депутат от консервативной партии Чарльз Курран уже держал пламенную речь, в которой пригвоздил к позорному столбу бедственное состояние ливерпульского образования. В качестве доказательства он приводил строки из книги Джона Леннона, характеризуя их как «абсолютно безграмотные».

Ну, а что по поводу второй книги? В 1965 г. Джон выдаёт «на-гора» новый сборник стихов, рассказов и картинок. Он менее спонтанный, но надо помнить: Леннон-битл пока ещё «в рамках», «в формате», и *A Spaniard in the Works* – это очень важный шаг к выходу за формат популярной среди тинэйджеров группы.

A Spaniard in the Works – особенный книго-блокнот Джона, в котором публика хочет увидеть новую массу зарисовок, нелепиц, бессмысленных шарад, стихов и рисунков. Но книга эта разительно отличалась от *In His Own Write*. Название этой книги – сложный каламбур, происходящий от термина "*A spanner in the works*" (многоцелевой гаечный ключ). Однако Леннон играет несколькими идиомами сразу. К примеру, В. Ваганов в пояснительных эссе к книге «*Вот моя история смиренная и правдивая...*» со ссылкой на А. Курбановского, приводит идиому: *to rut/ throw a spanner in the works* – то есть, в нашем понимании: *вставлять палки в колёса*. Идём дальше, название соприкасается и с американизмом "*throw a monkey wrench*" – *запустить обезьяну в костюме в какую-нибудь организацию, дать ей решать чьи-то дела*. Это соответствует идиоме начала XX в. авиационно-механизаторского происхождения «Гремлин в машине» или древней индо-китайской, «Если хочешь всё испортить, просто пригласи обезьяну». Сам «*Spaniard*» можно перевести и, как

неверно написанный «*Spainyard*», т.е., *Испанский дворик* – декоративно оформленный огород, раскрашенный в яркие солнечные тона (сравните, *Scotlandyard* – *Шотландский двор*) – поэтому только за пять-десять минут всплывает с десятков самиздатовских вариантов перевода названия указанной книги: «*Один испанец – ещё не лето*», «*Испанский ключарь на работе испанцем*», «*Вторая книга Джона: в Испании все отдыхали, один я работал*», «*Испаньяно-трудоак*», «*Испалец в колесе*», «*Лимитчик испанский, а работает*», «*Испандер трудогоблик*», «*Г'эспандер в раболте*», «*Испанец в переделке*», «*С ключом на перевес при испанском дворе*» – наверняка, это далеко не все варианты.

Последнее: почти все переводчики Д. Леннона быстро осваивались на территории коротких побасёнок и стишков его опуса 1964 г. (многие, даже не утруждались в точности – Джон Уинстон всё спишет). Однако далеко не всем удалось полностью перевести его книгу 1965 г. (и сюжеты сложнее, и фрагменты побольше, и Джон позаковырестей).

Поэтому просто необходимо иметь в виду 3 психологических и лингвистических аспекта авторского текста.

1. Английский, очень «особенный для нашего уха», юмор; Пример из Ленновской «написульки» для «*Mersy Beat*»: «*Однажды 2 развозчика горячих ланчоусов столкнулись нос-в-нос друг-к-другу на узкой тропе-на-тропе. Их фирмы в этом ежегодии особенно острастно боролись за конкклиентов. Понятно, ни один из них не пожурилуступить дорогу. Первый перевозчик имел при себе гасетку «Мёрсий Быт» – он и принялся её переминать. Второй ждал и как только первый ланчоусовоз дочитал номер, второй любезно приблизился к нему и попросил у него газетку на-почитать – стоять то им ещё долго*». Ну и что? Да, Корней Чуковский или Самуил Я. Маршак сделали бы перевод, стилизуя всё это под Чехонте или Зощенко, с небольшим размером страничка-полторы, снабдив это всё массой мелочей, уточняющих «*шутку юмора*» этого сюжета. Их можно понять – см.: Джойс «*Поминки по Финнегану*». Ещё больше их можно понять, глядя на «*Поминки*» в подлиннике.

2. Леннон – северянин, а это значит, что его юмор – интонационный и короткосложенный (тут тебе не Персия – лениво, долго и подробно на морозе не поразговариваешь) – факт проверяется элементарно, достаточно сравнить чисто ливерпульско-гамбургские (*In His Own Write*) и общемировые опусы (*A Spaniard in the Works*) Джона. Они разной длины. Значит, большинство описательных характеристик, автор, живущий в тесном и промозглом портовом городке, будет вкладывать в интонационные акценты речи своих героев, а не в пояснительные ремарки к прямой речи каждого персонажа. Поэтому переводчик – насколько это возможно – должен решить этот вопрос вставками в текст или маргиналиями на полях.

3. Леннон – англо-ирландский полукровка («*Моя фамилия Lennon, и этим всё сказано!*») – заявит он в 1970-е на митинге за свободу Ирландии), из портового городка – значит, юмор его не только сжат, но и натуралистично груб. Вспомним, хотя бы, как во второй части «*Girl*» при общебитловском вокальном «*ти-ти-ти-ти-ти*», Джон поёт: «*tits-tits-tits*»).

Таким образом, переводчик Леннона должен либо максимально расширить текст, вводя в него привычные русскому читателю просторные пояснения, либо максимально использовать возможности подстрочника = и то, и другое несколько удлиняет рассказ, но оно того стоит.

Студентка Е.А.Шишкина (Ульяновск)

О НАПРАВЛЕННОСТИ ПЕСЕН ГРУППЫ «МАШИНА ВРЕМЕНИ»

В данной статье приводится анализ песен одной из наиболее заметных рок-групп советского периода и современности, «Машина Времени», с целью выявления из основной направленности (конструктивной или деструктивной). Были проанализированы 200 песен из репертуара группы, охватывающие период с 1970 по 2009 год.

При анализе содержательной основы художественных текстов мы пользуемся иерархически выстроенной пирамидой установок, включающей установки:

1) физические (установки, обеспечивающие потребности в еде, питье, сексе и достижение других чувственных удовольствий),

2) личностные, направленные на творческую самореализацию личности в искусстве, науке, спорте и других общественно полезных сферах (здесь, как и на других уровнях, могут быть выявлены установки как созидательного, так и деструктивного плана),

3) межличностные, обеспечивающие развитие или разрушение межличностных отношений с близкими, родными, друзьями и товарищами (сюда же относятся установки на отношения с лицами противоположного пола),

4) этнические, связанные с принадлежностью к определённому этносу, расе (здесь могут быть выделены тоже две противоположные позиции: альтруистическая и эгоистическая; см.: [Л.Н.Гумилёв 1997: 162-163]) 5) социальные, направленные либо на общекомандные, корпоративные отношения, либо на конформизм и подавление инакомыслящих в конкретном социальном сообществе,

6) принципиальные, предопределяющие следование личности принятым ею принципам поведения ли беспринципность, притворство и прагматизм поведения в социуме,

7) интегративные, связанные с бережным или расточительным отношением к матери Природе, к Матери Земле, связанные или с отчуждением от всего мира, или с ощущением с ним своего глубинного родства. [А.В.Пузырёв 2010].

На каждом из указанных уровней могут наблюдаться не только конструктивные, но также и дефектные социально-психологические установки, характеризующие соответственно «зрелых» и «незрелых» личностей. В данном случае сошлёмся на обзор различных исследований «зрелых» и «незрелых» личностей, предпринятый в работе Г. Олпорта [Г. Олпорт 2002: 330-353].

Всего нами проанализировано 200 песен. Расположим их в алфавитном порядке с обозначением общего тренда, причём песни конструктивной направ-

ленности обозначим знаком «+», песни деструктивной направленности – знаком «-». Песни, которые в одних случаях могут быть конструктивными, а в других – разрушительными, назовём амбивалентными (знак «±»), отмечая при этом, что в этих песнях может доминировать или конструктивный («+»), или деструктивный тренд («-»). В такого рода осложнённых случаях нами используются значки «±,+» или «±,-»:

Ах, графиня (1996; -), *Ангел* (2007; ±), *Брошенный Богом мир* (2009, -), *Барьер* (1981; ±), *Бил* (2007; -), *Белый день* (1978; ±), *Бесплатно только птички поют* (1998; -), *Битва с дураками (День гнева)* (1978; ±,-), *Битое стекло* (1991; ±), *Блюз о безусловном вреде пьянства* (1978; ±,+), *Брошенный в небо* (1988; ±), *Будет недолгой ночь* (2003; ±,+), *Бурьян породил бурьян* (1991; ±), *Варьете* (1989; -), *Вверх* (2001; ±), *В добрый час* (1986; ±,+), *Весь мир сошёл с ума* (1987; ±,-), *Верблюды* (1989; ±,-), *Ветер всё сильнее* (1991; -), *Ветер над городом* (1984; -), *Ветер надежды* (1988; -), *Видеомагнитофон* (1989; -), *В круге света* (1988; ±), *Внештатный командир Земли* (1993; ±,-), *Воды нашей реки (Посвящение Б.Окуджаве)* (1985; ±), *Возникает из недопетости* (1985; ±,-), *Вот что странно* (1977; -), *Время* (1984; ±), *Время пробует меня на зуб* (2004; -), *Всегда одинок* (1996; -), *В тот день, когда закончится дорога* (2002; ±), *Герои вчерашних дней* (1988; ±,-), *Где б найти подругу жизни?* (1977; -), *Гимн забору* (1978; ±,+), *Гололёд* (1987; -), *Дай мне руку, душа моя* (1999; ±,-), *Дальше и дальше* (1993; -), *Два белых снега* (1985; ±), *Девятый вал* (1978; ±), *День рождения* (1978; ±,-), *Дип пёпл ин рок* (2004; -), *Домажо* (1999; -), *Дорога в небо* (1993; -), *Если бы мы были взрослей* (1986; -), *За тех, кто в море* (1986; ±), *Закрытые двери* (1980; ±), *Замок в небе* (1972; ±,+), *Звёзды не ездят в метро* (2001; -), *Из гельминтов* (1997; ±), *Из конца в конец* (1974; ±), *Избавление* (1978; ±,-), *Имитация* (1991; -), *Иногда я пою* (2001; ±,-), *Календарь* (1987; ±,+), *Караван* (1985; -), *Картонные крылья любви* (1996; -), *Кафе "Лира"* (1980; -), *К Малой Бронной* (2004; ±,+), *Когда мы сойдём с ума* (1997; -), *Когда мы уйдём* (1993; ±,-), *Когда я был большим* (1993; -), *Кого ты хотел удивить?* (1981; -), *Колыбельная* (1993; -), *Корабли* (2007; ±), *Костёр* (1981; ±), *Кошка, которая гуляет сама по себе* (1984; ±,+), *Круги на воде* (2004; -), *Крылья и небо* (2001; -), *Кто из них я?* (2004; ±), *Лифт* (1999; -), *Люди в лодках* (1999; ±,-), *Маленькие герои* (1989; ±,+), *Маленький город* (1988; ±,+), *Марионетки* (1976; ±,+), *Маски* (1978; ±,-), *Меня заказали* (2001; -), *Место, где свет* (2001; -), *Миллионеры* (1972; ±,-), *Между тем, что было и тем, что будет* (1991; ±), *Мой друг (Лучше всех играет блюз)* (1993; -), *Морской закон* (1984; -), *Музыка под снегом* (1986; -), *Мы расходимся по домам* (2001; -), *На абрикосовых холмах* (1999; -), *На заднем дворе* (1997; -), *На семи ветрах* (1993; -), *Наш дом* (1978; -), *Наш остров* (1985; -), *Не дай мне упасть* (2004; ±,-), *Летучий голландец* (1976; -), *Не надо так* (2001; -), *Не плачь обо мне* (1999; ±), *Не повод для слёз* (2004; -), *Необычайно грустная песня или телега* (1978; -), *Новая весна тебя убьёт* (2007; ±), *Новогодняя* (1989; -), *Ночь за твоим плечом* (2007; -), *Ночь* (1984; -), *Однажды мир прогнётся под нас* (1997; -), *Она идёт по жизни смеясь* (1987; ±,-), *Она мечтает (Свалить из СССР)* (1991; ±), *Он был старше её* (1997; -), *Он играет на похоронах и танцах* (1997; ±,+), *Опустошение* (1988; ±), *Опрокинутый мир летних снов* (1988; -),

Оставь меня (2001; ±), *Скажи мой друг (Памяти Джона Леннона)* (1995; ±), *Первый шаг* (1984; ±), *Песня вожака стаи* (1988; ±,-), *Песня, которой нет* (1987; ±), *Песня о скрипаче* (1977; ±), *Песня про паузы* (2000; -), *Песня про розовые очки* (1971; ±,-), *По барабану* (2004; -), *По дороге в Непал* (1997; -), *По морю плавать...* (1984; ±), *По морям по всем на свете* (1986; ±), *Поворот* (2000; ±), *Пой* (2007; ±,-), *Пока горит свеча* (1986; ±,+), *Пока не спущен курок* (1987; -), *Полный контакт* (2007; -), *Полный штиль* (1992; ±), *Помогите* (1970; ±), *Пони* (1988; -), *Посвящение Стиву Уандеру* (1978; -), *Посвящение хорошему знакомому* (1978; ±,+), *Последние дни* (1970; ±), *Проводница* (1997; -), *Продавец счастья* (1970; ±), *Просто странно иногда* (1995; -), *Прости сегодня за вчера* (2004; -), *Пусть она станет небом* (1996; ±), *Пьесы и роли* (1988; ±,+), *Разговор в поезде* (1987; ±), *Реки и мосты* (1987; -), *Родной дом* (1994; ±,+), *Рождественская песня* (1993; ±,-), *Рыбка в банке* (1985; -), *Рыбак рыбака* (2001; ±), *Сакура-катана-сакэ* (2004; -), *Самая тихая песня* (1978; ±,+), *Синяя птица* (2000; -), *Скажи мой друг* (1995; ±), *Скворец* (1983; ±,-), *Сколько лет, сколько зим* (1995; ±), *Слива* (2007; ±), *Снег* (1980; ±), *Снова весна* (1996; -), *Солдат* (1992; ±), *Солнечный остров (Ты или я?)* (1992; ±), *Спускаясь к великой реке* (1996; -), *Старая дорога* (1997; -), *Старая песня о главном* (1997; ±), *Старые друзья* (1987; ±), *Старый корабль* (1994; ±), *Старый рок-н-ролл* (1983; ±), *Старые песни* (1996; -), *Странные дни* (1997; -), *Старый самолёт* (2007; -), *Такие дела, ангел мой* (1997; -), *Там, где будет новый день* (1988; ±), *Тихие песни* (1996; -), *То, чего больше нет* (2007; -), *То, что люди поют по дороге домой* (2004; ±), *Тонкий шрам на любимой попе* (2003; -), *Три окна* (1980; ±), *Туман* (1985; ±), *У свободы не детское злое лицо* (1991; -), *Увидеть реку* (1987; ±,-), *Улетай* (2007; -), *Утренний ангел пустых бутылок* (2001; -), *Уходя – уходи* (1996; -), *Финал* (1996; ±), *Флаг над замком* (1978; ±,+), *Флюгер* (1987; ±), *Фрейлекс* (1997; ±), *Хрустальный город* (1980; ±,+), *Чёрно-белый цвет* (1976; ±), *Что ты имела* (2009; -), *Чужие среди чужих* (1984; -), *Шанхай-блюз* (1991; -), *Шахматы* (1984; ±), *Шок* (1978; -), *Эти реки никуда не текут* (2004; -), *Эпоха большой нелюбви* (1997; -), *Это было так давно* (1978; ±), *Это любовь* (1996; -), *Этот вечный блюз* (1993; -), *Я дам тебе знать* (1996; -), *Я не видел войны* (1989; ±,+), *Я не сплю с фотомоделями* (2009; -), *Я рядом с тобой* (1997; ±,+), *Я сегодня один* (1971; ±), *Я с детства склонен к перемене мест* (1994; -), *Я смотрю в окно* (1974; -), *Я так устал на войне* (1999; ±,-), *Я – змея* (2009; ±), *Я хочу знать* (1991; -).

