

**Актуальные проблемы
литературоведения,
языкознания и культуры
Восточной Сибири,
Монголии и Китая**

**Материалы III Международной
научно-практической
конференции молодых учёных**

2020

ФГБОУ ВО «ВОСТОЧНО-СИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ, ЯЗЫКОЗНАНИЯ И КУЛЬТУРЫ
ВОСТОЧНОЙ СИБИРИ, МОНГОЛИИ И КИТАЯ**

*Сборник материалов
III Международной научно-практической
конференции молодых учёных*

Улан-Удэ
Издательско-полиграфический комплекс
ФГБОУ ВО ВСГИК
2020

УДК [8+008](571.5+517.3+510)

ББК 83+81+71

A 437

Утверждено
редакционно-издательским Советом
ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный
институт культуры»

Ответственные редакторы:

доктор исторических наук Цыремпилова И. С.
доктор филологических наук Серебрякова З. А.

Редакционная коллегия:

кандидат филологических наук Ринчинова А. В.
кандидат филологических наук Шойбонова С. В.
Исаков А. В.

Переводчик

кандидат филологических наук Хобракова Л. М.

A 437

Актуальные проблемы литературоведения, языкоznания и культуры Восточной Сибири, Монголии и Китая : сборник материалов III Международной научно-практической конференции молодых учёных / отв. ред.: Цыремпилова И. С., Серебрякова З. А. – Улан-Удэ : Издательско-полиграфический комплекс ВСГИК, 2020. – 296 с.

ISBN 978-5-89610-308-0

В сборник вошли статьи участников III Международной научно-практической конференции молодых учёных «Актуальные проблемы литературоведения, языкоznания и культуры Восточной Сибири, Монголии и Китая», которая прошла 15 октября 2020 года в Восточно-Сибирском государственном институте культуры. Тематика статей – языки, литература, культура народов России и зарубежья. Издание адресовано студентам, молодым учёным, интересующимся вопросами региональной филологии и культуры.

ISBN 978-5-89610-308-0

© ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры», 2020.

Уважаемые участники конференции, коллеги, читатели!

В этот сборник вошли статьи участников III Международной научно-практической конференции молодых учёных «Актуальные проблемы литературоведения, языкоznания и культуры Восточной Сибири, Монголии и Китая», посвящённой 60-летию Восточно-Сибирского государственного института культуры.

В условиях поликультурного региона, каким является Восточная Сибирь, очень важно общение молодых учёных, занятых исследованиями культуры различных этносов. Поскольку народы Восточной Сибири имеют давние исторические и культурные связи с народами Монголии и Китая, а также в связи с высоким уровнем развития китаистики и монголоведения в нашем регионе, было решено в рамках одного научного мероприятия обсудить широкий круг проблем гуманитарных исследований как Восточно-Сибирского региона, так и приграничных стран.

Конференцию уже третий год организует кафедра литературы и языкоznания Восточно-Сибирского государственного института культуры. С каждым годом всё более расширяется география участников. В этом году свои работы прислали студенты, магистранты и аспиранты из Беларуси, Москвы, Санкт-Петербурга, Ростова-на-Дону, Элисты, Екатеринбурга, Новосибирска, Улан-Удэ, Владивостока. Примечательно, что ежегодно в конференции принимают участие студенты из Монголии и Китая, обучающиеся в российских вузах. Разнообразна тематика проведённых исследований. Наибольший интерес у молодых учёных Сибири и Дальнего Востока вызывают проблемы региональной филологии, культурного наследия и современной культурной жизни этого обширного и самобытного российского региона. Не остались без внимания и актуальные вопросы русской и зарубежной филологии, мировой культуры и искусства, и особенно, конечно, культуры Монголии и Китая.

Благодарим всех, кто принял участие в создании сборника и надеемся, что участие в конференции было интересным и продуктивным для всех авторов и что наш совместный труд привлечёт внимание широкого круга читателей.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК 821.111(73)-31.09

Амгаланова А. А.

Amgalanova A. A.

Сангадиева Э. Г., научный руководитель

Sangadieva E. G., scientific supervisor

АНТИУТОПИЯ Э. БЁРДЖЕССА В РОМАНЕ «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН»

THE DYSTOPIA OF A. BURGESS IN THE NOVEL «A CLOCKWORK ORANGE»

Автор рассматривает роман Э. Бёрджесса «Заводной апельсин» для выявления типологического сходства с жанром антиутопии и поиска особенностей воплощения художественного замысла, к которому автор прибегает для выражения собственного миропонимания и критики социокультурных явлений современной ему эпохи

The author examines A. Burgess's novel "A clockwork orange" to identify typological similarities with the genre of dystopia and search for features of the artistic idea implementation, which the author uses to express his own worldview and criticism of socio-cultural phenomena of the modern era.

Ключевые слова: роман, антиутопия, общество, личность, герой, будущее, язык.

Keywords: novel, dystopia, society, personality, character, future, language.

Искусство является древней формой постижения окружающего мира человеком. При изучении произведений искусства прошлого – художественных работ, музыкальных произведений, литературных текстов – человечество имеет возможность восстановить не только произошедшие исторические события, культуру, уклад жизни прошлых веков, но и проследить за становлением и развитием общественной мысли и настроений, философских изысканий, а также изучить

доминирующие моральные и нравственные принципы прошедших веков. Таким образом, искусство становится презентацией современной ему реальности.

ХХ столетие наиболее полно отобразилось в литературном жанре антиутопии. Необходимо сказать, что протекающие на тот момент социально-исторические процессы подготовили для дальнейшего развития данного жанра благодатную почву: произошедшие две мировые войны, крупные революции в ряде стран, гражданские войны, интенсивное развитие науки и становление тоталитарного политического режима в крупных странах. Вышеперечисленные процессы напрямую отразились в антиутопических произведениях, которые стали полной противоположностью утопической модели общества. В связи с этим ХХ столетие можно с точностью охарактеризовать как век воплощенных антиутопий.

Однако данный жанр востребован сегодня: на зарубежных и отечественных книжных рынках особой популярностью пользуются такие книги, как «Бегущий в лабиринте» Д. Дэннера, «Голодные игры» С. Коллинз, «Мечтают ли андроиды об электроовцах» Ф.К. Дика, «Дивергент» В. Рот, «Метро 2033» Д. Глуховского, «S.T.A.L.K.E.R.» А. Левицкого, Д. Силлова, А. Калугина и др. Помимо этого, в 2020 году издательская группа «Эксмо-АСТ» озвучила список самых продаваемых и пользующихся спросом среди читательской аудитории произведений и их авторов прошедшего десятилетия. Рейтинг возглавил роман Дж. Оруэлла «1984» [1].

«1984» считается классическим романом-антиутопией, где автор усматривал главный источник зла в политическом режиме, в частности, в тоталитарной системе. Собственно, во многих антиутопиях герои сражаются, отстаивая свою свободу, с действующим политическим режимом; именно государство или действующий правитель выступает в роли антагониста. Таковы произведения Е. Замятиня «Мы», А. Платонова «Котлован», Р. Бредбери «451 градус по Фарингейту» и др.

Роман «Заводной апельсин» Э. Бёрджесса интересен при изучении жанра антиутопии тем, что главным источником бед и зла писатель нарякает человека, его личность – морально разлагающуюся, сверхраскрепощенную, жестокую, склонную к иррациональным по своей природе насилию, злу и пороку. Именно в человеческой жестокости, по мнению автора, заключается кризис XX столетия. Раскрепостила и озлобила личность не столько государственная система, сколько само общество с его культом вседозволенности. Таким образом, Э. Бёрджесс вступает в своеобразную полемику со взглядами Дж. Оруэлла на источник человеческих бед и несчастий. Писатель в равной степени возлагает ответственность за судьбу человека как на Систему, так и на саму личность. Ведь попытки государства (действие романа происходит в Англии 1990-х гг.) запрограммировать мышление преступников на совершение исключительно добрых поступков при помощи новейших социопедагогических методик, по типу введения специальной вакцины и просмотра фильмов, содержащих особо жестокие сцены насилия, лишь лишают человека права на свободный выбор между добром и злом. Фактически Система в «Заводном апельсине» изначально предполагает, что личность не сможет самостоятельно встать на путь исправления и осмысления собственной жестокости, тем самым отрицая в человеке мораль и совесть.

Система не смогла искоренить в Алексе жестокость, её лишь подавили: он продолжает мечтать о мести, хочет снова воображать фонтаны крови и слушать Баха. Однако взращенный в нем рефлекс – каждый раз думая о насилии герой чувствует тошноту и боли в животе – мешают ему вернуться к прежнему образу жизни. Более того, общество «заводного апельсина» отказывается принимать новую личность Алекса и из «охотника» он превращается в жертву. Не случайно автор вводит в роман заимствование из «Поминок по Финнегану» Дж. Джойса, прибегая к смысловой аттракции двух сходно звучащих слов-омонимов: *orange* – это апельсин, а в малайском языке – человек. Э. Бёрджесс сатирически заостряет картину жизни

общества, которым движут благие намерения, делающие в итоге личность морально ущербной [2].

Подобно другим писателям-антиутопистам, Э. Бёрджесс изобразил собственное видение будущего: научные открытия (спутниковое телевидение, освоение Луны), политические попытки взращивания « заводных апельсинов», урбанистические описания (города, окруженные рабочими кварталами, спальными районами, идентичные дома с квартирами-клетками), социальное развитие общества (ожесточенность и вседозволенность молодых людей, рост преступности среди молодежи). И на сегодняшний момент мы понимаем, насколько точен был писатель в своем видении, ведь большая часть его описаний общества будущего совпадает с современной действительностью.

Основной причиной морального разложения личности, её зависимости от насилия и жестокости Э. Бёрджесс считал отсутствие внутренней культуры общества у целой нации.

Язык – это важная категория культуры, посредством которой формируется мировоззрение и самосознание личности. В «Заводном апельсине» Э. Бёрджесс создал модель интернационального социодиалекта. Герои романа общаются при помощи молодежного жаргона, состоящего из англо-русских слов: «kal», «vliapalsia», «maltshiki», «oblomiloss», «kotcheryzhka.» и т. д. Примечательно, что идея создания данного диалекта возникла под влиянием лексики русских стиляг пятидесятых годов – писатель вдохновился ими во время своей поездки в Ленинград. Лошаков в учебном пособии «Зарубежная литература XX века» отмечает, что Э. Бёрджесса «осенило»: друзья-подростки, исповедующие культ вандализма и насилия, должны говорить на смеси пролетарского английского и русского языков [3]. Это будет язык тоталитарного режима, ведь «Заводной апельсин» - это роман о промывании сознания. Как отмечал сам писатель: «Мозги промывались и читателю, которого я заставил незаметно для него самого выучить бессмысленное, казалось бы, англо-русское арго» [2].

Проблемой обезличивания человека посредством языка занимался и Дж. Оруэлл: новояз был составлен и введен в речевой оборот жителей Океании для искажения мышления, для манипуляции их сознанием. Э. Бёрджесс развивает данную тему, обнажая универсальность языковой проблемы: введение и активное применение жаргона в повседневной речи, в конечном итоге, приводит к утрате человеком исторической памяти. Таким образом, национальные писатели, гордость английской литературы, становятся неким Пэ Бэ Шелли или обычным поэтом, сидевшим в тюрьме, Библия – «еврейской выдумкой», а читающий человек в современном обществе рассматривается как редкостное явление. Однако речевая изощренность для Э. Бёрджесса вовсе не является внешним показателем высокой нравственности и духовного богатства. Соблюдающие нормы культуры речи ученые ставят жестокий, лишенный гуманности эксперимент на заключенном – Алексе. Впоследствии герой понимает, что его лишили свободы воли, превратили из человека в заводной апельсин.

Тема заводного апельсина проходит через весь текст романа: во время операции «Незваный гость» Алекс вместе со своей бандой обнаруживают рукопись романа «Заводной апельсин», где говорится о свободе воли и отторжении насилия, жестокости. Однако данный призыв Алекс цинично называет «kalom». После, вернувшись домой, герой решает завершить приятный, по своим меркам, вечер любимым занятием: он слушает композиции «чудного Моцарта», а после «Бранденбургский концерт» Баха, как вдруг неожиданно в его памяти всплывает название романа «Заводной апельсин». Примечательно, что композиции великих музыкантов ассоциируются у Алекса с насилием, они вдохновляют его отнюдь не на благочестивые поступки: внутри героя рождается страстное желание вернуться в дом писателя, чтобы вновь жестоко избить хозяев дома, «разорвать их на части и растоптать в пыль на полу их же собственного дома». Текст оды «К радости» Шиллера, звучащий в Девятой симфонии Бетховена, истолковывается героем как призыв не щадить «вонючий мир»,

вскоре ему слышатся слова: «всех убей, кто слаб и сир!» – в ликующих звуках музыки.

Любовь и увлечение Алекса классической музыкой (при этом он не воспринимал модную для романного времени поп-музыку), в частности такими композиторами, как Бах, Моцарт, Гендель, Бетховен, резко контрастируют с его склонностью к насилию, грабежу, желанию убивать, причинять боль, а также с цинизмом и жестокостью. Таким образом, Э. Бёрджесс критически переосмысливает теорию воспитательного воздействия искусства на человека, утверждая портретом своего героя, что оно (искусство) не может одухотворить и привить морально-ценностные ориентиры тому, чья личность подвержена моральному распаду. Зло неискоренимо, становится незаменимой частью человеческой природы – подводит к трагическому выводу писатель. История Алекса – это отражение общих настроений, морально-ценостных ориентиров человека конца XX столетия; человека, переставшего стыдиться своих инстинктов, позволяя глумиться над прежними культурными ценностями, и противопоставившего себя самому Богу. Для Э. Бёрджесса подобные тенденции в обществе ознаменовали конец человечества и окончательно поставили точку в судьбе утопических идеалов.

Таким образом, «Заводной апельсин» становится аналогом современной реальности, наполненной абсурдом и бессмысленной жестокостью; реальности странной, но по-своему интересной для изучения и анализа. Однако соглашаться с действительностью «Заводного апельсина» или нет – это самостоятельный выбор каждого читателя. Ведь человек, лишенный выбора, перестает им быть.

Примечания

1. Бёрджесс Э. Заводной апельсин. М. : ACT, 2014. 252 с.
2. Книжная индустрия : сайт. URL: <https://www.bookind.ru/events/9309/> (дата обращения: 14.09.2020).
3. Лошаков А. Г. Зарубежная литература XX века. 1940–1990 гг. : учеб. пособие // Викичтение. URL: <https://lit.wikireading.ru/46876> (дата обращения: 16.09.2020).

Балданова Д. Б.
Baldanova D. B.

Халхарова Л. Ц., научный руководитель
Khalkharova L. Ts., scientific supervisor

**РОМАНТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СТИХОТВОРЕНИИ
Ф. И. БАЛЬДАУФА «К БУРЯТКЕ»**

**ROMANTIC MOTIVES IN F. I. BALDAUF'S POEM
“TO THE BURYAT WOMAN”**

В данной статье рассматривается стихотворение одного из первых русских поэтов Забайкалья Федора Ивановича Бальдауфа «К бурятке», в котором выявляются романтические мотивы.

The article considers the poem "To the Buryat Woman" of one of the first Russian poets of Transbaikalia Fyodor Ivanovich Baldauf in which romantic motives are revealed.

Ключевые слова: сибирская литература, бурятская тема, творчество Ф. Бальдауфа, романтические мотивы.

Keywords: Siberian literature, Buryat theme, F. Baldauf's creativity, romantic motives.

Одним из зачинателей оригинальной сибирской литературы, тесно связанной с художественной практикой декабристов, был Федор Иванович Бальдауф (1800–1839), сибиряк-забайкалец, горный инженер Нерчинских рудников. Уже в первом произведении «Кавиту и Тунгильби» («Соревнователь», май 1819 г.), Бальдауф выступил как сторонник прогрессивного романтизма. В своей повести он прославлял сильных и вольнолюбивых жителей степных просторов – красавицу Кавиту и смелого охотника Тунгильби, борющихся за своё счастье.

Бурятские мотивы являлись неотъемлемой частью творчества сибирских поэтов, которые создали оригинальные произведения, отражающие жизнь народов Сибири. Ф. Бальдауф увлекался краеведением и этнографией, историческим прошлым

бурятского народа. Позднее, рассказывая о своих археологических занятиях, он с особой благодарностью вспоминал о жителях долины реки Урулонгуй, с помощью которых были найдены развалины древних степных городов. Ф. Бальдауфа интересовало не только далекое прошлое степного края, но и его настоящее. Внимательно изучая жизнь бурят, их быт и нравы, устно-поэтическое творчество, поэт приобщился к самым истокам народной жизни.

В стихах Бальдауфа, продолжателя декабристских традиций, впервые в русской литературе был создан обаятельный образ бурятки, дочери даурских степей. В стихотворении «К бурятке» автор не только создал запоминающийся образ степной красавицы, но и сумел передать некоторые черты народной жизни. Вот полный текст стихотворения, созданного Бальдауфом в даурской степи и впервые обнародованного в рукописном ежемесячнике «Нерчинский заводской наблюдатель» после смерти автора (1866, № XI):

Люблю я странный твой наряд,
Твои неловкие движенья,
Люблю я твой нескромный взгляд
И чуждой речи выраженья...
Я помню вечер вокруг огня
Твои родные все сидели,
И ты смотрела на меня,
Как я, больной, склоняясь к постели,
В припадке тягостном страдал.
Заснули все, но я не спал...
Мечты сменялися мечтами;
Твои я вздохи узнавал –
И беспокойными очами
Тебя во мгле густой искал.
Я помню утро: закипал
Душистый чай в котле широком,
А ты в молчании глубоком,
Склоняясь к узорчатым коврам,

Своим молилася богам.
Не обо мне ли, одиноком...
(Ах, не разрушь моей мечты!),
Не обо мне ль молилася ты?
Быть может, скромною тропою
И я до счастья добреду;
Тогда, растроганный мечтою,
Про Борзю песню заведу.
В ней имя Бальджи будет всюду –
И я до гроба не забуду
Твое прощальное: «мэнду»! [3].

В этом стихотворении автор не только создал запоминающийся образ степной красавицы: «Люблю я странный твой наряд, твои неловкие движения, люблю я твой нескромный взгляд и чуждой речи выраженья...», но и сумел передать некоторые черты народной жизни: «Я помню вечер: вокруг огня твои родные все сидели», «Я помню утро: закипал душистый чай в котле широком, а ты в молчании глубоком, склонясь к узорчатым коврам, своим молилася богам». В стихотворении заложены все необходимые компоненты романтической поэмы. Здесь и страждущий русский, попавший в среду кочевников: «И ты смотрела на меня как я, больной, склоняясь к постели, в припадке тягостном страдал», и влюбленная в него дева степей, и ярко выраженный восточный колорит: «В ней имя Бальджи будет всюду – и я до гроба не забуду твое прощальное «мэнду»!»

Литературовед А. А. Белоусов считает, что «стихотворение «К бурятке» является лишь лирическим наброском и что лирический этюд «Самуйе», непосредственно примыкает к стихотворению «К бурятке» и является вариантом концовки названного произведения: «Как ты мила в своем наряде!.. Я не молю тебя, мой друг, ни о любви, ни о вниманье... Пускай всегда лишь нежит слух, как листьев розы трепетанье, твое «мэнду», мой милый друг!...» [1, с. 43].

Отметим, что стихотворение Ф. Бальдауфа «К бурятке» представляет собой его первую попытку создания романтической поэмы. Лирический герой произведения здесь

сливается с образом самого автора и, по-видимому, выражает его мысли, думы и настроения. Этому автобиографизму соответствуют и обстоятельства жизни поэта, и лирическая манера повествования. Произведение скорее напоминает авторский монолог, взятый из романтической поэмы – такой, как «Кавказский пленник» А. Пушкина.

В это же время Ф. Бальдауф задумал написать большую поэму о жизни бурят, кочующих в степях Даурии. Обогащенный новыми впечатлениями, свободный от полицейских преследований, опальный поэт почувствовал прилив свежих творческих сил. Летом 1834 года в степях Даурии была почти завершена работа над поэмой «Авван и Гайро».

По мнению М. К. Азадовского, в поэме «обнаруживается искреннее чувство, нашедшее подлинное поэтическое выражение, чувство, навеянное местной природой: «сумрачными степями» Забайкалья, «пленительной тишиной» «степей, пологими берегами Борзи, наметами тунгусов, приотившимися у сопок», также исследователь утверждал, что «упоминаются черты и выражения, свойственные только бурятам» [2, с. 15].

В поэме даны яркие и выразительные картины жизни бурят, кочующих в степях Даурии. Обильный этнографический материал произведения, географические названия озер, гор и урочищ – «Дабасу-Нор», «Адун-Челон», «Горохан», бурятские названия внутреннего убранства юрты, предметов труда и охоты и, наконец, призвание шамана при встрече с Авваном: «Я родом коренной бурят, я в молодости был богат...» – не оставляют никаких сомнений, что в основу поэмы положены действительные впечатления автора, проживавшего два летних сезона среди бурятского населения.

Картины бурятского быта нашли свое неповторимое отражение во многих описаниях поэмы, изумительно живых и динамичных стихах, изображающих сцену укрощения дикой лошади девушкой-наездницей, столь характерную для степного быта скотоводов-кочевников.

Ф. Бальдауф глубоко любил родное Забайкалье. Эта любовь к родному краю нашла свое наиболее полное выражение

в картинах природы, занявших свое особое место в поэме. Просторы степей, украшенные бесчисленным множеством «игривых табунов», оживленные стаями птиц, влекут читателя в свои синеющие дали, настраивают на высокий романтический лад. Забайкальские степи поистине неистощимы в своих нарядах. Вот она, степная Даурия, в сиянии солнечных лучей: «...Там великан Адун-Челон своими вечными скалами стремится слиться с облаками; там блещет озеро струями; над ним кружат станицы птиц...». На смену ликующему дню приходит вечерняя прохлада: «Спокойный вечер лег над степью, холмы окрестные молчат, Борзя чуть плещет, длинной цепью над нею лебеди летят...»

«Авван и Гайро» была любимым детищем Ф. Бальдауфа, работа над ее завершением продолжалась до последних дней жизни поэта. Тепло принятая в кругу близких людей поэма стала распространяться в многочисленных списках среди грамотного населения Сибири.

Декабристы оказали заметное влияние на общественную и культурную жизнь бурят, но и Сибирь сыграла немалую роль в их идеино-творческой эволюции. Ф. Бальдауф был подлинным патриотом Сибири, воспевавшим ее неохватные просторы, покоряющие чарующей красотой леса и горы, стремительные и бурные реки, несметные богатства края, ждущие приложения рук человеческих.

Примечания

1. Белоусов А. А. Русско-бурятские связи в журналистике и литературе XIX – XX вв. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1967. 34 с.
2. Азадовский М. К. Бурятия в русской лирике // Жизнь Бурятии. Верхнеудинск, 1925. С. 1-2.
3. Бальдауф Ф. И. Литературные сочинения. Чита : Поиск, 2008. 160 с.

Бунаев Т. М.
Bunaev T. M.

Серебрякова З. А., научный руководитель
Serebryakova Z. A., scientific supervisor

ИЗОБРАЖЕНИЕ СОВЕТСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПОВЕСТИ «КОТЛОВАН» АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

PORTRAYING SOVIET REALITY IN THE STORY "THE DITCH" OF ANDREY PLATONOV

В статье рассматривается повесть А. Платонова «Котлован» в аспекте изображения в ней советской действительности. Через анализ сюжета и образов повести раскрывается авторское отношение к изображённым событиям. Делается вывод, что изображение советской действительности в повести основано на обыгрывании штампов официального дискурса, что создаёт совершенно иную, чем в соцреалистической литературе, картину жизни советского человека.

The article considers A. Platonov's story "The Ditch" from the point of portraying the Soviet reality in it. Through the analysis of the plot and images of the story, the author's attitude to the depicted events is revealed. It is concluded that the portrayal of the Soviet reality in the story is based on playing with the stamps of the official discourse that creates a completely different picture of the Soviet person's life than in socialist realist literature.

Ключевые слова: советская литература, социалистический реализм, «задержанная литература», образ советского человека, клише.

Keywords: the Soviet literature, socialist realism, "returned literature", the image of the Soviet person, clichés.

«Котлован» (1930) – одно из ключевых произведений в творчестве А. П. Платонова [2]. В этой повести гротескно показаны события первой пятилетки в СССР. Некоторые критики воспринимают повесть как антиутопию.

Начинается всё с того, что тридцатилетнего рабочего Вощева увольняют с механического завода «вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда» [1]. Душевное состояние Вощева, на наш взгляд, лучше всего передаёт следующая фраза: «Как заочно живущий, Вощев гулял мимо людей, чувствуя нарастающую силу горюющего ума и все более уединяясь в тесноте своей печали» [1]. Также примечательна следующая цитата: «Он шёл по дороге до изнеможения; изнемогал же Вощев скоро, как только его душа вспоминала, что истину она перестала знать» [1].

Он идёт в соседний город, где присоединяется к артели рабочих, строящих общепролетарский дом. Инженер Прушевский, которому принадлежит идея построения общепролетарского дома, надеется, что «через десять или двадцать лет другой инженер построит в середине мира башню, куда войдут на вечное, счастливое поселение трудящиеся всего земного шара» [1]. Здесь очевидны аллюзии с построением Вавилонской башни.

Поначалу рытьё котлована ассоциируется со светлыми надеждами, но первоначальный энтузиазм строителей постепенно ослабевает: котлован должен быть всё глубже и шире, а силы уходят, и конца этой изматывающей работе не видно. Люди на строительстве котлована живут в чудовищных условиях, и светлое будущее отодвигается для них всё дальше и дальше.

Вощева по-прежнему продолжает мучить тоска, вызванная тщетностью его существования. И окружающие люди – ни угрюмый Никита Чиклин, ни отчаявшийся инженер Прушевский, ни слабый Козлов, ни товарищ Сафонов, ни начальник Лев Ильич Пашкин, ни жирный калека Жачев – помочь ему не могут. Чуть позже Чиклин приводит в барак девочку Настю, дочку его умершей возлюбленной. Ребёнок – один из главных героев повести. Примечательны слова Настеньки в диалоге с Сафоновым: «Главный – Ленин, а второй – Буденный. Когда их не было, а жили одни буржуи, то я и не рожалась, потому что не хотела. А как стал Ленин, так и я

стала!» – или «...плохих людей всех убивать, а то хороших мало» [1].

Тоской наполнено существование товарища Прушевского. Автор так передаёт его чувства: «Вместо надежды ему осталось лишь терпение, и где-то за чередою ночей, за опавшими, расцветшими и вновь погибшими садами, за встреченными и минувшими людьми существует его срок, когда придется лечь на койку, повернуться лицом к стене и скончаться, не сумев заплакать. ... И, решив скончаться, он лег в кровать и заснул со счастьем равнодушия к жизни» [1].

Постепенно действие повести перемещается в деревню. Рабочие находят гробы крестьян, которые изображают трагедию коллективизации. Крестьяне требуют вернуть гробы назад. Гротеск всё более усиливается: «... У нас каждый и живет оттого, что гроб свой имеет: он нам теперь цельное хозяйство! Мы те гробы облеживали, как в пещеру зарыть» [1].

В колхозе имени Генеральной Линии картина ещё страшнее и трагичнее, чем при рытье котлована. Социалистическая деревня времен сплошной коллективизации и исполнения решений Четырнадцатогоplenума показана так: здесь мужики забивают скот, не желая его обобществлять, потом пожирают мясо, пока их не начинает выворачивать наружу. По зимней деревне летают жирные мухи. Крестьянин-середняк целует молодые деревья в саду, а после с корнем вырывает их из земли. Каждому заготовлены на его рост гробы и только поэтому опухшие от горя люди ещё живут, цепляясь за это свое последнее имущество. Один мужик уже как бы «умер»: он лежит в пустом гробу, в избе. Над его головой горит лампада, и сам лежащий в гробу подливал в неё масло время от времени. Собака отрывала куски плоти от полуживой лошади.

В колхозе встречается и священник: «Я был поп, а теперь отмежевался от своей души и отстрижен под фокстрот. ... Приходится стаж зарабатывать, чтоб в кружок безбожия приняли» [1]. Ощущение беспросветности и богооставленности возникает после слов попа: «...я остался без Бога, а Бог без человека...» [1].

В деревне умирают Сафонов и Козлов. Происходит раскулачивание, в котором принимает участие и вовсе сказочный персонаж – медведь-молотобоец. В итоге кулаков отправляют на плоту по реке:

«– Эй, паразиты, прощай! – закричал Жачев по реке.
– Про-щай-ай! – отзывались уплывающие в море кулаки» [1].

Достоин упоминания следующий момент повести: «...актив колхоза имени Генеральной Линии уже забежал в левацкое болото правого оппортунизма» [1]. В таком несколько комичном виде дана причина увольнения активиста.

В конце повести герои возвращаются в город. Настенька умирает. «Вошев стоял в недоумении над этим утихшим ребенком, он уже не знал, где же теперь будет коммунизм на свете, если его нет сначала в детском чувстве и в убежденном впечатлении? Зачем ему теперь нужен смысл жизни и истина всемирного происхождения, если нет маленького, верного человека, в котором истина стала бы радостью и движеньем?» [1].

Общепролетарский дом остался несбывшейся мечтой, а реальностью стала могила для Настеньки, которую «Чиклин выдолбил в вечном камне и подготовил ещё особую, в виде крышки, гранитную плиту, дабы на девочку не лег громадный вес могильного праха» [1].

В конечном итоге, процесс создания котлована для общепролетарского дома становится только рытьём собственной могилы. Вместе с Настенькой умирает и всякая надежда. На такой печальной ноте, в атмосфере безысходности заканчивается произведение.

Таким образом, в повести «Котлован» А. Платонов изображает советскую действительность времён коллективизации с точки зрения простых людей – рабочих и крестьян. Это изображение основано на ироничном, порою гротескном обыгрывании официальных публицистических и литературных штампов. Платонов показывает огромный разрыв между той картиной, которую рисует соцреалистическая литература, и реальной жизнью простого советского человека.

Примечания

1. Платонов А. П. Ювенильное море : повести, роман. М. : Современник, 1988. 560 с.

2. Варламов А. Андрей Платонов. Изд. 2-е. М. : Молодая гвардия, 2013. 546 с.

УДК 82.161.1-14.09

Голдышенко О. А.

Goldyshenko O. A.

Колмакова О. А., научный руководитель

Kolmakova O. A., scientific supervisor

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОЛЕВОЙ ЛИРИКИ В. С. ВЫСОЦКОГО

ARTISTIC UNIQUENESS OF THE ROLE LYRICS OF V. VYSOTSKY

В данной статье анализируется субъектная сфера лирики В. С. Высоцкого. Главным предметом исследования становится герой ролевой лирики. Автор приходит к выводу, что данный субъект сознания в творчестве В. С. Высоцкого тесно связан с устным народным творчеством.

The article analyses the subject sphere of Vysotsky's lyrics. The main subject of the research is a character of the role lyrics. The author comes to the conclusion that this subject of consciousness in V.S. Vysotsky's creativity is closely connected with folklore.

Ключевые слова: ролевой герой, субъектная сфера лирики, В. С. Высоцкий, уголовный фольклор.

Keywords: role character, the subject sphere of lyrics, V.S. Vysotsky, criminal folklore.

Субъектная сфера лирики давно является предметом исследования многих литературоведческих работ. Б. О. Корман, анализируя творчество Некрасова, выделяет следующие типы субъектов сознания: собственно автора (автора-повествователя), лирического героя и героя ролевой лирики.

Мы остановились на ролевом герое. Вот как С. Н. Бройтман характеризует это понятие: «Эта форма авторского сознания ближе всего к геройному плану субъектной сферы лирики, герой ролевой лирики почти совпадает с героем. Этот субъект сознания «открыто выступает в качестве «другого», героя, близкого, как принято считать, к драматическому» [6, с. 343].

Ролевые стихотворения двусубъектны. Одно, более высокое, сознание обнаруживается прежде всего в заглавиях: в них определяется герой стихотворения («Косарь», «Пахарь», «Удалец» Кольцова, «Катерина», «Калистрат» Некрасова) и иногда, прямо или в иронической форме, выражается отношение к нему («Хищники на Чегеме» Грибоедова, «Нравственный человек» Некрасова). Сферой другого сознания является основная часть стихотворения, текст которой принадлежит герою. Но здесь же «скрыто присутствует и более высокое сознание как носитель речевой нормы и иного социально-бытового и культурно-исторического типа. Герой ролевого стихотворения выступает, следовательно, в двух функциях. С одной стороны, он субъект сознания; с другой стороны, он объект иного, более высокого сознания» [3, с. 177].

Мы обнаружили, что в лирике В. С. Высоцкого присутствует как лирический, так и ролевой герой [2]. При этом исследователи отмечают, что «у Высоцкого дистанция между персонажем и автором гораздо короче» [4, с. 33], нежели у других поэтов. Многообразие субъектов речи в лирике Высоцкого позволило говорить о реализации в его творчестве протеического типа героя, который ценен тем, что является в некотором роде «энциклопедией» своей исторической эпохи [5, с. 199].

Анализ мифо-фольклорной лирики Высоцкого резче обозначил общую черту его ролевой лирики – ориентацию на устное слово, разговорную интонацию, берущие свое начало в стилистике фольклорного сказа. Обращаясь к сказовым формам, Высоцкий решает важную художественную задачу: через «язык» – пусть «больной» и неправильный, но человеческий – вернуть в русскую литературу Человека, обычного, рядового.

Для достижения этой сверхзадачи необходимо было «оживить» естественный народный язык. Это делалось путем интуитивного отбора таких языковых средств, которые, наряду с нейтральной и книжной лексикой, высвечивали реальную связь языка с жизнью народа, с самыми демократическими его слоями. Так появляется пласт «блестящих» песен, ориентированных на традицию русского уголовного фольклора.

В песне «Так оно и есть» мы встречаемся с героем-заключенным, освободившимся из лагеря. Его мучает воля, так как нет здесь родных, близких лиц:

Так зачем проклинал свою горькую долю?

Видно, зря, видно, зря!

<...>

Я заглядывал в черные лица прохожих –

Ни своих, ни чужих [1, с. 57].

Высоцкий использует фольклорную лексику (постоянный эпитет «горькая доля»), но именно чувством отчужденности, отстраненности от других людей его ролевой герой сближается с лирическим героем. Так, даже заключенному нет места, нет покоя в мире, где «если шел вразрез – // На фонарь, на фонарь, // Если воровал – // Значит, сел, значит, сел, // Если много знал – // Под расстрел, под расстрел!» [1, с. 57].

В песне «Город уши заткнул» рассказ ведется от лица вора, работающего по ночам («А у меня в этот час еще тысячи дел, – // Задерни шторы // и проверь запоры!») [1, с. 13]. Главный герой работает не один, у него есть помощник, стоящий «на стреме», Колька Демин. Главный герой предупреждает город, спрятавшийся от него, что его не спасет ни замок, ни лифтер-сторож, ни выключенный свет, ведь герой «давно уже гвоздик к замочку притер, // Попил водички // и забрал вещички». И хоть «ты увидел, ты услышал», вам уже не избежать этой беды, ведь пока вы дрожите, боитесь, наш герой «дело свое сделал», а вещи спрятал у тещи на Марьиной роще. Но нашему герою тоже не так хорошо, во сне он видит кошмары, «мусоров и нары». Своиочные страхи герой заглушает тем, что «до утра можно пить и гулять, // Чтоб звенели и пели гитары» [1, с. 14].

В следующей песне «Вот – главный вход, но только вот» ночной кошмар героя сбывается, и вора-домушника берут под стражу: «Я вышел прямо сквозь стекло – // В объятья к милиционеру» [1, с. 109].

Герой убежден в том, что его несправедливо наказали и «присудили крупный штраф – // За то, что я нахулиганил». Но больше всего главного героя возмущает поведение милиционеров, которые сначала его покарали кулаками и попинали ногами, а потом «сердобольные мальчики // Дали спать на диванчике». Проснувшись, герой хотел, как и всегда, выйти через окно, «но на окне – стальные прутья!», это обстоятельство повергает его в депрессию:

Эти прутья печальные
Ввергли в бездну отчаянья.
<...>

На душе моей – тягостно,
И живу я безрадостно [1, с. 109].

Такое же удручающее, печальное настроение мы можем обнаружить и у лирического героя В. С. Высоцкого. Вспомнить хотя бы первую строчку его последнего стихотворения «И снизу лед, и сверху – маюсь между».

Стихотворение «Давно я понял: жить не смогли бы» написано в стиле письма заключенного своей бывшей жене. Он благодарит ее за передачи, но говорит, что «зря заботишься». Из этого же письма мы узнаем, что новый муж жены Маши «не балует грошом». Однако и старый муж, наш герой, не радовал ее, ведь в конце он подписывается «твой бывший кровопийца». Заключенный, главный герой, говорит о том, что не нужно присыпать яблоки и благодарит за «курево и водку» [1, с. 462]. Он просит не писать про березы, вербы, кинотеатр, «ведь здесь растут такие, Маша, кедры, // Что вовсе не скучаю за сосну!», а «людей здесь тоже много // И что кино бывает и у нас». Сквозь все письмо чувствуется любовь ролевого героя к своей бывшей жене и последние строчки подтверждают эту догадку: «...А знаешь, Маша, знаешь – приезжай!» [1, с. 463]. Именно с такой нежностью выражает свою любовь к женщинам и лирический

герой: «Я дышу, и значит – я люблю! // Я люблю, и значит – я живу!» [1, с. 381]

Встречаются у В. С. Высоцкого и произведения, где главным героем выступает не уголовник, а милиционер. Так, в песне «День рождения лейтенанта милиции в ресторане «Берлин» рассказ ведется от лица «муровца»:

Побудьте день вы в милицейской шкуре –

Вам жизнь покажется наоборот.

Давайте выпьем за тех, кто в МУРе, –

За тех, кто в МУРе, никто не пьет [1, с. 75].

Жизнь лейтенанта милиции также полна неудач, как и жизнь заключенного. Друзей у него нет, женщина, которая ему нравится, не обращает на него внимания («А она на меня – ноль внимания // Ей сосед ее шпарит Есенина. <....> Понимаю я, что в Тамаре – ум, // Что у ей – диплом и стремления»); единственными друзьями-событильниками «муровца» становятся рыбы в аквариуме: «я вылил водку в аквариум: // Пейте, рыбы, за мой день рождения!» [1, с. 75]. Так, в сниженном образе милиционера мы видим одинокого и подавленного человека.

В стихотворении «Милицейский протокол» главный персонаж – это обычный советский человек, оказавшийся в ситуации, вполне типичной для людей его круга. Вначале герой несмело просит милицию отпустить его вместе с другом домой, но потом, понимая, что ночью они все равно не доедут до окраинных районов Москвы, внезапно успокаивается:

Приятно все-таки, что нас здесь уважают!

Гляди – подвозят, гляди – сажают.

Разбудит утром не петух, прокукарекав –

Сержант подымет – как человеков.

Нас чуть не с музыкой проводят, как проспимся... [1, с. 275].

Это стихотворение замечательно в плане его чисто сказовой организации. Ведь помимо первоначального рассказчика, явно расподобленного с автором, в стихотворении наличествует и сказовый адресат, «свой» рассказчику – «Серега»: к нему неоднократно обращается герой за подтверждением своих слов:

Считать по-нашему – мы выпили не много,
Не вру ей богу, скажи, Серега.

<...>

Но если я кого ругал – карайте строго,
Но это вряд ли, скажи, Серега! [1, с. 273–274].

Языковые средства в этом тексте также отвечают сказовой стилистике. Сказовое «опрощение» лексики проявляется в употреблении просторечий, на которые ориентируется автор, в обилии экспрессивных вариантов с уменьшительными, уничижительными, ласкательными или другими формами, тавтологиями, усеченными вариантами глагольных форм.

Помимо основного устно-просторечного пласта в речи героя мы видим советские идеологические штампы. Высоцкий иронически-сниженно обыгрывает эти идеологические клише:

Теперь позвольте пару слов без протокола:

Чему нас учит семья и школа,
Что жизнь сама таких накажет строго,
Тут мы согласны, скажи, Серега! [1, с. 273].

Фольклорный артистизм героя проявляется в том, что он использует в своей речи игру слов, каламбур:

Товарищ первый нам сказал, что, мол, уймитесь,
Что не буйньте и разойдитесь.
На «разойдитесь» я конечно согласился,
И разошелся, и расходился [1, с. 273].

И, наконец, Высоцкому свойственно фольклорное отношение к персонажу. Его сатира – сугубо русская, «простого» человека он высмеивает хотя и резко, но не унижая, не оскорбляя, а все-таки сострадая ему.

Таким образом, мы можем сделать вывод об ориентированности ролевого героя В. С. Высоцкого на русскую фольклорную традицию, проявляющуюся как в использовании фольклорных жанров (например, уголовной песни, жестокого романса), так и «языка» фольклора, начиная от специфической поэтики (постоянный эпитет, уменьшительно-ласкательные суффиксы, символика) и заканчивая целыми текстами, созданными в форме сказа. При этом многих персонажей

ролевой лирики Высоцкого отличает тяготение к герою лирическому с характерной для последнего рефлексией.

Примечания

1. Высоцкий В. С. Собрание сочинений в одном томе. М. : Эксмо, 2017. 992 с.
2. Климанова Е. В. Ролевое начало и проблема лирического героя в поэзии В. С. Высоцкого // Сибирский филологический журнал. 2011. № 2. С. 74-78.
3. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. 235 с.
4. Липовецкий М. Н. Нет, ребята, все не так: гротеск в русской литературе 1960–80-х годов. Екатеринбург : АМБ, 2001. 60 с.
5. Новиков В. В Союзе писателей не состоял: писатель Владимир Высоцкий. СПб., 1991. 224 с.
6. Теория литературы : учеб. пособие / под ред.: Н. Д. Тамарченко. Т. 1. Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Брайтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М. : Академия, 2004. 512 с.

УДК 821.512.31-311.6.09

Жербаков А. А.

Zherbakov A. A.

Шойбонова С. В., научный руководитель

Shoibonova S. V., scientific supervisor

ИЗОБРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ В ПРОЗЕ АЛЕКСЕЯ ГАТАПОВА

HISTORY DEPICTION IN ALEXEY GATAPOV'S PROSE

В статье анализируется изображение истории в рассказах, повестях и романе бурятского писателя Алексея Гатапова.

The article analyzes the depiction of history in the stories and novel of the Buryat writer Alexey Gatapov.

Ключевые слова: Алексей Гатапов, современная бурятская проза, исторический роман, образ Чингисхана.

Keywords: Alexey Gatafov, modern Buryat prose, historical novel, the image of Genghis Khan.

В современной культурной жизни Бурятии часто поднимается вопрос о национальном самоопределении. На сегодняшний день особый интерес вызывает вопрос об историческом наследии современной Бурятии. Для широкого круга лиц проблема правопреемственности между прошлым и настоящим играет далеко не последнюю роль. В силу этого личность Чингисхана вызывает большой интерес.

Личность Чингисхана с точки зрения западных историков была всегда противоречива. Некоторые рассматривают средневековых монголов как варваров-завоевателей, разорявших города и истреблявших население. На Востоке же принято рассматривать правителей Монгольской империи как толерантных и справедливых покорителей, внесших большой вклад в историю всего восточного региона. Не обошел вопрос об истории монгольского мира и современную литературу.

Наряду с «Жестоким веком» И. Калашникова понастоящему культовой работой современности можно считать роман Алексея Гатапова «Тэмуджин». В своих работах А. Гатапов провел блестящий анализ биографии юного Тэмуджина. Вся жизнь будущего вождя монголов представлена читателю не только в формате литературного пересказа ключевых событий из его жизни, но и через психологический анализ личности Тэмуджина и окружающих его людей.

Как утверждает исследователь И. В. Булгутова, «для бурятского писателя Алексея Гатапова (род. в 1965 г.) обращение к истории жизни Чингисхана имеет особое значение. Предки Чингисхана по материнской линии – *нагасанар* (праматерь Алан-гоа) относились к племенам, образовавшим впоследствии народ под этнонимом «буряты» [1, с. 16].

Тэмуджин предстает перед читателем не как персонаж героического эпоса. Его личность постепенно растет и

раскрывается под действием внешних факторов. Трагичность его биографии, его чувства, мысли и поступки хорошо описаны и раскрыты автором. Второстепенные же персонажи не кажутся фоном, а являются полноценными живыми персонажами с собственной историей, мотивами и сюжетными линиями, которые с ходом повествования лишь сильнее раскрываются и ярче определяют образ самого главного героя.

Достоверно были воссозданы образы Есугея-Багатура и Оэлун – отца и матери Тэмуджина. Отношения между юным Тэмуджином и Бортэ все глубже раскрываются с развитием сюжета и тонкой нитью проходят через все произведение. Моменты жестокости самого главного героя продиктованы историческим периодом и нравами того времени, что позволяет читателю лишний раз окунуться в атмосферу тяжелой и суровой жизни монгольских кочевников.

«Большое внимание уделяется раскрытию психологии героя, прослеживается путь его становления. «Шаманский сюжет» – это один из аспектов тематики произведения. Автор утверждает исключительность личности Тэмуджина и идею предопределенности его судьбы, вводя в начале повествования эпизод из «Сокровенного сказания», предрекающий судьбу воителя – рождение будущего хана со сгустком крови в руке» [1, с. 16].

Историческое образование писателя Алексея Гатапова сыграло далеко не последнюю роль в написании его произведений. В сборнике «Первый нукер Чингисхана» присутствует множество рассказов и статей о быте и жизни древних монголов. Все творчество автора пропитано духом той эпохи, от описаний природы до элементов быта, характерного для людей, живших в то время. Общая атмосфера произведений способствует максимально точной передаче этнокультурных особенностей жизни монголов рассматриваемого времени, что, в свою очередь, не только оживляет мир, созданный автором, но и позволяет персонажам лучше раскрываться на фоне воссозданной атмосферы.

Вне всяких сомнений, Алексей Гатапов проделал большую работу над крупицами исторических данных,

дошедших до нас, бережно проработав и систематизировав их. Он сумел не только предоставить читателю исторически достоверный сюжет, но и вдохнуть жизнь в образы давно ушедших людей, представив абсолютно уникальный взгляд не только на культовую личность Чингисхана, но и на всю его историческую эпоху в целом.

Примечания

1. Булгутова И. В. Мифопоэтика в контексте становления и развития бурятской литературы второй половины XX – начала XXI веков : автореф. ... д-ра филол. наук. Улан-Удэ, 2019. 42 с.

УДК 821.161.1-14.09

*Иванова И. О., Данчинова М. Д.
Ivanova I. O., Danchinova M. D.*

КАТЕГОРИЯ ПРОСТРАНСТВА КАК ФРАГМЕНТ ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРА ЦОЯ

SPACE CATEGORY AS A FRAGMENT OF THE POETIC WORLD PICTURE IN THE CREATIVITY OF VICTOR TSOY

В статье рассматривается поэтическая картина мира в лирике В. Цоя сквозь призму категории пространства, обозначаются главные характеристики данной категории.

The article considers the poetic world picture in Tsoy's lyrics through the prism of the space category and gives the main characteristics of that category.

Ключевые слова: роман, герой, мир, пространство, метафора, эпитет.

Keywords: novel, character, world, space, metaphor, epithet.

Одним из основных пространственных фрагментов в поэтической картине мира В. Р. Цоя выступает образ дома, и в нем особо выделяется специфический для представителей

советской культуры локус – кухня. Во второй половине XX в. в СССР лексема *кухня* приобрела значение ‘помещение в квартире, в котором в советское время обычно осуществлялись неформальные собрания людей, высказывающих несогласие с формальной властью и политикой государства’, семантической основой развития этого значения послужила сема ‘отдельное помещение’. В это же время появляется слово *квартирник* – концерт, проводящийся в обычной квартире, в домашних условиях. Как правило, на нем собирается небольшое количество музыкантов с акустическими инструментами[1]. Появление этого слова, как и переносного значения слова *кухня*, обусловлено социально-идеологическими факторами. В *квартирниках*, сборах на *кухне* часто участвовали рок-музыканты, которые тогда не могли выступать на официальных площадках. Поэтому в песнях В. Цоя также возникает *кухня* как символ места собрания и общения друзей, единомышленников, и стандартные атрибуты такой встречи на *кухне*: *газ* на газовой плите, *сигареты*, опустевшая коробка *спичек*, *чай*, *стол*: «...но на *кухне* синим цветком горит *газ*», «*сигареты в руках, чай на столе – и больше нет ничего, все находится в нас*», «*сигареты в руках, чай на столе – так замыкается круг, и вдруг нам становится страшно что-то менять»:*

Электрический свет продолжает наш день,
И коробка от спичек пуста,
Но на кухне синим цветком горит *газ*.
Сигареты в руках, *чай на столе* - эта схема проста,
И больше нет ничего, все находится в нас.

<...>

Мы не можем похвастаться мудростью глаз
И умелыми жестами рук,
Нам не нужно все это, чтобы друг друга понять.
Сигареты в руках, чай на столе - так замыкается круг,
И вдруг нам становится страшно что-то менять.

(«Перемен») [2].

Ощущение замкнутого пространства *кухни* выражается в словах «замыкается круг», «больше нет ничего», кроме круга друзей, которым, чтобы друг друга понять не нужно особых

усилий. Ценность кухни как локуса заключена в строке: «*И вдруг нам становится страшно что-то менять*».

Одновременно в текстах В. Цоя кухня – это негативно оцениваемый локус, в данный период его жизни и творчества ассоциирующийся с бесцельностью и бессмысленностью времяпрожждения: «*цель далека*», «*Ты выходишь на кухню, но вода здесь горька*», «*И ты встречаешь рассвет за игрой в «Дурака»*». В названии этой песни «Последний герой» заключена самоирония, так как в жизни пока ничего особенного не происходит, тем более героического, но вместе с тем отражается и трагическое восприятие происходящего в словоформе *последний*. Герой, он же автор, не добивается желаемого: «*ты хотел быть один – это быстро прошло, ты хотел быть один, но не смог быть один*». В этих строках явно пропадает пространственный фрагмент поэтической картины мира В. Цоя. Более того, такое видение пересекается с фрагментом «Одиночество»: герой стремится быть один, и одновременно жаждет избавиться от одиночества. В этом вновь выражается противоречие в мировосприятии самого лирического героя:

Ночь коротка, цель далека;
Ночью так часто хочется пить,
Ты выходишь на кухню, но вода здесь горька;
Ты не можешь здесь спать, ты не хочешь здесь жить.
 <...>
Ты хотел быть один это быстро прошло,
Ты хотел быть один, но не смог быть один.
Твоя ноша легка, но немеет рука;
И ты встречаешь рассвет за игрой в «Дурака».
(«Последний герой») [2].

В наименовании песни «На кухне» упоминается пространство кухни, а в тексте песни – пространство дома. Присутствуют конститутивные атрибуты дома и кухни: свет, газ, дым, которые встречаются и в других песнях В. Р. Цоя. В словах: «*Мой дом, я в нем сижу пень пнем*», «*сон лет*», «*ночь, день – спать лень*» – рефлексия героя и автора по поводу бессмысленности жизни и его бездеятельности, он устал от этого: от сна, когда смешались день с ночью – спать лень, сна

нет, от бездумного просмотра телевизора – *кино– кончилось давно*. Механистичность, бездумность автоматических действий автора-героя подчеркивается ритмом текста и музыки.

Словоформы и сочетания, естественные для русского языка, *на кухне, сижу в нем* (доме), в языковой и поэтической картине мира так же, как в национальной картине мира реализует концептуальную метафору «Дом – это вместилище», «Помещение – это вместилище» [3, с. 118]:

*Ночь, день – спать лень.
Есть дым – черт с ним.
Сна нет – есть сон лет.
Кино – кончилось давно.
Мой дом, я в нем
Сижу, пень пнем.
Есть свет, сна нет.
Есть ночь – уже уходит прочь.
Стоит таз, горит газ.
Щелчок – и газ погас.
Пора спать – в кровать.
Вставать, завтра вставать.
(«На кухне») [2].*

Общность со слушателем метафорически выражается через образ «замкнутого круга», с другой стороны, В. Р. Цой не случайно использует эту метафору, желая сказать, что из «замкнутого круга» нет выхода, *кухня* это «замкнутый круг», и несмотря на сплоченность присутствующих на ней, из нее нет выхода. Закрытость кухни дает ложное ощущение свободы, но совершенно понятно, что если он покинет ее, то все закончится, поэтому автор говорит «*становится страшно что-то менять*», «*там(за пределами дома) все горит огнем*», «*электричка везет меня туда, куда я не хочу*», т.е. автор не хочет выходить из замкнутого круга «своих» людей.

Чаще понятие *дом* в восприятии В. Цоя – «свой» локус, это пространство, закрытое от чуждого мира, и оно появляется и за пределами *кухни*, где он может быть естественным, и чувствует себя «зашитенным» со своими единомышленниками, и распространяется на «свой» *дом ‘квартиру’*.

Конститутивными атрибутами *дома* являются *свет, газ, телефон, горячая вода, окно*, из которого видна *даль* и др., в нем *тепло*. Эти признаки пересекаются с конститутивными атрибутами *кухни*: *свет, газ: Дом стоит, свет горит, из окна видна даль...*

Или:

В старых квартирах, где есть свет, газ, телефон, горячая вода,

Радиоточка, пол-паркет, санузел раздельный, дом кирпичный,

Одна семья, две семьи, три семьи... Много подсобных помещений...

(«Бошетунмай»).

Сложность мировосприятия В. Цоя выражается в том, что и «свое» пространство может стать чуждым и враждебным для него:

Ты не можешь здесь спать, ты не хочешь здесь жить.

(«Последний герой») [2].

У героя и автора песен есть *дом*, однако он редко бывает там, но если приходит домой, то часто бывает один, и тогда «свой» дом воспринимается чужим, пустым, холодным. Отсутствие тепла и света ассоциативно связаны в его сознании с острым ощущением бессмыслинности и безнадежности существования: «*дом пустой*», «*опять один*», «*в моей комнате...дуют злые ветра*»:

Пришел домой,

И как всегда опять один,

Мой дом пустой...

«Мои друзья»

И в моей комнате, наверно, дуют злые ветра.

И в этой песне нет смысла, эта песня стара.

(«Около семи утра»).

Автор тщетно пытается найти *дом – приют*, где он чувствовал бы себя защищенно и не одиноко:

Я пытался найти приют, говорят, что плохо искал.

«Муравейник» [2].

Герой, он же автор, находится в конфликтной ситуации по отношению к окружающему миру, который он оценивает как «какой-то не такой круг». Он ощущает это ассоциативно как собственную неполноценность, недостаток важного, существенного в нем, выражая чувство через метафоры *дом*, у которого *нет ключей*; *солнце ... среди туч*; *голова...нет плечей*; *слово, но...нет букв*; *лес.. нет топоров*; *есть время, но нет сил ждать*; *ночь... нет снов*. Эпитет белый обычно связанный в русской языковой картине мира с положительной оценкой, в песнях В. Цоя часто сопряжен с холодом, неприкаянностью, одиночеством: *белые дни, белые горы, белый лед*. Однако надежда не покидает его, и он также метафорически выражает это в тексте песни: *я вижу, как тучи режет солнечный луч*, он стремится вперед: *все, что мне нужно, это... место для шага вперед*: *У меня есть дом, только нет ключей...* «Место для шага вперед»

В. Р. Цой противопоставляет дом как символ замкнутого пространства и свободное пространство, находящееся за границами дома, за *окном*, за *дверью*; противопоставляет (1) категорию людей, боящихся выйти из дома как территории комфорта: *им нельзя рисковать, у них есть дом, в доме горит свет, их ждет дома обед, их окружает обманчивый ласковый свет*, на стене *портрет*, как признаки комфорта, которые могут наскучить, и (2) полярную им категорию людей неприкаянных, не скованных привязанностями к дому как средоточию бытового, к которым принадлежит и автор-герой: *меня ждет на улице дождь, у них много места: дождя хватит на всех, они счастливы: ты услышиши наши смех:*

Они говорят: им нельзя рисковать,

Потому что у них есть дом, в доме горит свет.

И я не знаю точно, кто из нас прав.

Меня ждет на улице дождь, их ждет дома обед.

Закрой за мной дверь. Я ухожу.

Закрой за мной дверь. Я ухожу....

(«Закрой за мной дверь. Я ухожу») [2].

В данном тексте «Дом» вновь предстает как закрытое пространство, только чужое. *Дом* выступает как вместилище,

имеет границы – *стены* и важную границу – *дверь*, которую закрывают за ним, и герой / автор уходит в свободное пространство.

Таким образом, понятия «дом», «кухня» в поэтической картине мира В. Цоя несут особую художественно-философскую нагрузку. Именно эти данные локусы раскрывают как безграничность и бесконечность внутреннего «я» лирического героя, так и его локальность, дискретность не только самого физического пространства, но и всего духовного мира человека последней трети XX века. И образ этого героя предстает в предощущении будущих глобальных перемен не только в самом обществе, но и во всем остальном большом мире.

Примечания

1. Квартирник // Википедия. URL:
<https://ru.wikipedia.org/wiki/Квартирник> (дата обращения: 03.09.2020).
2. Цой В. Звезда по имени Солнце. М., 2004.
3. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / под ред. А. Н. Баранова. М. : УРСС, 2004. 256 с.

УДК 821.512.31-1.09

*Исаков А. В.
Isakov A. V.*

*Серебрякова З. А., научный руководитель
Serebryakova Z. A., scientific supervisor*

БУДДИЙСКАЯ ПОЭЗИЯ ВИКТОРИИ АЛАГУЕВОЙ

BUDDHIST POETRY OF VIKTORIA ALAGUEVA

В статье рассматривается сборник стихотворений В. Алагуевой «Будда в сердце моём». Выявляются ключевые темы и образы буддийской поэзии писательницы. Делается вывод о том, что концепция буддизма в поэзии В. Алагуевой нетрадиционна – она сложилась в результате личных духовных поисков писательницы и испытала влияние христианства.

The article considers V. Alagueva's collection of poems "Buddha in my heart". The key themes and images of the Buddhist poetry of the writer are identified. It is concluded that the conception of Buddhism in V. Alagueva's poetry is non-traditional – it has been formed as a result of the personal spiritual search and has been influenced by Christianity.

Ключевые слова: буддийская поэзия, образ Будды, бурятская религиозность, современный буддизм.

Keywords: Buddhist poetry, image of Buddha, the Buryat religiosity, modern Buddhism.

В современной бурятской культуре буддизм приобрёл значение важнейшей культурной ценности и этнического маркера, стал «инструментом сакрализации этнического пространства» [2, с. 160]. В связи с этим буддийская тематика сегодня широко представлена во всех областях бурятской культуры, в том числе и в литературе. Появился ряд произведений, которые можно назвать современной бурятской буддийской литературой. Именно к этому направлению современной бурятской литературы следует отнести вышедшую в 2008 году книгу Виктории Алагуевой «Будда в сердце моём». Как сказано в аннотации, в книгу вошли «стихи и рассказы от лица девочки, открывающей для себя удивительную Вселенную Буддизма» [1, с. 32]. Книга предназначена «для детей школьного возраста и их родителей». Таким образом, данная книга, с одной стороны, относится к числу детских книг В. Алагуевой, но в то же время она обращена и к широкому кругу читателей всех возрастов.

Буддийская тема является одной из основных в творчестве В. Алагуевой. Об этом можно судить уже по первому сборнику стихотворений писательницы «Через океан» (2001). В дальнейшем В. Алагуева много писала о буддизме в книгах серии «Детям о родной земле» (2006 – н. в.). Книга «Будда в сердце моём» продолжает раскрывать авторскую концепцию буддизма В. Алагуевой. В настоящей статье мы хотели бы рассмотреть её буддийскую поэзию на материале стихотворений из этой книги.

В. Алагуева – русскоязычный автор, и её поэзия во многом оторвана от тибето-монгольской традиции буддийской лирики. Творчество писательницы связано с индивидуальными духовными поисками, оно отражает сложность самосознания бурята-буддиста в современном глобальном мире. По форме поэзия В. Алагуевой тяготеет к верлибуру.

Перейдём к рассмотрению наиболее значимых образов, тем и хронотопов буддийской поэзии В. Алагуевой. Важнейшим из образов является образ Будды, который встречается во многих стихотворениях. Сквозной нитью через весь сборник проходит тема общения лирической героини с Буддой:

И пришёл Будда.
Я спросила: кто Ты?
Он сказал: теперь у Меня нет тела.
Я – облако в небе,
Я – Солнца кусочек, что светит вам днём.
Я – свет.
Я – сама Радость.
Я спросила: где же Ты?
Он сказал: Я всегда с тобой [1, с. 1].

Обожествление Будды, характерное для буддизма Ваджраяны, у В. Алагуевой обретает новые смыслы. Будда, который «всегда с тобой», становится подобен вседесущему христианскому Богу, и далее мы увидим, что это сходство подтверждается всей картиной мира поэтессы. Общение с Буддой для лирической героини – это общение глубоко личное, в процессе которого она познаёт себя и духовно развивается. Между героиней и Буддой разыгрывается своеобразная драма. Так, например, в стихотворении «Лев» Будда приходит в образе льва, а героиня пугается и прячется от него. «Когда же я перестану бояться?» [1, с. 2] – спрашивает она себя. Видимо, героиня стремится к Будде, но встреча с ним требует духовной зрелости. Ряд стихотворений, подобно рассмотренному выше, строится как диалог лирической героини с Буддой, во время которого Будда открывает ей духовные истины, а она с удивлением ему внимаёт. В поэтическом мире В. Алагуевой

Будда часто приходит к людям и удивляет их, как это показано в стихотворении «Дорога на Байкал»:

На облаке восседает Будда.
Огромный и невозмутимый.
Он смотрит, не отводя взгляда,
На крошечную машину, в которой
Остолбенели люди [1, с. 26].

Образ Будды в поэзии В. Алагуевой сливается с образом христианского Бога – всечеловеческого отца, как можно увидеть в стихотворении «Так сказал Он»:

<...> дай Мне прожить с вами ваши ошибки.
Ваши заблуждения и слёзы по Мне.
<...> Тем более Я буду горд вами,
Моими детьми [1, с. 31].

Из уст Будды в стихотворении «Будда сказал...» звучит доброе напутствие человечеству, основной смысл которого в том, что он, как любящий отец, требует от людей совсем немного:

От вас, дети, так мало требуется.
Быть, радоваться Солнцу, жизни.
Помогать друг другке, расти всем вместе.
Думать, любить и верить [1, с.4].

Таким образом, Будда в понимании В. Алагуевой – это вселенский бог и, что ещё более важно, добрый духовный отец человечества. Сближение с Буддой и принятие его отеческой любви к себе – это путь духовного развития лирической героини В. Алагуевой.

Кроме Будды, в поэзии В. Алагуевой изображены другие буддийские божества. В стихотворении «Тара» героиня обращается к Таре как к богине-матери, что соответствует традиционному пониманию этого образа:

О Матерь наша!
Приди к нам.
Вот перед тобою мы.
Слабые и потерявшиеся [1, с. 8].

В стихотворении «Калачакра» лирическая героиня перевоплощается в божество и говорит от его имени:

Я опять вошёл в своё тело.
Моё синее тело огромно, прекрасно.
Я медленно тронулся в путь.
<...> Я собираю вновь потерянные души,
Как чёток бусины [1, с. 9].

Стихотворение «Зелёная Тара» примечательно тем, что в нём создан видимый, до деталей конкретизированный образ женского божества:

Она танцует передо мной.
Она гибкая, стройная,
Кружится, вздымает руки
И медленно роняет их.
<...> Пальчики её слегка разведены,
С концов их сыпятся голубые искры.
Разлетается необычная юбочка [1, с. 10].

Интересны образы, которые мы встречаем в стихотворении «Над нами»:

Идёт Небесное Воинство.
<...> Впереди архангел Михаил
в красных одеждах.

<...> За ним ангелов сонмы [1, с. 15].

Эти образы имеют явно христианское происхождение и подтверждают то, что В. Алагуева осмысляет буддизм не без влияния христианства, соединяя в своей поэзии идеи и образы этих двух мировых религий.

Наряду с изображением Будды и буддийских божеств одной из основных тем буддийской поэзии В. Алагуевой является тема дацана. Дацан для поэтессы – место волшебной встречи с Буддой. Так, например, описывает она посещение дацана в стихотворении «На Лысую гору» (имеется в виду известный в г. Улан-Удэ дацан «Ринпоче Багша»):

Будда поглядел на каждого из нас.
Каждого сердца коснулся бережно рукой.
Мы пошли обратно, полные сил и радости [1, с. 4].

