



Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»  
Belgorod State University  
Belarusian State Academy of Music

**LITERATURE AND ART OF THE NEW CENTURY:  
THE TRANSFORMATION PROCESS  
AND THE CONTINUITY OF TRADITIONS**

Materials of the international scientific conference  
on January 20–21, 2016

Prague  
2016

**Literature and art of the new century: the transformation process and the continuity of traditions** : materials of the international scientific conference on January 20–21, 2016. – Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2016. – 82 p. – ISBN 978-80-7526-074-1

#### **ORGANISING COMMITTEE:**

**Vasily V. Lipich**, doctor of philological sciences, professor of Belgorod State University.

**Nikolay V. Shimanskiy**, candidate of art studies, assistant professor of the theory of music department in the Belarusian State Academy of Music.

**Iona G. Doroshina**, candidate of psychological sciences, assistant professor, chief manager of the SPC «Sociosphere».

*Authors are responsible for the accuracy of cited publications, facts, figures, quotations, statistics, proper names and other information.*

These Conference Proceedings combines materials of the conference – research papers and thesis reports of scientific workers and professors. It examines the problematic of literature and art of the new century. Some articles deal with questions of preservation of national identity in the context of cultural integration. A number of articles are covered innovation and tradition in art and literature. Authors are also interested in actual problems of literary studies and literary criticism.

**UDC 82:7**

**ISBN 978-80-7526-074-1**

*The edition is included into Russian Science Citation Index.*

© Vědecko vydavatelské centrum  
«Sociosféra-CZ», 2016.  
© Group of authors, 2016.

# CONTENTS



## I. PRESERVATION OF NATIONAL IDENTITY IN THE CONTEXT OF CULTURAL INTEGRATION

- Алекперов Э. А.**  
Философские образы в творчестве Фуада Салаева ..... 5
- Жаравина Л. В., Фомиченко А. О.**  
Феномен авторской памяти в автобиографической тетралогии  
Б. К. Зайцева «Путешествие Глеба» ..... 9
- Шкилёв Р. Е.**  
Транскультурация и аккультурация в этнической литературе США..... 11

## II. INNOVATION AND TRADITION IN ART AND LITERATURE

- Баудинова Н. А.**  
Проблемы генезиса и периодизации уйгурской  
национальной литературы ..... 14
- Божкова Г. Н., Шабалина И. Г.**  
Виды игр в детских рассказах С. Баруздина (трилогия «Про Светлану»,  
сборник рассказов «Человеки») ..... 19
- Ланская О. В.**  
*Дорога* как отражение представления о мире (на материале  
рассказа Л. Н. Толстого «Метель») ..... 23
- Меретукова М.М.**  
Концепцию святочного рассказа как жанровой формы Н. С. Лескова ..... 28

## III. ACTUAL PROBLEMS OF LITERARY STUDIES AND LITERARY CRITICISM

- Ковальчук И. М.**  
Типология традиционного сюжета мировой литературы  
в научном осмыслении..... 31
- Шабалина Н. Н., Фадеева В. С.**  
Гендерные стереотипы жестового поведения героев романа  
А. Белого «Петербург» ..... 36

#### IV. THEORY AND HISTORY OF ART

<b>Лойко О. Б.</b> Функциональная организация репетитивной музыкальной формы: событийный аспект.....	41
<b>Пескин А. Б.</b> Теоретическое музыкознание о методологии изучения взаимодействия компонентов многоголосной музыкальной фактуры.....	45
<b>Пилатова И. В.</b> Комплексный подход к исследованию оперного текста: к вопросу о методологии.....	51
<b>Политанская О. И.</b> Детская фортепианная музыка Григория Суруса: жанрово-стилистические и образно-содержательные аспекты.....	53
<b>Шведов П. С.</b> Темброфактурные планы «Покаянной» симфонии О. Ходоско в контекст полистилистики .....	56
<b>Шиманский Н. В.</b> О конструировании художественного стиля в мессе «Gregoriana» А. Литвиновского .....	59

#### V. LITERATURE IN A CREATIVE DIALOGUE WITH OTHER ART FORMS

<b>Логинова И. А., Панина П. С.</b> Литература и живопись – невиданная сила.....	62
<b>Царюк В. А.</b> Вокальный цикл Леонида Десятникова «Любовь и жизнь поэта» в свете поэтики гротеска .....	69
План международных конференций, проводимых вузами России, Азербайджана, Армении, Болгарии, Белоруссии, Казахстана, Узбекистана и Чехии на базе Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ» в 2016 году .....	76
Информация о научных журналах .....	79
Издательские услуги НИЦ «Социосфера» – Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ».....	80
Publishing service of the science publishing center «Sociosphere» – Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ».....	81

# I. PRESERVATION OF NATIONAL IDENTITY IN THE CONTEXT OF CULTURAL INTEGRATION



## ФИЛОСОФСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ФУАДА САЛАЕВА

Э. А. Алекперов

*Диссертант,  
Азербайджанская национальная  
академия наук, г. Баку, Азербайджан*

---

**Summary.** The article presents a retrospective analysis of the sculptural creation of Azerbaijani sculptor Fuad Salayev. Philosophical reflections of the author find their reflection in the images, to penetrate deep philosophical essence. Such works as "End .Gates of paradise", "Equilibrium", "Ascension", "Thinker" and others, testify rather to the spiritual searches of the author expressed as philosophical images.

**Keywords:** sculptor; deformation; image; design; gesture; posture; character; spirituality.

---

Ф. Салаева, в творчестве и произведениях которого в 90-х годах наблюдается глубокая мудрость и философия, можно считать одним из новаторов Азербайджанской скульптуры. Так, Ф. Салаев отказавшись от традиционной пластики, используя для передачи, схожие с реальными формами более выразительный и насыщенный пластический язык, создает новые скульптуры. Занявших своё почетное место как в музеях, так и в городском архитектуре нашего города монументальные памятники скульптора, своеобразно обогащают эстетическую красоту своего местонахождения. Ярким примером этому является фасад театра «Унс» (человек) и обогащающую экспозицию Музея Современного искусства памятники.

Постоянно создавая вызывающих интерес образы и привлекающих внимание произведения, скульптор и после 1990-го годов обогащает своё творчество скульптурами такого же типа. Наиболее интересными и в настоящее время привлекающими внимание зрителя произведениями являются «Конец. Райские ворота », «Адам и Ева», «Актер», «Претендент в таланты», «Равновесие», «Восхождение», «Медитация» и другие.

С точки зрения композиции «Конец. Райские ворота » произведение, которое вызывает большой интерес. Изображенное в данном произведении высокая лестница по мере устремления ввысь утончается и сужается. Две стрелы, прикрепленные к нижней части лестницы составляют её опору, а образ согнувшегося вперед старца на верхней части лестницы, олицетворяет собой человека между нынешним и будущим миром. Воссозданный на основе лестницы композиция наделена глубоким смыслом. Не ровная, а порой гладкая поверхность стоек лестницы, три этапа и не последовательность его ступеней выражают общую картину человеческой жизни. Так, первый этап

олицетворяет – молодость, второй – зрелость а третий – мудрость. Гладкая а порой шероховатая поверхность лестницы, её неупорядоченность указывают на взлёты и падения жизни, её спокойные и беспокойные этапы, а образ изображённого в верхней части – «на границе» памятника старца, олицетворяет собой как физическую, так и духовную сущность.

Произведения скульптора, отражающие собой «границу», «переход» из этого мира в мир иной, наполнены глубоким смыслом. Следует отметить, что Ф. Салаев смог отразить, воссоздать в мелких скульптурных формах свои философские суждения и философско-скульптурный потенциал.

Одним из произведений, вызывающих интерес и задумчивость зрителя, является скульптура «Равновесие». Мастерски используя возможности бронзы, автор сумел создать замечательное произведение. Две фигуры, размещены противоположно и перпендикулярно друг другу на вертикальной оси. Мужская фигура, на голове которого размещена женщина выполняет роль точки опоры. С первого взгляда в произведении привлекает внимание именно их попытка сохранить равновесие и уравновешенность. В основе созданного и размещённого на высоком постаменте памятника лежит обобщённая пластика. Задаваясь целью продемонстрировать ясность и различие форм, автор показал эти формы детально, не раскрывая их тонкостей. Пластика скульптуры отображает физиологическую напряжённость. Произведение вызывает много раздумий, хотя на первый взгляд и создаёт впечатление акробатического действия. С первого взгляда общий вид произведения дарит человеку радостное, приятное впечатление. Но в формах образов, в их пластике со всей полнотой отражена напряжённость. Маленького по объёму, но глубоким по содержанию произведением скульптор как бы старался уравновесить период и время.

Главную роль в творчестве скульптора всегда играет интерес к взаимодействию портрета, композиции и пластического решения памятника с окружающим миром. Скульптор выступая с ассоциативной точки зрения и избегая научного решения, освещает человеческие моральные критерии, жизненные и вселенские тайны в своих памятниках в виде образных художественных символов.

Произведение Фуада Салаева «Мыслитель» так же является художественно символическим образом. Это произведение также создано из бронзы. В образе задумчивого мыслителя, держащего левой рукой мантию (подол одежды) на уровне груди, прослеживается некая усталость, сосредоточенность. Гармония формы, ритма и объема составляют основу пластического и художественного решения произведений автора, а это в свою очередь всегда обуславливается задуманной идеей и выбранным, согласно композиции, материалом.

В процессе создания произведений скульптуры, работая с твёрдым материалом, Ф. Салаев прибегает к некоторым новшествам, позволяющим

ему создать более содержательные композиции. Без сомнения, это обуславливается высоким профессионализмом скульптора.

Произведение скульптора «Восхождение» так же изготовлено из бронзы. Собранные по не последовательному принципу на горизонтальной поверхности одинаковые формы, создают образ лестницы. Конструктивные части, создающие основу скульптуры, расположены близко друг к другу на относительно широкой площади, а вторая половина расположена на относительно узкой плоскости на удалённом расстоянии. Скульптура завершена опирающимся в горизонтальном положении и обращённым к небу человеческим образом. Этот образ своим общим видом ассоциирует человека, покинувшего этот мир. Общая композиционная конструкция памятника, его форма, особенности пластика со всеми деталями от начала до конца, словно охватывает весь период человеческого бытия от создания до развития. Из сюжета композиции, а также его сложного решения видно, что пройденный путь был достаточно сложным. В целом, данная композиция отображает образ духовного служителя, стремящегося к постоянному восхождению, приближению к божественной сущности.

В целом, идея восхождения, лежащая в основе произведения, профессионально доведена до любителей искусства, как в конструктивном устройстве, так и в кульминационном. Скульптор и в этом произведении добился выдвижения на передовой план идеи читаемого художественного выражения, являющимся источником пластического подхода и динамики.

Мастер, живущий глубокими мыслями, ищущий ответы на жизненные вопросы, обращается в своем творчестве и к религиям, к и их священным писаниям. Большой интерес в этом отношении вызывает, созданный в начале 90-х годов скульптурное произведение «Апокалипсис». Как известно, с греческого «apokalipsis» означает «открытие». Но «apokalipsis», являющийся глобальной темой последнего периода, в последнее время был трактован в различных вариациях: страшный, ужасный конец; воспринимается, как конец света и это связано со «священными писаниями». Таким образом, «Apokalipsis» трактованный в основном, как предсказания будущего Йоханом Богословом, означает конец света, последний период.

Следует также отметить, что являясь важной темой в мировом искусстве «Apokalipsis» был отмечен в ряде произведений выдающихся, всемирно известных художников. В отличие от других скульпторов Фуад Салаев создал этот памятник в двух вариантах: мелкую скульптуру и монументальный памятник. Имеющие схожие и различные характеристики памятники были изготовлены из различных материалов: из гипса и из бронзы. Горизонтальная плоскость малогабаритного памятника размещена на постаменте пирамидальной формы. Стороны пирамиды украшены растительными орнаментами.

В размещённой на пирамиде тонкой, круглой, горизонтальной плоскости сооружена композиция, отражающий конец света. Отображающие

мировые «весы упорядоченности» три части на плоскости, сооружены на основе пирамидального фундамента. В конце трёх частей, выражающих страх, ужас, разруху и конец изображены люди, просящих помощь. Без сомнения люди, олицетворяющие собой верующих, которые в ужасе, в последний миг своей жизни раскрыл руки с просьбой о помощи Богу, в то же самое время стремятся приблизиться к божественной сущности через страдания и мучения. Это образы, стремящиеся к контакту с богом.

Создавая образы на весах меры, скульптор профессионально использовал особенности пластики, средства художественного выражения с тем, чтобы добиться полного понимания зрителем тематики произведения.

Созданная на основе жестов и поз композиция «Волосковый мост» также вызывает глубокое впечатление зрителя. Изготовленная из бронзы статуя, расположена на двух опорах и состоит из человеческих фигур, стоящих на узкой плоскости. Эти семь образов находятся в разных позах: один изображён спереди, другие соответственно слева, справа, сзади. Семь образов в этой скульптуре указывают на священную цифру. Автор в этом произведении так же, как и в других своих работах уделит внимание не детальному описанию образов, а изображению их характеров, движений, жестам. Зная специфику бронзового материала, мастер и в этом случае смог использовать свойства материала целенаправленно и содержательно.

Фуад Салаев помимо перечисленных тем обращался так же и к другим глобальным темам. Его произведения демонстрируются в ряде зарубежных музеев, галерей, а также хранятся в личных коллекциях. Созданные скульптором произведения ещё раз подтверждают, что искусство не знает границ.

Оставаясь верным положительным художественно-пластическим принципам, Ф. Салаев демонстрирует большое мастерство в передаче образов, в раскрытии их характерных особенностей. В правильном и четком подборе пропорций образов своих произведений, в превращении их в носителей сложного психологического характера, в их увековечивании мастер проявил высокой талант.

#### Библиографический список

1. Рзаев Н. Разговор скал. – Баку : Наука, 1985.
2. Ибрагимов Т. Ф. Абдуррахманов. – Баку : Сарват, 2013.
3. Каджар Г. Ф. Салаев-70 // Академия, орган АГХА. – 30.09.2013
4. Фирудингызы П. Таинственный мир памятников // Гобустан. – № 3. – 2000. – С. 85–86.



## ФЕНОМЕН АВТОРСКОЙ ПАМЯТИ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ТЕТРАЛОГИИ Б. К. ЗАЙЦЕВА «ПУТЕШЕСТВИЕ ГЛЕБА»

Л. В. Жаравина,  
А. О. Фомиченко

*Доктор филологических наук, профессор,  
соискатель,  
Волгоградский государственный  
социально-педагогический университет,  
г. Волгоград, Россия*

---

**Summary.** This article observes the author discusses the phenomenon of memory as the subject of a retrospective narrative of the autobiographical in the context of B. K. Zaitsev's tetralogy «Gleb's Journey». In the aspect generalmessage the memory component identified chronological component works, the time constant of the past. It is concluded that the memory about the main events of the author's life is undergoing some transformation, revealing how the flow is some what of a symbol of Eternity.

**Keywords:** B. K. Zaitsev; author memory; experience of the past; autobiographical tetralogy; emigration.

---

Память, являясь результатом психофизического процесса авторского сознания, одна из жанроопределяющих категорий автобиографической литературы. Во многом она представляет логическую систему, состоящую из воспоминаний писателя, работающей на создание концепции, мифа об авторе-герое [6, с. 165]. Авторская память как предмет повествования, ретроспективность подачи художественного материала, субъективная авторская позиция, все это присуще эмигрантской автобиографической прозе.

Одним из главных художественных писаний Б. К. Зайцева является его автобиографическая тетралогия «Путешествие Глеба». Писатель вкрапляет в свое произведение реальные автобиографические факты из собственной жизни, также воспроизведены некоторые эпизоды его юности, описаны места проживания его семьи; в героях узнаваемы близкие люди, при этом писатель охотно прибегает к вымыслу, отступая от реальности. Во-первых, изменены имена персонажей, начиная с центрального героя, которого зовут Глебом. Так, имя Глеб в сознании русского читателя неразрывно связано с именем Борис. Полностью пропущен самый тяжелый период революции и гражданской войны, за которым последовало эмигрантское существование автора.

Отсюда, предметные описания в автобиографическом тексте Зайцева (природных объектов, предметов быта, действий автобиографического героя-повествователя) соотносятся с «порядком повествуемой истории» повторяясь, они актуализируют в себе авторскую концепцию памяти, ее соотношение с реальностью. Механизм работы памяти оказывается порождающим, моделирует реальность, дает произведению осознание условности традиционных формул и моделей автобиографического письма [2, с. 6]. Роман Зайцева написан хронологически последовательно, произведе-

ние целостное, авторская память представляет собой сцепление фактов, исходящих из размышлений художника. Время обратимо, в основе повествования ретроспекция; оно образует троичную систему временной связи: биографическое, историческое, Вечное. В то же время для тетралогии характерно соположение двух временных планов: здесь взаимодействуют план настоящего повествователя, создающего текст, и план его прошлого, о котором он вспоминает. Характерно, что с этим связано формирование жанра повести о детстве, отрочестве, юности автора. Поэтому в романе нет привязок к конкретному времени, к примеру, так автор дает подробный рассказ о дне Глеба, осваивающего свое первое временное пространство – суточное (утро – завтрак – в десять часов купание – день – обед – в четыре часа – пятый час – пятичасовой чай – вечер – закат – в девятом часу ужин – мгла – звезды – ночь). Так, становление героя определяют основную сюжетную линию произведения: природа, родной дом, сияющие в солнечных лучах небесные и земные краски – память художника все наполняет новым значением, бытийственной гармонией, сокровенным смыслом. Таким образом, текст автобиографии обусловлен постепенным изменением авторского сознания, переходом от информации об основных событиях жизни в первичном тексте к тексту, имеющему достаточно сложный временной обхват и показывающему отношение повествователя к своему прошлому, к себе в нем, предлагающему свое «прошлое сознание понимание этого мира». Ощущение непостижимой связи автобиографического героя с небом, звездами, вечностью, Россией, отчетливо проступает во всем повествовании. И он сам и вся Россия словно вырастают в вечность, в жизнь с Вселенной. В связи с этими «космогоническими» образами возникает образ Святой Руси. Самым дорогим становится каждое мгновение тишины и спокойствия, переживаемые самими персонажами романа как благодатные, а всезнающим автором как поистине бесценные. Так, в романе «Древо жизни» рассказы персонажей о прожитой жизни, их письма, можно рассматривать как вставные новеллы. Эпизоды, которые в первых романах цикла воспринимались как простейшие разрозненные, жизненные факты в данном романе раскрываются как знаменательные символические значения, вся жизнь человека приобретает высший смысл.