Проанализируем некоторые из перечисленных песен.

Примеры разрушительных песен

Видеомагнитофон

*Быстрее, чем погода, меняется
мода,
Попробуй за ней уследи!
Я жил по старинке, я слушал
пластинки
И думал, что всех впереди.*

*Идут, как на сходку, – кто с
бабой, кто с водкой,
У каждого в мыслях одно:
Иль в шутку, иль строго,
спросить от порога:
"Какое сегодня кино?"*

*Но Сашкина Алла мне как-то
сказала,
Что нынче я просто нелеп
И что, к сожаленью, по общему
мнению,
Мне видео нужно, как хлеб.*

*Это – видеомэгнотофон –
Это видеорай, это видеосон,
С ним не надо плясать или петь,
Просто молча сидеть и смотреть.*

*Я очень собрался, задаче отдался:
Полгода не ел и не пил –
Копил, экономил на шмотках, на
доме,
Но видео все же купил.*

*Ни кофе, ни кира, пустая
квартира,
И джинсы сносились до дыр,
Но вижу запретный, такой
разноцветный
Капиталистический мир.*

*Две первых недели, как сон
пролетели.
На деле оно тяжелей:
Не знал я, ей-богу, что в мире так
много
Далёких и близких друзей.*

*Сидят, как бараны, уткнувшись в
экран,
Уходят не раньше шести.
Я утром проснулся, вокруг
оглянулся –
И резкость не смог навести.*

*Стернев эту муку, дрейфуя по
звуку,
На службу я, все же, попал,
Там силы устроил и резкость
настроил,
Но цвет почему-то пропал.*

*Под спудом комплекса насилья и
секса,
Я чувства свои берегу,
И тайне страдаю. Без фильмов
Гайдая,
Тоскую по Бондарчуку.*

*Где рвется – там тонко, я сплю
сном ребенка
И вижу волшебные сны:
На всех на своих на семнадцати
плёнках –
"Семнадцать мгновений весны".*

1989

Проанализируем данную песню согласно пирамиде установок.

На физическом уровне содержатся установки негативного характера. Автор песни обличает пороки современного потребительства и стремлению «быть как все», но в себе эти пороки замечать не хочет.

На личностном уровне герой песни рассуждает, что от погони за модой и стадом ничего хорошего произойти не может, но моде следует и не пытается сохранить собственную индивидуальность. Следовательно, на этом уровне установки также разрушительны.

Установок межличностного уровня практически нет.

Установки социального уровня также негативны. Герой хочет исключительно потреблять материальные блага общества, при этом ничего достойного

для общества не делая. Он ходит на нелюбимую «службу», живет «как все» и мыслит «как все».

На этническом уровне содержатся негативные установки. Герой стремится к западному образу жизни.

На принципиальном уровне герой не соблюдает принцип: умный человек различает в себе слои своей стадности. Он не различает в своем характере те черты, которые свойственны людям толпы, и не признает свои недостатки.

Установки интегративного плана отрицательны, поскольку герой, за своё безвольное поведение человека толпы наказан не был. Страдания внутреннего характера его не приводят к поиску уроков из случившегося. Герой не различает в себе слои своей стадности.

Подводя итог анализа данной песни, можно сделать вывод о её разрушительном характере.

Утренний ангел пустых бутылок

*Утренний ангел пустых бутылок
Он слаб, он слегка не в себе
Он дышит мне чем-то вчерашним
в затылок
Он крайне не склонен к борьбе*

*Он смотрит печально, как я
просыпаюсь
В сумерках буднего дня
Утренний ангел пустых бутылок
Не покидай меня...*

*Ведь я все чаще с утра
сомневаюсь
Что там, за окном, – Земля
И нашу убогую ихуну качает
А в ней – только ты да я*

*И я боюсь, что придет в
движенье
Вчерашний табачный дым
И ты растаешь в то же
мгновенье
И я останусь один...*

*И хочется верить, что есть ещё
порох
И, что запал не остыл
Пока я слышу неслышимый шорох
Твоих перепончатых крыл*

*Куда бы мы ни брели с тобою
Я – первый, ты – чуть позади
Всегда и повсюду нас было двое
Пожалуйста, не уходи*

*Мой бедный бледный ночной
товарищ,
Когда протрубит беда,
Возможно, ты меня и оставишь,
А я тебя – никогда*

*И если вдруг тебе станет худо,
Хотя, куда уж ещё, –
Не уходи, будь со мною всюду,
Держись за моё плечо
Утренний ангел пустых бутылок...*

2001

Проанализируем текст данной песни, руководствуясь используемой пирамидой установок.

Установки физического уровня носят разрушительный характер. Пропагандируется алкоголизм, пьянство, зависимость от вредных привычек, лень.

Установки личностного уровня деструктивны, так как главный герой песни не хочет развиваться и расти как личность. У него нет сил продолжать жить, и он, следуя силе Танатоса, медленно убивает себя.

Установки межличностного уровня также разрушительны. Герой песни одинок. Кроме алкоголя, у него ничего и никого. Он не пытается изменить свою жизнь. Он только безвольно плывет по течению.

Установки этнического уровня отсутствуют.

На социальном уровне установки разрушительны. Показан мир маргинала, который не нашёл своего места и применения в обществе.

Установки принципиального и интегративного плана отсутствуют.

Завершая анализ данной композиции, можно сделать вывод о разрушительном характере данной песни.

Необычайно грустная песня или телега

*Синеет небо, простор полей,
Вся жизнь – телега, я еду в ней.
Кругом ухабы, кругом поля,
И конь мой слабый несёт меня туда, где нет меня.*

*Столбы считаю весь долгий путь,
И сам не знаю, куда свернуть.
Мой конь убогий совсем простыл,
Сбивает ноги, плетётся просто, не жалея сил.*

*Уж еле-еле мой конь несёт меня,
Мне надоело кормить коня.
Я ненавижу судьбу свою,
И что увижу, – про то пою.*

1978

Проанализируем текст данной песни согласно пирамиде установок.

На физическом уровне содержатся следующие установки: слабость, отсутствие сил жить. Установки этого уровня носят деструктивный характер.

На личностном уровне также содержатся негативные установки. Главный герой устал жить, не хочет бороться за своё счастье, он говорит о том, что ему ненавистна его жизнь и то, что он видит вокруг себя.

Межличностный уровень не представлен.

Установки этнического, социального и принципиального уровней отсутствуют или присутствуют в негативном ракурсе. На социальном уровне различима переключка с «Телегой жизни» А.С.Пушкина. Но если у Пушкина в его «Телеге» обозначена зависимость отношения к жизни от возраста седока, то в анализируемой песне уныние, беспомощность лирического героя заданы изначально.

На интегративном уровне мы наблюдаем следование героя закону смерти и ненависть к своей судьбе. Он стремится к смерти и не хочет ничего менять в своей жизни.

Бесспорным поэтому представляется вывод о разрушительном характере анализируемой песни.

Примеры амбивалентных песен:
«За тех, кто в море» (слова А.Макаревича)

*Ты помнишь, как все начиналось? Все было впервые и вновь.
Как строили лодки, и лодки звались "Вера", "Надежда", "Любовь".
Как дружно рубили канаты, и вдаль уходила земля,
И волны нам пели, и каждый пятый, как правило, был у руля.*

*Я пью до дна за тех, кто в море,
За тех, кого любит волна, за тех, кому повезёт!
И если цель одна и в радость, и в горе,
То тот, кто не струсил и вёсел не бросил, тот землю свою найдёт.*

*Напрасно нас бури пугали – Вам скажет любой моряк,
Что бури бояться вам стоит едва ли, в сущности, буря – пустяк.
В буре лишь крепче руки, и парус поможет, и киль.
Гораздо трудней не свихнуться со скуки и выдержать полный штиль.*

1986

Если следовать используемой пирамиде установок, то на физическом уровне воспеваются такое качество, как сила (и физическая, и моральная). Это положительная установка.

На личностном уровне в положительном ключе воспеты такие личностные качества, как сила духа, вера в лучшее, бесстрашие и оптимизм. Автор песни говорит о том, что тот, кто проявляет такие качества, обязательно достигнет своей цели. Это тоже положительные установки.

На межличностном уровне демонстрируются установки на дружбу (*Как дружно рубили канаты...*). Такие установки носят созидательный характер, поскольку показывают ответственность за сохранение отношений.

На этническом уровне установки также положительны. Показаны ценности русского народа (*и лодки звались "Вера", "Надежда", "Любовь"*).

На социальном уровне показано уважение к профессии, воспето умение работать в команде, умение жить и работать в коллективе. Установки и здесь положительны.

На принципиальном уровне соблюден принцип того, что старания и упорство обязательно вознаграждаются. И это установки положительного характера.

На интегративном уровне господствует приблизительность, поскольку в тексте песни не содержится уточнений о реальной цели героев, во что они верят, на что они надеются, и что они любят, и потому эту песню можно воспри-

нимать двойко. В некоторых случаях она может выступить и как деструктивная (если цели, которые ставят перед собой герои, являются антисоциальными).

Можем сделать вывод, что песня в целом амбивалентна и обладает конструктивным трендом.

Она мечтает (Свалить из СССР)

*Она не любит дневной свет,
Принципиально не читает газет.
Она чужда любых сфер -
Она мечтает свалить из СССР.*

*Ей надо встретить принца из
далекой страны –
Он снится ей и ночью, и днём.
И каждый день наполнен
состояньем войны,
И вот уже пятнадцать долгих лет
она мечтает о нём.*

*Она выводит собак,
Она идет, как на войну, в кабаки,
Она не курит и не пьёт,
Она раскидывает сети,
замирает и ждёт.*

*Она не любит читать книг,
Но изучает иностранный язык.
Ей тридцать пять, ну и что –
Она не хочет понять, что
этот поезд ушёл.*

1991

Проанализируем данную песню согласно используемой пирамиде установок.

На физическом уровне содержатся разрушительные установки героини, показаны её лень, стремление к пошлым развлечениям (кабаки). Главная героиня – женщина 35 лет, без мужа и детей. Такое одиночество не может благоприятно влиять на здоровье героини.

На личностном уровне показано отсутствие всякого развития. Героиня принципиально не читает ни книг, ни газет и ничем не интересуется. Она только витает в облаках. Установки на данном уровне отрицательны.

На межличностном уровне также содержатся разрушительные установки. Женщина по-прежнему одна и вопросы создания семьи её беспокоят в последнюю очередь.

На этническом уровне установки носят деструктивный характер, поскольку героиня песни не патриотична, не ценит свою страну и национальные ценности.

Установки социального уровня разрушительны, поскольку героиня песни не нашла своего места в обществе и живёт мечтой об эмиграции.

Установки принципиального характера негативны, поскольку героиня песни принципиально ограничивает себя и следует ложным идеалам.

Установки интегративного уровня отсутствуют.

Героиня данной песни никак не наказывается за своё разрушительное поведение. Вся её вера в сомнительную мечту становится нормой её поведения, что приводит к двойкой интерпретации текста песни: в зависимости от ситуации она может оказаться и созидательной, и разрушительной.

Заканчим анализ данной песни выводом о том, что данная песня амбивалентна, с преобладающим разрушительным трендом.

Поворот

*Мы себе давали слово – не сходить с пути прямого,
Но так уж суждено.
И уж если откровенно – всех пугают перемены,
Но – тут уж всё равно.*

*Вот новый поворот, и мотор ревёт,
Что он нам несёт – пропасть или взлёт, омут или брод,
И не разберёшь, пока не повернёшь за поворот.
И не разберёшь, пока не повернёшь за поворот.*

*И пугаться нет причины, если вы ещё мужчины,
Вы кое в чём сильны.
Выезжайте за ворота, и не бойтесь поворота,
Пусть добрым будет путь.*

2000

Проведём анализ данной песни согласно используемой пирамиде установок.

Физический уровень в песне не представлен.

Личностный уровень установок достаточно противоречив. С одной стороны, утверждаются упорство в достижении своей цели, трудолюбие, стойкость (положительные качества). С другой стороны, герои песни поют о том, что им всё равно, какие перемены их ждут, им безразлично, как эти перемены отразятся на их жизнях. Такое безразличие к собственной судьбе конструктивным назвать нельзя.

На межличностном уровне установки не сформулированы.

На этническом уровне воспеваются качества, чтимые в русской культуре – храбрость, стойкость, смелость, упорство.

Ясно выраженных установок принципиального и интегративного уровней не наблюдается. Единственное, что отметим, – это принцип действий *на авось*:

*Вот новый поворот, и мотор ревёт,
Что он нам несёт – пропасть или взлёт, омут или брод,
И не разберёшь, пока не повернёшь...*

Сопровождающие этот принцип действий безоглядность и недалёковидность к положительным качествам человека никогда не относились.

Есть все основания судить об амбивалентном характере песни, с преобладанием в ней разрушительного тренда.

В результате наблюдений над социально-психологическими установками песен группы «Машина времени» мы составили таблицу.

Таблица №1

| | 1970-1985 | | 1986-1990 | | 1991-2012 | | Всего | |
|--|-----------|------|-----------|------|-----------|------|-------|------|
| | К-во | %% | К-во | %% | К-во | %% | К-во | %% |
| Амбивалентные с созидательным трендом | 9 | 16 | 8 | 23,5 | 5 | 4,5 | 22 | 11 |
| Амбивалентные | 22 | 38,5 | 10 | 28,5 | 29 | 27 | 61 | 30,5 |
| Амбивалентные с разрушительным трендом | 10 | 17,5 | 6 | 17 | 10 | 9 | 26 | 13 |
| Разрушительные | 16 | 28 | 11 | 31 | 64 | 40,6 | 91 | 45,5 |
| Всего песен | 57 | 100 | 35 | 100 | 108 | 100 | 200 | 100 |

В качестве вывода. Группа «Машина Времени» была, есть и остаётся одной из вершин советского и российского рок-жанра. Её песни популярны на протяжении нескольких исторических эпох. Это одна из тех групп, которые отражают в своей деятельности исторические события и продолжают творить, несмотря на перемены в политическом строе страны. Со сменой эпох меняется и содержание песен – в соответствии с требованиями современного информационного общества, в целях поддержания определённого информационного поля. К сожалению, в песнях группы наблюдается тенденция к прославлению ложных и деструктивных ценностей. Данная тенденция усиливается. Коллектив остаётся по-прежнему популярным, вопрос только в том, какое содержание он теперь доносит до своей целевой аудитории.

Литература

Гумилёв, Л.Н. Этногенез и биосфера Земли [Текст] / Л. Н. Гумилёв; сост. и общ. ред. А. И. Куркчи. – М.: Институт ДИ-ДИК, 1997. – 640 с.: ил. – (Сер. альманахов "Сочинения Л.Н.Гумилёва, вып. 3").

Леонтьев, А.Н. Избранные психологические произведения: в 2-х т. [Текст] / А.Н.Леонтьев. – М.: Педагогика, 1983.