Можно говорить о хронотопе дацана в буддийской поэзии В. Алагуевой, так как весьма устойчива связь этого сакрального локуса с приятным для героини духовным

переживанием. Это можно увидеть в стихотворении «Сагаалган», где описан обряд «Дугжууба»:

Горел костёр огромный,
Очистительный огонь.
Люди вокруг топтались, бросая в него
Свои проблемы и грехи.
<...> С неба пробился вниз луч мощный.
В сердце каждое проник.
Остался крошечной искрой любви.
И по домам разнесли люди искру [1, с. 25].

Мистическая сила буддийского обряда показана также и в стихотворении «Мантры»:

Монахи пели о своей любви неброской.
Пели сдержанно и тихонько.
<...> А вокруг становилось чище.
Солнце ярче, а ветер свежее [1, с. 24].

Таким образом, с дацаном и проводимыми там обрядами у В. Алагуевой связана мысль о духовном очищении человека и мира, о приобщении людей к светлому миру буддизма, каким она себе его представляет.

Наконец, заметное место в буддийской поэзии В. Алагуевой занимает тема размышлений лирической героини о себе, о своём месте в мире и об отношениях со сверхъестественным. Эти размышления неразрывно связаны с её авторской концепцией буддизма. В стихотворении «Я поняла! Ура!!!» героиня, словно осознав отеческую любовь Будды, восклицает:

Нас любят такими, как есть.
Для Них мы как дети наши.
Любимые [1, с. 25].

«Они», упомянутые в стихотворении – это, по всей видимости, буддийские божества. Постоянное сравнение людей с детьми объясняет, почему лирическая героиня В. Алагуевой предстаёт именно маленькой девочкой. С одной стороны, отношения человека и божеств уподобляются отношениям детей и родителей, а с другой – героиня В. Алагуевой так непосредственна в своём отношении к миру, так эмоционально

реагирует на открывающийся ей мир буддизма, как может это делать только ребёнок. Об этом «ребёнке внутри себя» поэтесса говорит в стихотворении «Девочка»:

Маленькая девочка в тёмном храме.
Храм пуст, и она одна.
<...> Маленькая девочка потянулась
И положила розу на камень
К ногам Будды.
Я вспомнила это.
Я была той курчавой девочкой
С нежным сердцем [1, с. 32].

В стихотворении «Картина» идёт речь о соотношении буддийского мировоззрения и художественного творчества. Лирической героине снится, что она рисует картину (В. Алагуева сама является художницей):

Там прекрасная и чистая синь,
Белоснежные курчавые облака.
А в облаках – ангелы и боги.
<...> разлетаются, словно бабочки,
Ангелы, духи и Божества,
Неся с собою радость и счастье в мир.
Я заворожённо наблюдала и не верила,
Что это я рисую.
Эта радость со мной всегда теперь
В моём сердце.
Что за красота! [1, с. 32].

Приобщение к миру буддизма для писательницы связано с творчеством: она сама будто рисует картину этого чудесного мира и через творчество познаёт радость общения с ним. Такой картиной буддийского мира, пропущенной через личное творческое сознание, является и рассмотренная нами буддийская поэзия В. Алагуевой.

Таким образом, концепция буддизма в поэзии В. Алагуевой является авторской, созданной в результате индивидуального переосмысливания буддизма не без влияния христианской религии, что позволяет рассматривать эту поэзию как явление бурятско-русского культурного и литературного

пограничья. В своих стихотворениях писательница стремится передать опыт личного общения со сверхъестественным миром буддизма. Как и ряд других авторов в современной бурятской литературе, В. Алагуева находит в буддизме духовную опору и путь к гармонии с миром. В заключение заметим, что рассмотренная в статье буддийская поэзия является собой лишь один из фрагментов того образа бурятского мира, который В. Алагуева создала в своём творчестве. Её литературная деятельность проходит в русле духовных поисков современной бурятской культуры, и главным результатом творческих поисков писательницы стали книги серии «Детям о родной земле», где нашли отражение многие значимые для неё идеи. Исследование этого материала закономерно продолжит начатое нами изучение художественного мира В. Алагуевой.

Примечания

1. Алагуева В. П. Будда в сердце моё. Улан-Удэ : Респ. тип., 2008. 32 с.
2. Амоголонова Д. Д. Современная бурятская этносфера. Дискурсы, парадигмы, социокультурные практики. Улан-Удэ : Изд-во БГУ, 2008. 292 с.

УДК 82-13.09(571.1/.5+571.6)

*Казарез З. П.
Kazarez Z. P.*

*Киселёва М. С., научный руководитель
Kiselyova M. S., scientific supervisor*

НОМИНАЦИИ ИВАНА ГРОЗНОГО В ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

NOMINATIONS OF IVAN THE TERRIBLE IN THE HISTORICAL SONGS OF SIBERIA AND THE FAR EAST

В статье анализируются номинации Ивана Грозного в исторических песнях Сибири и Дальнего Востока. Исследуется

соотношение номинаций с функциями царя и их роль в формировании его образа.

The article analyzes the nominations of Ivan the Terrible in the historical songs of Siberia and the Far East. The correlation of nominations with the tsar's functions and their role in the formation of his image are studied.

Ключевые слова: исторические песни, Сибирь и Дальний Восток, Иван Грозный, персонаж, номинации.

Keywords: historical songs, Siberia and the Far East, Ivan the Terrible, character, nominations.

Царь Иван IV по прозвищу Иван Грозный – это знаковая и противоречивая фигура русской истории и культуры [9, с. 371]. Достаточно часто исследователи выделяют противоположные мнения об исторической личности Ивана IV. Условно эти точки зрения можно назвать «мифами» [3, с. 2]: «ультраохранительный» миф – идеалистично-положительный, оправдывающий все поступки царя, и «либеральный» миф, который негативно рассматривает образ. Существует также мнение, которое указывает на невозможность категоричной, однобокой оценки царя и его деятельности [2]. Несомненно, Иван Грозный сыграл неоднозначную, но немаловажную роль в историческом развитии России, стал частью культуры и устоявшимся образом. Подтверждение тому – отдельная словарная статья в лингвострановедческом словаре концептов «Россия» [6].

В нашем исследовании мы анализируем материал исторических песен, расположенный в сборнике «Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока» [10], в котором зафиксировано 11 вариантов песен с участием Ивана Грозного: (1) «Взятие Казани» – 2 варианта, (2) «Иван Грозный и сын» – 2 варианта, (3) «Неудачное покушение на Ивана Грозного», (4) «Иван Грозный хитростью берёт город», (5) «О призываии волских атаманов и казаков Ермака Тимофеева с товарыщи с реки Волги в Чюсовские городки на помогание противо неверных», (6) «Ермак взял Сибирь», (7) «Ермак», (8) «Правёж», (9) «Не шуми, мать зелёная дубровушка». Мы отмечаем, что

территориально и исторически данные произведения не исконны для Сибири и Дальнего Востока, где они были зафиксированы, и имеют непосредственное родство с песнями-первоисточниками, пришедшими из западной части России.

В представленной статье мы рассматриваем характерные *номинации* – наименования Ивана Грозного в исторических песнях и то, как они соотносятся с функциями персонажа и влияют на создание его образа. Наша работа основывается на исследовании М. С. Жбанковой [5], которая выделила основные способы изображения Ивана Грозного в разных произведениях фольклора. Так, Иван Грозный может представлять *полководцем*, *тираном*, *отцом-государем*, *правителем*. Подход параллельного рассмотрения номинаций и функций мы заметили в исследовании А. Н. Коноваловой [7], которая в произведениях фольклора, в том числе и исторических песнях, изучала отражение общего отношения народа ко всей системе самодержавия. Работа исследовательницы позволяет нам предположить, что в исторических песнях стратегии изображения могут быть функциями персонажа, так как «именно властные функции царя <...> подвергались сакрализации, а не личность царя, и культ царской личности связан <...> с несением им этих функций» [7, с. 126]. Мы ставим цель изучить характер соответствия номинаций и функций Ивана Грозного, что поможет проанализировать народное представление о царе и отношение к его действиям, которые нашли отражение в сибирских и дальневосточных исторических песнях.

В исторических песнях, как жанре эпическом [11, с. 4], мы не встретим конкретных и подробных характеристик (в том числе и портретных) Ивана Грозного. Их можно выявить на основе действий героя и его слов, его взаимодействия с другими персонажами – его подданными, в речи которых встречается лексика обращений к Ивану Грозному. Поэтому, мы считаем, *номинации* играют большую роль в создании такого персонажа, как Иван Грозный, при этом они маркируют его функции.

Иван Грозный в роли *полководца* появляется в произведениях, связанных с событиями удачных военных

походов (1; 3). Доказательством его больших достижений становится героизация образа народом в рамках конкретного исторического события, описанного в исторической песне, например, в произведении «Взятие Казани» (1). Образ царя Ивана Грозного неразрывно связывается с образом былинного богатыря Алёши Поповича в наименовании «сын попёнышов» (1.2). Сказитель говорит о нём как о «хитро-мудром» (1.1–1.2) царе. Подробного раскрытия данной черты и связанных с ней номинаций в наших вариантах «Взятия Казани» мы неходим, но это проявление можно заметить в других песнях. В одной (3) царь придумывает провести покушавшихся на него бояр, посадив в карету вместо себя «слугу верную». В следующей (4) Иван Грозный решает хитростью пробраться в неприступный город, назвавшись купцом, приказывает своей дружине не называть его царём. То есть он скрывает себя за другим именем.

Не зовите меня самым царом,
А зовите меня купчишечком пербогатеньким... (4) [10, с. 320].

В некоторых исторических песнях Иван Грозный может выполнять функцию *отца-государя*. Во-первых, в произведениях, включающих элементы семейной жизни царя (2), где он является отцом для своего сына, царевича Фёдора Ивановича. Во-вторых, он может быть отцом не только для своих детей, но и для всего своего народа. Такое его проявление можно обнаружить непосредственно в песнях, в которых есть мотив искоренения измены, что заключается в борьбе против несговорчивого и мятежного боярства (2; 3). Иван Грозный на многое готов ради своих земель и подданных, поэтому он может остановиться в решении проблемы на перепутье между семьёй и государством. В песне «Иван Грозный и сын» царь приговаривает сына к мучительной казни, так как тот опрометчиво указал на бессмысленность действий царя в подавлении измены, невозможность её полного искоренения. Царевич ненамеренно навёл на себя подозрение царя в сотрудничестве с боярством и измене.

В песнях (1–3; 8) функция *отца-государя* маркируется обращением «батюшка». Так говорит об Иване Грозном

сказитель (1; 3), что, предположительно, может отражать одобрительное отношение народа к поведению царя в данных обстоятельствах, а также указывает на его роль как «отца земного», который исполняет волю «отца небесного» (последнее проявляется во всех песнях, где употреблено наименование «батюшкa»). Таким образом обращается к царю не только его сын – царевич Фёдор Иванович, но и верный татарчонок, предупредивший о покушении на него бояр и искающий надёжной защиты (3). Так называет Ивана Грозного битый и невиновный в краже казны молодец, который просил милости и защиты от несправедливости у царя как у отца (8). Дружина тоже соотносит царя со своим отцом. Например, сказитель указывает, что после мнимой казни царевича Фёдора опричник Малюта Скурлатович (2) понёс окровавленную саблю «к своему родимому батюшке» – царю, являясь его верным и исполнительным в приказаниях детищем. Отметить близкие отношения царя и дружины также можно в песне (4): хотя здесь и отсутствуют обращения к Ивану Грозному, вместо этого можно встретить его обращение к дружине, которое свидетельствует об отеческом отношении царя и большом его доверии.

– Ох ви, дети, мои детушки,

Развоенные мои солдатушки... (4) [10, с. 320].

Функция Ивана Грозного как *правителя* маркируется при обращении царским титулом, который может употребляться либо полностью, либо частично. Это черта является общей для номинаций царя и встречается во всех анализируемых исторических песнях: «царь» (все песни, кроме варианта 1.2), «царь Иоанн Васильевич» (2.1), «Всей России царь Иван Васильевич» (2.1), «государю царю великому князю Ивану Васильевичу всея России» (5), «государь» (2–3; 5–8), «царь-государь» (2.2–3; 5–6), «государь-царь» (5–7), «государь Иван Васильевич» (5; 8). Обращение с использованием титула устанавливает верховное положение Ивана Грозного в общественной иерархии. Но царь не только управляет землями, он имеет право управлять судьбами людей, то есть может являться *судьёй*. Именно «судьёй» Ивана Грозного называет

виновный разбойник, который предстаёт «перед грознова судью, перед белова царя» (9). Наименование «белый царь» в словарях трактуется как «название московского царя в обращении к нему восточных народов» [1, с. 138], а также как наименование самого сильного и независимого над всеми правителя [8, с. 141]. В своей статье Н. А. Коновалова отмечает, что наименование «белый царь» тесно связано с православной верой, то есть Иван Грозный в песнях отражает своё положение как ставленника православия в государстве, истинного и верного слуги Бога на Земле, что и «обеспечивает ему преимущество перед всеми царями мира» [7, с. 123]. Поэтому в песнях не раз с титулом царя появляется прилагательное «православный»: «православной царь» (2.1; 3; 8), «батюшка православный царь» (3; 8).

Другой персонаж, Ермак, обращается к государю с докладом о хождении казаков по Сибири: «Гой еси, *вольной царь, царь Иван Васильевич!* Приношу тебе, *асударь*, повинность свою» (6) [10, с. 327]. В данном случае слово «вольный» выступает в значении «обладающий властью, правом поступать по своей воле» [3, с. 17]. Соответственно, Ермак Тимофеевич считает царя таким же свободным и вольным в решениях, как и казаки. Ермак подчиняется и ожидает наказание за убийство посла, но, зная характер царя, надеется получить его прощение и награду за взятие Сибири.

Наиболее частый и неотъемлемый элемент, используемый почти во всех номинациях царя в исторических песнях – эпитет «грозный», который может становиться: заменой имени царя – «Грозный царь» (1.1), «перед грознова судью» (9); дополняющей частью титула – «Грозный сар Иван Васильевич» (4); описывать состояние царя – «грозен царь» (2.2), «грозен царь-асударь Иван Васильевич» (6). В словаре прилагательное «грозный» [4, с. 140] может иметь значения: строгий, суровый (песни 2–4; 8–9); вызывающий страх (песни 2; 3; 5–7), ужасный, угрожающий (песни 1–4; 8–9); могущественный, сильный (Иван Грозный обладает верховной властью, поэтому во всех песнях он будет обладать этими свойствами). Все значения этого слова не противоречат образу царя, так как содержат его основные характеристики и функции.

Но это наименование никак не связывается с функцией Ивана Грозного как *тирана*, поскольку обычно она встречается в песнях, где он предстаёт бесчестным и безбожным разорителем. Среди сибирских и дальневосточных вариантов песен подобных не повстречалось, потому что в них он присоединяет иные нехристианские – неправославные земли. Он борется с изменой и предательством, в связи с этим в песне «Иван Грозный и сын» (2) можно обнаружить элементы жестокости по отношению к сыну от первой жены Анастасии и к её брату – Никите Романовичу, что вызвано подозрениями царя и его недоверием к своему окружению.

Таким образом, номинации Ивана Грозного в исторических песнях являются средством его характеристики. Номинации позволяют маркировать функцию главного героя. С их помощью мы можем отметить особенности его образа: они могут включать характеристику отдельных черт героя («хитро-мудрый», «вольной»), заключать в себе его функциональные возможности («батюшка-государь», «судья», «царь-государь»), демонстрируют характер взаимодействия с другими персонажами («родимый батюшка» – «детушки», «солдатушки»). Так, Иван Грозный в исторических песнях в представлении народа оказывается не отрицательным персонажем. Как полководец стоит со своей дружиной на защите царских рубежей, расширяет территории государства, предстаёт в народе как герой-богатырь («сын попёнышов»). Он является настоящим отцом – «батюшкой» своей земли, подданных, армии, притом рьяно борется с боярством и изменой. Иван Грозный в рассмотренных песнях предстаёт как истинный правитель, царь-государь и справедливый судья. Он свободный православный царь. Его наиболее частая характеристика «грозный» в наименованиях может означать как могущество, силу, строгость, так и суровость с устрашением. Характер народного представления образа царя в рассмотренных исторических песнях Сибири и Дальнего Востока совпадает с традиционным представлением народа о настоящем самодержце, так как в произведениях этого жанра данные номинации употреблялись только в отношении того, кто

заслужил своими действиями статус «истинного» царя [7, с. 125].

Примечания

1. Белый // Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып 1 / отв. ред. С. Г. Бархударов. М. : Наука, 1975. С. 137-139.
2. Володихин Д. М. Историческая память об Иване Грозном: волны интерпретаций // Культурологический журнал. 2017. № 2. URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/408.html&j_id=31 (дата обращения : 31.01.2020).
3. Вольный // Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып 3. / отв. ред. С. Г. Бархударов. М. : Наука, 1976. С. 17-18.
4. Грозный // Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 4 / отв. ред. С. Г. Бархударов. М. : Наука, 1976. С. 140.
5. Жбанкова М. С. Иван Грозный и стратегии его изображения в русском фольклоре // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Серия: Филология. Журналистика. 2018. № 1. С. 14–18. URL: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylolog/2018/01/2018-01-03.pdf> (дата обращения : 11.01.2020).
6. Иван Грозный // Мультимедийный лингвострановедческий словарь «Россия». 2014 – 2020. URL: https://ls.pushkininstitute.ru/lsslovar/index.php?title=Иван_Грозный/C1-C2 (дата обращения : 10.04.2020).
7. Коновалова Н. А. Образ самодержавия в представлениях русского крестьянства по фольклорным материалам // Вестн. Омск. ун-та. 2007. № 4. С. 122-127.
8. Лебедева Г. Н. Символика цвета в русской традиционной культуре // XV Царскосельские чтения. Евразийский опыт: культурно-историческая интеграция. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-tsveta-v-russkoy-traditsionnoy-kulture/viewer> (дата обращения : 18.05.2020).
9. Лурье Я. С. Иван IV Васильевич Грозный // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 1 / отв. ред. Д. С. Лихачев. Л. : Наука, 1988. С. 371-384.

10. Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока / сост. Ю. И. Смирнов. Новосибирск : Наука. Сиб. издание, 1991. 499 с.

11. Русские исторические песни : хрестоматия / сост. В. И. Игнатов. М. : Высш. шк., 1970. 252 с.

УДК 398.21:59(571.1/.5+571.6)

*Козачёк А. В.
Kozachek A. V.*

*Киселёва М. С., научный руководитель
Kiselyova M. S., scientific supervisor*

ОБРАЗ КОТА/КОШКИ В РУССКИХ НАРОДНЫХ СКАЗКАХ О ЖИВОТНЫХ

CAT'S IMAGE IN THE RUSSIAN FOLK FAIRY TALES ABOUT ANIMALS

В статье сравниваются образы кота/кошки в русских народных сказках о животных из сборников «Народные русские сказки» (сост. А. Н. Афанасьев) и «Русские сказки Сибири и Дальнего Востока: Волшебные. О животных» (сост. Р. П. Матвеева, Т. Г. Леонова). Делаются выводы о региональных особенностях данных образов в сказках, записанных в Сибири и на Дальнем Востоке в XX в.

The article is devoted to the cat's images in the Russian folk tales about animals from the collection "The Russian folk tales" (comp. by A. N. Afanasyev) and "The Russian tales of Siberia and the Far East: Magic. About animals" (comp. by R. P. Matveeva, T. G. Leonova). The conclusions are drawn about the regional features of those images in the fairy tales recorded in Siberia and in the Far East in the XX century.

Ключевые слова: сказки, образ кота/кошки, русский фольклор.

Keywords: fairy tales, cat's image, the Russian folklore.

Кошка в славянских народных представлениях – домашнее животное с двойственной символикой [3, с. 637-640]. Коты и кошки наделялись как положительными качествами, так и отрицательными, потому что была устойчива архаическая идея о связи кота/кошки и с миром людей, и с потусторонним миром.

Неоднозначностью восприятия обусловлен сложный комплекс древних представлений об этом животном. Среди основных смысловых составляющих можно выделить: кот/кошка – воплощение нечистой силы; кот/кошка – покровитель домашнего очага; кот/кошка – оберег от злых сил и болезней; кот/кошка – проводник в потусторонний мир [3, с. 637-640].

Мы ставим цель рассмотреть, какие общие черты образов кота/кошки встречаются в русских сказах о животных, записанных в Центральной России в XIX в. [6] и в Сибири и на Дальнем Востоке в XX в. [8], выявить, какие архаические представления об этом животном сохранились, а также обнаружить возможные региональные изменения его образа.

Всего было проанализировано 8 текстов: 3 из сборника А. Н. Афанасьева («Кот, петух и лиса», «Кот и лиса», «Медведь, собака и кошка») [6], 5 из сборника Р. П. Матвеевой и Т. Г. Леоновой («Кот да петушок», «Лиса и кот», «Про кошечку», «Дружба собаки и кота», «Котушка и лиса») [8].

Рассмотрим широко известную сказку «Кот, петух и лиса» [6, с. 48-49] и аналогичную ей по сюжету «Кот да петушок» [8, с. 245-248]. В первой сказке главный герой – Кот Котонаевич – постоянно выручает из беды петуха. Образ кота в этой сказке соотносится с образом защитника всего живого, ведь петух в народных представлениях символизирует солнце [4, с. 28-35]. Также мы наблюдаем связь образа кота с домом, с домашними обитателями: он пытается не только защитить доверенное ему «доброе» в образе петушки – символа дома, но и заботится о старике. Но, несмотря на такие положительные характеристики, его образ всё же является плутовским: стремясь получить желаемое, кот притворяется и обманывает. В таких чертах мы наблюдаем отражение универсального типа персонажа – трикстера (плуга) [1, с. 81-85]. К данному типу

относится и образ лисы, выступающей в качестве антагониста кота. Лиса обманывает петуха и ей это удаётся, а кот обманывает лису, и ему тоже это удаётся.

Во второй сказке «Кот да петушок» главный герой также предстаёт перед нами в образе хорошего хозяина, друга, покровителя и защитника. Кот пытается предостеречь петуха от беды: «Я пойду рубить дровка, придёт лисица, не отворай окошка» [8, с. 245-248], два раза спасает его от неминуемой гибели. Кот в сказке постоянно командует петушком, жёстко обходится с ним после непослушания: бывает, что не очень свойственно положительному герою, но, видимо, рассказчик вкладывает в это действие воспитательно-поучительный смысл. Мотив у сказки аналогичен: коту нужно уберечь петуха от лисы. Образ кота здесь также строится на оппозиции, но не с одной лисой, а с пятью [5, с. 46].

Можно предположить, что с помощью такого приёма подчёркивалось, что для жителей Сибири и Дальнего Востока кот обладал очень большой силой и хитростью. Также региональное своеобразие данной сказки заключается в мотиве торговли: кот в конце продаёт шкуры лисиц и выручает прибыль [5, с. 46]. Ещё можно выделить отражение местности, которая окружала жителей Сибири и Дальнего Востока, например, петух кричит: «Кот, кот, несёт меня лиса за темные леса, за высокие горы, и за круглые озёра, и за быстрые реки» [8, с. 245-248], тогда как в рассмотренном выше тексте наблюдается лишь акцент на том, что лиса уносит петуха далеко, без описания конкретных черт пейзажа: «...в далёкие страны, в чужие земли, за тридевять земель, в тридцатое царство, в тридесятное государство» [6, с. 48-49]. Из общих черт обоих текстов выделим связанные с образом кота древние представления о нём как о покровителе домашнего очага и обереге от злых сил; отчётливое соотнесение кота и лисы с трикстером.

В сказках «Кот и лиса» [6, с. 51-53] и «Лиса и кот» [8, с. 240] снова видим схожесть сюжетов, главными персонажами выступают кот Котофей и Васька соответственно. Котофей представлен пакостником: «... был кот, только такой шкодливый, что беда! Надоел он мужику» [6, с. 51-53], за что и

был изгнан из дома, здесь мы наблюдаем устойчивый мотив изгнания, а также типичные признаки трикстера. Лиса и кот в данной сказке образуют союз, а не противопоставляются друг другу, как в предыдущих текстах. Любопытно, что Котофея и лиса не уступают друг другу в хитрости, и реализуют главную функцию трикстера – добывают еду [7, с. 1-8].

Плутовские характеристики мы можем наблюдать при первой встрече кота и лисы, когда он говорит: «Я из сибирских лесов прислан к вам бурмистром, а зовут меня Котофея Иванович» [6, с. 51–53], то есть здесь мы видим и претензию на главенство, и «топонимический» эпитет – «сибирский» лес [2, с. 70-85], и отсылку к сибирским лесам, в которой подчёркивается мысль о том, что кот из далёкого сурового места и он здесь чужак, он для всех чужой сам по себе, и это тоже является одной из характеристик трикстера.

Во второй сказке «Лиса и кот» главный герой – Васька. В имени Васька (пренебрежительный суффикс -к-) мы видим отношение рассказчика к коту, конечно, он не воспринимает персонажа негативно, но всё-таки подчёркивает, что Васька не наделён благородными качествами героя. Образ кота в сказке построен на поведенческой характеристике: «Идёт кот Васька. Дорога-то грязная, кот ноги подёргивает, грязь отряхивает. "У, сердитый какой" – думают спрятавшиеся» [8, с. 240], а также на оппозиции с другими животными: один небольшой Васька против зайца, медведя, волка, козла. В этой сказке мы тоже наблюдаем проявление черт трикстера и у лисы, и у кота. Они так же, как и в предыдущем тексте образовали союз и реализовали функцию плута – добыли еду. Интересно, что в этой сказке отсутствует мотив изгнания из дома, но мы уже знаем, что практически во всех текстах кот стремится найти новый дом, и это не только постройка, в прямом смысле слова, дом – это ещё и семья, которую он обретает в конце сказки с лисой. Также примечательно, что именно в традиционной сказке восточных славян мы встречаем так много упоминаний о Сибири, вероятно, рассматривавшейся как прообраз далёкой, и – отчасти – чужой земли.

Ещё одна сказка из сборника «Русские сказки Сибири и Дальнего Востока: Волшебные. О животных» – «Дружба собаки и кота» [8, с. 249-251], которая имеет схожий сюжет со сказкой «Медведь, собака и кошка» [6, с. 71-72]. В этой сказке действующими персонажами выступают пёс Соболь, волк, старый кот, которого изгоняют из дома, вероятно, из-за возраста, потому что по древним представлениям старый кот приносил несчастье, а также наделялся демонической сущностью [9]. Как и в сказке «Медведь, собака и кошка» пёс погибает из-за совета кота, и здесь мы снова замечаем черты трикстера, который является провокатором и, зачастую, тесно связан с мотивом смерти. К региональной особенности можно отнести имя собаки, ведь соболь – животное северное, живущее в Сибири в том числе.

Изучая сборники, мы находим всего лишь две сказки, в которых в качестве действующего лица встречаем именно кошку. Возможно, это связано с тем, что русскому человеку привычнее видеть хитрость, силу, защиту именно в мужском обличии. А кошка чаще выступает в роли хозяйки и советчицы. В сказке «Медведь, собака и кошка» [6, с. 71-72] кошка – второстепенный персонаж. Она была старая, но доставляла хлопот хозяину, за что и выгнали из дома. Кошка взаимодействует с собакой, которая её недолюбливает, но по старой дружбе кормит. Пытаясь добыть кошке еду, пёс погибает. Возможно, возраст кошки связан со смертью собаки, ведь уже известно, что, по древним представлениям, старые кошки приносили несчастье, здесь – смерть.

Таким образом, здесь наблюдаем отражение древнего представления о связи кота с потусторонним миром и изображение его как трикстера, чьей отличительной чертой является ещё и злой юмор, поэтому не случайно кошка стоит у мёртвого пса и говорит: «Вот теперича и впрямь глаза кровью налились...» [6, с. 71-72]. А вот в сказке «Про кошечку» [8, с. 254-257] кошка – главный персонаж. Кошечка (уменьшительно-ласкательный суффикс -ечк-) предстаёт в образе маленького хрупкого животного. В этой сказке кошка сердобольная, хозяйственная: дом построила; гусю, петуху и барану одежду

связала. Здесь мы видим архаическое представление о кошке как о хранителе домашнего очага. Интересно, что именно в сборнике сказок, записанных в Сибири и на Дальнем Востоке, есть сказка, в которой кошка наделена абсолютной добротой и лишена хитрости и корысти, в то время как у всех персонажей из сборника сказок А. Н. Афанасьева, где присутствует кот/кошка, животные обязательно наделены чертами трикстера. Возможно, это происходит из-за того, что переселенцы в далёком краю особенно остро чувствовали важность родного дома.

Есть в сборнике Р. П. Матвеевой и Т. Г. Леоновой сюжет сказки, не имеющий аналогичного среди сюжетов сборника А. Н. Афанасьева – «Котушка и лиса» [8, с. 242-243]. Здесь кот представлен лжецом: натворил дел в доме у старика и старухи и не признался в содеянном. О коте из сказки мы узнаём не много – был серый и старый. После изгнания из дома он становится причиной несчастий почти всех зверей в середине сказки: белка, лиса, волк, медведь и заяц попадают в яму, а кот бросает их и уходит дальше в лес.

В тексте мы видим доброе отношение рассказчика к коту (уменьшительно-ласкательный суффикс -ушк-), к его природной хитрости, к способности обмануть зверей, несмотря на старость и небольшой размер. Возможно, возраст кота сыграл свою роль в этой сказке, ведь мы знаем, что старый кот у восточных славян наделялся демоническими качествами, соответственно, чем старше был кот, тем больше бед он притягивал. Вероятно, рассказчик связывает старость кота с несчастьем животных, оказавшихся в яме.

Кот в сказке персонаж не положительный и «себе на уме», можно утверждать, что в данном тексте перед нами предстаёт «абсолютный трикстер». Любопытно, что когда лиса просит кота взять её с собой и он отвечает: «Куда тебя, я сам себе не рад» [8, с. 242-243], то мы видим, что Котушка не хочет такого же, себе подобного, в спутники. Примечательно, что в других проанализированных нами сказках кот ищет и находит дом, тянется к животным, но здесь всё наоборот: всех избегает, а в конце просто скрывается в лесу, возможно, лес здесь выступает как символ потустороннего мира. В этой сказке

подчёркивается, что кот всем чужой, ему никто не нужен, ему и одному хорошо. Региональной особенностью данного текста можно считать одиночество кота, которому приходится надеяться только на себя. В сказке наблюдаем отражение древних представлений о коте как воплощении нечистой силы и проводнике в потусторонний мир.

В проанализированных текстах находим отражение комплекса архаических представлений о коте/кошке: кот/кошка – покровитель домашнего очага и оберег от злых сил («Кот, петух и Лиса», «Кот да петушок», «Про Кошечку»); кот/кошка – связь с нечистой силой и потусторонним миром («Кот и лиса», «Лиса и кот», «Медведь, собака и кошка», «Котушка и лиса», «Дружба собаки и кота»). Также почти во всех текстах мы наблюдаем в образе этого животного черты трикстера (кроме сказки «Про Кошечку») и мотив тесной связи с домом (кроме сказки «Котушка и лиса»). В сказках, записанных в Сибири и на Дальнем Востоке, в которых присутствует кот/кошка, мы выявили некоторые региональные особенности: акцент на сибирской и дальневосточной местности в описании пейзажа, увеличение количества лис, присутствие мотива торговли («Кот да петушок»); связь имени одного из персонажей с северным животным («Дружба собаки и кота» – пёс Соболь); главный персонаж наделён абсолютной добротой и лишен черт трикстера («Про кошечку»); герой сказки не имеет связи с домом и избегает других животных («Котушка и лиса»). Региональные различия, выявленные в текстах, связаны с тем фактом, что русский народ не был коренным в Сибири и на Дальнем Востоке, и, переселяясь на новые неизведанные и суровые земли, внёс в привычные для нас сюжеты сказок сибирские и дальневосточные особенности, например, описание окружающей природы, или наделил героев небывалой силой, а также добавил такие качества, как абсолютная доброта и бескорыстность.

Изучив тексты из сборника сказок Сибири и Дальнего Востока, записанные в XX в., мы пришли к выводу, что образ кота/кошки в них имеет очень стабильные характеристики, как внешние, так и поведенческие, а архаические представления,

связанные с этим животным, настолько устойчивы, что почти не отличаются от тех, которые содержатся в сказках XIX в. из сборника А. Н. Афанасьева, что свидетельствует о важном месте кота/кошки в национальной картине мира.

Примечания

1. Ахметишин А. Р., Горбатов А. В. Атрибутивные признаки архетипа трикстера // Вестн. КемГУКИ. 2015. Вып. 32. С. 81–85.
2. Березович Е. Л. «Чужие земли» в русском народном языковом сознании: pragматический аспект // Вопросы ономастики. Екатеринбург. 2005. № 2. С. 70-85.
3. Гура А. В. Кошка // Славянские древности : этнолингвист. словарь / под ред. Н. И. Толстого. М., 1999. Т. 2. С. 637-640.
4. Гура А. В., Увенёва Е. С. Петух // Славянские древности : этнолингвист. словарь / под ред. Н. И. Толстого. М., 2009. Т. 4. С. 28-35.
5. Матвеева Р. П., Леонова Т. Г. Русские сказки Сибири // Русские сказки Сибири и Дальнего Востока. Волшебные. О животных. Новосибирск : Наука, 1993. С. 10-50.
6. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. В 3 т. Т. 1 / под ред. Л. Г. Барага, Н. В. Новикова. М. : Наука, 1984. URL: http://febweb.ru/feb/skazki/default.asp?/feb/skazki/texts/af0/af1/af1r1_1.htm1 (дата обращения : 27. 06. 2020).
7. Платицына Т. В. Животные-трикстеры в мифологии североамериканских индейцев // Вестн. Бурят. гос. ун-та. 2016. Вып. 2. С. 1–8.
8. Русские сказки Сибири и Дальнего Востока. Волшебные. О животных / сост. Р. П. Матвеева, Т. Г. Леонова. Новосибирск : Наука, 1993. 352 с.
9. Число 7 // Краткая энциклопедия символов. URL: http://www.symbolarium.ru/index.php/Число_7 (дата обращения : 07. 07. 2020).

УДК 821.161.1-31.09

*Кузнецов Г. И., Данчинова М. Д.
Kuznetsov G. I., Danchinova M. D.*

**ЧЕЛОВЕК – КАК МНОГО В НЕМ ТАЙН (НА ПРИМЕРЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО)**

**A MAN – HOW MANY SECRETS THERE ARE IN HIM/HER
(THE WORKS OF F. M. DOSTOYEVSKY AS AN EXAMPLE)**

В статье рассматриваются особенности изображения человеческой природы на примере героев романов Ф. М. Достоевского «Бесы» и «Братья Карамазовы».

The article considers the peculiarities of portraying a human nature using F.M. Dostoevsky's characters from the novels «The Devils» and «The Brothers Karamazovs» as examples.

Ключевые слова: роман, герой, душа, мир, монолог, исповедь, сюжет.

Keywords: novel, character, soul, world, monologue, confession, plot.

Главным героем романа «Бесы» является Николай Ставрогин. Он и неординарная, и неоднозначная фигура. Герой является, на первый взгляд, очень деятельным человеком, о чём свидетельствует его стремление совершить революцию. Однако «бурноть» героя показная, он участвует в таком деле более от скуки, нежели ради своих идеальных соображений и взглядов. Чем же он привлекателен как человек? В первую очередь, своими словами, речью. Они как будто свежи, искрометны, революционны. Например, такое высказывание: «Чтобы сделать соус из зайца, надо зайца, чтобы уверовать в бога, надо бога» [1]. Окружающих подкупает смелость высказываний героя. Он делает вид, что действительно верит только в то, что материально существует, а значит – отмечает какую бы то ни было идеологию, игру слов, что уже на тот исторический момент являлось прогрессивным.

Ставрогин играет особую роль в жизни нескольких героев романа, например, для Кириллова. Тот сам восклицает:

«Вспомните, что Вы значили в моей жизни», также и Верховенский говорит: «Папа будет на Западе, а у нас будете вы!» [1]. В чем же состоит причина такого отношения к Ставрогину? В чем секрет?

Необходимо отметить слово «значили», которое прозвучало и у Шатова, и у Кирилова. Это глагол в прошедшем времени. При этом необходимо обратить внимание на слова Шатова, обращенные к Ставрогину, где герой говорит: «В то же самое время, когда вы насаждали в моем сердце Бога и родину, в то же самое время, даже, может быть, в те же самые дни, вы отравили сердце этого несчастного маньяка, Кириллова, ядом... Вы утверждали в нем ложь и клевету и довели разум его до исступления... Подите загляните на него теперь, это ваше создание...» [1].

Именно Ставрогин стал самой главной причиной «революции» в душе Шатова, самым большим авторитетом в укреплении разного рода революционных идей в его душе. Поэтому его так выделяет Петр Верховенский, который стремится разжечь именно такой костер, но сам оставаясь в тени. Этот герой – своего рода «серый кардинал», который стремится разжечь пламя костра чужими душами. Его действия незаметны, как будто мягки, случайны и в то же время продуманы. Он – ловец чужих душ. И он не скрывает своих намерений. Не случайно он подзадоривает Ставрогина словами: «Ставрогин, вы красавец! В вас всего дороже то, что вы иногда про это не знаете. О, я вас изучил!...» [1]. Такими сладкими речами Верховенский «заводит» Ставрогина, ловит его в свои невидимые сети, паутину, завлекает, завораживает. Он знает, как «поймать» незащищенное, слабое, гордое, открытое сердце молодого горячего человека. Герой по-настоящему лукавит, чтобы добиться цели: ему надо как можно больше таких людей, как Ставрогин, чтобы они потянули бы за собой еще больше масс в горнило раздувающегося пламени революции.

Таким, как Верховенский, нужны жертвы – те, кто будут идти в первых рядах, те, кто способен будет во имя идеи сам кидаться в такой революционный костер. Они действуют чужими жизнями, открыто употребляют русскую поговорку: лес

рубят – щепки летят. И выдают такое действие за подвиг, чем и подкупают неопытные юные, молодые сердца, ослепленные верой в справедливость. А такие, как Ставрогин, не понимают, что ими уже манипулируют. Получается, Ставрогин является человеком, в котором одновременно слились добро и зло? Именно это и сложно, и страшно в природе человека.

В романе «Братья Карамазовы» мы видим несколько сюжетных линий. Многие из них неразрывно связаны с личностью Ивана Федоровича Карамазова. Именно на его примере писатель раскрывает бездны внутреннего мира человека, обнажая сущность как отдельной личности, так и всего общества и даже мира. Достоевский стремится дойти до истоков человеческой души, в которой рождаются различные мотивы действий, порой весьма противоречивых.

Герои романа не только нравственно терзают сами себя, мучаются бесконечными сомнениями, во многом заблуждаются, но и морально убивают других, травят своей ненавистью, всей страстью пагубной души. Чтобы донести до читателей такую глубинную психологическую драму, Достоевский пронизывает ткань повествования бесконечными монологами, которые оказываются ничем иным, как исповедями. Его герои все время вступают друг с другом в идеиные споры, доходящие до скандалов и порождающие бесконечные оскорблении.

Таков, к примеру, Федор Павлович, который во всем ведет себя как глава семьи – так или иначе постоянно думает о ней, однако на самом деле преследует только свои корыстные цели, не задумываясь ни на минуту о судьбе сыновей. Для него личное благополучие, как материальное, так и чувственное, находится на первом месте. Он еще хочет прежде всего пожить для себя, а сыновья – особенно Федор и Иван – совершенно взрослые, могут себя найти, за младшенького Алешу он совершенно спокоен – тот уже пристроен. Что же еще остается желать ему, отцу семейства – только личного благополучия.

Если с Дмитрием все в какой-то мере понятно – он прямолинеен, открыт, не таит за душой никаких секретов – всем и все говорит, как и в чем он будет поступать, кого любит, кого ненавидит, то личность Ивана очень неоднозначная. Во-первых,

он умен, по образованию является естественником, отсюда хорошо разбирается в вопросах религии, философии. Недаром написал научную статью о церковном суде, которая вызвала неоднозначные оценки: «...многие из церковников решительно сочли автора за своего», а «атеисты принялись со своей стороны аплодировать» [2]. Казалось бы, внутренний духовный стержень в герое есть.

Однако вместе с тем этот человек совершенно низок. Ведь он единственный из семьи, кто знал о готовящемся убийстве Федора Павловича. Разве что еще Смердяков об этом знал. Но тот лакей, а Иван является сыном! Вот где обнаруживается трещина в духовной основе семьи.

Если вскрыть внутренние связи семьи, то обнаруживается еще нечто: из всех сыновей Федор Павлович любил только Алешу. Конечно, его было за что любить. Герой представляет собой образ совершенно идеального человека, прекрасного во всех отношениях. Стоит отметить тот факт, что подобный герой – любимый для Достоевского. Вспомним, к примеру, князя Мышкина из романа «Идиот». К слову, в черновых записках Алеша и дан как «идиот».

Крах семейного единства виден в сцене избиения отца Дмитрием. При этом Иван бросается оттаскивать Дмитрия, но после говорит странные слова: «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!» [2]. Слова героя уже ужасны сами по себе, если бы он говорил пусты и о чужих людях. Однако перед читателем находятся все родные люди. И особенно отец с сыном. А чем же руководствуется Дмитрий, если припомнить его слова: «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил» [2]. Скорее всего, герой действительно прежде всего предполагал убийство отца, которому хочется жить, заедая век сыновей.

Каков же сам отец, если ход его мыслей как будто совершенно трезв, разумен, однако мелочен, суетлив, при всем при этом Федор Павлович отдает отчет своим действиям: «Здесь мы все от легкомыслия лишь не веруем, потому что нам некогда: во-первых, дела одолели, а во-вторых, времени Бог мало дал... некогда и выспаться, не только покаяться» [2]. В погоне за

материальным благополучием, собственными наслаждениями и удовлетворением своих прихотей, герой готов, не задумываясь, бросить на жертвенный алтарь своих сыновей.

Намеченный разлом в единстве семьи расширяется, на удивление, бездействием героя. Иван, понимая, к чему идет начавшаяся размолвка внутри семьи, ничего не предпринимает, чтобы предотвратить эту трагедию. При этом успевающий везде, сующий свой нос туда, куда ему не следует, Смердяков раскрывает план действия Ивану Карамазову. Его молчание с юридической оценки оказывается ничем иным как молчаливым соучастием. Выходит, Федор Павлович гибнет не столько от руки настоящего преступника, сколько от бездействия своего сына, его молчания, а значит, одобрения?

При всем при этом поражают слова героя, которые оказываются совершенно правдивыми по его отношению к близким: «... я никогда не мог понять, как можно любить своих близких. Именно близких-то, по-моему, и невозможно любить, а разве лишь дальних» [2]. Ивану невдомек, что любить надо прежде всего именно своих родных. Становится понятной позиция героя в молчаливой поддержке Смердякова по отношению к гибели отца. Своей позицией сын настолько отдалился от родителя, более того, совершенно порвал сам все родственные связи и чувства.

Герой как будто боится проявления любви к родному человеку, или же настолько любит, что боится потерять это чувство? Поэтому прячет настолько далеко, чтобы не обнаружить его. Иначе как понимать размышления героя в следующих строках: «Чтобы полюбить человека, надо, чтобы тот спрятался, а чуть лишь покажет лицо свое – пропала любовь» [2]. Так как же все-таки относился к отцу Иван: любил, ненавидел? Если любил, то всё же утаил замыслы Смердякова, если ненавидел, то желал смерти? А не одно и то же ли это все?

Ф. М. Достоевский в последнем романе закручивает необычайно сильную спираль мысли о возможностях возрождения нравственных ценностей человечества. Особенно пристально он анализирует человека с русской душой. Писатель в очередной раз ставит опыт над природой русского человека

ценой измерения духовной составляющей в отдельно взятой семье. Разбирая перипетии взаимоотношений близких людей, он видит все большее их отчуждение и распад некогда единой духовной целостности. В романе показан кризис человеческой души и упадок всей духовной сущности человека.

Примечания

1. Достоевский Ф. М. Бесы. URL: <https://ilibrary.ru/text/1544/index.html> (дата обращения: 27.09.2020).
2. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. URL: <https://ilibrary.ru/text/1199/index.html> (дата обращения: 27.09.2020).

УДК 811.161.1-054.6

*Ли Цяци
Li Jiaqi*

*Чепкова Т. П., научный руководитель
Chepkova T. P., scientific supervisor*

ПРОБЛЕМА КЛАССИФИКАЦИИ БЕЗЭКВИВАЛЕНТНОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ ПРИ ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ В КИТАЙСКОЙ АУДИТОРИИ

THE PROBLEM OF NON-EQUIVALENT PHRASEOLOGY CLASSIFICATION IN TEACHING THE RUSSIAN LANGUAGE TO THE CHINESE AUDIENCE

В настоящей статье рассматривается проблема классификации безэквивалентной фразеологии русского языка, которая создаёт значительные трудности при обучении русскому языку в китайской аудитории из-за её непереводимости. Решение подобной проблемы способствует формированию у китайских учащихся лингвокультурологической компетенции.

This article considers the problem of classification of non-equivalent phraseology in the Russian language which causes considerable strain in teaching the Chinese audience because of its untranslatability. Its solution helps form the linguocultural

competence of the Chinese students.

Ключевые слова: безэквивалентная фразеология, классификация, лингвокультурологическая компетенция, русский язык как иностранный, китайская аудитория.

Keywords: non-equivalent phraseology, classification, linguocultural competence, Russian as a foreign language, Chinese audience.

Общеизвестно, национальное своеобразие любого языка прослеживается при изучении каждого его аспекта, но наиболее чётко и сильно проявляется на фразеологическом уровне. Фразеология как драгоценная сокровищница культуры ярко отображает национально-культурную специфику одной нации, поскольку из-за различия исторического пути и менталитета каждой нации в фразеологическом фонде каждого языка отражается различный жизненный опыт, мировоззрение, этические и эстетические ценности. Итак, знакомство с фразеологией русского языка позволяет глубже приобщиться к русской культуре и способствует адекватному пониманию иностранными учащимися речи носителей изучаемого языка при межкультурной коммуникации. Вследствие этого фразеология заслуживает особого внимания в ходе преподавания русского языка как иностранного (далее – РКИ).

При изучении фразеологии русского языка китайские учащиеся зачастую сталкиваются с такими фразеологическими единицами (далее – ФЕ), которые невозможно сопоставить с единицами фразеологической системы китайского языка, они существуют только в культуре носителей русского языка и отсутствуют в сознании китайцев, подобные ФЕ мы называем безэквивалентной фразеологией. В результате отсутствия соответствующих им единиц в китайском фразеологическом словаре, безэквивалентная фразеология создаёт препятствие для адекватного понимания речи носителей русского языка и приносит значительные трудности при обучении РКИ в китайской аудитории.

Введение безэквивалентной фразеологии в процесс обучения РКИ не только позволяет китайским учащимся

познакомиться с историей, традициями и обычаями, национальным характером и менталитетом русского народа, но и способствует формированию лингвокультурологической компетенции и содействует успешной межкультурной коммуникации. В силу этого обучение безэквивалентной фразеологии на занятиях по РКИ имеет существенное значение и становится на сегодняшний день актуальной проблемой.

Анализ русского фразеологического фонда показал, что существует большое количество безэквивалентных фразеологических единиц, которые, согласно исследованию китайского учёного Цзян Сипина, были классифицированы по следующим группам:

1) ФЕ, содержащие безэквивалентную лексику: *тёртый калач, за семь вёрст киселя хлебать, как аршин проглотил, в Тулу со своим самоваром не ездят, не все коту Масленица, будет и Великий пост* и др.

2) ФЕ, в которых отразилась история русского народа: *казанская сирота, откладывать в долгий ящик, как Мамай прошёл, положить под сукно, мамаево побоище, вот тебе, бабушка, и Юрьев день* и др.

3) ФЕ и крылатые слова литературного происхождения: *на деревню дедушке, рыльце в пушку, медвежья услуга, демьянова уха, остаться у разбитого корыта, тришкин кафтан, танцевать от печки* и др.

4) ФЕ бытового и фольклорного происхождения: *каши не сваришь (с кем), как сыр в масле кататься, рожки да ножки, пристать как банный лист, с красной строки, не выносить сор из избы, бить баклушки, хлеб да соль, подносить хлеб-соль* и др.

5) ФЕ библейского происхождения: *метать бисер перед свиньями, Фома неверующий, знать как Отче наш, вавилонское столпотворение, избиение младенцев, иерихонская труба* и др.

6) ФЕ и крылатые слова, заимствованные из древнегреческой и римской мифологии, истории, литературы: *яблоко раздора, ящик Пандоры, кануть в Лету, перейти Рубикон, авгииевы конюшни* и др. [1, с. 15–16].

Однако, с нашей точки зрения, данная классификация считается неполной. В русском языке ещё существуют такие

безэквивалентные ФЕ, метафоры которых опираются на обычные слова, имеющие соответствия в китайском языке, но с помощью дословного перевода в целом они непонятны китайским учащимся в силу отсутствия соответствующей культурной информации. Например: *медведь (слон) на ухо наступил, вешать собак на кого, разбираться как свинья в апельсинах, собаку съел, тёмный лес* и т. п. На наш взгляд, из-за их непереводимости они должны включаться в группу безэквивалентной фразеологии. В них закреплён уникальный когнитивно-оценочный опыт русского народа, знакомство с которым позволяет китайским учащимся глубже узнать образ мышления русской нации, что оказывает благотворное влияние на успех межкультурной коммуникации. Приведём пример для анализа: *собаку съел*.

Дословно переводя этот фразеологизм, китайские учащиеся совсем не понимают, о чём здесь идёт речь. На первый взгляд он даже производит на них страшное впечатление – что человек съел собаку. Учёный А. Потебня считает, что этот фразеологизм происходит из крестьянской жизни древней России – в то время одним из самых тяжёлых занятий считалась косьба: «Косить умеют лишь немногие; тот, кто этому научился, справляется со своей работой сравнительно быстро. Неопытный же человек на этой работе ощущает такой голод, что, кажется, мог бы съесть собаку» [2]. И таким образом, фразеологизм «собаку съел» обозначает мастера высочайшего класса, который обладает богатым опытом в каком-то деле. Он обладает уважительной окраской, а не оскорбительной.

Введение таких безэквивалентных ФЕ в процесс обучения РКИ не только устраниет недоумение китайских учащихся, но и обогащает их лингвокультурологические знания.

Вследствие яркой национально-культурной маркированности безэквивалентной фразеологии русского языка и трудности её понимания, с нашей точки зрения, её целесообразно ввести на продвинутом этапе обучения, когда у учащихся уже есть достаточный запас слов и уровень владения русским языком достаточно высок для восприятия более сложной культурной информации.

Из вышесказанного следует, что при классификации безэквивалентной фразеологии необходимо учитывать безэквивалентные ФЕ с компонентом обычных слов, так как именно они обладают яркой национально-культурной спецификой и вызывают трудности понимания китайскими учащимися речи носителей изучаемого языка. Введение безэквивалентной фразеологии в содержание обучения РКИ, с одной стороны, поможет привить китайским учащимся любовь к русскому языку и культуре, с другой стороны, способствует формированию у них лингвокультурологической компетенции и содействует успешной межкультурной коммуникации.

Примечания

1. Цзян Сипин. Безэквивалентная лексика и фразеология в русском и китайском языках : автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1995. 16 с.
2. Знобищева М. Что значит «собаку съел»? Значение фразеологизма. URL: <https://na-dostupnom.ru/sobaku-sel/> (дата обращения: 18.08.2020).

УДК 821.161.1-4.09

*Махутов В. Ю., Данчинова М. Д.
Makhutov V. Yu., Danchinova M. D.*

КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ОЧЕРКАХ А. ВАМПИЛОВА

CATEGORIES OF SPACE AND TIME IN THE ESSAYS OF A. VAMPILOV

В статье рассматриваются художественные особенности ранних статей и очерков А. Вампилова через призму пространственно-временной картины мира.

The article considers the artistic features of Vampilov's early articles and essays through the prism of the spatial and temporal picture of the world.

Ключевые слова: пространство, время, герой, мир, движение, путь, дорога.

Keywords: space, time, character, world, movement, way, road.

Как особенность творческого дарования писателя можно отметить качество или стремление Александра Вампилова отобразить жизнь в движении, в ее развитии. Объединяет ранние статьи и очерки А. Вампилова, с точки зрения исследователя, понятие «двоемирья» – традиционный для творческой манеры писателя прием [1, с. 12]. Это особое проявление времени, которое, обладая единством линеарности, в судьбе человека распадается на две части: на «до» и «после».

Два мира соединены, объединены одним образом – образом рассказчика, который пребывает в двух временных плоскостях: «до» и «после». В позиции «до» – это юный человек на пороге иной, послешкольной, жизни, за которым начинается пора взросления. В другой плоскости, «после» – это человек настоящего времени, достаточно взрослый для первых серьезных обобщений. Объединены миры понятием «движение». Это движение с физической стороны обладает характеристикой линеарности в значении перспективности и признаком возвратности – ретроспективностью.

Отсюда данные статьи и очерки наполнены мотивами движения, которые передаются в конкретно, детально обозначенных образах дороги, улицы, станции, шоссе, даже тротуара, машин, поездов, идущих или бегущих людей. Перед читателем предстает образ человека, живущего ощущением и ожиданием коренных перемен в судьбе.

Так, в статьях «Мечта в пути», «Тихий уголок», «От горизонта к горизонту», «Поезд идет на запад», «Я с вами, люди» и других ясно проступает символ движения, изображаемый писателем в образе пути, дороги, колеи. Герои Вампилова даже в обычной жизненной ситуации подаются как люди, находящиеся в движении.

Таков Владимир Бутырин, герой статьи «Мечта в пути». В каждой строке данной статьи мы словно ощущаем пульсацию

самого движения времени: «В университет ведут разные дороги. Путь, который избрал Владимир Бутырин – путь призвания, окрепшего в практической деятельности. Еще учась в школе, Владимир мечтал стать юристом, но он знал, что прежде нужно глубже узнать жизнь, лучше постичь труд. На Ангаре, у Братска, кипела грандиознаястройка. Комсомолец Владимир Бутырин понял: именно там бьется пульс большой, трудовой жизни» [2, с. 358]. В словах «дороги», «путь» и в описании жизни молодого человека перед нами проступает образ самого этого движения. При этом данные слова соотносимы с понятием не просто движения как такового, а с осмыслением особого восприятия жизни, когда человек живет осознанно, понимая значимость человеческого труда как особого процесса творения.

В статье «От горизонта к горизонту» мы также встречаемся с человеком «пути» – герои Вампилова находятся на самой настоящей трассе. Это строители ЛЭП-220. Об их работе журналист ничего не рассказывает, а приводит совершенно обыкновенные бытовые сцены умывания, ужина строителей и их похода в кино. Во всех обычных сценах герои Вампилова в своих разговорах предстают глубоко серьезными, думающими людьми, когда негодуют по поводу недостатка материалов для строительства, отсутствия магазинов на трассе, выступлений художественной самодеятельности и редких заездов кинопередвижек. Здесь герои Вампилова оказываются совершенно взрослыми самостоятельными людьми. Но в разговорах о кино проявляется ирония автора. Она совершенно неприкрыта, намеренно подается с авторской улыбкой и снисходительностью к героям. Так относятся к детям, которым еще расти и расти.

В своих статьях Вампилов неодинаков. Каждый раз он предстает по-новому. В одних он документалист-философ, в других – веселый ироничный реалист, а в иных, как в статье «Веселая Танька», он беспощаден к человеку, и везде и во всем у автора свое видение мира в разных пространственно-временных рамках.

Например, в данной статье речь идет о девушке Тане. Ничего особенного, на первый взгляд, автор в ней не находит.

Обычная девчонка, как все, любит петь песни, танцевать, шутить. Во всем видит радость и стремится, чтобы это увидели все. Но именно на этих чертах и останавливается автор: «У Таньки большие зеленые глаза, какие-то постоянно счастливые, вызывающие счастливые глаза... Ходит Танька легко и гордо, как и должен ходить по земле человек» [2, с. 374]. Далее, рассказывает автор, Танька вышла замуж. Вполне обыкновенная жизнь героини. Однако в этой обыкновенности автор находит то, что не должно быть таковым – привычным, знакомым, с чем необходимо бороться, стремиться изживать.

И в этом проявляется мастерство Вампилова – умение увидеть в обычных сторонах жизни пагубную обыденность, нравственную пустоту жизни, ее бездуховность, то, что по-настоящему останавливает человека в его жизненном пути. Танька вышла замуж и натолкнулась на все эти проявления: «Раньше Танька ходила в клуб, в хореографический кружок. Запретили. Танька любила свою мать, братьев. Были этим недовольны. Сухоруковы не любили художественной самодеятельности, не любили общественных поручений, комсомольской работы. Они любили себя, свой домишко, Владимир любил еще выпивать» [2, с. 377]. Героиня статьи находит в себе силы и уходит: «Танька шла новым кварталом, мимо светлых окон, за которыми жили, наверное, счастливые люди» [2, с. 377].

В данной статье автор непримирим с подобным проявлением жизни. По мысли журналиста, человек действительно создан для движущейся, созидающей жизни, должен жить гармонично, а не отчужденно, ограничиваясь своим мелким мещанским мирком. В высвечивании подобных сторон жизни Вампилов остёр на слово, он справедлив и непреклонен.

Также как в статьях, в очерках Вампилов представляет нам два мира. В очерке «Как там наши акации?» картина движения и двоемирия проступает уже в первых строках: «Мимо нашей школы проходит Московский тракт, а дальше за Нижней улицей, за огородами, за лугом – железная дорога. Десять лет назад, когда мы отсиживали свои последние уроки, машины по

тракту шли реже, а составы на подъеме против больницы ползли медленно с неровным стуком. Теперь без машины не обходится ни одной минуты, а поезда летят легко между серыми опорами электросети» [2, с. 430]. В глаголах «проходит», «не обходится», «летят» запечатлено время настояще. Здесь герой очерка находится в позиции «здесь» и «сейчас». Это уже умудренный определенным опытом жизни человек, который рассматривает ту, прежнюю, ушедшую в прошлое жизнь юноши. Этот второй мир обозначен словами «отсиживали», «шли», «ползли». Мотив движения обозначен в образах Московского тракта, Нижней улицы, Железной дороги.

Образ дороги проступает и в очерке «Прогулки по Кутулику», концентрируя в себе главную мысль произведения – идею движения, что явственно видно в строках: «Прошел поезд, из школьного сада налетел ветерок, дохнул черемухой и исчез. Отсюда была видна дальняя Берестенниковская гора, по ней, как струйка желтого дыма, поднималась к горизонту дорога. Ее вид взволновал меня, как в детстве, когда эта дорога казалась мне бесконечной и обещала множество чудес» [2, с. 438]. Здесь также мир героя представляет две временные плоскости: настоящее и прошлое. Связываются отдаленные друг от друга по времени миры личностью героя. Именно ему, тогда еще юному, не просто хотелось, а жаждалось покинуть этот мир – мир детства, юности, привычный, где «все знакомо. До последней жердочки. Все по-старому. Заброшенная каменоломня, Маров лог, Каменный ложок, блокпост...» [2, с. 434] и «...без особого труда можно различить лицо райцентра. Деревянный. Пыльный, с огородами, со стадом частных коров, но с гостиницей, милицией и стадионом... Словом, райцентр с головы до пят» [2, с. 437].

В данном примере можно уловить, встав на позицию исследователя, наметившиеся линии разнообразных литературных реминисценций [3, с. 208]. В строках: «Мы не сбежали, не дезертировали. Просто все десять лет, пока мы учились в школе, мы собирались уехать из нашего поселка» [2, с. 431], – проступает мотив блудного сына, стремящегося как можно быстрее оставить родимый дом в жажде познать новую

жизнь. Черты этого образа легко угадываются в строках: «Ночью мы выпивали со своими учителями, много торжественно курили, танцевали, и подрались, и признались в любви, и похвастались, кто куда и зачем уезжает...» [2, с. 431].

Перед нами контурно обозначаются черты блудного сына – юноши, пока еще смиренного, но стоящего на пороге родного дома, оттого уже наполняющегося чувством какой-то удали перед дальней дорогой, напускной бравадой и излишней веселостью, за которыми стремится спрятать свою несмелость и несамостоятельность в решениях: «После школы, помню, уезжал я без сожаления, рвался в город...» [2, с. 437].

В этих строках угадывается гоголевское понятие русского пространства – его обширности, бескрайности, какой-то разбросанности и покинутости в глубинах России. Словами «Кутулик от деревни отстал и к городу не пристал» Вампилов, в своем роде, повторяет это гоголевское понимание пространства, которое писатель обозначал и в «Ревизоре», и в «Мертвых душах» неопределенными словами «губернский городок N». Кроме того, в очерке слышится гоголевский прием «смех сквозь слезы». Прием ретроспективности позволяет Вампилову не просто связать в своем герое воедино два обратно пропорциональных пласта, но и задать новое движение времени. В этом и проявляются истоки той «мощной психофизики», о которой пишет исследователь Е. Гушанская [4, с. 267].

Главная мысль автора, заключающаяся в статьях и очерках, на наш взгляд, выражается в понимании обыкновенной реальной действительности как движения, постоянно изменяющегося процесса, в котором человек не просто пребывает в историчности жизни, а живет ею, изменения мир вокруг себя и изменяясь сам, при этом вырастая духовно.

Примечания

1. Зборовец И. Дом для человека // Литературная учеба. 1984. № 1. С. 12.
2. Вампилов А. В. Дом окнами в поле. Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1981. 690 с.

3. Лашкин В. Душа живая: жизнь и творчество А. Вампилова // Октябрь. 1981. № 3. С. 204-211.

4. Гушанская Е. М. Александр Вампилов : очерк творчества. Л. : Сов. писатель, 1990. 318 с.

УДК 821.161.1-31.09

*Перфильева А. А.
Perfilyeva A. A.*

*Серебрякова З. А., научный руководитель
Serebryakova Z. A., scientific supervisor*

ОБРАЗ МАРИИ В ПОВЕСТИ В. ЗАКРУТКИНА «МАТЕРЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ»

THE IMAGE OF MARIA IN THE STORY OF V. ZAKRUTKIN "THE HUMAN MOTHER"

В статье рассматривается образ главной героини повести В. Закруткина «Матерь человеческая». Показано, как на протяжении сюжета повести автор раскрывает нам материнскую, жизнетворящую сущность этой героини, чей образ был навеян образом Богоматери.

The article considers the main character's image in V. Zakrutkin's story "The Human Mother". It is shown how the author portrays the maternal, life-giving essence of this character during the whole story whose image was inspired by the image of the Mother of God.

Ключевые слова: военная проза, женский образ, образ матери.

Keywords: military prose, female image, mother's image.

Имя писателя Виталия Александровича Закруткина накрепко связано со славной донской землей, но родился он за много километров от берегов Дона, в Феодосии, затем семья Закруткиных переезжает в Благовещенск, там будущий писатель учится в школе и в Благовещенском пединституте, а после поступает в аспирантуру пединститута имени А. И. Герцена в

Ленинграде. Потом были защита диссертации, работа в Ростовском пединституте, начало литературной деятельности, но мирная жизнь оборвалась, началась война. Порвав документ, дававший броню научным работникам, Виталий Закруткин идет на фронт, становится военным корреспондентом, свидетелем и описателем тяжелейших испытаний своего народа. После войны он переехал в станицу Кочетовская, где и созданы главные его произведения.

Огромный жизненный опыт и мужество писателя проявились при написании повести «Матерь человеческая». Воспоминание о встрече на фронтовых дорогах в 1943 году с прообразом главной героини рождало желание написать о жизни русской крестьянки во время войны, но, как признаётся сам писатель, лишь увиденное в Прикарпатье изваяние Божьей Матери стало решающим моментом в создании книги. Мы понимаем, что, в силу идеологических причин, рассказать в начале повести о своих размышлениях о Божьей Матери и тех чувствах, что пробуждает она в людях, было смелым поступком автора, искренне выступившего перед читателями. Таким же искренним и мудрым является повествование о Марии, у которой нет даже фамилии, что делает ее образ символическим.