Таким образом, в автобиографической тетралогии Б. К. Зайцева можно отметить целую иерархическую систему жанрообразующих средств для «возрождения» образов авторской памяти как творческой составляющей писателя. Авторское прошлое, переживая художественную трансформацию, раскрывается как поток: Космос, ностальгия, идиллия, сохранение, утрата и обретение. Зайцев многократно усложнил художественную задачу автобиографического текста, в целом, в результате чего, память в произведении художника-эмигранта является неким символом Вечности, продолжая жизнь прошлого в эпохе настоящего.

## Библиографический список

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1975.
2. Болдырева Е. М. Автобиографический метатекст И. А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма: автореф. дисс. канд. филол. наук. – Ярославль, 2007.
3. Голубев А. В. Феномен авторской памяти в междисциплинарном диалоге // Вестник пермского университета. – 2012. – № 40 (20).
4. Коковина Н. З., Степанова Н. С. Время и вечность в автобиографическом дискурсе прозы первой волны эмиграции // Ученые записки РГСУ. – 2012. – № 2 (102).
5. Николина Н. А. Поэтика автобиографической прозы. – М. : Флинта: Наука, 2002.

## ТРАНСКУЛЬТУРАЦИЯ И АККУЛЬТУРАЦИЯ В ЭТНИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ США

**Р. Е. Шкилёв**

*Кандидат филологических наук, доцент,  
Елабужский институт (филиал)  
Казанского (Приволжского)  
федерального университета, г. Елабуга,  
Республика Татарстан, Россия*

---

**Summary.** This article deals with the problem of otherness in the process of interaction of cultures. On the example of the work of Hispanic American writers acculturation and transculturation are shown as elements of cultural border territory. Impossibility to definitely distinguish otherness is revealed.

**Keywords:** otherness; Hispanic American; cultural border; dominant culture.

---

Внимание исследователей к поликультурной проблематике в литературе США затрагивает также проблему инаковости в процессе взаимодействия культур. Взаимодействие культур может принимать форму не только диалога, но и конфликта. Для описания процесса перехода из одной культурной среды в другую исследователи применяют термины транскulturация и аккультурация. Термин «транскulturация» был предложен кубинским антропологом Фернандо Ортисом для описания процесса перехода в другую культуру. Термин «аккультурация» впервые появился в статье американского учёного Ральфа Билса и делает акцент на освоении человеком другой культуры.

Таким образом, понятия транскulturации и аккультурация направлены на трактовку оппозиции «свое-чужое». Центральными для понятия внешней инаковости являются антитеза «национальное – инонациональное». В процессе приспособления к новой среде человек создаёт свой собственный мир. Однако, человек способен выйти за пределы сконструированного им мира, войти в другой мир, определив, при этом, своё отношение

к другому миру. Способность человека войти в духовную жизнь других людей означает возможность познать иные миры. При этом невозможно провести чёткую границу между «своим» и «чужим». «Чужое» познаётся в ситуации пограничья, когда человек выходит за пределы своего «Я» [2].

Понятие культурного пограничья имеет ключевое значение для специалистов по культурным, постколониальным и пограничным исследованиям, которые сформировали три новых междисциплинарных научных области в конце 20 века. Важнейшей чертой пограничья как особого культурного пространства М. Тлостанова называет амбивалентность [3]. Амбивалентность противостоит укоренению в одной или двух культурах. Многие специалисты по поликультурной проблематике сами являются представителями культурного пограничья, что даёт им возможность критически оценивать доминирующую культуру и своё в ней положение.

Появление в 90х годах 20 века термина «бикультурация» было вызвано стремлением дистанцироваться от культурных полюсов. Данный термин используется для описания состояния, при котором выделение доминирующей культуры является затруднительным. Термин был предложен американским литературоведом кубинского происхождения Густавом Перезом Фирматом в книге «Жизнь через дефис. Кубино-американский путь». Фирмат строит свои выводы на основе описания «поколения 1,5», т. е. людей, которые провели на Кубе слишком незначительное количество времени для того, чтобы считать себя кубинцами. Основные этапы воспитания и образования, формирования и становления личности прошли у представителей «поколения 1,5» в США. Таким образом, они не могут считать себя американцами, т. к. чувствуют свою инаковость по отношению к окружающим [4].

Подобного рода пограничное существование приводит к формированию особого гибридного сознания с текущей идентичностью, где границы между своим и чужим предельно размываются. В творчестве носителей подобного гибридного сознания происходит попытка осмыслить своё положение с художественной точки зрения. Бикультурация описывает особую форму национального и культурного самоопределения. Писатели-иммигранты тяготеют к жанровым формам автобиографии и исповеди.

Среди писателей, пытавшихся перевести свой кубинский опыт на язык англо-американской культуры, стоит отметить Оскара Ихуэлоса. Ихэлос, родившийся в 1951 году в Нью-Йорке в семье иммигрантов, по взглядам больше тяготеет ко второму поколению. Кубинские корни не стали для Ихуэлоса решающим фактором в выборе читательской аудитории и языка, а также в формировании стиля.

В автобиографическом романе «Наш дом в последнем мире», воссоздавая историю своей семьи, автор стремится дистанцироваться от себя, чему способствует выбор особой формы автобиографического повествования – от третьего лица. Первый автобиографический роман О. Ихуэлоса

«Наш дом в последнем мире» был опубликован в 1983 году. Автор воссоздаёт историю своей семьи, пытаясь, при этом, объективно взглянуть на сложный процесс поиска главным героем своего Я. Этот поиск осложняется конфликтом кубинского и американского начал.

Важным символом в кубино-американской литературе является дом. Образ дома в латиноамериканском образе многозначен. Прежде всего, дом является воплощением идеи оседлости, имеющую особую значимость в латиноамериканской ментальности. Оседлость для латиноамериканцев – это противодействие хаосу пространства, своего рода победа над пространством.

Творчество также можно назвать пограничной ситуацией, где «Я» выходит за свои пределы, преодолевая культурные и психологические барьеры «своего» и «чужого». Универсальный язык искусства способен выполнять функцию моста между различными культурами. По мнению В. Е. Багно, пограничная культура имеет больше возможностей избежать ограниченности, чем культуры не пограничная [1].

Литературное творчество даёт кубино-американцам осмыслить своё положение между двумя культурами с различных точек зрения. Это становится возможным благодаря освещению одних и тех же фактов и событий глазами разных персонажей. Преодоление ограниченности восприятия достигается путем сопоставления «своего» и «чужого» на некоем общем поле, которым является текст.

Творчество кубино-американских писателей даёт возможность увидеть как границы, воздвигаемые историей и политикой и препятствующие формированию целостной национально-культурной идентичности, приводят к непрерывному пересмотру ценностей. Подобного рода ограниченность у писателей-иммигрантов преодолевается гибридным сознанием – оно становится целостным не за счёт укоренения в какой либо одной культуре, а через перевод культурных кодов на язык художественного творчества.

#### Библиографический список

1. Багно В. Е. Оправдание минотавра // Пограничное сознание (Альманах «Канун», Выпуск 5). – СПб., 1999.
2. Ващенко А. В. Мексикано-американская (чикано) этническая литература на пути к трансграничью // Язык, словесность, культура. – М, 2013. – № 2–3. – С. 69–80.
3. Половцев Д. О. Проблема инаковости в творчестве Э. М. Форстера: дис..канд. филол. наук. – Минск, 2002.
4. Hernandez A. R. Cubans in the United States: A Survey of the Literature. – 1975. – P. 25–51.





## II. INNOVATION AND TRADITION IN ART AND LITERATURE



### ПРОБЛЕМЫ ГЕНЕЗИСА И ПЕРИОДИЗАЦИИ УЙГУРСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Н. А. Баудинова

*Аспирант,  
Кыргызско-Российский  
Славянский университет,  
г. Бишкек, Кыргызстан*

---

**Summary.** This article observes the problems of the genesis of Uighur literature. It reveals two main periods of formation and development of the Uighur word art. It hosts periodization of the national literature of XX century, designated the task of further study of the problems of formation and development of Uighur literature.

**Keywords:** Uighur literature; development; genesis; periodization.

---

Уйгуры – народ, истоки истории которого теряются в глубине столетий, народ, чья письменная традиция, получила широчайшее распространение во всей Центральной Азии, чья классическая литература – одна из древнейших среди литератур тюркоязычных народов.

Все более или менее крупные востоковеды единодушно подчеркивали глубину, самобытность и оригинальность культуры уйгурского народа. В таких работах, как «Роль уйгуров в истории культурной жизни Средней Азии» профессора А.К. Боровкова, «Уйгуры и их язык» профессора С. Е. Малова, «Уйгурский памятник «Кутадгу билиг» и его значение» профессора Е. Э. Бертельса, в статьях профессора А. Н. Бернштама, Юсуфа Зия Ширвани и многих других дана научно обоснованная, глубокая оценка уйгурской культуры периода раннего средневековья [1, с. 85].

Если основоположником узбекской литературы считается выдающийся поэт-мыслитель XV века Алишер Навои, зачинателем казахской письменной литературы признан акын XIX века Абай Кунанбай, у истоков туркменской классической литературы стоит замечательный мастер художественного слова XVIII века Махтумкули, то первым уйгурским поэтом и мыслителем, заложившим основы уйгурской классической литературы, является автор XI столетия Юсуп Хас Хаджип Баласагуни.

Один из крупных памятников средневековой уйгурской культуры – это поэма Юсуфа Баласагуни «Кутадгу билиг». Она представляет собой риторико-дидактическое произведение, написанное в 1069–1070 годах (начато в г. Баласагуне, окончено в г. Кашгаре) в честь караханидского правителя Тавгач Буграхана. На сегодняшний день востоковедческому ми-

ру известно три экземпляра поэмы «Кутадгу билиг». Первый экземпляр обнаружен в двадцатых годах XIX века в Стамбуле. Рукопись написана уйгурскими буквами и хранится ныне в Вене. Второй экземпляр был найден в 1897 году в Каире. Наконец, в 1914 году в г. Намангане была обнаружена третья рукопись поэмы. Второй и третий экземпляры «Кутадгу билиг» написаны арабским алфавитом.

XI век – век наивысшего расцвета караханидов. Их столица – древний Кашгар – родина многих выдающихся ученых и поэтов, колыбель науки, литературы и просвещения той эпохи. Придя на смену саманидской династии, караханидские ханы всячески поощряли тех деятелей культуры, которые, отказавшись от господствовавшего в те времена персидского языка, начали создавать произведения на своем родном языке – языке тюрков. Вот почему именно к XI веку относится появление таких крупных произведений на тюркском языке, как поэма Юсупа Хас Хаджиба Баласагуни «Кутадгу билиг» и «Диван лугат ат турк» Махмуда Кашгари [4, с. 107].

Еще одним крупным памятником средневековой уйгурской литературы является поэма Ахмеда Югнаки «Хибат ал-хакаик» («Подарок истин») – произведение религиозно-дидактического характера, но имевшее важное значение в становлении и развитии уйгурского литературного языка. Переписанная в 1444 году в Самарканде уйгурским письмом, поэма пользовалась большой популярностью среди поэтов – предшественников и современников Алишера Навои.

Говоря о Махмуде Кашгари, Юсупе Баласагуни, Ахмеду Югнаки и других выдающихся деятелях культуры Центральной Азии нельзя обойти молчанием тот факт, что в литературоведении до сих пор существует неправильный взгляд на древнетюркскую литературу, неправильная оценка ее.

К сожалению, до сих пор еще ученые – представители ряда тюркоязычных народов пытаются «доказать», что те или иные выдающиеся деятели прошлого, такие, как Юсуп Хас Хаджип Баласагуни, Махмуд Кашгари и Ахмед Югнаки, и их произведения принадлежат исключительно тому или иному народу, например, узбекскому – по мнению С. Муталлибова, или турецкому – по утверждению Бесима Аталая.

В этом сложном вопросе имеются две стороны. Следует различать, во-первых, какому из племен, входивших в конгломерат «тюрки», принадлежат этнически названные выше деятели, и, во-вторых, являются ли их произведения достоянием только одного из этих племен, а ныне народов, к которому этнически восходят Юсуп Баласагуни, Махмуд Кашгари и Ахмед Югнаки, или их гениальные творения являются достоянием всех или большинства тюркоязычных народов [3, с. 155].

История литературы неразрывно связана с историей народа. Исходя из этого уйгурская классическая литература должна быть разделена на два крупных периода. Первый из них начинается с X–XI веков и продолжается до XV–XVI веков. Это период, когда уйгуры, узбеки, казахи, туркмены и

другие тюркоязычные народы еще не выделялись в самостоятельные народности, а входили в союз, племен под общим названием тюрки. В историко-литературном отношении его можно назвать периодом общетюркской литературы.

Второй период в истории уйгурской литературы – это XVI–XIX века, то есть время, когда уйгуры сформировались как народ, создали свою, национальную литературу.

Конечно, оба эти периода были периодами не обособленного развития уйгурской литературы, а самого интенсивного взаимовлияния и взаимообмена духовными ценностями тюркоязычных народов, в первую очередь, уйгурского и узбекского. Алишер Навои, например, несомненно, знал и ценил творчество Юсупа Хас Хаджипа и Махмуда Кашгари, с другой стороны, как уже отмечалось выше, творчество величайшего узбекского поэта и мыслителя Алишера Навои неразрывными узами было связано с уйгурской классической литературой.

Если же рассматривать уйгурскую литературу XX века, то она пережила периоды своего формирования, совершенствования и развития и вступила в XXI век, на новую ступень своего функционирования, с обновленной формой и содержанием. Сегодня, когда человечество подводит итоги всего сделанного в XX веке и намечает перспективы своего развития в новом веке, исследование истории уйгурской литературы XX века имеет особо важное значение.

Формирование уйгурской литературы XX века связано с политическими, социальными и культурными событиями, происходящими в жизни народов Центральной Азии в начале века.

Уйгурская литература является не только литературой исторической Родины уйгуров СУАР, где она имеет наиболее значительное представительство, она включает в себя также литературу уйгуров Центральной Азии, точнее говоря, уйгуров республик, входивших в состав бывшего Советского Союза.

В Советскую эпоху литература уйгуров была признана, наряду с литературами других народов, осознавалась как литература самостоятельной нации. Уйгурская диаспора, формирующая эту литературу, являясь частью всего уйгурского народа отличается все-таки своими историко-культурными особенностями. Литература уйгурской диаспоры, кроме того, что сохранила национальную культуру своего народа, высоко развила ее дальше и, оберегая свою принадлежность к единому уйгурскому народу, связывала свои традиции, присущие только им, с литературой уйгуров СУАР.

Известно, что идеологи бывшего Советского Союза, хотя и признавали литературу уйгуров, населяющих Центральную Азию, как самостоятельную национальную литературу, но не признавали литературу уйгуров, проживающих в СУАР. Они пытались показать литературу уйгуров быв-



шего Советского Союза как жемчужину, представляющую целостную уйгурскую литературу. В результате этого в течение определенного времени литература уйгуров двух частей Центральной Азии оказалась жертвами дипломатической борьбы и пережила период разделения и развития по самостоятельному пути. В таких затруднительных условиях не было возможности признавать эти две литературы как единую и подходить к ним с точки зрения категории целостной литературы. Сегодня назрела необходимость изучения уйгурской литературы как единого национального художественного феномена [2, с. 77].

Литература уйгуров, существующая в новых политических условиях сегодняшней Центральной Азии, свободна от старых политических лозунгов и рамок, вступает на путь свободного мышления и развития, что приводит к отличиям от литературы уйгуров СУАР. Однако еще ярче проявилось, и то, что она составляет часть общеуйгурской литературы и отражает ее общеуйгурскую национальную особенность не только в тематике, но и в своеобразии художественного метода.

Учитывая, что уйгуры имеют много общего в их политической и социальной жизни в XX веке, мы нашли уместным разделить историю исследования уйгурской литературы на два этапа.

Первый этап. 1900–1949 годы. На этой ступени литература уйгуров, проживающих по обе стороны границы, прошла сходные этапы формирования. Политические, социальные и культурные события, имевшие место в Центральной Азии, оказали одинаковое влияние на формирование и развитие этой литературы.

Общая ментальность и национальный интерес и явились основой для выявления общности в содержании двух направлений уйгурской литературы. В уйгурской литературе патриотизм, национально-освободительные и демократические, а также просветительские тенденции имели определенную общность.

Первый период в зависимости от историко-культурных особенностей развития уйгурской литературы, можно разделить еще на несколько этапов. На этой ступени политические события мирового значения, проявляющиеся в жизни уйгуров, национально-освободительное движение, и его преследование оказали отрицательное влияние на естественное развитие уйгурской литературы, что проявилось в содержании уйгурской литературы.

Вторая стадия развития уйгурской литературы пришлось на 1949–2000 годы.