Олпорт, Г. Становление Личности: избранные труды [Текст] / Г.У.Олпорт. – М.: Смысл, 2002. – 462 с.

Пузырёв, А. В. Прологомены к эстетике языка и оценка содержательной основы массовых песен: учебное пособие к курсам "Социальная психология", "Теория и практика массовой информации", "Психология массовой коммуникации", "Психология журналистики" [Текст] / А. В. Пузырёв. – Ульяновск: УлГТУ, 2010. – 123 с.

ОПЫТЫ ИНТРОСПЕКЦИИ ПОЭТОВ И ПИСАТЕЛЕЙ

Александр Владимиров (Ульяновск, Россия)
О ПОЭЗИИ

О себе. Доктор филологических наук, профессор. Почётный работник высшего профессионального образования РФ. Лингвист, психолингвист. Практический и практикующий психолог.

Родился в 1952 году в Хабаровске. В 1973 году окончил Пензенский педагогический институт по специальности учитель русского языка и литературы. Прошёл армию (около ст. Березовка Амурской области). Кандидатскую диссертацию «Собственные имена в поэтической речи» защитил в Московском пединституте имени В.И.Ленина (Москва, М.Пироговская, 1981). Докторскую диссертацию «Анаграммы как явление языка: Опыт системного осмысления» защитил в Саратовском государственном университете (Саратов, 1995).

Заведовал кафедрой психологии Пензенского государственного педагогического университета (1998-2004). С 2005 года по настоящее время веду кафедру лингвострановедения и коммуникации Ульяновского государственного университета. По специальностям 10.02.01 (русский язык) и 10.02.19 (теория языка) под моим руководством защищено 16 кандидатских диссертаций.

Женат. Четверо детей – два сына (от первого брака) и две дочери (во втором браке).

О поэзии. Стихи начал писать на студенческой скамье. До сих пор помню первое (1972):

*А всё ерунда,
ерунда,
ерунда...
Любовь-то ушла,
как с ладони вода.
Ни смеха,
ни горя...
Одна пустота
И та же,
всё та
ерунда,
ерунда...*

Сейчас стихов не пишу. Да и вышел в свет всего лишь один сборник моих стихов – «Только про любовь» (Ульяновск, 2006). О том, что я его издам именно с этим названием, знал с самого начала.

О поэтическом творчестве, в том числе и своём, размышлял не один раз. Некоторыми выводами, связанными со словом в стихе, хотелось бы поделиться.

Почему перестал писать стихи? – Наверно, потому, что пришло какое-то состояние внутреннего знания. Жизнь вдруг приняла очень чёткие очертания,

почти всё вдруг стало ясно и понятно, а потому почему-то перестало волновать. Ведь когда обращался к стихам? – Когда что-то волновало, беспокоило. Пришедшее чувство внутреннего покоя и гармонии оказалось самым сильным препятствием для возникновения стихов. Сейчас мне кажется, что творить жизнь – намного более мудрое и естественное занятие, чем писать стихи.

Сейчас с улыбкой вспоминаю своё давнишнее неприятие слов Льва Толстого о том, что писать стихи – всё равно что идти за плугом и при этом вытанцовывать различные танцевальные па. Сейчас я полностью согласен с ним в том, что настоящие стихи должны быть дыханием души и звучать как абсолютно естественная живая речь.

Я не помню всех своих стихов наизусть. Для меня это знак того, что многие из них утратили для меня интерес и актуальность. О чём помню сейчас?

До сих пор помню, как несколько лет не мог подыскать всего лишь одно слово для стихотворения «Мы ведём себя весной совсем несмело...» Несколько лет я ходил с ощущением незавершённости стиха. Это ощущение мешало спокойно жить. Для того чтобы стать понятным, приведу это стихотворение полностью. Оно называется «Весна и осень» (было написано в 1976 году):

*Мы ведём себя весной
совсем несмело,
а хотелось бы –
к чему скрывать? –
гладить, целовать
угаданное тело,
волоски на шее
согреть.*

*Всё пройдёт потом...
Подступит к дому осень.
Нам тепла
не хватит для других.
Воцарится запах
не травы, а сосен...
Сердце стыть останется
в груди...*

*Что сейчас нам делать? –
Думать ли поменьше,
как в жару,
испить ли жизнь до дна? –
Или, просчитав
все биты «информейшн»,
хмуρο ждать,
когда придёт зима?*

Какое именно слово замкнуло стих и сделало его завершённым? Это причастие *угаданное*. Именно его я искал в течение нескольких лет и перебрал не менее тридцати вариантов. Сейчас не уверен, что черновики этого стихотворения сохранились (всё-таки было три переезда, а *переезд*, как известно, *это половина пожара*). Но до сих пор помню это мучительное ощущение незаконченности. Как сейчас бы сказал, эффект Зейгарник в полной мере испытан на себе... Что же есть в этом слове – *угаданное*? Что есть такого, чего нет в других? В нём есть смысл, что речь, строго говоря, идёт не о животной страсти, не о *теле*, а о живом человеке, которого так важно выделить, угадать из великого множества других (и потому немыслим такой вариант, как, например, *трепещущее тело*). В нём есть смысл, что этот процесс угадывания был длительным и мучительным (и потому не подходил совершенно не одухотворённый вариант *вдруг найденное тело*). Сейчас бы отметил звуковую переключку *г, д* (*глядить – угаданное*). А тогда вдруг ясно пришло ощущение, что стихотворение стало таким, каким хотело быть. И радость этого ощущения помнится до сих пор.

Сейчас мне хочется улыбаться над основным пафосом этого стихотворения, поскольку мне тогда казалось, что очень важно именно *угадать* родного человека (вместо того чтобы *узнать* его). Мне тогда казалось, что у человека есть всего три времени – *весна, осень и зима*... Я тогда не знал, что есть у человека и *лето*, что состояние гармоничного *лета* в себе можно продлевать на вполне научной философско-психологической основе...

До сих пор помню одно из своих стихотворений без названия от 1987 года (точнее – с нулевым названием):

*На много миллионов лет
расчерчен путь планет,
и я лечу, лечу на свет,
а света нет и нет.
Свет был: он шёл вон с той звезды,
но всё растёт волны
длина, и это значит – ты
уходишь, словно сны.
Мой одинокий космолёт
просторы бороздит,
моя душа – его пилот –
застыла от обид.
Так нужен где-нибудь просвет!
Так нужен твой привет!
И я лечу, лечу на свет,
а света нет и нет.*

Анализ этого стихотворения осуществлён в книге А.В.Пузырёва [А.В.Пузырёв 1995]. Стихотворение было адресовано некой Светлане, имя которой предопределило и композицию, и звуковую структуру стихотворения. Это имя – «Света» – было спрятано в тексте. Стихотворение читалось мною ча-

сто, но подлинный смысл финальной строки: «А Светы нет и нет», – был пояснён мною всего лишь одному-двум-трём слушателям.

Почему здесь говорится о нулевом названии? – Его нетрудно вычислить. Название этого стихотворения может быть только одно – «С(с)вета!». С одной стороны, оно обозначает девушку по имени (которое используется в именительном-звательном падеже). С другой стороны – стихотворение содержит просьбу (и соответствующее нарицательное существительное – «света!» – используется в родительном падеже с каким-либо императивом типа "прошу", "хочу", "дайте" и т.п.).

В этом стихотворении соединилось многое: и чувство необходимости высказаться, и желание поэкспериментировать со словом, и потребность зашифровать биографические подробности, и нужда в примере для будущей докторской диссертации – примере нулевого ключевого слова художественного текста. А ещё мне хотелось быть достоверным с физико-астрономической точки зрения. Некоторые тексты, как выясняется, могут появиться на свет из-за тривиальной лени: мне показалось намного легче дать пример из собственного творчества, нежели искать такого рода примеры в поэтическом океане. *Очень трудно найти чёрную кошку в тёмной комнате, особенно если этой кошки в комнате просто нет.*

Вполне допускаю мысль, что опыты поэтической интроспекции не завершатся 13-й по общему счёту научной конференцией, что они получают своё продолжение. Может быть, я ещё смогу специально высказаться на тему: почему поэтом помнятся свои стихи. А пока, начиная выходить за рамки разумного объёма, боюсь показаться невежливым перед своей коллегой по поэтическому цеху из Чехии – и потому остановлюсь.

Вера Копецка (Броумов, Чешская республика)
Я В ПОЭЗИИ И ПОЭЗИЯ ВО МНЕ

Сначала обо мне. Родилась 1951 года в Турнове, жила в Яблонце над Нисой в северной Чехии.

В 1975 году закончила Университет Карла в Праге, по специальности учитель математики и начертательной геометрии. Проработала в школе учителем более 30 лет. Вот уже двадцать лет живу в городке Броумов, около границы с Польшей.

Пишу стихи со студенческих лет. Успешно участвовала в конкурсах, публиковалась в журналах. В свет вышли 20 томиков моих стихов. Кроме того, переводила стихи польских поэтов, русской поэтессы Екатерины Полянской, вьетнамского поэта Лам Гванг Мы – он живёт в Польше и публикуется на польском языке. Тлумачения издала в 7 томиках и несколько антологиях.

С 2010 года являюсь членом общества чешских писателей и заместителем председателя союза писателей восточной Чехии.

Интересует меня и фотография. Выставки моих фотографий состоялись в библиотеках Пардубиц, Градца Кралова, Яблонца над Нисой, в Йичине, Нахо-

де, в Польше (Свидницы, Валбрzych, Новая Руда и другие города). Своими фотографиями иллюстрирую книги и свои, и своих коллег.

Участвую в международных фестивалях поэзии, на пленэрах в Чехии и Польше.

Уже 14 лет организую фестиваль Дней поэзии в Броумове, три года тому назад гостем фестиваля была Е. Полянская.

Интересуют меня старинные, традиционные техники рукоделья, некоторыми из них занимаюсь активно.

О поэзии. Когда я размышляю о своём творчестве, то первый вопрос, который себе задаю, это: *Почему ты пишешь и почему поэзию? Почему пишу,* – на это я ответила уже давно стихами и до сего времени, в основном, ничего бы не поменяла:

*Já vím
že nepohnu zemí
že ji nepřinutím
k pomalejší chůzi
Ať jsou má slova
aspoň drobný písek
do mostů do pěšinek
od člověka k lidem.*

*Я знаю,
что не сдвину Землю,
что её не заставлю
замедлить шаги.
Пусть слова мои будут
хоть бы мелким песком
для дорожек и мостов
от человека к людям.*

И почему поэзию? По образованию я учитель математики. А математики выражаются **точно** и **коротко**. **Коротко** – это ясно. Сами стихи (строки) у меня короткие, и стихотворения часто содержат три, четыре, пять или шесть стихов. У меня есть собрание трёхстиший, четверостиший, пятистиший и шестистиший.

Что в поэзии значит **точно**, то это уже труднее объяснить. По-моему, это нарисовать словами такую картину, которая более всего соответствует данной мысли, чувству.

И ещё я учитель. Самое важное общее качество учителя и поэта – насущная необходимость делиться своими знаниями и чувствами, отдавать их ученикам, слушателям, читателям. И конечно, хотя бы немножко при этом улучшать мир.

Кроме того, я ещё фотограф, и мои стихи – это тоже короткая экспозиция и такая же потребность ухватить текучее мгновение жизни.

Поэт, подобно артисту одарённый большей чувствительностью и вниманием, – видит, слышит, чувствует то, мимо чего другие проходят, не обращая никакого внимания. И пишет об этом, и помогает другим открывать глаза.

Более всего люблю выражать свои мысли стихами, для того попробую перевести несколько стихотворений на русский.

Věra Kopecká

* * *

*Před deštěm
vysypu do záhonků slova*

Vzklíčí verš

* * *

Jako labuť

*Tak jako labuť
nad hladinou rybníka
přelétla soumrakem
jeho dnů
A její odraz
ve vlnobití času
záhy utonul*

* * *

O hvězdách

*Jsou hvězdy
co rozčísnou nebe
strmým letem
Spadnou do trávy
jako kapky rosy zazáří
jako květy kopretin
vločky sněžné
Jsou hvězdné chvíle
co v očích zanechají stín
dálků modravých
a podivný lesk
vodní hladiny
Prolétnul jsi mým životem
a zazáří
Hvězdnou přitažlivostí
vzedmul se příliv
až k propasti
A záře
za horizontem
zvolna hasne*

* * *

*Перед дождём
высею в грядку слова...*

Взойдёт стих.

* * *

Как лебедь

*Как будто лебедь
над гладью пруда
пролетела в сумерках
его дней.
В прибое времени
отражение её
скоро утонуло.*

* * *

O звёздах

*Бывают звёзды –
Они полётом крутым
небо раскроют...
Упадут в траву,
и заблестят как капли росы,
как цветы ромашки
и белые снежинки.
Бывают мгновения звёздные,
после которых в глазах
остаётся тень
синеватых далей
и странный отблеск
водной глади...
Пролетел ты
по моей жизни и просиял.
Тяготением звёзд
вздулся прибой
до пропасти самой...
И свет за горизонтом
медленно затихает...*

ОБЩЕПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ И ОБЩЕЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ЯЗЫК И МЫШЛЕНИЕ

Н.А.Андреев (Москва)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ АВТОРА БИБЛИОТЕЧНОГО БЛОГА

В жизни современной библиотеки все большее значение приобретает библиотечный блог – своеобразное электронное СМИ.

Функции библиотечного блога в контексте деятельности библиотеки:

1) Рекламная. Посты о мероприятиях библиотеки и ее многогранной деятельности привлекают аудиторию в библиотеку.

2) Информационная. Новости отрасли (если библиотека отраслевая), новости других библиотек и новости культурной жизни региона (если библиотека региональная) служат отражением такой функции библиотеки, как аккумуляция и обработка полезной информации по своему профилю.

3) Аналитическая. Это проявляется в аналитических заметках в области библиотечного дела и специализации библиотеки, а также в публикациях методического характера.

4) Социальная. Библиотечный блог по природе своей ориентирован на прямое взаимодействие с аудиторией с помощью комментариев, и это может оказывать существенное влияние на имидж и даже политику библиотеки.

Успешные блоги совмещают все эти функции в той или иной пропорции, и это второй по значимости фактор эффективности. Первый же фактор – это фактор человеческий, ибо всякий блог подразумевает фигуру блогера. На основе анализа лауреатов и победителей всероссийского конкурса «Лучший библиотечный блог 2012» мы выявили следующую типологию языковой личности библиотечного блогера:

1) Безлично-коллективный автор. Здесь автор материалов никак не проявляет свою личность, скрываясь за абстрактным местоимением «мы» или вообще избегая местоимений первого лица. От такой позиции страдает социальная и аналитическая функции блога, потому что они требуют выраженной авторской позиции. Безлично-коллективный автор при этом вовсе необязательно охвачен казенной сухостью, и поэтому публикации о деятельности библиотеки могут подаваться весьма живо и увлекательно, хотя место автора в них не просматривается.

2) Автор с выраженной индивидуальностью. Такой автор уже является настоящим библиотечным журналистом, и публикации его насыщены элементами публицистического стиля, в той или иной пропорции смешанного с разговорной речью и официально-деловым стилем – смотря по теме публикации. Этот тип авторской репрезентации отличается преимуществом с точки зрения

социальной функции блога, потому что располагает к общению в комментариях.