До начала войны жизнь на хуторе идет своим чередом, двадцатидевятилетняя Мария работает дояркой в третьей бригаде колхоза имени Ленина, её муж Иван – тракторист, растет сын Васятка. Мария счастлива, они с Иваном с помощью колхоза построили дом, заложили молодой сад.

В рассказе о прошлой жизни много примет советской поры: Мария вспоминает, что, когда ей было семь лет, её отца-коммуниста расстреляли белогвардейцы; во сне героине снятся эпизоды ее пионерского детства; она и её муж Иван были комсомольцами, среди первых вступили в колхоз, позже Иван тоже становится коммунистом. Когда на руках у Марии умирает застреленная немцами пятнадцатилетняя Саня, Мария, увидев спрятанный девочкой комсомольский значок с изображением Ленина, заплакала: «Вот, товарищ Ленин, – сказала она, давясь слезами, – вот чего сделали с людьми, с бедной Санечкой, со мною... Куда мне теперь податься, товарищ Ленин?..» [1].

Но, несмотря на выразительные приметы советского человека, Мария показана как исконная крестьянка. Вне себя от горя и усталости, она доит коров, нуждающихся в дойке, кормит прибившегося к ней пса, старается собрать оставшийся в поле урожай.

На глазах главной героини повешены оккупантами муж и десятилетний сын, сожжен родной хутор, угнаны в неволю односельчане. В отчаянии Мария призывает свою смерть, в какой-то миг думая присоединиться к хуторянам и погибнуть. Но внутри неё уже зреет новая жизнь, Мария беременна, и это ощущение заставляет её прятаться и выживать.

На протяжении повествования о жизни в разрушенной деревне автор неоднократно рисует эпизоды довоенной поры. И почти все они украшены воспоминаниями о любви Марии и Ивана. «Высокий, сильный Иван души не чаял в своей жене. Таясь от хуторян, любил носить её на руках, за маленький рост называл кнопкой, а за смешные, едва заметные веснушки на переносице – конопулей. Проходили годы, но Иван не растерял своей любви» [1].

Может быть, это минувшее семейное счастье, память о любимом сынишке Васятке наделяют героиню силой и стремлением дать жизнь будущему ребенку – плоду их с Иваном любви.

Мария решает жить в погребе во дворе своего сгоревшего дома, но, открыв его, видит немецкого солдата, по-видимому, раненного при бомбежке и отставшего от своих. В руках у Марии вилы – привычное крестьянское орудие, а перед ней – ненавистный враг, и ничто в этот момент не может её остановить. Немец тоже это понял, пытался отодвинуться, забиться поглубже, но непослушное тело не сдвинулось. Мария замечает, что он безоружен, видит его тонкую белую шею, юношеский пушок на щеках, и, спускаясь в погреб по девяти знакомым ступеням, сжимает древко вил еще крепче. В страхе, понимая, что сейчас его убьют, немецкий солдат, почти подросток, крикнул: «Мама!» Мария выронила вилы.

Доброта, милосердие, сострадание также важны для создания образа героини, как и её трудолюбие, хозяйственность,

житейская смекалка, упорство и сила. Она хоронит погибшего от взрыва немецкого повара, при этом забрав термос из полевой кухни, ухаживает за умирающим Вернером Брахтом, горюет над его телом и тоже хоронит его. Для нее немыслимо оставить умерших без погребения в земле. Для Сани она роет могилу голыми руками в твердой земле, погибшего красноармейца-политрука ей пришлось похоронить вместе с пулеметом, примерзшим к нему. Позже, весной, ребятишки, которых нашла, приютила и выкормила Мария, обнаружили обгоревшие кости повешенных немцами ее мужа Ивана, сына Васятки и односельчанки Фени. Измученная Мария, которой скоро рожать, вновь выполняет свой скорбный долг, хоронит останки рядом с могилами своих матери и отца.

Но при всей горести её судьбы и ужаса смертей, которые она увидела, Мария становится центром возрождающейся жизни. Пес Дружок, четыре коровы, еще одна прибившаяся собака Дамка, голуби, чья голубятня сгорела, овцы, три коня, куры – все тянутся к человеку, к единственной хозяйке. И Мария заботится обо всех, чистит колодец, чтобы поить себя и живность, свежует убитого взрывом снаряда коня, чтобы накормить собак, а когда подбирает семерых эвакуированных из Ленинграда детей, отпаивает их молоком, режет овцу и кур, спасая ребятишек от голода.

Трудовая, крестьянская суть героини страдает от вида гибнущего на корню урожая, под снегом остаются тонны свеклы, картофеля, моркови, клоняются подсолнухи, осталась не убранной кукуруза. Начинается личная уборочная страда Марии, когда она немецким тесаком срезает кукурузные початки, собирает и прячет в ямы картошку и свеклу, укрывает пчелиные ульи. Символичен эпизод: Мария прибивает к дереву рядом со своим погребом сорванную карателями помятую вывеску «Третья бригада колхоза имени Ленина». Теперь беременная женщина в одиночку трудится там, где раньше работали шестьдесят три человека.

Душа этой женщины, несмотря на все пережитое, жива, полна сострадания и жалости ко всему вокруг. Пожалела она сады своего хутора, опаленные огнем, Дружка, воющего у двора

деда Герасима, своего бывшего хозяина. Жалеет и лечит трех рыжих коней, исхудавших, с израненными ртами и полууторванными подковами. Слышился ей в мычании коров у взорванного коровника материнская тоска по погибшим телятам. Думая об убитом в бою политруке Славике, она опять вспоминает немецкого паренька Вернера и сочувствует их материам. Готовность пожалеть и помочь показана как ее прирожденное качество, она добра не только в силу пионерско-комсомольского воспитания. Писатель, говоря о детстве Марии, описывает чувства, которые та испытывала, приходя на церковные службы с бабушкой Домной: «...детская душа её замирала от непонятного, таинственного блаженства...» [1]. Позже они получили замечание от комсомольского вожака за хождение в церковь, бабушка умерла, ходить стало не с кем. Девочка задавала матери вопросы, во что верил её отец, и усвоила твердо одно: «главное в жизни человека – делать людям добро».

Тяжкое, горькое существование Марии в сожжённой деревне превращается в жизнь, когда она находит детей с разбомбленного поезда с эвакуированными. Дети, пережившие ужас блокады Ленинграда, продвигались, не имея одежды и еды, многие погибли, семерых нашла Мария. Забота, доброта, сила, самоотверженность героини были необходимы этим обездоленным ребятам. Она вымыла их, обогрела, накормила и напоила, сшила одежду, а ещё она слушала их, утешала, рассказывала сама о своей жизни, дала им защиту и надежду. Она спасла их, а они спасли её. Мария стала им матерью. Когда нашли сгоревшие останки ее родных, безмерное горе опять охватило Марию, но в отчаянии своем она услышала, как зовут ее девочки: «Мама!» – и вернулась к жизни.

Старшие дети вызвались работать с ней в поле, и вот уже маленькая бригада продолжает трудовую вахту. В заботах прошло время, наступила весна, пришла пора Марии рожать.

Роды Марии – кульминация повести, ради этого события героиня боролась, превозмогая себя, чтобы дать новую жизнь. «Ей почудилось, что в свисте пуль и грохоте снарядов, в разгуле убийств, жестокости, крови она родила не только сына и тех

семерых мальчиков и девочек, которые стояли там, наверху, под яблоней, но, содрогаясь от мучительной боли и счастья, родила всех детей истерзанной земли, требующих от неё, матери, защиты и ласки» [1].

Автор убедительно показал, что сила и глубина материнского чувства, самоотверженность главной героини помогли ей выжить, оставаться человеком и спасти других людей.

Примечания

1. Закруткин В. А. Матерь человеческая // ЛитМир : электронная библиотека. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=45570&p=1> (дата обращения: 06.10.2020).

УДК 82+159.9

*Пуйлова И. Ю.
Puyllova I. Yu.*

*Чередникова Е. А., научный руководитель
Cherednikova Ye. A., scientific supervisor*

СРЕДСТВА РЕАЛИЗАЦИИ КОМИЧЕСКОГО В ТЕКСТАХ ЖАНРА ПРАКТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. Л. ЛЕВИ)

MEANS OF CREATING THE COMIC IN THE TEXTS OF PRACTICAL PSYCHOLOGY GENRE (BASED ON V. L. LEVI'S TEXTS)

Данная статья посвящена анализу реализации комического в современных российских текстах жанра практической психологии.

The article analyses the means of creating the comic in the modern Russian texts of practical psychology genre.

Ключевые слова: практическая психология, идиостиль, стилистические средства, современная российская литература.

Keywords: practical psychology, idiosyncrasy, stylistic devices, modern Russian literature.

Книги по практической психологии продолжают активно проникать на рынок современной российской литературы. Авторы, работающие в этом жанре, стремятся не только адаптировать для массовой аудитории сложные академические теории, но и предлагать практическую помощь в решении жизненных проблем.

Особый интерес для лингвистического исследования представляют книги, в которых писатели используют разнообразные языковые средства создания комического. К числу таких авторов относится В. Леви – практикующий психолог и психотерапевт с большим стажем, снискавший любовь русскоязычных читателей за интересную манеру письма, яркий, “живой” язык и юмористический подход при разговоре на остро волнующие читателей темы.

Говоря о категории комического, стоит отметить ее всеобъемлющий характер, под которым в повседневной жизни могут тождественно понимать юмор, иронию, сарказм, сатиру, каламбур и другие проявления смехотворчества.

Отталкиваясь от разграничения этих понятий многими лингвистами (Б. Дземидюк, Ю. Б. Борев, Л. Е. Пинский), заметим, что объектом данного исследования является в большей степени юмор, что обусловлено характером и задачами рассматриваемых книг, а также идиостилем их автора. В частности, определение Л. Е. Пинского метко проводит границу между часто смешиваемыми категориями иронии и юмора и убеждает нас в преобладании последней в работах В. Леви: «В иронии смешное скрывается под маской серьезности, с преобладанием отрицательного (насмешливого) отношения к предмету; в юморе – серьезное под маской смешного, обычно с преобладанием положительного ("смеющегося") отношения» [3, с. 266].

Как видим, ирония и юмор находятся на разных “полюсах” оценочного отношения, что имеет особое значение в силу того, что психотерапевт, имеющий дело с совершенно разными клиентами, и психолог, пишущий для массовой аудитории, рисуют нанести своей “юморотерапией” больше вреда, чем пользы. Так, психолог Л. Куби призывает

ограничивать использование юмора, связывая это с тем, что “юмористические ремарки терапевта могут блокировать самораскрытие пациента и вводить его в замешательство – то ли терапевт серьезен, то ли он шутит” [цит. по: 4, с. 14].

Однако при грамотном подходе юмор может эффективно применяться в психотерапии. Как писал создатель логотерапии В. Франкл, “Юмор относится к существенным человеческим проявлениям; он дает человеку возможность занять дистанцию по отношению к чему угодно, в том числе к самому себе, и обрести тем самым полный контроль над собой” [5, с. 343-344].

Выбранные для исследования книги “Куда жить” и “Лекарство от лени” как раз и преследуют эту цель – помочь читателям обрести контроль над зависимостями и, в частности, обуздать свою лень. А их достоинством, на наш взгляд, является преобладание позитивного, незлобного юмора, который предлагает по-иному взглянуть на распространенные психологические проблемы и научиться без насилия над собой работать над собственными недостатками.

Элементы комического читатель обнаруживает при первом взгляде на оглавление: нестандартные заголовки являются вернейшим средством вызвать интерес аудитории.

Некоторые из них образованы по фонетическому принципу, с помощью рифмовки:

- *Голова в песке — не бывать тоске* [1, с. 18]
- *НАСИЛЬНИК И ВРУН ПО ИМЕНИ ЖРУН* [1, с. 133]
- *Колика трудоголика* [2, с. 198]
- *Если хочешь путь пройти, убери себя с пути* [2, с.

105]

Последний заголовок также является примером алогизма, то есть нарушения логической связи между компонентами предложения, создающего эффект парадокса. Частотность использования алогизмов в книгах Леви проистекает из самой противоречивости человеческой природы, которую исследует писатель.

Люди могут верить очень многому, только не ничему, и уж тем более не правде... [2, с. 74].

Объясняя психологические механизмы лени (*Но ведь это надо... надо учиться, надо любить, надо, надо — есть ли в мире лучшее средство отбить охоту к чему угодно?..* [2, с. 90]), он предлагает следующее правило, производящее эффект на читателя за счет повтора однокоренных слов:

ЗАБЫТЬ, ЧТО НЕОБХОДИМО НЕОБХОДИМО [2, с. 90].

В следующем заголовке алогизм создается за счет переосмысливания прецедентной фразы и замены одного из ее компонентов неожиданной для читателя лексемой: *Минздрав предупреждает: жизнь опасна для вашего здоровья* [1, с. 40].

Аналогично могут переосмысляться и известные пословицы: *Ищущий рискует найти?* [1, с. 410].

В тексте встречаются лексические повторы с перестановкой смысловых глаголов:

- *Не могу что хочу, не хочу что могу...* [1, с. 436]
- *Не хоти уметь, а умей хотеть* [1, с. 30].

Лексический повтор и антитеза в сочетании с риторическим вопросом могут придать фразе и сатирическое звучание, как, например, в следующем провокационном заголовке:

Серый мир или серый мозг? [1, с. 399].

Ряд остроумных замечаний о противоположностях, лежащих в основе человеческого поведения, продолжается в следующем отрывке, где “непримиримые противоречия” изображаются с помощью контекстуальных антонимов:

Сентиментальные люди жестоки, добросердечные вспыльчивы, наиболее общительные наименее искренни, романтики холодны, юмористы мрачны, нытики любят жизнь, а ленивые толстяки — самые практичные и энергичные люди на свете. [1, с. 42].

Комическое может создаваться путем смыслового развития:

Писались в большинстве искренними энтузиастами: чувствовалось, что авторы изрядно помучились сами, прежде чем к чему-то пришли, и вот решили распространить выстраданный опыт на близких и дальних [1, с. 61].

Успешно с задачей реализации комического справляется метафора, создаваемая яркими и неожиданными сравнениями:

Автомобиль «Hochu» движется на колесах «Nado». Автомобиль «Надо» движется на бензине «Хочу». Предлагаю добавить смазку (моторное масло) «Могу». Без этого не поедет [2, с. 93].

Автор не обошел стороной и аналогию с российскими реалиями:

— *Все логично: родился лентяем или лентяйкой — находи срочно кормильца-супруга или устраивайся на работу в крупную корпорацию...*

— *Лучше чиновником в госучреждение* [2, с. 19].

Отдельно стоит отметить такую черту идиостиля писателя, как использование авторских окказионализмов. Стятся они по разным моделям:

— Образованием сложных слов, первооснову которых можно восстановить из словосочетания: *смыслозависимость* [1, с.14], *простожитель-пустожитель* [1, с. 380], *душесобирание* [1, с. 388];

— Аффиксальной деривацией: *Конурищик* [1, с. 250], *курежска* [1, с. 320], *запойники* [1, с. 116], *закурники* [1, с. 116], *депрессушка* [1, с. 316];

— Аффиксальным словообразованием с элементами заимствования из других языков: *гомосоветикус*, *гомо пришиблинус* [1, с. 191];

— Контаминацией двух слов: *сопротивЛЕНЬ* [2, с. 53];

— Основываясь на ономатопее: *синдром Нитпрунину* [1, с. 334].

Особый юмористический эффект такие новообразования производят, когда включаются в длинную цепь гиперболизированных перечислений, своего рода градацию, способствующую нарастанию экспрессивности:

Нас — тех, кому просто жить не в кайф, по моей прикидке, приблизительно полчеловечества: смысловиков, смыслюков, смысллят, смысллюг, смысллачей, смыслволовочей, смыслолаптов, смыслликерсов, смыслозавров... [1, с. 380].

Таким образом, на примере творчества В. Леви мы рассмотрели основные средства создания юмористического эффекта в языке современной российской литературы по практической психологии. Наиболее часто встречающимся приемом оказался алогизм, реализуемый такими стилистическими средствами, как антитеза, антонимия и лексический повтор. Мы также выделили использование авторских неологизмов в качестве характерной черты идиостиля в исследуемых книгах. Наряду с вышеизложенными средствами, в текстах встречаются рифмованные заголовки, метафоры, авторское преобразование прецедентных текстов и реалий и смысловое развитие. Весь этот языковой арсенал помогает авторам произвести комический эффект с тем, чтобы облегчить понимание изложенного материала, увлечь читателя и помочь ему с помощью юмора переосмыслить те или иные психологические проблемы.

Примечания

1. Леви В. Л. Куда жить? М. : Торобоан, 2004. 448 с.
2. Леви В. Л. Лекарство от лени. М. : Метафора, 2006. 210 с.
3. Пинский Л. Е. Комическое // Философский энциклопедический словарь. М. : Совет. энцикл., 1989. С. 266-267.
4. Чурсина Е. А. Ирония в психотерапии // Консультативная психология и психотерапия. 2000. Т. 8, № 1. С. 101-125.
5. Франкл В. Терапия и теория неврозов // Человек в поисках смысла. М. : Прогресс, 1980. С. 338-359.

УДК 821.161.1.09

*Пурбуева И. Б., Имихелова С. С.
Purbueva I. B., Imikhelova S. S.*

ТЕМА НОСТАЛЬГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. В. НАБОКОВА

THEME OF NOSTALGY IN V. V. NABOKOV'S CREATIVITY

В статье анализируются произведения В. Набокова, развивающие тему ностальгии, излюбленную в творчестве писателя. Подробно анализируются рассказ «Весна в Фиальте» и стихотворение «Расстрел».

The article examines V. Nabokov's works that develop the theme of nostalgia, a favorite one in the writer's creativity. The story "Spring in Fialta" and the poem "Shooting" are analyzed in detail.

Ключевые слова: тема ностальгии, Владимир Набоков, роман, рассказ, лирическое стихотворение.

Keywords: theme of nostalgia, Vladimir Nabokov, novel, story, lyric poem.

Тема ностальгии, тоски героя – русского эмигранта по оставленной родине пронизывает все творчество В. В. Набокова. Она – в центре произведений всех жанров, не только романов, например, «Машенька», «Подвиг», но и рассказов, лирических стихотворений. Написаны они человеком, покинувшим родину не по своей воле, под влиянием постоянно мучающего, не проходящего ностальгического чувства. В возрасте 19 лет Владимир Набоков эмигрировал из России, и эта травма долго жила в нем, служила импульсом для создания многих произведений. Произведения на эту тему занимают немало места в европейский период творчества, когда писатель публиковался под псевдонимом Владимир Сирин. Райская птица русского лубка, отразившаяся в новой фамилии, будет сопровождать его творчество – до отъезда в Америку в 1940 г. как память о рае, прошлой счастливой жизни, покинутой, но не забытой, постоянно напоминающей о себе в «благополучном изгнании».

Надо сказать, что первый русский роман «Машенька» (1928), рассказывая о герое-эмигранте Ганине, не говорит напрямую о его чувстве тоски по оставленной родине, но вся история с воспоминаниями о чудесных мгновениях первой любви, которую он испытал до эмиграции, свидетельствует о его тоске. Она обнаруживается в его ностальгических воспоминаниях о девушке, своей юношеской любви, и герой никак не может связать ее образ с той женщиной на фотографии в комнате ее мужа, тоже эмигранта, живущего в том же берлинском пансионе, что и Ганин. И он не дождется ее приезда, потому что захочет сохранить светлый, незамутненный облик своей первой любви – девушки с русским именем Машенька.

Также и в романе «Подвиг» (1930) ностальгия главного героя проявляется не сразу и очень неожиданно. Молодой человек по имени Мартын Эдельвейс, став эмигрантом, путешествует по всей Европе, и это его странствие ведет к подвигу в finale (первоначальное значение слова «подвиг» - странствие, движение). В характере Мартына преобладает боязнь прослыть трусом, что вызывает тягу к рискованным поступкам. И при этом он наблюдает за собой, словно со стороны, подмечая в себе признаки малодушия. Процесс преодоления чувства страха дарит герою своеобразное блаженство. Иногда кажется, что эмиграция, воспринимаемая им как изгнанничество, дарит ему желанное одиночество и наслаждение. Но почему-то в finale романа он решается на очередную проверку своей смелости: не желая легально вернуться в Россию, он тайно, с риском для жизни переходит русскую границу, чтобы затеряться на таинственной лесной тропе. Повествование стягивается к этому финалу, объясняя между строк то главное чувство, которое движет героем на протяжении его движения, развития как личности и приводит к героическому поступку, грозящему смертью.

Так же интересно решена тема ностальгии в рассказе «Весна в Фильте» (1936). Герой-рассказчик – русский эмигрант приезжает в Фильту, где встречает свою давнюю знакомую Нину и вспоминает о ней: «Всякий раз, когда мы встречались с ней, за все время нашего пятнадцатилетнего... назвать в

точности не берусь: приятельства? романа? – она как бы не сразу узнавала меня; и ныне тоже она на мгновение осталась стоять, полуобернувшись, натянув тень на шее...» [1, с. 422]. В рассказе почти отсутствуют диалоги, превалирует речь героя от первого лица. И хотя он постепенно убеждает читателя в своей любви к Нине, всем содержанием рассказ далек от любовной темы, и только в финале она неожиданно врывается в сожалении о ее смерти.

Герой рассказа – очень поэтичная личность, например, он относится к мужу Нины, писателю, с иронией, которая вызвана сомнением в присутствии в нем таланта художника. Зато повествование в рассказе свидетельствует о блестящем творческом потенциале героя: «...будь я литератором, лишь сердцу своему позволял бы иметь воображение, да еще, пожалуй, допускал бы память, эту длинную вечернюю тень истины, но рассудка ни за что не возил бы по маскарадам» [1, с. 427–428].

В рассказе переданы чувства героя, находящегося одновременно в прошлом и настоящем. А описание ранней средиземноморской весны в несуществующем городе Фиальте пронизаны реальным автобиографическим чувством, где слова «сердце» и «память» есть главные составляющие таланта истинного художника.

О теме ностальгии свидетельствует в рассказе мотив железной дороги, сопровождающий воспоминания героя о встречах с Ниной. Он выступает как символ бесприютности, тоски по прошлому, по беспечной дореволюционной жизни. Железная дорога часто упоминается в рассказе, так, в начале рассказа герой прибывает в Фиальту ночным экспрессом, где встречается с Ниной в очередной раз. Вслед за этим герой вспоминает сцену прощания с Ниной и ее исчезновения в «синей тени вагона». И следующие воспоминания также связаны с железной дорогой, да и саму весть о гибели Нины он получает на вокзале Милана – месте «одиночества в толпе».

В рассказе «Весна в Фиальте», как и в романе «Машенька», имеется эпизод воспоминания о первом поцелуе, также получает символическое обобщение воспоминание героя

о первой встрече с Ниной, которое пришло на память в момент их последнего свидания. Оно пронизано чувством мучительной ностальгии: «Я познакомился с Ниной очень уже давно, в тысяча девятьсот семнадцатом, должно быть, судя по тем местам, где время износилось. Было это в какой-то именинный вечер в гостях у моей тетки, в ее лужском имении, чистой деревенской зимой... Не помню, почему мы все повысыпали из звонкой с колоннами залы в эту неподвижную темноту, населенную лишь елками, распухшими вдвое от снежного дуродства: сторожа ли позвали поглядеть на многообещающее зарево далекого пожара, любовались ли мы на ледяного коня, изваянного около пруда швейцарцем моих двоюродных братьев...» [1, с. 423–424]. Возникновение любви героя в момент знакомства с Ниной совпало с пожаром революции, который уничтожил затем «звонкие» очаги прошлой дворянской культуры и напророчил мучительные расставания и трагическую разлуку с родиной. Так давняя встреча героя с любимой женщиной поднимается до символического выражения автобиографической темы потеряянной родины.

Тема ностальгии во весь рост встает в стихотворении «Расстрел», написанном через 9 лет после разлуки с родиной, в 1927 году. Это стихотворение – настоящий поэтический шедевр. Несмотря на простоту замысла, оно «сделано» виртуозно. Начинается оно со сновидения, в котором желанное возвращение на родину грозит лирическому герою смертью. Именно это знание, этот присущий каждому человеку страх смерти прерывает сон, заставляет в ужасе проснуться. Но даже в яви это чувство очень сильно переживается героем, недаром даже горящий циферблат часов напоминает огненное дуло, глядящее в его зрачки.

Бывают ночи: только лягу,
в Россию поплывет кровать;
и вот ведут меня к оврагу,
ведут к оврагу убивать.
Проснусь, и в темноте, со стула,
где спички и часы лежат,
в глаза, как пристальное дуло,
глядит горящий циферблат [2].

Но вот страх уходит, уступает место облегчению. И вместе с наступившим умиротворением вдруг приходит осознание чувства парадоксального, противоположного тому, что было вызвано сновидением, – острого желания вернуться туда, на родину, несмотря на угрозу смерти в «черемуховом овраге». Рациональное знание отступает перед страстным чувством, реальность – перед сознанием. И в разыгравшемся воображении произойдет исполнение страстной мечты – возвращение на родину, пусть даже под дулом орудий, готовых застрелить героя. А это означает, что тоска по родине оказывается сильнее страха смерти.

Закрыв руками грудь и шею, -
вот-вот сейчас пальнет в меня! -
я взгляда отвести не смею
от круга тусклого огня.
Оцепенелого сознанья
коснется тиканье часов,
благополучного изгнанья
я снова чувствуя покров.
Но, сердце, как бы ты хотелось,
чтоб это вправду было так:
Россия, звезды, ночь расстрела
и весь в черемухе овраг! [2]

Интересно, как происходит это «вдруг». Ведь только что герой был напуган, с облегчением осознавал, что страшное ожидание смерти происходит лишь во сне, а не наяву. Это ведь вполне понятное на рациональном уровне облегчение, освобождение от испытанного только что страха. Но на смену ему приходит более сильное переживание – сердечное, душевное, то, что не всегда живет в согласии с разумом. И отсюда тот восторг героя в finale – восторг от видения неба и звезд, с удовольствием вдыхаемые запахи, такие дурманящие и такие родные. Это то, что не всегда подвластно какому-либо объяснению... Его можно выразить только так – поэтично, образно, мощно...

Таким образом, выделенные нами тексты из наследия В. Набокова очень оригинально отразили одну из главных тем

большого писателя, получившую свое выражение в различных жанрах, мотивах и образах. Обостренная память героя, мучительная работа сознания, переживающего разлуку с родиной, оказывают сильное воздействие на читателя потому, что наполнены отчетливым автобиографическим чувством.

Примечания

1. Набоков В. В. Весна в Фиальте // Полное собрание рассказов / сост. А. Бабиков. СПб. : Азбука-Аттикус, 2015. С. 421-438.
2. Набоков В. В. Расстрел // РуСтих : сайт. URL: <https://rustih.ru/vladimir-nabokov-rasstrel/> (дата обращения: 30.09.2020).

УДК 811.161.1'27-054.6

*Пэн Цзяй
Peng Jiayi*

*Ринчинова А. В., научный руководитель
Rinchinova A. V., scientific supervisor*

ИНТЕРНЕТ-СЛЕНГ В РЕЧЕВОЙ ПРАКТИКЕ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ

THE INTERNET SLANG IN THE CHINESE STUDENTS' SPEECH PRACTICE

В статье рассмотрен русский интернет-сленг в аспекте его усвоения китайскими студентами, изучающими русский язык.

The article examines the Russian Internet slang in terms of its learning by the Chinese students studying Russian.

Ключевые слова: интернет-сленг, русский язык как иностранный, словообразование.

Keywords: Internet slang, Russian as a foreign language, word formation.

Русский язык – это один из великих языков мира, красивый по звучанию, богатый и выразительный, очень многогранный язык. В русском языке очень много слов и выражений, которые наиболее точно передают чувства, нюансы отношений.

Для иностранцев это ещё и очень сложный язык. Это трудная грамматика: особенно для нас, китайских студентов сложна падежная система, поскольку в китайском языке нет подобного склонения. Более того, вызывает затруднения и множество разных форм одного слова. К примеру, суффиксы: книжка – книжонка – книжище – книжечка и т. д. Или словоформы слов: дитя – ребёнок – малыш.

Стилистическое многообразие слов позволяет оценить и красоту русского слова, интересны в этом отношении поговорки, жаргонизмы, крылатые слова. Но мы бы хотели остановиться на жаргонах интернет-языка в связи с тем, что это ещё и новый, интересный уровень лексики языка.

Наш темп жизни вынуждает постоянно обращаться к глобальной сети интернет за новой информацией, за пояснением определенных понятий, да и просто за поиском друзей. Теперь ещё, из-за пандемии коронавируса, мы все перешли на дистанционное обучение, в связи с чем мы столкнулись при общении в интернете со многими словами, которые не сразу можно понять.

Во всех языках существуют жаргоны. Жаргонизмы – явление не новое, оно обозначает наличие определенной субкультуры со своими нормами поведения, правилами, установками и стереотипами. Так, в каждой группе присутствует свой язык (сленг), который понятен лишь только «избранным» и позволяет отличить «своего» от «чужого» [1].

Примечательно, что интернет-сленг охватывает гораздо большее количество людей, нежели сленг какой-либо определенной субкультуры. Поэтому мы не можем закрывать глаза на данное явление, так как оно уже является языковой приметой современного поколения.

Кроме того, интернет-сленг позволяет экономить наше время, поэтому мир получил огромное количество словарных новообразований, аббревиатур, терминов и эмодзи (смайлики).

В данной статье мы рассмотрим самые популярные слова, с которыми нам пришлось столкнуться в процессе как учёбы, так и обычного общения в чате. При этом мы обращаем внимание на способы их образования, поскольку это позволяет нам провести и лингвистический анализ слов. Актуальность работы обусловлена необходимостью подробного изучения такого феномена как сетевой сленг. Вслед за В. Кокориной [2] мы выделяем следующие способы образования.

Один из распространённых способов, присущий всем жаргонизмам – это трансформация какого-нибудь термина. Например, такими способами:

- *сокращение*: компьютер – комп, клавиатура – клава, робот – бот;
- *универбация* – материнская плата – мать (мамка, материнка, мама, матка), видеокарта – видюшка.

В китайском языке тоже есть такой способ как *сокращение*:

• *цифровое*. Это очень известный и распространенный способ. Цифра может иметь и своё значение. Например, часто пишут так:

88 – baba – Пока (拜拜)

555 – wuwuwu – плачу! (呜呜呜)

9494 – jiushi jiushi – так и есть! (就是就是)

52094 – woainidaosi – люблю тебя до смерти!
(我爱你到死)

530 – woxiangni – я скучаю (我想你)

• *буквенное сокращение*

LG –老公 (муж)

LP –老婆 (жена)

Lw – 礼物 (подарок)

Y – why, 为什么 (почему?)

Конечно, многие сленговые выражения/слова пришли в русский язык из профессиональных терминов английского происхождения, хотя в русском языке присутствуют слова со схожим значением:

- to connect – присоединяться – коннектиться
- to upgrade – усовершенствовать – апгрейдить
- user – пользователь – юзер
- to click – щелкать – кликать
- fake – подделка – фейк

Эти слова иностранным студентам понятны и легко входят в обычный речевой обиход. Однако в китайском языке такой способ образования слов отсутствует – обычно используется перевод слов.

Существует так же ряд синонимов, связанных с процессом нарушения нормальной работы компьютера. То есть, когда он не реагирует ни на какие команды, кроме кнопки reset. В таком случае о компьютере говорят, что он повис, завис, встал или упал. Все эти слова – синонимы.

Одним из простейших способов создания жаргонизмов является дословный перевод иноязычных слов и выражений:

- Андрюша – ласковое название операционной системы Android
- Яблоко – русифицированное название продукции компании Apple.

Ещё один способ — метафоризация — широко используется почти во всех жаргонных системах:

- блин, болванка, матрица – компакт-диск
- лопата – телефон больших размеров
- баян – шутка, которая часто повторяется

Также существуют глагольные метафоры:

• тормозить — крайне медленная работа программы или компьютера,

- глючит = баг – ошибка в работе программы

Способ метонимию встречается в образовании жаргонизмов у слов:

- железо – компьютер, физические составляющие компьютера
- кнопки – клавиатура
- дрова – драйвер
- пенёк – Intel Pentium (процессор)
- плойка – Play Station

Многие слова компьютерного жаргона образуются по **словообразовательным моделям**, принятым в русском языке.

Например, аффиксальным способом.

Суффикс -к-:

- игровой жаргон – леталка, стрелялка, ходилка, бродилка;

Суффикс -ов-:

- игровой жаргон: мочилово, стрелялово, ходилово

Аббревиатуры стали универсальным способом сокращения не только выражений, но и чувств:

• ЛОЛ – laugh out loud – то есть громко, вслух смеяться. Используют ее обычно для того, чтобы в письменной форме выразить, насколько же вам смешно.

- КМК – «как мне кажется»
- ИМХО – произошло от английского IMHO – In My Humble Opinion, что в переводе на русский язык обозначает «в моём скромном понимании»
- Ось – операционная система
- ППКС – «подписываюсь под каждым словом» и выражает безоговорочное согласие с высказыванием предыдущего оратора.

Конечно, не все случаи образования слов нами проанализированы, мы только схематично их обозначили. Трудность такой работы состоит в том, что сленговые интернет-выражения официально нигде не прописаны, нет единой словарной системы. Но они часто используются за пределами интернета в повседневной жизни и речи. Сетевой язык постепенно становится новым стилем русского языка. У него присутствуют свои нормы, история и способы образования. Для адекватного общения в сети понимать значения таких слов

важно всем иностранцам, изучающим русский язык. Но важно и то, что интернет-сленг негативно влияет на современный литературный язык. Именно поэтому необходимо начать разбираться в таком новом языковом течении, как интернет-сленг, знать историю его появления и способы словообразования.

Примечания

1. Влияние интернет-сленга на современный русский язык. URL: <http://refleader.ru/jgeyfspolyfsmer.html/> (дата обращения: 05.10.2020).
2. Кокорина В. А. Интернет-сленг: способы образования // Актуальные проблемы литературоведения, языкоznания и культуры Восточной Сибири, Монголии и Китая. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГИК, 2018. С. 88-93.

УДК 821(512.37+161.1).09

*Сельдиков А. М., Шонхорова С. В., Басангова Л. Б.
Seldikov A. M., Shonkhorova S. V., Basangova L. B.*

О НЕКОТОРЫХ ТИПОЛОГИЧЕСКИХ СВЯЗЯХ КАЛМЫЦКОГО «ДЖАНГАРА» И ДРЕВНЕРУССКОГО «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

ON SOME TYPOLOGICAL RELATIONSHIPS OF THE KALMYK «DZHANGAR» AND THE ANCIENT RUSSIAN «THE TALE OF IGOR'S REGIMENT»

Базовым материалом для исследования послужили тексты «Слова о полку Игореве» и калмыцкого героического эпоса «Джангар». Актуальность работы заключается в глубоком интересе к многостороннему исследованию калмыцкого эпоса «Джангар» и древнерусского «Слова». Было совершено аналитическое прочтение текстов, выявление некоторых черт сходства двух эпических произведений, в частности: основная идея памятников, женские образы, жанровое своеобразие и фольклорные элементы. Сопоставление этих памятников

является практически актуальной задачей для фольклористов и лингвистов еще и потому, что произведения изучаются в средних и высших учебных заведениях России.

The texts «The Tale of Igor's Regiment» and the Kalmyk heroic epic «Dzhangar» have been the basic material for the study. The actuality of the work is in deep interest in the multi-faceted study of the Kalmyk epic «Dzhangar» and the old Russian «Tale». The texts have been analytically read to reveal some typical features of the two epic works: the main idea of the monuments, female images, genre originality and folklore elements, in particular. The comparison of those monuments becomes an actual task for folklorists and linguists as the works are studied in secondary and higher educational institutions of Russia.

Ключевые слова: литературоведение, эпос «Джангар», «Слово о полку Игореве», калмыцкая литература.

Keywords: literary criticism, epic «Dzhangar», «The Tale about Igor's Regiment», the Kalmyk literature.

Изучение древних памятников литературы требует внимательного отношения к ним как ученых-специалистов, так и рядовых читателей. Только при детальном, кропотливом изучении раскрывается вся их глубинная мудрость, вся их неповторимая, первозданная красота, заложенная автором или народом. К числу таких произведений относятся и героические эпосы, которые возникли на стыке фольклора и литературы и поднимают фундаментальные вопросы бытия. Калмыцкий героический эпос «Джангар» и древнерусское «Слово о полку Игореве» стоят в одном ряду мировой эпической литературы.

Два эпических произведения привлекают не только своей древностью, но и уникальностью в художественном плане. Изучение героических произведений способствует формированию духовной личности современного гражданина и пробуждает патриотические чувства.

Героический эпос «Джангар» имеет несколько версий в монгольском мире. Мы в данной работе возьмем за основу калмыцкую версию эпоса «Джангар». О существовании и бытовании у калмыков эпического сказания «Джангар» в

литературе было известно уже давно, но о содержании калмыцкого «Джангара» до прошлого века не было никаких сведений.

«Джангар» состоит из цикла эпических песен, в которых воспеваются героические подвиги доблестных богатырей во главе с ханом Джангаром. Они сражались за независимость родины – страны Бумбы – и свободу народа, за торжество добра над злом, за всеобщий мир и человеческое счастье. Язык эпоса «Джангар» исключительно богат, красноречив, образен, то есть поистине народен. Его изобразительно-выразительные средства, весь художественный строй являются лучший образец калмыцкого народного творчества. Героический эпос является общим достоянием культуры монгольского мира.

«Слово о полку Игореве» и героический эпос «Джангар» – это не только драгоценные исторические реликвии, но и произведения художественные и потому – живые, в них начало наших славных традиций литературы. Основной мотив «Слова» и «Джангары» – идея единения и благополучия народа. Этой идеей дышит каждая строка двух произведений. Любовь к родной стране, готовность отстоять ее от нашествия врагов – основные критерии в оценке поступков богатырей страны Бумба и войска Игорева. Об этом прекрасно сказано в отрывке клятвы богатырей.

Идентичная мысль прослеживается и в русском произведении: Святослав, как и Джангар, в своем обращении скорбит о печалах земли родной. В «золотом» его слове звучит надежда объединить князей в борьбе, преодолеть поражение.

Калмыцкий эпос «Джангар» привлек внимание и исследователей русского фольклора, которые находили много общего у калмыцкого героического эпоса с русским богатырским эпосом – былинами и со «Словом о полку Игореве». Однако сравнение в целях выявления, кто у кого что заимствовал и чей эпос более оригинальный, не выясняет народной сущности эпоса и не оправдывается фольклористикой.

Сравнительно-исторический метод крайне полезен при изучении эпоса близких народов, например, славянских, тюркских, монгольских и др. Сопоставление сходных факторов в эпосе разных народов также, вероятно, полезно, когда оно

служит не самоцелью, а средством, указывающим на обогащение национальной основы творчества и на общие пути в развитии героического эпоса.

Древнерусское «Слово о полку Игореве» – единственный в своем роде драгоценный памятник древнейшей русской поэзии, как литературной, так и народной. Оно до сих пор остается не вполне объясненным с точки происхождения текста. Это небольшая историческая поэма, записанная или составленная в самом конце XII века (1188 г.), по живым следам событий. Ни имени автора поэмы, ни отрывков ее в списках, кроме одного, не сохранилось. Только летописи подтверждают достоверность изображенного события, намекают на некоторые частности. «Слово о полку Игореве» посвящено трагическому событию русской истории – походу новгород-северского князя Игоря Святославовича на половцев, героической битве и жестокому поражению на берегах реки Каялы. Данное произведение представляет собой выдающийся памятник древнерусской литературы. Добавим, что существует много различных его переводов.

Женские образы в «Слове о полку Игореве» и «Джангаре» – это идеал высокой нравственности. Он, конечно же, не мыслится без эстетики, понятий прекрасного и красоты. В «Джангаре» и в «Слове» они играют одну из ключевых ролей. Конечно, женщины, описанные в калмыцком эпосе, в отличие от «Слова», не имели большой власти. Однако и не были, на наш взгляд, безгласны и беспомощны. Неизвестные авторы воспевают с необычайной любовью красоту героинь. В калмыцком эпосе, например, мы встречаем следующее описание прекрасной Ага Шавдал: «Шелк волос ее так заплетен, чтобы соответствовал он щекам, напоминающим кровь. Щегольские у каждой щеки шелковые шивырлыки На мочках нежно-белых ушей, на белую шею бросая свет сероватых зеркальных лучей, – серьги из чистого серебра...» [1]. В «Слове о полку Игореве» читаем: «Ярославна кличет молодая, на стене рыдая городской» [2].

В «Слове» женские образы представлены Ярославной. Она дочь князя Галицкого Ярослава, которого звали Осмомыслом за его ум. Загадочность образа Ярославны

порождена не только древностью произведения, он загадочен, как загадочна и героиня «Джангара» Шавдал, потому что этот образ бесконечно глубок и сложен, он объединил в себе скорбь и мужество всех жен, матерей, дочерей своей родной земли. Ярославна родом из Галицкой земли. Тоскуя о муже, может быть, и, не привыкнув к новой семье, она летит мыслью в родные места, хочет поведать о своем горе. Плач – одна из древнейших форм народной поэзии. Плакать значило не только печалиться и лить слезы, в плачах передавались и скорбь, и раздумья о жизни, подчас и гнев на враждебные обстоятельства.

Ярославна верна народному обычанию – и это сближает ее со всеми материами, женами, сестрами. Это, по всей видимости, объясняет и еще одну деталь: почему она – Ярославна (по предположениям учёных, её полное имя было Евфросиния Ярославна). Женщин Древней Руси называли по отечеству, потому что ее положение в обществе определялось положением отца или мужа. Но можно видеть здесь и другой смысл, сохранившийся в народе до сих пор, по отечству человека обычно называют уважительно, любовно, выражая тем самым почтение и ему самому, и его отцу, и всему его роду.

У калмыков принято, что если речь идет о ком-то, то спрашивают имя отца. Так и в эпосе «Джангар», говоря о том или ином богатыре, упоминают имя его отца. Например, Санал – сын Булингира, Хонгор – сын Шикширги и т. д. Богатыри эпоса стремились брать себе в жены девушек из хорошего рода. Джангар выбирает в жены невесту из благородного, ханского рода 16-летнюю Ага Шавдал (дочь Номо-Тогюс-хана), отвергнув других из нравственных побуждений.

Женщина всегда пользовалась уважением и почетом в кочевом обществе, иногда даже слишком большой свободой, от чего сложилось традиционное представление о калмычке как о своевольной «амазонке степи». Прекрасным образом нравственного совершенства является Ага Шавдал – жена хана страны Бумбы. Шавдал воспевается чаще не с точки зрения ее характера (хотя это также присутствует в эпосе), а с точки зрения ее физической красоты.

Монгольские народы издревле считали, что добрые мысли и чувства, нравственно чистое состояние души отражаются на качестве биополя, на свойствах энергетики человеческого организма. В связи с этим становится понятным, почему женщина с чистой нравственностью могла лечить людей, исцелять многие недуги. Такой тип женщины воспевается в калмыцком эпосе и в «Слове о полку Игореве». У Ярославны есть оружие – заповедные слова. Она хочет полететь кукушкою по Дунаю, омочить рукав в Каяле-реке, чтобы исцелить кровавые раны Игоря. В эпосе «Джангар» говорится о Шилти Зандан Герел, которая вылечила раненого юношу Джангара, перешагнув через него три раза, используя сведенные кверху свои ладони. Заговорная формула связана со стремлением древних людей силою слова повлиять на стихийные, враждебные людям явления природы. Люди глубоко верили в силу слова, в волшебное действие слова. Заговоры у предков выполняли магическую функцию.

В эпосе «Джангар» в обряде исцеления убитых и раненых основную функцию выполняет женщина. Например, сцена исцеления богатыря Хонгора в «Главе о том, как Хонгор доставил в страну Бумбу шлем, именуемый «Дун». Хонгор возвращается из стана врага, израненный стрелами. Их нельзя вытащить, они должны выпасть из ран, если через богатыря перешагнет целомудренная женщина. После третьей попытки жена Тяжелорукого Савара исцеляет подвеском-токугом Хонгора. Мотив исцеления и связанный с ним обряд, магические действия, слова-заклинания имеют место не только в калмыцком эпосе, но и в «Слове о полку Игореве».

Голос Ярославны летит над всей Русской землей – ведь это голос скорби народной. Во все времена женщины провожали воинов, более того, каждая из них в какую-то пору попадает в положение Ярославны и Делиг (жены Хонгора) или в обстановку, напоминающую – пусть отдаленно – горе жены воина, не подающего вестей. Автор «Слова» вложил в уста Ярославны обращение к ветру, реке и солнцу. У нее были основания упрекать Ветер в том, что он метал вражеские стрелы в войско Игоря, ведь в дни битвы несся ураган с моря, т. е. с

половецкой стороны. Упрёк звучит и в разговоре с Солнцем, которое всем тепло, но его горячие лучи оказались губительными для Игорева войска. В самом деле, в трехдневном бою дружины Игоря и Всеволода перенесли невыносимую жару, не было воды. Вся природа была живым существом, и надо было только найти нужное слово, чтобы заставить воду потечь вспять, остановить дождь или кровь, войти в сговор с небесными светилами.

В «Джангаре» есть Зандан Герел, которая «в башне из дорогого стекла жила, Желтому солнцу молилась она» [1]. Если Ярославна хотела «полететь кукушкой по Дунаю, омочив рукав бобровый в реке Каяле быстрой, раны утереть на князе, кровь утереть на теле сильном», то Зандан Герел «превратилась белым лебедем и вывела из забытья Хонгора, жизни протянула нить» [1]. Перед нами не просто монолог, а монодрама, произведение с одним действующим лицом.

В статных фигурах героинь, в этих руках с открытыми небу ладонями чувствуется и мольба, и величавое достоинство. Это призыв к миру и счастью, по которым истосковались воины, матери, жены. Может быть, Игорь и Хонгор выжили, вернулись из плена на родину, потому что их ждали, «как никто другой». «Слово о полку Игореве» и героический эпос «Джангар» говорят, что и в далекие времена мысли и чувства людей были схожи с нашими. Несколько веков, но отдаленности нет. Какое грозное, прекрасное и жестокое было время! Добро и красота – это основа двух величайших памятников культуры.

Исследуя поэтические параллели «Слова о полку Игореве» и текстов эпоса «Джангар», следует отметить, что всякая нация может и должна учиться у других. В данном случае сходство между двумя произведениями не ограничивается внешними совпадениями тех или иных элементов повествования, но и охватывает общие жанровые характеристики, их идейное содержание. На основании проведенного анализа можно сделать следующее выводы:

– по жанровой природе «Слово о полку Игореве» близко к таким жанрам фольклора, как плач и слава. Но «Слово» и «Джангар» – не плач и не слава. Они имеют более сложную структуру, как ни одно из произведений народной поэзии;

- родство с «Джангаром» обнаруживается в характерном изображении природы. Она живет одной жизнью с человеком, как в русском, так и в калмыцком текстах. Из мира природы берется материал для создания символических образов;
- «Слово о полку Игореве» и «Джангар» проявляют независимую патриотическую позицию, близкую всему народу;
- в женских образах воплощены наилучшие черты женской целомудренности и верности.

Примечания

1. Джангар. М. : Гослитиздат, 1940. 356 с.
2. Слово о полку Игореве. М. : Детгиз, 1953. 220 с.

УДК 821(100).09

*Сергодеев И. В.
Sergodeev I. V.*

*Казарин Ю. В., научный руководитель
Kazarin Yu. V., scientific supervisor*

АКТУАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ТЕОРИИ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: АВТОТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

ACTUAL PROBLEM OF THE WORLD LITERATURE THEORY: AUTOTEXTUALITY

В статье рассматривается автотекстуальный тип межтекстовых отношений как актуальная проблема мировой литературы. Определяется понятие интертекстуальности в узком и широком смыслах. Приводится типология интертекстуальности. Представляются результаты анализа англоязычных поэтических текстов У. Блейка и У. Б. Йейтса.

The article considers the autotextual type of intertextual relations as the actual problem of world literature. The concept of intertextuality in narrow and broad sense is determined. The typology of intertextuality is given. The results of the analysis of the poetic texts of W. Blake and W. B. Yeats are presented.

Ключевые слова: литература, поэтический текст, интертекстуальность, автотекстуальность.

Keywords: literature, poetic text, intertextuality, autotextuality.

Важной проблемой теории мировой литературы является феномен интертекстуальных (далее – ИТ) отношений поэтических текстов (далее – ПТ). С позиции прецедентных текстов ИТ рассматривается в узком и широком смыслах. ИТ в узком смысле (понимается нами вслед за И. П. Смирновым [1]) обнаружена в ограниченном количестве поэтических произведений, содержащих реминисценции к адресным текстам. В данном случае ИТ отнесена к дифференциальным признакам поэтического текста, в котором доминирует содержательно-подтекстовый (ассоциативный, коннотативный) вид информации.

ИТ в широком смысле – глобальная интеграция поэтических текстов как единиц словесной традиции и культуры. Такая интеграция свойственна ПТ как произведению, принадлежащему определенному времени, школе и традиции. Так, знаменитые Lake Poets (поэты Озерной школы), в число которых входили У. Вордсворт, С. Т. Кольридж, Р. Саути, в 1798 г. выпустили поэтический сборник “Lyrical Ballads” («Лирические баллады»). В нем авторы вслед за немецкими романтиками противопоставили рациональным идеям классицизма веру в иррациональное, традиционные христианские ценности и идеализированное средневековое прошлое. ИТ в широком смысле отнесена к генеральным признакам поэтического текста.

Мы, вслед за Н. С. Олизько, делим типы ИТ отношений на авто-, пара-, ин- и архитекстуальные [2]. Отметим, что типология Н. С. Олизько приводится в модифицированном виде. Термин *гипертекстуальность* заменяется *автотекстуальностью* по причине того, что с нашей точки зрения термин автотекстуальность точнее раскрывает суть данного типа межтекстовых отношений, а именно — случаев апелляции автора к собственным произведениям.

Рассмотрим автотекстуальный тип отношений. Под автотекстуальностью понимаются межтекстовые связи произведения отдельного автора с текстами этого же автора. Автотекстуальность обеспечивает разноуровневое нелинейное прочтение произведения, которое может помочь реципиенту проникнуть глубже в авторский замысел и разгадать часть уникальной картины мира автора.

К автотекстуальным единицам отнесем:

- маркированную самоаллюзию (нетрансформированное воспроизведение графически выделенной автором единицы прототекста в метатексте);
- немаркированную самоаллюзию
(нетрансформированное воспроизведение графически невыделенной автором единицы прототекста в метатексте).

Использование самоаллюзии как автотекстуальной единицы в ПТ – случай распространенный. Анализ автотекстуального способа связи элементов произведения позволяет исследователю соединить в общую парадигму графически выделенные образы, которые, как показывают результаты практического исследования, в то же время являются ключевыми образами антрополингвистической картины мира поэта. Так, поэтическое наследие У. Блейка включает такие автотекстуальные единицы, как *Lamb* (*Агнец*), *Tyger* (*Тигр*), *Child* (*Дитя*), *Eternal Man* (*Вечный человек*), *Eternity* (*Вечность*), *Zoa* (*Зоа*), *Emanation* (*Эманация*), *Giant* (*Гигант*), *Heaven* (*Рай*), *Hell* (*Ад*) etc. [3].

Особенно ярко и наглядно немаркированная автотекстуальная единица представлена в поэзии символистов, модернистов, постмодернистов, а также в новейшей поэзии. Так, один из выдающихся поэтов XX в. У. Б. Йейтс в своем творчестве нередко обращался к образу *башни* (поэт купил в 1917 г. усадьбу с заброшенной сторожевой башней). У. Б. Йейтс назвал свой предпоследний сборник стихов “*The Tower*” (*Башня*) и сделал его центральный образ символом традиционных ценностей и духовного развития человека. В одноименном стихотворении встречаем строки:

Now shall I make my soul,

Compelling it to study
In a learned school
Till the wreck of body,
Slow decay of blood,
Testy delirium
Or *dull decrepitude*,
Or what worse evil come —
The death of friends, or death
Of every brilliant eye <...> [4, c. 169].

Теперь я заставлю
Свою душу учиться,
Пока не умерло тело,
Кровь не охладела,
Пока мной не овладел
Горячечный бред
Или бесмысленная немоиць,
Или, что хуже —
Пока не умерли друзья
Или смерть не забрала жаждущих знаний
<....> (Перевод – наш).

Метафоры *the wreck of body* (*крушение тела*), *decay of blood* (*разложение крови*), *dull decrepitude* (*бесмысленная немоиць*), *death of every brilliant eye* (*смерть каждого блестящего глаза*) противопоставляют образы упадка, разложения и смерти образам познания, обучения, внутреннего роста: *now shall I make my soul, compelling it to study* (*Теперь я заставлю свою душу учиться*).

В стихотворении “Meditations In Time Of Civil War” (Размышления во время Гражданской войны) образ башни символизирует место нового начала:

My House
An ancient bridge, and a more *ancient tower*,
A farmhouse that is sheltered by its wall,
An acre of stony ground,
Where the symbolic rose can break in flower
<...> [4, c. 170].

Мой дом –

Старинный мост, и еще более древняя башня,
Укрывшийся за ее стенами крестьянский дом,
Кусок каменистой земли;

Где символическая роза может стать цветком <...> [5].

Рассмотренные ПТ связаны автотекстуальными единицами (самоаллюзиями), выраженнымими существительным *tower* из заглавия базового ПТ и связкой прилагательного + существительного *ancient tower* (*древняя башня*) из фрагмента приведенного выше стихотворения. Резонно возникает вопрос: всегда ли повторяющиеся лексемы в разных произведениях одного поэта являются авторскими кодами/образами, следовательно, автотекстуальными единицами? Да, всегда, если контексты употребления рассматриваемых лексем варьируются от произведения к произведению (а также случаи их использования далеки от словарных дефиниций), в результате чего семантика анализируемого образа расширяется. Так, в ПТ “The Tower” речь идет не просто о башне как строении, но символе духовного/внутреннего развития человека. В ПТ “Meditations In Time Of Civil War” наблюдается другой смысл того же образа. Словосочетание *ancient tower* символизирует жизнь / место зарождения жизни: *tower, where the symbolic rose can break in flower* (*башня, где символическая роза станет цветком*). Таким образом, мы имеем дело уже не со значением или смыслом образа *tower*, формирующемся в отдельно взятом ПТ, а со смысловым комплексом, складывающимся из совокупности рассмотренных стихотворных текстов. Семантика лексемы *tower* включает образы смерти, упадка, духовного разложения, знание, науку, познание, чудо, жизнь и др.

ИТ отношения, рассмотренные на примере автотекстуальных единиц, синтезируют контекстные значения авторского образа, встречающегося в произведениях отдельного поэта, формируя тем самым смысловой комплекс этого образа. К автотекстуальному типу ИТ относится контекстно-смысловая взаимосвязь лексических единиц в рамках корпуса текстов отдельного автора. К автотекстуальным единицам относятся самоцитация и самоаллюзия.

Примечания

1. Смирнов И. П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака. СПб. : СПБГУ, 1995. 189 с.
2. Олизъко Н. С. Интердискурсивность постмодернистского письма (на материале творчества Дж. Барта). Челябинск : Фотохудожник, 2009. 162 с.
3. Blake W. The Complete Poems. London : Penguin Group, 2004. 1071 p.
4. Yeats W. B. The Collected Poems of W. B. Yeats. Ware : Wordsworth Editions Limited, 2008. 402 p.
5. Йейтс Уильям Батлер. Стихи : (в переводах разных авторов) / пер. Б. Ривкина. 2019 // Мир поэзии. URL: <http://mirpoezylit.ru/books/6792/19/> (дата обращения: 20.08.2020).

УДК 821.512.31'255.2

*Сультикова Б. Б.
Sultimova B. B.*

*Халхарова Л. Ц., научный руководитель
Khalkharova L. Ts., scientific supervisor*

ПОЭЗИЯ ДОНДОКА УЛЗЫТУЕВА В ПЕРЕВОДАХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

DONDOK ULZYTUEV'S POETRY IN THE RUSSIAN TRANSLATIONS

Статья посвящена постановке проблемы художественного перевода с бурятского языка на русский на примере языка стихотворений бурятского поэта Д. Улзытуева в переводах на русский язык.

The article is devoted to the problem of literary translation from Buryat into Russian considering the language of the poems of the Buryat poet D. Ulzytuv in the Russian translations.

Ключевые слова: художественный перевод, перевод бурятской поэзии на русский язык, поэзия Д. Улзытуева.

Keywords: literary translation, translation of the Buryat poetry into Russian, D. Ulzytuev's poetry.

Поэтические переводы произведений бурятской классики с бурятского на русский язык органично вошли в литературный процесс XX века, в культурную традицию отечественной литературы. Лучшие поэтические переводы способствуют стиранию граней между оригинальным и переводческим творчеством, так как воссоздают художественное единство содержания и формы оригинала, воспроизводят целостный поэтический дискурс.

По мнению исследователей, «...в литературе XXI в. восточная парадигма тюрко-монгольских этносов поменялась на европейскую. Приобщение к европейским литературным формам идет через русский язык, и необходимы исследования национальной литературы в аспекте проблем рецепции. Выявлено, что национальный текст, написанный на русском языке или переведенный на русский язык, в любом случае является рецепцией идеи «чужой» культуры. Дополнительное или измененное познание, новый смысл становятся неизбежными для переводного текста» [7, с. 122].

Анализ произведения художественной литературы тесно связан с проблемой перевода поэтических текстов. Любой перевод представляет собой новый текст, а художественное произведение без знания основных мотивов автора и элементов культуры переводить достаточно трудно. Уровень распознавания переведенного поэтического текста читателем характеризуется от нескольких основных слов до «совпадения» строения текста. Основная задача переводчика заключается в том, чтобы донести до читателей текст, сумев «сохранить его иностранным, воспроизвести все приметы другой жизни и не перегрузить деталями» [4, с. 32].

В XX в. переводчикам уделялось особое внимание: их работа была в приоритете из-за малого количества переводчиков, которые владели в достаточной мере хорошо как русским, так и бурятским языком. Чтобы донести до читателя не только конструкцию текста, но и лирические мотивы,

душевность и уникальность написанных строф, проделывалась колоссальная работа: изучение нового языка, познание культуры другого народа и адаптация уникальных культурных явлений для широкой публики. Сочетая в себе аутентичность бурятской культуры и истории и красоту русского стихосложения, эти переводы на русский язык стали многонациональным явлением российской словесности. По мнению исследователя бурятской литературы Л. С. Дампиловой, «сегодня национальная литература России не переводится, и можно констатировать, что мы не владеем литературной ситуацией на родном языке в регионах» [3, с. 123].

Основной проблемой перевода с национальных языков России является использование подстрочного перевода, то есть дословного перевода текста, в котором обычно не сохраняются рифма, ритм и стиль. Такие переводы использовались при переводе большинства поэтических произведений бурятской литературы. В 1960–80-х годах наблюдался массовый перевод бурятских произведений на русский язык. Так, почти у каждого бурятского писателя появились свои переводчики – в том числе и у Дондока Улзытуева.

Дондока Улзытуева переводили такие знаменитые русские поэты, как Станислав Куняев, Евгений Евтушенко и др. Станислав Куняев перевел такие стихотворения, как «Утренняя песнь», «Пабло Неруде», «Дом на берегу Байкала» и т. д. Рассмотрим стихотворение «Доржима» в переводе С. Куняева и сравним с оригинальным текстом:

Зунай дуулим үдэшэлэн
Зурынал, харланар харгымнай.
Зулгы урихан зангаараа
Зугалыш намтаяа, Доржима.

Ходоог тэргын хооробхoo
Ходорнол, хотирнол харгымнай.
Хотогор улаанай турьянан дор
Хоюулан шэнэлээл, Доржима [5, с. 51].

Спит вечерняя долина,
Вьется белая дорога,
Что-то милая Доржима
Призадумалась глубоко.

Вьется путь из-под телеги,
Дремлет тихая долина.
Крепкий сон смежает веки,
Сладко спит моя Доржима [6, с. 122].

Итак, в оригинальном тексте автор описывает летний вечер, в который главный герой едет на телеге с Доржимой и хочет поговорить с ней. Также автор показывает пейзаж вокруг себя (*хотогор улаанай туръян дор*), а в переведенном тексте С. Куняев не акцентирует внимания на окружающем мире: не уделяется внимание особенности именно этого летнего вечера, а так же совсем ускользает из виду желание героя завязать диалог с Доржимой. В русской версии есть такие художественные приемы, которых нет в оригинале, например: Доржима «призадумалась глубоко» и «сладко спит», но есть и схожие элементы, такие как: «спит вечерняя долина», «вьется путь из-под телеги». Из этого следует, что переводчик использует подстрочный перевод, добавляя в него свои художественные приемы, чтобы дополнить смысловую нагрузку стихотворения для русскоговорящего читателя. Мы приходим к выводу, что переводчик вольно обращается с текстом подлинника.

Таким образом, проблема переводов до сих пор является актуальной в сфере лингвистики и литературоведения, ведь, несмотря на то, что идёт активное пополнение рядов профессиональных переводчиков со всех существующих языков, основным вопросом была и остается передача истинного смысла оригинального текста. Как писал В. Г. Белинский: «Каждый язык имеет свои, одному ему подлежащие средства, особенности и свойства до такой степени, что для того, чтобы передать верно иной образ или фразу, в переводе иногда их должно совершенно изменить» [1, с. 454]. Однако если изменить всё произведение, то вся композиция нарушится. Для достижения этой задачи

приходится любые изменения сравнить с более широким контекстом. Ведь недаром Л. Н. Соболев говорил: «свобода переводчика ограничивается не лексическими формами оригинала, а необходимостью оставаться верным образу, созданному автором» [2].

Примечания

1. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 5. М. : Изд-во АН СССР, 1959. 454 с.
2. Вопросы художественного перевода. М. : Сов. писатель, 1955. 312 с.
3. Дампилова Л. С. Семантика оригинала и перевода в поэзии народов Сибири // Сибирский филологический журнал. 2016. № 4. С. 122-128.
4. Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М. : Наследие, 2001. 254 с.
5. Улзытуев Д. А. Ая-ганга. М. : Современник, 1974. 215 с.
6. Улзытуев Д. А. Хайранга. Улан-Удэ : Тип. Упр. по печати при Совете Министров БурАССР, 1964. 257 с.
7. Шагдарова Д. Л. Бурятский художественный перевод. Улан-Удэ : БНЦ СО РАН, 1995. 132 с.

УДК 821.111-31.09

Турчановская К. М.

Turchanovskaya K. M.

Серебрякова З. А., научный руководитель

Serebryakova Z. A., scientific supervisor

**МИР РЕАЛЬНЫЙ И МИР ИРРЕАЛЬНЫЙ
В ПОВЕСТИ Н. ГЕЙМАНА «КОРАЛИНА»**

**THE REAL WORLD AND UNREAL WORLD
IN N. GAIMAN'S STORY "CORALINE"**

В статье рассматривается значение реального и ирреального миров в сюжете повести Н. Геймана «Коралина».

Выявляется авторская идея, воплощённая в сюжете о путешествии героини в ирреальный мир.

The article considers the significance of the real and unreal worlds in the plot of N. Gaiman's story "Coraline". The author's idea embodied in the plot in the character's journey into the unreal world is revealed.

Ключевые слова: двоемирье, параллельный мир, путешествие героя.

Keywords: world's duality, parallel world, character's journey.

Нил Гейман родился 10 ноября 1960 года в Портсмуте (Великобритания). После окончания школы в 1977 г. Гейман отказался получать высшее образование и решил заняться журналистикой. После шести лет работы вышла его первая профессиональная публикация – интервью с Робертом Сильвербергом в журнале «Penthouse» в 1984 году.

В 1985 г. Нил Гейман решает заняться комиксами, в то время комиксы в Великобритании не имели широкой аудитории. Он купил пару книг, рассказывающих о принципах создания комиксов, и познакомился с Аланом Муром, который дал ему ряд практических советов. После трех лет работы в чужих проектах Нил Гейман решает пробовать силы в создании собственного комикса. Для этого он берет давно забытого героя ужастиков 30-х годов, и в 1989 году появляется первый номер комикса «Sandman». Книгу опубликовало издательство DC (Detective Comics), основанное в 1937 г. и создавшее таких популярных героев, как Супермен и Бэтмен. Гейман не надеялся на удачу своей работы, но «Sandman» стал пользоваться невероятной популярностью, и тираж превысил миллион экземпляров. В 1991 году девятнадцатый выпуск «Sandman» получил престижную литературную награду «World Fantasy Award».