При выделении данного периода, прежде всего, имелись в виду события, происходящие в жизни уйгуров во II половине XX века, а также учитывалась международная геополитическая ситуация. В 1949 году в жизни уйгурского народа произошли события, которые будут вечно жить в памяти людей. Поэтому мы рассматриваем этот год началом нового этапа литературы уйгуров. На этой ступени, если не брать в счет множество раз-

личий, имевших место в уйгурской литературе Центральной Азии и литературе уйгуров СУАР, которая составляет основу всей уйгурской литературы, вновь важное место в ней занимают общие тенденции. Этот период, исходя из конкретных факторов, можно разделить еще на несколько этапов [5, с. 169].

Главной особенностью уйгурской литературы этого периода является то, что новые западные литературные явления, такие как модернизм и другие, нашли свое выражение в уйгурской литературе, как в поэзии, так и в прозе. Проза получила широкое развитие и заняла важное место рядом с поэзией, которая была ведущей на протяжении предыдущего развития литературы [6, с. 83].

Получили дальнейшее развитие и исторические романы, повести. Развитие исторической прозы, которая пыталась размышлять о будущем уйгуров через показ их прошлого, явилось не только общей особенностью двух уйгурских литератур, но и основной патриотической литературы с национальным духом в ее основе.

Конечно, одной из задач, стоящих перед литературоведами, является исследование истории уйгурской литературы XX века, разделение ее на этапы и их характеристика, а также теоретическое освещение ее в контексте истории и мировой литературе.

#### **Библиографический список**

1. Вопросы традиций и новаторства в уйгурской литературе. – Алма-Ата, 1970. – 155 с.
2. Маматахунов У. Классики уйгурской литературы. – Ташкент, 1960. – 106 с.
3. Нарынбаев А. И. Прогрессивная общественно-философская мысль уйгуров второй половины XIX в. – Фрунзе, 1988. – 184 с.
4. Позднеев Д. Исторический очерк уйгуров. – СПб, 1989. – 197 с.
5. Уйгурская поэзия : стихи / сост. : Н. Турсун, А. Турсун. – Бишкек : Кыргызстан, 2001. – 172 с.
6. Хамраев М. К. Веков неумирающее слово. – Алматы, 1996. – 180 с.

## ВИДЫ ИГР В ДЕТСКИХ РАССКАЗАХ С. БАРУЗДИНА (ТРИЛОГИЯ «ПРО СВЕТЛАНУ», СБОРНИК РАССКАЗОВ «ЧЕЛОВЕКИ»)

Г. Н. Божкова,

*Кандидат филологических наук, доцент,  
Елабужский институт,  
Казанский (Приволжский) федеральный  
университет,*

И. Г. Шабалина

*учитель,  
Средняя общеобразовательная  
школа № 10, г. Елабуга,  
Республика Татарстан, Россия*

---

**Summary.** Educators and innovators have proven the importance of play in the formation of the child's personality: it helps emotionally adapt to the complicated adult world, aware of its place among other people to freely express their feelings and so on. As you know, literature - the reflection of life, the object of the image often becomes a people, children's literature - the child. S. Baruzdin in children's stories demonstrated the role of games in education of a full, healthy person. In the collections of short stories "About Svetlana", "Humans" there are various types of games: plot-role-playing, teaching, building, developing, sports.

**Keywords:** stories; role-playing game; didactic game; construction game; educational game; sport game.

---

В современном мире компьютерных технологий стремительно возрастает поток информации, воспринимаемый как детьми, так и взрослыми. Родители стремятся расширить кругозор в той или иной области, обеспечить интенсивную подготовку к обучению в первом классе через школы раннего развития или привлечение репетиторов – всё это отодвигает детскую игру на второй план. Важность игры состоит в том, что она, будучи самым близким и доступным для ребенка видом деятельности, способствует естественному ходу его личностного развития. Игра, являясь ведущим видом деятельности ребенка, присуща ему от природы и не требует специальной работы по ее развитию. С. Л. Рубинштейн убежден, что игра хранит и развивает детское в детях, что она их школа жизни и практика развития [4]. По мнению Д. Б. Эльконина, «... в игре не только развиваются или заново формируются отдельные интеллектуальные операции, но и коренным образом изменяется позиция ребёнка в отношении к окружающему миру...» [5, с. 123].

Игра не является научным понятием в строгом смысле этого слова. Как заметил Э. Эриксон, игра становится пограничным явлением со многими видами деятельности, но при этом «игривым» образом уклоняется от всякого точного определения. Игра тесно связана с литературным и художественным произведением, считает А. Н. Леонтьев.

Именно играя, человек познает мир, получает воспитание. Как происходит такое воспитание легко и красочно показал нам в своих произведе-

денях писатель Сергей Баруздин. Художественная литература формирует представление о прекрасном, учит чувствовать слово, а наслаждаться им необходимо с раннего возраста. На основе литературного произведения складывается сюжет игры, роли, поступки героев, их речь определяется текстом произведения.

Ярким примером такого игрового воспитания книгой стало творчество Сергея Баруздина. Во многих детских произведениях писателя, игра становится важным этапом в процессе воспитания.

А. С. Макаренко говорил: «Игра имеет большое значение в жизни ребенка, она сопоставима с работой, службой. Каков ребенок в игре, таким во многом он будет в работе, когда вырастет ...» [3, с. 103].

Героиня одноименной трилогии «Про Светлану» - девочка чистая, аккуратная, хорошенькая, вся будто светится изнутри. Русское имя определило её характер. В совсем юном возрасте Светлана «... не только умела правильно говорить все слова и считать до десяти, но и знала свой домашний адрес» [1, с. 3]. Задатки будущего деятеля в героине проявлялись уже в детстве, в играх с другом Виталиком. Не случайно, именем Светлана назывались великие корабли в России: паровой фрегат, стоявший наравне с фрегатами «Рюрик», «Аскольд», «Олег»; броненосный крейсер, участвовавший в русско-японской войне. И, может быть, поэтому в рассказе «Новые книжки» автор описывает игру «в капитанов», в которой Светлана хотела быть капитаном парохода и плавать по морям. Морские путешествия - это самое интересное и захватывающее занятия для детей, поиск сокровищ, борьба с пиратами, разгадка морских тайн, - все это безумно нравится героям произведения. Именно поэтому Виталика и Свету заинтересовала книжка про мореплавателей: «... Светлана подошла к Виталику и тоже посмотрела на картинку:

- Кто плавает на пароходе? Шоферы?

- Не шоферы, а капитаны! - ответил ей Виталик.

- Это не автомобиль, а пароход. Давайте играть в пароход! Я буду капитаном.

- А можно, и я буду капитаном? - спросила Светлана. - Я тоже хочу плавать по морям!» [1, с. 6].

Игра в капитанов это пример **сюжетно-ролевой игры**, где дети примеряют на себя роли капитанов корабля. А значит, они учатся быть честными, смелыми, мужественными, готовыми к любым приключениям, им не страшны препятствия, они целеустремленны, свободолюбивы, лидеры по характеру, уважающие мнение других.

Эти качества у Светланы проявляются и в отношении к взрослым людям. Когда маленькая героиня заболела, и ее не взяли на прогулку, она с удовольствием помогала убирать в группе Нине Марковне, и Светлане не было скучно, она хорошо понимала, что делала полезное дело, воспринимая его как игру. Это еще одно проявление характера Светланы, которую с

детства интересовали полезные игры, что станет в будущем основополагающим фактором при выборе профессии: она будет хорошей медсестрой, которая «найдёт» своё призвание в помощи людям. Во многом героине помогал друг Виталик. Он в игре в капитанов взял ее в помощники, объяснив это тем, что двух капитанов на корабле не бывает.

Лидерские качества Светланы ярко отражает момент строительной *игры* в рассказе «Прогулка». После прогулки по городу, на которой ребята увидели, как строится дом, и сами захотели побывать строителями. Значителен в этой игре и элемент движения. Сооружение постройки позволяет удовлетворить растущую потребность детей в движениях. В рассказе «Прогулка» Света решила, что сможет построить самый высокий дом и, вернувшись в группу, сообщила всем:

*- Я буду самый большой дом строить! Такой, как там, на улице.*

*-И я! И я! И я! - закричали ребята [1, с. 12].*

Начиная строить, дети переносят строительный материал к месту стройки, затрачивают известные физические усилия, размещают его на полу или на столе; при этом активно действуют их руки; дети переходят с места на место, наклоняются. В совместной строительной игре у них формируются ценные качества личности: умение договариваться с товарищами о том, что и как будут строить, помогать друг другу в процессе стройки, поддерживать инициативу товарища, а вместе с тем настаивать на своем, доказывать преимущества замысла игры. Так и в рассказе «Прогулка» дети объединились, принесли кубики и длительное время увлечённо складывали их: *«Скоро целый город вырос на полу – с большими домами, широкими улицами и скверами. Хороший город построили!» [1, с. 18].*

Мир подражаний открывает для ребенка множество возможностей для развития. Копируя взрослых, дети учатся общаться, усваивают полезные навыки, примеряют на себя различные социальные роли. И взрослым нужно помнить, что смешная детская имитация – не что иное, как важное звено развития.

В творчестве Сергея Баруздина есть такие рассказы об играх с детьми, которые демонстрируют необходимость соблюдения правил личной гигиены. Вот один из них под названием «Кто скорее подрастет?», в котором мудрая воспитательница Зинаида Фёдоровна рассказала детям о том, что быстрее всех растут те дети, которые соблюдают правила гигиены. На прогулке она продемонстрировала детям величавую старую берёзку и заметила, что она абсолютно чистая, поэтому быстро растёт. Света, посмотрев на берёзку, сделала правильный выбор: *«Деревце вымыто, и Света вымыта. Теперь я буду часто-часто мыться! Мы еще посмотрим, кто скорее подрастет!» [1, с. 24].*

Особое внимание Баруздин уделяет развивающим играм, то есть играм, которые позволяют ребенку не только весело провести время, но и получить некие навыки в самых различных науках. С помощью развиваю-



щих игр герои Баруздина с легкостью запоминают цвета, названия фигур, месяцев, буквы. В рассказе «Первые буквы» писатель показывает как легко и, главное, интересно можно научить ребят запоминать буквы, а также с легкостью составлять из них новые слова. Воспитатель Зинаида Федоровна, чтобы заинтересовать детей придумала новую игру составлять слова из первых букв имен детей. Она выстроила воспитанников в линейку, дети по очереди называли свои имена и соответственно становились начальной буквой своего имени: Алеша – буквой «А», Виталик – буквой «В», Боря – буквой «Б» и так далее. Светлана стала буквой «С». Ребята составляли разные слова (М-А-М-А, П-А-П-А...), все играли, только Света не могла найти место своей букве, и заявила, что тоже хочет «в слово встать». Тогда Зинаида Федоровна выстроила в ряд Мишу, Олю, Свету, Костю, Виталика и Алешу – *«Москва! - вдруг закричала Светлана, узнав знакомое слово»* [1, с. 32].

В этот момент Света была вдвойне счастливой, потому что слово «Москва» для нее родное, она вспомнила, как с мамой учила название этого города, в котором они живут, и очень гордилась этим.

Вызывают интерес и игры в сборнике рассказов «Человеки» [2] – это настоящие дети со своим волшебным миром, они любят придумывать себе развлечения. Есть у Баруздина в историях «Человеки» описание спортивной игры хоккей. Эта игра одна из самых популярных и захватывающих спортивных, командных игр. И как поется в одной из известных песен «Трус не играет в хоккей» – хоккей это игра для настоящих мужчин. Ею увлекаются многие мальчишки в детстве. Этот вид спорта воспитывает характер, выносливость и силу воли, ведь на льду нередко возникают ситуации, когда необходимо постоять за себя. Мальчишки, которые приходят в хоккей, становятся более мужественными и ответственными. Ведь не каждый ребенок сможет посетить тренировку в 6.15 утра, а потом идти на занятия в школу. Домой юные хоккеисты часто приходят с синяками, но трудности только закаляют их характер. Так и герои «Человеков», – мальчишки Саня и Ваня, чтобы научиться играть в хоккей, сами себе смастерили клюшки. Днем, пока было светло, тренировались на улице, а вечером – дома. Вот только маме эта затея не очень нравилась.

Сергей Баруздин показывает нам мальчишек семилетнего возраста, они недавно поступили в первый класс, именно в этом возрасте формируются коллективные навыки, формируются привычки, целеустремленность.

Итак, между игрой и художественным произведением существует тесная связь. Через литературу мы познаем прекрасное, наслаждаемся художественным словом. Практически любое литературное произведение может стать основой сюжета игры. В трилогии «Про Светлану» и сборнике рассказов «Человеки» можно выделить следующие виды игр: сюжетно-ролевые, театрализованные, творческие, дидактические, строительные, по-

движные, которые выполняют воспитательную, психологическую, сюжеттообразующую, суггестивную функции.

### Биографический список

1. Баруздин С. А. Про Светлану. – М. : Издательство «Мелик-Пашаев», 2015. – 40 с.
2. Баруздин С. А. Люди – М. : Амфора, 2011. – 48 с.
3. Макаренко А. С. Лекции о воспитании детей. Игра. - М., т. IV, 1957. – 370 с.
4. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии <http://www.klex.ru/um> (дата обращения – 9.12.2015)
5. Эльконин Д. Б. Психология игры. – М., 1980. – 221 с.

## ДОРОГА КАК ОТРАЖЕНИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О МИРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА Л. Н. ТОЛСТОГО «МЕТЕЛЬ»)

О. В. Ланская

Кандидат филологических наук,  
Средняя общеобразовательная  
школа № 14, г. Липецк, Россия

---

**Summary.** The article deals with the keyword road, the nomination of different lexical-thematic groups, by which creates an image of the space in the artwork.

**Keywords:** sema; lexico-thematic group; the phrase; keywords.

---

Дорога в жизни человека – одно из важнейших понятий. В славянской мифологии дорога – это «место, где проявляется судьба, доля, удача человека <...> разновидность **границы** между "своим" и "чужим" пространством; мифологически "нечистое" место» [3, с. 145]. С дорогой связаны духовные поиски человека, осмысление им окружающей действительности.

У Толстого образ дороги, один из основных в творчестве, возникает уже в первом его произведении – повести «Детство», в котором слово *дорога* через словосочетание *несут хоронить* (вспомним вымышленный сон Николеньки Иртенъевав о смерти матери в первой главе) связано со словом *смерть* и символизирует жизненный путь человека.

Особое значение ключевое слово *дорога* имеет в рассказе «Метель» (1856). В тексте данная лексическая единица обозначает следующее: «ездовая полоса; накатанное или нарочно подготовленное различным образом протяженье, для езды, для проезда или прохода; путь, стезя; направление и расстояние от места до места» [1, с. 473]: «<...> ничего *дороги* не видать» [4, с. 211]; «А что *дорога?* проехать можно?» [с. 214].

Пространство дороги определяется в тексте с помощью лексикотематических групп «пространство», «движение», «средства передвижения», «звук» и др., восходящих к оппозиции «человек – природа».

В лексико-тематическую группу «пространство» входят слова *небо*, *равнина*, *степь*, *поле*, *кочевье*, топоним *Новочеркасск*, словосочетания *Земля Войска Донского*, *село Кирпичное*, *Пролговская дача*, *белое пространство*, *Ахметкины стог*: «В седьмом часу вечера я, напившись чаю, выехал со станции, которой названия уже не помню, но помню, где-то в *Земле Войска Донского*, около *Новочеркаска*»; «<...> *небо* казалось чрезвычайно низким и черным сравнительно с чистой снежной *равниной*, расстилавшейся впереди нас» [с. 211]; «Ворочаться мне не хотелось; но и проплутать всю ночь в мороз и метель в совершенно голой *степи* <...> казалось очень невесело» [с. 212]; «<...> сильный, сухой ветер продолжал заносить снежную пыль *на поле*» [с. 235]; «Это мы. Брат, должно, вовсе на *Пролговскую дачу* заехали»; «— Есть-то есть, *кочевье* видать, —отвечал, задыхаясь Игнат» [с. 231].

Определяется пространство с помощью номинаций *станция*, *кабак*, словосочетаний *третий верстовой столб*, *домишко с вывеской*, *станционный дом*: «<...> доедем мы *до станции?*» [с. 213]; «*Третий верстовой столб* мы еще видели» [с. 214]; «Но вот *домишко с вывеской* виднеется один около дороги посреди снега»; «*Около кабака* стоит тройка серых лошадей» [с. 236]; «Через две минуты сани закрипели по доскам сметенного подъезда *станционного дома*» [с. 238].

Структурируют пространство номинации *сверху*, *вправо*, *справа*, *направо*, *влево*, *назад*, *взад*, *вниз*, *вперед*, *вбок*, *сбоку*, *прямо*, *над головой* с семами 'заблудились', 'плохая погода', 'направление', 'сбились с дороги', 'опасность для жизни': «Хотя снегу не было *сверху*, *над головой* не виднелось ни одной звездочки»; «<...> ветер сильнее стал дуть мне в левую сторону, заносить *вбок* хвосты» [с. 211]; «<...> потащились *вперед* по глубокому снегу»; «Я смотрел *сбоку* на дорогу»; «<...> я стал глядеть *прямо*»; «<...> как и прежде, ездили и против ветра, и по ветру, и *вправо*, и *влево*, и наконец дошли до того, что ямщик говорил, будто мы сбились *вправо*, я говорил, что *влево*, а Алешка доказывал, что мы вовсе едем *назад*» [с. 214].