3) Автор-компилятор. Отличается от безлично-коллективного автора тем, что его позиция хорошо просматривается в подборе материалов, но сами эти материалы komponуются из внешних источников, и на языковом уровне автор себя не проявляет. Автор-компилятор хорошо осуществляет информативную и отчасти аналитическую функцию блога.

4) Коллектив отдельных авторов. Это самый сильный тип авторской репрезентации: блог ведется некоторым количеством авторов, которые зачастую специализируются каждый на своей теме или жанре. При таком подходе блог получается очень мощным и насыщенным, потому что появляется возможность охватить весьма широкое поле информации. Правда, для этого требуется вовлеченность и достаточная квалификация большого числа сотрудников библиотеки.

Таким образом, все четыре типа репрезентации языковой личности автора жизнеспособного библиотечного блога имеют свои преимущества. Выбор зависит от приоритетов конкретной библиотеки. Если ресурсы позволяют и существует потенциальная аудитория, то разумно подключить к ведению блога коллектив библиотеки. В иных случаях можно довольствоваться более скромными вариантами. Неэффективными будут только крайности, вытекающие из формального и непрофессионального отношения к делу:

1) Безлично-казенный автор, неспособный заинтересовать аудиторию в силу собственной незаинтересованности.

2) Автор с неадекватной индивидуальностью, который от имени библиотеки пишет свое некорректное личное мнение.

3) Поверхностный автор-компилятор, загромождающий блог бесполезной информацией, не умеющий отбирать ее.

Э.Н.Гилазиева, канд. пед. наук О.А.Мирончева (Ульяновск)
К ВОПРОСУ СОЗДАНИЯ ИМИДЖА ВУЗА

В наши дни можно с полной уверенностью утверждать, что рынок образовательных услуг набирает свои обороты. Неслучайно в названии данной сферы присутствует слово «рынок», что довольно ярко отражает существующую ситуацию. Ведь здесь действуют те же законы, что и на рынке каких-нибудь товаров или услуг. Некоммерческим бюджетным организациям, в том числе и университетам, приходится точно также бороться за своё выживание в условиях динамично меняющегося рынка. Цель каждого вуза – повысить свою конкурентоспособность и привлекательность на рынке образовательных услуг. Соответственно, главная функция образовательного дискурса – завоевать и сохранить определённый сегмент на рынке образовательных услуг и выжить в условиях конкурентной борьбы.

Закономерно возникает вопрос о создании конъюнктурного имиджа образовательного учреждения. В этом случае имидж, создаваемый высшим учебным заведением, становится главным критерием в формировании отношения к

данному учебному заведению со стороны потребителя и заказчика образовательных услуг.

В связи с данным положением высшим учебным заведениям крайне важно создавать и развивать не просто положительный имидж, а имидж с четко обозначенными приоритетами и задачами долгосрочного развития, чтобы иметь конкурентное преимущество на рынке образовательных услуг. Именно имидж во многом определяет окончательный выбор потенциальных абитуриентов, толкает финансовые организации выделять средства, а компании – заключать контракты на проведение научных исследований на базе данного вуза.

Неудивительно, если обнаружится, что образование, даваемое в каком-нибудь престижном университете, не будет кардинально отличаться от уровня знаний и умений, получаемого, например, в не менее достойном университете, но не имеющим такого элитарного превосходства. Тем не менее, существует четкое представление о различии этих вузов, занимающих различные сегменты образовательного рынка.

На данный момент большинство российских вузов сталкиваются с уменьшением числа студентов и сокращением финансирования. Соответственно, их цель – укрепить свой имидж на рынке и в глазах потребителей прежде всего. Активная конкурентная среда диктует увеличение расходов на укрепление своих позиций и создание своего уникального прочного имиджа.

На наш взгляд, имидж вуза – это все-таки относительная величина, подверженная различного рода конъюнктурным изменениям. Однако не следует забывать, что помимо создания имиджа необходимо подтверждать данный имидж на практике. Одним из ярких примеров удачного подтверждения является трудоустройство выпускников данного вуза. Ведь если нам удалось создать четкий и положительный имидж вуза, а большой процент выпускников по окончании обучения стоят на бирже труда или устраиваются совершенно не по профилю, это говорит о ненадежности созданного имиджа и может серьезно подорвать «хрупкий» образ вуза.

Возвращаясь к вопросу рынка образовательных услуг, нужно отметить, что комплекс образовательных услуг также имеет свою «упаковку». Данной упаковкой можно назвать рекламные брошюры, проспекты, программы, Интернет-сайты вузов, различные ТВ-программы и викторины с пропагандой того или иного вуза и т.д.

Естественно, создаваемый имидж вуза во многом зависит от тех стратегий, которые при этом используются. В свою очередь специфика вузов (медицинский, военный, искусств и т.д.) влияет на выбор стратегий при создании имиджа.

В вопросах стратегий создания имиджа, используемых в образовательном дискурсе, нельзя не обратиться к теории коммуникации.

Согласно теории коммуникации, под стратегией, вслед за Е.В. Клюевым, понимается совокупность запланированных говорящим заранее и реализуемых в ходе коммуникативного акта тактических ходов, направленных на достижение коммуникативной цели. Представление о способе объединения этих тактических ходов в единое целое (коммуникативную стратегию) называется комму-

никативной интенцией, которая и есть движущая сила коммуникативной стратегии [Е.В.Клюев, 1998].

Рассматривая вопрос стратегии, нельзя не затронуть определение данного термина в сфере стратегического менеджмента. Из большого числа определенных стратегий можно прийти к общему выводу, что стратегия – это осознанная и продуманная совокупность норм и правил, лежащих в основе выработки и принятия стратегических решений, влияющих на будущее состояние предприятия, как средства связи с внешней средой. Стратегия должна стать нитью времени, связывающей прошлое и будущее, и одновременно обозначающей путь к дальнейшему развитию. В самом общем виде стратегия может быть определена как эффективная деловая концепция, дополненная набором реальных действий, которые способны привести эту деловую концепцию к достижению реального конкурентного преимущества, способного сохраняться длительное время [В.Д.Маркова, С.А. Кузнецова, 2002]. Иначе говоря, цель стратегического планирования заключается в улучшении реакции предприятия или организации на динамику рынка и поведение конкурентов [В.Д.Маркова, С.А. Кузнецова, 2002].

Организация, реализующая стратегическое управление, должна иметь внешнюю ориентацию (на потребителей, конкурентов, рынок и т.п.). Это так называемый маркетинговый подход [В.Д.Маркова, С.А. Кузнецова, 2002]. Здесь важно также упомянуть понятие ключевых факторов успеха. Ключевые факторы успеха – это общие для всех предприятий определённой отрасли управляемые переменные, реализация которых даёт возможность улучшить конкурентные позиции предприятия в отрасли. Возможные ключевые факторы успеха таковы: имидж фирмы, качество продукции, исследовательская база, инновации [В.Д.Маркова, С.А. Кузнецова, 2002].

Необходимо отметить, что в сферу рынка образовательных услуг попадают различные жанры дискурса, которые различны как по своему объёму и структуре, так и по функциям. Сравните, например, объявление на стенде у деканата и служебную записку на имя ректора. Или диплом, свидетельство, с одной стороны, и буклет, страничку вуза в Интернете – с другой.

Тексты, преследующие в основном, рекламные цели и направленные на создание положительного имиджа образовательного учреждения, на привлечение большего числа потенциальных абитуриентов можно охарактеризовать как вид рекламного дискурса.

Тексты, выполняющие более глобальную задачу (отражающие образовательную политику вуза, подчеркивающие намерение быстро реагировать на новые потребности потенциальных студентов, обеспечивающие прозрачность функционирования вуза и т.д.) можно отнести к более сложным видам образовательного дискурса.

Помимо лингвистических средств существуют еще и паралингвистические средства достижения заданного эффекта на потребителя. Например, с помощью рисунков, фотографий, сопровождающих текст, или параграфематики (размещение текста на плоскости, использования в нём цвета, варьирования шрифтов и т.д.) [Е.А.Артёмова, 2002].

Однако в желании воплотить все эти цели следует помнить, что потребитель формирует свое мнение относительно имиджа того или иного вуза, рассматривая сильные и слабые стороны его предложений, а также опираясь на мнения других людей, прошлом опыте, маркетинговых мероприятиях, проводимых самим вузом.

Литература

Артёмова, Е.А. Карикатура как жанр политического дискурса: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2002. – 16 с.

Клюев, Е.В. Речевая коммуникация: Учебное пособие для университетов и вузов / Е.В. Клюев. – М. : «Издательство ПРИОР», 1998. – 224 с.

Маркова, В.Д. Стратегический менеджмент: Курс лекций / В.Д. Маркова, С.А. Кузнецова. – М. : ИНФРА – М; Новосибирск : Сибирское соглашение, 2002. – 288 с.

Докт. психол. наук В.В.Козлов (Ярославль)

ЛОГИКО-СТРУКТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ЯЗЫКА И МЫШЛЕНИЯ

Мы должны понять, что языки сознания представляют собой не только семантические поля разной степени сложности и дифференцированности, но и проявляют внутреннюю архитектуру самого сознания.

Язык и способ мышления тесно связаны друг с другом и взаимно определяют друг друга. Невозможность адекватного перевода понятий, их дифференциации, приводит к сложности формирования целостного мышления и целостной картины мира в психологии, разорванности и конфликтности, противоречивости и неопределенности в мышлении и понимании человека. В процессе эволюции архитектура сознания не только усложняется, но и возрастает степень жесткости границ семантических полей в языках соответствующего типа, но эта семантическая однозначность возможна только внутри одной языковой культуры определенной страты общества.

Наша интегративная позиция заключается в обогащении, углублении понимания и одновременно усложнения понимания мышления за счет интроекции многих уровней по вертикали и различных интерпретаций по горизонтали областей психического.

Концепция о языках сознания для нас является попыткой описать то сложное содержание феноменов, которое определяет индивидуальную **субъектную реальность**.

Субъектная реальность – это индивидуальное и уникальное восприятие-представление о внутренней и внешней реальности, которое формируется в процессе социализации и является интегративным образованием, определяющим эмоциональные, когнитивные и поведенческие особенности реагирования личности на стимульное содержание внутренней и внешней среды.

В 1994 году мы предложили для обозначения субъектной реальности термин «карты психической реальности», основываясь на той идее, что вся реаль-

ность, данная нам в модальностях опыта, является продуктом самой психической организации, которую сознание наполняет структурой, смыслом, отношением и переживанием.

Эксперименты, проведенные нами с экстраординарными состояниями сознания за последние 20 лет показали, что термин субъектной реальности более подходит, так как объемлет не только способы отражения привычных модальностей опыта, но и феномены, далеко выходящие за их пределы, интерперсонального и трансперсонального характера. При этом субъектность предполагает только одну значимую переменную – существование *индивидуального свободного сознания*, не обусловленную даже самой средой функционирования.

Но для того чтобы показать специфические черты различных сред (пространств существования и реализации) сознания, мы и хотим предложить концепцию о языках сознания.

Вне сомнения, понятие сред реализации сознания более адекватно, чем уже ставших привычными языками сознания. Энергия сознания опредмечивается, наполняется содержанием в определенной среде, в которой и приобретает качество языка сознания.

В силу того, что сама идея полевого преобразования энергии сознания в различных средах реализации хотя и является пионерской, но преждевременной, мы остановимся на термине «языки сознания».

Вначале обратимся к самой примитивной, на первый взгляд, классификации языков сознания. Тем более, в терминологическом плане именно эта классификация нам ближе и понятнее: **ощущения, эмоции и чувства, образы, символы, знаки**. Все это разные языки, обладающие внутренними законами и своей логикой.

В филогенетическом плане все эти языки сформировались в процессе эволюции жизни как способы отражения реальности и в онтогенезе усваивались нами именно в этой последовательности: сначала ощущения, затем эмоции и чувства, затем образы и, наконец, символы и знаки.

Еще раз напоминаем, что наша попытка вычленения и классификации языков является больше демонстрационной моделью, педагогическим приёмом, так как в реальном потоке психического любой сенсорный стимул вызывает перцептивную организацию, эмоционально-чувственное реагирование и попытку категоризации.

Возвратимся к заявленной теме и рассмотрим эти стадии формирования языков сознания одновременно в аспектах онтогенеза и филогенеза.

Язык ощущений.

Наиболее древний язык – язык ощущений. Я вспоминаю слова Владимира Ленина: «Самым первым и самым первоначальным является ощущение, а в нем неизбежно и качество...»

Первичными формами ощущений являются таксисы (греч. taxis – ‘расположение по порядку’), ориентирующие компоненты поведенческих актов, врожденные способы пространственной ориентации в сторону благоприятных (положительные таксисы) или неблагоприятных (отрицательные таксисы) условий среды. По модальности воздействия выделяют фото-, хемо-, термотак-

сисы и др. Таксисы одноклеточных и многих низших многоклеточных животных представлены ортотаксисами (изменение скорости передвижения) и клинотаксисами (изменение направления передвижения на определенный угол). У животных с развитой центральной системой и симметрично расположенными органами возможен активный выбор направления передвижения и сохранение этого направления (топотаксисы). Таксисы, имеющие в основе примитивную раздражимость, уже являются условием выживания живых систем.

Что касается онтогенеза, то казалось доказанным, что новорожденный ребенок «не имеет» органов чувств.

Мир наполнен для него шумами и пятнами, но его органы чувств еще не служат ему: он не воспринимает еще отдельные впечатления, не узнает предметы, не выделяет ничего из этого общего хаоса. Первое, что ребенок начинает воспринимать и выделять из остального, – это положение своего тела, те раздражения инстинктивного порядка, которые до него доходят (например, голод), и то, что успокаивает их. В генетическом аспекте это очень похоже, по классификации Х.Хэда, на древнюю, протопатическую чувствительность, когда ощущения еще недифференцированы, диффузны, не локализованы ни во внешнем, ни во внутреннем пространстве и отражают больше состояние.

Говоря языком поэтическим – ребенок растворён в бытии, еще нет отношений, нет субъекта и объекта, ни сна, ни бодрствования, только ощущение полной погруженности в жизнь. Нам очень хотелось бы в этой точке рассуждений вспомнить об «океаническом эго» Фрейда. Но, по данным Бауера (1966), у ребенка существует организованное пространственное восприятие, по существу, с момента рождения (как давно установлено у низших позвоночных). Активная, «реалистическая» социальная реактивность, демонстрируемая новорожденными, наряду с предпочтением конфигурации человеческого лица по сравнению с абстрактными геометрическими фигурами слабо согласуется с академическими, психоаналитическими представлениями о недифференцированности восприятия младенца.

Таким образом, для младенца мир не просто наполнен шумами и пятнами. Уже на этом уровне феноменальные перцептивные константы организованы и его органы чувств служат ему и он воспринимает отдельные впечатления.

В определенном смысле мы не можем говорить об изначальном состоянии сознания как младенческом в свете вышеуказанных данных. Изначальное состояние сознания – состояние первичной недифференцированности на субъектно-объектные отношения, когда индивидуальное свободное сознание не имеет содержания за счет энергетического или сенсорно-перцептивного преобразования в среде и реальность не структурирована в модальностях опыта.

В силу указанных причин, регрессия к состоянию зародыша – будучи, *по самой своей сути*, гипотетической в настоящее время – как будто бы дает единственную, специфическую для жизненного цикла, «натуралистическую» матрицу для качеств изначального состояния сознания за пределами структурированного восприятия.