В 1990 году Нил Гейман вместе с Терри Пратчеттом выпустил роман «Добрые предзнаменования» – юмористическую историю о грядущем конце света. Книга 17 недель продержалась в списке бестселлеров «Sunday Times». В

это время создатель комиксов стал думать о смене рода занятий. Он написал несколько графических романов, работал для телевидения над сериалом «Neverwhere». Работа для телевидения вдохновила Геймана на написание новой книги – романа «Задверье». Готический хоррор о мрачных, сырых лондонских подземельях получил благоприятные отзывы.

В 1997 году Гейман написал свою первую книгу для детей – графический роман «The Day I Swapped My Dad For Two Goldfish», чуть позже была написана «Звездная пыль».

Вскоре стало ясно, что, как бы Гейман не старался писать детские романы, его тяга к хоррору была слишком велика. В 1992 году писатель переезжает на новое место жительства из Англии в Соединенные Штаты. Вскоре после переезда Нил Гейман выпустил еще один знаменитый роман – «Американские боги».

Уже в 2002 году вышла в свет еще одна знаменитая работа Геймана – «Коралина». Критики охарактеризовали ее: «Алиса в Стране Чудес», написанная Стивеном Кингом» [2].

Про данную книгу я узнала после просмотра мультипликационного фильма «Коралина в стране кошмаров», снятого Генри Селиком в 2002 году. Несомненно, нужно отметить то, что бросается в глаза в первую очередь – это оформление книги. Оформлением и иллюстрациями в книге занимался Крис Ридделл – иллюстратор детских книг. Наряду с тем, что ты находишься под впечатлением и отправляешься в мир фантазий, иллюстрации, встречающиеся в книге достаточно часто, помогают тебе представить происходящее более четко и красочно. Сама книга, её сюжет не похожи на уже прочитанные ранее произведения в жанре хоррора. Несмотря на то, что книга предназначена для подростков, многие взрослые оставляют положительные комментарии и отзывы, считая, что Гейман сумел передать все эмоции, которые испытывала главная героиня на протяжении сюжета. Что касается меня, то я считаю, что Нил Гейман создал Коралину именно такой, какой должна быть главная героиня – отважная, смелая и любопытная маленькая девочка. В книге присутствует большая порция магии и волшебства, и в тоже время книга пропитана страхом и

ужасом. Начинаешь задумываться: «Как такая маленькая девочка идет прямиком в опасность. Как же ей не страшно?» – или «А что бы в такой ситуации делала я?» Восхищение наряду с переживанием, напряжение и страх не отпускают до последнего момента. И после прочтения возникает желание еще и еще раз пересмотреть мультфильм, чтобы увидеть своими глазами, какой он – другой мир за пределами своих фантазий. Существует много книг, сюжет которых основан на том, что семья переезжает в новый дом и после этого начинается их главный кошмар. Но именно эта книга открыла другую реальность, другой мир и другие ожидания. Несомненно, ожидания оправданы, книга является сказкой – страшной, но все же, сказкой. И как бы не было страшно, ты знаешь, что в любом случае будет хороший конец.

Существует множество сообществ, где обсуждается книга и мультфильм. Снято много видео, где люди также размышляют о происходящих в книге событиях. С каждом разом замечаешь в этой повести что-то новое. Книга имеет невероятно большое число поклонников, и я в их числе.

Но что же именно произошло с маленькой девочкой, что заставило ее проявить свою храбрость? Каков он, другой мир, и что он скрывает?

Коралина – маленькая девочка, переехавшая вместе со своей семьей в новый дом – «Розовый дворец». Родители Коралины, занятые своей работой, не обращали на нее внимания, зачастую ей было скучно и одиноко, от этого она начинала чувствовать себя несчастной. Разумеется, родители Коралины любили ее, но что может увидеть и понять ребенок? Вскоре после обхода дома Коралина обнаруживает маленькую дверь, и после этого начинается ее история. За дверью оказывается стена из кирпичей, и Коралина не стала открывать дверь до определенного момента. После очередной ссоры с родителями Коралине кажется, что она увидела тень, и она побежала за ней, тень привела её к маленькой старой двери. Оказалось, что на этот раз за дверью был проход. Коралина решила, что это проход в другую квартиру, но вскоре она поняла, что это вовсе не так. «Из открытого проема повеяло

холодным заплесневелым духом: пахло чем-то очень старым и неподвижным» [1], – так в книге описывается тот самый проход, само описание уже говорит о том, что за проходом находится что-то пугающее. Так Коралина пришла в другой мир в первый раз. Там она обнаружила, что он ничем не отличается от ее собственного мира. Ничем, кроме одного. У мамы была странная и пугающая особенность – пуговицы вместо глаз. Как и у папы, и у всех людей, находящихся в том мире. Но Коралина не успела заподозрить опасность, на нее сразу же обрушилось внимание, забота, абсолютно все, чего ей не хватало в реальной жизни. Но было ли это настоящим? Разумеется, ребенок не мог подумать, что мама, даже другая мама, может причинить какой-то вред. Но за все хорошее рано или поздно приходится платить, и вскоре Коралина узнала эту цену. Ценой являлись ее глаза. Чтобы остаться в другом мире, нужно было разрешить пришить себе пуговицы вместо глаз. И после этого Коралина сразу поняла, что женщина, стоящая перед ней, не является ее матерью. Отказав ей, Коралина знакомится с призраками маленьких детей, у которых «другая мама» уже вырезала глаза. Многим было уже сотни лет, из чего следует, что другая мама живет в Розовом дворце очень-очень давно. От призраков Коралина узнает, что «другая мама» – это ведьма, и тогда Коралина понимает, что она в большой опасности.

«Другая мама» – ведьма, принимающая облик родителей детей, которых она заманивает в свой мир. Её мир – полная иллюзия. Любовь ненастоящая, все в этом мире сделано специально, чтобы заманить и завоевать доверие. Дети получают то, чего недостает им в реальном мире. Любовь, внимание, вкусная еда, подарки – все это заставляет детей привязываться к другому миру. Затуманенный разум ребенка доверяет «другой маме» и хочет оставаться с ней навсегда. Все старания ведьмы нужны лишь для того, чтобы дети согласились расстаться с глазами. После того, как детям вырезают глаза, она питается их жизнями и это придает ей силы. Ведьма, как хищник, наслаждается тем, как ей удается завоевать доверие детей, и потом, как наступает время, нападает и мучает их. Как именно другая мама стала ведьмой, точно не говорится, но есть

упоминание, что она убила собственную мать – вероятно, после этого она стала ведьмой.

Ради получения согласия Коралины ведьма украла ее настоящих родителей, после этого Коралине пришлось мобилизовать всю свою храбрость и сообразительность, чтобы помочь родителям вновь оказаться дома. Ведьма любит играть, и Коралина применила это знание против нее. В качестве игры Коралина стала искать души маленьких призраков и, самое главное, своих родителей. Ведьма понимала, что без Коралины она умрет, и уже заранее решила, что даже после того, как Коралина найдет все, что ищет, она никуда ее не отпустит. Но главным помощником Коралины был кот. Обычный кот, который могходить из одного мира в другой. Именно благодаря ему Коралина поняла, что уйти из этого мира не так просто, и ей придется быть намного хитрее ведьмы. Даже несмотря на то, что в местах, где были спрятаны души призраков, были марионетки ведьмы, которые тоже принимали участие в заманивании Коралины в другой мир, и каждый из них пытался ей навредить и даже убить. Опасность была на каждом шагу, но Коралина приняла вызов и была очень отважной. Когда все было найдено, предстояло самое сложное – выбраться из другого мира. Применив хитрость, Коралина сказала, что ее родители находятся за маленькой старой дверью, ведущей домой. Ведьма поверила Коралине и открыла ее. Благодаря коту Коралина оказалась за дверью, и теперь оставалось только одно – закрыть её и никогда больше не открывать, но получилось так, что рука ведьмы была прижата, а Коралина не обратила на это внимание. После всех опасностей Коралина пошла выбрасывать ключ в очень глубокий колодец, и рука ведьмы очень хотела достать этот ключ, ведь если его не будет, ведьма умрет. Коралина вновь чуть не погибла, но ей удалось завершить свое дело.

После всего, что произошло с Коралиной, она поняла и усвоила очень важные вещи. Не все необычное и неизведанное несет за собой что-то хорошее. Нужно быть осторожным в своих желаниях и ценить то, что уже имеешь.

Примечания

1. Гейман Н. Коралина. М. : АСТ, 2019. 192 с.
2. Нил Гейман // Лаборатория Фантастики : сайт. URL: <https://fantlab.ru/autor267/> (дата обращения: 12.05.2020).

УДК 811.161.1'37

Флянтикова Е. В.

Flyantikova Ye. V.

Рычкова Л. В., научный руководитель

Rychkova L. V., scientific supervisor

ЛЕКСЕМА «ХОТ-ДОГ» В РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ДАННЫХ НАЦИОНАЛЬНОГО КОРПУСА РУССКОГО ЯЗЫКА)

LEXEME 'HOT-DOG' IN THE RUSSIAN LINGUOCULTURE (BASED ON THE DATA MATERIAL OF THE RUSSIAN NATIONAL CORPUS)

В статье рассматривается лексема 'хот-дог' на материале данных Национального корпуса русского языка. Выявляются лексико-семантические варианты лексемы 'хот-дог', представленные в словарях. Затем анализируется наличие лексико-семантических вариантов данной лексемы в контекстах, представленных в Национальном корпусе русского языка. При работе с контекстами был выявлен ряд значений лексемы 'хот-дог', не представленных в словарях, которые могут претендовать на то, чтобы быть лексико-семантическими вариантами.

The article examines the semantic structure of the lexeme 'hot-dog' based on the data material of the Russian National Corpus. The lexical-semantic variants of the lexeme 'hot-dog' presented in various dictionaries are identified. Then, the use of lexical-semantic variants of this lexeme is analyzed in the contexts presented in the Russian National Corpus. While working with the contexts the number of its meanings has been revealed to be its lexical-semantic variants not presented in the dictionaries.

Ключевые слова: лексема, лексико-семантический вариант, хот-дог, Национальный корпус русского языка.

Keywords: lexeme, lexical-semantic variant, hot-dog, the Russian National Corpus.

Еда и напитки – важная часть культуры народа. Процессы глобализации и интеграции в современном мире способствуют знакомству с культурой других народов, с их обычаями, традициями, кухней. Заимствование той или иной еды и напитков из других культур вызывает необходимость их номинации. Динамичность языка позволяет выполнять задачу номинации новых явлений, процессов и предметов путем неономинации, тем самым расширяя уже имеющуюся группу номинаций еды и напитков. Социальным моментом, по мнению Л. П. Крысина, в данном случае является «потребность в наименовании новой вещи» [1, с. 58]. Таким образом, лексическая система отражает в себе изменения в жизни общества, народа.

Неономинации еды и напитков встречаются в меню, кулинарных шоу и т. д. Зачастую при заимствовании еды и напитка из иной культуры происходит и заимствование номинации языка культуры, к которой эти еда или напиток относятся. Однако оценить функционирование данных номинаций в языке можно с помощью контекстов, в которых они используются. Анализ актуального языкового материала позволяет судить о востребованности заимствованных номинаций в языке, об эксплицированных ими смыслах.

В нашей работе рассматривалась номинация *хот-дог*. Хот-дог – блюдо американской кухни. Оно широко представлено в меню кафе, бистро, баров. Таким образом, отмечается использование номинации *хот-дог* в русском языке. В толковых словарях [2; 3] представлены следующие определения данной лексемы: «булочка со вложенной в ее надрез горячей обжаренной сосиской или сарделькой вместе с соусом и горчицей» [2]; «кушанье, представляющее собой жареную горячую сосиску или сардельку, подаваемую обычно в разрезанной булке с каким-либо соусом или горчицей» [3].

Однако материалы статей толковых словарей не позволяют оценить, насколько востребована данная номинация в русском языке. Для дальнейшего анализа нами был использован Национальный корпус русского языка (далее – НКРЯ) [4], который представляет собой «данный язык на определенном этапе (или этапах) его существования и во всем многообразии жанров, стилей, территориальных и социальных вариантов и т. п.» [4].

С помощью НКРЯ нами была проанализирована используемость данной номинации в контекстах. Для поиска были использованы основной и газетный подкорпусы. Благодаря возможностям семантической разметки круг поисков был сужен тематической группой «Еда и напитки». В указанных подкорпусах с использованием семантической разметки проводился поиск по слову *хот-дог*. Результаты поиска: 54 документа, 67 вхождений (основной подкорпус); 216 документов, 341 вхождение (газетный подкорпус). Результаты поиска подтверждают тот факт, что различные изменения в жизни общества быстрее отражаются в материале средств массовой информации. Также нас интересовало время использования данной номинации в представленных контекстах. Единичные случаи вхождения отмечаются еще в 1984 году (1 документ, 1 вхождение): *Остановились возле ларька, купили «хот-доги» и стали их жадно поедать [Т. В. Доронина. Дневник актрисы (1984)]* [4]. Однако активное использование данной номинации начинается после 2000 года (2000 год – 3 документа, 3 вхождения; 2001 год – 7 документов, 7 вхождений; 2002 год – 8 документов, 9 вхождений и т. д.). Таким образом, номинация *хот-дог* может быть отнесена к неономинациям, так как в ней присутствует признак новизны: неономинации – это «собственно неологизмы (т. е. новые по форме и содержанию слова), заимствованные иноязычные слова, элементы профессиональных и социальных жаргонов, семантически измененные существующие слова, новые составные наименования и новации в графическом отображении слов» [5].

Однако о значимости номинации для той или иной лингвокультуры можно судить тогда, когда она приобретает

дополнительные коннотации, лексико-семантические варианты (далее – ЛСВ). В толковых словарях дается лишь один ЛСВ лексемы *хот-дог* – еда / кушанье. Нами были проанализированы контексты, отобранные с помощью НКРЯ. Были отмечены следующие ЛСВ лексемы *хот-дог*:

1. Форма, напоминающая хот-дог:

Моя ремарка из настоящего: вот она, фрейдистская подоплека и юнговская начинка хот-дога!... [Марина Палей. Дань саламандре (2008)] [4];

Ну, дивана в форме хот-дога у меня нет [Ольга Кузнецова. Роман Коппола: «Снимая родственников и друзей, я сэкономил кучу денег» // Известия, 2013.03.14] [4];

2. Что-то неприятное, плохое:

Меня чуть не стошило, когда читала про такой «хот-дог» [Елена ЛЕВИНА. Про эти взрослые проблемы не нужно деточкам читать! // Комсомольская правда, 2001.01.27] [4];

А не выиграл у него никто. Всем настал полный хот-дог... [Анна ОРЛОВА. Фаст-фуд из «Собачьего сердца» // Комсомольская правда, 2005.11.11] [4];

3. Обещание:

И никаких материальных благ не сулило, я воспрянул духом, соблазнился, так сказать, хот-догом «хоть чего-то» и окрылился надеждой [А. А. Шепелев. Поход и гости «каннибалов» (2004) // «Волга», 2012] [4].

Использование данных ЛСВ отмечается в художественной литературе, публицистике.

Таким образом, номинация *хот-дог* может считаться неономинацией. В ряде случаев данная лексема приобретает ЛСВ, обладающие эмоционально-экспрессивной окрашенностью, что свидетельствует о ее вхождении в русскую лингвокультуру.

Примечания

1. Крысин Л. П. Иноязычные слова в современном русском языке. М. : Наука, 1968. 208 с.

2. Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova> (дата обращения: 21.09.2020).

3. Бабенко Л. Г. Большой толковый словарь русских существительных // Академик. URL: https://noun_ru.academic.ru/11241/хот-дог (дата обращения: 21.09.2020).

4. Национальный корпус русского языка. URL: <https://ruscorpora.ru/new/index.html> (дата обращения: 19.09.2020).

5. Ажигова Т. М. Неономинации начала XXI века в современном русском языке: на материале региональной прессы. URL: <https://www.dissercat.com/content/neonominatsii-nachala-xxi-veka-v-sovremennom-russkom-yazyke> (дата обращения: 22.09.2020).

УДК 821.161.1-3.09

*Фомина И. С.
Fomina I. S.*

*Березкина Е. П., научный руководитель
Beryozkina Ye. P., scientific supervisor*

**ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТНОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ
В АНТИУТОПИЯХ: РОМАНЕ Е. ЗАМЯТИНА «МЫ»
И ПОВЕСТИ А. ПЛАТОНОВА «КОТЛОВАН»**

**THE PROBLEM OF PERSONAL SELF-IDENTIFICATION
IN DISTOPIAS: YE. ZAMYATIN'S NOVEL «WE»
AND A. PLATONOV'S STORY "DITCH"**

Статья посвящена проблеме личностной самоидентификации героев антиутопий. На материале романа Е. Замятиня «Мы» и повести А. Платонова «Котлован» рассмотрены философские идеи, затронутые авторами в связи с проблемой личностной самоидентификации их героев.

The article is devoted to the problem of personal self-identification of the characters of dystopias. On the basis of Ye. Zamyatin's novel "We" and A. Platonov's story "Ditch" the

philosophical ideas touched upon by the authors in connection with the problem of personal self-identification of their characters have been considered.

Ключевые слова: антиутопия, личность героя, самоидентификация.

Keywords: dystopia, character's personality, self-identification.

Для героя антиутопии, согласно одному из признаков жанра, большое значение приобретает вопрос личностной самоидентификации как определенного показателя приобщения к «общему счастью», приобретения так страстно желаемого «общего счастья». Известно, что основное позиционирование героев Д-503 из романа Замятиня «Мы» и Вощева из повести Платонова «Котлован» в системе персонажей происходит на основе оппозиции «свой//чужой». В условиях тоталитарного общества данная проблема становится жизненно важной, поскольку вхождение в ряды «своих» дает возможность продолжить свой жизненный путь, а причисление к «чужим» чревато страшными последствиями, порой приводящими человека к смерти.

В связи с этим уместно подчеркнуть, что между сомнениями двух наших героев – Д-503 и Вощева – есть коренное отличие, демонстрирующее всю творческую концепцию исследуемых произведений. В романе Замятиня «Мы» читатели знакомятся с героем, когда он является более или менее благонадежным гражданином Единого Государства, испытывающим особую эйфорию строителя Интеграла: «...я пишу это и чувствую: у меня горят щеки. Да: проинтегрировать грандиозное вселенское уравнение. Да: разогнать дикую кривую, выпрямить её по касательной – асимптome – по прямой. Потому что линия Единого Государства – это прямая. Великая, божественная, точная, мудрая прямая – мудрейшая из линий» [1, с. 6].

Своеобразная трансформация из гражданина в сомневающуюся личность происходит достаточно быстро, что отчетливо прослеживается при более внимательном

детализированном чтении его дневника – некоей формы *душевной* исповеди. Именно **душа** становится «краеугольным камнем» зарождения пламени сомнения (вспомним общеизвестный лозунг революционных лет – «из искры возгорится пламя»).

В отличие от него, Вощев предстает изначально уже определенно сложившимся сомневающимся героем. Платонов пишет о герое: «в увольнительном документе ему написали, что он *устраняется* с производства вследствие роста слабосильности в нем и *задумчивости* среди общего темпа труда» [1, с. 9]. Относительно оппозиции «свой//чужой» данный герой в художественной системе персонажей определен как «чужой», на что точно указывает глагол «устраняется». Своебразная негативная окраска этого слова привносит значения «ненужного», «лишнего», «чужеродного», «неблагонадежного». Становится понятно, что в свое странствие он отправляется поневоле.

Мотив неприкаянности, бездомности дополняется тем самым мотивом странничества: «Тело Вощева было *равнодушно* к удобству, он мог жить не изнемогая в открытом месте и томился своим *несчастьем* во время *сытости*, в дни *покоя* на прошлой квартире» [1, с. 10], – через его своеобразное отрицание самоценности материальных благ. При этом странник здесь видится, прежде всего, как человек **Божий**, как носитель **праведности**, **правды**, как человек, словно принадлежащий иному миру, знаменуя собой, в отличие от традиционных фигур странничества на Руси, новый тип – «подневольного» странника. Тем самым Вощев своим невольным разрывом с прошлым знаменует начало нового жизненного пути, нацеленного на поиск **«божественной правды»**, в стремлении к которой, по словам Н.А. Бердяева, обычно «сгорает русская душа» [2, с. 343].

В романе Замятиня «Мы» благодаря форме дневника слышится особая интонация – изображается «возрождение» души героя Д-503 сообразно неосознанному природному естеству человека, что весьма напоминает «прыжок через века, с + на -», выражаясь на языке математика, каковым и является

герой – один из многих строителей Интеграла. Данный процесс в окончательном виде приобретет уже иную, «подсознательную формулу» – «прыжок через века, с - на +» [1, с. 10]. Искра сомнения была заведомо предопределена невольными, бессознательными «оговорками» самого героя, выраженными Замятиным в форме конфликтобразующей оппозиции «я//мы». Начало этого процесса состоялось во время первой судьбоносной встречи Д-503 с одной из героинь романа – I-330. В их коротком, незначительном, на первый взгляд, разговоре вокруг темы «никто не «один», но один из» и зарождается первый росток сомнения. Именно с этого момента герой неосознанно начинает испытывать некую дисгармонию в привычном мире Единого Государства, которая словесно обозначена рядом глагольных форм: «смутился», «путаясь», «сбился». То величие «Мы», которое он считал не требующей доказательств аксиомой, в действительности оказалось ложью: «мы все были *разные*», т. е. в безликом «мы» существует «один».

На одной из лекций, посвященных музыке, посеянное зерно сомнения продолжает расти внутри Д-503 помимо его воли. Произвольность запущенного и необратимого процесса выдает его отрешение от общего настроения, невольно он ловит себя на преступной мысли о том, что «*все пустое, одна скорлупа*» [1, с. 9]. Борьба внутри героя «привычного//нового» воспринимается мучительно больно: «*Да, эпилепсия – душевная болезнь – боль. Медленная, сладкая боль – укус – и чтобы еще глубже, еще больнее*» [1, с. 23]. Это состояние раскручивается с центробежной скоростью от встречи к встрече с I-330 по спирали, приобретая все новые и новые грани ощущений и впоследствии новых мыслей, чего никогда до этого Д-503 себе не позволял.

Обращает на себя внимание следующая деталь портрета I-330 в восприятии героя – это икс, образованный складками возле рта и бровями. Икс для математики – символ неизвестного. Так на смену ясности приходит неизвестность, на смену ясной цельности – мучительная раздвоенность. Герой начинает подозревать, что определенная раздвоенность

существует и в других окружающих его людях. На эту мысль нас невольно наводит восприятие Д-503 глаз собеседника (по ассоциации, определение Л. Н. Толстого «глаза – зеркало души человека»): «глаза опущены – как шторы» или «передо мною два жутко-темных окна, и внутри такая неведомая, чужая жизнь» [1, с. 32]. Писатель невольно акцентирует также наше внимание еще на одной характерной детали во внешности героя: волосатые руки, «капля лесной крови» как символ того, что в Д-503 остались крошечныеrudименты человеческой природы, еще неподвластные Единому Государству. С осознания, что он любит I-330, вся правильная «зеркальная плоскость» его личности начинает меняться, превращая его в человека – эмоционального, страдающего, думающего.

Именно эта способность любить, сгорать от ревности, страдать между встречами способствует возрождению души: «но представьте – от какого-то огня эта непроницаемая поверхность вдруг размягчилась, и уж ничто не скользит по ней – все проникает внутрь, туда, в этот зеркальный мир... Плоскость стала объемом, телом, миром... И понимаете: холодное зеркало отражает, отбрасывает, а это – впитывает, и от всего след - навеки» [1, с. 99]. По мнению ЗамятинаТолько любовь дает нам «крылья», безграничное чувство *свободы*, раскрывая необытные горизонты *жизни*, которая намного шире, многограннее всего «абсурдного счастья» в Едином Государстве. Он, воспитанный Единым Государством, он воспитанный для Единого Государства, «прямое» воплощение принципа полного подчинения личности государству, ощущавший себя ничтожеством по сравнению с силой и мощью государства, от осознания себя микробом в этом мире, Д-503 приходит к ощущению целой вселенной внутри себя. Впервые проснувшаяся личность человека с обретения души человеческой способна даже на бунт: «источник права – сила, право – функция от силы... На одной – грамм, на другой тонна, на одной – «я», на другой – «мы», Единое Государство... Отсюда – распределение: тонне – права, грамму – обязанности; и естественный путь от ничтожества к величию: забыть, что ты – грамм, и почувствовать себя

миллионной долей тонны» [1, с. 128]. По мнению писателя, возрождение истинного царства счастья невозможно без души как показателя нравственности: чувства любви, свободы, сострадания, человеколюбия, осознания себя частицей Божьего мира. В свое время Достоевский провозгласил: «Красота спасет мир», Замятин своим романом вывел формулу счастья: «Любовь спасет мир».

Мотив одухотворения мира, наблюдаемый в прозе А. П. Платонова и, в частности, в повести «Котлован» многие литературоведы рассматривают неоднозначно [8]. Например, Л. В. Карасев в качестве главенствующих оснований духовности платоновских людей выделял чувство стыда, жалости и тоски [3]. Несколько иной взгляд принадлежит А. А. Дырдину, считавшему проявлением данной проблемы страннический образ жизни героев» [4, с. 12]. Своеобразным ответом в этом споре могут стать размышления самого Платонова, передоверенные герою Вощеву: «но для сна нужен был *покой ума, доверчивость его к жизни, прощение прожитого горя, а Вощев лежал в сухом напряжении сознательности* и не знал, полезен ли он в мире или все без него благополучно обойдется?» [1, с. 3]. Данная цитата проецирует вполне определяемую бинарную оппозицию «свой//чужой», находящуюся на основе внутреннего конфликта героя. На одной чаше весов лежат понятия православной веры – «*покой ума, доверчивость его к жизни, прощение прожитого горя*», на другой – «*сухое напряжение сознательности*». Другими словами, конфликт можно обозначить как оппозицию «до//после», не зря Вощев упоминает: «*все живет и терпит на свете, ничего не сознавая... Как будто кто-то один или несколько немногих извлекли из нас убежденное чувство и взяли его себе*» [1, с. 12]. Мотив трагической утраты, так ярко выраженный данными словами, находит подтверждение и в исследованиях Бимаева: «действительность произведений А. П. Платонова лишена Бога, она лишена православия, которое смогло бы разрешить этот внутренний кризис» [5, с. 9]. Как следствие этого в душе человека образовалась пустота, с искоренением веры исчезла самоценность жизни вообще, а новая вера трактуется и

воспринимается как «сухое напряжение сознательности». Из определений словаря Ожегова мы находим значение, наиболее точно определяющее слово «**сухой**» как «лишенный мягкости, доброты; безучастный, неласковый» [7].

Новый мир, предназначенный для народа как государство всеобщего счастья, лишено человечности, жестоко по отношению к своим гражданам (сравните: «но для просьбы нужно иметь уважение к людям, а Вощев **не видел от них чувства к себе**» или «муж и жена со страхом совести, скрытой за злобностью лиц, глядели на свидетеля» [1, с. 9].). Перед лишенными веры героями возникает некий духовный тупик, преодолеть который при помощи только сознательности невозможно.

Кроме сознания, сообразно природному естеству, у человека есть Душа, которая формирует основу жизни человека, которая дает человеку силу преодолевать любые трудности и сохранять в себе человеческое. Так формулируется оппозиция «сознание//душа». По мнению Платонова, жить, руководствуясь только значением социального, абсурдно и преступно само по себе. Задача формирования нового человека «... состоит в таком реальном соединении со всем, в таком становлении центром всего, чтобы при этом личностная индивидуальность не только не уничтожилась, но еще более окрепла за счет отказа от ложной эгоистической обособленности и оказалась перенесенной на весь мир, который должен стать как бы дополнением и развертыванием личности».

В связи с этим еще более трагично воспринимается мотив бездомья и поиска пристанища, инициированный героем Вощевым и раскрывающий один из важных образов повести – образ дома. Барак, в котором начинает жить герой, представляет собой «дощатый сарай на бывшем огороде». Описание реалий его пространства исторически достоверно определены незначительными деталями быта людей той эпохи: на стенах – часы и карта СССР, освещение слабое, печь топят редко, и голос по радио произносит бессмысленные лозунги. Как отмечает один из исследователей, «символично, что девочка Настя как символ будущего поколения, чья история вводит в повесть

Вифлеемского младенца, заканчивает свои дни в бараке. Её глаза сравниваются с умирающими листьями мирового древа: «...она открыла опавшие свои, высохшие, как листья, глаза»... По словам И. П. Максимовой, «барак становится метафорой противоестественных условий существования мастеровых. Это точечное пространство наделяется признаками *несвободы* и *бездуховности*» [6].

Трагедия строителей социализма в повести «Котлован», таким образом, рассматривается и с точки зрения оппозиций «общественное//личное» и «научное//природное», ведь не зря среди персонажей введены фигуры профуполномоченного («*от забот и деятельности забывал ощущать самого себя...; в суете сплачивания масс и организации подсобных радостей для рабочих он не помнил про удовлетворение удовольствиями личной жизни*» [1, с. 26]) или инженера («*весь мир он представлял мертвым телом – он судил его по тем частям, какие уже были им обращены в сооружения*» [1, с. 29]). Человеческая деятельность должна естественно вплетаться в жизнь вещей, которые сами выводятся из объективированных условий и определений человеческой деятельности.

Платонов исподволь подводит нас к выводу: научное, лишив само-бытия природу, начинает покушаться и на само-бытие человека. Как верно отмечает исследователь, «то, от чего предостерегал Кант в своем категорическом императиве – «не относись к человеку как к средству» – становится реальным фактом» [9, с. 34.]. Теряя природу, люди неизбежно начинают терять свои связи друг с другом: участь вещей, униженных до полезности, угрожает и им самим. Трагедия Вощева и его мучающие сомнения имеют в своей основе то, что он изначально добр, открыт всему миру, тонко чувствует страдания всего живого на Земле. Он становится «лишним», «чужеродным» только потому, что у него по-прежнему сохраняется Душа как человеческий показатель «старого» природного человека, как атавизм, доставшийся от «старого мира».

Данная оппозиция «старый//новый» показывает всю противоестественность такого мироустройства, где одержимость идеей превалирует над любовью к человеку и счастьем

отдельной личности. «В антиутопии Платонова утопическая идея большевизма подвергается радикальному сомнению: отрицая идеализацию будущего, он создает картину крушения мечты, отклонившейся от жизни» [6]. С таких определенных позиций становится понятнее метафорическая модель смерти Насти как символа безнравственности социального переустройства общества. Величественное здание коммунизма, в основание которого находится замученное «крохотное созданьице» со времен Достоевского не имеет права на существование.

Е. Замятин и А. Платонов создали в своих произведениях героев, получивших определение – «**сомневающаяся личность**», что было продиктовано сложностью и неоднозначностью общественных процессов, происходящих в эпоху социальных катаклизмов начала XX века. Феномен такого явления, как «**сомневающаяся личность**», рассматривался через столкновение особо организованной духовности героев с теми ложными истинами, которые их окружали. Нам представляется, что «**сомневающаяся личность**» – это личность, которая испытывает настоящие чувства, выражает сомнение в заданной свыше истинности, возможности всеобщего счастья, и, как следствие, противопоставляется обществу. Е. Замятин выделил такие важные составляющие его романа-антиутопии, которые являются концептами: «душа»; «любовь», «свобода»; «право». У А. Платонова наиболее важным понятием становится «божественная правда», реализующаяся в мотивах неприкаянности, бездомности, странничества, утраты, а также через мотив дома.

Примечания

1. Замятин Е. Мы. Платонов А. Котлован. М. : Э, 2017. 480 с.
2. Бердяев Н. А. О новом религиозном сознании // О русских классиках. М., 1993. С. 338-373.
3. Карасев Л. В. О началах человека // Связь времен (Наука – Традиции культуры – Новое видение мира). М. : Прогресс-Традиция, 2001. Вып. 1.

4. Дырдин А. А., Куранов А. О. Обратная перспектива в мировоззрении А. П. Платонова: сфера души, эфирное пространство и юродство в текстах писателя // Филологический класс. 2010. № 26. С. 10-15.

5. Бимаев А. В. Кризис самоидентификации героев в прозе А. П. Платонова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Абакан, 2012. 21 с.

6. Максимова И. П. Функциональное значение хронотопа дороги в повести А. Платонова «Котлован» // Вестн. Чуваш. гос. ун-та. 2009. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/funktionalnoe-znachenie-hronotopa-dorogi-v-povesti-a-platonova-kotlovan> (дата обращения: 06.10.2020).

7. Абузова Н. Ю. Мифопоэтика повести А. П. Платонова «Котлован» // Культура и текст. 2016. № 4 (27). С. 74-85.

8. Пенкина Н. В. Философские идеи прозы Андрея Платонова: проблема человека. Нижневартовск : Изд-во Нижневарт. гос. гуманит. ун-та, 2012. 104 с.

9. Бурханов Р. А., Мясников С. В. Социальный идеал в философско-литературных произведениях А. П. Платонова // Вестн. Нижневарт. гос. гуманит. ун-та. 2008. № 2. С. 51-54.

УДК 398.21(=512.31)

*Хардаева М. В.
Khardaeva M. V.*

*Нимаева И. Б., научный руководитель
Nimaeva I. B., scientific supervisor*

БУРЯТСКИЕ БЫТОВЫЕ СКАЗКИ (НА ПРИМЕРЕ ФОЛЬКЛОРА ХОРИНСКИХ БУРЯТ)

THE BURYAT EVERYDAY FAIRY TALES (TAKING THE FOLKLORE OF THE KHORI BURYATS AS AN EXAMPLE)

В данной статье дается краткий анализ некоторых бурятских сказок, бытующих среди хоринских бурят, с точки зрения языка и содержания.

The article provides a brief analysis of some of the Buryat fairy tales that exist among the Khori Buryats in terms of language and content.

Ключевые слова: бытовые сказки, хори-буряты, сказочный герой.

Keywords: everyday tales, the Khori Buryats, fairy tale character.

Фольклор хоринских бурят издавна славится богатыми традициями устного народного творчества. К популярным фольклорным жанрам, сохранившимся до настоящего времени, относятся загадки, пословицы и поговорки, старинные песни, улигеры, волшебные, бытовые и анималистические сказки и прочие жанры. Большой пласт представляют бытовые сказки хоринских бурят, весьма своеобразные, с нашей точки зрения, как по содержанию, так и по языку. Бурятские сказки в свое время были исследованы в трудах многих ученых-фольклористов, например, Н. О. Шаракшиновой [2], Е. В. Баранниковой, С. С. Бардахановой, Б.-Х. Б. Цыбиковой [1] и др.

В современном обществе все еще имеют место такие человеческие пороки, как алчность, жадность, жестокость, стяжательство, корысть, коварство и т. д., с одной стороны, а с другой – душевная щедрость, природная доброта, чувство юмора,уважительность, совестливость, ответственность не утратили до настоящего времени своей актуальности. Все это и показано в бурятских бытовых сказках, поучительный характер которых, как нам кажется, необходимо еще раз подчеркнуть для современных читателей.

В большинстве бурятских бытовых сказок традиционно изображаются богачи, нойоны, ламы и бедные люди. Нойоны выступают обычно олицетворением жадности, тупости, жестокости, а бедные, обездоленные люди наделены добротой, смекалкой, щедростью души, чувством юмора. В этом отношении можно назвать сказки "Балдан Сэнгэ", "Сэсэн басаган" («Умная девушка»), "Үншэн хубуун" («Мальчик-сирота»), "Ардишэди ба Амгаашэди" («Ардишэди и Амгаашэди») и др. Необходимо отметить, что язык данных сказок богат и

разнообразен. В них обнаруживаются фразеологизмы, парные слова, метафоры, эпитеты, сравнения, антитезы и другие изобразительно-выразительные средства. Так, например, в сказке "Балдан Сэнгэ" мы видим метафору-заклинание «Үхэнэн хүнниие амидыруулдаг ташуур, угытэй хүнниие баяжуулдаг ташуур», что в переводе на русский язык означает: «Кнут, мёртвого оживляющий, кнут, бедного обогащающий». Или в другой сказке – «Сэсэн басаган» – кроме всего прочего, используются антитезы: «үдэршье бэшэ, һүнишье бэшэ» – «ни днем, ни ночью»; «һээры гэр соошибе бэшэ, газашибе бэшэ» – «ни в юрте, ни во дворе» и др.

В частности, в сказке «Сэсэн басаган» ("Умная девушка") героиня выступает на стороне своего родного отца, защищая его от коварного ламы. Лама дал ее старому отцу сложные задания, которые почти невозможно выполнить. Этим лама хотел проверить, правду ли говорят в народе об особом, остром уме и смекалке дочери того старца. Суть одного из заданий заключалась в следующем: отцу девушки было велено приехать к ламе "ни днем, ни ночью", "ни на коне, ни пешком", "ни по дороге, ни по тропе", остановиться "ни в юрте, ни на улице". Отец был глубоко опечален от невозможности выполнения этого задания. Но дочь, подумав, успокоила своего отца. Она сказала ему, что надо ехать к ламе рано-поутру (зато "ни днем, ни ночью"), притом на жеребой кобыле (зато "ни на коне, ни пешком"), по обочине дороги (зато "ни по дороге, ни по тропе"), встать у ламы на пороге (зато "ни в юрте, ни на улице"). Отец девушки так и поступил, блестяще справившись с заданием ламы. Рассерженный лама дал еще одно задание бедному старику – свить веревку из пепла. И это задание было выполнено благодаря смекалке его дочери. Дочь велела отцу сделать веревку из соломы, сложить ее вокруг юрты ламы и сжечь, а ламе сказать, что принес веревку из пепла. Пораженный умом и смекалкой девушки, лама, тем не менее, не успокоился. Он приказал старику подоить быка и приготовить для него простоквашу. Когда лама пришел к старику домой, его дочь сказала ему, что ее отец не может выйти к нему, потому что собирается рожать. На удивленный вопрос ламы – разве

мужчины рожают? – она ответила вопросом – разве можно подоить быка и сделать простоквашу? Коварный лама был побежден и ушел ни с чем.

Девушка придумывала оригинальные способы решения невыполнимых задач благодаря природной смекалке, уму, находчивости и тем самым спасла отца. Эта сказка очень интересная по содержанию, имеет весьма занимательный сюжет и в то же время поучительный характер. Среди бурят особо ценятся природный ум, смекалка,уважительное отношение к старшим, почтительное отношение к родителям. Воспитательное значение подобного рода бытовых сказок трудно переоценить. Традиционно в них всегда побеждают разум и справедливость, утверждаются благородные, нравственные качества личности, что не утратило значимости и в современном обществе.

Примечания

1. Цыбикова Б.-Х. Б. Бурятские бытовые сказки. Сюжетный состав. Поэтика. Улан-Удэ : БНЦ СО РАН, 1993. 112 с.
2. Шаракшинова Н. О. Бурятский фольклор. Иркутск : Иркут. кн. изд-во, 1959. 227 с.

УДК 811.512.31'37

*Цыренова Ц. Ц.
Tsyprenova Ts. Ts.*

*Будажапова Л. Б., научный руководитель
Budazhapova L. B., scientific supervisor*

ВЫРАЖЕНИЕ ЕДИНИЧНОСТИ И МНОЖЕСТВЕННОСТИ В БУРЯТСКОМ ЯЗЫКЕ

EXPRESSION OF SINGULARITY AND MULTIPLICITY IN THE BURYAT LANGUAGE

В монгольских языках, в том числе и в бурятском, противопоставление единичности и множественности определяется семантикой слова и характеризуется своеобразными семантико-грамматическими особенностями.

In the Mongolian languages, including Buryat, the opposition of singularity and multiplicity is determined by the word semantics and characterized by peculiar semantic and grammatical features.

Ключевые слова: бурятский язык, единственное число, множественное число, категория множественности;

Keywords: the Buryat language, singular, plural, category of multiplicity.

Процессы воплощения мыслительных категорий в семантике языка и передачи их языковыми средствами ведут к созданию особой логики любого конкретного языка. Она реализуется языковыми средствами тех или иных уровней, образуя различные языковые категории, которые могут быть значительно шире соответствующих мыслительных категорий. Каждый язык имеет свои универсальные и специфические особенности при отражении картины мира. Сказанное относится и к осуществлению в языке одной из наиболее важных категорий – категории количества. В общее значение этой функционально-семантической категории в монгольских языках входят противопоставленные категории единичность – множественность, собирательность – раздельность, исчисляемость – неисчисляемость, точного определения количества – оценки количества и т. д. Содержание каждой из них передается комплексом языковых единиц, нередко принадлежащих разным уровням языковой системы. Они как бы образуют противопоставленные микрополя, находящиеся в постоянном взаимодействии и входящие в общее функционально – семантическое поле количественности. Важное место в этом поле занимают взаимодействующие функционально-семантические поля единичности и множественности, которые характеризуются достаточно сложными разветвленными структурами и выражеными морфологическими центрами.

В языке сохранились факты, свидетельствующие о том, что счет усваивался человеком, вероятно, с остановками на определенных пределах. На материале бурятского языка, одного из монгольских языков, выявляется, что задержки, остановки в

развитии счета связаны с числами *гурбан* («три») и *долоон* («семь»), которые в свое время означали не просто «три» и «семь», но и «определенное множество». Например, сказанное может быть подтверждено следующими языковыми фактами: *Гура аланан газарта гурба эрьехэ* (дословно означает: «Трижды возвращаться на место привезенного убитого козла» – и понимается в таком смысле: «Не раз будут приходить (родственники, соседи, знакомые) на свеженину в дом, куда привезли убитого дикого козла»). Отмеченная смысловая особенность, наблюдаемая при употреблении отдельных бурятских имен числительных, проскальзывает в несколько редуцированном виде и в некоторых других случаях. Например, в бурятском языке часто используется выражение *дүрбэн тэгшэх хүн* («человек, равный на четыре стороны» в смысле «мастер на все руки»); *долоон голтой* (дословно «семижильный», т. е. «живучий, выносливый»); *долоон хототай* («с семью желудками», т. е. «много кушает», «прожорливый»).

Вполне понятно, что с расширением кругозора человека представление о множестве становится все более емким.

Как мы наблюдаем, в монгольских языках слова в форме множественного числа употребляются очень редко, при наличии числового или неопределенного-множественного определения определяемое имя остается в единственном числе [1; 2]. Индифферентность большей части имен в бурятском языке к выражению числа и является основной причиной неупотребительности их во множественном числе. Но главное внимание нужно уделить основе имен, которая часто остается немаркированной. В бурятском языке существуют способы передачи понятия множественности имен существительных, не сказывающиеся на грамматических формах этих имен [3].

Во-первых, в значительной мере распространено семантическое выражение множественности, не имеющее какого-либо формального обозначения и потому устанавливаемое в разговоре по речевой ситуации, а на письме – по контексту. К именам существительным, число которых выясняется из контекста, могут быть отнесены:

а) названия однородных предметов и явлений растительного и животного мира, реалий быта и хозяйства: *Би найхан шулуу олооб* – «Я нашел красивый камень»; *Шулуу түүхэ* – «Собирать камни» (досл. «камень»); *hургуулишин хашаа сооmodo тарилган болоходо*, *Сандан мойно hyулгаба* – «Когда в ограде школы стали сажать деревья (досл. «дерево»), Сандан посадил черемуху»;

б) названия парных предметов: *нюдөөрөө харака* – «смотреть глазами» (досл. «глазом»), *шэхээрээ дуулаха* – «слушать ушами» (досл. «ухом»), *гараараа абаха* – «брать руками» (досл. «рукой»), *хүлөөрөө ябаха* – «ходить ногами» (досл. «ногой»);

в) названия предметов, представляющих совокупность, массу, коллектив, и потому считающихся лексическими выразителями неопределенного множества: *намаа* – «листья», «листва», *модоной һалаа* – «ветви дерева», *адуун* – «табун», *hүрэг* – «стадо», *зон* – «люди», «население», «масса».

Во-вторых, в бурятском языке имеют случаи синтаксического выражения множественного числа, когда функцию обозначения множества берет на себя не имя существительное, а другой определяющий член сочетания или словосочетание в целом:

а) при определении, выраженном именем числительным, определяемое имя существительное употребляется в форме основы: *арбан гэр* – «десять домов» (досл. «десять дом»), *хорин табан hурагшаад* – двадцать пять учащихся (досл. «двадцать пять учащийся»);

б) при определении, выраженном именем прилагательным со значением неопределенного множества, определяемое существительное остается неизменным: *зарим үдэр* – «некоторые дни» (досл. «некоторые день»), *хэдэн түхэриг* – «несколько рублей» (досл. «несколько рубль»), *олон хүн* – «много людей» («много человек»);

в) при сочетании парных имен существительных, составляющих неоднородное множество, оба компонента пары сохраняются в своей основе: *эхэ* («мать») + *эсэгэ* («отец») = *эхэ эсэгэ* – «родители»; *гар* («рука») + *хүл* («нога») = *гар хүл* –

«конечности»; *хада* («обычная гора») + *уула* («большая гора») = *хада уула* – «горы».

Выражение множественности имен в бурятском языке нередко происходит семантическим и синтаксическим способами. Эти способы присущи именам, обозначающим предметы в узком смысле слова, вещи и неразумные живые существа, тогда как для лиц и приравниваемых к ним существ более подходит грамматический способ выражения множественности.

В бурятском языке имена существительные, имеющие множественное число, равно как и соответствующие им местоимения и числительные, далеко не однородны по своему значению и выражают четыре различных типа множества.

1. Сплошное (или непрерывное) множество имеет место тогда, когда отглагольные имена существительные с суффиксом *-ла* принимают показатель множественности *-н* и приобретают значение многократности или массовости субстантивированного действия.

2. Собирательное (или коллективное) множество моделируется при помощи суффикса *-тан*, *-шуул//шиул*, *-шууд//шиуд*, *-нар//нэр* и *-над//нэд*, принимаемых именами, приобретающими при этом значение группы, совокупности или общности лиц, а также приравниваемых к ним живых существ, связанных между собой родственными или иными узами.

Термины родства, личные имена, имена существительные, обозначающие лицо, и некоторые качественные имена прилагательные могут принимать суффикс *-тан* (*-тэн*, *-тон*) и обозначать семью того, кто назван производящей основой, или носителей качества, обозначенного производящей основой: *нагаса* (имен. осн. – «дед по матери») + *-тан* = *нагасатан* – «семья деда по матери», «родственники по матери»; *Бадма* (собственное имя) + *-тан* = *Бадматан* – «семья Бадмы», «Бадмаевы».

Имена существительные, обозначающие лицо и имеющие конечные краткие или долгие гласные, изредка – дифтонг, получают суффикс *-над//нэд* и приобретают значение группы одноименных людей : *худа* (именная основа – «сват») +

-над = *худанад* – «сваты» (точнее – «несколько лиц, относящихся к сватам»); *бүүбэй* (именная основа – «дитя», «малыш») + *-нэд* = *бүүбэйнэд* – «малыши» (точнее – «немного малышей»).

3. Ограниченнное (или паукальное) множество обозначается аффиксами *-д* и *-н*, принимаемыми именами, приобретающими при этом в значение «несколько, немного или не так много предметов».

Имена существительные, оканчивающиеся на неустойчивый согласный *н*, иногда на краткий гласный или дифтонг, принимают аффикс *-д* и употребляются со значением небольшого множества: *хүбүү(н)* (именная основа – «сын») + *-д* = *хүбүүд* – «сыновья» (точнее – «несколько сыновей»); *нарха(н)* (именная основа – «сосна») + *-д* = *нарнад* – «сосны» (точнее – «не так много сосен»); *хургагша* (именная основа – «преподаватель») + *-д* = *хургагшиад* – «преподаватели» (точнее – «немного или несколько преподавателей»).

Имена с суффиксом деятеля *-ша// -шэ* или принадлежности *-хи* могут получать суффикс *-н*, приобретая при этом значение ограниченного в какой-то мере, во всяком случае умеренного, множества: *малиша* (именная основа – «животновод») + *-н* = *малишан* – животноводы (точнее – «немного животноводов»).

4. Неопределенное (или неустановленное) множество выражается аффиксами *-ууд// -үүд, -гууд// -гүүд* и *-нууд// -нүүд*, присоединяющимися к именам существительным, получающим при этом значение обычного множественного числа обозначаемых ими предметов.

Имена существительные, оканчивающиеся на согласные *б, г, д, з, м, н* и *с*, принимают аффикс *-ууд// -үүд*: *хөөг* (илен. осн. – «куст») + *-үүд* = *хөөгүүд* – «кусты»; *заан* (илен. осн. – «слон») + *-ууд* = *заанууд* – «слоны». Имена существительные с конечным заднеязычным *н* присоединяют аффикс *-гууд// -гүүд*: *ган* (илен. основа – «трещина») + *-гууд* = *гангууд* – «трещины»; *дэн* (илен. осн. – «свеча») + *-гууд* = *дэнгууд* – «свечи». Имена существительные, оканчивающиеся на краткий или долгий гласный, дифтонг или сонорные гласные *л, р*, получают афф. *-*

нууд//нууд: *хада* (имен. осн. – «гора») + *-нууд* = *хаданууд* – «горы»; *hoeo* (имен. осн. – «клык») + *-нууд* = *hoeонууд* – «клыки»; *ташуур* (имен. осн. – «кнут») + *-нууд* = *ташуурнууд* – «кнуты».

Таким образом, аффиксы множественного числа в монгольском языке не указывают на отношение между словами в предложении и являются не словоизменительной, а формообразующей категорией. При этом единичность парных предметов выражается сочетанием основы имени, обозначающего парный предмет со специальным словом-конкретизатором, указывающим на единичность таких предметов. Итак, неопределенная множественность выражается не только основой имени, но и передается специальными показателями, а определённая множественность, как и другие конкретные предметы – лексическим способом, то есть сочетанием основы имени с числительным.

Примечания

1. Трофимова С. М. Семантика числа множественного числа в монгольских языках // История развития монгольских языков. Улан-Удэ, 1999. С. 159-166.
2. Трофимова С. М. Категория множественности в калмыцком языке // Вестник Бурят. гос. у-та. Сер. 6. Филология. Улан-Удэ, 1999. Вып. 4. С. 159-166.
3. Харанутова Д. Ш. Имя существительное в бурятском и русском языках. Улан-Удэ : Изд-во Бурят. гос. у-та, 2001. 152 с.

УДК 82.161.1-14.09«20»

Черкес Т. В.
Cherkes T. V.

Аvtухович Т. Е., научный руководитель
Avtukhovich T. Y., scientific supervisor

**ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ
БАЛЛАДЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: НА
МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ О. БЕРГГОЛЬЦ
«ИЗМЕНА»**

**GENRE TRANSFORMATIONS OF THE MYTHOLOGICAL
BALLAD OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY:
BASED ON THE MATERIAL OF O. BERGGOLTS'S POEM
«ADULTERY»**

В статье освещаются аспекты жанровых изменений мифологической баллады советского периода. Рассматривается произведение О. Берггольц «Измена» как образец неканонической баллады первой половины XX века. Выявление литературных параллелей, ведущих к балладам XIX – начала XX века, анализ значения репрезентативных балладных образов невеста (жена) – мертвый жених (муж), определение мифологических основ балладного сюжета, описание особенностей двоемирия способствуют определению путей жанровой эволюции неканонической баллады XX века.

The article highlights the aspects of genre changes in the mythological ballad of the Soviet period. The work of O. Berggolts "Adultery" is considered as an example of a non-canonical ballad of the first half of the XX century. The identification of the literary parallels leading to the ballads of the XIX-early XX centuries, analysis of the meaning of representative ballad images of bride (wife) - dead groom (husband), definition of the mythological foundations of the ballad plot, description of the characteristics of the dual world contribute to determining the ways of genre evolution of the non-canonical ballad of the XX century.

Ключевые слова: мифологическая баллада, жанр, XX век, образы *невеста* (*жена*) – мертвый *жених* (*муж*), миф, двоемирье.

Keywords: mythological ballad, genre, XX century, images of bride (wife) – dead groom (husband), myth, dual world.

При изучении путей развития жанра баллады актуальным является обращение к мифологическим истокам мировой культуры. Исследование функционирования вечных сюжетов, рассмотрение поэтики мотивов и образов способствует выявлению особенностей жанровых трансформаций. Как отмечает А. А. Гугнин, «единственно надежным ключом в балладе является именно мифический элемент» [1, с. 89]. Древнейшие архетипы, встречающиеся в балладном двоемирии, соотносятся с «генетической памятью», с мифическим мировосприятием, которое основано на миростроительном ритуале (борьбе неразрешимых противоречий): *небесный отец* – *земная мать*, *солнце-луна*, *свет-тень*, *жизнь-смерть*, *Бог-дьявол*, *космос-хаос* и др. Аспекты мифологической картины мира: антропоморфизм, образ Вселенной, выраженный в бинарных оппозициях, взаимодействие двух полярных миров для воссоздания космической гармонии / ее разрушения (Хаоса), – связаны с триадой *рождение – становление / инициация* (*нередко смерть героя*) / *возрождение на новом уровне*. К популярным мифологемам – универсальным, мотивам, образам и сюжетам, воспроизведимым в коллективном сознании, – относятся антропологические архетипы группы *род человека*. Сюжет канонической баллады основан на событии *встречи*, прохождении героем определенных испытаний, роковом *конфликте* двух миров (отражение биполярных архетипов мифомира), на явлении *трансгрессии* (значение термина – преодоление запрета, выход за грань [2, с. 295]), на *переходе* из мира живых в мир мертвых (и наоборот). Использование архетипических образов *невеста* (*жена*) – *мертвый жених* (*муж*), а также бинарных оппозиций *жених* (*муж*) – *мертвая невеста* (*жена*) остается одним из наиболее репрезентативных. Структурно-композиционными особенностями *сюжета*

встречи, семантическими сходствами мотивного комплекса (наличие неразрешимых противоречий, ведущих к балладному конфликту; ирреальность происходящего; фатализм роковых обстоятельств, заканчивающихся катастрофой и т.д.) определяется воспроизведимость мифологем *невеста – мертвый жених* на различных этапах жанровой эволюции. Интересны наблюдения за метаморфозами сюжетно-мотивного комплекса мифологем *невеста-мертвый жених* в неканонический период развития баллады, когда трансформации мифа, его качественные и содержательные изменения при сохранении мифологических структур ведут к инверсированию архетипов [3, с. 50].

Целью статьи является рассмотрение баллады первой половины XX в. – произведения О. Бергольц «Измена» (1946 г.). Выявление интертекстуальных связей, описание семантики образов *невеста (жена) – мертвый жених (муж)*, поиск мифологических истоков, наблюдения над особенностями двоемирия позволяют определить тенденции жанровой эволюции неканонической баллады. Жанрологический анализ помогает выявить структурно-содержательные изменения баллады, способствует прояснению причин жанровых трансформаций.

Архетипы *невеста-мертвый жених* в балладе советского периода по объективным причинам появляются реже, чем в балладах XIX - начала XX века. Известно, что после 1-го съезда писателей 1934 года утвердившийся принцип соцреализма как единственной возможной нормативной эстетики приводит к утрате условности, к отрицанию мифического, экзистенциального; перенесение событий в мир реальный (появление единомирия [4, с. 77]) способствует содержательной модификации. В результате нивелирования смыслового стержня баллады – категории чудесного – происходит постепенный процесс преобразования баллады в лирическое стихотворение с фабулой [5]. Однако во время трагических событий Великой Отечественной войны онтологические, аксиологические изменения мировосприятия способствуют возвращению Веры (в силу духа, в победу добра над злом, в Бога). Следствием

изменения эстетической парадигмы становится восстановление экзистенциального начала, двоемирия, обращение к мифу. «В поэзии военных лет можно говорить о возрождении жанра баллады и его трансформации» [6, с. 17].

Стихотворение О. Бергольц «Измена» создано в традициях неканонической мифологической баллады XX века. Жанрообразующие маркеры *двоемирие, событие роковой встречи, особенности хронотопа* (ночное время, локус дома), система бинарных персонажей *жена – погибший муж* в произведении получают семантическую окраску, присущую балладам Нового времени. В балладе значение образов проясняется при выявлении интертекстуальных связей с классикой: *муж, убитый на войне*, является из потустороннего мира *ночью, во сне*. Явление *трансгрессии* происходит в ирреальном мире – в подсознании героини, что вызывает ассоциации с известной балладой В. А. Жуковского «Светлана». На наш взгляд, стихотворение О. Бергольц связано также с двумя произведениями А. Ахматовой: образ *мертвого мужа* возникает в ахматовской балладе-стилизации «Если в небе луна не бродит...».

*Мертвый муж мой приходит
Любовные письма читать* [7, с. 339].

В балладе «Измена» я-героиня О. Бергольц не случайно называет бывшего мужа, пришельца из мира мертвых, *хозяином*.

*Хозяином переступил порог,
гордым и радостным встал, любя* [8, с. 300].

На наш взгляд, словообраз *хозяин* используется для выделения литературной преемственности, интертекстуальных параллелей с «Новогодней балладой» А. Ахматовой.

*Хозяин, поднявши первый стакан,
Был важен и недвижим:
«Я пью за землю родных полян,
В которой мы все лежим»* [7, с. 396].

Еще одним доказательством литературной связи двух произведений первой половины XX века является их трагический биографический контекст. Известно, что «Новогодняя баллада» написана А. Ахматовой через полтора

года после смерти Н. Гумилева, расстрелянного в 1921 году. В балладе «Измена» образ *погибшего мужа*, на наш взгляд, собирательный. Его прототипами являются поэт Б. Корнилов, бывший муж О. Берггольц, который по обвинению в антисоветской деятельности был расстрелян в 1938 году, а также второй муж, литератор Н. Молчанов, умерший от голода в блокадном Ленинграде в 1942 году. Однако семантика образа *погибшего мужа* гораздо шире. И у Ахматовой: *земля, в которой мы все лежим* (выделение наше – Т.Ч.), и у Берггольц событие насильственной смерти обобщается: гибель одного из множества убитых (в тюремных застенках, на войне) обретает масштаб исторической национальной травмы.

Ты был землею уже, золой,
славой и казнью мою был.
Но, смерти назло
и жизни назло,
ты встал из тысяч
своих могил [8, с. 300].

Так, переосмысленное библейское выражение *смертию смерть поправ* соединяется с мотивом «воскресения» из пепла (золы), что ведет к античному мифу о птице Феникс, восставшей из пепла. В двоемирии баллады понятия *реальный / потусторонний мир* трансформируются. Если в классической балладе «Светлана» *мертвый жених* относится к силам зла, то в «Измене» ситуация кардинально меняется: представитель *того света* символизирует своим появлением *в этой реальности* духовную победу над смертью. Для перехода в мир земной *мертвый муж* проходит сакральный обряд инициации:

Не наяву, но во сне, во сне
я увидала тебя: ты жив.
Ты вынес все и пришел ко мне,
пересек последние рубежи.<...>
Ты шел сквозь битвы, Майданек, ад,
сквозь печи, пьяные от огня,
сквозь смерть свою ты шел в Ленинград,
дошел, потому что любил меня [8, с. 300].

Преодоление порога, выход за грань, нарушение временных и пространственные рамок, переход героя границы миров для встречи с возлюбленной вызывает ассоциации с известным прасюжетом – мифологемой о путешествии Орфея в царство Аида к своей Эвридике. В балладе «Измена», преодолев смерть, герой из мира теней приходит к жене, живущей в этом мире: происходит чудо воскресения. Выделяемые на протяжении стихотворения черты живого в погибшем муже (*ты жив, гордый, радостный*) вступают в контраст с особенностями реального мира, в котором живет героиня: *тьма обитает по эту сторону* (свойство неканонической баллады). В *мире земном*, в другом доме Бога нет, и от этой богооставленности страшно и темно.

*А я бормочу: «Да воскреснет бог»,
а я закрециваю тебя
крестом неверующих, крестом
отчаянья, где не видать ни зги,
которым закрещен был каждый дом
в ту зиму, в ту зиму, как ты погиб... [8, с. 300].*

Так, в двоемирье баллады О. Берггольц происходит содержательная трансформация: царство мертвых сакрализуется, а мир земной без Бога погружается в отчаяние и кромешную тьму. Неслучайно баллада называется «Измена»: в ином темном доме, в новом браке (измена бывшему мужу), в жизни без креста (измена Всевышнему), героиня чувствует утрату собственного я. Событие встречи становится катализатором духовной катастрофы – казнью для той, которая крестом неверующих (оксюморон) закрецивает память о прошлом. Перекрещенные, «ослепшие» окна общего дома – блокадного Ленинграда – детали хронотопа, с помощью которых подчеркивается глубина психологического состояния геройни. На наш взгляд, несмотря на наличие автобиографических черт, образ жены (как и образ погибшего мужа) носит собирательный характер: балладный сюжет выступает репрезентацией коллективной травмы военных лет.

*О друг,— прости мне невольный стон:
давно не знаю, где явь, где сон... [8, с. 300].*

При элиминации границ в балладном двоемирье *жизнь* и *смерть*, *явь* и *сон*, становятся амбивалентными понятиями, трансформирующими в художественном пространстве текста. Фрагментация и монтажность сюжета, выделение только значимых деталей повествования, неопределенность концовки – особенность баллады нового типа. Станет ли событие *встречи* с погибшим мужем *катарсисом* – духовным очищением, за которым последует воскресение, становление на путь к Вере, к Богу, к возвращению себя? Финал остается открытым, что предоставляет широкие возможности для встречной читательской рефлексии.

Таким образом, рассматривая советскую балладу первой половины XX века, на примере стихотворения «Измена» О. Бергольца можно сделать следующие выводы. При формальных признаках канонической баллады (двоемирье, категория чудесного, роковая встреча двух миров, наличие бинарных оппозиций *живой-мертвый*, *муж-женя*, *явь-сон*) происходит обновление ведущих жанровых категорий. Общими жанровыми маркерами неканонической баллады становится интертекстуальность и смысловая полисемия, наличие биографического контекста, синтез мифа, христианских ценностей, поэтического вымысла и реальности. Образы *погибший муж* (представитель трансцендентного мира) и *женя* амбивалентны (при наличии автобиографических черт в них отражаются национальные травмы послевоенного поколения): понятия *живой* и *мертвый*, *реальный* – *ирреальный мир* подвергаются смысловой инверсии. В традициях мифологической баллады происходит возрождение на новом уровне вечных образов и сюжетов мировой мифологии (Феникс, восставший из пепла, Орфей и Эвридида). Разрушение границ приводит к содержательной эволюции двоемирья; элиминация сюжета, недосказанность финала относятся к признакам неканонической баллады.

Создание новых мифообразов, демифологизация реальности, диффузия и взаимозаменяемость миров, присутствие в многоаспектном пространстве баллады мифической реальности рядом с обыденной действительностью,

интертекстуальность и вариативность финала продолжат свое развитие в балладе постсоветского периода, что может стать темой дальнейшего исследования.

Примечания

1. Гутнин А. А. Народная и литературная баллада: судьба жанра // Развитие поэтических жанров в литературе Центральной и Юго-Восточной Европы. М. : Индрик, 1996. С. 74-92.
2. Батай Ж. Из слез Эроса // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб. : Мирил, 1994. С. 271-308.
3. Ярошенко Л. В. Неомифологизм в литературе XX века : учеб.-метод. пособие. Гродно : ГрГУ, 2002. 103 с.
4. Верина У. Ю. Обновление жанровой системы русской поэзии рубежа ХХ–XXI вв. Минск : БГУ, 2017. 307 с.
5. Жигачева М. В. Эволюция жанра баллады в русской поэзии 60-80-х годов ХХ века : автореф. ... канд. филол. наук. URL: <http://cheloveknauka.com/evolyutsiya-zhanra-ballady-v-russkoy-poezii-60-80-h-godov-xx-veka> (дата обращения: 25.09.2020).
6. Поэзия Великой Отечественной войны: эстетика, проблематика, жанрово-стилевые тенденции : учеб.-метод. пособие для студентов-филологов / сост. О. А. Дащевская. Томск : ТГУ, 2016. 136 с.
7. Ахматова А. А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 1. Стихотворения. 1904-1941 / сост., подгот. текста, comment. и статьи Н. В. Короловой. М. : Эллис Лак, 1998. 968 с.
8. Бергольц О. Ф. Избранные произведения. Л. : Сов. писатель, 1983. 607 с.