В лексико-тематическую группу «движение» входят слова *ехать* (*едем*), *поедем*, *выехали*, *поедемте*, *ездили*, *ездить*, *доехать* (*доедем*), *поехали*, *приедем*, *приехав*, *выехав*, *приедем*, *побежали*, *бежит*, *поскакал* (*поскакали*), *миновали*, которые точно описывают, как собирались действовать герои и как они действовали во время метели: «— Должны *доехать*, — сказал ямщик»; «— Что же делать! *поедем* куда бог даст» [с. 212]; «И мы поехали тою же мелкой рысью»; «Лошади *побежали* шибче» [с. 213]; «— А то *поедемте*, барин!» [с. 214].

В лексико-тематическую группу «средства передвижения» входят слова *обоз* (*около обоза*, *к обозу*), *возы* (*возами*), *сани* (*за саньми*, *саней*, *из саней*, *в сани*, *к саням*, *от саней*), *лошади* (*на лошадей*, *за лошадьми*, *лошадей*, *к лошадям*), *тройка* (*троек*, *тройки*, *в тройке*), *буланый*, *коренная*,



*пристяжная*: «<...> рядом с Алешкой уселся в сани» [с. 211]; «<...> ямщик, остановив лошадей, передал вожжи Алешке» [с. 212]; «В это время сзади нас слышались колокольчики нескольких *троек*» [с. 213]; «Он бросил вожжи, ударил раза три кнутиком по седелке *коренную*» [с. 215]; «– Васили-ий! давай сюда *буланого*»; «– А *обоз*. То-то любезная езда! – продолжал он, когда мы поравнялись с огромными, покрытыми рогожами *возами*» [с. 216]; «<...> через минуту мне уже ясно стало, что это был тот же самый *обоз*, который мы обгоняли» [с. 217]; «<...> не отпрягал *пристяжной*» [с. 219]; «– Первое дело, как пробежишь *за саньми*, – сказал советчик» [с. 229].

В особую лексико-тематическую группу «явления природы» входят слова *метель*, *поземная* (в значении «бурань или мятель снизу, вьюга отъ земли, понизовка» [1, т. III, с. 231]), *кура́* (в значении «вьюга, метель» [1, т. II, с. 322]), *заметь* (*низовая*) (в значении «метель снизу, когда выпавший прежде сухой снег мететь ветромъ по низу» [1, т. I, с. 602]), *ветер*, *снег*, *погода* («метель, буря» [1, т. III, с. 155]), *черепок* (в значении «ледяной слой по земле, подъ снегомъ или по насту» [1, т. IV, с. 592]): «<...> вишь, какая *поземная* расходится» [с. 211]; «– Господи-батюшка! вишь, несет какая *кура*! Ничего дороги не видать» [с. 212]; «<...> *заметь* *низовая* все усиливалась» [с. 213]; «– Прежде *ветер* во как был, а теперь мы вовсе под *погодой* едем» [II, с. 217]; «*Метель* становилась сильнее и сильнее»; «Изредка сани постукивали по голому обледенелому *черепку*, с которого снег сметало» [с. 218].

В связи с описанием метели изменяется в тексте представление о пространстве. Оно деформируется, расширяется, сужается, исчезает небо, сливается с землей: «Раз, когда я открыл глаза, меня поразил, как мне показалось в первую минуту, яркий свет, освещавший белую равнину; горизонт значительно расширился, черное низкое небо вдруг исчезло, со всех сторон видны были белые косые линии падающего снега» [с. 218]. Потом исчезает все, кроме *троек*, мчащихся впереди, затем исчезают и *тройки*. Картина, с одной стороны, воспринимается как статичная; с другой – как постоянно изменяющаяся, на что указывают синтаксические единицы *горизонт кажется необъятно-далеким, сжатым на два шага во все стороны, белая высокая стена вырастает, бежит вдоль саней, исчезает, вырастает спереди*: «Напрасно глаз ищет нового предмета: ни столба, ни стога, ни забора – ничего не видно. *Везде* все бело, бело и неподвижно: то *горизонт кажется необъятно-далеким*, то *сжатым на два шага во все стороны*, то вдруг *белая высокая стена вырастает* справа и *бежит вдоль саней*, то *вдруг исчезает и вырастает спереди*, чтобы убежать дальше и опять исчезнуть» [с. 221].

Постоянно изменяется небо: «Посмотришь ли наверх – покажется светло и в первую минуту, – кажется, сквозь туман видишь звездочки; но звездочки убегают от взора все выше и выше, и только видишь снег, <...>

небо везде одинаково светло, одинаково бело, бесцветно, однообразно и постоянно подвижно» [с. 221].

«Душа народа, – писал И. А. Ильин, – находится в живой и таинственной взаимосвязи с его природными условиями и потому не может быть достаточно объяснена и понята без учета этой взаимосвязи» [2, с. 17]. В связи с этим автор особое внимание обращает на поведение людей, заблудившихся в степи. Так, Игнат, один из ямщиков, не теряя присутствия духа, постоянно вылезал из саней, чтобы отыскать дорогу, проверял снег кнутовищем. Когда ему давали советы, то отвечал: «– Так не мути!» [с. 219]. При этом весело посвистывал на лошадей. Слово *весело* фиксирует настроение человека, оказавшегося в сложной ситуации. О присутствии духа, привычке к опасности, самообладании говорит и синтаксическая единица *громкий и веселый говор*: «Сзади, в середине пустых саней, сидело по двое ямщиков, слышался их *громкий и веселый говор*» [с. 215].

Обращает на себя внимание восприятие крестьянином окружающего его мира. Несмотря на разыгравшуюся стихию, на то, что все могут погибнуть, что дорога потеряна, он продолжает путь, выполняет свое предназначение, сохраняя уверенность и оптимизм, на что указывают глаголы *не унывал, покрикивал, хлопал, подпрыгнул, взмахнул, подергивал, запел*, словосочетание *весело покрикивая*: «...меня удивило то, что передовой ямщик, очевидно уже потеряв и дорогу и направление, не отыскивал дороги, а, *весело покрикивая*, продолжал ехать полной рысью» [с. 218]; «Игнашка *не унывал*: он беспрестанно *подергивал* вожжами, *покрикивал* и *хлопал* ногами»; «Игнашка опять *подпрыгнул, взмахнул* рукавицей и *запел* песню своим тоненьким напряженным голосом» [с. 234]. Все это свидетельствует о том, «он не знает страха перед природой, пусть даже она ужасающе неистова и грозна: он сочувствует ей, он следует за ней, он причастен к ее темпераменту и ее ритмам» [2, с. 24].

Удивляет повествователя и то, что один ямщик рассказывал сказку о девице, попавшей в темницу и отказавшейся стать любовницей генерала, о ее любви к принцу. Сказки рассказывал крестьянин как от скуки, так и для того, чтобы не думать о том, что могло произойти с ним и его товарищами.

Используя слова *славно* и *весело*, автор передает атмосферу в санях, занавешенных армяком: «– Да у вас *славно, весело!* – сказал я» [с. 228]. Ямщикам не нравятся разговоры о том, что они могут замерзнуть. Старичок ямщик сразу это понял и в открытую спросил повествователя: «– А ты, никак, боишься замерзнуть, барин?» [с. 229]. Затем дал совет, как согреться: «– Эх ты, барин! А ты бы, как я: нет-нет да и пробегись, – оно тебя и согреет» [с. 229].

Заботятся ямщики друг о друге. Советчик (как называет одного из ямщиков повествователь) обратил внимание, что Филипп все время спит и, когда тот не откликнулся, попросил Игната посмотреть, не замерз ли их товарищ: «Игнашка, который попевал на все, подошел к саням и начал

толкать спящего» [с. 220]. Убедившись, что Филипп жив, «Игнашка снова побежал вперед» [с. 220].

Думают крестьяне и о лошадях. До полуночи старичок Митрий и Василий искали оторвавшихся лошадей. Повествователя поразило то, что ямщики нашли их и вернулись: «<...> каким образом сделали они это в темную, слепую метель, среди голой степи, мне навсегда останется непонятным» [с. 220].

Отмечает повествователь, как изменилось поведение ямщика, который должен был довести его до станции, когда встретились курьерские тройки. Слово *трусоват* объясняет неуверенное поведение ямщика, когда началась метель и дорога была потеряна. Номинация же *прехладнокровно*, синтаксическая единица *совершенно стал спокоен* свидетельствуют об изменении настроения человека, когда рядом оказались другие люди: «Видно было, что несмотря на то, что он был очень *трусоват*, – на миру и смерть красна, – он *совершенно стал спокоен* с тех пор, как нас было много и он не должен быть руководителем и ответчиком»; «Он *прехладнокровно* делал наблюдения над ошибками передового ямщика» [с. 217].

Итак, с помощью ключевого слова *дорога* в рассказе Л. Н. Толстого «Метель» через номинации разных лексико-тематических групп создается образ пространства, раскрывается характер человека в критической ситуации.

#### Библиографический список

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. – М. : Рус. яз. – Медиа, 2006.
2. Ильин И. А. Сущность и своеобразие русской культуры / сост. подгот. текста, вступ. ст., коммент. Ю. Т. Лисицы. – М. : Русская книга – XXI век, 2007. – 464 с.
3. Левкиевская Е. Е. Дорога // Славянская мифология : энциклопедический словарь. Изд. 2-е. – М. : Междунар. отношения, 2002. – С. 145–146.
4. Толстой Л. Н. Собрание сочинений. В 22-х томах. Т. 2. Повести и рассказы 1852–1856. – М. : Художественная литература, 1979.

## КОНЦЕПЦИЮ СВЯТОЧНОГО РАССКАЗА КАК ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ Н. С. ЛЕСКОВА

М. М. Меретукова

*Ассистент,  
Адыгейский государственный  
университет,  
г. Майкоп, Республика Адыгея, Россия*

---

**Summary.** This article observes Christmas story's concept which were developed by Leskov and his contribution to the establishment of Christmas story. The concept proposed by Leskov was based on Russian and West European Christmas traditions.

**Keywords:** Christmas story; Leskov; concept; XIX century.

---

Многие великие русские писатели Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, Д. В. Григорович, Ф. М. Достоевский писали произведения с рождественской тематикой, однако Николай Семенович Лесков стал практически единственным русским писателем XIX в, который, как и Чарльз Диккенс создал цикл рассказов, если Диккенс создал цикл рождественских рассказов, то Лесков цикл святочных рассказов. Он писал романы, драмы пробовал себя в лиро-эпическом жанре, но больше всего он запомнился читателям как автор святочных рассказов. Лесков стал непревзойденным мастером святочного рассказа. Его даже называли русским Диккенсом.

Свой путь к «святочному» творчеству Лесков начал с публикации в 1883 году, в январском номере журнала «Русский вестник» рассказ «Запечатленный ангел». Насчитывается более двадцать святочных рассказов в его творчестве, кроме того он включал святочные истории и святочные эпизоды в свои крупные произведения, например, как «На ножах», «Некуда» и т. д. Так же Лесков сформулировал и определил требования, которым должен следовать святочный рассказ. Он вывел свою концепцию святочного рассказа как жанровой формы, которая четко формулируется в первой главе «Жемчужного ожерелья»: «От святочного рассказа непременно требуется, чтобы он был приурочен к событиям святочного вечера – от Рождества до Крещенья, чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь мораль, хоть вроде опровержения вредного предрассудка, и наконец – чтобы он оканчивался непременно весело» [2]. Так же автор в той же главе говорит о том, что диктуемые жанром святок правила ставят авторов определенные рамки, что приводит к однообразности святочных рассказов.

Первое требование, предъявляемое Лесковым – это приуроченность событий рассказа к святкам или хотя бы одного эпизода. Под приуроченность событий мы имеем ввиду два аспекта, первый – это внешний, который состоит в том, что святочные рассказы должны публиковаться, читаться в период или к периоду празднования святок, а второй – внутренний, кото-

рый связан непосредственно со структурой текста, т. е. святки должны быть именно свершения событий.

Как правило, писатели современники Лескова следовали первому аспекту, писали рождественские рассказы специально для рождественских номеров периодических изданий, которые издавались в печать в декабре и январе, чего нельзя сказать о самом Лескове. Он мог отправить рассказ святочного содержания в любой номер. Почему же формулируя правила, он сам же нарушал их? По воспоминаниям современников, Лесков относился к тем людям, которые равнодушно относятся к праздникам и праздничным датам. В данной ситуации он напоминает Уилки Коллинза. «Коллинз не переживает привычного, особого чувства торжественности, скорее испытывает скепсис по поводу череды насыщенных «рождественских» каникул» [2, с. 45]. И обращение Лескова к святочному жанру связано не с почитанием и умилением перед календарным событием, что было традиционным восприятием для основной массы людей, а, по мнению литературного критика Е. М. Пульхритудовой причины были иными. Она считает, что Лесков обратился к святочному жанру в поисках новых беллетристических форм и из-за массовой востребованности среди читателей [3, с. 149–185].

Второе требование – присутствие чего-либо фантастичного в святочном рассказе. Под словом «фантастичный» Лесков имеет в виду «элемент чудесного» – в смысле сверхъестественного и таинственного. В прочих причудливое и загадочное имеет свои основания не в сверхъестественном и сверхчувственном, а истекает из свойств русского духа и тех общественных веяний, в которых для многих заключается значительная доля странного и удивительного. Из выше сказанного можно сделать вывод, что под словом «фантастичный» он имеет в виду, первое – «сверхчувственное», «таинственное», «сверхъестественное», что выходит за грани реальности и человеческого опыта, т. е. иррациональное, второе – «загадочное» и «причудливое», однако не выходящие за грани человеческого сознания и за пределы физических законов природы.

В процессе становления святочный жанр применил на себе различные формы иррационального. Этим руководствовался Лесков при отборе рассказов для своего сборника «Святочный рассказ». Он включал в сборник только те тексты, которые содержали даже элемент «фантастичного»

Третьим требованием, озвучиваемым Лесковым является соблюдение в святочном рассказе какой-нибудь морали, «хоть вроде опровержения вредного предрассудка». Под словом «мораль» в первую очередь понимается «нравственность», а в рассказе «мораль» является синонимом «поучения» и «нравственного наставления и напутствия», которая встречается очень часто устном святочном рассказе. Лесков так же в своих рассказах подводит итог повествования заключительными фразами с содержанием в них морали, прямой или косвенной. «Так, каждый, кто называл Селивана



«пугалом», в гораздо большей мере был для него «пугалом», «Право, одно его смирение стоит похвалы; а живучести его надо подивиться и за нее Бога прославить».

Следующим правилом, по мнению Лескова, поэтики святочного жанра является «веселый» конец произведения. Необходимо отметить, что в отличие от английского рождественского жанра, русский святочный был более склонен к грустному и трагичному концу ярким тому примером являются такие произведения как «Гаданье в зеркале» Ф. Ф. Тютчева, «Мальчик у Христа на елке» Ф. Достоевского, «Ночь под Новый год» В Чушанского и многие другие. Трагичный мотив смерти является почти неотъемлемой частью жанра, смерть может наступать по различному поводу: герои могут умереть от разрыва сердца при виде мертвецов или нечистой силы, тонуть, погибать в лапах диких животных, от удушья в петле, умереть от тяжелой и неизлечимой болезни и т. д.

Лесков же придерживаясь установленным им же правилам, избегает печального окончания рассказа. Как правило, его рассказы имеют забавный, интересный и неожиданный конец и основываются на былички с розыгрышами «Жемчужное ожерелье», «Маленькая ошибка» и т. д.

Рассмотрев требования Лескова предъявляемые святочному рассказу можно сделать вывод, что разработанная им концепция базировалась как на святочно русских традициях, так и на западноевропейских. Как мы говорили ранее, Лесков обратился к святочному жанру в поисках новых баллетрических форм осознавая при этом, что жанр довольно изношен и имеет ограничение ввиду своих особенностей связанных с их календарной приуроченностью. О данном факте свидетельствует письмо написанное Лесковым своему другу и издателю Алексею Сергеевичу Суворину от 11 декабря 1888 года «Форма рождественского рассказа сильно поизносилась. Она была возведена в перл в Англии Диккенсом. У нас не было хороших рождественских рассказов с Гоголя до «Запечатленного ангела». С «Запечатленного ангела» они опять пошли в моду и скоро испошлились. Я совсем не могу более писать этой формой» [1].

#### Библиографический список

1. <http://leskov.lit-info.ru/leskov/pisma/pismo-228.htm>
2. <http://www.bibliotekar.ru/rusLeskov/28.htm>
3. Меретукова М. М. Тема рождества в творчестве Уилки Коллинза // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2010. – С. 44–48.
4. Пульхритудова Е. Творчество Н. С. Лескова и русская массовая беллетристика // В мире Лескова. – М., 1983. – С. 149–185.



### III. ACTUAL PROBLEMS OF LITERARY STUDIES AND LITERARY CRITICISM



#### ТИПОЛОГИЯ ТРАДИЦИОННОГО СЮЖЕТА МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В НАУЧНОМ ОСМЫСЛЕНИИ

И. М. Ковальчук

*Аспирант,  
Институт иностранной филологии,  
Национальный педагогический  
университет им. М. П. Драгоманова,  
г. Киев, Украина*

---

**Summary.** This article presents the analysis of different classifications of the plots. The problem of plot's classification, appeared in ancient times, still exists because scientists setting up the typologies take into account two factors – events and characters and as a result the types of plots are repeated within a classification. It should be noted the classification of A. Niamtsu is based just on the typology of the characters.

**Keywords:** traditional material; plot; character.

---

Художественную литературу принято считать одним из видов искусства. Однако литература – это также информация, которая неустанно растёт, при этом новая сосуществует со старой. Ключевым компонентом литературного произведения является сюжет, который, по сути, переходит из одной эпохи в другую, изменяя лишь стиль изложения и актуальную проблематику. Многовековой литературный опыт требует систематизации существующих сюжетных линий.