Одновременно, на наш взгляд, это единственная возможность соприкосновения с той интегративной составляющей существования, которую по традиции

называют душой или что нами обозначается как индивидуальное свободное сознание. Не так важно, каков метод, который приводит к погружению сознания в среду этого древнего языка: буддийская випассана, даосская пещерная медитация или утонченная интроспекция отца психологии Вильгельма Вундта.

Не так важно, как мы обозначаем эту среду: первичной чувствительностью (Спирман, 1923), прототаксической формой (Салливан, 1953) или онтогенетической регрессией в изначальное состояние (Козлов, 1995).

Важно, что, «снимая одежды сознания», мы сталкиваемся с той средой, где трансцендированы пространство, время, персона. Невыразимый ужас-восторг, который охватывает человека при приближении к этой среде, растворяется в состоянии безвременности и потери пространственного местонахождения, дереализации и деперсонализации, ощущении слияния всем и вся.

Эксперименты со статическими медитациями, проведенные в русле полевых тренингов с 1997 по 2013 годы автором данной статьи, показали достаточную ординарность и доступность этого опыта. Это позволило сделать вывод о том, что идентификация с «ничто», самадхи, восприятие-переживание шуньятэ или апофатического являются не исключением, а закономерностью при корректном построении структуры фокусировки сознания и обеспечении условий отсутствия помех, выступающих в качестве отвлекающих объектов и смыслов.

Интроспективно-медитативный сдвиг, который осуществляется в условиях частичной сенсорно-перцептивной депривации, основанный на созерцательной ориентации «делании неделания» (вей у вей), позволяет погрузиться в среду **архесенсорного слоя функционирования психики** за пределами модально-специфического функционирования сознания.

Таинственный на первый взгляд термин архесенсорного (от греч. 'древнее ощущение') слоя функционирования психики раскрывает простое предположение, что есть наиболее примитивная форма домодалного ощущения, которое в привычном состоянии сознания мы принимаем за базовое «ощущение существования», или «я есмь», не распаковывая и не дифференцируя его.

Онтогенетический и филогенетический регресс, который показывает инволюционный вектор достижения целостности, является научной метафорой, к сожалению, непонятной даже для огромного количества академических психологов и философов. Призыв «Будьте как дети и Вам откроются врата небесные», звучащий во всех больших и малых теологических системах, тоже воспринимается достаточно потешной методической рекомендацией для зрелого позитивистского ума.

Но на самом деле они правильно отражают направление – назад к целостности – к архесенсорной среде.

Мы должны понимать, что «назад» существует прямо здесь и сейчас, более того, может быть, архесенсорное и является основной средой психического за пределами привычного перцептивного и интеллектуального структурирования, реальным Дао, в котором потенциально есть всё.

Мы можем обозначить архесенсорный слой как уровень универсального единства, изначальной являющейся единой интегрированной структурой, в которой разделения по смыслам нет. Уровень универсального единства соответ-

ствуется, по всей видимости, одной из характерных волновых структур вселенной, имеющей наиболее древнее происхождение.

Этому уровню довольно сложно дать чёткое вербальное функциональное описание. Часть людей может описывать взаимодействие с информацией этого уровня как общение с Богом, Вселенским разумом, Единой энергией Вселенной, Универсумом, Мировым Духом и т. д. Наличие такого уровня во внутреннем пространстве индивидуума подтверждается как практическим опытом работы автора книги, так и целым рядом исследователей XX столетия: Р. Ассаджиоли, Ст. Грофом, А. Маслоу, Р. Моуди, Э. Кюблер-Россом, К. Уилбером, Идрис Шахом, К.Г. Юнгом. Это подтверждается также анализом религиозного опыта и положений мировых религий и восточных духовных практик.

Мне кажется одновременно, что именно архесенсорный слой является неким зеркалом, на котором индивидуальное человеческое сознание активно рисует различные формы трансцендентного и трансперсонального порядка. При этом содержание этих форм зависит не только от индивидуального опыта созерцающего субъекта, но и всего содержания более поверхностных языков сознания, их взаимодействия, культурно-социального контекста, в котором происходит «встреча с зеркалом».

Мы не можем не остановиться на понятии энергии, которое приобретает все большее значение в европейской психотерапии и психологии, одновременно не соотносится ни с какой модальностью опыта и задается как некая данность с различным содержанием.

Многие парапсихологические феномены, особенно связанные с экстрасенсорным чувствованием энергии (кожная чувствительность, свето- и цветовидение энергии, внутреннее ощущение энергии и др.), стали бы предельно понятны, если допустить, что восприятие энергии связано с особой формой рецепции, с особой модальностью опыта, который мы имели когда-то в древности, но затем утеряли или вытеснили как мировоззренчески неприемлемое.

На мой взгляд, первое модально-специфическое отражение архесенсорного слоя мы встречаем именно как модальное энергетическое ощущение, и подобное экстрасенсорное чувствование-восприятие является максимальным приближением опыта к архесенсорным стимулам, воздействующим на рецепторные поля. Можно сказать – первым способом реконструирования, структурирования сознанием архесенсорного слоя психической реальности. Более сложные интермодальные кинестетические ощущения этого порядка мы называем «приливом сил», «воодушевлением», «подъёмом энергии» и др.

Язык эмоций и чувств.

Следующий язык, язык эмоций, в процессе эволюции возник как средство, позволяющее живым существам определять биологическую значимость состояний организма и внешних воздействий. Самая примитивная форма этого языка – эмоциональный тон ощущений – существует уже в первые месяцы жизни ребенка (по некоторым новым исследованиям – уже во внутриутробном состоянии). Эмоциональный тон ощущений сопровождает непосредственные переживания, сопровождающие отдельные жизненно важные воздействия (вкусовые, температурные), и способствует их сохранению или устранению.

Чем дальше развивается ребенок, тем более дифференцированными становятся качества эмоций, усложняются объекты, вызывающие эмоциональное отношение. Ребенок постепенно научается контролировать эмоции, регулировать их внешнее выражение.

Эволюция языка эмоций как в филогенезе, так и в онтогенезе происходит от менее простых к более сложным, от целостных состояний к все большей и большей дифференцированности. Эмоции являются врожденными и их содержание и экспрессивные формы выражения у человека совпадают с другими животными (ярость, гнев, страх, эмоции доминирования, сексуальные эмоции). Нельзя их обозначить примитивными эмоциями, хотя они и связаны с удовлетворением органических потребностей. Базовые эмоции человека весьма богаты по содержанию и смыслу и часто являются сильнейшим мотивообразующим ядром для поведения и деятельности (вспомним слова Иоганна Шиллера “Любовь и голод правят миром”). Тем более, что на основе простейших эмоций у человека сформировались более сложные человеческие чувства. Чувства в психологии определяют и как форму человеческого сознания и как процессы внутренней регуляции деятельности человека. Они отражают отношение, переживание и смысл (значение для процесса его жизнедеятельности), которые имеют для него реальные или абстрактные, конкретные или обобщенные объекты.

Знание и тонкая рефлексия языка эмоций и чувств во внутреннем пространстве чрезвычайно значимы, так как они имеют важную регуляторную функцию. Согласно информационной теории эмоций, роль этого языка в организации целенаправленного поведения заключается в следующем:

- стремление усилить, продлить ситуации, в которых возрастает вероятность удовлетворения потребности (витальной, социальной, идеальной, потребности в компетентности или в преодолении препятствий),

- тенденция к ослаблению, предотвращению в ситуациях падения вероятности удовлетворения потребности.

В психологии всегда существовала проблема классификации чувств. Есть простые и сложные, высшие и низшие, по валентности положительные, отрицательные, амбивалентные и т.д.

Самые сложные классификации уже канули в Лета (например в буддизме выделяли 339 психических состояний – дхарм). Что касается высших социальных чувств, которые возникают как реакция на удовлетворение или неудовлетворение высших социальных стремлений и потребностей личности, то они чрезвычайно динамичны и зависят от эпохи, культуры, принадлежности различным социальным стратам и группам.

В цивилизованной Европе к высшим социальным чувствам относят: чувства долга, справедливости, чести, ответственности, патриотизма, солидарности, творческое вдохновение, трудовой энтузиазм, гуманизм. В христианстве это любовь и сострадание, покорность и жерственность, в буддизме это брахма-вихара – равенность, радостность, любящая доброта и сострадание. В психологии эмоций выделяют эстетические чувства – возвышенного, прекрасного, трагического, комического.

К низшим относят эмоции, которые менее других подверглись изменениям в процессе развития человечества: голод, боль, усталость, жажда.

К большому сожалению, выделение в языке эмоций и чувств своего “алфавита” в настоящий момент в европейской психологии является достаточно безуспешным занятием и не выдерживает никакой критики. Например, по валентности выделяют три группы

А) *Положительные чувства*: удовольствие, самодовольство, радость, чувство удовлетворенности собою, блаженство, восторг, уверенность, ликование, доверие, восхищение, симпатия (приязнь), уважение, спокойная совесть, нежность, чувство облегчения, любовь (половая), любовь (привязанность), чувство безопасности, предвкушение, умиление, злорадство, благодарность, чувство удовлетворенности, мести, гордость.

Б) *Отрицательные чувства*: Неудовольствие, ярость, горе, презрение, отчаяние, возмущение (негодование), тоска, неприязнь, печаль (грусть), зависть, уныние, злоба, скука, злость, огорчение, разочарование, ненависть, тревога, неуверенность (сомнение), боязнь, испуг, растерянность, недоверие, страх, ужас, смущение, стыд, жалость сострадание, неудовлетворенность собою, раскаяние, сожаление, досада, угрызение совести, нетерпение, досада, обида, горечь, чувство оскорбления, отвращение, гнев, омерзение, ревность.

В) *Амбивалентные (нейтральные чувства)*: безразличие, состояние спокойного, удивление, созерцание, изумление.

В духовных традициях отношение к эмоциям и чувствам чрезвычайно разнообразно от полного аскетического отказа до полной включённости и проживания. Часто традиции относятся к ним селективно, культивируя одни и подавляя другие.

Важно, что культивируемое чувство часто является настолько приоритетным, что находится за пределами морали и оценки или, что проявляет изнанку моральной индифферентности, является высшей добродетелью. Таковыми являются Великое Сострадание (махакаруна) в буддизме, любовь к ближнему в христианстве, чувство священной мести (джихад) в мусульманстве и др.

Это справедливо не только духовных традиций, но и любой системы формирования личности и характера. Часто понятие национального характера ассоциируется именно с формированием определенной культуры эмоционального реагирования.

Мы не будем анализировать подробно данную проблему в этой статье. Но важно отметить, что чувства являются не только пиковым выражением высших достижений традиции. Их культивирование является философским кредо и духовным путем.

Стратегически следует отметить, что любое чувство при глубоком проникновении-проживании может привести к пиковым состояниям-откровениям. При этом мы говорим не только о фрейдовском катарсисе. Это является достаточно важным, но не высшим уровнем постижения содержания чувств. Проникновенная работа с чувством может привести к состоянию высшего покоя и целостности наподобие «шуньяты», проживания пустотности как полноты бытия за пределами небытия и инобытия.

Язык образов.

Язык образов является основным языком, в котором отражается картина как внутренней психической реальности человека, так и внешнего мира во всех возможных модальностях опыта. Язык образов является способом структурирования реальности не только в модальностях опыта при непосредственном воздействии физических раздражителей на рецепторные поверхности, что связывает их с языком ощущений, но и психологическими феноменами такой сложности, как «Я-образ», образ другого в социальной перцепции.

Самым сложным в содержательном аспекте является образ мира (А.Н.Леонтьев) как целостная система представлений человека об окружающей реальности (физическая и социальная среда), так и о себе, своей деятельности, спонтанной активности. Мы можем допустить высшую интегрированность языка образов в понятии «субъектная реальность», но в силу того, что она соединяет все многообразие языков сознания, это допущение нам кажется необоснованным.

Образ включает в себя субъективную картину мира или его фрагментов, субъективную представленность предметов внешнего мира, обусловленную как чувственно воспринимаемыми признаками, так и гипотетическими конструктами, продуктами воображения и измененных состояний сознания. Образ содержит самого субъекта, других людей, пространственное окружение и временную последовательность событий, но всегда имеет субъективно-личностный характер. Будучи основой для реализации практических действий по овладению внешним миром, образ определяется также характером этих действий, мотивацией, установками и ценностями личности, которые в процессе деятельности исходный образ видоизменяют, все более удовлетворяя практическим нуждам.

Одно из важных свойств образа – его целостность (гештальт). Целостность образа детерминирована: онтологически – предметностью объективной реальности; психофизиологически – взаимодействием внешнего дистантного и двигательного анализаторов, объединяющихся в познавательный комплекс; физиологически – на уровне организма, и психологически – на уровне личности – активностью, направленностью на познание, привнесенностью содержания с самой личности в этот образ.

В нашем анализе мы не будем заниматься столь сложными категориями в силу того, что уверены в метафоричности самого словосочетания «образ мира». Это почти то же самое, что «образ тумана» – мы, в некотором приближении, понимаем, о чем идет речь, но не более того.

Понятие языка образов мы можем рассматривать в пределах, ограниченных современной когнитивной психологией. В соответствии с этой логикой мы можем анализировать образ по разным модальностям опыта: зрительной, слуховой, кинестетической, обонятельной и др., а затем интермодальные образы сложного характера.

Мы можем предпринять анализ от простых когнитивных структур восприятия к более сложным восприятиям интермодального характера (образ тела, образ Я), а от них – праобразам коллективного бессознательного, а затем к условиям их реструктуризации, от формы к ее исчезновению, от полноты бытия в

образе к небытию и пустоте, которые в духовной традиции считаются вершиной интеграции, хотя образ «Самости», «аллаи-виджняни», нирваны, самадхи, саттори представить обыденному человеку чрезвычайно трудно.

Язык символов.

Говоря о языке символов, трудно не вспомнить слова Э. Кассирера, который называл человека «animal symbolicum» – «символическое животное». Язык символов, как утверждал выдающийся русский психолог Л.С. Выготский, возникает уже на первом году жизни человека. Человека характеризует новый способ адаптации к среде – символический, который является для него новым измерением реальности.

Понятие *символа* в науке возникло очень давно, но оно по сегодняшний день не находит однозначного толкования. Это, наверно, обусловлено даже самым происхождением слова, в которое изначально вкладывалось разное содержание: а) symbolon – соединяющее, предметный знак (для опознавания постояльца), удостоверение; б) symbolon – правовое соглашение между греческими государствами (место встречи, сходка, conventio). То есть уже этимология указывает на двойственность – координирующий знак (символическое изображение) и некая договоренность об этом знаке (как понимать смысл этого символа).

Человек погружен не только в материальный, непосредственно воспринимаемый мир, но и запредельный, символический мир. Фольклор, мифы, искусство, религия – элементы этого мира. Человек погружен в пространство символических форм, мистических, эзотерических, ортодоксальных, мифологических, художественных, религиозных... Символ касается глубинных структур психики, он многозначен и многомерен, язык архетипов, общечеловеческих первообразов, построен на языке символов.

Символ многомерен и включает в себя и смысл координации и приметы, качества. Как знаки координации они отображают тот мир, о котором есть концессуальная договоренность культуре социального сообщества и наполняют символ атрибутивными качествами. Символ всегда указывает, направляет в определенное семантическое поле, при этом имеет свое экспрессивное, эмоциональное содержание.

Как координация, так и атрибутика, как символическое обозначение, так и вкладываемое смысловое содержание зависят полевой значимости в культурной среде.