Чимбееева Л. А.
Chimbeeva L. A.

Серебрякова З. А., научный руководитель
Serebryakova Z. A., scientific supervisor

ВКЛАД ХОЦА НАМСАРАЕВА
В РАЗВИТИЕ БУРЯТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
KHOTSA NAMSARAYEV'S CONTRIBUTION
TO THE BURYAT LITERATURE DEVELOPMENT

В статье рассмотрена творческая биография основоположника бурятской литературы Х. Намсараева. Отмечены наиболее значимые творческие достижения писателя, ставшие важным вкладом в развитие бурятской литературы.

The article considers the creative biography of Kh. Namsaraev, the founder of the Buryat literature. The most significant creative achievements of the writer that contributed to the development of the Buryat literature have been noted.

Ключевые слова: Хоца Намсараев, советская бурятская литература, творческая биография, бурятская драматургия, бурятский роман.

Keywords: Khotsa Namsaraev, Soviet Buryat literature, creative biography, Buryat dramaturgy, Buryat novel.

Намсараев Хоца Намсараевич – поэт, прозаик, драматург, один из основоположников бурятской советской литературы, родился 9 мая 1889 г. в с. Верхняя Кижинга Кижингинского района Бурятии. В трехлетнем возрасте был усыновлен Намсараем Цыбиковым. По достижении восьмилетнего возраста будущему писателю посчастливилось попасть к местному грамотному старику Дагбе Бадлуеву, который обучил его монгольской грамоте. Юный Хоца, освоив монгольскую грамоту, увлекается чтением, читает всё, что имелось в улусе. Известный критик Н. Занданов писал: «Не думайте, что Х. Намсараев имеет среднее или высшее образование, нет! Ему ни разу не приходилось сидеть за

ученической партой, его практическая школа – сама жизнь, его поэтическая школа – устное творчество народа» [1].

С юных лет Х. Намсараев прослыл известным острословом, знатоком народных пословиц и поговорок. Он прекрасно владел богатствами родного языка, что позволило ему стать одним из основоположников бурятского литературного языка. Во всех подробностях он знал традиции и обычай своих земляков, что помогло ему создать множество произведений, насыщенных яркими деталями. Особое место в становлении творческого метода писателя занимают рассказы, в которых поэтично отражена жизнь бурятского народа.

Своими поэтическими, драматическими и прозаическими произведениями Хоца Намсараев внес значительный вклад не только в развитие бурятской литературы, но и всей отечественной литературы.

В сентябре 1918 года Хоца Намсараев был назначен учителем во вновь организованную Верхнекижингинскую школу, где преподавание велось на бурятском языке. Работал в школах Кижингинского, Хоринского районов учителем родного языка, заведующим Кижингинским отделом школ, участвовал в мероприятиях по культурно-национальному строительству Бурят-Монгольской АССР. В 1928 г. становится сотрудником Буручкома, затем руководителем школы малограмотных при Национальном клубе г. Верхнеудинска. С 1929 г. работает в Госиздате, с 1930 г. по 1932 г. становится представителем Центриздана в комиссии по реализации решений конференции о монгольской письменности в Москве. Ведёт активную общественную работу как участник разных комиссий, комитетов районного и республиканского масштаба, трижды избирается депутатом Верховного Совета СССР.

Хоца Намсараев является одним из основоположников бурятской советской литературы. Начало литературной деятельности Х. Намсараева относится к 1919 г. Художественные произведения и очерки печатались в газетах «Буряд-Монголой үнэн», «Буряд үнэн», журналах «Соёлой хубисхал», «Бата зам», «Байгалай толон», «Свет над Байкалом», «Байгал», «Байкал» и др.

Как поэт он показал себя значительно раньше, чем прозаик. Исследователи отмечали улигерную интонацию его первых стихов. Он лирик в стиле народной поэзии. Стихи его звучат то как народные песни (интимные, любовные, обрядовые), нежно или гневно обращенные к слушателю, как благопожелания, то эпически спокойно, как улигеры в устах улигершина. С годами он совершенствует своё мастерство, о чём свидетельствуют сборники стихов «Илалта» («Победа») (1942), «Зүрхэнэй ошон» («Искра сердца») (1945).

Особенностью его раннего творчества была сатирическая интонация. Народным юмором пронизаны рассказы «Норбо и Шагжи», «Шаловливый Балдан», «Ондорён», «Старик Бодинсы» и др., опубликованные в сборниках рассказов «Тиймэ байгаа» («Так было») (1936), «Алтан хүбшэргэй» («Золотая струна») (1941). Намсараев отмечал: «При написании рассказов я использовал не только шутки и смешные истории, но, главным образом, действительные случаи из дореволюционной жизни». Писатель обличает корыстолюбие, паразитизм ламского сословия в рассказах «Старик Банди», «Как стать унзатом», радуется он моральному превосходству бедных улусников над богачами и нойонами. Образы представителей народа вызывают сочувствие, восторг, смех и грусть. Автор издевается над подлостью, жадностью, лицемерием и ханжеством нойонов, богачей, лам. Хоца Намсараев описывал искрометным, афористичным языком возвышенное и печальное, светлое и трагическое в жизни своего народа.

Большое признание получают драмы, написанные писателем – «Харанхы» («Темнота») (1919), «Дамби жоодшо» («Оракул Дамби») (1920), «Тёмная жизнь» (1921), «Тайшагай ташуур» («Кнут тайши») (1943), «Жаргалай түлхюур» («Ключ счастья») (1945), «Жэгжүүрите гурбан» («Троє пернатых») (1946). На сцене Бурятского музыкально-драматического театра в 1933 г. состоялась премьера пьесы «Из искры – пламя», в 1945 г. успешно поставлена пьеса «Кнут Тайши», в 1948 г. – «Ключ счастья».

В драме на историческую тему «Кнут тайши» показана борьба между тайшой хоринских бурят Дымбыловым и

заседателем Хоринской степной думы Жигжитовым. Они оспаривают место главного тайши. Тайша убеждён: простые улусники – «не люди вовсе». Он говорит: «Появится желание – велю содрать с их спины кожу до самых пят» [2]. Перед нами — жестокий, бессердечный, далёкий от своего народа деспот... Часто видим в пьесе сцены арестованных, избитых, измученных улусников, хотя драматург не говорит о сопротивлении, борьбе улусников с нойонами. Х. Намсараев показал нам тяжёлую драму бурятского народа. Он всегда был вместе со своим народом, делил с ним все горести и радости. О судьбах людей, а значит, и о судьбе народной, нельзя рассказать, не понимая чужую боль, глядя на мир равнодушным взглядом обывателя [3].

Намсараев пишет много стихов, воспевает в них новую социалистическую жизнь, откликается на значительные события в республике: «Славные девушки, здравствуйте», «10 лет», «Горячий горн», «Свободные женщины», «Беседа», «Пушкин» и многие другие. Также Х. Намсараевым написано немало хороших стихов, в которых звучат призывы к борьбе с фашизмом, напутствия фронтовикам: «Благопожелания матери», «Мы победим», «Кровь за кровь», «Колышутся знамена шёлковые», «Разгромим фашистов», «Бьётся сердце матери», «Светел край родной» и другие. Как поэт Х. Намсараев – больше лирик, чем эпик, что особенно проявилось в военные годы, когда надо было «искрами сердца» разжигать пламя героизма сынов и дочерей Родины, их ненависть к врагу.

В 1935 г. вышла в свет повесть «Цыремпил» – одно из выдающихся произведений бурятской советской литературы. Х. Намсараев показал жизнь бурятского общества со всеми её противоречиями. Это открыло глаза бурятам. Они впервые увидели жизнь улуса, изображённую в художественном произведении с такой правдивостью. Наряду с критикой социальной несправедливости показаны и красота повседневной жизни, любовь бурят к детям и уважение к старикам, чуткость людей в отношении животных, их теплота и отзывчивость, талант простого человека, уважение к народным традициям. «Цыремпил» открыл дорогу бурятскому роману. Именно он заложил основу романа «На утренней заре», повлиял на

рождение романов бурятских писателей «Степь проснулась», «Похищенное счастье», дилогии о Доржи Банзарове и других.

Само название романа метафорично: оно символизирует начало новой эпохи в истории бурятского народа после революции 1917 г. Этот приём – аналогию общественной жизни и образов природы – автор использует не раз. В описании грозы автор показывает, что она омолодила тайгу, принесла радость, свежесть. В этот момент Цыремпил думает: «Хорошо, чтобы по улусам прошла большая буря». События романа охватывают период с лета 1903 по весну 1918 г. Кого мы только не встречаем на страницах романа «На утренней заре» – улусных бедняков, богачей, лам, нойонов: здесь зайсаны, приставы, заседатели, гулвы, выборные... Встречаем царских чиновников вплоть до губернатора и генерала Куропаткина. Пожалуй, впервые в бурятском романе широко, ярко представлены русские рабочие, революционеры, ссыльные, которых Цыремпил с гордостью называет своими учителями. В судьбах героев романа появляется надежда на светлое будущее. Цыремпил соединяет свою судьбу с любимой девушкой Должид, которая была просватана за сына богача. И тут мы видим ростки новой свободы и независимости человека, которая утвердится после революции. При описании совместной жизни Цыремпила и Должид писатель ещё раз описывает утро: птицы, солнце, родная природа – всё приветствует счастье молодых. Главный герой романа Цыремпил – это типичный герой литературы того времени, олицетворяющий исторический путь, пройденный бурятским народом от глухого протesta и стихийного бунта до сознательной революционной борьбы, от патриархальной замкнутости и ограниченности до широких горизонтов интернационального братства и дружбы с трудовым, революционным русским народом [3].

В разные годы он публикует сборники повестей «Нэгэтэ нүни» («Однажды ночью») (1938), «Илалтын туяа» («Луч победы») (1942), «Алтан зэбэ» («Золотая стрела») (1946).

Ему принадлежит большая заслуга в развитии бурятской детской литературы. Написал ряд произведений для детей: рассказ «Мальчик-охотник», повести «Три друга» (1944),

«Юноши» (1949). Тонкий знаток фольклора, Х. Намсараев осуществил литературную обработку и опубликовал народные поэтические щедевры «Аламжи Мэргэн», «Сагаадай Мэргэн», «Харалтуур хаан». Его обработки улигеров получили широкое признание и стали основой для последующих произведений бурятской детской литературы.

С 1957 по 1959 гг. впервые в истории литературной жизни Бурятии выходит собрание сочинений Х. Намсараева в 5 томах, переизданное в 1986–1989 гг.

Произведения Х. Намсараева переведены на русский язык В. Ференсом, В. Авдеевым, И. Френкелем, С. Дунаевым, С. Метелицей, С. Шервинским, М. Степановым, М. Шихановым, Н. Очировым. Книги в русском переводе – «Кнут тайши» (1959), «На утренней заре» (1950, 1954, 1956) «Цыремпил» (1950), «Однажды ночью» (1950) – получили всесоюзное признание. Произведения писателя переведены на монгольский, калмыцкий, якутский, тувинский, узбекский языки.

Саян Балданов отметил: «Он очень многогранен, очень глубок по своей поэтике, по стилю, по своему реализму. Потому каждое поколение прочитывает произведения, осмысливает его творчество по-новому. В этом его постоянная новизна, свежесть и современность для разных поколений».

Могила Х. Намсараева на Центральном кладбище Улан-Удэ внесена в список объектов культурного наследия как памятник истории. Имя Хоца Намсараева носят: Бурятский государственный академический театр драмы, Кижингинская средняя школа № 1 (основана в 1913 году), музей литературы Бурятии в Улан-Удэ (открыт в 1989 году к столетию со дня рождения Х. Намсараева), улица в городе Улан-Удэ.

Примечания

1. Занданов Н. И. Растёт литературная Бурятия // Весна республики. Кн. 2. Улан-Удэ, 1935.
2. Намсараев Х. Кнут тайши : драма в трех действиях, пяти картинах. М. : Искусство, 1959. 59 с.
3. История бурятской советской литературы. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1967.

УДК 821.111.09+791.43.03

Шаповалова К. В.

Shapovalova K. V.

Серебрякова З. А., научный руководитель

Serebryakova Z. A., scientific supervisor

ОБРАЗ ШЕРЛОКА ХОЛМСА В КНИГЕ И НА ЭКРАНЕ

SHERLOCK HOLMES'S IMAGE IN THE BOOK AND ON THE SCREEN

Статья посвящена анализу интерпретаций образа Шерлока Холмса в наиболее известных экранизациях. Выявляются сходства и различия литературной и кинематографических версий персонажа.

The article is devoted to the interpretation analysis of Sherlock Holmes's image in the most famous film adaptations. The similarities and differences between the literary and cinematic versions of the character's portrayal are revealed.

Ключевые слова: Шерлок Холмс, образ сыщика, экранизация.

Keywords: Sherlock Holmes, the detective's image, film adaptation.

Всеми любимый Шерлок Холмс – лучшее создание Артура Конан Дойля, без которого имя писателя было бы, возможно, забыто в XXI веке. Книжный герой за десятилетия вышел за пределы литературного повествования и стал восприниматься как реальная историческая личность. Главная черта Шерлока Холмса, которая привлекает читателей из поколения в поколение – служение справедливости и борьба с преступностью. Английский писатель Уильям Сомерсет Моэм писал: «Шерлок Холмс учит молодых юношей мужеству и справедливости». Действительно, детектив бескомпромиссен, бесстрашен, неподкупен. Но привлекательность героя и в тех индивидуальных чертах, которые приписал ему Конан Дойль: глубокий и острый ум, совершенное логическое мышление, энциклопедические знания и подчинение своей жизни главной

задаче – раскрытию преступлений и наказанию виновных. Но также, как и Огюст Дюпен Э. По, он наделен экстравагантными качествами характера: эгоцентризм, добровольное затворничество, самоуверенность, а его скрипка, трубка табака и опиум – способы размышления. И при этом Шерлок Холмс, безусловно, джентльмен и, конечно, гений [2].

Теперь обратимся к воплощениям этого легендарного образа в наиболее известных экранизациях. Первая из них – в советском сериале с Василием Ливановым в роли Холмса и Виталием Соловьевым в роли Ватсона, вышедшем в 1980 г. Данная экранизация, пожалуй, самая признанная в плане точности и достоверности воплощения характеров персонажей и духа викторианской эпохи. Образы советского сериала понравились и запомнились не только советским зрителям, но и аудитории всех стран, где показывали этот сериала. Музыка и цитаты из фильма «ушли в народ» и радуют несколько поколений зрителей. За роль Холмса Василий Ливанов получил Орден Британской империи из рук королевы Елизаветы II – за создание классического образа знаменитого сыщика.

Другой популярной экранизацией стал фильм «Шерлок Холмс» (2009) и его сиквел «Шерлок Холмс: игра теней» (2011) режиссера Гая Ричи с Робертом Дауни-младшим в роли Холмса и Джудом Лоу в роли Ватсона. Данная экранизация – это скорее экшн-боевик в декорациях викторианской эпохи. Кулевые бои, склонность к лицедейству, увлеченность опасными лабораторными экспериментами – новые грани характера Шерлока в прочтении Гая Ричи. Этот Холмс скорее авантюрист и человек действия, чем интеллектуал и аналитик. Также в этой экранизации особое место отводится Ирен Адлер как главному любовному интересу Холмса, что делает Шерлока более романтичным, уязвимым и человечным [1].

Одной из самых интересных и резонансных экранизаций, привлекших огромную фан-базу по всему миру, стал сериал Марка Гэтисса и Стивена Моффата «Шерлок», вышедший 2010 году на BBC, где время действия перенесено в начало XXI века, и поэтому классические сюжеты претерпели существенные изменения. При сохранении литературной канвы –

расследование сложных преступлений гениальным сыщиком и его верным помощником – поменялись характер и история главного героя [3]. Один из создателей сериала Марк Гэтисс говорит в интервью: «Мы хотели вытащить его из искусственного викторианского тумана и увидеть его таким, какой он есть. Шерлок Холмс на самом деле шикарный чудак из богатой семьи, этот жуткий учёный – расследователь преступлений, который живёт в вашем городе».

Шерлок Холмс в исполнении британского актера Бенедикта Кэмбербетча перестал быть однозначно положительным, в нем проявились черты антигероя. Шерлок называет себя «высокоактивным соционопатом». Пожалуй, единственные люди, к которым Шерлок относится с теплотой и уважением – это его друг Ватсон и миссис Хадсон, со всеми остальными он может вести себя бес tactno, порой он вспыльчив, агрессивен и способен невзначай оскорбить человека. Этот Шерлок очень не любит людей, но знает, какими ими управлять и использовать их. Так, он флиртует с патологоанатомом морга Молли Хупер, чтобы иметь доступ к лаборатории. Шерлок почти не интересуется женщинами, но и здесь особую роль в его жизни играет Ирэн Адлер, своего рода его *famme fatale*, хотя их взаимное притяжение носит скорее интеллектуальный характер, оно обусловлено родством сложных натур: их сближает любовь к загадкам, шифрам, интриге, и, по большому счету, игре человеческими судьбами.

Если в рассказах Конан Дойля всего трижды упоминается брат Шерлока Майкрофт, работающий в британском МИДе, то в сериале BBC вначале одинокие Холмс и Ватсон к финальным сезонам обрастают обширными и прочными семейными связями. Если в начале сериала Майкрофт выступает своего рода *deus ex machina*, внезапного появляющимся и играющим по своим правилам персонажем, то в finale проясняются причины его опеки над младшим братом.

В этом сериале использован постмодернистский прием – раскрытие истории персонажа не в начале повествования, а через ряд флэшбеков, и становятся ясны причины формирования противоречивой, мизантропической личности Шерлока – его

раннее детство и взаимоотношения в семье. В рассказах А. Конан Дойля и более ранних экранизациях речь о предыстории персонажа обычно не шла.

По сравнению с первоисточником в новом сериале женские персонажи, ранее традиционно статичные, теперь получили развитие: они наделены своей личной судьбой, яркими и сильными характерами, играют важную роль в построении фабулы. Так, миссис Хадсон у Конан Дойля – простая домовладелица, а в сериале – вдова главаря мафии, имеющая связи в криминальных кругах, а образ Мэри, жены Ватсона, интерпретирован в духе времени как женщины, обладающей профессионализмом, проницательностью, отличной физической подготовкой и к тому же работающей в спецслужбах.

Вечный противник Шерлока профессор Мориарти раньше представлял собой главу организованной преступности, вел себя сдержанно и хладнокровно, но в сериале BBC он становится зеркальным отрицательным отражением эксцентричной натуры Холмса – психопат, любитель внешних эффектов, злодей-одиночка, движимый не жаждой наживы, а стремлением осуществить жестокие фантазии своего порочного интеллекта. Перед нами – современные Шерлок Холмс и Джим Мориарти – два гениальных фрилансера по разные стороны добра и зла.

Именно это противостояние наполняет глубинным смыслом историю о Шерлоке Холмсе. Книга Конан Дойля была экранизирована более двухсот раз. И каждый раз, смотря на экран, зритель знает: есть кому доказать истину, защитить невиновных и восстановить справедливость и при этом удивить и позабавить нас причудливыми проявлениями талантливой человеческой личности.

Примечания

1. Адамчук А. А. Модификация образа Шерлока Холмса в кинодискурсе. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=39167253> (дата обращения: 12.05.2020).

2. Конан Дойль А. Приключения Шерлока Холмса. URL: <https://www.livelib.ru/pubseries/534329-ves-sherlok-holms> (дата обращения: 12.05.2020).

3. Осьмухина О. Ю. Образ героя-детектива: специфика интерпретации литературой и современным кинематографом. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-geroya-detektiva-spetsifika-interpretatsii-literaturoy-i-sovremennym-kinematografom/viewer> (дата обращения: 12.05.2020).

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 792:069(571.54)

Антонова Н. В.

Antonova N. V.

Мишиакова О. Э., научный руководитель

Mishakova O. E., scientific supervisor

ТЕАТРАЛЬНЫЕ МУЗЕИ

КАК ЧАСТЬ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БУРЯТИИ

THEATER MUSEUMS AS A PART

OF THE CULTURAL HERITAGE OF BURYATIA

В рамках статьи автор рассматривает понятие театрального музея в целом и в хронологической последовательности приводит историю театральных музеев Бурятии.

Within the framework of the article, the author considers the theater museum concept as a whole and in chronological order, gives the history of theater museums in Buryatia.

Ключевые слова: театр, театральный музей, культурное наследие Бурятии.

Keywords: theater, theater museum, cultural heritage of Buryatia.

Ни один театральный музей не смог бы появиться без самого театра, в котором он находится. Именно его история, деятельность, любые проявления творческого театрального процесса представляют материальную базу для выявления и созиания музейных предметов и формирования музейных коллекций.

Одно из определений театра гласит, что это сооружение архитектуры, в котором проводят различные театрализованные действия и иные представления, которые предназначены для зрителей, их просвещения и полезного времязанятия [7]. Другое определение представляет нам театр как один из видов зрелищного синтеза различных искусств, таких как

музыка, хореография, литература. Также, это место является своеобразным центром отражения чувств разных авторов, представляет многообразие видений окружающего мира с его конфликтами, противоречиями, столкновениями взглядов, характеров и идей. И все это находит свое место в таком потрясающем уголке творчества, как театр [7].

История развития театрального искусства началась с древнейших ритуальных празднеств, но более ярко этот вид искусства проявил себя в Античности, приняв знакомый и понятный нам облик. Театр того времени зародился из мистерий, представления которых чаще всего основывались на различных мифах о богах. Что касается именно России, то театральное искусство появилось здесь лишь во второй половине XVII в. К первым театрам относятся придворный театр и так называемый «школьный» [2].

В настоящее время существуют разные виды театров. Это драматический театр, оперы и балета, кукол, эстрады, пантомимы и т. д. Также они различаются и по своей принадлежности: государственные и негосударственные. В рамках нашей темы более подробно рассмотрим первый тип.

Государственный театр – одна из категорий театров, действующих на основе бюджетного финансирования. К этой категории относятся федеральные театры, местные, а также театры, находящиеся под ведомством органов исполнительной власти и их филиалы (малые сцены). По данным министерства культуры, в России 177 таких учреждений [6]. В разных субъектах страны это число, конечно, отличается. Например, в Забайкальском крае действует только два государственных театра, а именно Государственный театр национальных культур «Забайкальские узоры» и Забайкальский государственный театр кукол «Тридевятое царство», в Москве же их число равняется 22 [6].

Рассматривая Бурятию, отметим, что на ее территории в настоящее время находятся 5 государственных театров, а именно: Государственный русский драматический театр имени Н. А. Бестужева, основанный в 1928 г., Государственный бурятский академический театр драмы им. Хоца Намсараева

(1930/1932 г.), Бурятский государственный академический театр оперы и балета имени Г. Ц. Цыдынжапова (1939 г.), Бурятский республиканский театр кукол «Ульгэр» (1936/1967 г.), Бурятский государственный национальный театр песни и танца «Байкал» (1942 г.).

На базе четырех из них, кроме театра кукол, организованы музеи. Прежде чем их рассмотреть, определим, что такое театральный музей.

Театральный музей – это многофункциональное научное и культурно-просветительское учреждение, посвященное истории конкретного театра, хранящее и представляющее музейные предметы, которые документируют развитие театрального искусства [7].

Одним из крупнейших театральных музеев в мире является открывшийся в 1894 г. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина в Москве [6]. Его музейный фонд состоит из лично собранных коллекций купца и мецената А. А. Бахрушина. Именно из этих материалов складывается представленная посетителям экспозиция об истории театра. Всего в музее содержится более 1,5 млн экспонатов, в которые входят редкие рукописи и пьесы, различные театральные эскизы, а также уникальное собрание памятников отечественного театра XVIII в. Помимо этого, музей является головным для сети театральных музеев России.

Возвращаясь к Бурятии, заметим, что театральные музеи, как и сами театры республики, локализованы только в г. Улан-Удэ. Первый из них – музей при Бурятском государственном академическом театре оперы и балета имени Г. Ц. Цыдынжапова – начал создаваться в 1977 г. Спустя год была открыта первая стационарная экспозиция, но окончательное формирование было завершено к 2001 г. [1]. Начало деятельности музея положила Н. А. Хогева, отдавшая административной работе в театре более четверти века. Предметный фонд состоит из различных фотографий, афиш, программок, эскизов, костюмов, подарков, отражающих события театральной жизни. Экспонаты рассказывают о творческой деятельности людей искусства, стоявших у истоков бурятского театра, описывают творчество

современных исполнителей, продолжающих традиции отечественного оперного и хореографического искусства.

Среди творческих портретов солистов оперы и балета, прославивших театр, имена тех, кто принимал участие во всесоюзных и международных конкурсах. Лауреатами и дипломантами таких конкурсов были Л. Линховоин, Л. Сахьянова, К. Базарсадаев, П. Абашеев, В. Бальжинимаев, Г. Шойдагбаева, Д. Дашиев [1].

Доступной для посетителей является экскурсия не только по музею, но и по театру, здание которого является объектом музейного показа – памятником архитектуры федерального значения. Ему присвоен статус особо ценного объекта культурного наследия [1]. Здание построено в стилях сталинского ампира и классицизма. Посетив экскурсию, можно увидеть кольцевое фойе, узнать значение орнаментов лепнины и росписи. В зрительном зале находится еще одна достопримечательность – плафон «Торжество соалистического строя», авторами которого являются художники Г. И. Рублев и Б. В. Иорданский. Экскурсантам выпадает шанс попасть за кулисы и в художественные мастерские, чтобы целиком погрузится во внутреннюю часть работы театра.

В октябре 1992 г. открылся музей Государственного бурятского академического театра драмы имени Хоца Намсараева. Его возглавляет кандидат культурологии В. Д. Бабуева, заслуженный работник культуры Республики Бурятия и России.

В честь 60-летнего юбилея театра в 1998 г. была проведена первая большая выставка. Размещалась она в фойе на восьми крупных щитах, которые специально изготавливались для мероприятия. По ней можно было проследить историю театра, начиная с 1920-х гг. Как результат подготовки выставки сформировались исторические, фотодокументальные, вещественные и архивные материалы, положившие начало музею [4].

Экспозиция музея размещалась в фойе театра вплоть до реконструкции в 2012–2014 гг. Параллельно с этим, создавались

передвижные выставки, которые посвящались бенефисам, торжественным датам, памятным вечерам, гастролям, различным совещаниям и т. п.

В 2017 г. в честь празднования 85-летия театра новая музейная экспозиция была размещена в фойе, а также на втором и третьем этажах и лестничных пролетах.

В настоящее время общий фонд музея составляет 3200 экспонатов. Они включают в себя личные вещи основоположников-ветеранов, картины, портреты, эскизы костюмов, макеты декораций, афиши, программы, буклеты и др. Помимо этого, музей занимается созданием индивидуальных картотек актеров, производит частичную реставрацию старых фотодокументов и занимается хранительской деятельностью. Также ведется широкая издательская деятельность с привлечением фондовых материалов. За последние годы издано 14 книг и альбомов о театре, различные буклеты, статьи в газетах и журналах [4].

История музея Государственного русского драматического театра им. Н. А. Бестужева началась в 1998 г. За многолетнюю деятельность театрального коллектива был собран достаточно объемный архив. В день празднования 70-летия театра музей открыл свои двери для посетителей. До открытия музея уже предпринимались попытки организовать экспозицию по истории театра, но она была демонтирована. 22 декабря 2015 г. уже в новом здании состоялось торжественное открытие расширенной экспозиции музея [5].

В настоящее время здесь проводятся экскурсии для посетителей, пришедших на спектакль, а также творческие встречи, беседы и персональные выставки. Экскурсанты могут увидеть фотографии, эскизы, программы и афиши, портреты, пройтись по закулисью театра и даже заглянуть в гримерку артиста. Интерес могут вызвать и кабинеты, в которых работники театра занимаются созданием бутафории, париков, костюмов для спектаклей и макетов для декораций. Это все также является неотъемлемой частью театрального искусства и своеобразной изюминкой экскурсии.

Информация о музее Государственного русского драматического театра им. Н. А. Бестужева вошла в сборник «Театральные музеи России», изданный Государственным центральным театральным музеем им. А. А. Бахрушина [5].

Театр «Байкал» тоже имеет музей. В нем собраны различные предметы, которые отражают богатейшую культуру бурят-монгольского народа. Хранителем фондов с 2007 г. является Р. Э. Барсукова, которая в 1995 г. была удостоена почетного звания «Заслуженный артист Республики Бурятия». Посетив экскурсию по музею театра «Байкал», можно в полной мере оценить силу влияния шаманизма и буддизма на традиционную культуру и всю ее многогранность [3].

Таким образом, отметим, что в Республике Бурятия практически каждый государственный театр имеет в своей структуре музей, позволяющий представить подлинными (аутентичными) предметами развитие театрального искусства. Кроме того, данные музеи являются имиджевыми.

Театральный музей является собой место с высокой силой информационного и эмоционального воздействия. Он зрелищен и аттрактивен, имеет своеобразный образовательно-воспитательный потенциал и отличается от привычного музея вне театра, так как органично вписан в его пространство.

Его миссия – сохранение «живого» нематериального культурного наследия, богатейшей национальной культуры России в целом и Бурятии в частности.

Примечания

1. Бурятский государственный академический театр оперы и балета им. н. а. СССР Г. Ц. Цыдынжапова : сайт. URL: <http://uuopera.ru/> (дата обращения: 04.10.2020).
2. Барбай Ю. М. К теории театра : учеб. пособие. СПб. : Изд-во С.-Петерб. гос. акад. театра. искусства, 2008. 240 с.
3. Бурятский государственный национальный театр песни и танца «Байкал» : сайт. URL: <https://theatre-baikal.ru/about/> (дата обращения: 05.10.2020).

4. Государственный ордена Трудового Красного Знамени бурятский академический театр драмы им. Хоца Намсараева : сайт. URL: <https://burdram.ru/> (дата обращения: 04.10.2020).
5. Государственный русский театр имени Н. А. Бестужева : сайт. URL: <https://grdt.ru/> (дата обращения: 04.10.2020).
6. Министерство культуры Российской Федерации : офиц. сайт. URL: <https://culture.gov.ru/> (дата обращения: 04.10.2020).
7. Новая Российская энциклопедия. В 12 т. Т. 1. Россия / ред.: А. Д. Некипелов, В. И. Данилов-Данильян, В. М. Карев [и др.]. М. : Энциклопедия, 2004. 960 с.

УДК 787.8(=517.3)

*Баасандорж Хурэлсүх
Baasandorzh Khurelsukh
Евдокимова Е. А., научный руководитель
Evdochimova Ye. A., scientific supervisor*

**МОРИН ХУУР КАК СОКРОВИЩНИЦА
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА**

**MORIN KHUUR AS A TREASURY OF THE
CULTURAL HERITAGE OF MANKIND**

В статье представлен монгольский национальный инструмент *морин хуур* как сокровищница культурного наследия человечества, показана роль *морин хуура* в жизни монгольского народа, а также обозначена значимость данного инструмента для народов Монголии, России, Китая и других стран. Представленный в статье материал играет значимую роль при знакомстве с историей, культурой и традициями кочевых народов, в частности монгольского, а также для установления дружеских отношений между странами.

The article presents the Mongolian national instrument *morin khuur* as a treasury of the cultural heritage of mankind, shows its role in the life of the Mongolian people, and also indicates the importance

of that instrument for the peoples of Mongolia, Russia, China and other countries. The material presented in the article plays a significant role in getting acquainted with the history, culture and traditions of nomadic peoples, the Mongols, in particular, as well as for establishing friendly relations between countries.

Ключевые слова: общекультурные ценности, кочевые народы, национальный инструмент, смычковый инструмент, морин хуур, лошадь, священное животное.

Keywords: general cultural values, nomadic peoples, national instrument, string instrument, morin khuur, horse, sacred animal.

У каждого народа своя история, своя культура. Любой народ, даже самый малочисленный, является частью общечеловеческой культуры. Поэтому проблема сохранения культурных ценностей каждого народа очень актуальна в настоящее время. Осознание культурных традиций другого народа помогает людям лучше познать и понять друг друга. Ведь, несмотря на различия во внешности, принадлежность к разным национальным культурам, люди испытывают одинаковые эмоции, чувства, сопереживают друг другу. Одним из способов такого духовного сближения, как нам кажется, является музыка. Через музыку люди могут не только передавать друг другу свои чувства и настроение, но и доносить информацию о каких-либо событиях. Таким образом, музыка – это особый, своеобразный язык, доступный для всех людей, независимо от национальности, расы, вероисповедания и т. д.

В музыке, которая является важнейшей частью культуры любого народа, ярко проявляется самобытность народной культуры, мировосприятие самого народа. Национальная музыка – это отражение истории развития того или иного народа.

Пение птиц, шелест листьев, шум морской волны, журчание ручейка, а иногда и грозный набат, плач детей... Только человеку подвластно сложить в единое целое звуки, которые его окружают. Таким образом, рождается музыка, способная передать чувства, эмоции, настроения исполнителей и

донести их до каждого человека. Необходимо заметить, что неоценимую помощь человеку в этом процессе оказывают музыкальные инструменты. Каждый народ имеет свои уникальные народные музыкальные инструменты (например, в России – это *балалайка, гусли*, в Молдавии – *флутер*, в Бразилии – *агого*, в Америке – *банджо*, в Индии – *ситар*, в Китае – древний народный инструмент *панфлейта Пайсяо* и т. д.), с помощью которых люди могут извлечь звуки своей души. Не является исключением и монгольский народ.

В своей работе мы попытались дать представление о монгольском национальном инструменте *морин хуур* как о сокровищнице культурного наследия человечества, показать роль *морин хуура* в жизни монгольского народа, а также обозначить значимость данного инструмента для народов Монголии, России, Китая и других стран. В этом, мы полагаем, и состоит актуальность нашего исследования. Практическая значимость работы заключается в использовании данного материала при знакомстве с историей, культурой и традициями кочевых народов, в частности монгольского, а также для укрепления дружеских отношений между странами.

Монголы – одна из древнейших наций, история которой очень тесно переплетена с историей других народов. Например, в 1207–1211 годах монголы подчинили себе почти все племена и народы Сибири, завоевав землю якутов, киргизов и уйгуров и обложив их данью. В 1209 году покорилась Чингисхану и Средняя Азия. В начале 1990-х гг. около 7,2 млн монголов проживали в Монголии и соседних регионах России и Китая. На протяжении многих веков культуры народов проникали одна в другую, обогащались, создавая новые культурные пласты. Не могло это не отразиться и на народной музыке и музыкальных инструментах.

В настоящее время в культурах многих народов можно встретить характерные черты (или отголоски) монгольской культуры.

Морин хуур, моринхур, их хуур... Что скрывается под этими названиями? Как они связаны с историей Монголии, России? Любой народный музыкальный инструмент – это часть

истории народа. Он способен раскрыть специфику нравов и обычаев, рассказать многое о культуре и истории того или иного народа.

Морин хуур, морин толгойтой хуур (бурят. *морин хуур*, калм. *мөрн хур*) дословно означает «инструмент с лошадиной головой», так как в переводе с монгольского *морь*, *морин* – это конь, лошадь, *толгой* – голова, а *хуур* – струна, голос. Это двухструнный смычковый музыкальный инструмент монгольского происхождения, распространённый не только в Монголии, но и на севере Китая (Внутренняя Монголия, Синьцзян-Уйгурский автономный район), и в России (в Бурятии, Туве, Иркутской области и Забайкальском крае).

Особенность *морин хуура* заключается в том, что головку грифа этого музыкального инструмента изготавливают в виде головы лошади, а звук, издаваемый им, в монгольской поэзии сравнивают с ржанием лошади или с дуновением ветра в степи. А иногда звук инструмента просто имитирует ржание. Первоначально струны *морин хуура* делали из волоса конского хвоста. Когда был создан *морин хуур*, точно неизвестно. По некоторым источникам, возможно, это произошло около трёх тысяч лет назад. Однако в своём классическом виде, с головкой грифа в виде головы лошади, он появился около тысячи лет назад. *Морин хуур* впервые упоминается в письменных источниках Монгольской империи XIII–XIV веков [1].

Обратимся к устройству *морин хуура*. Музыкальный инструмент имеет четырёхугольный корпус в виде трапеции с кожаной верхней частью (декой) и деревянной нижней, в которой находятся фигурные резонаторные отверстия. Использовалась кожа верблюда, лошади, овцы или козы. В XX веке появились инструменты с цельнодеревянным корпусом, что характерно было для европейских струнных инструментов, а отверстия стали иметь f-образную форму. Головка грифа в виде головы лошади, там же крепятся два деревянных колка. Стандартно длина всего инструмента – примерно 100–110 см. Играют на этом музыкальном инструменте сидя, зажав корпус между двумя коленями, гриф держат под острым углом, почти вертикально.

Интересна структура струн. В *морин хууре* 2 струны: мужская и женская. Это символизирует два начала жизни. Для изготовления струн использовали 140–160 волосков скакуна и 100–120 кобыльих. Причем использовались волоски только резвого скакуна – для того, чтобы придать инструменту хорошее звучание. Предпочтительнее был конский волос белых жеребцов. На качество этого волоса влияло и питание животных, и климатические условия, и предварительная обработка. В результате музыка звучала глубоко и насыщенно, как будто бы её играли на десятке струн.

Смычок изготавливается из дерева в форме дуги с пучком конских волос, который свободно висит. Зажимая их пальцами, регулируют силу натяжения, что влияет на тембр звучания.

Общее количество волосков в *морин хууре* должно было быть триста шестьдесят пять, что соответствовало количеству дней в году.

Несмотря на то, что струны *морин хуура* символизируют и мужское, и женское начало, считалось, что на этом музыкальном инструменте должен играть только мужчина. Хотя нередко встречаются и женщины – исполнители.

Игра на *морин хууре* требует от исполнителя умения и точности, поэтому обучать игре начинают с детства.

Изготовление *морин хуура* в таком виде было связано с обычным образом жизни кочевников, так как иметь этот инструмент мог позволить себе только тот, у кого была лошадь.

В настоящее время в разных странах находятся умельцы, которые пытаются создать *морин хуур* собственными руками. И надо отметить, что у них это получается.

Существует несколько легенд о происхождении *морин хуура*.

Одна из них рассказывает о любви пастуха к принцессе-красавице. Пастух по имени Намджил жил в восточной Монголии. Когда его призвали на военную службу, он перебрался в западную часть страны. Голос у Намджила был очень звонким, и его песни так проникали в душу, что местные жители дали ему прозвище Намджил-кукушка.

Намджил влюбился в красавицу-принцессу. После службы он получил от неё в подарок летающего коня, чтобы встречаться с ней ночами. Три года Намджил летал на своём скакуне к принцессе.

Однако жившая по соседству очень ревнивая женщина заметила необычные свойства коня Намджила и решила причинить вред юноше. Она умела разлучать пары и легко заставляла людей ссориться. Женщина обрезала коню крылья, и он умер. Пастих, горюя по коню, смастерили себе скрипку из останков мёртвого друга, чтобы играть трогающие душу песни о своём коне, полные боли утраты.

Существует и другая версия легенды о летучем коне. У одного богатыря был летучий конь. Никто не мог победить этого богатыря в бою. Однажды враги дождались, когда богатырь и его конь уснут, и отрубили крылья коню. Умер конь. В память о нем сделал богатырь первый *морин хуур* из костей, волоса и шкуры коня. Когда богатырь заиграл на новом инструменте, по всей степи разлилась музыка, и богатырь услышал голос любимого скакуна. Эта версия легенды о летучем коне широко известна, так как лежит в основе сольной пьесы, исполняющейся на *морин хууре*. Исполнитель, воспроизводя сложнейшие оттенки ржания коня, от мелодии к мелодии рассказывает сюжет этой легенды.

По другой легенде происхождение *морин хуура* связано с мальчиком по имени Сухэ. Легенда гласит, когда злой хан (господин) убил любимую белую лошадь Сухэ, то дух лошади явился к мальчику во сне и велел ему сделать музыкальный инструмент из её тела, чтобы и дальше Сухэ и его лошадь были вместе. Согласно легенде, Сухэ сделал гриф из кости лошади, струны из конского волоса, обтянул деревянный корпус конской шкурой и вырезал головку грифа в форме головы лошади.

По версии китайских исследователей, *морин хуур* произошёл от *цициня* – древнего струнного инструмента, который когда-то был распространён на северо-востоке Китая [1].

Кроме *морин хуур*, в Монголии существуют и другие музыкальные инструменты, ему подобные. Например, *их хуур* (монг. *их* – большой) – инструмент контрабасового регистра,

хуучир – смычковый инструмент, который, в отличие от *морин хуура*, имеет две или четыре щёлковые или стальные струны, металлический или деревянный корпус, который обтянут кожей питона или других животных.

Как мы уже отмечали, монгольская культура оказала существенное влияние на культуры других народов.

Главный дирижер Национального оркестра Бурятии при театре песни и танца «Байкал», заслуженный деятель искусств Бурятии Жаргал Токтонов отмечал: «...Наш оркестр уникальный по своему составу, кроме бурятских, у нас есть китайские и монгольские инструменты» [2]. Дирижер уточняет, что основу его оркестра составляют именно *хуур* или *хур* (бурятский инструмент) и *морин хуур* (монгольский инструмент).

«Самые известные (музыкальные инструменты – прим. автора) – это *хуур*, *морин хуур*, *лимба*, *чанза*, *монгол-шанза*, *ятага*, *иочин*, *эвэр-бүрэ*, *ухэр-бүрэ*. Они объединяют не только бурят и монголов, но и Азию в целом. Задействование обогатило музыкальную культуру и привнесло неповторимое звучание современному и единственному в своем роде национальному оркестру Бурятии имени Чингиса Павлова», – поясняет Нина Сахилтарова [3].

Так в чем же разница этих двух родственных музыкальных инструментов?

Хуур так же, как и *морин хуур*, делали из дерева, но лицевая сторона *морин хуура* долгое время была из кожи. *Хуур* также сначала имел две струны, а затем его изменили, и он стал четырехструнным. Первоначально струны и смычок тоже были из конского волоса, а теперь – из лески. Отличается *хуур* и по размерам: он меньше *морин хуура*. Это связано с длиной грифа, у *морин хуура* он значительно длиннее. «Поэтому *морин хуур* звучит иначе, более насыщенно», – отмечает Суржана Халзаруева, артистка оркестра «Байкал» [3].

Но самое главное отличие, как нам кажется, заключается в следующем. *Хуур* является родственником традиционного музыкального инструмента *сухха хуур*, который создан из мочевого пузыря быка, хотя струны и смычок – из конского волоса. У *хуура*, в отличие от *сухха хуура*, более широкий

диапазон. Звучание же старинного инструмента больше похоже на человеческий голос, а у *морин хуура* – на лошадиное ржание. И, конечно же, у *хуура* отсутствует голова лошади на грифе.

Существуют и другие музыкальные инструменты с изображениями на голове грифа: *лүү хуур* – гриф с головой дракона, *хүн хуур* – гриф с головой человека, *хүн шүүбүн хуур* – гриф с изображением лебеди, *ямаан хуур* – гриф с головой козы и др.

Как уже было сказано выше, смычковые музыкальные инструменты были характерны для кочевых народов, гораздо позже подобные инструменты стали появляться у оседлых народов. Использование при изготовлении инструмента конского волоса и шкуры предполагало, что у музыканта есть свой конь, что в средневековье возможно было только у кочевых народов. Например, китайцы считают, что все их смычковые инструменты пришли от кочевников [2].

Какие же еще народы имеют музыкальные инструменты, родственные *морин хууру*?

У калмыков (когда-то это были западные монгольские племена) есть похожий на *морин хуур* инструмент – *икэл*, корпус которого обтягивается только кожей. У алтайцев, помимо *морин хуура*, тоже есть родственный инструмент – *икили*, у тувинцев – *игил* или *игиль*, у саха (якутов) — *кылысах*, у хакасов — *ыых*. В Индии также встречается родственный *морин хууру* инструмент – *рабанастр* и другие. В китайской музыкальной традиции широко используется двуструнный смычковый инструмент *эрху*, а также и *матоуцинь*.

Современное название музыкального инструмента *кылысах* – это скрипка *кырыымпа*. Слово *кылысах* состоит из двух частей – это *кыл* («волос конского хвоста или гривы», использующийся в качестве струны), и *сах* («удар всколыхзь»).

Кылысах, в отличие от *морин хуура*, имеет долблённый корпус. Шейка и головка делались из цельного куска древесины. Материалом могла служить лиственница, ель или осина. А дека изготавливалась из другой деревянной заготовки и кожи. Выбор материала зависел от особенностей звучания.

Кылысах задумывался так, чтобы его звук сливался с голосом исполнителя, а тональность напоминала звучание

якутского языка, поэтому этот инструмент «можно назвать своеобразной поющей скрипкой» [4]. Если используют смычок, то играют на нем отрывисто и скользя. Однако на этом инструменте можно играть и без смычка, щипком. Сейчас эта техника используется достаточно редко. Существенное отличие от *морин хуура* заключается в том, что *кылышах* имеет 3 струны, а не 2.

Также 3 струны (по традиции – 2) может иметь и хакасский музыкальный инструмент – *ыйых*. Общее с *морин хууром*: струны сделаны из некрученных конских волос, смычок в виде дуги, на который также натягиваются конские волосы. Как и *морин хуур*, *ыйых* может быть и сольным, и ансамблевым инструментом.

Интересна легенда о происхождении *ыйых*, напоминающая монгольские легенды. На 18-летие своей дочери Алып Хыс хан Древней Хакасии Ай Мирген подарил коня по кличке Быстрая Стрела. Девушка никогда не расставалась со своим другом. Когда она летела на своем коне по степи, ветер звенел в ушах – Ы-Ы-Х. Пришло время, и сосватал девушку Албынхы. Увез он Алып Хыс вместе с Быстрой стрелой в Таежные дали. Но негде было разгуляться Быстрой стреле, заскучал конь в стойле. И решила девушка отпустить своего друга домой, в широкие степи Хакасии. Отпустила, а сама загрустила. Поэтому решила Алып Хыс сделать такой музыкальный инструмент, и назвала его *ыйых* в память о тех днях, когда она летала на своем друге по родным степям.

Одним из известных и важнейших китайских смычковых инструментов является *эрху*. *Эрху* – это двухструнная скрипка с металлическими струнами. Название инструмента происходит от слов "эр" – два, "ху" – смычковый. Резонатор в виде цилиндра, в котором имеется мембрана из кожи змеи. Корпус и струны поддерживают шейка с настроечными колками на конце, от которых зависит высота звучания инструмента. Смычок изготовлен из стебля бамбука. Струна смычка так же, как и *морин хуура*, сделана из конского волоса. Смычок закреплен между двумя струнами, составляя с *эрху* единое целое. Общая длина *эрху* – около 70 сантиметров. Хотя история *эрху* насчитывает более тысячи лет и данный инструмент

повсеместно распространен в современном Китае, он не является исконно ханьским (т. е. китайским) инструментом.

Матоуцинь, также китайский смычковый музыкальный инструмент, очень напоминает *морин хуур*. В основном он распространён во Внутренней Монголии (КНР). В зависимости от структуры, тембра и способа игры в разных районах "*матоуцинь*" называют по-разному. Голова грифа также выполнена в виде конской головы. В западных районах Внутренней Монголии его называют *моринхур*, а в восточных – *чаоэр*.

У *матоуциня* струны изготовлены из конского волоса. Мастера по изготовлению этих инструментов разработали *матоуцини*, различающиеся по высоте звука. Игра на этих двух типах *матоуциня* похожа на игру на виолончели и контрабасе.

Однако после улучшения конструкции новый тип *матоуциня* сохраняет ярко выраженный монгольский колорит. Благодаря красивому виду *матоуцинь* относят к изделиям художественного промысла.

Рабанастр – двухструнный смычковый музыкальный инструмент, родственный китайскому *эрху* и отдалённо монгольскому *морин хууру*, – распространён в Индии. *Рабанастр* имеет деревянный цилиндрический корпус небольших размеров, который прикрыт кожаной декой (чаще всего из кожи змеи). Струны шёлковые или жильные. На *рабанастре* играют сидя, держат его перед собой вертикально, как на *морин хууре*.

Одним из самых распространенных музыкальных инструментов казахского и татарского народов считается – *кобыз*. Изготавливают его из цельного куска дерева, но он не имеет верхней доски и состоит из выдолбленного и обтянутого пузырём полушара, к которому приделана наверху ручка и выпуск внизу для подставки. Две струны свивают из конских волос. Играют на *кобызе*, сжимая его в коленях, коротким смычком. С помощью этого инструмента можно подражать вою волков, лебединому крику, бегу коня или звуку пущенной стрелы.

В своей работе мы рассмотрели основные смычковые музыкальные инструменты, имеющие схожие черты с

монгольским *морин хууром*. Надо отметить, что многие народы имеют в настоящее время родственные *морин хууру* инструменты, что требует дальнейшего анализа и описания.

Интересно, что *морин хуур* для монголов – это не только инструмент для создания красивой музыки. *Морин хуур* играет существенную роль и во многих ритуалах, и при взаимодействии с животными.

Рассмотрим некоторые из них. Считалось, что одной из важнейших целей, которую должен ставить перед собой человек, – это овладение игрой на этом народном инструменте. Потому что, если кто-то, навещая семью, играет на их *морин хууре*, то он так выражает уважение к хозяевам.

Морин хуур – очень серьезный инструмент, обращаться с ним нужно вдумчиво, осознанно, так как он обладает великой силой. Если играть на нём ночью вне дома, можно вызвать духов. Нельзя класть *морин хуур* на кровать, так как ребёнок будет плакать по ночам.

В древности на *морин хууре* играли на скаку перед началом битвы. Считалось, что это мотивирует воинов на победу.

Под звучание *морин хуура* в пустыне Гоби читают молитвы.

Интересно также использование музыкального инструмента при общении с животными, в частности с верблюдицами. Если верблюдица-мать в силу каких-то причин отказывается от своего новорожденного малыша, ей играют мелодию в низких тонах (*хоослох*), чтобы привязать их друг к другу. Если верблюдица умирает в родах, верблюжонка можно пристроить к другой матери, используя эту технику. Про это необычное явление был снят документальный фильм «Мелодия верблюдицы». Этот фильм был удостоен первого приза на Московском международном кинофестивале в конце XX столетия. Позже к нему был снят ремейк «Слёзы верблюдицы», который был выдвинут на премию «Оскар» как «Лучший полнометражный документальный фильм».

Лошадь – это священное животное в Монголии, поэтому *морин хуур* создавался, чтобы воздать хвалу отношениям человека и лошади, а также подчеркнуть единство их духа.

Поэтому звук инструмента сравнивается с лошадиным ржанием (а иногда даже специально имитируется) и со степным ветром.

По преданию, Чингисхан имел свой собственный золотой *хуур*, который он очень любил и был готов казнить каждого, кто решился бы разлучить его с любимым инструментом.

И до настоящего времени монгольский народ настолько любит этот инструмент, что традиционно хранит его на почётной северной стороне юрты. Считается, что семьи, которые имеют этот инструмент – «полные», а те, что утратили его – «овдовевшие».

Морин хуур широко используется как для сольного исполнения, так и для аккомпанирования. Под аккомпанемент *морин хуура* исполняются монгольские протяжные песни, которые в 2005 году были включены в Список шедевров устного и нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО. *Морин хуур* также используется для сопровождения героико-эпических песен и танцев.

Морин хуур, оказавший значительное влияние на развитие смычковых музыкальных инструментов разных народов, является частью наиболее ценного культурного наследия Монголии.

В честь этого знаменитого музыкального инструмента, а также с целью ознакомления с монгольской культурой, кочевой жизнью, историей и традициями через игру на народных инструментах, в частности на *морин хууре*, в 1992 году был создан монгольский государственный ансамбль «Морин хуур», который объединил традиционную этническую музыку и различные направления западной и восточной музыкальной культуры. Ансамбль состоит из исполнителей на традиционных монгольских инструментах *морин хуур* и *ятга* и более 30 профессиональных исполнителей этно-джаза, которые знакомят всех желающих с музыкой монгольских кочевников. Ансамбль «Морин хуур» выступал на сценах “Карнеги-холл” (США), конференц-залах ООН (Нью-Йорк) и ЮНЕСКО в Париже, филармонии Вены, московском Большом театре, а также с концертами в Китае, Японии, Южной Корее, Италии, Канаде и

других странах, где их уникальный творческий труд получил высокие международные, а также национальные награды.

Примечания

1. Морин хур — музыкальный инструмент Монголии // Следуя тропами Будды... URL: <http://o-buddizme.ru/iskusstvo-vostoka/morin-khur> (дата обращения: 14.09.2020).
2. Музыка Монголии URL: https://www.legendtour.ru/rus/mongolia/informations/morin_huur.shtml (дата обращения: 14.09.2020).
3. Сахилтарова Н. Хуур и морин хуур – в чем разница? URL: <https://www.infpol.ru/178774-khuur-i-morin-khuur-v-chem-raznitsa/> (дата обращения 17.09.2020).
4. Якутская скрипка Кырыымпа // Туристический портал Якутии. URL: <https://travel-ykt.ru/kultura-iistoriya/yakutskie-instrumenty/kygutuympa.html> (дата обращения: 20.09.2020).

УДК 378.6(571.54-25)

*Брянский Н. С.
Bryanskiy N. S.*

*Мишакова О. Э., научный руководитель
Mishakova O. E., scientific supervisor*

ЭТАПЫ СОЗДАНИЯ САЙТА УЧЕБНОЙ ЛАБОРАТОРИИ «МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР» ВСГИК КАК ЦЕНТРА ПО СОХРАНЕНИЮ И ТРАНСЛЯЦИИ РЕГИОНАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ

THE SITE CREATION STAGES OF THE EDUCATIONAL LABORATORY «MUSEUM AND EXHIBITION CENTER» OF ESSIC AS A CENTER FOR PRESERVING AND TRANSLATING REGIONAL HERITAGE

В статье приводится история создания учебной лаборатории «Музейно-выставочный центр» ВСГИК с целью популяризации наследия обширного региона. Автор описывает этапы создания сайта лаборатории.

The article describes the history of the creation of the educational laboratory «Museum and exhibition center» of ESSIC in order to popularize the heritage of the vast region. The author describes the stages of creating the laboratory site.

Ключевые слова: Восточно-Сибирский государственный институт культуры, учебная лаборатория «Музейно-выставочный центр», сайт, информационные технологии.

Keywords: East Siberian State Institute of Culture, educational laboratory «Museum and exhibition center», site, information technology.

Музей ВСГАКИ (первоначально так именовалась учебная лаборатория «Музейно-выставочный центр») был создан к 45-летию академии (ныне институт). Его появлению предшествовали другие варианты будущей экспозиции. Так, в 1996 г. было принято решение реорганизовать музей ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» (руководитель – профессор В. В. Китов), коллекцию которого предполагалось использовать в качестве основы для формирования фондов музея народного творчества Восточной Сибири.

В соответствии с приказом ректора вуза Р. И. Пшеничниковой от 21 ноября 1996 г. был создан временный творческий коллектив в составе исполнительного директора проекта – В. В. Китова, научного директора проекта – Н. В. Комиссаровой, главного художника – Н. Д. Батуева, научных сотрудников – студентов первого набора музееведов Н. Понамаревой и Е. Санжиевой. Группа работала до марта 1998 г., решая вопросы помещения, оборудования, сбора и приобретения экспонатов, разработки тематико-структурного и тематико-экспозиционного планов.

Несколько лет в одной из аудиторий вуза действовала небольшая экспозиция, отразившая историю факультета культурного и природного достояния.

Идея создания экспозиции по истории академии культуры частично была претворена в жизнь в виде выставки, разместившейся в вестибюле учебного корпуса, и долгое время

служившей рекламой в профориентационной работе вуза. Выставка создавалась под руководством доцента кафедры музейного дела Н. В. Комиссаровой и была реализована силами кафедры музееведения и студентов пятого курса первого выпуска музееведов.

К 45-летию ВСГАКИ было решено открыть музей с постоянно действующей экспозицией, под которую была отведена площадь 60 м². Так как в академии существовал факультет культурного и природного достояния с кафедрой музейного дела и охраны памятников, ректором Р. И. Пшеничниковой было поручено подобрать рабочую группу из числа преподавателей. По приказу ректора в будущий музей были переданы из структурных подразделений вуза фотографии, афиши, сувениры, дипломы, грамоты и другие предметы.

Основу музейного собрания составила очень интересная и разнообразная коллекция экспонатов, принадлежавшая ансамблю «Сибирский сувенир»: цветные и черно-белые фотографии, сувениры, музыкальные инструменты, фонограммы, грамоты и награды коллектива. Экспозиция музея истории ВСГАКИ была развернута в течение нескольких недель.

В 2017 г. музей был реорганизован в учебную лабораторию, что было продиктовано требованиями федерального государственного образовательного стандарта.

В настоящее время на базе «Музейно-выставочного центра» (МВЦ) педагоги кафедры музеологии и наследия проводят практические занятия по музееведческим дисциплинам, учебные и производственные практики, осуществляют курсовые и выпускные квалификационные работы и проекты, ведется плановая работа по организации и проведению многих вузовских культурно-просветительских мероприятий. Своей достаточно богатой и разноплановой коллекцией предметов МВЦ сохраняет, изучает и транслирует не просто историю вуза и достижения его преподавателей и обучающихся, а именно историко-культурное наследие обширного региона во всем его многообразии и уникальности.

Несмотря на длительную и интересную историю лаборатории, на официальном сайте вуза МВЦ не имеет своей

страницы. Так как данная лаборатория обслуживает своей деятельностью не только работу отдельно взятой кафедры, а, в первую очередь, через свою экспозиционно-выставочную и культурно-просветительскую работу представляет ВСГИК в целом, считаем необходимым виртуализировать музейно-выставочный центр.

Кроме того, одной из преследуемых целей создания страницы УЛ МВЦ на сайте вуза является информирование на постоянной основе о деятельности центра, о проводимых мероприятиях, создание форума с обратной связью, позиционирование образовательных программ, направлений, реализуемых кафедрой, повышение таким образом интереса к осваиваемой профессии у обучающихся и привлечение внимания потенциальных абитуриентов.

Итак, создание сайта представляет собой трудоемкий и скрупулезный процесс, требующий определенных знаний и навыков в области информационных и музейных технологий, а также опыта работы с программным обеспечением, которое ориентировано на работу с интернет-приложениями и цифровыми материалами.

Формирование сайта – это комплекс работ, состоящий из нескольких этапов: подготовительный (выбор конструктора для работы, сбор текстового, фото- и видеоматериала), основной и заключительный (проверка работоспособности страницы, размещение информации на сайте вуза). В рамках выпускной квалификационной работы автором статьи был осуществлен пилотный проект по созданию сайта УЛ МВЦ.

На первом – подготовительном – этапе перед нами стояла задача определиться, в каком конструкторе будет создан сайт. В наши критерии выбора конструктора входили такие пункты, как: доступность, легкость освоения, возможность создания сайта без специальных навыков в ИТ-сфере (кодировка на языке HTML, CCS и т. д.), большой выбор шаблонов и др. Всем этим критериям соответствовал бесплатный конструктор TildaPublishing – это блочный конструктор сайтов, не требующий навыков программирования.

После выбора конструктора мы решали следующую задачу – подготовка наполнения сайта. А именно: сбор текстовой информации по музеино-выставочному центру, отбор документации, фото- и видеоматериала для отображения фондов лаборатории на сайте, отбор актуального новостного материала о кафедре музеологии и наследия и самой лаборатории для информирования посетителей страницы о деятельности и значимых мероприятиях, проводимых данными структурными подразделениями.

После сбора материала начался основной этап – работа с конструктором сайта. Удобство конструктора сайтов можно описать следующим образом: интерфейс достаточно прост и под силу каждому, кто хоть немного знаком с веб-технологиями. Однако для создания уникального макета дизайнерские навыки будут не лишними, как минимум требуется знание основ сочетания цветов, чтобы составить цветовую гамму, которая не будет утомлять взор посетителя.

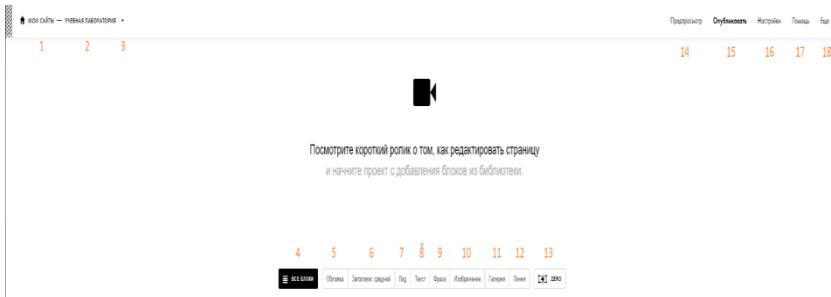
В рамках нашего проекта мы попытались разработать не просто страничку лаборатории, а создать сайт «с нуля» и протестировать его вне вузовского ресурса.

Работу над сайтом лучше начинать «с чистого листа», но в нашем случае мы могли взять за основу один из предложенных макетов категории «Музеи». Все шаблоны составлены из тех модулей, которые есть в каталоге, и в дальнейшем могут быть заполнены оригинальным контентом. При открытии пустого макета сервис предлагает посмотреть видеообзор функционала [1]. В горизонтальное меню вынесены часто используемые блоки: обложка (5), заголовок (6), лид-абзац (7), текст (8), ключевая фраза (9), изображение (10), галерея фотографий (11) и линия-разделитель (89). При клике по кнопке ZERO (13) открывается редактор блоков, в котором можно создавать свои модули.

Чтобы увидеть весь каталог, нужно кликнуть на «Все блоки» (4). Они разделены на 27 категорий – о проекте, прямая речь, преимущества, колонки, меню, тарифы, подвал, формы и кнопки, отзывы, этапы и другие. В каждой по 15–20 вариантов оформления. Для навигации и операций со всей страницей

используется верхнее меню. Пункт «Мои сайты» (1) открывает страницу, на которой отображаются все ресурсы, «Учебная лаборатория...» (2) – список страниц текущего сайта. Переключаться между ними или создать новую страницу можно, кликнув по стрелочке (3). Включить режим предпросмотра (14) и опубликовать страницу (15). В настройках (16) прописываются мета-теги, редактируется внешний вид поста для репостов в соцсетях и отображение в поисковой выдаче. Кнопка «Помощь» (17) открывает справочную информацию. В ниспадающем меню «Еще» (18) можно отредактировать профиль, включить карту блоков и перейти на страницу тарифов.

Фото №1. Пустой шаблон в Tilda



Чтобы отредактировать текст, нужно кликнуть по конкретному фрагменту. В верхней части экрана появляется горизонтальное меню, с помощью которого можно изменить жирность, начертание, цвет, шрифт, размер, межстрочное расстояние и выравнивание, а также добавить гиперссылку. При наведении мыши на блок сверху появляются кнопки для кастомизации (customization – адаптация массового продукта под запросы конкретного потребителя путем частичного изменения продукции под конкретный запрос, доукомплектования товара дополнительными элементами или принадлежностями) [2]. Кликнув по первой (1), можно переключиться между разными вариантами оформления в пределах одной категории, сохранив при этом уже введенный контент. Содержимое раздела настройки (2) зависит от типа модуля. Там изменяются выравнивание, количество колонок для

каждого элемента, высота, цвет фона, эффекты при скролле, фильтры, анимация элементов, внешний вид рамок, полей и кнопок и многое другое. При клике по кнопке «Контент» (3) открывается окно редактирования содержимого блока. Через него загружаются видео и изображения, вводятся абзацы, заголовки, названия и подсказки для полей в формах, надписи на кнопках и многое другое. Другой способ отредактировать содержимое – кликнуть по нужному элементу. Группа кнопок справа служит, чтобы скопировать (4), удалить (5), скрыть (6) и поменять блоки местами (8). При клике по стрелке (7) открывается дополнительное меню – вырезать, копировать, вставить или выделить целый модуль.

Во всем вышеперечисленном функционале и инструментах может разобраться человек без ИТ-образования, среднестатистический пользователь персонального компьютера. Если возникают трудности с теми или иными задачами, то компания Tilda также предоставляет платные видеоуроки, курсы, статьи по созданию сайта. Но есть и бесплатные варианты таких уроков на видеохостинге YouTube.

Заключительный этап – работа по проверке каждого элемента сайта, его наполнения, точности текстов и публикация его в сети интернет для тестирования по адресу: <http://lab-myzvsgik.tilda.ws>.