Попытки классифицировать сюжеты предпринимались со времен античности (Аристотель, Ж. Польти, Д. Джостон, Х. Л. Борхес, Г. М. Пospelов, А. Е. Нямцу и др.). **Целью** данной статьи является анализ имеющихся классификаций и выявление максимально объективной для использования в дальнейших работах. **Актуальность** работы обусловлена появлением новой типологии, которая не была включена в подобные исследования.

Филолог Фридрих Макс Мюллер выдвигает теорию неразрывной связи литературных сюжетов с осмыслением природы, которая нас окружает [9]. Так, идея относительно возрождения после смерти, по мнению учёного, возникает в результате наблюдения человека за солнцем (восход/закат), а причиной появления мифов о драконах становятся многочисленные находки останков динозавров по всему миру.

В 1895 году французский драматург Жорж Польти, «проанализировав 1200 драматических произведений разных времен и народов, просле-

див судьбу 8000 героев» [8, с. 61], составил свой список драматических ситуаций [13] из тридцати шести пунктов (следует отметить, что первым числом тридцать шесть предложил Аристотель в книге «Поэтика» (335 г. до н. э.) и намного позднее поддержано Виктором Гюго). Вокруг этого списка велись споры, его неоднократно критиковали, но опротестовать само число 36 никто не пытался. Среди сюжетов Ж. Польти представлены: 1) мольба – «Erroneous judgment»; 2) спасение – «Deliverance»; 3) месть, преследующая преступление – «Crime pursued by vengeance»; 4) месть близкого человека за другого близкого человека или близких людей – «Vengeance take for kindred upon kindred»; 5) преследуемый – «Pursuit»; 6) внезапное бедствие – «Disaster»; 7) жертва – «Falling prey to cruelty or misfortune» (т. е. кто-нибудь, жертва какого-нибудь другого человека или людей или же жертва каких-нибудь обстоятельств, какого-либо несчастья); 8) возмущение, бунт, мятеж – «Revolt»; 9) дерзкая попытка – «Daring enterprise»; 10) похищение – «Abduction»; 11) загадка – «The enigma» (т. е. с одной стороны задавание загадки, а с другой – выпрашивание, стремление разгадать загадку); 12) достижение чего-нибудь – «Obtaining»; 13) ненависть к близким – «Enmity of kinsmen»; 14) соперничество близких – «Rivalry of kinsmen»; 15) адюльтер (т. е. прелюбодеяние, супружеская измена), приводящий к убийству – «Murderous adultery»; 16) безумие – «Madness»; 17) роковая неосторожность – «Fatal imprudence»; 18) невольное (по неведению) преступление любви – «Involuntary crimes of love» (в частности кровосмешение); 19) невольное (по незнанию) убийство близкого – «Slaying of a kinsman unrecognized»; 20) самопожертвование во имя идеала – «Self-sacrificing for an ideal»; 21) самопожертвование ради близких – «Self-sacrifice for kindred»; 22) пожертвовать всем – ради страсти – «All sacrificed for a passion»; 23) пожертвовать близким человеком в силу необходимости, неизбежности – «Necessity of sacrificing loved ones»; 24) соперничество неравных – «Rivalry of superior and inferior» (а также почти равных или же равных); 25) адюльтер – «Adultery» (прелюбодеяние, нарушение супружеской верности); 26) преступление любви – «Crimes of love»; 27) узнавание о бесчестии любимого или близкого – «Discovery of the dishonor of a loved one» (иногда связанная с тем, что узнавший вынужден произнести приговор, наказать любимого или близкого); 28) препятствие любви – «Obstacles to love»; 29) любовь к врагу – «An enemy loved»; 30) честолюбие и властолюбие – «Ambition»; 31) богоборчество – «Conflict with a God» (борьба против бога); 32) неосознаваемая ревность, зависть – «Mistaken jealousy»; 33) судебная ошибка – «Erroneous judgment»; 34) угрызения совести – «Remorse»; 35) вновь найденный – «Recovery of a lost one»; 36) потеря близких – «Loss of loved ones» [5; 13].

Значимость идей Ж. Польти проявляется не в самой классификации, а в принципиальном подходе, согласно которому основу вдохновения со-



ставляют логика и культурные образцы, кроме того, теоретическое осмысление этой основы значимо для искусства [10].

Анатолий Луначарский отмечал, что произведённая Ж. Польти «расшифровка кажется слишком приблизительной и слишком обобщённой» [5, с. 116].

Отмечают, что писатель XX века, Эдгар Уоллес, написавший 180 романов, 23 пьесы и более 1000 рассказов, создал «Колесо сюжетов». Это Колесо имело форму рулетки, а вместо цифр – надписи с сюжетами. Если автор не знал, как повернуть сюжет, крутил колесо и писал то, что выпадало. Стивен Кинг: «...самым великим подборником Развития Сюжета в нашем столетии был, наверное, Эдгар Уоллес, в двадцатых годах пекший бестселлеры, как горячие блинчики. Он изобрел – и запатентовал – устройство, названное Колесо сюжетов Эдгара Уоллеса. Если вы застревали с Развитием Сюжета или вам был срочно нужен Увлекательный Поворот Событий, надо было просто покрутить Колесо сюжетов и прочесть, что выскочит в окошке: счастливое событие, а то и героиня признается в любви. И эти устройства тоже, видимо, расхватывали, как горячие блинчики» [3, с. 178]. Однако в «Обществе любителей творчества Эдгара Уоллеса», которым руководят его потомки, никогда не слышал о Колесе Сюжетов и считает это выдумкой Стивена Кинга.

Систематизация сюжетов одного жанра (библиографического) была предпринята Джеймсом Джонстоном в 1927г. [12, с. 184]. Для него литературный портрет – это «разновидность биографического очерка» («a type of biographical sketching») [12, с. 184]. Об этом же пишет А. Кудряшова в 1972 г. [4, с. 191]. Д. Джонстону удалось описать достаточно точно отдельные особенности структуры литературного портрета. В то же время, стремясь создать классификацию биографических жанров, он упускает из вида исторический подход, что и повлияло на результаты исследования.

Известный писатель Хорхе Луис Борхес заявлял, что существует всего четыре сюжета и, соответственно, четыре героя, которых он и описал в своей новелле «Четыре цикла» [2]. Этими сюжетами являются: 1. Самая старая история – история об осажденном городе, который штурмуют и обороняют герои; 2. Вторая история – о возвращении; 3. История третья – о поиске; 4. История четвертая – о самоубийстве бога [2].

Данная классификация подлежит сомнению в связи с неоднозначностью формулировок. Кроме того, она не охватывает все сюжетные линии мировой литературы.

Позже появляется 20 сюжетов Рональда Б. Тобиаса: 1. Поиск; 2. Приключения (авантюра); 3. Охота; 4. Спасение; 5. Побег; 6. Месть; 7. Загадка; 8. Соперничество; 9. Никчёмный Слабак; 10. Принуждение (вынужденный поступок); 11. Метаморфозы (превращения); 12. Трансформация (перерождение); 13. Развитие и созревание; 14. Любовь; 15. Запретная любовь; 16. Жертвенность; 17. Открытия;

18. Несчастный случай; 19. Вознесение; 20. Низвержение [7]. Однако чрезмерно детализированная классификация не выдерживает критики, поскольку наблюдаются повторы, кроме того представленные сюжеты охватывают либо героя, либо событие.

Профессор А. Е. Нямцу классифицирует традиционный материал следующим образом: 1) мифологический (Прометей, Пигмалион, Эдип, Орфей); 2) легендарно-фольклорный (Фауст, Дон Жуан, Агасфер, Крысолов, многочисленные герои славянского фольклора и т.п.); 3) литературный (Гулливвер, Робинзон, Франкенштейн, Дон Кихот, Швейк); 4) исторический (Александр Македонский, Юлий Цезарь, Сократ); 5) легендарно-церковный (Иисус Христос, Иуда Искарот, Варавва и др.) [6, с. 18]. Минимализм и точность данной классификации позволяет говорить о ее универсальности. Автор за основу берет один признак – тип героя произведения.

Кристофер Букер описал семь сюжетов, лежащих в основе всех книг в мире: 1) «Overcoming the Monster» (победа над чудовищем) и «The Monster (II) and the Thrilling Escape From Death» (чудовище и волнительное спасение от смерти); 2) «Rags to riches» (из грязи в князи); 3) «The quest» (поиски приключений (в рыцарских романах)); 4) «Voyage and return» (путешествие и возвращение); 5) «Comedy» (Комедия); 6) «Tragedy» (Трагедия); 7) «Rebirth» (возрождение) и «The Dark Power: From Shadow into Light» (Тёмные силы: из тени в свет) (перевод наш – И. Ковальчук) [11]. «Хоть я и был знаком с раздражающей меня идеей о том, что существует лишь небольшое количество основных сюжетов, я никогда не воспринимал это серьезно. Хотя сейчас я должен признать, что это может быть и так (перевод наш – И. Ковальчук)» [11, с. 5].

Классификация Кристофера Букера повторяет ошибку Хорхе Луис Борхеса, а также других учёных: неоднозначность распределения произведений по имеющимся пунктам, объединений событий с героями. Так, например, пункт «Приключение» связан с пунктом «путешествие и возвращение», пункт «из грязи в князи» представляет тип героя, а «приключение» – тип события.

В 2011 году Максим Акимов печатает в «Живом журнале» статью, посвящённую классификации сюжетов мировой литературы. Приведя классификации Хорхе Луис Борхеса, Кристофера Букера и Жоржа Польти, автор статьи предлагает свои двенадцать пунктов. «1-й сюжет... – Золушка; 2-й сюжет – Граф Монте-Кристо – тайный герой, становящийся явным к концу пьесы, откуда-то получающий богатство, или возможности. Его миссия – отомстить, или свершить справедливость; 3-й сюжет – Одиссея; 4-й сюжет – Анна Каренина. Трагический любовный треугольник; 5-й сюжет – Гамлет. Сильная личность ... Надломленный герой, рефлексирующий и яркий, сражающийся за справедливость, вкусивший предательство близких людей и прочие прелести; 6-й сюжет – Ромео и Джульетта; 7-й сюжет – Отцы и дети. Сюда же можно условно отнести сюжет о невесте

Ясона, которая вынуждена выбирать между отцом и женихом, жертвовать одним из них; 8-й сюжет – Робинзон. Отчасти перекликается с Гамлетом, прежде всего в звучании темы одиночества, и немного с Одиссеем; 9-й сюжет – Троянская тема, тема войны; 10-й сюжет – Катастрофа и её последствия. Классический античный сюжет; 11-й сюжет – Остап Бендер – плутовской роман, авантюрный роман; 12-й сюжет – Машина времени, путешествие в будущее [1]. Однако и в этой классификации отсутствует единство основания типологии.

Таким образом, в основе большинства работ отсутствует единый принцип классификации, одновременно представлены типы сюжетов согласно схожести героев и схожести событий, что приводит к повторам. В ходе исследования нами было установлено, что типология А. Е. Нямцу является наиболее точной, поскольку создается с учетом лишь одного основания – героя. Отметим, что небольшое количество содержащихся в ней пунктов охватывает всё литературное пространство и, при этом, сюжеты не пересекаются между собой, как это было замечено в других классификациях.

В дальнейшем планируется систематизация традиционного материала в произведениях С. Кржижановского на базе типологии А. Е. Нямцу.

#### Библиографический список

1. Акимов М. // Живой Журнал. – 2011 // URL: <http://maxim-akimov.livejournal.com/268560.html> (дата обращения: 29.08.2015).
2. Борхес Х. Л. Четыре цикла. URL: <http://www.serann.ru/text/chetyre-tsikla-9220> (дата обращения: 05.06.2015).
3. Кинг С. Как писать книги: мемуары о ремесле. – М. : «АСТ», 2002. – С. 178. URL: <http://www.fenzin.org/book/2214> (дата обращения: 10.12.2014).
4. Кудряшова А. Жанр литературной биографии // Вопросы литературы. –1972. – № 9. – С. 190–194.
5. Луначарский А. В. О театре и драматургии. – М. : 1958. – Т. II. – С. 113 – 117.
6. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : монография. – Черновцы : Рута, 2007. – С. 18.
7. Сафарова О. Плагиат или бродячие сюжеты? URL: [http://blikportal.com/publ/master\\_klass/plagiat\\_ili\\_brodjachie\\_sjuzhety/1-1-0-75](http://blikportal.com/publ/master_klass/plagiat_ili_brodjachie_sjuzhety/1-1-0-75) (дата обращения: 23.11.2015).
8. Сериков А. Е. Типичные сюжетные схемы в повествованиях и в жизни // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». – 2009. – № 2 (6). – С. 60–84. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/tipichnye-syuzhetnye-shemy-v-rovestvovaniyah-i-v-zhizni> (дата обращения: 3.09.2015).
9. Теория и история культуры в персоналиях. URL: <http://ortlib.narod.ru/perso/perso106.htm> (дата обращения: 16.07.2015).
10. Adams J. Interference patterns: Literary study, scientific knowledge, and disciplinary autonomy. – Bucknell University Press, 2007. – P. 48–49. URL: <http://qps.ru/Zqhya> (дата обращения: 15.11.2015).
11. Booker C. The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories by Christopher Booker. – Continuum International Publishing Group, 2004. – P. 728. URL: <http://qps.ru/u7agV> (дата обращения: 24.10.2015).

12. Johnston J. Biography: The literature of personality. – N.Y. – London : The Century Co, 1927. – P. 184.
13. Polti G. The thirty-six dramatic situations / Translated into English by Lucile Ray – Franklin (Ohio): James Knapp Reeve, 1924. URL: <https://archive.org/stream/thirtysixdramati00polt#page/n7/mode/2up> (дата обращения: 13.07.2015).
14. Robert V. Tobias 20 Master Plots: And How to Build Them. URL: <http://www.softwaresecretweapons.com/jspwiki/20basicplotsforstorygenerators> (дата обращения: 20.07.2015).

## ГЕНДЕРНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ ЖЕСТОВОГО ПОВЕДЕНИЯ ГЕРОЕВ РОМАНА А. БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

**Н. Н. Шабалина,  
В. С. Фадеева**

*Кандидат филологических наук,  
студентка,  
Елабужский институт  
Казанского федерального университета,  
г. Елабуга, Республика Татарстан,  
Россия*

---

**Summary.** This article discusses gender-based gestures that are associated with the discrepancy between male and female gestures, postures and gait in the novel of A. Bely «Petersburg». The purpose of this article is to identify how gender through gestures revealed the main problems of the novel of A. Bely «Petersburg». The results obtained allow us to conclude that gestural behavior of heroes allows for deep, universal reading of the text allows for a fresh look at gender relations in the socio-philosophical aspect, to show how changing relationships between the genders, how does the social situation of the country on the behavior of the characters, their thoughts and individual parts of the psyche.

**Keywords:** gesture; gender stereotypes; emancipation; gestural behavior; feminine gestures.

---

Сложнейшие отношения мужского и женского весьма значимы в художественном тексте – это, с одной стороны, высвечивает основной конфликт, главные нюансы смысловой динамики произведения, с другой – обеспечивает вхождение литературы в культурный контекст эпохи. «Включенность гендера в культурные контексты «наращивает» на него и множество других слоев, связанных с социальными, религиозными, моральными, эстетическими, бытовыми и множеством других оснований культурно-общественной жизни людей» [2, с. 6]. Особую роль в создании картины мира двух противоположных друг другу полов играет жестовый код, который становится одной из важнейших характеристик личности, во многом определяющий ее ориентацию в мире.

Литературная жизнь начала XX столетия («серебряный век») – это постижение внутренних гендерных различий поведения представителей разных полов, которое выходит за рамки обычного понимания образа женщины и мужчины. Наблюдается переосмысление традиционных взгля-

дов на роль мужчины и женщины в социуме, что обусловило выдвигание на первый план произведений, в которых иначе представлены гендерные роли (А. Белый «Петербург», М. И. Цветаева «Царь-Девица», З. Н. Гиппиус «Мисс Май», Б. Пастернак «Доктор Живаго»).

На репрезентацию гендера в романе А. Белого «Петербург» влияние оказали философские, эстетические и социально-исторические факторы. Эпоха создания романа «Петербург» (1911) относится ко времени изменения общественных ориентиров в стране, индивидуального переосмысления женщиной своего положения в обществе (идеи феминизма, борьба за свои права), что привело к радикальному исчезновению ранее принятых правил поведения, традиционных норм и взглядов на женское счастье. Русское общество к моменту завершения революционных событий начинает относиться к женщине как к самостоятельной единице и личности, способной наравне с мужчиной решать не только свою судьбу, но и принимать участие в политической жизни страны. Это способствует разрушению традиционных стереотипов (материнство, семейный очаг, быт) и новому взгляду на женщину, с ее личными правами и взглядами.

Гендерные жесты в произведении А. Белого маркируют внутренние изменения, происходящие как в мужчине, так и в женщине под влиянием меняющейся исторической ситуации. Цель данной статьи – выявить, как через гендерные жесты раскрывается основная проблематика романа А. Белого «Петербург».

В романе «Петербург» писатель, на примере семьи Лихутиных, раскрывает исторические катаклизмы в контексте семьи и брака. Автор изображает отношения Софьи Петровны и её мужа Сергея Сергеевича в полном соответствии с общественными представлениями того времени о супружеской жизни: мужчина – это активное начало, он должен доминировать в браке, в то время как женщина находится в полной зависимости от мужа. Такое положение дел не устраивает Софью Петровну и она отваживается бунтовать против вековых устоев, надевая на себя маску «женщины-эмансипэ».