Символ свастики для этнографа, занимающегося происхождением культуры это символ огня и жизни в архаических племенах, т.к. напоминает орудие добычи огня.

Для ведической философии это древний символ веры, руна.

Для многих живущих в России и помнящих Великую Отечественную войну – страшный символ жестокости и бесчеловечности фашизма.

Будучи помещёнными в определённом месте культурного смыслового поля, символы приобретают на карте реальности свою полевую ценность и содержание.

Язык символов, вне сомнения, более целостен и живописен. Он больше отражает архаические глубины человеческого сознания и удовлетворяет жажду наглядности и потребность в непосредственном контакте и общении с чувственно воспринимаемыми вещами. За символом сознание дорисовывает наглядно переживаемый миф, а обилие слов и знаков вызывает тоску по многомерности и мистическому чуду символического.

Мы можем прочесть сотни книг о смерти, но одинокий крест в поле не только возвращает нас от текстовой реальности к естеству бытия.

Одинокий крест возвращает стремление к полному охвату конкретного мира, пробуждает целостные переживания и открывает завесу к своему переживанию смертности, к своим смыслам и инсайтам.

Символ удовлетворяет нашу потребность в глобальных обобщениях и роднит нас с голосами вечности.

Созерцая символ мы разрываем туман слов и возвращаемся к тому, что может непосредственно созерцать глаз, слышать ухо, осязать рука, чувствовать животом.

Созерцая символ мы находим путь назад, к простоте и ясности бытия в мире.

Иногда мне кажется, что человек больше символическое животное, чем существо, несущее индивидуальное свободное сознание с бесконечно избыточностью в мышлении, эмоциях и поведении.

Дополнительным аргументом для этого тезиса является то, что кроме «знаков», названных символическими и обладающих репрезентирующей значимостью в культурном поле, существуют распространённые повсеместно символические действия, иногда достигающие такой сложности, что их усвоение требует многолетних упражнений для адепта (некоторые религиозные и светские ритуалы), непонятные только узкому кругу посвященных.

Язык знаков.

Язык знаков является самым молодым среди языков сознания в филогенетическом аспекте. В онтогенетическом аспекте ребенок только к годовалому возрасту начинает овладевать этим языком. В то же время это самый развитый и культивируемый язык современности, знаковая система, которой пользуются люди не только для коммуникативных целей, т.е. ради передачи информации, знаний о мире и о себе, но и в целях когнитивных, а также сохранения человеческого опыта.

Язык знаков является высшей формой реализации сознания, так как осознаваемое мышление обычно сопровождается и формируется в речи (письменной и устной). Язык знаков как форма сознания – это сложная система кодов, обозначающая предметы, признаки, свойства предметов, действия и отношения. Он обладает неограниченной информационной мощностью, так как он способен служить передаче информации любого рода о любом событии, факте, явлении, ситуации реального и представляемого мира.

Трудно обозначить единицу языка знаков. При первом приближении мы можем ей обозначить любой код, выраженный словом или словосочетанием.

Слово или словосочетание обозначает вещи, действия, качества, отношения. В этом и состоит его основная функция – его обозначающая роль. Тем самым мир как бы удваивается. С помощью языка человек может иметь дело с вещами, которые непосредственно не воспринимает, которые даже не входили в состав его прошлого опыта. Слово позволяет мысленно оперировать предметами даже в их отсутствие.

При этом слово-название подменяет, замещает, относит каждый предмет к определенному множеству. Таким образом, слово абстрагируется от предмета и становится орудием мышления. И в качестве такого орудия слово закладывает бесконечные возможности познания мира человеком, так как с помощью конечного числа элементов формировать в мышлении и передать бесконечное множество сообщений. Язык знаков имеет в своём инвентаре в принципе конечное число воспроизводимых элементарных знаков типа морфем и слов и ограниченное число способов конструирования бесчисленного множества новых, неповторимых сложных знаковых образований типа словосочетаний, предложений и текстов.

В Новом Завете от Иоанна написано: “Вначале было Слово и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было вначале у Бога. Все чрез него начало быть и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков”. Во многих смыслах здесь изложена в крайнем случае психологическая истина по отношению языка знаков – он обладает неограниченностью и непостижимостью в своей бесконечности, как и Бог, а мышление человека, основой которого является слово, и является “свет человеков”.

Называя какой-либо предмет, мы в той или иной мере его познаем, проникаем внутрь его. Это происходит в силу того, что в словах, запечатлен, сконцентрирован общественно-исторический опыт познания предметов, свойств, отношений. Слово (или словосочетание служит средством существования знаний), добытых в процессе познания соответствующих объектов. Сами же знания устанавливаются и передаются с помощью языка слов. В процессе социализации человек при помощи языка знаков не только приобретает знания, овладевая речью, но и учится определенным образом мыслить.

Словосочетание есть материальная оболочка мысли, оно как бы оформляет мысль. Без этой оболочки мысль теряется, «растекается», ей уже нельзя воспользоваться. Таким образом, налицо двойная связь: с одной стороны, то, о чем мы думаем, определяет выбор используемых нами слов, с другой стороны, используемые нами слова определяют то, как мы думаем [Burkhart R.C., 1994.].

Другая важная функция языка и речи – коммуникативная. С помощью речи люди общаются друг с другом, передают определенные сведения, выражают свои мысли, чувства и тем самым воздействуют друг на друга.

Язык знаков является символической репрезентацией опыта. Это единственная система, которая может представлять все другие языки сознания, а также представлять себя. Он не связан непосредственно ни с каким сенсорным органом. Как и в других языках сознания, он не только отражает особенности формирования психической карты реальности, но также расширяет или ограничивает восприятие.

Именно в языке знаков проявляется высшая форма демиургова качества сознания – мы создаем свой мир во всех его индивидуальных ограничениях и одновременно неповторимости и уникальности. Одновременно язык знаков, оформленный в слова и их сочетания, создает ту конфигурацию конценсуального сознания, которая существует в соответствии с требованиями общественного и физического порядка и которую мы обозначаем миром.

Таким образом, мир, формируемый нашим сознанием, является глобальным психологическим конструктом, в основе которого лежит интеграция 5 языков сознания.

Само логико-структурное описание этих языков сознания и одновременно сознания как таковости, на наш взгляд, является предметом усилий следующего поколения психологов.

Докт. филол. наук И.В. Приорова (Астрахань)
НЕСКЛОНЯЕМЫЕ ОМОНИМЫ-КОЛОРОНИМЫ
В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Представления о предметном происхождении цвета формировались постепенно и со времён античности стали выводиться путём «телесного аналогизирования» [Лосев 1990], поскольку цвет есть свойство тела вызывать определённые зрительные ощущения, которые очень часто воспринимаются носителями языка как отражательное свойство предмета, заменяющее сам предмет. Предметное происхождение цвета подтверждается и современной теорией его восприятия. В первую очередь при расчленении зрительного поля выделяются не отдельные цвета, а отдельные предметы или явления объективного мира как реакция отдельных нервных окончаний.

Если рассматривать мир цвета «как чисто психический феномен», а цвет как порождение нашего глаза и мозга, то искать его сущность следует только в природе световых волн. Однако каким-то образом эта феноменология цветного мира структурирована и отражена в языке так, что проявляется не только на уровне психических процессов узнавания цвета и запоминания слов, обозначающих его, но и на уровне функционирования цветообозначений в коммуникативной среде [Приорова 2008: 26–30].

Заимствованные цветообозначения типа *бордо, беж, хаки, маренго, моссика, индиго*, характеризующие различные смешанные цвета с оттенками, для названия которых в русском языке не существует семантических аналогов, становились объектом дискуссии в русле формально-грамматического подхода: вставал вопрос о принадлежности данных цветообозначений к разряду либо существительных, либо прилагательных. Представление о словах данного типа однонаправлено формировалось в морфологическом аспекте без систематизации их номинативных свойств. Функциональный анализ расширяет представление о нефлективной морфологии неизменяемых омонимов-колоронимов, которые полноценно функционируют как деклинационные цветообозначения в

политипологической системе русского языка, допускающей «отклонения от склонения» [Приорова 2010: 39-44; 151]. Их формальная редукция никаким образом не сказывается на функциональной активности.

С одной стороны, сходство данных слов с существительными проявляется в том, что они могут выступать в синтаксической роли подлежащего или дополнения при наличии определения (*ароматное бордо соблазняло, портной выбрал приятный беж*). Однако усиление их атрибутивной составляющей, как правило, рассматривается преимущественно при обозначении названия цвета, так как в роли родового классификатора употребляется слово *цвет* (ср. *цвет бордо* и *шляпа бордо*). При сравнении обрусевших слов *бордо, беж, хаки, электрик, терракот, сомон, фрез* и прочих колоронимов со словами того языка, из которого они заимствованы, обнаруживается отсутствие прямого семантического соответствия: в иностранном слове, как правило, нет значения названия цвета. В сочетаниях *цвет бордо* и *туфли беж* лексико-грамматические свойства колоронимов меняются в зависимости от типа сочетаемости. Если в словосочетании *сумка бордо* колороним *бордо* означает название определённого цвета и является грамматическим атрибутом к слову *сумка*, то в синтагме *цвет бордо* слово *бордо* не обозначает качество слова *цвет*. Исходя из этого, мы остановились на колоронимах с наибольшей частотностью употребления в русском языке (*беж, бордо, маренго*), грамматическая омонимия которых позволяет систематизировать их полифункциональные признаки.

Слово *беж* (фр. *beige*), заимствованное в XX веке, сегодня, как прежде, имеет значение цвета (светло-коричневый, с кремовым оттенком) и обозначает тип лёгкой шерстяной ткани из смеси крашеной и некрашеной мериносовой шерсти: *платье беж из креп-марокена*. С психологической точки зрения цвет *беж* символизирует консерватизм, поэтому в названии стихотворения Л. Филатова «*Апельсины цвета беж*» актуализируется особая цветовая символика. Метафоричные оттенки цвета *беж* трансформируются в русифицированную словоформу: 1) *балтийский пляж – беловато-бежевый*; 2) *пустыня – жёлто-бежевый*; 3) *французская мода – изысканный бежевый*, а ещё один оттенок: 4) *беж* – цвет луковой шелухи, не зафиксирован в лексикографических источниках: *В деревьях до сих пор красят шелухой лука (беж)...*

Слово *бордо* (фр. *bordeaux*) используется в России с 1891 г., через 10 лет (сначала в диалектной форме «*бардовый*» или «*бурдовый*») от него образовано прилагательное *бордовый* для обозначения цвета, но сегодня *бордо* выступает в функции собственных: 1) город во Франции; 2) винодельческий регион; 3) футбольный клуб и нарицательных имён: 4) сорт столовой свёклы, 5) тип винной бутылки; 6) сорт вина; 7) цвет.

Слово *маренго* представлено в лексикографических источниках лишь как наименование цвета «чёрный с серым отливом», однако нам удалось восстановить его полифункциональность по тринадцати позициям, подробное описание которых заслуживает отдельной статьи.

Литература

Лосев А.Ф. Философия имени [Текст] / А.Ф. Лосев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 262 с.

Приорова, И.В. Несклоняемые имена в языке и речи [Текст] : учеб. пос. / И.В. Приорова. – М.: Флинта : Наука, 2008. – 88 с.

Приорова, И.В. Взаимодействие парадигматики и синтагматики в русском языке [Текст]: монография / И.В. Приорова. – Астрахань: ИД «Астраханский университет», 2010. – 257с.

Докт. филол. наук Т.Ю.Тамерьян (Владикавказ)

ГЕНДЕРНЫЕ ОППОЗИЦИИ В АНГЛИЙСКОЙ КАРТИНЕ МИРА

Лингвокультурологические исследования гендерных проблем опираются на понятие феминизма – широкого общественного движения и философского течения, центральными вопросами которого являются вопросы о месте и роли женщин в обществе.

Концептуальный бинóm «*мужчина*» – «*женщина*» («*man*» – «*woman*») базируется на архетипической оппозиции «*мужское*» – «*женское*», который был не столько отражением биологических различий, сколько функциональных распределений ролей и социальных позиций. Структура гендерной оппозиции отражала коллективные представления о внутрисемейных отношениях и дифференциации хозяйственных ролей. В силу чего смешение гендерных ролей воспринималось как отклонение от нормы, нарушение традиционных общественных устоев, разрушение жесткой иерархической модели. В связи с этим основными задачами гендерологии являются не только описание статусно-ролевых и других аспектов жизнедеятельности мужчины и женщины, но и изучение причин мужского доминирования, утверждаемого в обществе через гендерные роли и отношения.

Мужское начало представляется доминантным, подчиняющим, женское – пассивным, подчиненным. Андроцентричная, патриархально ориентированная картина мира породила представление о женщине как источнике греха и зла. Утверждение порочности женщины проистекает из христианского канона о первородном грехе, ставшего политическим догматом для подавления и подчинения женщин в патриархальных культурах. В основе мужского доминирования лежит христианская концепция сотворения мира. В соответствии с библейским каноном первый человек Адам, сотворенный по божьему образу и подобию, соответственно Бог отождествляется с мужским началом и входит в категорию мужского рода.

Социальный статус женщины задается христианской концепцией возникновения мира, в соответствии с которой Бог создал женщину из ребра Адама. Согласно одной из иудейских интерпретаций Библии, Бог создал Еву "не из головы Адама, чтобы не была слишком умна; не из глаз, чтобы не подсматривала; не из уха, чтобы не подслушивала; не из уст, чтобы не болтала; не из сердца, чтобы не завидовала; а из ребра, чтобы была скромной, трудолюбивой и неза-

метной" [Книга Берешит – www.]. Данная идея получила развитие в работах английского теолога У.Уэйтли, утверждавшего, что Бог создал Еву из ребра, чтобы она осознавала свое подчинение [Hills 1995].

Ева считалась ответственной за грехопадение всего человеческого рода, поэтому Бог обрек женщин в муках рожать детей и подчиняться господству мужчин. Христианское представление о вторичности и "греховности" женщины объективировалось и в повседневной жизни: "нечистую" женщину не допускали в церковь, существовали запреты на изучение женщинами священных текстов и ведение службы. В семье вторичный статус женщины отражался в беспрекословном подчинении воле мужа. В качестве аргумента подчиненного положения женщин выступало библейское повествование о сотворении человека: «И сказал Господь Бог: не хорошо быть человеку одному; сотворим ему помощника, соответственного ему» [Бытие II:18]: «И создал Господь Бог из ребра, взятого у человека, жену, и привел ее человеку» [Бытие II:22]. Основанием для господства мужчины над женщиной является тот факт, что мужчина – первенец творения, тогда как женщина была создана второй. При этом игнорируется следующее утверждение о равнозначности мужчины и женщины: «И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их» [Бытие I:27]. Господь творил именно помощника, а не слугу, притом помощника, достойного мужчины, подходящего ему.

Другой аргумент, утверждающий мужское превосходство, связан с первой женщиной как виновницей грехопадения, поддавшейся искушению и нарушившей заповедь Божию.

Евангельская традиция фиксирует главенствующее положение мужчины, закрепив подчиненный статус женщины: «Жены, повинуйтесь своим мужьям, как Господу, потому что муж есть глава жены, как и Христос глава церкви...» [Послание к Ефессянам V:22-23]. В то же время возвеличивание мужчины предьявляет ответственность за женщину: «Мужья, любите своих жен, как и Христос возлюбил Церковь и предал Себя за нее» [Послание к Ефессянам V:25].