Сайт не будет выдаваться через поисковые запросы в Google и Яндекс, так как нами был выбран тариф «Бесплатный», но полную функциональность сайта можно обеспечить, например, указав ссылку на сайте института или на странице кафедры музеологии и наследия. В последующем сайт может быть перенесен на любой другой хостинг или быть закреплен на сайте вуза, как было сказано выше, отдельной вкладкой.

Концептуально наш сайт прост в использовании и состоит из набора элементарных вкладок, а именно: главная страница, на которой представлена основные информационные блоки: меню, новости, коллекции, выставки, подвал сайта; новостной блок содержит интерактивные фотографии с переходом на отдельные страницы, где в свою очередь более подробно описаны мероприятия; блок «Коллекции», содержит

описание предметов из коллекции УЛ МВЦ; блок «Выставки» представляет 3D-тур по выставкам в УЛ МВЦ; подвал с иконками социальных сетей института культуры: ВКонтакте, Instagram.

Также меню содержит несколько отдельных страниц: «О нас» с более подробной историей основания УЛ МВЦ; страница «Награды» содержит в себе информацию о наградах института культуры и их фотографии; страница «Кафедра музеологии и наследия» рассказывает о кафедре, а также знакомит с составом ее научно-педагогических работников.

Таким образом, мы приходим к выводу, что создание отдельного сайта или страницы для музейно-выставочного центра на уже имеющемся ресурсе технически не представляет особых затрат и сложностей. Самый основной и ответственный этап – это сбор актуальной информации, обработка и редактирование контента (текстов, фото, видео), а также закрепление ответственного лица для постоянного пополнения страниц и ведения форума.

Примечания

1. Tilda Publishing Russia // YouTube канал. URL: https://www.youtube.com/channel/UC6-ppjYyf8AmvNuwr28CS_w (дата обращения: 21.09.2020).
2. Словарь маркетинга // Записки маркетолога : сайт. URL: http://www.marketch.ru/marketing_dictionary/marketing_terms_k/customization/ (дата обращения: 22.09.2020).

УДК 792.8(510)

Вэй Цзычинь

Wei Ziqin

Амгаланова М. В., научный руководитель

Amgalanova M. V., scientific supervisor

БАЛЕТ «ХУА МУЛАНЬ» В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ

THE BALLET «HUA MULAN» IN MODERN ART CULTURE OF CHINA

В статье рассматривается современный китайский балет «Хуа Мулань». Автор останавливается на вопросах сюжета, художественного исполнения и образах главных героев.

The article considers the modern Chinese ballet "Hua Mulan". The author focuses on the plot issues, artistic performance and images of the main characters.

Ключевые слова: балетный спектакль, национальный балет, стиль, сюжет, образ, характер, художественное исполнение.

Keywords: ballet performance, national ballet, style, plot, image, character, artistic performance.

Предание «Хуа Мулань» («花木兰») известно в Китае с древних времен. На протяжении тысячелетий оно претерпело бесчисленное количество интерпретаций, включая различные народные песни, стихи, романы, оперы, драмы, анимации, полнометражные фильмы и телесериалы. Эти различные формы народной легенды служат не только укреплению имиджа страны и нации на международной арене, но и являются вдохновляющими историями для многих поколений китайских детей.

Древнее китайское предание «Хуа Мулань» легло в основу балета. Балетмейстеры Ван Юн (王勇) и Чэн Хуэйфэн (陈惠芬) объединили традиции европейского балетного искусства с народными китайскими танцевальными традициями. Ляонинский балет Китая (中国辽宁芭蕾舞团) на протяжении

четырех лет успешно показывает зрителям всего мира старую историю, получившую современную интерпретацию [2].

Балетный спектакль «Хуа Мулань» – это хореографическое воплощение «Песни о Мулань» («木兰辞»), сочетающее красоту танца Востока с классическими формами балета. В основу сюжета легла история девушки Хуа Мулань. Когда она узнала, что ее престарелого отца призывают в армию, то решила отправиться вместо него. Так как женщины не могли участвовать в сражениях, девушке пришлось выдавать себя за мужчину. После двенадцатилетнего похода император решил наградить отважного воина, на что Мулань ответила, что ее единственное желание – вернуться домой. Балет с простым, точным выражением, с сочетанием жесткости и мягкости, силы и красоты, ярко и живо передает образ отважной, умной и чувственной героини.

В этой балетной постановке применен своеобразный синтез китайского и европейского творческого подхода, добавлены элементы китайских боевых искусств и китайского национального танца. Используемые атрибуты: лук, стрелы, палки и другое оружие, форма покроя, орнаментика и цветовая гамма костюмов и оформления сцены также являются прямой ссылкой к традиционной китайской культуре периода правления царства Цзин Чу (荆楚). Все эти бытовые элементы, интегрированные в канву спектакля, а также интерпретация военной жизни, которая не была подробно описана в литературном произведении «Песнь о Мулань», сделали образы героев более выразительными, предоставив нам возможность наслаждаться постановкой.

Весь балет разделен на два акта. Когда занавес открывается, в центре сцены – Хуа Мулань, которая сидит спиной к зрителям, держа лук в левой руке. Последующее развитие сюжета говорит нам, что «лук» – это не только способ характеристики персонажа Мулань, но и сюжетообразующая деталь балета «Хуа Мулань». После краткого танцевального фрагмента Мулань начинается основной сюжет балета.

Первый акт состоит из трех сцен. Первая сцена включает

несколько массовых танцев, где пастухи играют на пикколо, мужчины работают в поле, женщины ткут на станках. В этой сцене балетмейстеры уделяют особое внимание детализации, например, показывая теплоту чувств между Мулань и ее младшим братом [3, с. 168]. В этом же акте показана сцена прихода армейцев в дом Мулань. Наблюдая за тревожными переживаниями пожилого отца, младшего брата и матери, Мулань решительно переодевается в мужскую одежду и идет служить в императорскую армию вместо своего отца. Здесь балетмейстеры вновь делают акцент на боевом луке, который Мулань несет на спине.

Во второй и третьей сценах этого акта доминирует персонаж генерала Ли Шуо (李朔), являющийся одним из главных лиц в судьбе героини [3, с. 168]. Вторая сцена в основном посвящена внутренним переживаниям Мулань в казарме. В отличие от мужчин, Мулань испытывала трудности с суровыми тренировками и страдала от многих неудач, а ночью одинокая Мулань скучала по далекому родному городу и близким. Но Мулань не сдавалась, она много тренировалась в стрельбе из лука, и с помощью генерала Ли Шуо наконец стала отличным стрелком, лучшим в армии. Третья сцена посвящена войне. Вражеские войска внезапно атакуют, генерал Ли Шуо приводит войска, чтобы остановить врага. Во время ожесточенного боя вражеские силы окружили Ли Шуо, в этот критический момент Мулань вышла вперед, выстрелила во вражеского полководца. Тем самым она не только спасла Ли Шуо, но и способствовала тому, что вражеские войска, потерявшие своего лидера, были разгромлены и бежали с поля боя. Звучит горн победы, восславляющий Мулань. Это стало важным поворотом в жизни Мулань, способствовавшим ее продвижению по службе от солдата до генерала.

Второй акт состоит из четырех сцен. Спустя годы генерал Ли Шуо и Хуа Мулань находятся на защите границ царства. Первая сцена посвящена показу возникшего между главными героями глубокого чувства взаимного уважения. Вторая и третья сцены довольно драматичны и динамичны.

Сначала Мулань была внезапно атакована и ранена во время патрулирования лагеря, и ее настоящая личность была обнаружена. Удивленный генерал Ли Шоу, не успев разобраться в своих эмоциях, получает приказ и отправляется на поле боя. В решающей битве двух армий генерал Ли Шоу закрывает своим телом Мулань от стрел. В кроваво-красных декорациях поля боя Мулань, убитая горем, крепко сжимает в объятиях Ли Шоу. В этих двух сценах нетрудно заметить, что лук и стрелы не только поддерживают сюжет танца, но и способствуют целостности структуры танца и ясности повествования [3, с. 169].

Четвертая сцена показывает триумфальное возвращение воинов и получение награды от императора. А Хуа Мулань, пережившая близость смерти, скучает по родному городу и близким. Испытывая искреннюю надежду на мирную и спокойную жизнь, она отказывается от своей военной славы и возвращается домой, сохранив лук и стрелы. Перед домом с соломенной крышей Мулань после долгих лет военной службы наконец воссоединяется со своей семьей. Символичной становится сцена смены одежды с боевой на традиционную женскую одежду. В мысли Мулань приходит генерал Ли Шоу и снова исчезает.

В сюжетном повествовании спектакля «Хуа Мулань» балетмейстеры используют лук и стрелы как «узел» развития сюжета: становление личности Мулань как воина, ее боевые успехи, горе от потери любимого человека, стойкость перед врагом, жгучее желание победить захватчиков – все зависит от ее лука и стрел. Вся атмосфера балета построена на сочетании разнообразных национальных и европейских стилей, традиций боевых искусств, гармонично включенных в ткань танцевального повествования. Балетмейстеры точно передали дух эпохи «Борющихся царств», сочетая боевые искусства с танцами, позволившими продемонстрировать героическую храбрость персонажей [3, с. 169].

Балет «Хуа Мулань», кроме того, дает детальное изображение повседневной жизни того времени, позволяет составить представление о красоте родины. Благодаря перемежению сцен жизни и войны, мастерски передан образ Хуа

Мулань как мужественной и любящей героини. Характер Хуа Мулань сочетает в себе женственные и героические черты, она является одновременно прекрасной девушкой и лучшим стрелком в армии. Мулань трудолюбивая и добрая, стойкая и мужественная, она вместо своего отца отправилась в армию, служила стране.

В образе Хуа Мулань воплощены традиции китайской культуры «чжунсяо» (忠孝, 忠 – верность, 孝 – послушание). А финал балета, как и «Песни о Мулань», заключается не в победном возвращении героини, а в том, что она отказывается от славы и богатства, предпочитая вернуться к спокойной жизни. Таким образом, главный смысл всего балета воплощен в характере героини Мулань, олицетворяющей глубину китайской культуры, передающей «китайский дух» [1, с. 67–68].

Хореография, оформление сцены, исполнительское мастерство актеров балета «Хуа Мулань» находятся на очень высоком уровне. Премьера спектакля состоялась в июле 2018 года, и по сей день он пользуется единодушным признанием зрителей и экспертов. Гастроли балетной труппы с успехом проходили в разных городах США, Канады, Европы; в Нью-Йорке, Филадельфии, Бостоне, Вашингтоне, Монреале, Торонто балет привлек внимание и заслужил любовь местной публики. Китайский сюжет привнес в мировое балетное искусство неповторимые китайские мотивы, тем самым обогатив его новыми красками.

Примечания

1. Лиу Сюань. Расскажите историю Китая в соответствии с местными традициями: создание национального балетного искусства Ляонинским балетом // Художественная панорама, 2019. № (06). С. 64-70. (на кит.: 刘萱. «据守本土立场
讲述中国故事——辽宁芭蕾舞团对民族芭蕾艺术的求索和建构»
: «艺术广角)».

2. Сун Мэнг. Рассказывая историю Китая с помощью западного балета // Китайская Художественная Газета. 2019. 23 дек. (на кит.: 孙萌.用西方芭蕾讲述中国故事 : «中国艺术报»).

3. Ю Пинг. Обзор десяти новых балетов в современном Китае // Музыка и Исполнение : журнал Нанкинской академии искусств. 2020. №(02). С. 164-173. (на кит.: 于平. 当代中国新十大芭蕾舞剧述评 : «南京艺术学院学报(音乐与表演)»).

УДК 025.5-053.6(571.54-25)

*Гусева В. А.
Guseva V. A.*

*Шаньгинова Г. А., научный руководитель
Shanginova G. A., scientific supervisor*

**ЧТО ЧИТАЕТ СОВРЕМЕННЫЙ СТУДЕНТ
(ПО РЕЗУЛЬТАТАМ ИНТЕРВЬЮИРОВАНИЯ)**

**WHAT A MODERN STUDENT READS
(BASED ON THE POLL RESULTS)**

В статье приведены результаты интервьюирования студентов. Выявлены особенности чтения современных студентов, их литературные предпочтения.

The article presents the results of the students' poll. The peculiarities of modern students' reading, their literary preferences are revealed.

Ключевые слова: чтение, студенты, художественная литература, жанры художественной литературы, электронные ресурсы.

Keywords: reading, students, fiction, genres of fiction, electronic resources.

Чтение всегда было одним из главных компонентов информационной культуры мыслящего общества, наука о чтении появилась несколько позже, чем ее предмет, однако это вполне характерно и для других наук. Если первые упоминания о чтении мы встречаем в Античности, то первые работы,

посвященные его изучению и анализу, появляются только в начале XIX века.

Чтение студенчества – одна из недостаточно разработанных тем в отечественном библиотековедении. Специалисты в области чтения, практики исследуют преимущественно информационные потребности читателей-детей. Это очевидно, ведь от того, как и что читает подрастающее поколение, насколько оно грамотно, владеет ли разнообразными умениями и навыками поиска и обработки информации и способно ли заниматься самообразованием, зависит будущее страны, дальнейшее её развитие.

Изучению чтения студенчества посвящены диссертационные исследования Н. Д. Юмашевой, Е. А. Волковой и др. Читательские предпочтения студентов разных регионов раскрыты в публикациях М. Л. Брагиной, М. В. Позиной, М. И. Марчук и др. авторов; А. Ю. Кругликова рассматривает чтение на примере студентов-логопедов.

Изучение читательских интересов и читательской активности студентов является, на наш взгляд, чрезвычайно важным. По результатам различных исследований становится ясно, что за последнее десятилетие уровень чтения студентами художественной литературы снизился. Чтобы изменить сложившуюся ситуацию, содействовать повышению интереса читателей к книгам, важно иметь представление о том, какое место книга и чтение занимают в структуре досуга студента, какие мотивы формируют читательские интересы и чем обусловливается выбор той или иной книги.

Чтение студентов в современной ситуации дополнилось в результате влияния значительного количества электронных ресурсов: Интернета, бесплатных электронных библиотек, онлайн-библиотек, удалённых сетевых ресурсов, электронных библиотечных систем (ЭБС). Есть возможность читать и скачивать книги. Электронная среда полностью изменила процесс чтения студента: с одной стороны, сделала чтение более доступным, с другой стороны, требует от студента качественной оценки и обработки получаемой информации.

Исследование проводилось на базе ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» (ВСГИК), целью исследования являлось изучение читательских предпочтений студентов в области художественной литературы и их характеристика. Основной метод, использованный нами – интервьюирование – позволил достаточно подробно объяснить непонятные вопросы, уточнять в случае необходимости. Результаты данного исследования позволяют увидеть, какую художественную литературу читают студенты выпускного курса, определить наиболее предпочтительные ресурсы.

В число опрошенных включена студенческая группа направления подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность». Количество интервьюруемых респондентов составило 10 человек, 80% из которых женского пола, 20% – мужского. Возрастной состав опрошенных: от 20 до 23 лет – 80%, более 24 лет – 20%.

Среди основных целей чтения, отмеченных студентами, преобладали следующие: желание организовать свой досуг (70%), чтение художественной литературы по необходимости (20%). В большинстве исследований досуг доминирует как основная причина чтения. Вполне очевидно, что в учебном процессе возникает потребность обращения к произведениям мировой литературы, критическим публикациям о творчестве конкретных писателей.

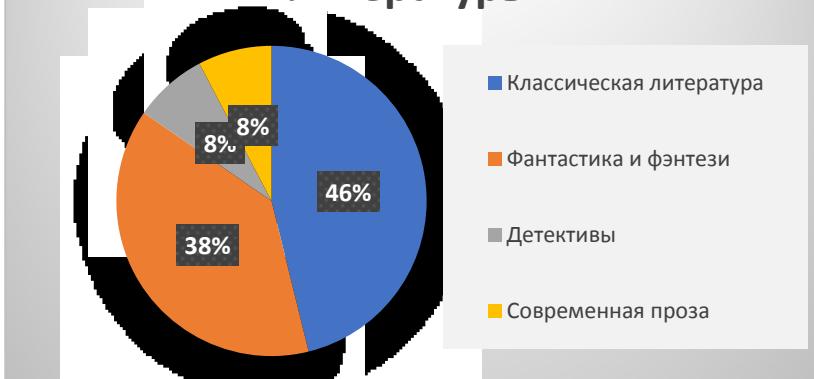
Однако больше половины опрошенных (70%) не читают регулярно, успевают прочесть только 1–2 книги в месяц, что обусловлено отсутствием достаточного количества свободного времени.



Самым востребованным жанром литературы среди студентов оказалась классическая литература, ее выбрали половина респондентов (46%), фантастика и фэнтези интересует треть опрошенных (38%), одинаковое процентное соотношение (по 8%) наблюдается у детективов и современной прозы. Предполагаем, что приоритет классической литературы в чтении студента связан с необходимостью осмыслиения и более глубокого проникновения в содержание классики. Если в школьном возрасте классическая литература читается преимущественно с pragматической целью, то по мере взросления возникает потребность вернуться к уже прочитанному. Жанр фантастики и фэнтези всегда популярен у студентов, даёт возможность размышлять, творчески развиваться. Современная проза включает произведения Г. Яхиной, Л. Юзевовича, В. Пелевина, А. Сальникова и других не менее известных авторов. В нашем случае респонденты читают её мало.

Из произведений художественной литературы студенты чаще выбирают зарубежную (60%), остальные отметили отечественную. Наибольшей популярностью у опрошенных пользуются книги С. Кинга, Р. Брэдбери, Э. М. Ремарка.

Предпочтительные жанры литературы



Приоритетными для студентов являются книги на электронных носителях, в их пользу проголосовало две трети опрошенных (70%). Преимущества электронных ресурсов много: оперативность предоставления информации, возможность в любом месте и в любое время обратиться к этому источнику, в то же время от электронной книги быстро устаёт зрение. Аудиокниги использует треть студентов (30%).

Мотивы чтения художественной литературы у студентов различные: чаще всего их побуждает мнение друзей или родственников (60%), реклама изданий и отзывы (40%). В качестве мотива чтения могут выступить и экranизации книг, игры, созданные на основе произведений. Поэтому обращение к чтению книги после просмотра фильма или компьютерной игры встречается довольно часто.

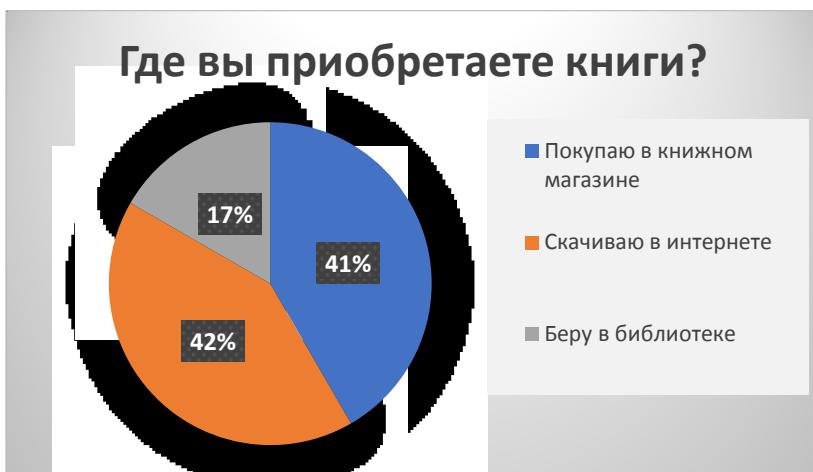
В интервью прозвучали вопросы, направленные на выявление главных, с точки зрения студента, элементов произведения, на которые стоит обратить внимание. Так, по результатам нашего опроса важнейшим в произведениях художественной литературы для респондентов являются сюжет книги, описание героев, их характер, поступки. Благодаря

структурной композиции текста формируется представление о книге в целом, отношение к персонажам произведения.

У каждого читателя есть любимые книги, и студенты не являются исключением. Среди любимых произведений художественной литературы, оставивших неизгладимое впечатление и след в душе, названы книги отечественных авторов: А. Пушкина, М. Булгакова, в их числе есть и местные писатели – Р. Белоглазова, представлены и зарубежные – А. Кристи, Д. Остин и другие.

Жанровые приоритеты студентов достаточно разнообразны. К ним относятся детективы («Десять негритят»), классическая литература («Повелитель мух», «Мастер и Маргарита»), фантастика («Ночной дозор», «Песнь льда и пламени») и многое другое.

Книги попадают к читателям разными способами. Мнения опрошенных разделились поровну: примерно половина респондентов приобретает их в книжном магазине (41%), остальные скачивают в интернете (42%), лишь одна пятая часть пользуется библиотеками (17%). К сожалению, цены на художественную литературу не позволяют приобретать всё необходимое, отсюда студент прибегает к помощи интернета, бесплатно скачивая электронный ресурс.



По данным Всероссийского центра изучения общественного мнения в среднем взрослый человек читает 20–22 книги в год [1], однако по результатам исследования мы видим, что студенты читают гораздо меньше, не более 7 книг в год.

Проведенное исследование показало, что интерес студентов к книге и чтению, в частности к художественной литературе остается неизменным. Книги читают и перечитывают, берут с собой в дорогу, советуют друзьям и родственникам. Характер читательских предпочтений очень разнообразен, начиная с классической литературы и заканчивая современной прозой. С появлением современных технологий меняется восприятие печатного текста, электронные носители с каждым днем становятся только популярнее. Это повлияло на преобладание электронного чтения у студентов и полностью подтвердило одну из выдвинутых гипотез.

Вторая гипотеза о том, что студенты читают редко и неохотно – не подтвердилась частично, респонденты читают с удовольствием, однако по причине отсутствия свободного времени на чтение отводится меньше, чем хотелось бы респондентам.

Следует отметить, что для развития читательской активности и расширения читательских интересов необходимо внедрение эффективных способов приобщения к чтению, которые должны сочетаться с культурными традициями, способствующими формированию и развитию мировоззрения, творческому саморазвитию и воспитанию нравственных качеств.

Примечания

1. Всероссийский центр изучения общественного мнения : сайт. URL: <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=9841>(дата обращения: 01.10.2020).

УДК 81'373.21(510)

Дулганова Е. О., Ламсанова С. А.

Dulganova Ye. O., Lamsanova S. A.

Амгаланова М. В., научный руководитель

Amgalanova M. V., scientific supervisor

ТОПОНИМИКА КИТАЯ КАК ОБЪЕКТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

TOPONYMY OF CHINA AS AN OBJECT OF CULTURAL RESEARCH

Статья посвящена вопросу научного исследования топонимики Китая. Авторы статьи рассматривают топонимику Китая, содержащую в себе символы этноса, отражающие его историю и культуру.

The article is devoted to the scientific research issue of the toponymy of China. The authors of the article consider the toponymy of China to contain the symbols of the ethnos reflecting its history and culture.

Ключевые слова: топонимика, культура, традиционная культура, этнос, ценности, город, фэн-шуй, иероглиф.

Keywords: toponymy, culture, traditional culture, ethnos, values, city, feng shui, hieroglyph.

Топонимика – это научная дисциплина, которая занимается изучением происхождения, закономерностями существования и функционирования в языке и культуре народов различных географических наименований. Топонимика является частью науки ономастики и представляет собой междисциплинарную дисциплину, пользующуюся достижениями таких наук, как история, география и лингвистика. В наименовании географического объекта отражаются природно-климатические и ландшафтные особенности местности, специфика языка и особенности хозяйственного уклада и традиционной культуры народа, проживающего на данной территории. При этом топонимы включают в себя временные и пространственные наслоения,

разнообразные контакты (от дружественных межкультурных до завоевательных) разных народов.

Сегодня история происхождения топонимов является объектом исследования профессиональных исследователей. В.А. Жучкевич – отечественный географ – отмечал, что «невозможно представить жизнь современного общества без географических названий. Они повсеместны и всегда сопровождают наше мышление с раннего детства. Все на земле имеет свой адрес, этот адрес начинается с места рождения человека. Родное село, улица, на которой он живет, город, страна – все имеет свои имена. Ежедневное чтение газет, классической литературы, изучение истории культуры и развитие науки приводят к новому, все расширяющемуся запасу географических названий в нашем языке» [7, с. 18]. Любые наименования являются отражением уникальности культуры любого народа: материальной, духовной, социальной, художественной [5; 8]. Исходя из этого, отметим, что каждый народ в соответствии со своим образом жизни создает собственные типы наименований, в которых получает отражение его повседневная жизнь и особенности культурного развития. Общество, его культура оказывают всестороннее и разнообразное воздействие на язык, но и язык не оказывается пассивным по отношению к обществу, культуре. Топоним несет в себе характер национальной самобытности, в нем, помимо исторических, территориальных и природно-географических особенностей условий жизни народа, отражается и такая характеристика нации, как психический склад, запечатленный в традициях, обычаях, фольклоре. Это обстоятельство особенно важно при изучении иноязычной культуры. Имя, как и все прочие элементы языка, проявляется в обществе, и без общества его культуры не существует.

Историко-культурные события отражаются в системе географических названий, которые являются фиксатором этнической истории и культуры народа, содержат ценные сведения. Историко-культурная ценность топонима заключается в отражении социального и культурного контекста определенной исторической эпохи конкретного этноса. Именно поэтому считаем необходимым обратиться к таким понятиям,

как «культура», «традиционная культура», «этнос», «ценности», «город», которые являются базовыми для данного исследования. Отечественный философ культуры П. С. Гуревич говорит о культуре то, что она «выражает глубину и неизмеримость человеческого бытия. В той мере, в какой неисчерпаем и разнолик человек, многогранна, многоаспектна и культура» [3, с. 21]. Соглашаясь с мнением авторитетного исследователя, отметим, что культура – это специфический способ человеческой деятельности. Интерес к культуре связан со многими обстоятельствами. Современная цивилизация активно воздействует на окружающий мир, социальные институты, бытовой уклад. Это обуславливает стремление выявить потенциал культуры, ее внутренние резервы. Рассматривая культуру в качестве средства самореализации человека, возможно найти новые способы, позволяющие влиять на исторический процесс и на самого человека. В результате возникает особая заинтересованность в исследовании культуры как важного фактора развития общества, где именно его духовные черты, социокультурные признаки накладывают отпечаток на социально-историческую динамику [4, с. 78].

Традиционная культура представляет собой особый этап развития культуры этноса (от греч. группа, племя, народ), когда доминировало коллективное начало, все усилия коллектива были направлены на самосохранение и самовоспроизведение, а культура отвечала доминированию собственного «мы». На протяжении длительного исторического времени для формирования этноса были необходимы такие условия и факторы, как общая территория, общий язык для коммуникации, общие для всех нормы и ценности. Выделяются следующие виды. Род – группа кровных родственников, имеющих общее родовое имя, потребности и интересы. Племя основано на кровнородственном единстве, сформированном на основе нескольких родов. Народность – этническая общность, основанная на территориальном, языковом, культурном и психологическом единстве. Нация – общность, для которой характерны единство территории, экономической жизни, языка, культуры, национального самосознания и общей исторической

памяти. Структурным элементом культуры любого народа являются ценности. Ценностные ориентации представляют собой достаточно устойчивую систему фиксированных установок, которые определяют поведение в отношении предметов и явлений окружающего мира [2].

Относительно наименований географических объектов – это социально обусловленное отношение к духовным и материальным благам и идеалам, рассматриваемых как предметы, цели и средства для удовлетворения потребностей. Национальные ценности занимают важное место в системе культуры. Духовное начало пронизывает все виды ценностей: религиозных, этнических, социально-экономических и других, отражающихся в топонимике. В этом смысле наименования географических объектов можно рассматривать в качестве среза ценностной ориентированной деятельности общества. Национальные ценности построены на ограничении импульсов, индивидуальных интересов. Это необходимо для существования социума.

Еще одно понятие, которое должно быть осмыслено нами – понятие «город». Город, начиная с древнейшего периода своего формирования и развития, являлся сосредоточением материальных, духовных, художественных ресурсов. Город представляет собой многоплановое, разностороннее, многофункциональное явление – социально-пространственную форму существования общества. В различных словарях за некоторыми несущественными отличиями дается следующее определение: «Город – крупный населенный пункт, административный, торговый, промышленный и культурный центр» [10, с.123]. В целом под городом понимается предметная среда, специфический образ жизни человека, социально-пространственная организация жизнедеятельности общества, форма существования культуры. Процесс наименования географического объекта, в том числе и города – многовековой процесс. Это связано не только с самим процессом номинации, главное, чтобы название места устоялось на многие поколения, поскольку, если одно-два поколения не используют его в своем

языковом пространстве, то существует возможность его утраты. В нашей статье мы рассмотрим топонимику Китая.

Китай представляет собой страну с уникальным историческим и культурным развитием. Древний Китай возник в эпоху неолитических культур Великой китайской равнины, ставшей «главной территорией формирования древней цивилизации Китая, в течение длительного времени развивавшейся в условиях относительной изоляции» [6, с. 18]. В немалой степени этому способствовали ландшафтные особенности – большие степные пространства, плоскогорья, горные области с плодородными долинами. Основа китайской культуры заложена в традиционной картине мира, которая представляет собой «совокупность взаимосвязанных систематизированных представлений об устройстве мира, Вселенной, о месте в ней человека, его познавательных и творческих возможностях» [9, с. 424].

Понятие «национальная картина мира» распространяется на отдельно взятый народ, этнос и реализуется в самобытности и национально-культурном своеобразии мироощущения этого народа. Элементов, включенных в национальную картину мира, достаточное количество, мы остановимся на двух, наиболее ярко характеризующих именно китайскую картину мира, а именно: концепция фэн-шуй и иероглифическая письменность. Понятие «фэн-шуй» в переводе с китайского буквально означает «ветер и вода», в некоторых источниках встречается другое название искусства «кань ю», то есть, буквально, «небо и земля». Фэн-шуй (в китайской иероглифической традиции 風水 – «ветер и вода») является отражением даосской практики символического освоения или организации пространства и представляет собой восточноазиатский вариант геомантии. Принципы фэн-шуй использовались в том числе и в топонимике. Так, в Китае традиционно в названиях городов использовались стороны света. Концепция Фэн-шуй связана со свойством местности, благополучием, бедой и т. д. [11]. Именно поэтому в период древности, например, столица переносилась в другое место, если в ней умер правитель. Часто встречаются названия, в которых

употребляется числительное. Так, китайцы любят цифры 3 и 9, которые считаются счастливыми [1, с. 66–67]. В каноническом даосском трактате «Дао дэ цзин» отмечается следующее: «Дао рождает один, один рождает два, два рождает три, а три рождает десять тысяч вещей (вселенную)». Цифра 9озвучна иероглифу «долго», считается важной и сулит долголетие. При этом общеизвестным фактом является то, что китайцы не любят цифру 4, которая символизирует несчастье. Это связано с тем, что она произносится также как слово «смерть».

Отличительной чертой китайской топонимики является наименование улиц, связанных с приготовлением еды. Культура питания – часть национальной картины мира китайцев. В древнекитайском обществе производительные силы были неразвитыми, голод был одной из главных бед, а избавление от него было самым большим желанием китайского населения. Именно поэтому все, что могло избавить их от голода, было самым лучшим и красивым. Иероглиф «красивый» 美 состоит из двух иероглифов: «баран» 羊 и «большой» 大, поскольку в те времена бараны могли обеспечить людям пищевой достаток. Включение иероглифов, связанных с кухней, символизирует благополучие, богатство, процветание.

Китайские топонимы весьма интересны для исследований в контексте письменности. Иероглифика записывает не звучание слова, которое подвержено значительным изменениям, а значение, которое более консервативно. Формально, географические названия относятся к именам собственным и потому не нуждаются в переводе. Но в таком случае может потеряться их глубинный смысл. Каждый иероглиф – это отдельная история. Сложившиеся за сотни тысяч лет нравы и обычаи, социальная структура, нравственные принципы, философские концепции, эстетическое сознание – так называемые культурные «гены» китайской нации скрыты в каждом иероглифе, отражающем общие черты и красоту отображаемых вещей и предметов. Наиболее часто встречающиеся иероглифы, используемые в образовании географических названий Китая, связаны с ориентацией в

пространстве, окружающим миром, мировоззрением, природными объектами, рукотворными объектами.

Примером использования иероглифов, связанных со сторонами света, являются: 州 (чжоу) – «местность», 北 (бэй) – «север», 西 (си) – «запад», 东 (дун) – «восток», 南 (нань) – «юг», 中 (чжун) - «центр», 上 (шан) – «наверху», 下 (ся) – «внизу», 长 (чанг) – «длинный»; иероглифы, описывающие окружающий (природный) мир: 省 (шэнг) - «провинция», 江 (цзян) – «река», 口 (коу) – «рот», «устье», 海 (хай) – «море», 石 (ши) – «камень», 山 (шан) – «гора», 河 (хэ) – «река», 阳 (янг) – «солнце»;

В целом на топонимику Китая влияли следующие факторы. Политические – борьба различных племен «за место под солнцем» приводила к постоянной смене династий. Климатические – климат Китая исключительно разнообразен, что обусловлено обширностью территории, сложным рельефом местности и влиянием океана. Ландшафтные – на территории Китая можно наблюдать разнообразие поверхностных отложений, что обуславливало выбор места для строительства городов. Космогонические – мировоззрение китайцев нашло отражение в выборе местности, особенностей планировки в градостроительстве Китая. Таким образом, рассмотренный нами материал позволяет говорить о том, что топонимика является ярким символом этноса, отражающим его историю и культуру. Кроме того, изучение китайской топонимии предоставляет огромные возможности в исследованиях пространственно-временных особенностей китайской культуры, природно-климатических и культурных особенностей Китая и сопредельных территорий.

Топонимика городов Китая с древнейших времен являлась отражением национального мировоззрения. Однако процессы глобализации вносят свои корректизы во все сферы общественной жизнедеятельности, в том числе и в топонимику.

Рассмотренный авторами материал позволяет понять, что происхождение и функционирование наименования географического объекта напрямую связано с историко-культурными фактами и событиями, историческими деятелями,

природно-климатическими особенностями, хозяйственно-бытовым укладом, спецификой мировоззрения.

Примечания

1. Буров В. Г. Китай и китайцы глазами российского ученого. М. : Изд-во РАН, 2000. 206 с.
2. Гуревич П. С. Культурология : учебник. 5-е изд., перераб. и доп. М. : КНОРУС, 2011. 448 с.
3. Доржиева Т. С. Топонимия Чайного пути на территории Бурятии. Улан-Удэ : Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2015. 170 с.
4. Жучкевич В. А. Общая топонимика. Изд. 2-е, испр. и доп. Минск : Вышэйшая школа, 1968. 432 с.
5. Козлова Е. В. Пермская неформальная топонимика как форма презентации городских сообществ // Вестн. научной ассоциации студентов и аспирантов исторического факультета Перм. гос. гуманит.-пед. ун-та. 2015. № 1. С. 155-157.
6. Лопатин В. В., Лопатина Л. Е. Словарь современного русского языка. М. : ЭКСМО, 2007. 928 с.
7. Некрасова Н. А., Некрасов С. И. Философия науки и техники : тематический словарь-справочник : учеб. пособие. М. : МИИТ, 2009. 424 с.
8. Ягумнова Н. Ш., Богус З. А., Абрегов А. Н. Англоязычная фитотопонимия как отражение национальной культуры США // Вестн. Адыгейск. гос. ун-та. 2016. № 4(178). С. 153-155. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/angloyazychnaya-fitotoponimiya-kak-otrazhenie-natsionalnoy-kultury-ssha/viewer> (дата обращения: 02.09.2020).
9. Тимошук А. С. Традиционная культура: сущность и существование. Владимир, 2018. 431 с.
10. Файзуллин Ф. С. Национальные ценности и ценностные ориентации // Вестн. Башкир. ун-та. 2012. № 1 (I). С. 685-688.
11. Ши Цялу. Сопоставительный анализ топонимов столиц Китая и России (на примере наименования улиц Пекина и Москвы) // Litera. 2019. № 3. С. 20-31.

УДК 008+712.3

*Ермакова А. Д.
Ermakova A. D.*

*Манзырева Е. С., научный руководитель
Manzyreva Ye. S., scientific supervisor*

САДОВО-ПАРКОВОЕ ИСКУССТВО В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

LANDSCAPE GARDENING ART IN THE SYSTEM OF ARTISTIC CULTURE

В статье идёт речь о садово-парковом искусстве как части художественной культуры. Автором проанализирована сущность таких понятий, как «художественная культура» и «искусство». Проведено объяснение смыслового значения каждого из слагаемых элементов понятия «садово-парковое искусство», выделены отличительные особенности данного вида искусства. Особое место в данной работе занимает описание основных стилей в садово-парковом искусстве.

The article deals with landscape gardening art as a part of artistic culture. The author analyzes the essence of such concepts as «artistic culture» and «art». The explanation of the semantic meaning of each of the components of the concept «landscape gardening art» is given, and the distinctive features of this type of art are highlighted. A special place in the work is given to the description of the main styles of such art.

Ключевые слова: художественная культура, искусство, пространственные виды искусства, садово-парковое искусство, сады и парки, регулярный стиль, пейзажный стиль, современный стиль в садово-парковом искусстве.

Keywords: artistic culture, art, spatial art forms, the art of landscape gardening, gardens and parks, regular style, landscape style, modern style in landscape gardening art.

В процессе знакомства с искусством какой-либо страны происходит соприкосновение с ценностями, особенностями мировоззрения, традициями и обычаями неизвестной нам

культуры, благодаря которым мы получаем возможность познания многогранности всего мира. Именно художественная культура помогает человеку образно отразить и смоделировать окружающий мир посредством различных художественных средств.

Основываясь на научных работах многих исследователей, можно прийти к выводу, что единого мнения в вопросе определения сущности понятия «художественная культура» не существует.

Приведём одно из определений искомого нами понятия. «Художественная культура – это особая область культурной деятельности человека, представляющая собой совокупность процессов и явлений духовно-практической деятельности, благодаря которой создаются, распространяются и осваиваются произведения искусства или материальные предметы, обладающие эстетической ценностью» [9, с. 3].

Важным в понимании сущности художественной культуры является её структура. Так, в структуре художественной культуры выделяют следующие подсистемы: художественное творчество; восприятие произведений искусства; эстетика и искусствоведение; организованная рефлексия процессов и результатов художественного творчества (художественная критика); художественное образование; творческие объединения деятелей искусства; эстетическое воспитание и просвещение; создание условий для хранения произведений искусства, их тиражирования и распространения; реставрация и сохранение художественного наследия; государственная политика в области искусства и т. д. [1, с. 718].

Таким образом, художественная культура соединяет в себе различные элементы духовной жизни общества, при этом оказывая значительное воздействие на такие формы общественной и духовной жизни, как искусство, религия, наука, мораль и др.

Произведения художественной культуры содержат целостное отражение чувств, выражение мыслей и поведения представителей какой-либо группы, культуры, этноса или отдельно взятой личности. Поэтому, можно сказать, что лучшим

способом приобщения к любой культуре является изучение художественной культуры, а особенно её составного элемента – искусства. Рассмотрим суть данного понятия.

В Античности термин «искусство» имел довольно широкий смысл. Он объединял «всю сферу искусственной практической и теоретической деятельности людей, которая требовала определенных практических навыков и умений» [4].

В настоящее время понятие «искусство» применяется в научных исследованиях в широком и узком значении. В общем смысле искусством называют форму практической деятельности, результат которой совершён с высоким уровнем мастерства и умением, продукт которой вызывает эстетическое удовольствие [5]. В более узком смысле, можно сказать, что искусство – это определённая форма творчества и способ духовной самореализации человека, которые способны осуществляться при помощи различных чувственно-выразительных средств (звук, пластика тела, рисунок, цвет, слово и т. д.) [3, с. 107].

Таким образом, можно отметить, что искусство выступает одной из форм общественного сознания, специфическим видом практически-духовного освоения мира, а также особым способом проявления творческих способностей, привносящих в жизнь человека культурные ценности, определённый смысл и способствующих передаче опыта.

Существует множество взглядов на классификацию искусства. В нашей работе мы отметим общепринятую современную классификацию, рассматривающую три основных вида искусства: временные, пространственные и синтетические или зрелищные (пространственно-временные). Так, к временным видам искусства относят фольклор, литературу и музыкальное искусство. Пространственные виды содержат в себе изобразительное и архитектоническое виды искусства. В синтетических выделяют три подвида: театральное и цирковое искусства, искусство танца, кинематограф.

Особое внимание для нашего исследования представляют именно пространственные виды искусства, так как их важным элементом является садово-парковое искусство.

Садово-парковое искусство выступает одним из видов творческой деятельности, которое призвано организовывать пространство средствами природных и искусственных компонентов. Данный вид искусства является отражением ценностного отношения к миру, обществу и самой личности человека, а также объединяет в себе различные формы познания действительности, в полной мере демонстрирует систему связей между такими элементами, как природа, культура, человек и история.

Садово-парковое искусство представляет собой совокупность различных видов искусства. Так, например, каждая парковая композиция создаётся по определённым законам живописи, а пейзажные композиции часто служат фоном для театральных постановок, что демонстрирует связь с театральным искусством.

Для того чтобы объяснить сущность садово-паркового искусства, следует особое внимание уделить семантическому значению данного понятия. Само понятие «садово-парковое искусство» включает в себя три слагаемых элемента. Попытаемся объяснить смысловые значения каждого из них.

Так, первым из них обозначим понятие «сад». Обращаясь к этимологии данного слова, можно отметить, что ещё с древних времён им обозначался определённый участок земли с посаженными на нём различными видами растений. Первоначально все сады выполняли, прежде всего, утилитарную функцию.

Согласно терминологическому словарю Ф. Хаялиной понятие «сад» определяется как «конкретный участок культивированной земли, засаженной фруктовыми деревьями, цветами, лекарственными растениями». Автором отмечено и то, что помимо этого сады могут включать в себя аллеи, площадки для отдыха, небольшие водоёмы, малые архитектурные формы и многое другое [10, с. 6].

Понятие «парк» является следующим составляющим элементом понятия «садово-парковое искусство». Само слово «парк» имеет латинское происхождение («parcus» - отгороженное место, пространство) и имеет три значения: роща

с аллеями; большой сад, роща с аллеями; большой сад или насаженная роща с аллеями, цветниками, водоёмами.

Ф. Хаялина в своей работе отмечает: «Парк – это обширная озелененная территория (обычно больше 10–15 га), художественно оформленная и благоустроенная для отдыха под открытым небом». Также в работе перечисляются некоторые разновидности парков (парки-памятники, усадебные парки, классификации парков по организации: регулярные и ландшафтные парки) [10, с. 84].

В русский язык данный термин попал в XVIII в. Первоначально означал естественную рощу или участок леса с живописными аллеями, полянами, прудами, беседками и т. п. В настоящее время парки рассматриваются как основной элемент общегородской системы озеленения и рекреации, выполняющие оздоровительные, культурно-воспитательные, эстетические, природоохранные функции.

Обобщая вышеизложенное, отметим, что сады и парки не тождественные понятия. Можно выделить отличительные черты, характерные для каждого из этих двух близких понятий: 1) сады обычно имеют меньшую территорию, чем парки; 2) различаются по своему назначению: сады создаются с декоративной, пищевой или целью благоустройства территории, парки - в основном используются для рекреационных, декоративных целей и отдыха посетителей. Но наряду с этим, и сады, и парки имеют сходные черты: 1) это общая схожая цель – декоративная; 2) наличие и в парках, и в садах различных видов и сортов флоры; 3) требование особого внимания к планировке и обслуживанию названных объектов.

И третьей составляющей понятия «садово-парковое искусство» является само понятие «искусство», определение которого уже давалось в нашей работе ранее.

Таким образом, сделаем некоторые выводы. Во-первых, данный вид искусства является комплексным и системным. Во-вторых, садово-парковое искусство является синтезом идейно-художественных концепций с различными приемами архитектуры, садоводства, декоративно-прикладного и других

видов искусств. В-третьих, садово-парковое искусство имеет ряд черт, отличающих его от других видов искусства.

Согласно терминологическому словарю по культурологии «садово-парковое искусство – это искусство создания садов, парков, скверов, бульваров и других различных озеленяемых участков». Главными отличительными чертами садово-паркового искусства авторы называют активное применение растительного материала в организации пространства, особое значение подбора растений для различных природных, климатических и почвенных условий, а также объединение в единое целое элементов и природы, и художественного творчества [2].

Выделяют следующие особенности садово-паркового искусства.

«Во-первых, садово-парковое искусство является единственным видом искусства, использующим как живой материал, имеющий свойство как все явления природы меняться в пространстве и времени, так и «мёртвые» материалы (вода, камни, ландшафтная архитектура и др.).

Во-вторых, данный вид искусства оказывает комплексное воздействие на всю сенсорную систему человека в целом, воздействуя одновременно на органы зрения, обоняния, осязания, слуха.

В-третьих, произведения данного вида искусства воспринимаются человеком под воздействием разных пространственно-временных эффектов (времени года, времени суток, колористического состава насаждений и др.).

В-четвёртых, полного расцвета объекты садово-паркового искусства могут достигнуть через несколько десятков лет после создания, что связано с объективными причинами. Парки и сады развиваются во времени и по истечении длительного времени приобретают всё большую ценность.

В-пятых, пространственные композиции являются основой произведений садово-паркового искусства, определяют принципы разделения пространства, размещение различных акцентов в композиции, а также фон парковой композиции» [6, с. 103].

В различные исторические и культурные эпохи садово-парковое искусство выдвигало свои многообразные по содержанию композиционные принципы, которые определяли облик садов и парков, их стили. Рассмотрим два основных стилевых направления, сформировавшихся в садово-парковом искусстве: регулярный (искусственный) и пейзажный (естественный, ландшафтный) [7, с. 520].

Регулярный стиль, активно развивавшийся с XVII по XVIII век, называют также геометрическим, формальным или стилем «французский сад». Такие сады были очень популярны во времена Людовика XIV, однако историческое название стиля не точно, так как идеи создания регулярных садов появились еще в эпоху Ренессанса в Италии. Своего высшего расцвета стиль достиг в XIX веке в Англии, где садовники научились выращивать растения в виде экзотических форм (таких как геометрические фигуры, животные, птицы и т. д.).

В регулярном стиле за основу была принята идея, что единственным создателем природы выступает человек. На первый план выставляется «искусственность», полностью заменяющая природную «естественность». Поэтому для регулярного стиля характерны следующие характерные черты: геометрическая и симметричная планировка пространства; посадка растений рядами; приверженность к изменению формы крон деревьев; строгая расстановка элементов архитектуры малых форм (беседок, мостиков, фонтанов, скамеек, скульптур и др.); правильное расположение водоёмов; создание «зелёных» лабиринтов, комнат и коридоров, выполненных из живых изгородей.

Такая характеристика садово-паркового стиля относится к древним садам Востока, Античной Греции, Древнего Рима, периода Средневековья, эпохи Возрождения и барокко, регулярным паркам Франции, Англии, Германии и других стран первой половины XVIII в., а также ландшафтному зодчеству России конца XVII – первой половины XVIII в. [8].

Второй рассматриваемый нами стиль в садово-парковом искусстве - пейзажный, ландшафтный или естественный стиль. В отличие от регулярного данный стиль имеет более свободную

планировку выстраивания композиций, тем самым отражая идею естественной и нетронутой красоты природы. Так, в садах и парках данного стиля можно найти следующие принципы: сохранение естественного рельефа пространств, создание изрезанных контуров водоёмов, газонов, дорожек, свободно растущих деревьев, кустарников и цветов.

Данный стиль возник в странах Востока, к нему относятся сады Китая, Японии и Кореи, также к данному стилю можно отнести пейзажные парки Европы, Америки и России второй половины XVIII – начала XX вв. В Англии этот стиль развивается в начале XVIII века, характерными чертами его стали идеализированные картины природной гармонии и преклонение перед красотой пейзажей.

Как уже было отмечено, особое развитие данный стиль получил в странах Востока. Когда говорят о восточном саде, чаще всего подразумевают сады Китая и Японии. Основной задачей восточного сада является воспроизведение окружающего мира в миниатюре на небольшом участке, при этом должна быть достигнута абсолютная естественность сада. Особенное внимание уделяется таким элементам сада, как камни и вода, а растения используются только те, которые произрастают в данной местности. Каждый элемент такого сада несёт глубокий философский смысл, тесно переплетающийся с проявлениями сложного и многогранного мира.

Также можно выделить современный стиль садово-паркового искусства, в основе которого лежат индивидуальность, эклектика, т. е. смешение различных стилей и течений, создание новых эстетических идеалов, символов и образов, объединение в себе как традиций прошлого, так и инновационных идей (стиль модерн, голландский сад, колониальный стиль, стиль кантри, деревенский сад).

Подытоживая вышеизложенное, хотелось бы отметить, что: 1) садово-парковое искусство в любой традиции представляет собой соединение природного и культурного начал в единое гармоничное целое; 2) главная отличительная черта садово-паркового искусства – основным материалом служит живая природа и природные ландшафты; 3) садово-парковое

искусство выработало многообразные композиционные приёмы, которые условно сводят к двум основным принципам: регулярному и пейзажному; 4) созданные в каждой культуре и в любую историческую эпоху сады и парки отражали разные религиозные, этические и эстетические концепции отношения к природе.

Изучение садово-паркового искусства, являющегося порождением своей эпохи и культуры, позволяет определить большую значимость данного вида искусства в системе художественной культуры. Благодаря памятникам садово-паркового искусства помимо исторического познания мира мы обретаем возможность проследить этапы эстетического развития общества, способов миросозерцания, мироощущения и восприятия человеком самого себя в мире.

Примечания

1. Акулова Л. В. Культурология. Владимир : Аркаим, 2015. 78 с.
2. Бенин В. Л. Терминологический словарь по культурологии. М. : Флинта, 2017. 743 с.
3. Ивин А. А. Философия : энцикл. словарь. М. : Гардарики, 2004. 1072 с.
4. Ильин Д. А. Эволюция взглядов на классификацию видов искусства (от Античности до XX века) // Вестник Челябинской гос. академии культуры и искусств. 2013. № 4 (36). С. 107-110.
5. Ильичев Л. Ф. Философский энциклопедический словарь. М. : Сов. энцикл., 1983. 836 с.
6. Коськов М. А. Предметные формы в системе культуры. Типология садов. СПб. : Ленинград. гос. ун-т им. А.С. Пушкина, 2016. 508 с.
7. Левит С. Я. Культурология. ХХ век : энциклопедия. Т. 1. СПб : Университет. кн. : Алетейя, 1998. 447 с.
8. Лихачёв Д. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 3-е изд., испр. и доп. М. : Согласие : Новости, 1998. 471 с.

9. Садохин А. П. Культурология : словарь терминов, понятий, имён М. : Директ-Медиа, 2014. 768 с.

10. Хаялина Ф. Р. Архитектура : терминолог. словарь. Оренбург : ИПК ГОУ ОГУ, 2008. 202 с.

УДК 294.321

*Музагарова Н. Р.
Muzafarova N. R.*

*Мушаев В. Н., научный руководитель
Mushaev V. N., scientific supervisor*

БУДДИЙСКАЯ ФИЛОСОФИЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ДОКТРИНЫ ЗАВИСИМОГО ВОЗНИКНОВЕНИЯ

BUDDHIST PHILOSOPHY THROUGH THE PRISM OF THE DOCTRINE OF DEPENDENT APPEARANCE

В статье рассказывается о ключевом принципе философской системы северного буддизма, через призму зависимого возникновения объясняются четыре Истины святого, поясняются mnemonicические символы изображения пратитьясамутпады – самого типичного изображения-конспекта, используемого в оформлении большинства буддийских храмов ваджраяны.

The article describes the key principle of the philosophical system of northern Buddhism. The four holy Truths are explained through the prism of dependent appearance, the mnemonic symbols of depicting pratityasamutpada, the most typical image-notes used to decorate most Buddhist temples of Vajrayana are explained.

Ключевые слова: философия ваджраяны, четыре Истины святого, зависимое возникновение, пратитьясамутпада.

Key words: philosophy of vajrayana, the four saint's Truths, dependent appearance, pratityasamutpada.

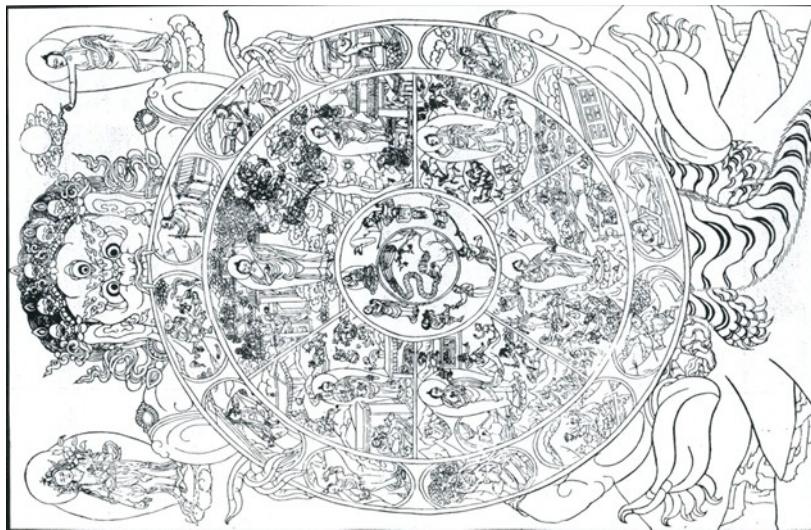
На сегодня северный буддизм является единственной религиозной системой, ведущей диалог с наукой. Это возможно благодаря основам буддийской философии, на которых зиждется

двух с половиной тысячелетней религиозной традиции. Людей, склонных к умственному труду, буддизм привлекает именно как логически обоснованная философская система, помогающая продуктивно функционировать. Им импонирует то, что в ней ничего не принимается на веру, но проверяется логическими доводами. Буддизм просто отвечает на основополагающие вопросы, интересующие любого индивида: как устроен окружающий мир, как устроено общество и как устроен он сам [2].

У большинства людей доминирующим каналом восприятия является визуальный, и потому практически все Учение Сиддхартхи Гаутамы (санскр.) выражено в рисунках. В этих опорных конспектах через различные образы символически зашифровано все Учение Просветленного. Любой буддийский храм изобилует настенными росписями и иконами / танка (тиб.). По ним легко читать лекции студентам, ибо в одном изображении может содержаться огромное количество информации, усваивающейся мнемонически [1, с. 23].

Первая танка, созданная по рекомендации самого Будды – Татхагаты (санскр.)/Санжей (тиб.), изображала колесо бытия/бхавачакра (санскр.)/сидпи корло (тиб.). Это диаграмма, разъясняющая четыре Истины святого/арья сатья чатвари (санскр.)/паг паи денпажи (тиб.)/агуа's truth four (англ.), показывает миры сансары (санскр.)/кам (тиб.), реинкарнацию, формирование кармы (санскр.)/лэй (тиб.) и способ выхода в нирвану (санскр.)/нянган лэй дэйпа (тиб.). Будда сказал: «Нарисуйте 12 звеньев зависимого возникновения в прямом и обратном порядке, моё изображение, а внизу стихи о том, что нужно выходить из моря страданий». Так было сделано первое живописное изображение Шакьямуни (санскр.)/Шакья тубванг (тиб.). Медитируя перед этим изображением, многие достигли «плода невозвращения» (санскр.)/ chir мидогпа (тиб.).

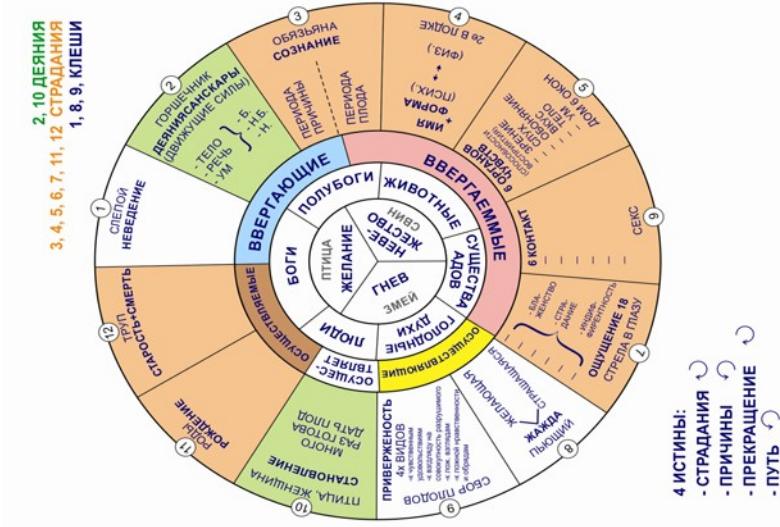
Как правило, эта схема рисуется снаружи на стенах храмов перед входом как стандартное наглядное пособие (ил. 1).



Ил. 1.

В центре изображения расположено колесо, которое символизирует сансару (санскр.)/корва (тиб.). Его держит руками, ногами и зубами владыка смерти Ямараджа (санскр.)/Чёйджил (тиб.). Само колесо делится на шесть сегментов, которые символизируют шесть миров сферы желаний/камадхату (санскр.)/дод кам (тиб.), в которых воплощаются существа согласно своей карме. Три из них относятся к благим рожданиям (людей, полубогов, богов) и три – к низшим (животных, голодных духов, существ ада). То, что это колесо обхватывает Ямараджа, говорит о том, что живое существо, где бы оно ни получило рождение – хотя бы и в благих мирах – не может уйти от страданий рождения, старости, болезни и смерти. Кем бы мы ни рождались в сансаре, мы всегда будем испытывать страдания. Это символизирует первую Истину о страдании / дунгел денпа (тиб.) / suffering truth (англ.). Для пояснения Истины страдания двенадцать звеньев зависимого возникновения приводятся так: «По причине неведения – сансара (санскр.) / дуджед (тиб.) «...». По причине рождения – старость и смерть». Это называется приведением двенадцати звеньев зависимого возникновения стороны полного

осквернения в порядке возникновения/луг джунг (тиб.) или следования/джей до (тиб.). Поскольку цель состоит в том, чтобы показать, что поток индивидуального существования индивида, имеющий своим направлением сторону полного осквернения, всегда приводит в итоге к страданию, то страдание, относящееся к двенадцатому звену – старости и смерти, стоит в конце и не имеет после себя другого звена (ил. 2).



Ил. 2.

В центре колеса нарисованы трое животных, символизирующие главные омрачения сознания/клеши (санскр.)/ньон мон (тиб.): змея, птица и свинья. Они обозначают корень страданий всех живых существ шести миров – гнев, страсть и неведение. Причем основанием страсти и гнева является именно неведение. Обод ступицы разделен на белую и черную половины. Это напоминает о том, что после смерти мы попадаем в промежуточное состояние/бардо (тиб.), следя своей карме, благой или не благой. На черной стороне изображен человек, летящий вниз головой в низшие миры – в ады (санскр.)/мъял (тиб.), мир голодных духов/претов (санскр.)/идак (тиб.), животных/дудро (тиб.), потому что для живого существа,

направляющегося туда, промежуточное состояние окрашено в темные тона, вокруг него царит мрак. На другой стороне – белой, изображен человек, идущий вверх. У него весь путь в высшие миры богов/сурь (санскр.)/лха (тиб.), полубогов/асуров (санскр.)/лхамин (тиб.), людей (санскр.)/ми (тиб.) освещен светом.

Эти образы призваны разъяснить бессмысленность и замкнутость круга перерождений и истинность свободы. Только благодаря благим и не благим действиям вместе с побуждающими их психическими факторами существа вовлечены в цикл перерождений из высших в низшие формы существования и обратно. Так этот процесс бесконечно воспроизводит себя. Благая карма ведёт к рождению в высших мирах, а не благая – в низших. Перерождаясь в адах, существо испытывает холод и жар, в мире голодных духов страдает от голода и жажды, в мире животных – от проблем, порожденных собственной глупостью. Обитатели высших миров: боги, асуры и люди тоже подвержены всем видам страданий. В цикле сансарических перерождений нет свободы от природы страдания в силу деяний и омрачений, порожденных неведением.

Объясняет это вторая Истина – о причине страданий или истина источника (возникновения)/кунджунг денпа (тиб.)/source truth (англ.). Для объяснения Истины возникновения страдания двенадцать звеньев зависимого возникновения приводятся так: «Если старость и смерть и возникают от чего-то, то возникают от рождения «...». Если сансара и возникает от чего-то, то возникает от неведения». Это называется приведением двенадцати звеньев зависимого возникновения стороны полного осквернения в порядке возвращения/лугдог (тиб.). Поскольку цель заключается в том, чтобы указать конечную причину страдания, то первое звено – неведение – не имеет предшествующего звена, оно – конечная причина страдания.

Будда говорил, что надо искать блаженство за пределами сансары – в нирване. Поэтому над изображением колеса рисуется Татхагата, который рукой показывает на полную луну. Она символизирует Освобождение, то есть нирвану, или третью Истину о прекращении страдания/gog денпа (тиб.)/termination

truth (англ.). Когда существо поймет взаимозависимость всего и осознает пустоту от собственного бытия, оно избавится от всех страданий. Для разъяснения Истины прекращения – возможности прекращения всякого страдания – двенадцать звеньев зависимого возникновения приводятся так: «В результате прекращения неведения прекращается сансара... В результате прекращения рождения прекращаются старость и смерть». Это называется приведением двенадцати звеньев зависимого возникновения стороны совершенного очищения в прямом порядке/тун (тиб.). Цель состоит в том, чтобы показать возможность прекращения страдания.

Четвертая Истина – Истина пути/лам денпа (тиб.)/path truth (англ.) разъясняет восьмеричный благородный Путь/арья аштанга марга (санскр.)/пакпи лам яндаг гятпа (тиб.), состоящий из правильных воззрения, намерения, речи, действий, поведения, усилия, памятование, сосредоточения. Следование этому Путю приводит к просветлению. Для пояснения Истины пути двенадцать звеньев зависимого возникновения приводятся так: «Если старость и смерть и прекращаются благодаря прекращению чего-то, то прекращаются благодаря прекращению рождения... Если сансара и прекращается благодаря прекращению чего-то, то прекращается благодаря прекращению неведения». Это называется приведением двенадцати звеньев зависимого возникновения стороны совершенного очищения в обратном / ми тун (тиб.) порядке. Цель: показать путь, следуя которому можно достигнуть прекращения страдания.

Выйти из этой круговерти можно, только следуя по проверенному пути Будды. Центральное место в его Учении занимает доктрина зависимого возникновения/пратитьясамутпада (санскр.)/тенчин джелбар джунва (тиб.)/dependent arising (англ.). Именно благодаря ее осмыслинию Сиддхартха обрел просветление. Именно она в той или иной форме постоянно была лейтмотивом его проповедей и отличает его Учение от всех других. Для объяснения четырех Истин он приводил двенадцать звеньев зависимого возникновения в прямом и обратном порядках. Разъяснял, что благодаря пониманию идеи зависимого возникновения

обретается постижение несуществования Я/анатман (санскр.)/дагмед (тиб.)/selfesness (англ.) и устраняется неведение – основная причина перерождения в сансаре и страдания. Если же говорил о двух истинах – относительной и абсолютной, то фактически говорил о тех же четырех Истинах, поскольку третья Истина входит в последнюю, а три остальные – в первую, причем зависимое возникновение рассматривалось как основа постижения абсолютной истины. Анализ этой доктрины подразделяется на три части: теорию зависимости, двенадцать звеньев зависимого возникновения и взаимоотношения между двенадцатью звеньями, метод и польза созерцания [4, с. 80].

Во внешнее кольцо вписывается изображение двенадцати звеньев / нидан (санскр.) / янлаг (тиб.) – двенадцати взаимосвязанных причин, порождающих цепочку жизненного цикла индивида:

1. Слепой – Неведение – психический элемент/чайта (санскр.)/семджунг (тиб.) «помрачение»/моха (санскр.)/монпа (тиб.), являющийся противоположностью и противником мудрости ведения, возникающей из слушания, размышлении и созерцания, видения и полного постижения.

2. Горшечник – Деянием санскары как второго звена зависимого возникновения является характеризующийся порочностью психический элемент четана (санскр.)/семпа (тиб.) – активность ума, вызванная первым звеном – неведением как своим побудителем и порождающая третье звено – сознание периода плода, являющееся ее плодом, причем все эти звенья относятся к одному циклу/царчик (тиб.) зависимого возникновения.

3. Обезьяна, скачущая по веткам – Сознанием как третьим звеном зависимого возникновения является представляющее собой плод полного созревания относящегося с ним к одному циклу зависимого возникновения порочного действия санскары – второго звена – имеющееся в потоке индивида сознание в момент воплощения в существование снова из-за действий и клеш.