В жестовом поведении Софьи Лихутиной ярко представлены «неженские телодвижения» и абсолютно однотипные мысли: «...будто бы обманувшись в предчувствии, ангел Пери зубками начинал теревить и кромать засыревший платочек, и потом бежал надевать свою черную шубку из плюша и такую же шапочку (Софья Петровна одевалась прескромно), чтоб, прижавши к носику меховую муфту, суетливо слоняться от Мойки до набережной...» [1, с. 66]. В данном эпизоде автор описывает один из привычных дней героини, для которой, подобно мужчине, характерно «слоняться от Мойки до набережной», что в большей степени свойственно сильному полу в минуты психологического надлома, надрыва или напряжения. А. Белый не случайно употребляет в отношении Софьи Петровны глаголы в мужском роде («бежал», «начинал»), так как хочет подчеркнуть



в ней желание использовать как внутренние, так и внешние резервы мужественности.

Однако Софья Петровна не способна достигнуть абсолютной внутренней свободы, что ярко проявляется в шаблонности её движений, явно скопированных у мужчин. Она хочет быть сильной, независимой и диктовать правила игры, но готова к этому лишь внешне, а не внутренне: «Софья Петровна при Липпанченко, с хохотом выхватила шпильку от шляпы и всадила в мизинчик: «Посмотрите: не больно; и крови нет: восковая я... кукла». Но Липпанченко ничего не понял: рассмеялся, сказал: «Вы не кукла: душкан» [1, с. 67]. Данный отрывок демонстрирует стереотипность поведения «ангела Пери», желающего показать, что она способна на внешне экстремистские поступки. С оттенком мужской силы употреблено автором сочетание «всадила в мизинчик», говорящее о внутренней борьбе героини между женским и мужским началом, между желанием утвердиться в качестве лидера, показать всю мощь своего нрава и индивидуальных психологических черт. Софья Петровна пытается привлечь к себе внимание, прибегая в основном к мужским жестовым изменениям, хотя внутренне, ей как женщине свойственна эмоциональность, сенсуальность и, следовательно, яркая жестикуляция, мужчина же, как правило, рационален, спокоен, радикален, циничен и решителен. Употребленное автором наречие «с хохотом» в контексте весьма психологически сложной для героини ситуации выдает всю натужную наигранность её по поведения. Она лишь исполняет роль, не характерную для неё, поэтому Софья сравнивает себя с восковой куклой. Несмотря на это, все мужчины общества недоуменно, не осознавая внутренней боли героини, принимают её в свой стан, нарекая «душкан» (явно усеченное от слова «душечка»).

Поведение Софьи Петровны в обществе, где она пытается показать свою мужскую сущность, ярко реализуются и в семейных отношениях. Своим мужем Сергеем Сергеевичем Лихутиным она всячески помыкает, контролирует, руководит, что проявляется в его жестовом поведении: «Сергей Сергеевич Лихутин положил сперва свои синеватые пальцы на грудь и на оба плеча, поклонился, и уж только потом как-то нехотя обернулся. Сергей Сергеевич Лихутин не испугался, не сконфузился; поднимаясь с колен, он старательно стал счищать приставшие к коленам соринки» [1, с. 130]. Муж и жена давно поменялись ролями: Софья Петровна доминирует в семье, а Сергей Сергеевич из-за любви, мягкости характера и нежелания огласки вынужден во всем соглашаться с супругой, действовать, опираясь на ее планы и настроения. Эта ситуация ярко проиллюстрирована в движениях и феминных жестах Лихутина, который «поклоном» встречает Софью Петровну и «skonфуженно» пытается понять возможное настроение «ангела Пери» и чтобы скрыть стеснение перед собственной женой начинает «счищать приставшие к коленам соринки», для того, чтобы потянуть время перед очередным упреком, укором или наставлением.

Героиня Белого противоречивая натура, которая разрывается между желанием быть верной «примерной женой» и стремлением самостоятельно распорядиться своей женской судьбой. Софья Петровна теряет интерес к собственному мужу, так как ощущает, что он слабее её, поэтому решает «завести» любовные отношения с Николаем Аполлоновичем Аблеуховым. С ним она вновь пытается выстраивать ту же модель взаимоотношений, пытаясь быть лидером: «Собственно говоря, последние месяцы с предметом своим Софья Петровна держала себя до крайности вызывающе: пред граммофонной трубой, изрыгающей «Смерть Зигфрида», она училась телодвижению (и еще какому!), поднимая едва ли не до колен свою шелком шуршащую юбку; далее: ножка ее из-под столика Аблеухова касалась не раз и не два» [1, с. 65]. Но как только нарывается на грубую мужественность Николая Аполлоновича, тут же пасует перед ним, и в ней просыпается истинная женщина: «С чрезвычайным достоинством распрямился он у дверей; в этот миг лицо его приняло именно то далекое, ею однажды пойманное выражение, вспоминая которое, незаметно она его полюбила; и когда ушел Николай Аполлонович, она грохнулась на пол, и царапая, и кусая в плаче ковер; вдруг вскочила она и простерла в дверь руки» [1, с. 65].

Ту же слабость Софья Петровна проявляет и по отношению к мужу, как только ему надоедает разыгрывать бессловесного пажа: «Ей казалось, что в комнате раздался оглушительный выстрел; одновременно раздался и нечеловеческий вопль: тонкая, хрипая фистула прокричала невнятное что-то; кипарисовый человек привскочил, и хлопнуло упавшее кресло, а удар кулака пополам разбил дешевенький столик; дальше хлопнула дверь; и все замерло... Софья Петровна Лихутина съежилась и обиженно зарыдала из темного уголка: ей впервые в жизни пришлось встретиться с такою вот яростью, потому что перед ней только что здесь стоял даже... не человек, даже... не зверь. Здесь пред ней провизжала только что бешеная собака» [1, с. 89].

Так, Белый подчеркивает, что внешняя независимость и успешность женщины вовсе не является залогом внутренней свободы, которой в полной мере обладает другая героиня романа – Варвара Евграфовна – ярая революционерка и бунтарка. В произведении кроме характеристики Варвары Евграфовны, как эмансипированной революционерки очерчивается и ее речевая доминанта, где можно увидеть одну из мужских привычек: «...тут она захлебнулась (Варвара Евграфовна имела обычай слишком громко заглатывать слюны)» [1, с. 115]. Эта психологическая деталь в большей мере присуща сильному полу, поскольку в основном мужчина свою темпераментность проявляет при помощи слов и действий, где и всплывает одна из внутренних эмоциональных черт мужской психологии (громкое заглатывание слюны), что говорит о скрытых поведенческих штрихах в психологии мужского пола, нежели женского, где воодушевленность и порывистость являются одними из главных особенностей личности. У Варвары

Евграфовны заглывать громко слюну – это не просто привычка или характеристика пыла, у нее это уже перешло в обычай, традицию, отличительную черту ее образа с элементами мужской патетики и женского стеснения. Таким образом, образ Варвары Евграфовны вобрал в себя элементы внутренних и внешних деталей мужского поведения, психики и мыслей. Введение данной героини в сюжетный ход романа – это способ описания внутреннего женского бунта с помощью внешних мужских телодвижений, с целью оказания воздействия на общественные изменения и место женщины в социуме. По этой же причине образ Варвары Евграфовны встречается в произведении смежно с Софьей Петровной, дабы подчеркнуть их общую цель, но разные способы ее достижения (Варвара Евграфовна – настоящий бунтарь с чертами мужского характера и Софья Петровна – лишь капризная мятежница, пытающаяся любыми способами подстроиться под общество, но психологически не способная на бунт).

Изучение стратегии жестового поведения героев способствует глубоко, универсальному прочтению текста, позволяет по-новому взглянуть на взаимоотношения полов в социально-философском аспекте. Автор при помощи гендерных жестов показал, как меняются отношения между представителями разных полов, как влияет общественная ситуация страны на поведение героев, их мысли и индивидуальные детали психики. Отношения между мужчиной и женщиной в романе обретают новые нюансы: возникает новый тип эмансипированной женщины (Софья Петровна, Варвара Евграфовна) и мужчины с феминными жестами, не всегда способного повлиять на атмосферу в своей семье, изменить личную семейную драму (Сергей Сергеевич Лихутин). Немаловажен тот факт, что на это оказывают влияние такие факторы, как внутренние изменения в характере женщины (Софья Петровна, Варвара Евграфовна), отношение к традициям и правилам поведения, коренные социально-исторические изменения в стране (волна терактов, подъем революционного движения). Все это обуславливает общее изменение к финалу произведения картины взаимоотношений между мужчиной и женщиной, где ведущим становится переосмысления взглядов на личную жизнь и историческую реальность.

### **Библиографический список**

1. Белый А. Петербург. – М. : Издательство «Республика», 1994. – 712 с.
2. Синцова С. В. Тайны мужского и женского в художественных интуициях Н. В. Голя : монография. – М. : Издательство «Флинта», 2011. – 196 с.





## IV. THEORY AND HISTORY OF ART



### ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РЕПЕТИТИВНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ: СОБЫТИЙНЫЙ АСПЕКТ

О. Б. Лойко

Преподаватель,  
Белорусский государственный  
университет культуры и искусств,  
г. Минск, Беларусь

---

**Summary.** The article is dedicated to the problems of the functional organization of the musical form in the works written in the repetitive technique.

The central focus is issues of eventfulness of musical form in repetitive compositions. Event aspects of repetitive form investigated by the example of «Spiegel im Spiegel» by A. Pärt.

**Keywords:** repetitive technique, "new simplicity", minimalism, a musical form, eventfulness, functional organization, A. Pärt.

---

Среди разнообразных техник композиции второй половины XX – начала XXI века особое место занимает *репетитивная техника* (репетитивность, от англ. repetition – повторение, копия). Феномен репетитивности, основанный на принципах многократной повторности, имеет ряд исторических прототипов (прообразов), которые прослеживаются как в профессиональной, так и в народной музыке на протяжении многих веков (архаические попевки и мелодико-ритмические формулы в фольклоре, индонезийский гамелан, индийская рага и другие этно-музыкальные традиции, традиции колокольных звонов, канонические техники эпох Возрождения и барокко, вариации basso и soprano ostinato и др.). Особую актуальность эти принципы приобрели в творчестве современных композиторов, декларирующих возврат к истокам, первоначалам музыкального искусства в рамках широкого эстетического движения к *«новой простоте»*.

В этом русле объединились художественные течения (включая и минимализм), направленные на преодоление чрезмерной усложненности, звуковой перегруженности, диссонантности музыки второй волны авангарда. Главные художественно-эстетические задачи «новой простоты» для композиторов поставангардного периода заключались в ограничении высказывания минимумом средств музыкального языка и отказом от субъективно-личностного выражения и индивидуально-авторской интонации. Принцип «глобальной редукции» затронул все возможные параметры композиторских средств, круг которых ограничивается некими праэлементами, первоосновами музыкального языка. Приоритетным становится использование типовых интонационно нейтральных оборотов, восходящих к

общим формам звучания, а ладовые отношения сводятся до однофункциональной «статической тональности».

Идея ограничения (самоограничения) в сфере средств музыкальной выразительности находит свое выражение и в технике композиции – репетитивности, в которой *варьирование* основной структурной единицы репетитивной формы – паттерна – намеренно *минимизируется* и ограничивается несколькими методами, среди которых колорирование, аддиция, аугментация, мелодический континуум и др. [2, с. 473–484]. В результате в репетитивной композиции мелодико-интонационное развитие паттерна осуществляется преимущественно на *уровне музыкальных элементов* – мелодической линии, ритмического рисунка, фактуры и регистра, громкостной динамики и др. Структура паттерна при этом последовательно увеличивается (или уменьшается) в масштабах, но без качественного преобразования данной структуры. В процессе восприятия внимание фиксируется, в первую очередь, на событиях на уровне музыкальных элементов.

Результатом длительного применения принципа повтора и ограничения количества и качества изменений музыкального материала (без изменения характера интонационности) становится *уменьшение оригинальности* и *информативности* (и, как следствие, увеличение избыточности) музыкального текста, что в области музыкального формообразования выражается в *снижении событийной плотности* репетитивной формы. Вследствие интонационной типизированности паттернов (не претендующих на яркость, запоминаемость, оригинальность и воспроизводящих эффект «общих форм движения»), их масштабно-структурной лаконичности, строгой периодичности их воспроизведения в репетитивных композициях в процессе восприятия нередко срабатывает тенденция, ведущая к психологическому обесцениванию музыкального материала при его повторении.

За границей «порога насыщения» сознания количеством повторов происходит снижение или полное *снятие событийной значимости самих повторов*. Этому способствует и преобладающий способ связи паттернов в репетитивной форме – формально его можно обозначить как *сдвиг-сопоставление* (в рамках систематики событий композиционного уровня, предложенной Е. Ручьевской), учитывая относительную структурную самостоятельность, обособленность паттернов [1, с. 172]. Однако в процессе восприятия функциональный контраст, который возникает в момент соединения паттернов, сглаживается вследствие многократного, периодического повторения паттернов, исчезает качество «внезапности» событий. Сознанием начинают фиксироваться, в первую очередь, изменения в структуре паттернов, которые наблюдаются на уровне музыкальных элементов (*события микроуровня*).

Двойственное положение паттернов в репетитивной форме, выполняющих роль как рельефного, и так фонового материала практически исключает свойственное для классико-романтических форм чередование те-

матически насыщенных этапов изложения (рельефа) и общих форм звучания (фона). Репетитивную форму, как правило, отличает *равномерная плотность событий* на всем протяжении сочинения, что в процессе восприятия также способствует возникновению ощущения статики.

В репетитивных сочинениях при соединении паттернов практически отсутствуют ощущения «цезуры-ожидания», неустойчивости, динамической направленности, с помощью которых формируется событие типа «сдвиг-сопряжение» (являющееся обязательным атрибутом классикоромантических форм). *Ослабление* в репетитивной форме *психологических ожиданий*, и как следствие, сглаживание *функциональных тяготений* в процессе восприятия характерно даже для тех композиций, в основе которых лежит числовой алгоритм. С одной стороны, использование в композиции числовых закономерностей определяет детерминированный, взаимообусловленный характер соотношения паттернов, которые выстраиваются в соответствии с условиями алгоритма. С другой стороны, изменения, осуществляемые в паттернах согласно условиям алгоритма, оказываются настолько закономерными и предсказуемыми, что воспринимаются как данность, нивелируя значимость данного события в музыкальной форме.

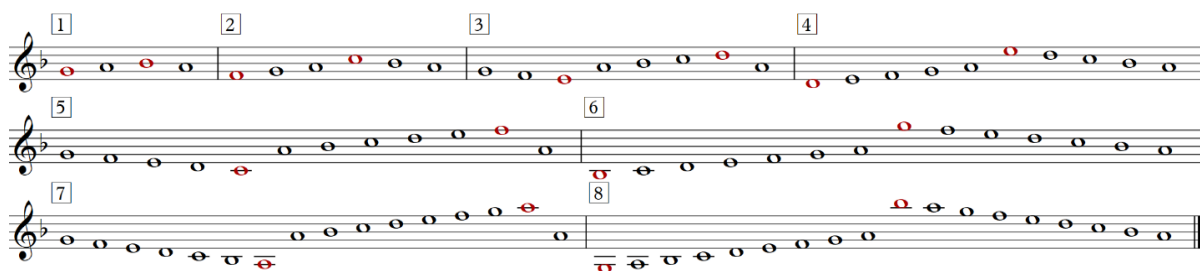
Например, в репетитивном сочинении *Арво Пярта «Spiegel im Spiegel»* (нем. – «Зеркало в зеркале») для скрипки и фортепиано (1978) образуется ряд из восьми паттернов, который выстраивается в соответствии с методом аддиции в сфере звуковысотности (на основе постепенного «наращивания» мелодического диапазона паттернов). Расширение начального паттерна связано с особенностями «конструирования» линий мелодических голосов (М-голосов), где композитор применяет принцип зеркальной симметрии, «запрограммированный» в названии инструментальной миниатюры, которое предполагает идею иллюзорной перспективы: из отражений двух зеркал, поставленных друг напротив друга, образуется бесконечное умножение отражений единого образа в своеобразном зеркальном коридоре.

Беря за основу (ось симметрии) М-голоса в паттерне звук тонического трезвучия *a* (он всегда выделяется ритмически и длится почти 3 такта), композитор прибавляет другие звуки таким образом, что выстраивается симметричная мелодическая линия. Например, в первом паттерне (тт. 4-11) мелодия представлена мотивом опевания основного тона: *g – a – b – a*. В последующих семи паттернах к первоначальному мелодическому ядру постепенно прибавляется по два звука (по одному «по обе стороны» от основного тона). Например, во втором паттерне мелодическая линия развивается следующим образом: *f̣ – g – a – c̣ – b – (a)*, в третьем – *g – f – e – a – b – c – d – (a)* и т. д. Соответственно, по законам арифметической прогрессии увеличивается продолжительность звучания паттернов: с каждым повтором прибавляется по два такта. В результате последний мелодический сег-

мент необычайно «разрастается»: в его состав входит уже 18 звуков ( $g^{-8} - a^{-7} - b^{-6} - c^{-5} - d^{-4} - e^{-3} - f^{-2} - g^{-1} - a - b^1 - a^2 - g^3 - f^4 - e^5 - d^6 - c^7 - b^8 - a$ ).

Деиндивидуализированные гаммообразные ходы, составляющие основу партии скрипки в «Spiegel im Spiegel», обуславливают простоту распознавания слушателем в процессе восприятия алгоритма, заложенного в основу сочинения. Предсказуемый, «запрограммированный» характер изменений в структуре паттернов, несущественность данных изменений (на уровне музыкальных элементов), не приводящих к изменению характера интонационности, способствуют возникновению в процессе восприятия ощущения движения «по инерции», и, как следствие, снижения событийной значимости как повторов паттернов, так и моментов их преобразований.