В Священном писании сильный пол усмотрел новые ресурсы для укрепления своих ведущих социальных позиций. Тема порочности женщины использовалась в политике подавления и подчинения женщин в патриархальных культурах. Значительное влияние на установление гендерных стереотипов оказала христианская традиция, рассматривающая женщину как источник зла, женщины составляли основной контингент жертв инквизиции [Hunter 1976]. Процесс женской эмансипации с античных времен однозначно связывался с деструктивными социальными последствиями, с распадом морали и разрушением семьи.

В христианской традиции оппозитивными женскими образами являются Ева и Мария. Ева олицетворяет греховную сторону женской сущности, в то время как Мария, напротив, воспринимается как символ божественности, душевной чистоты, непорочности, смирения и любви. Отношение к женщине в христианском обществе во многом зависело от того, какому началу в женщине – Еве или Марии – осуществлялась апелляция.

Общество того времени находилось под сильным влиянием христианской церкви. Женщина воспринималась как «сосуд греховный», считалось, что она

легче, чем мужчина, поддается соблазнам и является вольной или невольной пособницей дьявола. Культ Девы Марии не способствовал реабилитации женщин, поскольку католическая церковь приняла догмат о непорочном зачатии Марии и, таким образом, возвысила ее над всеми женщинами на недостижимую высоту святости [Гуревич 1989].

Церковь обличала такие женские пороки, как болтливость, злословие, любопытство, легкомыслие, злокозненность и суеверие; стремление к внешней привлекательности рассматривалась как тяга к пороку; склонность к танцам, хороводам и мирским песням и развлечениям порицалось. По словам А.Я. Гуревича, «среди многочисленных рассказов о женщинах лишь изредка встречаются такие, в которых они не выглядят моральными монстрами» [Гуревич 1989:250].

Женщины обвинялись не только в суевериях, но и в колдовстве. Если до конца XIII века церковь признавала существование ведьм только дьявольским наваждением и обманом, смущающим верующих, то начиная с XIV и до конца XVII века уже любая женщина могла стать жертвой ведовского процесса и закончить свою жизнь на костре [Муравьева – www.].

В XX веке в Англиканской церкви появились даже женщины-священослужители [Иванов – www.].

В период средневековья одним из способов обуздания женского греховного начала стало физическое уничтожение женщин, обвиненных в ведовстве. «Молот ведьм» (лат. *"Malleus maleficarum"*) был написан монахами-доминиканцами Я. Шпренгером, деканом университета в Кельне и Г. Инститорисом, профессором теологии в университете Зальцбурга и инквизитором в Тироле в 1487 г. В нем излагалась развернутая система обоснований справедливости подавления и физического уничтожения женщин на основе их первородной греховности. Монахи утверждали, что женщины маловерны, поэтому поддаются под козны дьявола и являются носителями и причиной зла на земле.

После выхода «Молота ведьм» началось «охота на ведьм» (англ. *witch hunt*). В 1490 г. католическая и протестантская церкви Европы объявили преследование ведьм, продолжавшееся около двух веков. По мнению К.Хилла, уже в ранних изданиях Библии на английском языке содержался призыв к уничтожению ведьм. Вместе с тем вполне обосновано предположение о том, что данные переводы были «подкорректированы» исходя из политических соображений, чтобы поддержать общеевропейскую христианскую акцию борьбы с колдовством в женском облики [Хилл 1998].

В разгар гонений на ведьм как отражение влияний церкви появляется понятие *woman hater* (1600-1610), *misogynist* (1656) «женоненавистник».

Гендерные стереотипы, заложенные еще в средневековье, способствовали сохранению традиционной для данного социума системы мировоззрения, фиксируя представления христиан-догматиков о том, что «женщины есть зло» («*women is evil*»).

Английский паремиологический фонд закрепил представления о порочности женщины и ее связи с дьяволом: *Women are the root of all evil; Women are the devil's net*. Женщина – это «первопричина зла»; «необходимое зло, послан-

ное на землю за грехи»; «сеть дьявола». Женщина представлялась инструментом в руках дьявола, вместе с тем, она – необходимое зло (*women are necessary evils*). Таким образом, evil «зло» понималось как: 1) *powerful force which causes wicked and bad things to happen, that which is reverse of good* «мощная сила, порождающая все плохое и вредное, то, что противопоставляется добру»; 2) *all the wicked and bad things* «всё злое и плохое» [CDE 2001]. А женщина как его олицетворение описывается при помощи таких дифференциальных признаков, как «грешная», «вредоносная», «злая» и «плохая».

В паремиях более позднего периода образ дьявола в женском облике стирается, но при этом сохраняются полярно маркированные оппозиции «мужское божественное начало» – «женское телесное начало»: *woman is a vulgar animal from whom man has created an excessively beautiful ideal; woman was God's second blunder; a woman's place is in the wrong; woman will be the last thing civilized by man*. Так, женщина признается существом «второго сорта», имеющим животное начало, неполноценным человеком, заблуждающимся, плохо обучаемым.

Аксиология мужского и женского миров в зеркале английской паремиологии асимметрична в качественном отношении. Маскулинные паремии (ПЕ), большинство из которых отражают позицию мужчин или являются максимумами, характеризуют мужчину позитивно, а женщину в большей степени негативно.

Отношение мужчин к внешности женщины (21 ПЕ) исходит из представлений о том, красота женщины – не самое главное: *Prettiness dies first*; Красота умирает первой.

С точки зрения мужчины добродетель в женщине важнее привлекательности: *A fair woman without virtue is like palled wine*. Красивая женщина без добродетели, как надоевшее вино. *Who has a fair wife needs more than two eyes*. У кого красивая жена, тому нужно больше чем два глаза.

Чрезмерная забота о своей внешности приводит к упадку в доме: *The more women look in their glass, the less they look to their house*. Чем больше женщина смотрит в зеркало, тем меньше она смотрит за домом.

Другой культурной универсалией является стремление женщин скрывать свой возраст, «продлевать» молодость, поскольку красота и молодость – это товар в патриархальной культуре: *The hell of women is old age*; Ад женщины – ее старость. *The longest five years in a woman's life is between twenty-nine and thirty*. Самые долгие пять лет проходят между двадцатью девятью и тридцатью годами.

В материале выборки нашла отражение бытовавшая в прошлые века точка зрения, что образование женщине не нужно и даже вредно: *A wise woman is twice a fool*; Мудрая женщина дважды глупа. *A morning sun, and a wine-bred child, and a Latin-bred woman. Seldom end well*. Утреннее солнце, вскормленный вином ребенок и женщина получившая классическое образование редко хорошо кончают.

С другой стороны, положительно оценивается женская интуиция, которую мужчине рекомендуется использовать: *A woman's advice is no great thing, but he who won't take it is a fool*. Совет женщины мало стоит, но нужно быть дураком, чтобы не прислушаться к нему. *Women's instinct is often truer than men's reason-*

ing. Женская интуиция часто вернее, чем мужская рассудительность. *Take the first advice of a woman and not the second.* Прислушивайтесь к первому совету женщины, а не ко второму. В последней поговорке имплицитно ущемляется женского интеллекта: первый совет основан на интуиции и, следовательно, имеет некоторую ценность; второй – на женских размышлениях и, соответственно, не принесет ничего хорошего.

Рекомендации по выбору мужа отражают утилитарный подход, характерный в целом для британской культуры: *Choose your man as you choose your shoes – for comfort and long wear.* Выбирайте мужа также как вы выбираете обувь: удобную и носкую.

Better be an old man's darling than a young man's slave; Лучше быть возлюбленной старого мужчины, чем рабыней молодого.

Men are like streetcars: there's always another coming along (if you miss one, there will be another one along in a few minutes). Мужчины, как машины на улице: всегда есть другой идущий навстречу (если вы упустите одного, появится другой в течение нескольких минут). *You can't live with men, neither can you live without them.* Вы не можете жить с мужчинами, но вы также не можете жить без них.

Выражая свое отношение к мужчинам, женщины признают, что не могут жить без мужчин, хотя, выходя замуж, англичанка не могла распоряжаться своим наследством и тем более не имела прав на имущество мужа: *A married woman has nothing of her own but her wedding-ring and her hair-lace.* Замужняя женщина не имеет ничего в собственности, кроме обручального кольца и накладки для волос.

Для мужчин проблема возраста и старения существенна, не менее значима, чем для женщины: *Men's years and their faults are always more than they are willing to own.* Мужчины всегда старше, чем им хочется и недостатков у них больше, чем им хочется иметь. При этом очевидна асимметрия в оценке состарившихся мужчин и женщин. Пожилой мужчина предстает в поговорках как умный, мудрый, терпеливый: *Men grow weaker and wiser.* Мужчины становятся слабее и мудрей. *You can't fool the old man.* Ты не можешь обмануть старого человека. *Only an old man has patience enough to plant a tree.* Только у старого человека достаточно терпения, чтобы посадить дерево. *An old man in the house is a good sign.* Старый человек в доме – это хороший знак. Положительное отношение к пожилым людям традиционно для многих культур.

Вместе с тем зафиксировано и несколько поговорок, отражающих негативное отношение к старикам – они немощны, глупы, впадают в детство: *There is no fool like an old.* Нет другого такого дурака, как старик *An old man is a bed of bones.* Старик – это кровать из костей. *An old man is twice a boy.* Старый человек дважды ребенок.

Отношение к женщине/жене проявляется в установившемся мнении о том, им нельзя доверять: *Never trust a woman, even if she has born you seven children.* Никогда не доверяй женщине, даже если она родила тебе семерых детей. *A woman, a dog, and a walnut tree – the more you beat them, the better they be.* Жен-

щина, собака и каштановое дерево – чем больше вы их бьете, тем лучше они становятся.

Английские мужчины осознают, что без женщины мужчина не полноценен: *A man without a wife is but half a man*. Мужчина без жены полчеловека. *A house without woman and firelight is like a body without soul or spirit*. Дом без женщины и очаг, как тело без души и духа. *A man without a woman is like a ship without a sail*. Мужчина без женщины, как корабль без парусов.

Необходимо проявлять строгость по отношению к женам: *He that lets his wife go to every feast and his horse drink at every water, shall neither have good wife nor good horse*. Тот, кто позволяет своей жене ходить на каждый праздник и лошади пить везде воду, не будет иметь ни хорошей жены, ни хорошей лошади. *If the husband be not at home, there is nobody*. Если мужа нет дома, то в доме нет никого.

С позиции мужчины хорошая жена – залог благополучия и счастья: *A good wife and health is a man's best wealth*. Хорошая жена и здоровье – главное богатство мужчины. *A cheerful wife is the joy of life*. Веселая жена – это радость жизни. *A worthy woman is the crown of her husband*. Достойная жена – это корона на голове ее мужа. *A good wife makes a good husband*. Хорошая жена делает хорошего мужа. *Two things do prolong life: a quiet heart and a loving wife*. Две вещи продлевают жизнь – спокойное сердце и любящая жена.

Хорошие жены бережливы, экономны и трудолюбивы; плохие жены – расточительны и ленивы: *Good wife spares what the cat eats*. Хорошая жена бережет то, что кот ест. *A woman's work is never done*. Женская работа никогда не кончается. *House goes mad when women gad*. Дом сходит с ума, когда женщина бездельница.

Проявлением «черного» английского юмора можно признать следующие высказывания о жене (10 ПЕ): *Two days good with his wife – the day he marries her and the day he buries her*. Два дня с женой – день, когда он жениться, день, когда он хоронит ее. *A dead wife is the best goods in a man's house*. Мертвая жена – это лучшее добро в доме мужчины.

Мужской подход к проблеме брака отражает английскую парадоксальность, на основании которой утверждается, что жена – это необходимое зло, но без женщин нельзя обойтись (16 ПЕ): *When a man marries his trouble begin*; Когда мужчина женится, его несчастья начинаются. *Advise none to marry or to go to war*; Не советуйте никому жениться или идти на войну. *Honest men marry soon, wise men no at all*; Честные мужчины женятся быстро, мудрые не женятся никогда. *God help the man who won't marry until he finds a perfect woman and God help him still more if he finds her*. Бог помогает мужчине, который не хочет жениться, до тех пор, пока он не находит совершенную женщину, и он помогает ему еще больше, если он находит ее.

Плоха жена или хороша – жениться необходимо: *Wives must be had be they good or bad*; Жены должны быть плохие или хорошие.

Однако жену следует выбирать с умом и оценивать по достоинствам: *A wife is sought by her virtue, a concubine for her beauty*. Жену подбирают по достоинствам, а наложницу по красоте. *Choose a wife by your ear rather than by*

your eye. Выбери жену больше по тому, как она говорит, чем как она выглядит. *Take the wine of a good soil and the daughter of a good wife*. Бери виноград, выращенный на хорошей почве, а дочь хорошей жены. *He has fault of a wife, that marries mama's pet*. Тот ошибется в выборе жены, кто выберет маменькину дочку.

Нужно слушать только свое сердце, не прислуживаться к чужим советам: *I am choosing a wife, and buying a sword we ought not trust another*. Выбор жены и покупку меча мы не должны доверять никому другому.

Жениться лучше на женщине с характером, пусть и строптивой, а не на робкой, застенчивой девушке: *It's better to marry a shrew than a sheep*. Лучше жениться на строптивой женщине, чем на безропотной (овце).

Мужчины осознают, что ответственность за брак лежит на них: *A good husband makes a good wife*. Хороший муж делает хорошую жену. *The worse the husband – the better the soldier*. Чем хуже муж, тем лучше солдат. *The better workman, the worse husband*. Чем лучше работник, тем хуже муж. Чем больше внимания он уделяет работе, тем менее внимания к жене.

Считается, что настоящим супружеством может считаться только первый брак: *The first wife is matrimony, the second company, the third heresy*. Первый брак – это супружество, второй – компания, третий – ересь.

Отношение к вдовам и, особенно, к повторным бракам традиционно негативное в британской культуре, поскольку считается, что вдовы разбогатели за счет покойного мужа, дух который будет мешать новой семье: *The woman who marries many is disliked by many*. Женщина, которая много раз выходит замуж, нелюбима многими. *Widows are always rich*. Вдовы всегда богаты. *He that marries a widow and two children marries three thieves*. Тот, кто женится на вдове и двух детях, женится на трех ворах. *Never marry a widow unless her first husband was hanged*. Никогда не женись на вдове, если только ее муж не был повешен.

Разграничение статусных позиций мужа и жены отражено в следующих поговорках: *Men build houses, women build homes*. Мужчины строят здания, женщины создают дом. *Wife and children are bills of charges*. Жена и дети – это счета для оплаты.

Отношения к браку сына и дочери также различны. *Marry your son when you will, your daughter when you can*. Жените сына, когда хотите, а дочь выдавайте замуж, когда можете.

Холостяки чувствуют свое преимущество над женатыми мужчинами, они просты и неприхотливы: *Bachelor's fair: bread and cheese and kisses*; Холостяки просты. Хлеб, сыр и поцелуй. *We bachelors grin, but you married men laugh, till your hearts ache*; Мы, холостяки, ухмыляемся, когда вы женатые смеетесь, пока ваши сердца не начнут болеть. С другой стороны: *A lewd bachelor makes a jealous husband*. Развратные холостяки становятся ревнивыми мужьями.

Общая оценка мужчины в британской ментальности несоизмеримо выше, чем женщины: *A bad woman is worse than a bad man*. Плохая женщина хуже плохого мужчины.

A man of straw is worth a woman of gold. Мужчина из соломы (соломенное чучело) достоин женщины из золота.