4. Двое в лодке – Психо-физическое. Психическое – это четыре нефизические совокупности: ощущений/цорваи

пунпо (тиб.), различений/душей ки пунпо (тиб.), санскар – движущих сил/дуджед ки пунпо (тиб.) и сознания/намшай ки пунпо (тиб.). Может быть благим, не благим и нейтральным. **Физическое:** в случае перерождения в Сфере бесформности физическое отсутствует, существуют лишь его зачатки/сабон (тиб.), а в других случаях это (название) относится к мермерпо (тиб.) и прочим формам (развития зародыша), может быть только нейтральным.

5. Дом с шестью окнами - Шесть органов чувств – пребывавшие в сознании периода причины в виде семян и связанные с рождением и развитием сознания скандхи полного созревания/нампар минпа пуг по (тиб.), относящиеся к органам чувств – аятанам (санскр.)/кьечед (тиб.).

6. Пара в соитии – Контакт – это порочная активность ума, особый психический процесс вхождения ума в обладание объектом, возникающий при соединении трех – объекта, аятаны и сознания, характеризующийся оцениванием объекта как приятного, неприятного или нейтрального, и приводящий в итоге к следующему за ним переживанию/мьонгва (тиб.) объекта – ощущению.

7. Раненный стрелой – Ощущение – это особый психический процесс порочной/загчей (тиб.) активности ума, представляющей собой переживание объекта как доставляющего удовольствие, неудовольствие и индифферентность.

8. Пьющий – Жажда – психический процесс порочной активности ума, представляющей собой желание не расставаться с блаженством и расстаться со страданием, вскармливающей отпечаток действия санскары.

9. Сбор плодов – Приверженность – очень привязанное/чагпа (тиб.) страстное желание обрести блаженство и не допустить страдания, представляющее собой сильно возросшее желание жажды, которое вскармливает отпечаток действия санскары.

10. Невеста – Становление – являющаяся полным созреванием порочного активность ума – четана, представляющая собой созданный в сознании действием санскары отпечаток действия, который был вскормлен жаждой и

приверженностью, в результате чего его способность порождать плод достигла максимальной силы

11. Роды – Рождение – это скандхи при воплощении в новое существование, возникшие как результат деяний и омрачений, и потому являются плодом полного созревания порочного действия.

12. Труп – Старость – это созревание и дряхление скандх: полное изменение формы тела, ослабление физической силы и разума; изменение памяти; изменение счастья, которым обладал индивид; изменение органов чувств; увеличение (изменение) возраста. Это относится только к сфере желаний. В двух высших сферах есть только старение санскары жизни. **Смерть** – это оставление скандх или прекращение индрии жизни/согванг (тиб.) из-за деяний и омрачений (умирание), а завершение прекращения – смерть [3, с. 57].

Все это на первый взгляд кажется сложным, но если разобраться, то поражаешься удивительной емкости и правильности этой схемы. В ней потрясает простота и доходчивость выражения бытия. А главное – функциональность этой идеи. Будучи людьми двадцать первого века, мы имеем уникальную возможность соприкоснуться с многовековой мудростью, проверенной на логичность и универсальность временем. Многие поколения буддийских практиков и современных ученых доказали, что эта доктрина полезна для применения, если мы хотим быть счастливыми, успешными, продуктивными. Понимание этих идей не делает человека блаженным, но дает понимание причин происходящего и эффективные способы решения любых проблем. Это избавляет от пустой траты времени на истерики и депрессии по поводу невозможности изменить мир. Оно дает возможность адекватно в нем функционировать. Нам остается только использовать это знание. Можно хотя бы попробовать, проверить экспериментально.

Примечания

1. Берзин А. Общий обзор буддийских практик. СПб. : Нартанг, 1993. 256 с.

2. Далай-лама. Буддизм Тибета. М. : Нартанг, 1991. 378 с.
3. Донец А. М. Доктрина зависимого возникновения в тибето-монгольской схоластике. Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2004. 403 с.
4. Кучин И. Л. Дхарма. Пермь, 2017. 534 с.

УДК 7.071(438)+94(571.5)(=162.1) «19»

Показкий В. А.

Pokazkiy V. A.

Семёнов Е. В., научный руководитель

Semyonov Ye. V., scientific supervisor

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПОЛЬСКИХ
ХУДОЖНИКОВ ЛЕОПОЛЬДА НЕМИРОВСКОГО
И КАРЛА РЕЙХЕЛЯ В БАЙКАЛЬСКОМ РЕГИОНЕ В
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX В.**

**ARTISTIC ACTIVITY OF THE POLISH ARTISTS LEOPOLD
NEMIROVSKY AND KARL REIKHEL IN THE BAIKAL
REGION IN THE FIRST HALF OF THE XIX CENTURY**

Данная статья раскрывает деятельность польских ссыльных художников в Байкальском регионе в первой половине XIX в. Выявляются причины, по которым польские художники попадали в ссылку в Байкальский регион, их деятельность во время этапирования и на месте отбывания ссылки. Раскрываются обстоятельства, способствовавшие их выселению, каким образом складывались их отношения с местным населением и представителями местной власти. Подытоживают статью сведения об окончании ссылки, оставленном художественном наследии в регионе и дальнейшей судьбе произведений.

The article reveals the activities of the Polish exiled artists in the Baikal region of the first half of the XIX century. The article reveals the reasons of the Polish artists' exile to the Baikal region, their activities during the trip and at the place of their settlement. The author reveals the circumstances that contributed to their eviction,

development of their relations with the local population and authorities. In conclusion the information about the end of the exile, the artistic heritage left in the region and further fate of the works is given.

Ключевые слова: польская ссылка, художественная деятельность, Немировский Леопольд, Рейхель Карл, декабристы, дело Конарского.

Keywords: Polish exile, artistic activity, Nemirovsky Leopold, Reikhel Karl, the Decembrists, Konarsky's case.

Практически с самых первых партий польских политических ссыльных после восстания 1830–1831 гг. начинает возникать интерес к знаковым личностям, проходившим через суровые сибирские края, и к обстоятельствам, положившим начало таким событиям, явившимся поворотными моментами в судьбе талантливых деятелей искусства, в один миг ставших государственными преступниками. Полотна, написанные польскими художниками на территории Байкальского региона, сейчас мало изучены, что дает большое поле для исследования художественной и культурной деятельности поляков в Восточной Сибири. Несмотря на малую изученность материала, художественные собрания музеев Иркутской области, Республики Бурятия и Забайкальского края хранят в своих фондах значительное число таких работ, большинство которых не известно широкому кругу посетителей. Особый интерес представляет художественное наследие, оставленное наиболее яркими художниками из числа польских политических ссыльных первой половины XIX в. – Леопольда Немировского и Карла Рейхеля.

Стоит отметить, что на данный момент не имеется достаточно полных работ, описывающих деятельность польских художников в Байкальском регионе, в связи с чем актуальность вопроса не оставляет сомнений. Многие работы Л. Немировского и К. Рейхеля были утеряны, некоторые утрачены безвозвратно, а некоторые ждут своего часа, когда они будут представлены ценителям художественного мастерства и всем интересующимся, в частных коллекциях, в т. ч. и за рубежом.

Из дореволюционных источников очень объёмным является «Сибирский дневник» Юлиана Гляубича Сабиньского, где содержатся до настоящего времени неизвестные сведения о жизни и деятельности Леопольда Немировского и Карла Рейхеля. Особая ценность этого источника состоит в том, что он был составлен непосредственным свидетелем создания работ этих выдающихся польских художников, близким другом Леопольда. Из современных работ наиболее полным является исследование В. В. Гапоненко, описывающее жизнь и деятельность Карла Рейхеля [2] и работы Л. Немировского. Изучение дневника Ю. Сабиньского позволяет нам проводить дальнейшие исследования жизни и творчества польских художников в Байкальском регионе и выявлять их ранее неизвестные художественные произведения.

Изучение, исследование художественного наследия, оставленного в Байкальском регионе ссыльными поляками будет неполным без изучения и описания событий и обстоятельств, которые привели их за тысячи километров от родных повятов, как в случае с Леопольдом Немировским. Л. Немировский был арестован в июле 1838 г. по делу Ш. Конарского и приговорен к смертной казни, замененной на 20 лет каторги [6].

Перед отправкой на каторгу Леопольд Немировский содержался в казематах Киевской крепости, где от него различными способами пытались добиться признательных показаний. Сокамерники Немировского отзывались о нем как об очень умном, хорошо воспитанном, образованном и неординарном молодом человеке с большим художественным талантом. Сведения о его пребывании в Киевской тюрьме, этапировании в Сибирь и художественной деятельности сохранились в дневнике другого политического ссыльного – Юлиана Гляубича Сабиньского, проводившего время в заключении за разговорами и воспоминаниями с Леопольдом Немировским.

После оглашения приговора Немировский и ещё около тридцати осужденных были отправлены по этапу к месту отбывания наказания. Во время следования ссыльные останавливались на этапах и полуэтапах, где имели возможность

писать письма, пополнять продуктовые запасы и менять подводы.

Даже оказавшись в тяжелых условиях следования по этапу, Л. Немировский не прекратил своего художественного занятия. Одна из первых работ Леопольда Немировского в ссылке была написана 25 мая 1839 г., на Верхаевском этапе, в деревне неподалеку от города Тара. Там он написал два портрета – поручика Киреева, начальника этапа, и его жены, урожденной Чечель, родом из Волыни Владимирского повята. Она оказывала радушный прием и необходимую поддержку своим землякам, останавливавшимся в их доме. Второй портрет был испорчен детьми Павлины Вильчицпольской – также арестованной по делу Ш. Конарского и приговоренной к бессрочному поселению в Таре.

Отбывать каторжные работы Немировский начал осенью 1839 г. в деревне Тельма, на фабрике, куда его определили из Иркутской экспедиции о ссылки [10]. Там он работал в столярных и слесарных мастерских. В январе 1840 г. Немировского переводят на солеваренный завод в Усолье. Там он работал вместе с Юлианом Сабиньским, также обучаясь у него немецкому языку.

Управляющим завода был майор А. П. Мевиус, расположение которого смог получить молодой художник. Формально находясь на каторжных работах, фактически Немировский был от них освобожден и занимался творческой и преподавательской деятельностью. Наиболее значительные и интересные факты его жизни в Сибири мы находим в дневнике его товарища по ссылке – Ю. Сабиньского. 22 февраля 1840 г. написал карандашом портрет сына управляющего завода П. А. Мевиуса. 22 марта Немировский начинает 3 раза в неделю обучать рисованию дочерей майора Мевиуса, помимо этого обучая его младшую дочь Надежду французскому языку. Майор снабжал Немировского красками, выписывая их из Петербурга. 4 апреля Немировский приступает к портрету Ю. Сабиньского в технике черного мелка.

Также в Усолье Немировским был написан портрет самого управляющего – майора А. П. Мевиуса. Вся семья

признала мастерство художника и отметила высокую схожесть портрета. В том же году Немировский был переведён в Иркутск на 7 месяцев. За работы Немировскому выплачивалось казенное жалование – 3 рубля и 2 пуда житной муки ежемесячно. В 1841 г. в Усолье Немировскому дают работу в конторе, где он должен рисовать планы государственных построек и, кроме того, работать в личной канцелярии А. П. Мевиуса.

Повторно Немировского отправили в Иркутск в феврале 1841 г. по заявлению жены генерал-губернатора Восточной Сибири В. К. Руперта Е. Ф. Руперт для обучения её детей рисованию.

По случаю 25-летней годовщины бракосочетания императорской семьи срок ссылки Немировскому был сокращен на 5 лет.

Осенью 1841 г. Немировский написал красками портреты Юлиана Сабиньского и Наполеона Новицкого. Новицкий также был осужден по делу Ш. Конарского и отбывал каторгу на Нерчинских горных рудниках. В 1841 г. он был освобожден от каторжных работ и переведен на поселение недалеко от Иркутска. Новицкий отправил свой портрет брату в Литву, а Сабиньский – своим детям и матери в Жердзь, в Польшу [4, с. 719].

В 1843 г. закончился срок каторжных работ Леопольда Немировского, и он был переведен на поселение. Продолжая жить в Иркутске, он писал портреты своих соотечественников, изгнанных из родного края, а также пейзажи сибирского края. В 1844 г. принял участие в составе группы сенаторской проверки Восточной Сибири и Камчатки в качестве художника. Позднее его рисунки были опубликованы в альбоме руководителя камчатской группы И. Д. Булычева, получившем название «Путешествие по Восточной Сибири» [4]. Также около 4 месяцев Немировский проживал в Забайкалье, отбыв туда на заработки в 1846 г. Результатом поездки явились зарисовки забайкальских пейзажей, включенных в издание рисунков художника в 2014 г. В Селенгинске он познакомился и некоторое время проживал в доме декабристов Н. А. и М. А. Бестужевых [1, с. 164–165].

В родные края Немировский смог вернуться только в 1857 г., где также посвятил свою жизнь творчеству, участвуя со своими произведениями в выставках, проходивших в Париже, Krakове, Варшаве [9, с. 29].

Не менее примечательным является творчество художника Карла Рейхеля, вместе с семьёй проживавшего в Иркутске с 1845 по 1857 гг. Вместе с женой и тремя детьми Рейхель приехал к М. К. Юшневской, проживавшей после смерти своего мужа А. П. Юшневского в деревне Малая Разводная недалеко от губернской столицы. Относительно К. Рейхеля стоит уточнить важный момент: сам Карл Рейхель ссылым не был, в Сибирь он приехал вместе с женой и детьми к Марии Казимировне Юшневской – вдовствующей матери своей жены Софии Алексеевны, т. е. к своей тёще, последовавшей в Сибирь за своим мужем декабристом А. П. Юшневским и после его смерти не получившей права на выезд из Сибири. Такие обстоятельства привели к тому, что политическая ссылка в Сибирь послужила появлению в тех краях этого знакового художника-портретиста, что позволяет нам поставить Рейхеля в один ряд с другими ссылыми художниками [2].

Вскоре после переезда в Иркутск, Карл Рейхель в ноябре 1846 г. написал портрет генерал-губернатора В. К. Руперта, отличающийся поразительным сходством. Благодаря этой работе Карл Рейхель становится одним из наиболее популярных художников в Иркутске. Там Рейхель оборудовал для себя художественную мастерскую, где он писал свои работы. Также в это время за три тысячи рублей для зала местного Института благородных девиц Рейхелем была выполнена копия портрета императрицы Александры Федоровны – супруги Николая I. Портрет императрицы является самой известной работой Карла Рейхеля.

Художественный талант Рейхеля с каждым днем притягивал к нему все больше заказчиков из числа зажиточных горожан, местных купцов и чиновников губернской администрации. Заказывали как личные портреты, так и портреты членов семьи, за которые платили по несколько сотен

рублей. В 1847 г. Карл Рейхель приезжает в Кяхту, где договаривается с купцами относительно росписи Воскресенской церкви. За работу Рейхелю обязались заплатить свыше 6 тысяч рублей серебром. В начале 1848 г. Карл Рейхель приступает к работе в Кяхте [5, с. 541].

Для Воскресенской церкви Карл Рейхель написал несколько икон, работать над которыми начал поздней осенью 1847 г., после того как мастер получил официальное предложение Иркутского архиепископа Нила расписать алтарь Воскресенской церкви. Работа в Воскресенской церкви продолжалась около четырех лет. В своих работах Рейхель в качестве основы применял загрунтованный холст, что было нетипичным для традиции православного иконописания. Иконы написаны масляными красками. К слову сказать, как живописца мастера отличает интенсивная красочная палитра.

В Иркутске и Кяхте Рейхелем были написаны портреты декабриста С. П. Трубецкого с женой, Ю. Г. Сабинского, купца Н. Х. Кандинского, китайского чиновника [8, с. 100].

Летом 1853 г. в Иркутске Карлу Рейхелю заказали написать две недостающие иконы для царских врат Кяхтинского Воскресенского собора с изображениями евангелистов [3, с. 100].

Покинул Сибирь Карл Рейхель в июне 1857 г., уехав в Киев, где находились его теща, жена и сын Яков, а оттуда, оставив жену, в местечко Тульчин Брацлавского уезда Подольской губернии, где скончался в это же время.

Картины Карла Рейхеля хранятся в фондах украинских и российских музеев и в частных коллекциях. В Байкальском регионе картины К. Рейхеля находятся в Иркутске – в Областном художественном музее им. В. П. Сукачева и в Кяхте – в Краеведческом музее им. акад. В. А. Обручева [7, с. 26].

В рамках заявленной нами темы была рассмотрена художественная деятельность двух наиболее известных польских художников, творивших на территории Байкальского региона в первой половине XIX в. – Карла Рейхеля и Леопольда Немировского. Но художественное наследие польских политических ссыльных не ограничивается только этими

именами. В рассматриваемый период на территории Байкальского региона проживали и создавали свои произведения и другие польские художники, как из числа ссыльных, так и добровольно прибывшие на службу. Таким образом, вклад польских художников в культуру региона является весомым и значимым. Кроме портретной живописи поляки запечатлели на своих полотнах пейзажи и этнографические зарисовки, до настоящего времени представляющие интерес для этнографов и искусствоведов.

Примечания

1. Гапоненко В. В., Семёнов Е. В. Польские политические ссыльные в хозяйственной и культурной жизни Забайкалья в первой половине XIX. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2006. 240 с.
2. Гапоненко В. В. Художник Карл Христиан Филипп Рейхель в общественной и культурной жизни России первой половины XIX в. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2009. 219 с.
3. Иркутские иконы : каталог / сост. Т. А. Крючкова. М., 1991. 104 с.
4. Сабинский Ю. Г. Сибирский дневник : [в 2 т.]. Т. 1. Иркутск : Иркутский музей декабристов : Артиздат, 2014. 810 с.
5. Сабинский Ю. Г. Сибирский дневник : [в 2 т.]. Т. 2. Иркутск : Иркутский музей декабристов : Артиздат, 2014. 837 с.
6. Семенов Е. В. Художественное наследие польских художников XIX в. в Забайкалье: проблемы выявления, изучения, сохранения и презентации // Сохранение, изучение и популяризация наследия: опыт участия и векторы развития : материалы Всерос. с междунар. участием науч.-практ. конф., 18 апр. 2019 г. Республика Бурятия, г. Улан-Удэ. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГИК, 2019. Т. 1. С. 25–28.
7. Сибирский портрет XVIII – начала XX века в собраниях Иркутска, Красноярска, Кяхты, Новосибирска, Томска, Тюмени, Читы. СПб. : АРС, 1994. 104 с.
8. Токарев В. П. Художники Сибири. XIX век. Новосибирск, 1993. 113 с.

9. Трынковский Я. Леопольд Немировский (1810-1883 гг.) // Научно-информационный бюллетень гуманитарного общественно-научного центра. 1995. № 3. С. 27-29.

10. Шостакович Б. С. Леопольд Немировский – выдающийся представитель польской политической ссылки эпохи декабризма в Восточной Сибири (к 125-летию со дня смерти) // Современные тенденции развития полонийного движения в России : материалы Междунар. науч.-практ. конф., 19 сент. 2008 г., г. Улан-Удэ. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2008. С. 4-16.

УДК 811.58'373.21

Раднаева В. Ю., Цыдыпов А. Д.

Radnaeva V. Yu., Tsydyrova A. D.

Амгаланова М. В., научный руководитель

Amgalanova M. V., scientific supervisor

ТОПОНИМИКА ГОРОДОВ КИТАЯ: ОСОБЕННОСТИ И ХАРАКТЕРИСТИКА

TOPONYMY OF CITIES IN CHINA: FEATURES AND CHARACTERISTICS

В статье рассмотрены историко-культурные факторы формирования топонимики городов Китая, позволяющие лучше узнать историю и характерные особенности конкретного места.

The article has considered the historical and cultural factors of the toponymy formation of the Chinese cities allowing to learn better the history and characteristic features of a particular place.

Ключевые слова: топоним, топонимика, Китай, урбаноним, территория, географический объект, хутун.

Keywords: toponym, toponymy, China, urbanonym, territory, geographic object, hutong.

Географические названия занимают особое место в культуре любого народа мира, поскольку являются живыми свидетельствами истории, особенностей развития,

межкультурных контактов и связей. В этом контексте топонимика отдельной территории представляет интерес для многосторонних исследований, в том числе региональной культурологии.

В целом китайские топонимы обладают уникальным национальным колоритом. Сегодня топонимические исследования становятся востребованными в связи с насущной потребностью воссоздания этнокультурной картины Китая в отечественной науке о Китае.

Топонимика – это научная дисциплина, которая занимается изучением происхождения, закономерностей существования и функционирования в языке и культуре народов различных географических наименований. Топонимика является частью науки ономастики и представляет собой междисциплинарную дисциплину, пользующуюся достижениями таких наук как история, география и лингвистика. В наименовании географического объекта отражаются природно-климатические и ландшафтные особенности местности, специфика языка и особенности хозяйственного уклада и традиционной культуры народа, проживающего на данной территории. При этом топонимы включают в себя временные и пространственные наслоения, разнообразные контакты (от дружественных межкультурных до завоевательных) разных народов [2].

Территория Китайской Народной Республики делится на двадцать три провинции, особые административные районы, бывшие колониальные владения Аомынь (Макао) и Сянган (Гонконг), возвращенные Китаю соответственно Португалией и Великобританией, пять автономных районов и четыре города центрального подчинения. Все эти административные образования обладают равным статусом.

У всех провинций и городов центрального подчинения Китая, помимо полных наименований, существуют их краткие варианты. Краткие наименования чаще всего являются историческими и восходят к названиям тех древних государств, которые когда-то занимали те же территории, что и нынешние

провинции. Сокращенные наименования вполне официально используются в следующих случаях:

- для обозначения места регистрации автомобиля (на номерном знаке указывают иероглиф-код, который соответствует провинции или городу центрального подчинения, где автомобиль поставлен на учет);
- для обозначения конечных пунктов крупных автомагистралей и направлений железной дороги;
- как обозначение места происхождения традиционной продукции или достижений в той или иной области.

На наименования географических объектов Китая с древности оказывали влияние такие факторы, как политические (включение наименования династии с целью укрепления своей гегемонии), ландшафтные (направление, разнообразие гор, рек, озер), космогонические (мировоззренческие особенности китайцев).

Наименования географических объектов, как и все имена собственные, в китайском языке записываются иероглифами. Языковые изменения происходят в китайском языке точно также как и в любом другом языке мира. Но, к счастью для исследователей, в Китае издревле создавались толковые словари, фиксирующие изменения языка. Сегодня это позволяет проследить исторические связи между наименованием местности и событиями, которые происходили в стране. Сделаем попытку описать историко-культурные особенности топонимики ведущих городов Китая.

Пекин 北京. Столицей Китая и одним из красивейших городов мира является Пекин, но главным городом Китайской империи он стал в эпоху правления монгольской династии Юань (1206–1368). Изначально город носил имя Цзи и был столицей царства Янь (473–221 гг. до н.э.), а после его падения входил в состав разных округов и династий. Например, с 936 года отошел киданьской династии Ляо, в 1125 году – чжурчжэнской династии Цзинь, в 1215 году был завоеван монголами, в 1263 году был объявлен новой столицей империи Юань с именем Даду, что означало Великая столица.

Хубилай начал новую застройку Пекина, поскольку в ходе военных действий и ожесточенного сопротивления город был практически разрушен. Расцвету градостроительства способствовала обширная торговля на Великом шелковом пути, который проходил через Даду (Пекин). К началу XV века Пекин представляет собой комплекс, состоявший из трех частей.

Пекин – старое традиционное название, современное название Бэйцзин, что означает «северная столица». Пекин стал столицей в 1421 году, при Юнлэ, третьем императоре династии Мин. В те времена он также назывался Цзинши 京市- столица. При империи Цин он носил еще одно название – Цинши 清市. Пекин на протяжении последующих столетий оставался столицей Китая. Только в период 1928–1949 годов китайским правительством столицей был определен Нанкин, а Пекин стал вновь называться Бэйпин.

Изменение название Пекина: Ji → Yanjing → Zhongdu → Dadu → Jingshi → Khanbalik → Beijing.

Название города Пекин переводится как «Северная столица». Столицей он стал при хане Хубилае (1215–1294, первый император династии Юань с 1271 года), отстроившего рядом со старым городом новый, названного Даду 大都 («Великая столица»), или, по-монгольски, Ханбалык (Великая резиденция хана). С 1368 по 1405 годы и с 1928 по 1949 годы Пекин носил название Бэйпин 北平 – Северное спокойствие.

История городских топонимов четко прослеживается в именах хутунов 胡同 (Hutong – переулок). Чжурчжэньское государство в 1127 году захватившее Пекин, первым стало давать названия для небольших переулков. Однако только при императоре Хубилае династии Юань названия для хутунов стали широко распространены. Многие переулки сохраняют свои названия со времен династий Цзинь и Юань.

Ярким примером является переулок, названный в честь Вэнь Тяньсяня 文天祥 (1236–1283) – военного политика, педагога и поэта времен правления династии Сун. Этот хутун носит название 文丞相胡 (Wen Chengxiang hu), что дословно переводится переулок премьер министра Вэнь. Еще одним

известным хутуном является 永康侯胡同 (Yongkanghou hutong), который был назван в честь принца Сюйчжуна. Некоторые хутуны были названы в честь товаров, которыми торговали в том или ином переулке. Например, 金鱼胡同 (Jin yu hutong) в переводе на русский: Хутун Золотая Рыба. Хутуны также называли в честь живописных мест Китая, знаменитых мастеров, народных обычаем и многое другое. Многие хутуны были названы по простым вещам, к примеру, 醋张 (Cuzhang) – Уксусный, 口袋 (Koudai) – Карманный, 井儿 (Jinger) Хутун Цзинэр – Колодезный. Пекинские хутуны имеют разные размеры и стили.

В XX веке топонимика в Пекине приобретает иной характер. Со сменой политического режима сменяются и названия улиц, проспектов и площадей. Сразу стоит отметить, что в Китае нет улиц, названных в честь правителей, как действующих, так и правителей прошлого. Связано это с «запретом лично Мао Цзэдуна. Такой запрет был введен специально для предотвращения культа личности. И по сей день в КНР не может появиться топонима, связанного с именем правителя, ни в коем случае невозможна улица, названная в честь Си Цзиньпина» [1].

Нанкин 南京 – старое традиционное название, современное название Наньцзин, означает южная столица. Один из древнейших городов Китая. Нанкин расположен на берегу реки Янцзы, в середине береговой линии моря, имеет важное стратегическое положение. Когда династии Юань пала, после 1368 года Нанкин (南京 наньцзин – Южная столица) становится столицей. В 1949 году коммунистические силы пересекли реку Янцзы. Коммунистическая освободительная армия захватила Нанкин. После образования КНР (1 октября 1949 года) Нанкин получил статус муниципальной провинции.

Изменения названия Нанкина: Jiankang → Jiangning → Jinling → Nanjing .

Шанхай 上海 обычно интерпретируют как «вступать на море»: во времена правления династии Тан Шанхай действительно находился буквально на море. Нередко он

именовался 海之上洋 *хай чжи шан ян*, то есть «верховье моря», или «взморье». Некоторые интерпретируют его название как 海上 *хайшан*, то есть «над морем».

Сокращенные названия Шанхая – 沪 *ху* или 申 *шэнь*. *Xу* 沪 происходит от старого названия реки Сучжоухэ, протекающей через Шанхай – Худу 沔渎. *Шэнь* 申 – по имени чуского дворянин и главного министра царства Чу Чуньшэнь цзюня 春申君, который в III в. до н. э. владел землями на месте нынешнего Шанхая и которого почитали как героя.

Тяньцзинь 天津. Впервые это название появляется в поэме Цюй Юаня «Ли сао», где есть строка: «День стремится к Небесному Броду». Небесный Брод – это участок звёздного неба в середине Млечного Пути. По другой версии, отраженной в «Книге династии Суй», название происходит от звезды Тяньцзинь 天津星. Наиболее популярная версия гласит, что Юнлэ, третий император династии Мин, во время похода на юг против своего племянника императора Цзяньвэня, пересек реку Гу в районе Тяньцзиня и даровал городу это название, означающее «переправа к Сыну Неба». Этимология названия Тяньцзиня восходит к мифу об императоре, форсирующем реку, либо к месту высадки иностранных гостей, приезжающих навестить императора (Сына Неба) в соседнем Пекине

Этимология других городов: Чунцин – «двойное счастье», ранее Чунцзин – «центральная столица», Чэнду Чэн-ту – «счастливое место», Сиань – «западный мир», Чан-ань – «вечный мир», Шэньян – «дух солнца» (солнечная северная сторона реки), Харбин – «твоя счастливая река», Ланьчжоу – «Голубой цветок орхидеи».

Чанша 沙. Название «Чанша» впервые появилось в династии Западная Чжоу более 3000 лет назад. После создания Китайской Народной Республики город получил статус столицы провинции Хунань. Существует множество мнений о том, как появилось название города. В целом, можно выделить три основных варианта возникновения наименования.

Первый вариант восходит к «Историческим записям официальных лиц Небес». В трактате имеется следующая запись: «У неба есть ряд мест, а у земли есть состояние». На 28-м месте посреди ночи есть прикрепленная звезда по имени «Чанша». В Древнем Китае использовали теорию разделения звезд, чтобы изменить место Чанши на Чанше. Считается, что название города Чанша происходит от названия звезды, поэтому Чанша также известен как «Синша», что с китайского переводится звезда.

Другая трактовка возникновения названия города Чанша связана с храмом Ванлиша. Храм Ванлиша был впервые указан в «Тринадцати государственных отчетах» Джин Кан Ма Инь. У Хана «есть Храм Ванлиша, и от Сянчжоу на западе до Ванли в Восточном Лай, поэтому он называется Чанша». «Отчеты округа Юаньхэ» цитируют облако «Восточная Шуо Цзи»: «В Южном округе есть храм Ванлиша, от Сянчжоу до Восточного Леке Ванли, поэтому его называют Чанша». Тан Цуйю «Цинь - это округ Чанша» в Танчжоу. В заметках Юйюнь сказано: «Есть храмы Ваньлиша, поэтому он называется Чанша». По этой причине в последующих исторических хрониках именно этот вариант был источником названия города.

Третье истолкование связано с тем, что Чанша в древние времена ассоциировалась с ритуальным богом песка. Геологическое строение Чанша основано на кварцевом песчанике, алевролите, сланце и т.д. После многих лет внешнего воздействия разрушившаяся в пласте порода выветрилась и смылась потоком воды, в результате чего на поверхности скопилось большое количество песка и камня. Особенно в долине реки Сянцзян, где находится город Чанша, в черте города есть большие пляжи, песчаные отмели и т. д. Во многих древних книгах и летописях Чанша называется песочным городом или страной песка.

После долгих споров китайские ученые опровергли первый и второй вариант. Третий вариант получил научную аргументацию, основанную на выделении особенностей природного местоположения Чанша, что, по их мнению, является относительно правдоподобным.

Полагаем необходимым остановиться на урбанонимах Китая. Разница с западноевропейскими и российскими урбанонимами заключается в том, что здесь отмечается личностная ценность. «В то время как наименование улиц в Китае в честь известного человека происходит исходя из знаковых событий в китайской истории. Сходством является то, что ни в Китае, ни в России не принято увековечивать улицы именами людей, которые пользовались дурной славой» [1]. Рассмотрим урбанонимы на примере названия улиц города Чанша.

Улица Чжуншань 中山路. Улица Чжуншань в городе Чанша была названа в честь Сунь Чжуншань – китайского революционера, основателя партии Гоминьдан, одного из наиболее почитаемых в Китае политических деятелей. В 1940 году Сунь Ятсен (Чжуншань) посмертно получил титул «отца нации». С начала 1980-х и до конца 1990-х годов улица Чжуншань была самым процветающим районом, коммерческим центром Чанши. Позже, в связи с развитием пешеходной улицы Хуансин, популярность улицы Чжуншань упала.

Улица Ци Байши 白石路. Ци Байши – китайский художник, каллиграф и мастер резьбы по камню. Он прославился своими образцовыми произведениями в жанрах «цветы-птицы» и «травы-насекомые», а также знаменитыми изображениями креветок. Ци Байши был почетным профессором Центральной академии художеств и председателем Ассоциации художников Китая. Его работы известны по всему миру, например, «Осенняя цикада на цветках лапиньи» и «Креветка».

В целом, говоря о географических наименованиях, отметим, что китайские топонимы образуются различными способами. Во-первых, так называемый дословный перевод, являющийся одним из распространенных способов номинации. Во-вторых, применение природно-географических (пространственных) координат месторасположения города. В-третьих, использование разнообразных историко-культурных фактов. На наш взгляд, изучение происхождения и этимологии китайского топонима расширяет границы познания и

мировоззрения, а также позволяет лучше узнать историю и увидеть какие-то характерные особенности конкретного места в конкретное время. Исследование китайских топонимов показывает, что зачастую те смыслы, которые лежат на поверхности, не совсем точные. Нужно исследовать историю названия, легенды и предания, связанные с ним, и тогда станут понятны те глубинные смыслы, которые заложены в нём.

Примечания

1. Ши Цзялу. Сопоставительный анализ топонимов столиц Китая и России (на примере наименования улиц Пекина и Москвы) // Litera. 2019. № 3. С. 20-31.
2. Шмарова Ж. В. К вопросу о происхождении китайских географических названий // Гуманитарный вектор. Сер.: Филология. Востоковедение. 2003. № 4 (36). С. 128-132.

УДК 008(510)+791.66(=571)

*Раднаева Я. Т.-Б.
Radnaeva Ya. T-B.*

*Амгаланова М. В., научный руководитель
Amgalanova M. V., scientific supervisor*

КИТАЙСКИЕ ПРАЗДНИКИ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

CHINESE HOLIDAYS AS A HISTORICAL AND CULTURAL PHENOMENON

Праздники на сегодняшний день являются важнейшей частью культурного бытия человеческого общества, они все более прочно проникают в структуру современной культуры. Изменения, происходящие в культурной сфере Китая, влекут за собой обновление всей системы праздников и самого праздника как части культуры. В статье рассматриваются теоретико-методологические основы исследования феномена праздника и система праздничной культуры Китая.

Today, holidays are an essential part of the cultural life of human society, which increasingly penetrate into the structure of modern culture. The changes in the cultural sphere of China entail the renewal of the entire holiday system and the holiday itself as a part of culture. The article considers the theoretical and methodological foundations of the phenomenon study and the system of festive culture in China.

Ключевые слова: праздник, праздничная культура Китая, традиционные ценности, современные праздники Китая.

Keywords: holiday, festive culture of China, traditional values, modern Chinese holidays.

В системе китайской культуры особое место занимает праздник. Будучи «первой формой человеческой культуры», праздник характеризуется как значимый для единства социума феномен. Польский исследователь К. Жигульский дает следующее определение празднику: «Праздник – это момент социокультурной динамики, когда общество развлекательным (игровым) способом подтверждает свойственные ему общественные и культурные отношения. Праздник, по его мнению, это один из социальных институтов, который охраняет, пропагандирует и обновляет ценности культуры, вокруг которых общество организует свою сознательную жизнь» [2, с. 58].

Праздник у китайцев является настоящим достоянием и ценностью китайского народа и напрямую связан, на наш взгляд, со следующими явлениями китайской картины мира. Самая главная ценность для каждого жителя Китая – это семья, которая является важной составляющей социальной и личной жизни человека. Современная китайская семья строится по канонам, принятым ещё в древние времена, где главное место еще со времен Конфуция занимают нормы «сяо» – уважения старших.

Другая традиция, идущая испокон веков, связана с культурой питания. Китайцы любят хорошо и вкусно поесть. Несмотря на то, что многие традиционные блюда были адаптированы для иностранных туристов, есть с помощью ножа и вилки в Китае всё так же не принято. Палочки – национальный столовый прибор. Ими едят абсолютно всё, за исключением

супа. Отдельным феноменом китайской культуры является чайная церемония. В зависимости от времени года китайцы пьют зелёный, чёрный или цветочный чай. Чаепитие – это возможность побывать с близкими людьми, выказать уважение гостям, настроиться на позитивный лад и обрести гармонию.

Ещё одна примечательная особенность китайцев – трепетное отношение к гостям. Человек с европейской внешностью вызывает повышенный интерес. Ему будут предлагать сесть в автобусе, даже если это молодой мужчина – чтобы показать своё уважение. Любой отказ от еды или напитка воспринимается хозяином дома как проявление вежливости, поэтому гостю потребуются настойчивость и терпение, чтобы отказаться от предложения.

На примере праздничной культуры Китая можно рассмотреть национальные особенности китайской культуры. Помимо самого празднования – семейного ужина и прочих «развлекательных» моментов праздника, китайцы большое внимание уделяют соблюдению ряда немаловажных обрядов и примет.

Во-первых, каждый праздник в Китае имеет определенную языковую составляющую. Например, практически любое празднование оформляется и дополняется каллиграфическими надписями на бумаге. На китайский Новый год китайцы наклеивают «парные иероглифические надписи, написанные черной тушью на красной бумаге, на рамы окон. Чаще всего в содержании этих надписей содержатся пожелания о счастливом новом году или просто выражение жизненных идеалов хозяина дома» [3, с. 67-68]. Кроме того, каллиграфические надписи также могут быть прикреплены и к двери. Чаще всего китайцы на них пишут иероглиф, обозначающий «счастье» в перевернутом виде. Это связано в первую очередь с тем, что фраза «счастье перевернулось» по звучанию идентична с китайским выражением «счастье пришло».

Во-вторых, это изображения каких-либо духов-хранителей или божества, прикрепленные к двери. Китайцы используют данный метод для привлечения к себе в дом

благополучия. В праздник дома китайцев также могут украшаться и картинами, символизирующими или желающими счастья семье.

В-третьих, это пища, подаваемая во время празднества. Например, обязательным блюдом первого дня новогоднего праздника являются традиционные цзяоцзы – пельмени. В представлениях жителей Поднебесной цзяоцзы напоминают слитки, символизирующие богатство. Во второй день подают китайскую лапшу, являющуюся олицетворением длинной и гладкой жизни.

В-четвертых, это одежда, надеваемая китайцами в какой-либо праздник, и её цвет. Цвета играют очень важную роль в жизни китайцев вообще. Так, например, белый цвет, связан с увяданием, старостью и смертью, желтый цвет – цвет императора. Одним из самых любимых является красный цвет, символизирующий огонь, солнце, материальное благополучие и процветание. «В день встречи Нового года (в свой год по китайскому календарю) надо надеть красное нижнее белье, красные носки, красные майки – это, по поверью, приносит тройное счастье» [1, с. 92].

В-пятых, это звуковое сопровождение праздника, где самой известной традицией является зажигание фейерверков. Например, шум и «взрывы» при встрече такого праздника, как Новый год, призваны отогнать злых духов, причиняющих немало бед хозяевам, от порога дома.

Вместе с семейными торжествами китайских праздников набирается огромное множество. Начиная с глубокой древности, в Китае люди очень трепетно относились к соблюдению всех обычаяев и к приметам. Как правило, все устоявшиеся правила празднования какого-либо торжества основывались на древних сказаниях, мифах или легендах. Что касается современной праздничной культуры Китая, то она очень разнообразна и гармонично сочетает в себе праздничные традиции как предшествующих эпох, так и особенности современного мира, характеризующегося глобализационными процессами. Необходимо отметить, что в Китае по лунному календарю отмечаются традиционные праздники, в то время как

современные и общенациональные празднуются по григорианскому. Наиболее значимые и важные праздники могут длиться несколько выходных дней подряд. Праздники Китая можно разделить на несколько групп: официальные, инновационные, праздники национальных меньшинств и традиционные.

На сегодняшний день в Китае государственный праздник непосредственно связан с обожествлением, почитанием власти, выдающихся личностей, правящих страной. К государственным праздникам относятся: праздник небесной императрицы Мацзу, день чествования Небес Тянь-куан цзе, День рождения Конфуция, День образования Китайской Народной Республики, день зимнего солнцестояния Дунчжи и другие. Таким образом, государственные праздники характеризуют процесс изменения китайской культуры, связанный с политикой глобализации.

Как правило, инновационные праздники включают в себя праздники, пришедшие из другой страны, просто молодежные гуляния или празднества, связанные с корпоративными мероприятиями. К таким праздникам можно отнести: Хэллоуин, День св. Валентина, День св. Патрика, 8 марта, День труда, День молодежи, День защиты детей и другие.

В связи с тем, что Китай является многонациональным государством, он имеет большое разнообразие празднеств национальных меньшинств. Так, например, быки занимают важное место в жизни народности мяо, проживающих на юге Китая в провинции Гуйчжоу в предместье Гуйяна. Быки являются их незаменимыми помощниками в сельском хозяйстве. Поэтому в юго-восточной части Гуйчжоу нередко можно встретить изображение головы быка на двери. Бык для этого народа – символ здоровья, силы, трудолюбия и мужества.

Особой группой являются национальные праздники, которые можно назвать традиционными или по-другому «народными». Они проходят каждый год, и в них участвует практически все китайское общество. К наиболее распространенным относятся Чжунцзяоцзе, Цинмин, Дуаньу, Чуньцзяоцзе, Юаньсяоцзе и другие.

Одним из национальных праздников Китая является Чжунцюцзе – праздник середины осени или как его называют праздником Лунной лепешки. Согласно лунному календарю Чжунцюцзе празднуется 15 числа 8 месяца. В этот день китайские семьи накрывают семейный праздничный стол на улице, любуются яркой луной и радуются окончанию сельскохозяйственных работ. Особенным угощением праздника являются лунные лепешки, которые представляют собой круглые по размеру меньше ладони изделия из муки. Они могут быть с начинкой и без нее. Многие китайцы готовятся к празднику задолго до его даты. В магазинах продаются различные лепешки и товары для изготовления лепешек в красочных и необычных упаковках.

Праздник Цинмин, также известный как День поминовения усопших, является одним из традиционных праздников Китая, который отмечается на 104-й день после зимнего солнцестояния, что чаще всего приходится на 4 или 5 апреля. Цинмин является днем, когда китайцы посещают могилы своих предков или национальных героев и отдают им дань уважения.

Одним из самых важных традиционных праздников Китая является Дуань-у-цзе – День поэта, посвященный первому китайскому поэту, патриоту Цюй Юаню, который покончил с собой, узнав о гибели его родного царства Чу в 278 году до н. э. Чтившие поэта горожане искали его тело, но не смогли найти. Теперь каждый год в день гибели поэта китайцы в его память устраивают на реках гонки лодок, выполненных в виде драконов.

Одной из главных традиций праздника является приготовление цзунцзы – завернутого в тростниковые листья риса, перевязанного красной лентой. Цзунцзы считаются главным праздничным лакомством. Кроме того, отличительной чертой празднования, особенно в южных регионах Китая, являются гонки на драконьих лодках. Это очень зрелищное мероприятие. В настоящее время праздник является государственным праздником.

В Китае такие праздники, как Дуань-у, Чжунцюцзе и Цинмин получили статус «национального культурного наследия» в 2006 году, а уже в 2007 году они вошли в список официальных праздников Китая.

Одним из самых любимых праздников китайцев является Китайский Новый год, известный как Чуньцзе – Праздник весны или Лунный Новый Год. Китайцы считают его самым почитаемым и продолжительным праздником в стране: Чуньцзе отмечается в течение пятнадцати дней. Традиционно дата праздника связана с завершением полного лунного цикла, знаменуемого зимним новолунием. Китайцы празднуют начало года весной, потому что Праздник Весны является для них днем, когда пробуждается природа. Первый день Чуньцзе китайцы празднуют с запуска фейерверков и сжигания благовоний. Фейерверки, по их обычаям, отпугивают злых, нечистых духов, они привносят в семью счастье, мир и гармонию.

Значительная часть традиционных праздников в современном Китае начала формироваться еще в эпоху правления династии Цинь (221–207 до н. э.) и окончательно оформилась во время правления династии Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.). К тому времени Китай был уже объединен, а власть централизована, что послужило толчком к развитию культуры. Хотелось бы отметить, что от элементов первобытного жертвоприношения многие праздники избавились только во времена эпохи династии Тан (618–907). Для этого периода был характерен расцвет китайской культуры. С того времени празднование стало носить увеселительный характер, появились новые красочные обряды и традиции.

Сегодня мы можем констатировать, что большинство традиционных праздников Китая в своей основе сохранили тесную связь с многовековыми традициями и ритуалами, что обусловило и обеспечило сохранение этнонациональной специфики, преемственность поколений, трансляцию особенностей праздничной культуры. Это позволяет говорить о том, что прошлое культуры Китая – не только в памяти, но и в жизни сегодняшних китайцев. Китайцы серьезно относятся к

своему культурному наследию, важнейшей составляющей которого являются праздники.

Таким образом, феномен праздника – это то, благодаря чему духовная культура народов сохраняет свое существование. Иными словами, праздник как торжественное событие всегда приходил из прошлого и уходит в будущее. Он сплачивает народ, является неотъемлемой частью духовной культуры. Сам по себе праздник несет смысловую функцию культуры народов, наполняя ее содержанием. Праздничная культура Китая всегда поражала своим многообразием и верностью китайцев своим традициям и обычаям. Каждый китаец считает своим долгом не только соблюдать все установленные правила проведения празднования, но и относится к церемониям и ритуалам очень серьезно, так как праздники в Китае являются главным достоянием и связующим звеном между поколениями страны, имеющей многотысячелетнюю историю.

Примечания

1. Антонова Ю. А. Китайские бытовые приметы как носитель лингвокультурологической информации // Россия и Китай. Аспекты взаимодействия и взаимовлияния. Благовещенск, 2013. С. 90 -95.
2. Жигульский К. Праздник и культура. Праздники старые и новые. Размышления социолога : справочник. М. : Прогресс, 1985. 336 с.
3. Ли Гоцян. Работа над русской и китайской традициями праздновать Новый год // Современные гуманитарные исследования, 2011. № 3 (40). С. 67-68.

УДК 069(571.54-21)

Родлинская К. М.

Rodlinskaya K. M.

Мишакова О. Э., научный руководитель

Mishakova O. E., scientific supervisor

**ИСТОРИКО-КРАЕВЕДЧЕСКИЙ МУЗЕЙ СЕВЕРО-БАЙКАЛЬСКОГО РАЙОНА ИМЕНИ Н. К. КИСЕЛЕВОЙ:
СТАНОВЛЕНИЕ И СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ**

LOCAL HISTORY MUSEUM OF THE NORTH-BAIKAL DISTRICT NAMED AFTER N. K. KISELEVA: FORMATION AND MODERN DEVELOPMENT

В данной статье автор на основе проведенного исследования анализирует процесс формирования и современного развития одного из самых молодых муниципальных музеев Республики Бурятия.

The author of the article analyzes the process of formation and modern development of one of the youngest municipal museums in the Republic of Buryatia on the basis of the conducted research.

Ключевые слова: историко-краеведческий музей Северо-Байкальского района имени Н. К. Киселевой, муниципальный музей, пос. Нижнеангарск, Бурятия.

Keywords: local history museum of the North-Baikal district named after N. K. Kiseleva, municipal museum, Nizhneangarsk village, Buryatia.

Современная сеть муниципальных музеев Республики Бурятия состоит из разнообразных по типу и профилю музеев. Она достаточно обширна, динамично развивается, выявляет, сохраняет и популяризирует на основе широкого круга разноплановых источников историю родного края.

В большинстве случаев муниципальный музей является основным, а порой и единственным социально-культурным центром своего района, который несет большой просветительный и образовательный потенциал, иллюстрируя традиционную культуру края, помогает формировать историко-

культурное самосознание подрастающего поколения, воспитывает патриотизм и любовь к малой родине.

Подавляющее большинство муниципальных музеев республики – краеведческие, большую часть коллекций составляют предметы этнографии и истории.

Россия является многонациональной страной, в ней проживает более 190 народностей со своей уникальной культурой. Республика Бурятия не исключение, в ней живут представители разных национальностей. Поликультурный регион отличается стремлением музейными средствами сохранить и транслировать традиции, обычай, ремесла, языки и верования, культуру в целом. Появление в настоящее время, в сложной экономической ситуации новых муниципальных районных музеев – явление достаточно неординарное.

Одним из таких примеров является создание историко-краеведческого музея Северо-Байкальского района им. Н. К. Киселевой, который был открыт 8 августа 2009 г. на базе краеведческого музея при районном Доме детского творчества, основанного в 1994 г. Первое его название было «Районный историко-краеведческий музей п. Нижнеангарск». На заседании Совета депутатов МО «Северо-Байкальский район» 29 июня 2015 г. музею присвоено имя основателя и первого директора краеведческого музея Нины Кирсантьевны Киселевой. Статус юридического лица музей получил в 2016 г. [1].

Н. К. Киселева родилась 18 ноября 1927 г. в с. Михайловское Нерзводского района Читинской области. Окончив географический факультет Иркутского пединститута, она работала в средней школе сначала учителем географии, затем заведующим учебной частью, и, наконец, директором. Автор книги по истории района «Любимый северный край» (2006 г.), она удостоена званий: «Заслуженный учитель школы Бурятской АССР», «Отличник Народного просвещения РФ», «Почетный гражданин Северобайкальского района». Награждена медалями «За доблестный труд в Великую Отечественную войну», юбилейными в честь 50-ти и 60-летия Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг., «За

трудовую доблесть в честь 70-летия В. И. Ленина», «За строительство БАМа», медалью Г. К. Жукова [2].

Судьбоносным моментом в своей жизни Н. К. Киселева считает самостоятельно принятное решение открыть историко-краеведческий музей в поселке Нижнеангарск. Основой для этого послужила многолетняя поисковая и научно-исследовательская работа. Первоначально в музее Нина Кирсантьевна создала два отдела: «Боевая и воинская слава», «История Северобайкальского района». Сегодня музей вносит лепту в памятную летопись Северобайкалья. Во время ее руководства историко-краеведческий музей Нижнеангарска был награжден дипломом I степени на смотре-конкурсе среди районных музеев. Он так же принимал участие во Всероссийском смотре-конкурсе в г. Москва и как один из лучших музеев Республики Бурятия получил звание лауреата и диплом I степени. Муниципальный музей дает возможность молодым поколениям лучше узнать историю своего края. Не случайно в конкурсе «Шаг в будущее», который регулярно проводится в г. Северобайкальск, он занимает призовые места.

Музей славится богатой коллекцией. Фонд систематизирован и состоит из тематических коллекций, а именно: живопись; графика; скульптура; изделия прикладного искусства, быта и этнографии; предметы нумизматики; предметы археологии; редкие книги; документы; фотографии и негативы; предметы естественной коллекции; предметы истории техники; предметы печатной продукции; прочие предметы [1].

На протяжении многих лет краеведы, неравнодушные жители и ветераны района, а также учащиеся школ собирают экспонаты для музея. Это и старинные предметы обихода, домашняя утварь, различного рода документы. В музее хранятся монографии, краеведческие работы, статьи, освещдающие историю, быт населения, природу родной земли. Среди предметов присутствуют и уникальные находки – палеонтология (кости вымерших животных), орудия труда, предметы материальной культуры и быта, подлинные фотографии, письма и др.

Музей расположен прямо на берегу оз. Байкал (ул. Победы, 37). Здание небольшое по размерам, а территория самого музея составляет 420 кв. м. Музей имеет два входа. Один для посетителей (гостей и туристов), желающих осмотреть экспозицию или заказать экскурсию, второй с лавками для продажи сувенирной продукции. Внутри находятся один выставочный и два экспозиционных зала. Также имеются тематические экспозиции под открытым небом: аллея Славы и аллея Чести, АН-2 (памятник первопроходцам БАМа), «Память сердца БАМ», «Рыбацкое зимовье», юрта, а также культурно-туристический комплекс «Верхнеангарский острог» в пространстве «новых землиц», построенный в 2016 г. к 370-летию Нижнеангарского острога в честь казаков-первоходцев Северобайкалья [3].

Современная стационарная экспозиция музея представлена 9 тематическими разделами: «Чудесный мир Северобайкалья», «Освоение Северобайкалья», «Аборигены Северо-Байкальского района – эвенки», «Семейские в Бурятии», «Мир на Байкале», «Листая бережно страницы» (из коллекции редких и старинных книг), «Нумизматика», «Родословные Северо-Байкальского района», «Социалистический быт» [4].

К сожалению, у музея нет своего официального сайта, а лишь небольшая страница на сайте МКУ «Управление культуры и архивного дела МО «Северо-Байкальский район». Отсутствует представительство музея и в каких-либо социальных сетях. Только на видеохостинге YouTube имеется онлайн-экскурсия «Историко-краеведческий музей п. Нижнеангарск», где демонстрируется зал «Боевой славы». В экскурсии рассказывается о Великой Отечественной войне, а точнее о вкладе в победу, который внесли местные жители. Также в видео представлена статистика погибших жителей [5].

В 2017 г. был размещен еще один ролик продолжительностью 2:16 мин, но видео является скорее ознакомительным обзором экспозиции и не сопровождено какими-либо комментариями [6].

Тем не менее, отношение посетителей к деятельности музея можно проследить в отзывах, оставленных на различных

туристических сайтах, например: «В музее очень много интересных экспозиций. Там можно узнать о культуре эвенкийского и бурятского народов, об истории Северобайкалья и о строительстве БАМа. В музее работают профессиональные и доброжелательные люди» (отзыв от 1 сентября 2020 г.); «Классный музей, приветливые сотрудники, есть много стендов и материала о жизни северного края Байкала» (отзыв от 19 августа 2019 г.). Все просмотренные нами отзывы – положительные и носят оценку 4–5 звезд из 5, единственным недостатком посетители отмечают небольшое по размерам экспозиционное помещение [7].

Кроме того, для изучения эффективности работы музея на сайте МКУ «Управление культуры и архивного дела» МО «Северо-Байкальский район» размещена анонимная анкета для населения по оценке качества оказываемой услуги АУ «Историко-краеведческий музей Северо-Байкальского района им Н. К. Киселевой» [3].

В качестве рекомендаций для деятельности музея можно выделить: необходимость создания самостоятельного полноценного официального сайта и страниц в различных социальных сетях; сделать более доступными услуги для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья; применять в музее более современные технологии (аудиогид, мультимедийное оборудование и др.).

Несмотря на вышеизложенное, можно констатировать, что залы музея и музейные открытые площадки, костюмированные герои, сувениры с местной экзотикой оставляют неизгладимое впечатление у посетителей музея.

Музей ведёт активную работу по привлечению внимания общества к истории своего родного края, патриотическому воспитанию подрастающего поколения. Большое внимание уделяется празднованию памятных дат.

Муниципальный музей органично вписывается в культурную жизнь района, принимает на себя функцию обеспечения преемственности культурно-исторического развития, вовлечения в мир духовных ценностей.

Примечания

1. АУ «Историко-краеведческий музей Северо-Байкальского района им. Н.К. Киселевой» // Find-Org : [сайт]. URL: https://www.find.org.com/cli/6063060_au_istoriko_kraevedcheskij_muzej_severo_bajkalskogo_rajona_im_n_k_kiselevoj (дата обращения: 14.09.2020).
2. Золотой фонд Сибири : сайт. URL: <http://gf.baikal.ru/ru/womans/showPerson.html?action=show&id=339&library=2&division=5&offset=15> (дата обращения: 14.09.2020).
3. МККУ «Управление культуры и архивного дела» по МО «Северо-Байкальский район» : офиц. сайт. URL: <http://сбкультура.рф/uchrezhdeniya/muzej/> (дата обращения: 14.09.2020).
4. Районный историко-краеведческий музей Нижнеангарска // RUSSIA TRAVEL : национальный туристический портал. URL: <https://russia.travel/objects/257435/> (дата обращения: 14.09.2020).
5. Историко-Краеведческий музей п. Нижнеангарск : онлайн экскурсия // YouTube канал. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g8q2pknbTuY> (дата обращения: 14.09.2020).
6. Краеведческий музей Нижнеангарска // YouTube канал. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jQiKzJ2oHO4> (дата обращения: 14.09.2020).
7. Историко-краеведческий музей // Яндекс. Карты. URL: https://yandex.ru/maps/org/istoriko_krayevedcheskiy_muzey/34553019159/reviews/?ll=109.560643%2C55.772999&source=wizbiz_new_text_single&z=16 (дата обращения: 14.09.2020).

УДК 373.035.6(571.54)

Теблоева Д. В.
Tebloeva D. V.

Неманова Э. А., научный руководитель
Nemanova E. A., scientific supervisor

ПЕРСПЕКТИВЫ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

PROSPECTS OF ETHNOCULTURAL EDUCATION

Статья посвящена изучению этнокультурного образования. Рассматриваются взаимосвязи таких понятий, как этнокультурное образование, этнокультурная компетентность, многонациональный регион.

The article is devoted to the study of ethnocultural education. The relationships of such concepts as ethnocultural education, ethnocultural competence, multinational region are considered.

Ключевые слова: этнокультурное воспитание, школа, ценности.

Keywords: ethnocultural education, school, values.

Этнокультурное образование способствует приобщению нового поколения к исторической памяти своего народа, возрождению чувства ответственности и гордости за свой народ, формированию уважительного отношения к традиционному наследию. В последние десятилетия перед общеобразовательными и социокультурными учреждениями встает задача гуманитаризации образования и популяризации этнокультурного воспитания, являющегося важным средством и фактором воспитания духовной культуры личности, развития нравственных и физических качеств, творческой активности.

Поскольку на территории Республики Бурятия проживает большое количество этнических и субэтнических групп, диаспор, возникает необходимость в развитии и продвижении различных форм этнокультурного образования для стабильного существования. В своей книге «Межкультурная коммуникация в информационном обществе» Ю. Татарухина отмечает, что во взаимодействии культур на этническом уровне

отчетливо проявляются две тенденции: «Взаимное усвоение элементов культуры, с одной стороны, способствует интеграционным процессам, взаимному культурному обмену и обогащению, а с другой, сопровождается усилением этнического самосознания, стремлением к закреплению этнической специфики» [7, с. 176].

Этно-(поли)культурное воспитание имеет немало общего с интернациональным. Результатами поликультурного воспитания, как и интернационального, должны быть: понимание и уважение иных народов, культур, жизненных ценностей; осознание необходимости взаимопонимания между людьми и народами; способность к межнациональному общению, осознание не только прав, но и обязанностей в отношении иных культурных и национальных групп. «Поликультурное воспитание предусматривает межнациональное и межэтническое взаимодействие, формирует чувства солидарности и взаимопонимания, противостоит дискриминации, национализму, расизму. В настоящее время понятия «поликультурное» и «интернациональное» стали синонимами и приобрели повсеместный характер» [8, с. 1].

Концепция этно-(поли)культурного подхода к воспитанию предлагает по-новому взглянуть на возможности школы в реализации взаимодействия учителей и учеников в педагогическом процессе. Этнокультурное образование – это совокупность знаний о мировоззрении, нравственных особенностях и исповедуемой религии народа, основой которых выступает уникальность каждой культуры, а также выработанная тысячелетиями система воспитания.

Образование современного человека связано с формированием этнокультурной компетентности, потому что именно в школе у ребенка формируется понятие толерантности и равенства, индивид сталкивается с проблемами гражданского, духовного, нравственного и профессионального самоопределения. «Этнокультурная компетентность – это интегральное свойство личности, выражющееся в совокупности представлений, знаний о родной, а также о неродной этнокультурах, их месте в отечественной и мировой культуре,

опыте овладения этнокультурными ценностями, способности к диалогу культур, их сопоставлению, что проявляется в знаниях, умениях, навыках, моделях поведения в моноэтнической и полиэтнической среде» [1, с. 194]. Таким образом, личность на основе моральных и нравственных идеалов путем духовного и нравственного развития способна умело выстраивать отношения с окружающим миром.

У каждого народа есть своя история, традиции, обычаи, язык и многое другое. Каждая из культур имеет право на равенство среди культур других народов. Именно поэтому этнокультурное воспитание имеет такую большую ценность в современной образовательной программе. Этнография – историческая наука, изучающая культуры и быт народов, их происхождение, расселение, этническую историю и культурные взаимовлияния. В связи с тем, что этнография не преподается в школе, возникает необходимость популяризации опыта этнографических занятий в факультативной форме.

Мы предлагаем постепенный ввод в образовательную программу начальной школы дисциплины «Этнография Бурятии». Данный курс способен раскрыть основы истории региона, национального языка, культуры и их взаимосвязи. Этот курс направлен на развитие кругозора и повышение культурного уровня детей, овладение первичными навыками исследовательской работы.

Целью курса может стать формирование у младших школьников нравственных, эстетических, практических основ усвоения главных общечеловеческих ценностей.

Среди задач курса выделяются:

- в воспитании: осознание учащимися единства человека со своим народом, воспитание уважения и любви к культуре родного народа и культуре соседей;

- в обучении: углубление и расширение имеющихся у школьников знаний о культуре народов Бурятии;

- в развитии: дать понятие о народах, проживающих в данной местности; ознакомить учащихся с духовной и материальной культурой народов; расширить у учащихся представление об историко-культурном материале народов.

В целом, этнокультурное воспитание как важнейшее условие духовно-нравственного развития и воспитания учащихся – важнейшая задача современного образования, которому «отводится ключевая роль в духовно-нравственной консолидации российского общества» [3, с. 5].

На протяжении всей жизни человек учится чему – то новому для того, чтобы совершенствоваться в деле, которым он занимается. Т. А. Бакланова пишет: «образование – это единый целенаправленный процесс воспитания и обучения, являющийся общественно значимым благом и осуществляемый в интересах человека, семьи, общества и государства» [2, с. 22]. Несомненно, тема образованности будет всегда открытым вопросом для общества, ведь образование напрямую связано с компетентностью.

В рамках модернизации российского образования компетентностный подход рассматривается как одно из главных направлений, способствующих обновлению и улучшению нашего образования. Одна из главных основ содержания общего образования являются «ключевые компетентности».

«Компетентность – это в большей степени ситуативная категория, выражается в готовности к осуществлению какой-либо деятельности в конкретных профессиональных ситуациях» [6, с. 25]. Соответственно, компетентность предполагает знания, умения, навыки; действия, принятые в рамках общества. Быть этнокультурным компетентным – это значит иметь знания в области этнографии, истории региона, фольклорного наследия. Благодаря этому формируются представления и знания, навыки поведения, способствующие толерантному соседству представителей разных национальностей.

Педагог с уже сформированной картиной мира, личностными особенностями и качествами способен оказать сильной влияние на мировоззрение ребенка, на его отношение к окружающей действительности и ценностные ориентации [4; 5]. Если педагог не обладает данным качеством, не обладает системой ценностных отношений к людям как носителям разных этнокультур, то он не сможет сформировать этого и у ребенка.

Наблюдаемое нами столкновение различных национальных культур и связанных с ними ценностных приоритетов, образов жизни, с одной стороны, создает условия для их взаимодействия и развития, с другой стороны – может стать источником непонимания и отчуждения. Степень отчуждения зачастую зависит от уровня этнокультурной компетентности индивида, заключающейся в наличии или отсутствии начальных знаний об этничности, менталитете, этнической истории региона. Это позволяет нам сделать вывод о том, что этнокультурное воспитание школьников имеет перспективы для дальнейшего развития в общеобразовательной сфере.

Примечания

1. Афанасьева А. Б. Этнокультурное образование: сущность, структура содержания, проблемы совершенствования // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 3. С. 189-195.
2. Бакланова Т. И. Педагогика народного художественного творчества. СПб. : Лань : Планета музыки, 2016. 160 с.
3. Данилюк А. Я., Кондаков А. М., Тишков В. А. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России. М. : Просвещение, 2009. 26 с.
4. Каптерев П. Ф. Избранные педагогические сочинения / под ред. А. М. Арсеньева ; сост. П. А. Лебедев ; Акад. пед. наук СССР. М. : Педагогика, 1982. 704 с.
5. Митина Л. М. Психология личностно-профессионального развития субъектов образования. М. ; СПб. : Нестор-История, 2014. 376 с.
6. Сергеев А. Г. Компетентность и компетенции. Владимир : Изд-во Владимир. гос. ун-та, 2010. 107 с.
7. Таратухина Ю. В., Цыганова Л. А., Ткаленко Д. Э. Межкультурная коммуникация в информационном обществе : учеб. пособие. М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2019. 255 с.

8. Шкутина Л. А., Пустовалова Л. М. Теоретические особенности поликультурного воспитания детей дошкольного возраста // Актуальные проблемы естественных и гуманизированных наук. 2010. № 4. С. 305-309.