Относительная самодостаточность паттернов (отграниченных друг от друга паузами) определяет основной способ их связи – сдвига-сопоставления, что особенно четко проявляется с возрастанием их масштабов в результате действия метода аддиции. Однако, несмотря на значительный рост масштабно-структурных параметров паттернов (если первый паттерн длится приблизительно 30 секунд, то второй – 38, третий – 45, восьмой – 1 минуту 28 секунд) в «Spiegel im Spiegel» не происходит качественного преобразования музыкального материала. Идея звуковысотного (количественного) роста паттернов (и, как следствие, их масштабного разрастания) в потенциале может реализовываться бесконечно: ряд подобных автономных паттернов может умножаться (подобно отражениям в зеркальном коридоре). Завершение музыкальной формы в «Spiegel im Spiegel», усиление в последнем восьмом паттерне функции  $t$  происходит за счет внемузыкального фактора, связанного с идеей завершения движения по кругу или спирали. Процесс развития закономерно завершается в восьмом паттерне, в котором движение мелодического голоса, как и в первом паттерне, начинается со звука  $g$ ; тем самым замыкается звукорядный круг (см. Рисунок 1).



*Рисунок 1. – Схема роста звуковысотного диапазона в восьми паттернах «Spiegel im Spiegel» А. Пярта*

Таким образом, в репетитивных формах складывается особый тип музыкальной событийности, который характеризуется снижением событийной плотности, ослаблением интенсивности событий (сглаживанием контраста в момент смены паттернов и минимизацией изменений внутри

структуры паттерна), снижением качества событий (сохранение стабильных интонационных качеств музыкального материала). Специфика событийной логики репетитивных композиций проявляется через реализацию событий преимущественно на низшем уровне структурной иерархии формы – на уровне музыкальных элементов, что приводит к образованию основной синтаксической структуры репетитивной формы – паттерна. В данных условиях ослабления функциональных тяготений большую сложность представляет осуществление в репетитивной форме событий композиционного уровня, способствующих образованию многоуровневой структуры репетитивной композиции.

#### Библиографический список

1. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма : учебник по анализу. – СПб : Композитор, 2004. – 300 с.
2. Теория современной композиции: учебное пособие / Г. В. Григорьева [и др.]; под общ. ред. В. С. Ценовой. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.

### ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ О МЕТОДОЛОГИИ ИЗУЧЕНИЯ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КОМПОНЕНТОВ МНОГОГОЛОСНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ

А. Б. Пескин

*Кандидат искусствоведения,  
Гродненский государственный  
музыкальный колледж,  
г. Гродно, Беларусь*

---

**Summary.** This article presents an analytical review of the theoretical works of musical art, from the XVI century (G. Zarlino) to the present time (S. Screbkov, Y. Kholopov, R. Sergienko). The horizontal method for the analysis of textural phenomena was elected. The evolution of understanding of a problem related to the components of music texture is considered. At one time the problems of mode, timbre, form are discussed.

**Keywords:** texture; voice; voice leading; interaction; counterpoint; layer.

---

Музыкальная фактура – сложная и многоуровневая система взаимодействий, опирающаяся на пространственно-временную организацию звуковысотных, тембровых, ритмических компонентов. Изучение музыкальной фактуры разных эпох и стилей сопряжено с различными методами исследования в зависимости от того, какая фактурная координата является точкой отсчета (горизонталь, вертикаль или диагональ). В этой связи, целесообразно усмотреть три метода: горизонтальный, вертикальный и диагональный.

В данной статье специальное внимание уделено горизонтальному методу анализа музыкальной фактуры, согласно которому ее основными



компонентами являются голоса и пласты, которые на протяжении нескольких веков стали предметом изучения в связи с исследованием многоголосной музыки.

Начиная с трактатов позднего Возрождения, изучение взаимодействия голосов и пластов фактуры преимущественно связано с разработкой учений о гармонии и контрапункте. Так, Дж. Царлино в трактате «Установления гармонии», высказывая критические суждения в адрес современной ему музыкальной практики, затрагивает ряд проблем образования музыкальной фактуры: «... Поистине можно онеметь от ужаса, слушая и видя, как ... прилагая гармонии к словам, допускаются бесконечные ошибки, лады почти не принимаются во внимание, голоса плохо соединяются (курсив мой – А. П.), переходы некрасивы, ритмы не соответствуют друг другу» [16, с. 160]. Как видно, Царлино хорошо осознает необходимость *взаимообусловленности движения голосов и ладовой структуры*.

История контрапункта и гармонии связана со становлением науки о голосоведении, которая относится к XVIII веку, о чем свидетельствует «Трактат о гармонии» Ж. Ф. Рамо, в котором автор приводит мысли о голосоведении, смыкающиеся с эстетическими взглядами композитора. Как известно, Рамо отдавал приоритет гармонии, а не мелодии. Он утверждал, что гармония и связанные с ней ладовые тяготения, определяет порядок движения голосов [16, с. 230]. Известно, что Ж. Ж. Руссо, напротив, был склонен считать мелодию главным элементом музыки: «... только мелодия является источником того непобедимого могущества, которым обладает вдохновенное искусство, только в ней – власть музыки над сердцами» [16, с. 232].

Очевидно, что именно мелодическая точка зрения (Руссо) вводит в теорию XVIII века проблему взаимодействия голосов музыкальной фактуры.

В XIX веке, в связи усилением значения мелодических элементов композиции, изучение вопросов взаимодействия голосов, получило интересное развитие в трудах известных русских композиторов. Так, П. Чайковский в «Руководстве к практическому изучению гармонии» заметил, что голосоведение составляет суть гармонической техники, как в собственно технологическом, так и в эстетическом аспекте. В этой связи показательно его высказывание о технике выполнения прерванных оборотов: «Доминантаккорд по гармоническому закону, выведенному из самой природы этого аккорда, должен быть разрешен в тонику. Но если, избежав переченья и запрещенных параллелизмов, *повести голоса мелодически красиво*, (курсив мой – А. П.) можно разрешить в любое из трезвучий в пределах тона или вне его пределов» [15, с.161].

Подобные изречения мы находим и в «Практическом учебнике гармонии» Н. Римского-Корсакова в связи с включением неаккордовых звуков: «Красивейшие из проходящих суть те, которые образуют какой-либо случайный аккорд; к таковым относятся проходящие септимы и ноны» [12, с. 68]. Тем самым, Римский-Корсаков отметил влияние голосоведения на



гармонический фонизм в контексте системы гармонической тональности. Фрагментарно включает ссылки на эстетику голосоведения С. Танеев. Так, разъясняя тезис о недопустимости подготовки связанного диссонанса интервалом, совпадающим с интервалом разрешения, он в качестве примера приводит фрагмент из “*Recordare*” Реквиема Моцарта и в этой связи пишет: «Этот нумеръ въ отношеніи голосоведенія является образцемъ недосягаемого совершенства» [10, с. 60]. Анализируя особенности техник контрапункта дуодецимы и децимы С. И. Танеев замечает: «Пример этот, подобно предыдущему, может быть беспрепятственно исполнен 4-х-голосно, хотя движение крайних голосов параллельными секстами звучит несколько вяло и *несравненно менее изящно* (курсив наш – А. П.), чем движение параллельными децимами» [10, с. 202]. Указания русских композиторов на эстетические аспекты голосоведения есть не что иное, как осознание роли мелодических линий в становлении художественного образа.

Представляются важными для нас также суждения западных ученых XX века. Так, в функциональной теории Х. Римана тезисы, относящиеся к голосоведению (как, например, мелодическая природа побочных тонов аккорда) [17], увязаны с вопросами гармонической функциональности. Э. Курт, в отличие от Х. Римана, рассматривал взаимодействие голосов в русле концепции мелодической полифонии. Так, он проводит мысль о соотношении гармонии и контрапункта: «*Если в гармонической ткани аккордовый массив стремится к утончению в мелодические линии, то в контрапунктической ткани совершается процесс скрепления линейно намеченного многоголосия в аккордовые массы*» [4, с. 254]. Иными словами, Э. Курт обращает внимание на динамику соотношения компонентов фактуры, т. е. на взаимодействие: аккорд-линия и линия-аккорд.

Весьма существенны тезисы русских ученых XX века Ю. Тюлина, Н. Привано, Ф. Арзаманова, А. Мутли, С. Скребкова, Ю. Холопова, которые касаются расширенной трактовки понятия «голосоведение» и его функций в музыкальной композиции.

В «Теоретических основах гармонии» Ю. Тюлина и Н. Привано голосоведением называется мелодическое связывание тонов (в узком смысле понятия) и соотношение движения нескольких голосов в их одновременном звучании (в широком смысле), которое подразделяется на противоположное, косвенное, прямое с разновидностью в виде параллельного движения. Специально оговаривается вопрос о выдержанном многоголосном параллельном движении, которое приобретает характер комплексного «ленточного параллельного движения» [12, с. 199]. В зависимости от интервалики интонационных ходов, различается голосоведение «плавное» и «неплавное». Причем, поведение верхних голосов создает условия для формирования «плавного» (элементарного) и «свободного» голосоведения. Соединение аккордов со скачками именуется «раскрепощением» голосоведения. Существенным представляется указание на то, что в гармоническом

голосоведении образуется полифоническое соотношение между басом и всей группой верхних голосов.

Ф. Арзаманов в статье «Голосоведение», помещенной в «Музыкальной Энциклопедии», устанавливает зависимость видов голосоведения (прямое, косвенное и противоположное) от характера взаимосвязи одновременно звучащих голосов (гармоническое, гетерофонно-подголосочное и полифоническое) [1, стб. 1039–1040]. Тем самым, голосоведение увязывается с коренным музыкальным складом (гармоническим, монодическим, полифоническим).

А. Мутли в работе «Мелодические функции многоголосной музыки», акцентирует внимание на практике удвоения мелодии несовершенными консонансами и выдержанном тоне, мелодии в противодвижении, второй мелодии в контрапункте с первой, мелодическом фоне (мелодической фигурации) в сочетании с мелодией. Эти константные приемы, должны, по мысли автора, выработать у учащихся навыки мелодизации при выполнении заданий по гармонии; слышания голосов в процессе образования гармонии [5, с. 205–213].

В теории музыкальной композиции XX века традиционное представление о голосоведении неизменно включает понятие «линия». В этой связи следует отметить мысли С. Скребкова, который в статье «Симфоническая полифония Чайковского» предпочитает рассуждать о соотношениях линий, а не о соотношении голосов, считая, что линия может быть принципиально одноголосной, «но может быть и целым многоголосным комплексом». Автор отмечает монолинейный и полилинейный типы изложения. Монолинейное изложение представляется в трех разновидностях: одноголосная линия, микстурная, аккордовая линия (параллельное движение аккордов). При этом обращается внимание на аккордовое изложение, находящееся между «микстурной монолинейностью и гомофонным либо полифоническим складом» [9, с. 138]. Понятие «полилинейное изложение» практически отождествляется с понятием «полифоническое изложение».

С. Скребков вводит в этой связи четыре дефиниции: полифоническое варьирование одноголосной темы, полифоническое варьирование гомофонной темы, полифоническая разработка в связующих частях симфонических форм, fuga и фугато. Располагая эти виды изложения музыкального материала по принципу «от простого к сложному», автор рассматривает степень полифоничности в качестве основного критерия их определения.

В работе Ю. Холопова «Задания по гармонии» исследователь лаконично определяет понятие «Голосоведение»: Голосоведение – мелодическое движение в голосах» [14, с. 20]. В работе «Гармония. Теоретический курс» Ю. Холопов указывает, что голосоведение имеет две стороны: а) *линии движения каждого отдельного голоса (горизонталь)*; б) *координация линий движущихся голосов (вертикаль)*. «Движение голосовых линий есть проявление мелодического начала, а координация мелодических голосов

по своей природе есть не что иное, как контрапункт» [13, с. 105]. Далее Ю. Холопов специально отмечает комплексное голосоведение как характерную особенность фактуры в современной музыке: «В многоголосии, особенно XX века, названные три типа движений голосов (т.е. прямое, противоположное и косвенное – А. П.) дублируются движениями звуковых масс (контрапункт пластов) – прямым, противоположным и косвенным, а также и внутрипластовым» [13, с. 108].

Б. Бергинер, анализируя полифоническое развитие в сонатных формах квартетов Белы Бартока, подчеркивает три фактора, способствующие объединению звучащего материала в монолитно-цельный пласт: общность ритмики, общность тематизма и общность направления движения. По тематизму линии, входящие в пласт, должны быть родственными, но не обязательно тождественными. Относительно направленности их движения, следует заметить, что общность линий, образующих пласт, является лишь частным случаем, что показывает и сам автор исследования в нотном примере № 18 [2, с. 135].

Особенностью взаимодействия голосов и пластов фактуры в условиях современной композиции является не только звуковысотные, но и тембровые факторы. Так, И. Новичкова исследует тембро-сонорные явления в музыке Э. Денисова [6], Ю. Ищенко рассматривает закономерности тембровой драматургии в симфониях Б. Лятошинского [3]. Е. Трайнина обращает внимание на тембровую драматургию как координирующий способ микрополифонической фактуры в «Атмосферах» Лигети. В частности, исследователем отмечается «прием оппозитивного сочетания тембров: начиная с туттийного сверхмногоголосного статического сонора, автор затем постоянно противопоставляет тембр струнных инструментов духовым, медных – деревянным, высокие струнные – низким, играя динамическими контрастами» [11, с. 188].

Р. Сергиенко акцентирует роль тембра в формировании звуковысотных структур, также акцентируя в первую очередь явление микрополифонии: «Выделяется и роль микрополифонии в формировании тембра. Возникающий в ее условиях «движущийся тембр» существенно отличается от понимания тембра как явления статического, существующего независимо от временного процесса» [8, с. 76, 77]. Автор внимательно исследует эту важную грань процесса формообразования, приводя в качестве примеров произведения композиторов-нововенцев и представляя интересную терминологию в этой связи. Назовем такие, как «мелос тембровых комплексов» (термин Б. Асафьева), «тембровая полихромность» (термин Ю. и В. Холоповых), вводятся такие значения, как «монотембровое и политембровое оформление», «тембровое отклонение», «тембровые переключения».

Таким образом, осмысление функционирования голосов и пластов фактуры происходило эволюционно: от интуитивно-слухового ощущения

через поиск фактурных эталонов к осознанию техники взаимодействия голосов и пластов фактуры, как соотношения линии и звуковой массы.

### Библиографический список

1. Арзаманов Ф. Г. Голосоведение // Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1973. – Т. 1. – Стб. 1039–1041.
2. Бергинер Б. М. О полифоническом развитии в сонатных формах квартетов Белы Бартока // Полифония: сб. теорет. ст. / сост. и ред. К. Южак. – М., 1975. – С. 104–140.
3. Ищенко Ю. Я. Тембровая драматургия в симфониях Б. Н. Лятошинского: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Киев, 1977. – 145 л.
4. Курт Э. Основы линейного контрапункта : мелод. полифония Баха; пер. с нем. З. Эвальд ; под ред. Б. В. Асафьева. – М. : Гос. музык. изд-во, 1931. – 304 с.
5. Мутли А. Ф. Мелодические функции многоголосной музыки // Проблемы организации музыкального произведения: сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория; [отв. ред. М.А. Смирнов]. – М., 1979. – С. 198–246.
6. Новичкова И. В. Тембро-сонорный параметр в музыке Эдисона Денисова (на примере оркестровых произведений композитора) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. – М., 2005. – 180 л.
7. Римский-Корсаков Н. А. Практический учебник гармонии. – СПб. : Союз художников, 2005. – 128 с.
8. Сергиенко Р. И. Звуковысотная основа музыкальной композиции XX века. – Минск : Белорус. акад. музыки, 1998. – 237 с.
9. Скребков С. С. Симфоническая полифония Чайковского // Избранные статьи / ред.-сост. Д.А. Арутюнов. – М., 1980. – С. 137–161.
10. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. – Лейпциг : М.П. Беляев, 1909. – 402 с.
11. Трайнина Е. Дьердь Лигети: своеобразие эстетического сообщения // Вестн. Рос. акад. музыки ; отв. ред. Ю. В. Артамонова. – М., 2007. – С. 180–190.
12. Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Теоретические основы гармонии : учеб. пособие.– М.: Музыка, 1965. – 276 с.
13. Холопов Ю. Н. Гармония: теоретический курс : учебник. – СПб [и др.]: Лань, 2003. – 541 с.
14. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии : учеб. пособие для композитор. отд-ний музык. вузов. – М. : Музыка, 1983. – 288 с.
15. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений : [литературные произведения и переписка : в 17 т.]; общ. ред. Б. В Асафьева. – М. : Музгиз, 1953–1981. – Т. 3-а: Руководство к практическому изучению гармонии. Краткий учебник гармонии / подгот. В. Протопоповым. – 1957. – XXVI, 256 с.
16. Шестаков В. П. От этоса к аффекту: история музык. эстетики от античности до XVIII в. – М. : Музыка, 1975. – 351 с.
17. Federhofer H. Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker . – Wien : Verl. der Österr. Akad. der Wiss., 1981. – 192 S.

# КОМПЛЕКСНЫЙ ПОДХОД К ИССЛЕДОВАНИЮ ОПЕРНОГО ТЕКСТА: К ВОПРОСУ О МЕТОДОЛОГИИ

И. В. Пилатова

Аспирант,  
Белорусская государственная  
академия музыки, г. Минск, Беларусь

---

**Summary.** The article is devoted to the complex methodological approach to the study of an opera. Opera is regarded as a synthetic artistic text includes multiple levels. Each level is investigated in the complex methodological approach.

**Keywords:** a complex methodological approach; opera text; avanttext; main text; genre; dramaturgy; composition; interpretation.