По сравнению с женщинами, мужчина – меньшее зло: *Man, woman and devil are the three degrees of comparison*. (Мужчина, женщина и дьявол – три степени сравнения).

Следует заключить, что традиционный образ женщины в британской культуре аксиологически полярен: с точки зрения мужчин, добродетель и хозяйственность женщины важнее привлекательности. Вместе с тем общеизвестно, что в патриархальной культуре молодость и красота – это товар и необходимое условие для удачного брака. В характере женщины подчеркиваются практичность и утилитарный подход к жизни. Английская паремиология отражает стереотипное представление о том, что женщина не должна получать образование.

Аксиология образа мужчины включает большее количество предпочтений и рекомендаций. Возраст для мужчины столь же значим, сколько и для женщины. Считается, что с возрастом мужчина становится мудрее, но вместе с тем физически слабее. А пожилые люди (как мужчины, так и женщины) – немощны и глупы. Признается, что мужчина без женщины – это полчеловека, а хорошая жена – это залог благополучия и счастья. Однако британский мужчина проявляет недоверие к своей жене, вербализованное в традициях «чёрного» английского юмора. Общая оценка мужчины в британской ментальности несоизмеримо выше, чем женщины.

Литература

Гуревич А.Я. Избранные труды./ Том 2. Средневековый мир. М. — СПб.: Университетская книга, 1999. 560с.

Иванов А. Женщины-священники в Англиканской церкви в Англии. «Немецкая волна» // <http://www.dwworld.de/dw/article/0,1564,1183197,00.html>.

Хилл К. Английская Библия и революция XVII века. М.: ИВИ РАН, 1998. 490 с.

Hunter J.E. Images of Women // *Journal of Social Issues*. 1976. – N32. P.95-99.

Hills H. Commonplaces: the woman in the street: text and image in the work of Jenny Holzer and Barbara Kruger // *Language, gender and society* / Ed. by New York: Longman.1995.P.240-256.

Муравьева М.Г. Охота на ведьм // Словарь гендерных терминов // <http://www.owl.ru/gender/126.htm/> .

Библия. Бытие – <http://www.jesuschrist.ru/bible/?b=1&c=1>

Книга Берешит – <http://toldot.ru/tora/library/humash/bereshit/bereshit/>

CDE – 2001 Cambridge Dictionary of American English. Cambridge: Cambridge University Press, Collins Cobuild English Dictionary for Advanced Learners. Glasgow: Harper Collins Publishers, 2001. 1824 p.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|-----------|
| От редколлегии | 3 |
| Проблемы языка и мышления поэта и писателя в генетическом и сопоставительном аспектах | 4 |
| <i>Докт. филос. наук А.А. Гагаев (Рузаевка, Мордовия), докт. пед. наук П.А. Гагаев (Пенза)</i> | |
| ФИЛОСОФИЯ РУССКОЙ СКАЗКИ. РУССКИЙ ДУХ..... | 4 |
| <i>Студент С.А.Разводов (Ульяновск)</i> | |
| ЗАВИСИМОСТЬ ЛИЧНОСТНЫХ СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ УСТАНОВОК С.ЕСЕНИНА ОТ ХАРАКТЕРА ПРОТЕКАНИЯ ДЕТСТВА И ЮНОСТИ..... | 20 |
| <i>Асп. И.И.Тукаева (Ульяновск)</i> | |
| О СОХРАННОСТИ В РУССКОМ МИФОЛОГИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ АРХЕТИПОВ ВОЛКА И ЛИСЫ (На материале пилотажного исследования)..... | 23 |
| Логико-структурные аспекты проблемы язык и мышление поэта и писателя | 29 |
| <i>Аспирант Ю.В.Котова (Ульяновск)</i> | |
| ЯЗЫКОВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ОПТИМИЗМА/ПЕССИМИЗМА В ПЕСНЯХ “THE BEATLES” КАК ПРОБЛЕМА ТЕОРИИ ЯЗЫКА | 29 |
| <i>Н.С.Куприянова (Пенза)</i> | |
| СИНТАКСИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТА СМЕХ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ..... | 36 |
| <i>Канд. филол. наук С. Ю. Преображенский (Москва)</i> | |
| СТИХЕМА (ВОПРОСЫ ГРАММАТИКИ СЛУШАЮЩЕГО/ГОВОРЯЩЕГО В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ)..... | 40 |
| <i>Канд. филол. н. М.Ю. Чернышов, А.В. Каверзина (Иркутск), Г.Ю. Чернышова, Е.А. Сотова (Саранск), А.М. Журавлева (Москва)</i> | |
| ПОЭТИКА И ДИСКУРС: ЛОГИКО-СТРУКТУРНЫЕ, ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МЫШЛЕНИЯ ПОЭТА..... | 40 |
| Динамические аспекты проблемы язык и мышление поэта и писателя | 44 |
| <i>Канд. психол. наук А.Ф. Корниенко (Казань, Россия)</i> | |
| ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ГЛАГОЛОВ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ..... | 44 |
| <i>Доктор филол. наук Н.П. Пешкова (Уфа)</i> | |
| ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ «ПРИСУТСТВИЯ» АВТОРА В ПРОЦЕССАХ ПОНИМАНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА..... | 45 |

Функциональные аспекты исследования

| | |
|---|-----|
| языка и мышления поэта и писателя | 48 |
| <i>И.Г.Казмина, канд. филол. наук С.О. Гуляйкина (Пенза)</i> | |
| МНОГОАСПЕКТНОСТЬ ПОНИМАНИЯ ПОЭТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ | 48 |
| <i>Канд. филол. наук А.Г.Кулик (Воронеж)</i> | |
| ТИП СОВЕТСКОГО ПОЭТА В РАБОТАХ О. БРИКА | 49 |
| <i>Канд. филол. наук М. Г. Луннова (Пенза)</i> | |
| СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННЫХ ПЕНЗЕНСКИХ ПОЭТОВ И ПИСАТЕЛЕЙ | 51 |
| <i>И.В.Маравина (Ульяновск)</i> | |
| ОТРАЖЕНИЕ СЕМЕЙНЫХ СЦЕНАРИЕВ В ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ | 53 |
| <i>Докт. филол. наук А.В.Пузырёв, студентки Е. П. Борисова, А. Г. Морозова (Ульяновск)</i> | |
| НАПРАВЛЕННОСТЬ ХИТОВЫХ ПЕСЕН РАДИОСТАНЦИЙ <i>ЕВРОПА+</i>, <i>РУССКОЕ РАДИО</i>, <i>РАДИО DFM</i> И <i>LOVE RADIO</i> В 2012 Г. | 54 |
| <i>Канд. филол. наук И. Г. Родионова (Пенза)</i> | |
| ОБ ОДНОМ АНАЛИТИЧЕСКОМ СПОСОБЕ ВЫРАЖЕНИЯ ПРОШЕДШЕГО ВРЕМЕНИ ГЛАГОЛА (на материале художественной прозы К. Г. Паустовского) | 62 |
| <i>Е.В.Хомякова (Москва)</i> | |
| ТВОРЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ ПИСАТЕЛЯ В ЗЕРКАЛЕ ПРОЕКТА «ВИДЕОТЕКСТ» | 64 |
| | |
| Эстетические аспекты взаимодействия | |
| языка и мышления | 67 |
| <i>Канд. пед. наук В.В.Бахтин (Пенза)</i> | |
| ПАРАЛЛЕЛИ МЕЖДУ РЕЧЕВОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИЕЙ | 67 |
| <i>А.Д. Гимаева (Ульяновск)</i> | |
| О СПОСОБАХ ПЕРЕВОДА ЗВУКОВЫХ ПРОДЛЕНИЙ В ПЕРЕВОДНОМ ТЕКСТЕ | 69 |
| <i>Куприянова Н.С., Хаустова И.А. (Пенза)</i> | |
| «СЕВАСТОПОЛЬСКИЕ РАССКАЗЫ» Л.Н. ТОЛСТОГО СКВОЗЬ ПРИЗМУ КЛЮЧЕВЫХ КОНЦЕПТОВ ТЕКСТА | 71 |
| <i>Докт. филол. наук А.В.Пузырёв (Ульяновск)</i> | |
| НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПСИХОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА | 72 |
| <i>Канд. филол. наук И.А. Пуник (Ульяновск)</i> | |
| ВАРИАТИВНОСТЬ МЕЛОДИЧЕСКИХ УРОВНЕЙ РЕПЛИК В СТРУКТУРЕ ЗВУЧАЩЕГО ДИАЛОГИЧЕСКОГО ТЕКСТА | 100 |
| <i>Канд. филол. наук С.Ш.Рыткина (Ульяновск)</i> | |
| ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ЛИНГВОКУЛЬТУРНОЙ ПАРАДИГМЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА | 102 |

Докт. филол. наук И.В. Труфанова (Москва)
ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ
В РАССКАЗЕ В.В. НАБОКОВА «СОВЕРШЕНСТВО»103

Педагогические аспекты проблемы

язык и мышление поэта и писателя109

*Л.Н.Гаврилова, С.В.Селищева, Н.В.Хусаинова,
канд. пед. наук Р.Р.Фатхуллина (Ульяновск)*

РАЗВИТИЕ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ ДОШКОЛЬНИКОВ ПРИ ЧТЕНИИ
КЛАССИЧЕСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(На материале произведения А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц»).....109

Е.В. Казакова (Ульяновск)

ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕЧЕВОГО РАЗВИТИЯ
ДОШКОЛЬНИКОВ С ТЯЖЕЛЫМ НАРУШЕНИЕМ РЕЧИ
ЧЕРЕЗ ОЗНАКОМЛЕНИЕ С ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ.....111

Канд. пед. наук О.Н.Лёвушкина (Москва)

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ТЕКСТА КАК ПОНЯТИЕ
МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА113

Идиостилевые аспекты проблемы

язык и мышление поэта и писателя117

О. Я. Бараиш (Москва)

«БРОДСКО-ПОЛЬСКАЯ ДРУЖБА»: ПОЭТИЧЕСКОЕ ИНОЯЗЫЧИЕ
КАК КОНСТРУКТИВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ИДИОСТИЛЯ117

Докт. филол. наук Г.В.Векишин (Москва)

ЕЩЕ РАЗ О ГОРОДЕ И ДОРОГЕ У Н.В. ГОГОЛЯ118

Аспирант С.А. Гейченко (Москва)

ПИСАТЕЛЬСКОЕ МЫШЛЕНИЕ ФИЛОСОФА:
МЕЖФРАЗОВЫЕ ОТНОШЕНИЯ И СВЕРХФРАЗОВАЯ СТРУКТУРА
(На материале сочинений П.А.Флоренского и А.Ф.Лосева).....120

Л.В.Гордеева (Пенза)

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ИНТОНАЦИОННОМ АНАЛИЗЕ
МУЗЫКАЛЬНОГО ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА
(на примере творчества пензенских поэтов и композиторов).....125

Студентка И.С.Гуренко (Ульяновск)

О ДИНАМИКЕ НАПРАВЛЕННОСТИ ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
А.Б.ПУГАЧЁВОЙ127

Доктор филол. наук Н.В.Дмитрюк (Чимкент, Казахстан)

СЛОВО И ОБРАЗ В ТВОРЧЕСТВЕ Ч.АЙТМАТОВА:
ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ137

Докт. филол. наук А.В.Лемов (Саранск)

СПЕЦИФИКА ИНДИВИДУАЛЬНОГО
МЕТАФОРИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ МИРА В ПОЭЗИИ

| | |
|--|-----|
| (По данным ассоциативных словарей)..... | 139 |
| <i>Студенты С.А.Маркин, Ек.Н.Казакова (Ульяновск)</i> | |
| О ДИНАМИКЕ НАПРАВЛЕННОСТИ ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА В.С.ВЫСОЦКОГО..... | 140 |
| <i>Канд. филол. наук О.Г. Мукина (Ульяновск)</i> | |
| ИДИОСТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭЗИИ М. ЛЕРМОНТОВА (На материале речевого выражения синестезии)..... | 157 |
| <i>Студентки В.В.Сафронова, Е.В.Чанаева (Ульяновск)</i> | |
| НАПРАВЛЕННОСТЬ ХИТОВЫХ ПЕСЕН ЛУИЗЫ ВЕРОНИКИ ЧИККОНЕ (МАДОННЫ)..... | 160 |
| <i>Докт. филол. наук С.А.Сухих (Краснодар)</i> | |
| БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ АВТОРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ..... | 172 |
| <i>Докт. филол. наук Г.Г. Хисамова (Уфа)</i> | |
| О СВОЕОБРАЗИИ ИДИОСТИЛЯ В.М.ШУКШИНА | 173 |
| <i>Докт. филос. наук, канд. психол. наук Л.В.Шабанов (С.-Петербург)</i> | |
| ДЖОН ЛЕННОН В СВОИХ КНИГАХ: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ И ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ | 175 |
| <i>Студентка Е.А.Шишкина (Ульяновск)</i> | |
| О НАПРАВЛЕННОСТИ ПЕСЕН ГРУППЫ «МАШИНА ВРЕМЕНИ» | 180 |
| Опыты интроспекции поэтов и писателей | 190 |
| <i>Александр Владимиров (Ульяновск, Россия)</i> | |
| О ПОЭЗИИ..... | 190 |
| <i>Вера Копецка (Броумов, Чешская республика)</i> | |
| Я В ПОЭЗИИ И ПОЭЗИЯ ВО МНЕ..... | 193 |
| Общепсихологические и общелингвистические аспекты проблемы язык и мышление | 196 |
| <i>Н.А.Андреев (Москва)</i> | |
| РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ АВТОРА БИБЛИОТЕЧНОГО БЛОГА..... | 196 |
| <i>Э.Н.Гилязиева, канд. пед. наук О.А.Мирончева (Ульяновск)</i> | |
| К ВОПРОСУ СОЗДАНИЯ ИМИДЖА ВУЗА | 197 |
| <i>Докт. психол. наук В.В.Козлов (Ярославль)</i> | |
| ЛОГИКО-СТРУКТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ЯЗЫКА И МЫШЛЕНИЯ | 200 |
| <i>Докт. филол. наук И.В. Приорова (Астрахань)</i> | |
| НЕСКЛОНЯЕМЫЕ ОМОНИМЫ-КОЛОРОНИМЫ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ..... | 211 |
| <i>Докт. филол. наук Т.Ю.Тамерьян (Владикавказ)</i> | |
| ГЕНДЕРНЫЕ ОППОЗИЦИИ В АНГЛИЙСКОЙ КАРТИНЕ МИРА..... | 213 |
| Оглавление | 221 |

Научное издание

**Язык и мышление поэта и писателя:
Психологический и лингвистический аспекты**
Материалы XIII-й Международной научной конференции
(Ульяновск, 15-18 мая 2013 года)

Ответственный редактор *А.В. Пузырев*
e-mail: puzyrev-a-v@yandex.ru

Печатается в авторской редакции

Электронный набор *А.В. Владимиров*
Компьютерная верстка *А.В. Владимиров*

Подписано в печать 29.04.13.
Формат 60x84/16.
Уч.-изд. л. 12,0. Усл. печ. л. 12,2.
Тираж 100 экз. Заказ 52 /ЭР236

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии «Мастер-студия»
Адрес: 432071, Россия, г. Ульяновск, ул. Марата, 8.
Тел. (8422) 44-56-08, 44-56-09, 44-55-33. Факс: (8422) 44-55-30.