УДК 792.8(510:470)

*Фэн Юйди
Feng Yudi*

*Санжеева Л. В., научный руководитель
Sanzheeva L. V., scientific supervisor*

БАЛЕТНОЕ ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО КОММУНИКАЦИИ МЕЖДУ РОССИЕЙ И КИТАЕМ

BALLET ART AS A MEANS OF COMMUNICATION BETWEEN RUSSIA AND CHINA

В данной работе предпринята попытка исследования балетного искусства в Китае, которое рассмотрено с точки зрения культурной коммуникации с Россией. Показаны причины влияния русской балетной школы на развитие современного китайского балета.

The article attempts to study the ballet art in China from the point of cultural communication with Russia. The reasons of influence of the Russian ballet school on the development of modern Chinese ballet are shown.

Ключевые слова: танцевальное искусство, КНР, китайский национальный балет, русская балетная школа, культурная коммуникация.

Keywords: dance art, Chinese People's Republic, national ballet of China, Russian ballet school, cultural communication.

В китайской культуре танцевальное искусство является одним из самых древних. Ещё в древности в китайской культуре встречаются иероглифы «У» и «Юэ», которые означают танец и музыку. Тогда танцевальное и музыкальное искусство было напрямую связано с религиозными и шаманскими ритуалами.

«Каноны танцевальных движений со своим символическим толкованием начали зарождаться во время правления династии Чжоу» [1, с. 251]. Император способствовал развитию музыки и танца, создавая специализированные хореографические школы. Танцевальное искусство продолжало развиваться и в период Хань, во время которого танцы занимали доминирующее положение в тех же религиозных ритуалах и народных обрядах. В это время в Китае процветало конфуцианство, которое дополнило культуру танца новыми духовными смыслами [1, с. 251].

В период Тан танцевальная культура достигла своего наивысшего расцвета. Кроме того, Китай к этому моменту культурно взаимодействовал с множеством других стран, многие из которых наложили свой отпечаток на искусство китайского танца. В частности, в китайском танце можно найти влияние индийской, иранской и буддийской культуры. Также к этому времени у китайского танца сформировалась групповая классификация. Разделялись группы «цзянь у, жуань у, цзы у, хуа у и ма у» [1, с. 251]. Первые две группы происходят из гражданских и военных танцев раннего периода и основываются на идеи раскрытия целостной картины мира внутри танца. Последние три группы развивают символические элементы и линейную хореографию.

Период Тан также важен для танцевального искусства двумя значимыми культурными событиями. Это построение двух танцевальных организаций – Императорской академии и академии «Грушевый сад». Была сформирована первая профессиональная танцевальная группа. Первым китайским хореографом стал император Ли Шиминь из династии Тан. Другой император Ли Лунцзи был выдающимся музыкантом и постановщиком. Одна из самых известных его хореографических постановок – «Песня вечной печали». Период Тан стал последним периодом, когда китайский танец развивался самостоятельно. В будущем искусство китайского танца стало постепенно соединяться с песенным и устным творчеством, что впоследствии сформировало традиционную музыкальную драму. Балетное искусство в Китае начинает своё

развитие в середине 20 века после образования КНР. Первая танцевальная труппа появилась в Китае в 1949 году, созданная в стенах Центральной театральной академии. Спустя 15 лет в Китайской народной республике действовало уже более 20 танцевальных групп. Огромное влияние на создание балета европейского типа в Китае оказал русский классический балет.

В 1954 году в Китай на гастроли прибыл Большой театр, который продемонстрировал китайской аудитории шесть спектаклей. «Лебединое озеро» со знаменитой советской артисткой балета Галиной Улановой в главной роли оказалось наибольшее впечатление на зрителей. Огромным плюсом полученных впечатлений от русской балетной школы стало распоряжение Министерства культуры КНР, согласно которому в только что созданном Пекинском хореографическом училище было решено открыть балетное отделение. В качестве преподавателей были приглашены советские специалисты Пётр Андреевич Гусев и Виктор Иванович Цаплин. Позже в Пекинской академии танца также был открыт факультет классического балета. Были также приглашены советские педагоги О. А. Ильина, Н. Н. Серебренников и В. В. Румянцева, которые не ограничивались преподаванием только на отделении балета, они обучали студентов и на отделениях классического и народного танца.

В 1959 году была основана экспериментальная балетная труппа (Бэйцзин удао сюэсяо шиянь балэй-утуань), её артистами стали первые выпускники Пекинской академии танца. Экспериментальная труппа была в Китае первой, исполняющей мировые классические постановки. Позднее она переформировалась в Центральную балетную труппу (Чжунъян балэй-утуань).

В это же время в Пекине под руководством П.А. Гусева состоялась премьера «Лебедого озера» П. И. Чайковского, все партии в котором исполняли китайские артисты. Пётр Андреевич Гусев проработал в Китае около двух лет и за это время, кроме упомянутого «Лебедого озера», он также поставил балеты «Корсар» и «Жизель» на музыку Адольфа Адана. В 1962 году Гусева сменил другой советский хореограф –

Ростислав Владимирович Захаров. Под его крылом была поставлена балетная постановка «Бахчисарайский фонтан» на музыку Бориса Асафьева.

В 1963 году был построен Центральный театр оперы и балета, который взял за основу из подразделений Центрального экспериментального оперного театра, организованного в 1953 году. Таким образом, центр балетного искусства перекочевал из Пекина в Шанхай. В 1960 году здесь была построена балетная школа с отделением европейского классического танца. Преподавателями стали выпускники Пекинского хореографического училища.

Главное отличие Шанхайской балетной школы от Пекинской заключалось в том, что первая развивала не столько советский балет, сколько его китайскую интерпретацию. Однако их первые постановки всё равно относились к российским балетам, среди них были фрагменты из балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского, акт «Лебединого озера», «Дон Кихот» Л. Ф. Минкуса и другие) [2]. Первые оригинальные постановки китайских хореографов стали появляться в конце 1950-х годов и основывались они на традиционных народных сюжетах. Например, постановка «Юй мэй жэнъ» (в хореографии Ли Чэнсяна и Ван Ши-ци) родилась из мифологического сюжета про любовь рыбака и русалки, которая была освобождена из рук морского чудовища отважным юношем. Другие оригинальные спектакли были поставлены в Пекинском театре оперы и балета. В 1957 году балетмейстеры Ван Пин и Ван Сисянь поставили балет «Белая змейка», основанный на музыкальной драме, другие балетмейстеры Ли Чжуналун и Хуан Бошу представили балет «Волшебный фонарь» на музыку композитора Чжан Сяоху.

В 1959 году была представлена очень интересная экспериментальная постановка «Пять красных облаков», посвященная революционной борьбе китайского народа. Авторами балета стал Гуанчжоуский армейский ансамбль. Стоит отметить, что в это время создавались балеты, основанные на исторических событиях, посвященные современным людям, кроме всего прочего в них прослеживались социально-

политические мотивы. Одними из ярких примеров таких социальных балетов являются «Хунсэ ннян-цзы цзюнь» и «Бай-мао нуй» (1965 г.).

Другой невероятно известный балет «Седая девушка» также посвящен национальному оперному сюжету. Много схожих черт с этим балетом можно обнаружить в постановке «Красный женский отряд». Оба балета повествуют о событиях, происходящих до 1949 года. Последний состоит из 8 частей, обладает непростой сюжетной линией, посвященной женской дружбе. Он был поставлен в 1964 году на основе классической европейской хореографии. Эти хореографические постановки наглядно изображают специфику китайского балета, созданную на его начальном этапе развития. Это и нередкое обращение к элементам национального танца, и применение сюжетов из национальной истории, и воздействие социальных мотивов.

Далее наступило десятилетие «культурной революции», которое пагубно сказалось на искусстве балета и других танцевальных направлениях. Многие спектакли были запрещены, некоторые изъяты из репертуара, для других балетных постановок было решено переписывать сценарий, меняя смысловой контекст. Балет «Красавица-рыба» был подвержен безусловному запрету, так как его содержание показалось слишком поверхностным и наивным. Полноценное разрешение получил балет «Красный женский отряд» как революционная образцовая постановка. Он был исполнен необычным коллективом – рабоче-крестьянской солдатской балетной труппой.

Радикальные переделки коснулись балета «Седая девушка», несмотря на его военно-патриотический характер и насыщенность социальными мотивами. В итоге содержание балета было кардинально изменено, в него внесли массу смысловых корректировок. Первичную редакцию он смог вернуть себе только после «культурной революции». Традиционный балет вновь возродился в 1978 году, прежние спектакли получили официальное разрешение. Также был сформирован Центральный оперный театр, который позже преобразовался в Центральный театр оперы и балета,

присоединив к себе Центральную балетную труппу. В 1979 году образовалась Шанхайская балетная группа – самый крупный балетный коллектив Китая. Уже с 80-х балетное искусство распространилось по всей стране, в результате чего мгновенно стали образовываться провинциальные балетные коллективы. В Цзилине, Внутренней Монголии и некоторых небольших городах, таких как Ханчжоу и Сучжоу тоже стали появляться балетные коллективы. В 1985 году состоялся первый Всекитайский конкурс балета, который впоследствии проводился раз в 4 года [2].

Также с 80-х годов постановщики китайского балета стали обращаться к литературным произведениям. Это новаторство вновь послужило русско-китайской культурной коммуникации, так как балеты ставили по пьесам знаменитого современника драматурга Вань Цзя-юй, который, в свою очередь, создавал свои произведения под влиянием русских и европейских авторов. Вань Цзу-юй выступал за бережное отношение к мировому наследию, а также за расширение культурных контактов КНР с другими странами. По мотивам его произведений ставили балеты, такие как «Лэйюй» и «Гроза». Ху Жун-жун являлся главным хореографом балета «Гроза», как и многие другие, балетному искусству он обучался у советских педагогов [2, с. 124]. Благодаря тому, что он хорошо владел европейским танцем во многих его стилистических вариациях, в 1960 году его назначили директором Шанхайской танцевальной школы. Таким образом, культурное взаимодействие между Россией и Китаем к этому времени вышло уже за пределы балетного танца и теперь охватывало литературу, по мотивам которой ставили многие балетные спектакли.

В 1990-х гг. стали появляться дискуссии, посвященные проблеме корреляции традиционных и собственно балетных элементов в танцевальных постановках. Многие критики придерживаются позиции создания национального балета, который бы ориентировался исключительно на «классический» и народный «китайский» танец. Стоит уточнить, что современное балетное искусство Китая продолжает синтез различных видов искусства, в том числе включая в себя

практики мировой хореографии. В последнее время всё больше растёт интерес к традициям и опыту русской балетной школы, обусловленный прочными историческими связями.

Подводя итоги, можно убедиться в том, что огромное значение для культурной коммуникации между Россией и Китаем оказало именно балетное искусство. На протяжении многих десятилетий русские мастера и педагоги обменивались опытом с китайскими танцовщиками и хореографами. Весомый пласт в балетном искусстве занимали постоянные гастроли, культурное взаимодействие, совместные коллaborации.

Это сотрудничество не прекращается до сих пор и только продолжает способствовать культурной коммуникации двух стран. Благодаря русским танцовщикам и хореографам произошло знакомство Китайского танца с европейским классическим балетом. Их общими усилиями были поставлены первые крупные балеты в Шанхае и других городах. Современный китайский классический балет – не что иное, как успешно реализованный синтез русской школы танца с национальным танцем и культурой Китая.

Примечания

1. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М. : Сов. энцикл., 1981. 623 с.
2. Вац А. Б. Танцевальное искусство Китая: история и современность. СПб. : Лань : Планета Музыки, 2011. 224 с.

Шадапова А. Б.
Shadapova A. B.

Амгаланова М. В., научный руководитель
Amgalanova M. V., scientific supervisor

**ТОРГОВЫЕ ПУТИ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ
МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ
(НА ПРИМЕРЕ ВЕЛИКОВОГО ШЕЛКОВОГО ПУТИ)**
**TRADE ROUTES AS A FACTOR OF INTERCULTURAL
COMMUNICATION DEVELOPMENT
(TAKING THE GREAT SILK ROAD AS AN EXAMPLE)**

Торговые отношения представляют собой неотъемлемую и важнейшую часть истории человечества, историю развития межкультурных коммуникаций. Статья посвящена особенностям становления Великого шелкового пути.

Trade relations are an integral and important part of the history of mankind, the history of intercultural communications development. The article is devoted to the peculiarities of the formation of the Great silk road.

Ключевые слова: культура, межкультурная коммуникация, торговля, торговые пути, Великий шелковый путь.

Keywords: culture, intercultural communication, trade, trade routes, the Great silk road.

С глубокой древности торговля являла собой процесс обмена различными продуктами материальной культуры между отдельными группами людей. Именно торговля обеспечивала обращение товара (материальных ценностей), его движение из сферы производства в сферу потребления и доведение товара до потребителя.

История торговли своими корнями уходит в каменный век, но изначально она существовала в достаточно примитивном виде и носила исключительно натуральный характер. В целом торговля представляла собой обмен товаров, главной целью

которого было извлечение какой-либо выгоды для участников сделки. Впоследствии развитие общественных отношений, установление в экономическом секторе того или иного государства господствующего способа производства обусловило оборот товаров, а также характер торговых операций. Кроме того, развитие производительных сил повлекло за собой появление специализации производства, получение стабильного добавочного продукта. Все это предопределило появление денег. Следует отметить, что имело место одновременное использование нескольких предметов в качестве денег, в частности, мех, золото, драгоценные камни, высококачественная древесина, янтарь, оружие, рабы и многое другое.

Одним из первых видов торговли была сухопутная торговля, что было обусловлено равнинным ландшафтом Евразии, простиравшейся от Атлантического до Тихого океана, что давало безусловные преимущества именно для развития сухопутной торговли. На этой огромной территории, начиная с IV тысячелетия до н. э., караваны перевозили товары, о масштабах чего свидетельствуют археологические находки на территории от Китая до Северного Причерноморья. Новый этап в развитии торговли начался в начале II тысячелетия до н. э. С выходом на мировую торговую арену финикийцев – народа, проживавшего вдоль восточного побережья Средиземного моря. Финикийцы строили морские корабли, тем самым способствовали развитию морской торговли. К VII в. до н. э. относится передвижение финикийских кораблей, обогнувших Африканский континент. При этом исследователями отмечается, что морские и сухопутные торговые пути напрямую не пересекались.

XII век до н. э. связан с активизацией мореплавания в Древней Греции, приведшей к дальнейшему расширению морской торговли и греческой колонизацией районов Средиземного, Черного и Азовского морей. Таким образом, продукция, доставляемая до этого лишь сухопутными и речными путями, получила выход в Средиземноморские страны. Наоборот, товары из стран Древнего Египта, Ближнего Востока, Аравии стали доступны жителям Евразии. Кроме того,

некоторые греческие колонии, основанные в устье Днепра и Дона, имели прямой выход к Днепровскому и Волжскому торговым путям. Арабо-мусульманская экспансия, начавшаяся в VII–VIII веках, разорвала тысячелетние торговые отношения и связи Запада с Ближним Востоком и Индией.

Торговые отношения существовали и в кочевом мире. В целом следует отметить, что начало расцвета кочевой культуры, создание кочевых государственных образований относится к середине I тысячелетия до н. э. Жизнь кочевых народов была связана с соседними земледельческими цивилизациями и напрямую зависела от материальной продукции, поступавшей от них, например, в виде дани (скифы, хунну, тюрки и др.) или завоевании земледельцев и переселении на их территорию (авары, булгары и др.). В период первого кочевого государства на территории Центральной Азии – государства Хунну были установлены прямые контакты между Китаем и Римом. Так был сформирован Великий шелковый путь, проходивший через территорию кочевого государства. Позднее в эпоху владычества Монгольской империи XIII–XV веков в результате монгольских завоеваний была сформирована цепь международной торговли, а также технологических и культурных обменов.

Исследователями различных научных направлений, занимающихся изучением особенностей развития и функционирования торговых путей древнего периода, отмечается объективная необходимость их возникновения на определённом этапе социально-экономического и культурного развития древних государств. К услугам исследователей сегодня предоставлен богатейший археологический материал, который дает возможность использовать сведения письменных и материальных источников. Поэтому функционирование торговых сухопутных и морских путей напрямую связано с историей возникновения и развития оседлых земледельческих государств и политических объединений кочевников.

Исследование торговых путей представляет собой перспективное направление в культурологии, поскольку, с одной стороны, может рассматриваться как предметно-вещный мир, окружающий человека. С этой точки зрения, торговый путь

может быть представлен как «репрезентация смыслов культуры, как возможность за бытом увидеть бытие. Предметность повседневного мира может быть представлена как система пространств («система вещей» по Ж. Бодрийару)» [2, с. 34]. С другой стороны, торговый путь – это не простой обмен товарами, это коммуникативное пространство, канал обмена культурными достижениями, знаниями, технологиями, идеями. История человеческой цивилизации демонстрирует богатейшую культуру, ставшей основой для взаимодействия народов и диалога культур. Система торговых путей, которые связали народы Запада и Востока, является символом такого диалога культуры.

Человеческая цивилизация имеет достаточное количество примеров взаимного и длительного экономического и культурного сотрудничества между различными странами и народами, имеющими различные социально-политические, религиозные и этнические традиции. В результате исследований ученых-археологов установлено, что одним из первых торговых путей является так называемый Лазуритовый путь, который функционировал в IV тысячелетии до н. э. Из таких районов, как Бадахшан (Афганистан), Южное Прибайкалье, Памир в древние города Месопотамии (Ур, Лагаш) и Индской цивилизации (Харappa, Мохенджо-Даро) перевозился полудрагоценный камень лазурит. «Наиболее ранняя находка лазуритовых бус связана с хвалынско-среднестоговской общностью (Нальчикский могильник, первая половина 5-го тыс. до н. э.)» [5].

В III–II тысячелетии до н. э. основным объектом международной торговли стало «северное золото» – янтарь. Изделия из янтаря, как и сам камень, археологи находили в достаточно больших количествах в погребениях на огромном пространстве Зауралья, Ближнего Востока, Средиземноморья. Янтарные украшения встречаются даже в гробницах египетских фараонов. Янтарный торговый путь незримыми нитями связывал население регионов Европы, Азии и Африки.

Еще одним известным караванным путем стал Нефритовый путь, который сложился к середине II тысячелетия

до н. э. Нефрит – это полудрагоценный камень, который характеризуется высокой прочностью, который добывался в Саянских горах (Россия), в Хотане (Синьцзянь, Китай). В Древнем Китае в период Шан-Иньской династии нефрит приобрел важное значение, из него изготавливали ритуальные обрядовые предметы для религиозных и государственных церемоний. О его значимости говорит тот факт, что китайцы за нефрит платили шелком. В других государствах древности из нефрита изготавливали украшения, оружие и даже орудия труда. «Этот торговый путь, помимо простого обеспечения товарообмена между людьми, кроме того соединял культуры народов Восточной Европы, Сибири и Китая, способствовал обмену технологиями и идеями. Великий нефритовый торговый путь был непосредственным предшественником Великого шелкового торгового пути» [1].

Позднее уже во времена скифов в середине I тысячелетия до н.э. нефритовый путь стал караванным путем, по которому стали перевозить изделия из шёлка. Практически в то же самое время шелк появился в древних захоронениях в Германии (Бавария) и на Балканах (Македония).

Таким образом, торговые пути не только связали между собой страны и континенты. Торговые пути издревле представляли собой сложные культурно-экономические мосты, соединявшие народы и цивилизации, у истоков их возникновения и формирования лежали караванные дороги, по которым перевозили камни. Именно полудрагоценные камни становились в древности предметом культа и, соответственно, торговли. Примерами древнейших трансконтинентальных торговых путей в Евразии могут служить пути, по которым текли нефрит, лазурит, янтарь.

Торговые пути в истории человечества являются важнейшей формой межкультурной коммуникации. Одним из самых древних и известных торговых путей является Великий шелковый путь, на примере которого можно проследить историю контактов Востока и Запада. Китай подарил всему миру множество уникальных культурных достижений, среди которых

можно назвать фарфор, порох, компас, бумагу и многое другое. Однако самым загадочным и легендарным является шелк.

Шелк – символ Китая, мягкая ткань, которую добывают из нитей тутового шелкопряда, это одна из самых прочных тканей, которая обладает неповторимой мягкостью и имеет необычайные свойства, за которые ценится и за пределами Китая. Шёлк в отличие от шерсти, имеет волокно длиной до 590–910 метров. Качество натурального шёлка во многом зависит от того, чем питается тутовый шелкопряд, каким способом разматываются и обрабатываются нити. Натуральные шёлковые ткани производят из тонких нитей, которые получают из коконов шелкопряда. Шёлковая нить (шёлковое волокно) имеет равномерную толщину, эластичное, блестит, а также особо прочное. Ткани из волокон натурального шёлка легки, воздухопроницаемы, моментально впитывают влагу и очень быстро сохнут. «На какие только хитрости не пускались чужестранцы, чтобы выведать тайну производства!» [4].

По мнению Конфуция, шелководством стали заниматься еще в Китае в третьем тысячелетии до нашей эры и до шестого века его секрет хранился втайне [3]. Шёлк же стал, во-первых, важным предметом для торговли, а во-вторых, послужил толчком для развития международных отношений. Российские синологи в фундаментальном многотомном труде «Духовная культура Китая» отмечают, что впервые в истории человека на огромных просторах от Средиземноморья до Тихого океана Великий шёлковый путь проходил через различные страны и народы, соединил и объединил их материальную, творческую и духовную культуры. Пару веков по этому пути проходил межкультурный обмен идеями, технологиями, ремеслами, верованиями и т. д. Караваны следовали по этому пути и их ничего не останавливало. Азиатские пустыни, грозные кочевники, которые могли напасть на караван, тернистые пути.

В Индии широкое распространение шелка относится ко II веку до н. э. Имеется предположение, что именно Индия стала посредником в торговле шелковыми тканями и готовыми изделиями из этого прекрасного материала между Китаем и западными странами. В Римской империи шёлк был роскошью,

настолько ценным, что часто использовался в качестве валюты в торговле, а надевать одежду из него было позволено только богатым людям. Туда шёлк уже привозился в форме готовых тканей. Достоверно известно о его значимости во времена античности. Например, в период правления Александра Великого в качестве ценной добычи захватывали и шёлковые знамена.

Очень важное достоинство, за которое шёлк ценили в Европе – в нем не заводились насекомые, которые досаждали в те времена многим людям, не отличавшимся особой чистоплотностью. Так как шёлковых тканей было обнаружено большое количество, хотелось более подробно обратить внимание на разнообразие видов шелковых тканей. Крепдешин – «китайский креп» – вид шёлковой креповой ткани, имеет умеренный блеск. Это самый популярный вид натурального шёлка. Атлас – плотная шёлковая (полушёлковая) ткань атласного переплетения с гладкой блестящей лицевой поверхностью. Бархат приобрел всеобщее признание в XII веке; его привезли кашмирские купцы халифата в Багдаде, где сразу же эта ткань приобрела исключительность и стала одеждой для аристократии. Газ – это невесомая, прозрачная ткань особого газового переплетения. В процессе ткачества две нити основы переплетаются с другой нитью и не уплотняются при этом. Органза – жесткая, прозрачная ткань, производится путем не переплетения, а скручивания двух волокон. Бывает блестящая и матовая. Туаль – тонкая натуральная шёлковая ткань с полотняным плетением и блеском, которая в основном используется на подкладке дорогой одежды. Фуляр – мягкий шелк, может быть окрашен, либо на ткани может быть нанесен рисунок, чаще набивной. Получил распространение с XVIII века, и сначала его использовали для изготовления носовых платков. Шифон – тонкая шелковистая ткань полотняного переплетения повышенной плотности, напоминающая вуаль, она чрезвычайно тонка, прозрачна и воздушна.

В IV–VI веках производство шёлка перестало быть монополией Китая; он начинает появляться и изготавливаться в Средней Азии, Корее, Индии, Японии. Скорее всего,

шелководство не зародилось там самостоятельно, вероятнее, что оно проникло туда из Китая, скорее всего очень сложным путем, так как вывоз тутовых шелкопрядов был под строжайшим запретом и карался смертной казнью.

Таким образом, мы можем отметить, что значение шелка стало ключевым в межкультурном диалоге, где Китай больше отдавал, чем получал от западных торговцев, происходил взаимообмен знаниями, религией, культурой, технологиями и, конечно, Китай строжайше охранял свои секреты, но всё же уникальные технологии перенимались, и уже не только Китай мог производить шелк и разводить тутовых шелкопрядов. Шелк стал целой культурой, его история насчитывает не одно столетие. Его боготворили, превозносили, отдавали жизни в долгом и тернистом пути, за него платили огромные состояния и его мечтали заполучить все от правителей до простых людей. Сегодня шелк стал доступен каждому, но не утратил ценности и притягательности.

Примечания

1. Гумилев В. Ю., Юдин Т. М., Постников А. А. Торговые пути Древней Евразии // Гуманитарные научные исследования. 2016. № 11. URL: <http://human.s nauka.ru/2016/11/17067> (дата обращения: 21.09.2020).
2. Гумилев Л. Н. От Руси к России. М. : АСТ, 2002. 392 с.
3. Духовная культура Китая. Т. 5. М., 2009. 653 с.
4. Краснова Е. Д. Шелка беспозвоночных // Природа. URL: <http://naukarus.com/shelka-bespozvonochnyh> (дата обращения: 22.09.2020).
5. Тюняев А. А. Древние торговые пути Урало-Поволжья по комплексным данным археологии, антропологии, генетики и мифологии // Культурно-образовательный портал. URL: <http://erzan.ru/news/drevnie-torgovye-puti-uralo-povolzhja-po-kompleksnym-dannym-arheologii-antropologii-genetiki-i> (дата обращения: 22.09.2020).

УДК 930.27(510)

*Шульга Д. П.
Shulga D. P.*

*Шульга П. И., научный руководитель
Shulga P. I., scientific supervisor*

**ДРЕВНЕКИТАЙСКИЕ ТЕКСТЫ И НАСКАЛЬНОЕ
ИСКУССТВО КАК ИСТОЧНИК
ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ СЮННУ¹**

**ANCIENT CHINESE TEXTS AND ROCK ART
AS A SOURCE FOR STUDYING THE XIONGNU**

Ввиду отсутствия у сюнну собственной письменной традиции, установление их происхождения и этнических связей весьма дискуссионно. Если исходить из основных имеющихся китайских нарративных источников, то мы видим разногласия у авторов древности и раннего средневековья. В статье кратко приводятся основные точки зрения, а также рассматривается наскальная живопись как источник.

Due to the lack of the written tradition among the Xiongnu, establishing their origin and ethnic connections is highly controversial. On the basis of the main available Chinese narrative sources, we see that there is a lack of consensus among the authors of antiquity and the early Middle Ages. The article briefly gives the main points of view and also considers rock painting as a source.

Ключевые слова: сюнну, петроглифы, Сыма Цянь, Северный Китай, Внутренняя Монголия.

Keywords: Xiongnu, petroglyphs, Sima Qian, Northern China, Inner Mongolia.

В отличие от бесписьменных скотоводческих культур раннего железного века и гунно-сарматского времени в Сибири, сюнну северного Китая достаточно хорошо описаны в

¹ Исследование выполнено при поддержке проекта РФФИ 18-09-00557 «Изучение памятников наскального искусства в археологии Китая (эпохи Древности и Средневековья)».

нарративных источниках Поднебесной. Вместе с тем, письменные источники, отвечая на одни вопросы, создают почву для других.

Первым пространным описанием сюнну² является раздел о них в «Исторических записках» Сыма Цяня. Там сообщается, что предки сюнну якобы происходили от династии Ся, и были известны как «чуньвэй» (淳维). Данный сюжет, описывающий, как семья последнего вана Ся под ударами шанцев ушла на север, перешла к скотоводству и дала начало сюнну, оказался довольно долгоживущим в китайской традиции [4, с. 62].

Один из основоположников китайской гуманитарной науки, Ван Говэй (1877–1926), в своей работе «Исследование гуйфана, куньи и сяньюнь» (王国维之《鬼方昆夷猃狁考》) сопоставлял названия древних народов из письменных памятников и делал выводы, что сюнну можно сопоставить с «гуйфан» (鬼方) времён Шан-Инь, «куньи» (昆夷), «сюньюй» (猃鬻) и «сяньюнь» (猃狁) Западной Чжоу, а также с жунами (戎), ди (狄) и ху (胡) эпохи Чуньцю.

Другой патриарх китайской археологии, один из первых специалистов по Синьцзяну, Хуан Вэнъби (1893–1966 гг.) написал работу «О происхождении сюнну» (黄文弼《论匈奴族之起源》), где предположил, что «линъху» (林胡), «лоуфань» (楼烦), «ицюй» (渠) и другие были по сути сюнну или по крайней мере выступили той основой, на которой, в результате взаимодействия, возникли сюнну. «Гуйфан» (鬼方), «хуньчжоу» (荤粥) и «сяньюнь» (猃狁), в свою очередь, он относил к цянам.

Некоторые современные исследователи, например, Ян Цзяньсинь (杨建新), Линь Гань (林幹) и Цзян Инлян (江应梁) считают, что сюнну в ходе своего сложного этногенеза, с одной стороны, вобрали в себя целый ряд северных племён (гуйфан,

² С точки зрения китайского языка именно «сюнну» является наиболее аутентичным и точным название. Форма «хунну» будет использоваться только во избежание тавтологии.

сюньчжоу, сяньюнь, жун, ди), а с другой – группы населения «хуаяся», выходцев с Центральной равнины.

Последняя точка зрения выглядит убедительнее, чем более ранние. Мы должны помнить, что северное порубежье Китая, по письменным источникам, всегда было обитаемо [3, с. 142]. Во времена полулегендарной Ся там жили «сюнььюй», в эпоху Шань – «гуйфан», в период Чжоу – «сяньюнь» (среди прочих), и все они были угрозой для земледельцев долины Хуанхэ. Приведем примеры.

В разделе о Пяти совершенномудрых императорах «Исторических записок» (史记·五帝本纪) есть строки о том, что Жёлтый император «на севере изгонял сюнььюй» («北逐牽粥»). Относительно эпохи Шан вовсе бытует мнение, что перемещение столицы (от шести до восьми раз) было связано, кроме прочего, с давлением северных племён. В объяснении к 63-й гексаграмме «И-цзина» читаем: «Правитель-предок ходилвойной на гуйфан, в течение трёх лет одерживал верх». В эпоху Чжоу о бедствиях, приносимых северянами, сообщает «Книга песен»: «Нет семьи из-за вторжений извне, сяньюни причина лишений» (靡室靡家, 獵狁之故). Чжоуский Сюань-ван (828–782 гг. до н.э.) много раз ходил в удачные походы на сяньюней, поэтому период его правления удостоился названия «эпохи взлёта» (中兴时期) [4, с. 63].

Естественно, эти (и другие) северные народы и племена то воевали, то объединялись друг с другом, закладывая основу для возникновения сюнну. Несмотря на периодические успехи армий с Центральной равнины, громивших «варваров», последние, естественно, не подвергались полному уничтожению. Очевидно, примерно то же самое происходило и во время внутренних войн на севере [3, с. 142–143]. Если одно племя усиливалось, то оно без труда включало в свой состав слабейших соседей. Примеры этому мы видим в историческое время. После того, как империя Хань окончательно одолела сюнну и изгнала многих из них из пределов китайской ойкумены, оставшиеся хунну были быстро ассимилированы усилившимися сяньби, приняв и их самоназвание. Было бы

разумно предположить, что нечто подобное происходило и во времена ранних династий (Шан и Чжоу).

Достаточно интересной является соотношение «этнонима» сюнну с понятием «ху» (胡). Сыма Цянь приводит письмо шаньюоя к императору Хань, где есть такой оборот: «На юге великая Хань, на севере мощные Ху. Ху также³ благословлены небесами» (南有大汉, 北有强胡。胡者, 天之骄子也). Фан Чжуанью (1902–1970 гг.) считал, что первый иероглиф в слове «сюнну» является передачей слога «kun», который в монгольском, венгерском и ряде тюркских языков означает «человек», «народ», «толпа» [2]. Это может служить косвенным доказательством этно-лингвистического разнообразия древних сюнну, держава которых объединяла племена различных языковых семей. Это же подтверждает реконструкция двух десятков слов из языка сюнну, упомянутых в китайских документах, проведённая Ширатори Куракичи (1865–1942 гг.) [6]. Дело в том, что слова эти относятся к тюркским, монгольским и тунгусо-маньчжурским языкам, что совершенно не удивительно, учитывая географическое расположение государства шаньюев.

Важно понимать, что мы далеко не всегда можем чётко интерпретировать информацию даже из самых известных письменных источников. Приведём пример. Согласно «Ханьшу», юэчжи разгромили усуней, и те ушли под покровительство сюнну в район Сичэна (西城, досл., «Западного города» или «Западного укрепления»). Здесь перед научным сообществом встает вопрос о локализации этого топонима. Ян Цзяньсинь в своей работе «История малых народов северо-западного Китая» (杨建新《中国西北少数民族史》) предполагал, что Сичэн располагался где-то в бассейне реки Жошуй (Эдзин-Гол) и был не каким-то единым поселением, а просто землями к западу от основного ареала сюнну. Цянь

³ Учитывая особенности «пунктуации» древнекитайского языка, частица 也 может переводиться не как «также», а как подобие знака препинания, означающего конец предложения.

Боцюань в работе «Праордина усуней и юэчжей и их продвижение на запад» (钱伯泉《乌孙和月氏在河西的故地及其西迁的经过》) сближал понятия Сичэн и Сиой («Западный край»), считая, что это название прежнего места обитания усуней в коридоре Хэси. В таком случае, написанное в «Ханьшу» следовало бы трактовать так, что сюнну сперва где-то приняли усуней (не в Сичэне), а через некоторое время, побив юэчжей, вернули своим союзникам исконную землю (Сичэн), поселив их там. Более экзотической точки зрения придерживались Ма Юн и Ван Бинхуа, которые в своей работе «Культуры Синьцзянского района» (马雍、王炳华《新疆地区的文化》) высказали предположение, что материалы могильника Алагоу недалеко от Турфана могут служить наследием усуней, проживавших здесь под защитой сюнну [4, с. 58]. Автор привел только один пример, но таковых еще великое множество.

С точки зрения археологии концепция «собирательности» сюнну косвенно доказывается тем, что хуннские материалы перекликаются с находками раннего железного века от Ганьсу до Пекина [1].

По поводу «ядра» сюнну, вокруг которого объединились остальные, существует масса споров. Наиболее устоявшиеся точки зрения гласят, что они были либо прототюрками, либо протомонголами. Впрочем, нужно признать умозрительность подобных гипотез, ибо они базируются отчасти на сохранившихся изображениях, отчасти на описаниях из письменных источников. Иногда для доказательства и вовсе привлекаются позднеантитичные описания гуннов (связь которых с сюнну весьма опосредована, даже если и существовала). Лингвистические исследования, как мы увидели, показывают различные языковые влияния в державе сюнну. При этом общепринятой является точка зрения о расовой монголоидности «ядра» сюнну (что не отменяет наличие в составе их империи и населения со смешанным расовым типом).

Помимо письменных источников, информацию о сюнну мы можем получить из наскальных изображений. С 1970-х годов

началось исследование петроглифов в горах Иньшань (горная система во Внутренней Монголии), Хэланьшань (хребет в Нинся-Хуэйском АР), а также на территории Улан-Цаба (городской округ во Внутренней Монголии). Все перечисленные территории относятся к ареалу сюнну. На рисунках мы видим жизнь скотоводов и охотников, коими, опять же, сюнну в значительной мере являлись. При этом важно учитывать, что, как и в иных регионах, датировка и культурная привязка петроглифов весьма непроста. Потому невозможно однозначно заявлять, что к наследию сюнну относится всё наскальное искусство в вышеуказанных районах. В определённой степени ключом к соотнесению ряда «писаниц» с хунну послужили ордосские бронзы. Стиль изображения животных и людей на них часто перекликается с петроглифами. Впрочем, при исследовании наскального искусства далеко не всегда удается чётко разделить т. н. скифо-сибирский звериный стиль с хуннским [5, с. 3–19]. А в контексте приведённого выше мнения о том, что сюнну вышли из конгломерата «северных варваров», материальная культура которых близка к скифоидным культурам Сибири и Казахстана, атрибуция петроглифов становится еще более сложной [1].

В итоге хотелось бы сказать, что исследовательскому сообществу следует очень взвешенно привлекать как письменные, так и петроглифические материалы. С одной стороны, такие источники могут дать информацию, которую очень сложно получить при раскопках. Но с другой, как автор пытался продемонстрировать, кажущаяся ясность таит в себе немало вопросов, иногда имеющих фундаментальный характер.

Примечания

1. У Энь. Бэйфан цао юань каогусюэ вэнъхуа бицзяо яньцзю – цинтун шидай чжи цзаоци сюнну шици [Сравнительные исследования археологических культур северных степей: с эпохи бронзы до периода ранних сюнну]. Пекин : Кэсюэчубаньшэ, 2008. 364 с. (на кит. яз.:

乌恩岳斯图。北方草原考古学文化比较研究 – 青铜时代至早期匈奴时期。北京：科学出版社).

2. Цзян Инлян. Чжунго миньцзу ши [История национальностей Китая]. Пекин : Миньцзу чубаньшэ, 1990. 511 с. (на кит. яз.: 江应梁。中国民族史。北京：民族出版社).

3. Чжугэ Лян. Чжугэ Лян бинш [Военная книга Чжугэ Ляна]. Пекин : Яньшань чубаньшэ, 2008. 322 с. (на кит. яз.: 诸葛亮。诸葛亮宾书。北京: 北京燕山出版社).

4. Чэн Бинъин. Лу Дун. Гудай миньцзу [Древние народы]. Ланьчжоу : Дунъхуан вэнни чубаньшэ, 2003. 212 с. (на кит. яз.: 陈炳应、卢冬。古代民族。兰州: 敦煌文艺出版社).

5. Чэн Юйнин. Тан Сяофан. Петроглифы гор Хэланьшань на северном степном пути и культура сюнну // Материалы ежегодной конференции по петроглифам в 1991 г. и Международного симпозиума по петроглифам в Нинся. Иньчуань : Нинся жэньминь чубаньшэ, 1999 С. 3–19. (на кит. яз.: 陈育宁、汤晓芳。古代北方草原通道上的贺兰山岩画与匈奴文化 // 91国际岩画委员会年会暨宁夏国际岩画研讨会文集/刘长宗主编。银川:宁夏人民出版社).

6. Ян Цзяньсинь. Чжунго сибэй шаошу миньцзу ши [История северо-западных национальных меньшинств Китая]. Иньчуань : Нинся жэньминь чубаньшэ, 1988. 580 с. Иньчуань : Нинся жэньминь чубаньшэ, 1988. 580 с. (на кит. яз.: 杨建新。中国西北少数民族史。银川：宁夏人民出版社).

Ян Ян

Yang Yang

Жамбаева Т. И., научный руководитель

Zhambaeva T. I., scientific supervisor

РУССКО-КИТАЙСКИЙ ДИАЛОГ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ БАЛЕТА В КИТАЕ 1940-1960-Х ГГ.

RUSSIAN-CHINESE DIALOGUE IN THE CONTEXT OF BALLET DEVELOPMENT IN CHINA IN THE 1940-1960s

В статье рассматривается появление в социалистическом Китае балетов на тему революции в период «культурной революции» 1940–1960-х гг. Уделяется внимание роли советского балета «Красный мак» как яркого примера воплощения идеологии средствами хореографии.

The article considers the emergence of ballets on the revolution theme in the socialist China during the "cultural revolution" in 1940-1960s. The attention is paid to the role of the Soviet ballet "Red Poppy" as an example of the ideology embodiment by means of choreography.

Ключевые слова: балет, «культурная революция», народный танец, «образцовый спектакль», советский балет.

Key words: ballet, «cultural revolution», folk dance, «exemplary performance», the Soviet ballet.

Китай и Россия с давних пор сотрудничали в области торговли, коллекционирования, образования, постепенно, с ростом политических и экономических интересов двух стран, сложились дипломатические отношения. Создание и развитие балета в Китае в 1940-х гг. тесно связано с политическими изменениями в стране. С образованием Китайской народной республики в 1949 г. начался период социалистического содружества с Советским Союзом. Во время визита Мао Цзэдуна в Москву в декабре 1949 года для приветствия китайской делегации советская сторона показала балет «Красный мак», чтобы выразить свою поддержку Китайской

революции. Данный балет стал образцовым для будущих постановок китайского революционного балета. «В СССР он также был одним из первых балетов на тему революции, его премьера состоялась 14 июля 1927 года в честь 10-летия Октябрьской революции» [1, с. 144–145]. Премьера прошла в Большом театре. Главную партию исполнила Галина Уланова. Композитор Р. Глиэр, автор музыки к балету «Красный мак», изучал китайскую классическую музыку, народные песни, использовал пентатонику.

Надо отметить большой интерес к балету в культуре и искусстве Китая сер. XX в. В это время в разных городах Китая начинают открываться танцевальные коллективы, но как такового балета еще не было. В 1953 г. в Пекине был открыт Центральный театр оперы и балета, и в этом же году прошел I-й Всекитайский фестиваль музыки и танца. Затем в Китай приехали педагоги из России. С их именами связано начало балетного искусства в стране: это В. И. Цаплин, П. А. Гусев, О. А. Ильин. С ними работала китайская танцовщица, балерина и художественный руководитель балетной труппы Дай Айлянь.

Культурная революция разразилась в 1966 году и связана с указами и политикой Мао Цзэдуна. До культурной революции уже создавались балеты на тему революции, но с этого времени они выделились в отдельное направление. Так называемые «восемь революционных образцовых спектаклей» – восемь опер и балетов: «Легенда о красном фонаре», «Ловкий захват Тигровой горы», «Рейд подразделения Белого Тигра», «В доке», опера «Шацзябан» и симфония «Шацзябан»; балеты «Красный женский отряд», «Седая девушка».

По указу Мао Цзэдуна была создана центральная группа, которая контролировала художественные произведения; супруга Мао Цзэдуна – Цзян Цин, бывшая актриса, была назначена руководить балетной труппой вместо Дай Айлянь. В целом, большая часть культурной революции в области искусства происходила под ее руководством. Мнение Цзян Цин сводилось к тому, чтобы учитывать политические идеи и строгое выполнять задачи Мао Цзэдуна. Отсюда вытекает главная проблема революционных спектаклей – это стремление

подчеркнуть революционную тему. Художественное выражение часто перерастало в анализ политических идей, при этом уровень художественности, конечно, значительно снижался. Так, балеты на тему революции должны были «...пропагандировать культуру пролетариата, рабочих, крестьян (особенно бедных крестьян) в качестве главных героев. Наше общество стремится к созданию социалистического общества, ... главными героями сюжетов этих восьми образцовых спектаклей являются герои пролетариата» [4, с. 14]. Вторая задача – чтобы хореография главных героев впитала в себя технику движения классического китайского танца, чтобы в полной мере показать характер и поведение персонажей, выразить свои мысли и чувства, постановщики использовали приемы пекинской оперы. Задачей хореографов было соединить европейскую классику, элементы военных приемов и действий, чтобы реалистично показать военные учения и жизнь на поле боя, чтобы создать выразительный образ смелой женщины-солдата; использовался опыт народного танца, идеальное сочетание языка тела восточной и западной культур с применением выворотности ног, подтянутости корпуса, натяжения стопы, постановки рук. Так, например, «Танец оскорбленной женщины Ли» (黎族妇女受辱舞), «Я делаю национальную шляпу для Красной Армии» (我编草笠送红军), «Счастливая леди» (快乐的女士) и другие несут в себе художественный стиль балета определенной исторической эпохи.

Еще в 1963 году премьер-министр Чжоу Эньлай предложил развивать направление «революционных танцевальных спектаклей», и в 1964 году в Пекине состоялась успешная премьера балета «Красный женский отряд» хореографа Цзян Цзухуэй. Этот балет был положительно оценён на премьере Мао Цзэдуном. Сегодня можно сказать, что балет «Красный женский отряд» – лучший национальный балет, это результат стремления людей к творчеству, результат кропотливого труда, отражение эпохи [3].

28 апреля 1966 года газета «Жэньминь жибао» опубликовала статью о рождении революционного

национального балета «Седая девушка». 12 июня газета «Жэньминь жибао» опубликовала статью «Ароматный цветок культурной революции – поздравляем с успешным показом революционного балета «Седая девушка» [2]. Таким образом, пьеса была классифицирована как пример революционного искусства «культурной революции». Но этот балет был менее удачным по сравнению с балетом «Красный женский отряд» из-за постоянных замечаний или «программы Цзян Цин», его можно назвать примером того, как искусством руководит человек, который не очень хорошо понимает искусство. Надо отметить, что после окончания культурной революции балет «Седая девушка» восстановили в его первоначальном художественном облике.

В 1960-е гг. началась большая пропаганда поставленных «образцовых спектаклей». Сюжеты «революционных» балетов похожи по своему жанру на сказку, танцевальную драму, понятные простым людям. Каждое выступление тепло встречалось народом, рабочим и крестьянам были близки и понятны герои, сюжет, музыка этих балетов. Например, балет «Красный женский отряд» был снят в кино, были напечатаны фотографии актеров в виде плакатов, их отправляли в города и сельскую местность, исполнительница главной роли Сюе Цзинхуа в одночасье стала известной всем звездой балета. Таким образом, «революционные образцовые спектакли» «Красный женский отряд» и «Седая девушка» быстро стали популярны в стране, все балетные профессиональные школы и исполнительские коллективы сосредоточились на репетициях этих балетов. В то время в бесчисленных деревнях и на фабричных площадках ставились фрагменты или целые сцены из балетов «Красный женский отряд», «Седая девушка».

Они продолжали идти на сцене и после окончания «культурной революции», то есть после смерти Мао Цзэдуна. Сегодня, в XXI веке, балеты на тему революции по-прежнему ставятся на китайской сцене.

Примечания

1. Кун ЧАОХУЭЙ. Культурное созерцание после аллюзии: рассказ о судьбе балета «Красный мак». Шэньси : Фак. лит. Шэньсиского пед. ун-та, 2012. С. 143-148.
2. Ляо Ганюань. Введение в балет «Красный мак». Сычуань : Каф. иностранных языков Сычуаньской консерватории, 1988. С. 85-86.
3. Хуан Юйвэй. Причины прослеживания классики: анализ танцевальной драмы «Красный женский отряд». Ханчжоу : Китайская акад. искусств, 2018. С. 26-29.
4. Ян Сюхун. 10 лет «Культурной революции»: исследование развития танца. Ханчжоу : Китайская акад. искусств, 2018.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

1. Амгаланова Анастасия Ардановна, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Сангадиева Эржен Гэндэновна**, к. филол. н., доцент кафедры литературы и языкоznания Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

2. Антонова Надежда Владиславовна, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Мишакова Оксана Эдуардовна**, к. и. н., доцент, заведующий кафедрой музеологии и наследия Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

3. Баасандорж Хурэлсух, Военная академия материально-технического обеспечения им. генерала армии А. В. Хрулёва, г. Санкт-Петербург. Научный руководитель – **Евдокимова Елена Алексеевна**, к. филол. н., профессор кафедры русского языка Военной академии материально-технического обеспечения им. генерала армии А. В. Хрулёва, г. Санкт-Петербург.

4. Балданова Дарина Баировна, Бурятский государственный университет им. Д. Банзарова, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Халхарова Лариса Цымжитовна**, к. филол. н., доцент кафедры бурятской и эвенкийской филологии Бурятского государственного университета им. Д. Банзарова, г. Улан-Удэ.

5. Басангова Любовь Батыровна, Калмыцкий государственный университет им. Б. Б. Городовикова, г. Элиста.

6. Брянский Никита Сергеевич, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Мишакова Оксана Эдуардовна**, к. и. н., доцент, заведующий кафедрой музеологии и наследия Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

7. Бунаев Тимур Михайлович, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Серебрякова Зоя Александровна**, д. филол. н.,

профессор кафедры литературы и языкоznания Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

8. **Вэй Цзыцинь**, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Амгаланова Мария Викторовна**, к. культ., доцент кафедры культурологии и искусствоведения Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

9. **Голдышенко Ольга Андреевна**, Бурятский государственный университет им. Д. Банзарова, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Колмакова Оксана Анатольевна**, д. филол. н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Бурятского государственного университета им. Д. Банзарова, г. Улан-Удэ.

10. **Гусева Виктория Александровна**, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Шаньгинова Галина Алексеевна**, к. п. н., доцент, заведующий кафедрой библиотечно-информационных ресурсов Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

11. **Данчинова Мария Даниловна**, к. филол. н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Бурятский государственный университет им. Д. Банзарова, г. Улан-Удэ.

12. **Дулганова Елена Олеговна**, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Амгаланова Мария Викторовна**, к. культ., доцент кафедры культурологии и искусствоведения Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

13. **Ермакова Анастасия Дмитриевна**, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Манзырева Екатерина Сергеевна**, к. культ., доцент кафедры культурологии и искусствоведения Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

14. **Жербаков Александр Андреевич**, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Шойбонова Саяна Викторовна**, к.

филол. н., доцент кафедры литературы и языкоznания Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

15. **Иванова Ирина Олеговна**, Бурятский государственный университет им. Д. Банзарова, г. Улан-Удэ.

16. **Имихелова Светлана Степановна**, д. филол. н., профессор кафедры русской и зарубежной литературы Бурятского государственного университета им. Д. Банзарова, г. Улан-Удэ.

17. **Исаков Александр Викторович**, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Серебрякова Зоя Александровна**, д. филол. н., профессор кафедры литературы и языкоznания Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

18. **Казарез Злата Павловна**, Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток. Научный руководитель – **Киселёва Мария Сергеевна**, к. филол. н., доцент кафедры русского языка и литературы Дальневосточного федерального университета, г. Владивосток.

19. **Козачёк Алёна Владимировна**, Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток. Научный руководитель – **Киселёва Мария Сергеевна**, к. филол. н., доцент кафедры русского языка и литературы Дальневосточного федерального университета, г. Владивосток.

20. **Кузнецов Григорий Иванович**, Бурятский государственный университет им. Д. Банзарова, г. Улан-Удэ.

21. **Ламсанова Сэлмэг Арсалановна**, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Амгаланова Мария Викторовна**, к. культ., доцент кафедры культурологии и искусствоведения Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

22. **Ли Цзяци**, Московский педагогический государственный университет, г. Москва. Научный руководитель – **Чепкова Татьяна Павловна**, к. филол. н., доцент, профессор Института филологии Московского педагогического государственного университета, г. Москва.

23. **Махутов Владимир Юрьевич**, Бурятский государственный университет им. Д. Банзарова, г. Улан-Удэ.

24. **Музафарова Наталья Раисовна**, Калмыцкий государственный университет им. Б. Б. Городовикова, г. Элиста. Научный руководитель – **Мушаев Владимир Наанович**, д. филол. н., профессор, заведующий кафедрой калмыцкого языка, монголистики и алтайстики Калмыцкого государственного университета им. Б. Б. Городовикова, г. Элиста.

25. **Перфильева Анастасия Андреевна**, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Серебрякова Зоя Александровна**, д. филол. н., профессор кафедры литературы и языкоznания Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

26. **Покашкий Виталий Андреевич**, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Семёнов Евгений Владимирович**, к. и. н., доцент кафедры музеологии и наследия Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

27. **Пуйлова Ирина Юрьевна**, Ростовский государственный экономический университет, г. Ростов-на-Дону. Научный руководитель – **Чередникова Екатерина Аркадьевна**, к. филол. н., доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Ростовского государственного экономического университета, г. Ростов-на-Дону.

28. **Пурбуева Ирина Баировна**, Бурятский государственный университет им. Д. Банзарова, г. Улан-Удэ.

29. **Пэн Цзай**, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Ринчинова Арюна Владимировна**, к. филол. н., доцент кафедры литературы и языкоznания Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

30. **Раднаева Виктория Юрьевна**, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Амгаланова Мария Викторовна**, к. культ., доцент кафедры культурологии и искусствоведения Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

31. Раднаева Яна Тумэн-Баировна, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Амгаланова Мария Викторовна**, к. культ., доцент кафедры культурологии и искусствоведения Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

32. Родлинская Ксения Михайловна, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Мишакова Оксана Эдуардовна**, к. и. н., доцент, заведующий кафедрой музеологии и наследия Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

33. Сельдиков Александр Мергенович, Калмыцкий государственный университет им. Б. Б. Городовикова, г. Элиста.

34. Сергодеев Илья Витальевич, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург. Научный руководитель – **Казарин Юрий Викторович**, д. филол. н., профессор кафедры фундаментальной и прикладной лингвистики и текстоведения Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург.

35. Султимова Баяна Батоевна, Бурятский государственный университет им. Д. Банзарова, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Халхарова Лариса Цымжитовна**, к. филол. н., доцент кафедры бурятской и эвенкийской филологии Бурятского государственного университета им. Д. Банзарова, г. Улан-Удэ.

36. Теблоева Диана Витальевна, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Неманова Элеонора Аллековна**, к. и. н., доцент кафедры этнологии и народной художественной культуры Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

37. Турчановская Ксения Максимовна, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Серебрякова Зоя Александровна**, д. филол. н., профессор кафедры литературы и языкоznания

Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

38. **Флянтикова Елена Викторовна**, Гродненский государственный университет им. Янки Купалы, г. Гродно, Беларусь. Научный руководитель – **Рычкова Людмила Васильевна**, к. филол. н., профессор кафедры перевода и межкультурной коммуникации Гродненского государственного университета им. Янки Купалы, г. Гродно, Беларусь.

39. **Фомина Ирина Сергеевна**, Бурятский государственный университет им. Д. Банзарова, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Березкина Елена Петровна**, филол. н., доцент, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Бурятского государственного университета им. Д. Банзарова, г. Улан-Удэ.

40. **Фэн Юйди**, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург. Научный руководитель – **Санжеева Лариса Васильевна**, д. культ., профессор кафедры этнокультурологии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург.

41. **Хардаева Маргарита Витальевна**, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Нимаева Ирина Бальжинимаевна**, к. п. н., доцент кафедры литературы и языкоznания Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

42. **Цыдыповова Александра Денисовна**, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Амгаланова Мария Викторовна**, к. культ., доцент кафедры культурологии и искусствоведения Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

43. **Цыренова Цындымы Цыренжаповна**, Бурятский государственный университет им. Д. Банзарова, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Будажапова Лариса Батуевна**, к. филол. н., доцент кафедры бурятского языка и методики преподавания Бурятского государственного университета им. Д. Банзарова, г. Улан-Удэ.

44. Черкес Татьяна Владимировна, Гродненский государственный университет им. Янки Купалы, г. Гродно, Беларусь. Научный руководитель – **Автухович Татьяна Евгеньевна**, д. филол. н., профессор, заведующий кафедрой русской филологии Гродненского государственного университета им. Янки Купалы, г. Гродно, Беларусь.

45. Чимбеева Любовь Анатольевна, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Серебрякова Зоя Александровна**, д. филол. н., профессор кафедры литературы и языкоznания Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

46. Шадапова Александра Болотовна, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Амгаланова Мария Викторовна**, к. культ., доцент кафедры культурологии и искусствоведения Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

47. Шаповалова Ксения Владимировна, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Серебрякова Зоя Александровна**, д. филол. н., профессор кафедры литературы и языкоznания Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

48. Шонхорова Снежана Валерьевна, Калмыцкий государственный университет им. Б. Б. Городовикова, г. Элиста.

49. Шульга Даниил Петрович, Сибирский институт управления РАНХиГС, г. Новосибирск. Научный руководитель – **Шульга Пётр Иванович**, научный руководитель, к. и. н., ст. научный сотрудник Института археологии и этнографии СО РАН, г. Новосибирск.

50. Ян Ян, Восточно-Сибирский государственный институт культуры, г. Улан-Удэ. Научный руководитель – **Жамбаева Туяна Иннокентьевна**, к. иск., доцент кафедры культурологии и искусствоведения Восточно-Сибирского государственного института культуры, г. Улан-Удэ.

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ЯЗЫКОЗНАНИЕ	4
Амгаланова А. А.	
АНТИУТОПИЯ Э. БЁРДЖЕССА В РОМАНЕ «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН».....	4
Балданова Д. Б.	
РОМАНТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СТИХОТВОРении Ф. И. БАЛЬДАУФА «К БУРЯТКЕ»	10
Бунаев Т. М.	
ИЗОБРАЖЕНИЕ СОВЕТСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПОВЕСТИ «КОТЛОВАН» АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА.....	15
Голдышенко О. А.	
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОЛЕВОЙ ЛИРИКИ В. С. ВЫСОЦКОГО	19
Жербаков А. А.	
ИЗОБРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ В ПРОЗЕ АЛЕКСЕЯ ГАТАПОВА	25
Иванова И. О., Данчинова М. Д.	
КАТЕГОРИЯ ПРОСТРАНСТВА КАК ФРАГМЕНТ ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРА ЦОЯ	28
Исаков А. В.	
БУДДИЙСКАЯ ПОЭЗИЯ ВИКТОРИИ АЛАГУЕВОЙ	34
Казарез З. П.	
НОМИНАЦИИ ИВАНА ГРОЗНОГО В ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА.....	41
Козачёк А. В.	
ОБРАЗ КОТА/КОШКИ В РУССКИХ НАРОДНЫХ СКАЗКАХ О ЖИВОТНЫХ	49

Кузнецов Г. И., Данчинова М. Д.	
ЧЕЛОВЕК – КАК МНОГО В НЕМ ТАЙН (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО).....	57
Ли Цзяци	
ПРОБЛЕМА КЛАССИФИКАЦИИ БЕЗЭКВИВАЛЕНТНОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ ПРИ ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ В КИТАЙСКОЙ АУДИТОРИИ	62
Махутов В. Ю., Данчинова М. Д.	
КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ОЧЕРКАХ А. ВАМПИЛОВА	66
Перфильева А. А.	
ОБРАЗ МАРИИ В ПОВЕСТИ В. ЗАКРУТКИНА «МАТЕРЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ».....	72
Пуйлова И. Ю.	
СРЕДСТВА РЕАЛИЗАЦИИ КОМИЧЕСКОГО В ТЕКСТАХ ЖАНРА ПРАКТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. Л. ЛЕВИ)	77
Пурбуева И. Б., Имихелова С. С.	
ТЕМА НОСТАЛЬГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. В. НАБОКОВА	83
Пэн Цзяй	
ИНТЕРНЕТ-СЛЕНГ В РЕЧЕВОЙ ПРАКТИКЕ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ	88
Сельдиков А. М., Шонхорова С. В., Басангова Л. Б.	
О НЕКОТОРЫХ ТИПОЛОГИЧЕСКИХ СВЯЗЯХ КАЛМЫЦКОГО «ДЖАНГАРА» И ДРЕВНЕРУССКОГО «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»	93
Сергодеев И. В.	
АКТУАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ТЕОРИИ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: АВТОТЕКСТУАЛЬНОСТЬ	100

Султимова Б. Б. ПОЭЗИЯ ДОНДОКА УЛЗЫТУЕВА В ПЕРЕВОДАХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК	105
Турчановская К. М. МИР РЕАЛЬНЫЙ И МИР ИРРЕАЛЬНЫЙ В ПОВЕСТИ Н. ГЕЙМАНА «КОРАЛИНА».....	109
Флянтикова Е. В. ЛЕКСЕМА «ХОТ-ДОГ» В РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ДАННЫХ НАЦИОНАЛЬНОГО КОРПУСА РУССКОГО ЯЗЫКА)	115
Фомина И. С. ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТНОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В АНТИУТОПИЯХ: РОМАНЕ Е. ЗАМЯТИНА «МЫ» И ПОВЕСТИ А. ПЛАТОНОВА «КОТЛОВАН»	119
Хардаева М. В. БУРЯТСКИЕ БЫТОВЫЕ СКАЗКИ (НА ПРИМЕРЕ ФОЛЬКЛОРА ХОРИНСКИХ БУРЯТ).....	128
Цыренова Ц. Ц. ВЫРАЖЕНИЕ ЕДИНИЧНОСТИ И МНОЖЕСТВЕННОСТИ В БУРЯТСКОМ ЯЗЫКЕ	131
Черкес Т. В. ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ БАЛЛАДЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ О. БЕРГГОЛЬЦ «ИЗМЕНА»	138
Чимбеева Л. А. ВКЛАД ХОЦА НАМСАРАЕВА В РАЗВИТИЕ БУРЯТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	146
Шаповалова К. В. ОБРАЗ ШЕРЛОКА ХОЛМСА В КНИГЕ И НА ЭКРАНЕ	152

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ.....	157
Антонова Н. В.	
ТЕАТРАЛЬНЫЕ МУЗЕИ КАК ЧАСТЬ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ БУРЯТИИ	157
Баасандорж Хурэлсух	
МОРИН ХУУР КАК СОКРОВИЩНИЦА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА	163
Брянский Н. С.	
ЭТАПЫ СОЗДАНИЯ САЙТА УЧЕБНОЙ ЛАБОРАТОРИИ «МУЗЕЙНО- ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР» ВСГИК КАК ЦЕНТРА ПО СОХРАНЕНИЮ И ТРАНСЛЯЦИИ РЕГИОНАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ	175
Вэй Цзычинь	
БАЛЕТ «ХУА МУЛАНЬ» В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ	183
Гусева В. А.	
ЧТО ЧИТАЕТ СОВРЕМЕННЫЙ СТУДЕНТ (ПО РЕЗУЛЬТАТАМ ИНТЕРВЬЮИРОВАНИЯ)	188
Дулганова Е. О., Ламсанова С. А.	
ТОПОНИМИКА КИТАЯ КАК ОБЪЕКТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ	195
Ермакова А. Д.	
САДОВО-ПАРКОВОЕ ИСКУССТВО В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ	203
Музарбашова Н. Р.	
БУДДИЙСКАЯ ФИЛОСОФИЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ДОКТРИНЫ ЗАВИСИМОГО ВОЗНИКНОВЕНИЯ.....	212
Покашкий В. А.	
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПОЛЬСКИХ ХУДОЖНИКОВ ЛЕОПОЛЬДА НЕМИРОВСКОГО И КАРЛА РЕЙХЕЛЯ В БАЙКАЛЬСКОМ РЕГИОНЕ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX В.	221

Раднаева В. Ю., Цыдыпова А. Д. ТОПОНИМИКА ГОРОДОВ КИТАЯ: ОСОБЕННОСТИ И ХАРАКТЕРИСТИКА	229
Раднаева Я. Т.-Б. КИТАЙСКИЕ ПРАЗДНИКИ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН	237
Родлинская К. М. ИСТОРИКО-КРАЕВЕДЧЕСКИЙ МУЗЕЙ СЕВЕРО-БАЙКАЛЬСКОГО РАЙОНА ИМЕНИ Н. К. КИСЕЛЕВОЙ: СТАНОВЛЕНИЕ И СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ	245
Теблоева Д. В. ПЕРСПЕКТИВЫ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ	251
Фэн Юйди БАЛЕТНОЕ ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО КОММУНИКАЦИИ МЕЖДУ РОССИЕЙ И КИТАЕМ	256
Шадапова А. Б. ТОРГОВЫЕ ПУТИ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ВЕЛИКОГО ШЕЛКОВОГО ПУТИ).....	263
Шульга Д. П. ДРЕВНЕКИТАЙСКИЕ ТЕКСТЫ И НАСКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ИСТОЧНИК ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ СЮННУ	271
Ян Ян РУССКО-КИТАЙСКИЙ ДИАЛОГ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ БАЛЕТА В КИТАЕ 1940-1960-Х ГГ	278
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	283

Научное издание

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ, ЯЗЫКОЗНАНИЯ И КУЛЬТУРЫ
ВОСТОЧНОЙ СИБИРИ, МОНГОЛИИ И КИТАЯ

Сборник материалов
III Международной научно-практической
конференции молодых учёных

ISBN 978-5-89610-308-0



9 785896 103080

Библиографические редакторы:
Т. В. Бурлакова, С. Ю. Астраханцева

Подписано в печать 02.11.2019. Формат 60x84 1/16. Усл. печ. л. 17,2.
Уч.-изд. л. 12,89. Тираж 300 экз. Заказ № 2435. Цена договорная.
Отпечатано в Издательско-полиграфическом комплексе ФГБОУ ВО
ВСГИК, 670031, г. Улан-Удэ, ул. Терешковой, д. 1.

Для заметок

ISBN 978-5-89610-308-0

A standard linear barcode representing the ISBN number 978-5-89610-308-0.

9 785896 103080