---

Синтетическая природа оперного текста, включающего в себя множество компонентов (музыку, слово, театральное действие, сценическое оформление), подразумевает комплексный исследовательский подход. Он представляет собой совокупность методов анализа элементов авантекста, основного текста оперы, а также текста оперного спектакля.

Комплексное исследование синтетического текста оперы нашло широкое применение в музыковедческих работах: Е. Ручьевской, О. Комарницкой, В. Горячих [1–4].

Оперный текст представляет собой сложную логическую систему, включающую в себя авантекстовые элементы, основной текст, а также текст оперного спектакля.

Оперный авантекст, в свою очередь, включает литературный первоисточник, ставший проосновой музыкально-театрального произведения, либретто, а также авторские и неавторские версии оперного текста (редакции) и совокупность источников, эскизов, набросков, предшествующих возникновению основного текста оперы. Для исследования *авантекстовых* уровней оперного текста целесообразно применять литературоведческие, либреттологические, а также текстологические методы.

Первостепенной задачей исследователя литературного первоисточника является обнаружение в нем содержательных и стилевых доминант для анализа, что позволяет дать краткое, но в то же время полное представление о сочинении. Доминанты в каждом конкретном произведении могут варьироваться в зависимости от жанра сочинения, особенностей творчества того или иного автора. Так, в одних случаях важнейшими аспектами анализа становятся тематика, проблематика, идейный мир произведения, в других – внесюжетные элементы: эпитафии, вставки.

Либреттологический метод анализа применяется при исследовании текстовых модификаций, естественно возникших в либретто по сравнению



с первоисточником. При их обнаружении можно применять методику, представленную в таблице.

Таблица

Форма	Содержание
Композиция	Персонажи
Драматургия	Сюжетные линии
Художественная речь	
Выявление текстовых модификаций в либретто по сравнению с первоисточником, определяемых спецификой музыкально-театрального жанра	
Выводы о степени точности отражения текста первоисточника в либретто	

Текстологическое исследование источников, предшествующих возникновению музыкально-вербального текста партитуры, а также редакций произведения, с одной стороны, призвано проследить за ходом творческой мысли композитора при создании основного текста оперы, с другой – обнаружить различия между версиями текста с выявлением повлекших их причин.

Исследование *основного* музыкально-вербального текста оперной партитуры следует по нескольким направлениям.

1. Определение жанра (по признакам рода, по особенностям реализации конкретной исторически сложившейся жанровой модели: оперы-*seria*, *buffa* и др.).

2. Анализ драматургии сочинения в зависимости от его жанра (определение соотношения внешнего и внутреннего планов действия, главенствующих драматургических принципов, а также исследование особенностей тематической организации произведения).

3. Рассмотрение композиции оперы на малом, среднем и высшем уровне.

4. Изучение элементов оперы, или оперных форм, с точки зрения их роли в организации сочинения.

Завершающим этапом комплексного исследования оперного текста становится анализ трех интерпретаций: дирижерской, исполнительской и режиссерской, реализуемых в оперном спектакле. Исследование текста оперного спектакля – важный этап на пути комплексного анализа оперного текста, поскольку благодаря сценическому воплощению партитуры опера получает жизнь.

Главной задачей при исследовании трех интерпретаций является определение степени точности отражения исполнителями авторского замысла. В то же время, необходимо проанализировать достоинства и недостатки той или иной трактовки композиторского текста.

Таким образом, современное понимание оперы как синтетического художественного текста влечет необходимость всестороннего, комплексного ее исследования.



## Библиографический список

- 1 Горячих В. В. «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. В. Горячих; С-Пб. гос. консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. – С-Пб., 1999. – 24 с.
- 2 Комарницкая О. В. Русская опера XIX – начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: автореф. дис. ...докт. искусствоведения: 17.00.02 / О. В. Комарницкая; Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2012. – 45 с.
- 3 Ручьевская Е. А. «Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. – СПб. : Композитор, 2010. – 480 с.
- 4 Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Силь. Драматургия. Слово и музыка. – СПб.: Композитор, 2002. – 396 с.

## ДЕТСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ГРИГОРИЯ СУРУСА: ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ОБРАЗНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ

О. И. Политанская

*Педагог,  
Дзержинская детская школа искусств,  
г. Дзержинск, Беларусь*

---

**Summary.** The article discusses children's piano cycles of the famous Belarusian composer Grigory Surusa. Studies the genre-stylistic and figuratively-informative features music for children by the composer. Highlights the aspects of creating and publication cycles.

**Keywords:** G. Surus; children's music; piano music; children's cycles.

---

Григорий Федорович Сурус – Заслуженный деятель искусств Республики Беларусь (1985 год), член Союза композиторов (1971 год), Лауреат премии Федерации профсоюзов Беларуси (1999 год), многократный Лауреат Международных и Всесоюзных конкурсов и фестивалей, награжден медалью Франциска Скорины (2014 год), яркий представитель современной белорусской композиторской школы. Особое значение в творчестве композитора имеет детская музыка.

К произведениям написанных для детей относятся музыкальная комедия «Несцерка» - лауреат Всесоюзного конкурса на лучшее произведение для детей и юношества в 1981 году (либр. В. и А. Вольских по пьесе В. Вольского, 1975 год); кантата «Фарбы дзяцінства» (1995 год), ряд вокальных и хоровых песен; инструментальные пьесы и циклы для баяна, аккордеона, скрипки, цимбал, кларнета, флейты, фортепиано. Однако, до настоящего времени данная сфера творчества Г. Суруса не становилась предметом специального исследования. Хотя отдельные пьесы и циклы рассматривались в контексте различных аспектов (преимущественно в рамках учебно-методических рекомендаций в изданных сборниках) [1–9].

В рамках данной статьи предметом исследования являются детские фортепианные циклы композитора.

С 1971 по 2015 год Г. Сурус создал более двадцати фортепианных циклов для детей. Отличительной особенностью строения большинства детских фортепианных циклов является сюитная композиция из пяти разнохарактерных пьес, простых по форме, близких тонально и образно: «Пять пьес в народном стиле», «Пять пьес для детского альбома», «Летние впечатления», сюита «Солнечный день», сюита «Весенние блики» и др. Некоторые детские сочинения Г. Суруса существуют под разными названиями: сюита «Солнечный зайчик» также известна как цикл «Пять пьес для ДМШ»; цикл «Пять фортепианных пьес для детей» – сюита «Детям». В связи с этим, очевидно, что в детской музыке композитор не делает различий между циклами миниатюр и сюитами.

Несмотря на то, что в оригинальном виде детские фортепианные циклы Г. Суруса практически не издавались (исключение составляют две сюиты: «Детям» [7, с. 26–33], [8] и «Школьный день» [6]) значительная часть детских фортепианных пьес композитора издана в составе различных хрестоматийных сборников для детских музыкальных школ и двух авторских сборников: альбом «Солнечный день» [4] и школьный альбом «Дом с фортепиано» [5]. К печати подготовлен третий авторский альбом «От прелюдии до вариации».

Главными принципами при создании альбомов для композитора стали: 1) отбор ярких, педагогически целесообразных пьес разной степени сложности; 2) включение в сборник неизданных ранее детские фортепианные пьесы. Собранные изначально как сборники для печати, каждый альбом получил завершённый вид благодаря единой концепции строения: систематизация пьес по принципу контраста и по степени сложности (от простого к сложному). Так, возникновение жанра альбома в творчестве Г. Суруса как одного из характерных жанров детской фортепианной музыки неотъемлемо связано с изданием нотной литературы.

Фортепианная фактура детской музыки Г. Суруса насыщена различными приемами изложения: от простейших одноголосных мелодий до развернутых многослойных построений (представлены разные виды мелкой и крупной техники, разные виды полифонического и гомофонно-гармонического изложения, многообразие ритмических комбинаций). Отличительной особенностью пианизма композитора является рельефность голосоведения, ясность, прозрачность музыкальной фактуры и наличие ведущего мелодического голоса.

Богатство музыкального языка (альтерации, модуляции в далекие тональности, сочетание диссонансных гармоний, синкопированные, пунктирные ритмы и др.) вносит в детскую фортепианную музыку композитора современность звучания. Встречаются и приемы додекафонной техники («Монолог», «Изысканный вальс»), и зашифрованные криптограммы (пре-

людия Си-Ми-Ля (Н-е-ля)). Вместе с тем, отличительной особенностью музыкально-стилистического языка Г. Суруса является яркая национальная характерность. Большое количество пьес основано на использовании мелодий белорусских народных песен. Среди них пьесы «Распев» (Да цераз лясы»), «Фугетта» («Люлі, люлі, цэлы дом спіць»), «Полифоническая пьеса» («Вечарком за рэчкаю»), «Акварель» (Ды ў нядзелю раненька»), цикл «Четыре обработки белорусских песен и танцев» (2001) и др.

В детских миниатюрах композитора достаточно широко представлено разнообразие образного строя пьес. Здесь и юмористические, жизнерадостные образы («Наигрыш», «Танец», «Веселая игра», «Звонкий праздник», «Веселый смайлик» и др.), и иронические и гротескные («Шутка», «Галоп», «Юмореска», «Токката» и др.), и лирико-поэтические образы («Экспромт», «Настроение», «Песня», «Распев», «Пейзаж в дымке» и др.), и красочные пейзажные зарисовки («Весенний напев», «Осенний мотив», «Предчувствие весны», «Летнее утро» и др.).

Вместе с тем, наиболее рельефно в детской фортепианной музыке Г. Суруса выступают две образно-тематические линии:

- 1) образы природы (сюиты «Весенний напев» (1978), «Весенние блики» (1982), «Весенние мотивы» (2011), «Летние впечатления» (2014));
- 2) школьная тематика (сюиты «Школьная сюита» (1984), «Школьная мозаика» (1989), «Школьный день» (1996), школьный альбом «Дом с фортепиано» (2003)).

Таким образом, детские фортепианные циклы Г. Суруса представлены двумя видами: сюиты и альбомы. Стилистически музыка композитора находится в русле сочетания фольклора и современной композиторской техники (эстрадно-джазовые интонации и ритмы, альтерированные созвучия, диссонансы, приемы додекафонной техники). В детской фортепианной музыке композитора преобладают яркие, светлые образы, мажорная окраска, приподнятость и просветленность. «В мире столько зла, грязи, алчности... – поясняет Г. Сурус. – Детская музыка, на мой взгляд, уравнивает музыкально-гармонический баланс – нейтрализует негатив. Именно поэтому считаю, что в образно-содержательном наполнении детской музыки должны преобладать светлые и оптимистичные тона»<sup>1</sup>.

### Библиографический список

1. Бергер Б. М. Белорусская фортепианная музыка второй половины XX века. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2012. – 146 с.
2. Гуревич В. Шесть пьес для фортепиано Г. Суруса // Вопросы фортепианного творчества, исполнительства и педагогики. – Л.-М., 1973. – С. 119–121.
3. Соловьева Т. М. Фортепианные миниатюры Г. Суруса в учебно-педагогическом репертуаре ДМШ. – Мн., 1984. – 25 с.

<sup>1</sup> Из личных бесед с композитором

4. Сурус Г. «Солнечный день» восемнадцать характерных пьес для фортепиано // учебно-методическое пособие [ноты]; ред. Е. И. Шемет; автор метод. рекомендаций Л. А. Малышева. – Минск : «Беларусь», 1988. – 49 с.
5. Сурус Г. Школьный альбом «Дом с фортепиано» пьесы ансамбли // редактор Н. А. Сермяжко / Министерство культуры РБ. Белорусский институт проблем культуры; автор метод. рекомендаций Н. Воротникова. – Минск : БелДППК, 2003. – 75 с.
6. Сурус Г. «Школьный день» сюита для фортепиано из 12 характерных пьес // редактор В. Н. Лученов / Министерство культуры РБ. Белорусский институт проблем культуры; рецензент Л. Матуковская автор метод. рекомендаций Н. Воротникова. – Минск : БелППК, 1999. – 37 с. (ноты)
7. Фартэпіяныя мініатюры беларускіх кампазітараў. – Хрэстаматыя ў дзвюх частках: дапушчана ў якасці вучэбнага дапаможніка для музычных школ і вучылішчаў / ускладальнікі В. П. Пракапцова, Т.І. Жышкевіч. – Сшытак другі. – Мінск : Беларусь, 1996. – 93 с, ноты.
8. Фартэпіяныя п'есы для дзяцей. – Склаў і адрэдагаваў А. Жэзмер. – Мінск : «Беларусь», 1972. – С. 39–48, ноты.
9. Шевченко О. Г. Фортепианное творчество белорусских композиторов 20 века : учебное пособие. – Мн. : УО «Белорусская государственная академия музыки», 2005. – 48 с.

## ТЕМБРОФАКТУРНЫЕ ПЛАНЫ «ПОКАЯННОЙ» СИМФОНИИ О. ХОДОСКО В КОНТЕКСТЕ ПОЛИСТИЛИСТИКИ

**П. С. Шведов**

*Аспирант,  
Белорусская государственная  
академия музыки, г. Минск, Беларусь*

**Summary.** This article observes First «Penitential» symphony by a modern Belarusian composer O. Khodosko by means of typological analysis. Basic Christian ideas are traced in the symphony. The eternal worldview questions are being asked in a modernistic way and the whole polistylistic technique is expressed by timbre-textural organization.

**Key Words:** polistylistics; orchestral timbre; symphonic texture; intonational fabula.

В современной музыкальной композиции неизмеримо возросла роль тембра и фактуры – средств, ранее воспринимающихся как второстепенные. Не случайно И. Барсова, анализируя симфоническое творчество Г. Малера отмечает: «Содержание в музыке XX века – это не только тематизм, но и интонационная и тембровая наполненность фактуры» [1, с. 366]. На рубеже XX–XXI столетий в период постмодернизма взаимодействие тембра и фактуры часто реализуется в условиях полистилистики. Это значит, что в масштабе крупной музыкальной формы (симфонии) начинают действовать по крайней мере две стилевые модели [2, с. 431]. Степень контраста между ними может быть выражена максимально, как сочетание двух полярных по значению противоположностей (например, мирское и

духовное), что позволяет создавать различные драматургические планы музыкального произведения.

В этой связи особый интерес в современной белорусской музыке представляет творчество О. Ходоско. Он является автором пяти симфоний («Покаянная», «Viadolorosa», «Памяти Франсуа Вийона», «Белая Русь», «Семь смертных грехов»), ряда крупных духовных произведений для смешанного хора («Литургия Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение»). Особое значение для творчества О. Ходоско имеют идеи полистилистики, которые непосредственно влияют на темброфактурную организацию и композиторскую технику.

«Покаянная» симфония (1992) О. И. Ходоско – это одночастное произведение, состоящее из четырех разделов (от начала до ц. 24; ц. 24 – ц. 45; ц. 45 – ц. 60; ц. 60 и до конца), в котором обнаруживаются черты двух различных по происхождению жанровых классов: хорового концерта и симфонии. Первый здесь олицетворяет чистоту литургического действия, второй – конфликтное, полное противоречий мироощущение художника постмодернизма. Оба класса представлены двумя темброфактурными планами – чистое хоровое звучание *a capella* (ц. 13, 36, 48, 66) и ансамблево-оркестровое изложение. Эти два плана сначала перемежаются, противопоставляясь один другому, а затем пересекаются в одновременном звучании. Причем, если первый темброфактурный план не претерпевает значительных изменений – ни фактурных, ни тембровых, что обусловлено его ролью в композиции сочинения, как некоей консонантной константы, то второй план – оркестровый – напротив, в основе своей неустойчив, определенный вид фактуры переходит из одной группы инструментов в другую, происходит тембровая модуляция. Диссонантно-неустойчивое местами кластерное звучание второго плана при внешней своей переменности и подвижности, однако, имеет черты системы, подчиненной интонационной фабуле. По частоте употребления тех или иных приемов условно мы можем описать эту систему следующим образом.

В первую очередь это тембры и фактурные образования, чье семантическое значение является ключевым для раскрытия содержания сочинения. Именно их употребление обуславливает специфически сонорное звучание оркестра. Прежде всего это выделение ряда гетерофонических структур, образованных отдельными группами: струнным квинтетом (ц. 12, 24, 63); ансамблем флейт и гобоев (ц. 1, 3, 6, 29, 56); хором валторн (ц. 5, 8, 49, 59); ансамблем челесты, колокольчиков и вибратона (ц. 4, 22, 43). Появление одного из вышеперечисленных темброфактурного сочетания рождает различные, нередко конкретно образные ассоциации: переосмысление духовной идеи человеком, языческие пантеистические сцены, картины природы или нечто идеальное, божественное. Данный вид тембров близок понятию тембры-персонажи, и именно он является ключевым для развертывания интонационной фабулы сочинения.



Во-вторых, это темброфактурные структуры, которые в виду специфики своего строения использованы в произведении как особые композиционные знаки, которые позволяют слуху ориентироваться в музыкальной форме. Это фрагменты с трубчатыми колоколами (начало, ц. 35) и там-тамом – (ц. 24, 60, 66); с литаврами (ц. 9, 34, 52, 60); с солирующей трубой (ц. 7, 25, 50, 54); с наложением медной группы на струнную (ц. 3, 9, 50, 59). Такие тембровые сочетания употреблены композитором точно, фрагментарно, они появляются в каждом разделе в моменты наибольшего эмоционального напряжения, смысловой концентрации.

В третьих, это темброфактурные образования, которые появляются только в одном определенном разделе. Их выразительные свойства используются для придания неповторимой краски данному моменту. Подобным образом в Первой симфонии О. Ходоско используются сочетание фгота с бас-кларнетом в начале третьего раздела (ц. 45), звучание солирующей скрипки в высокой тесситуре (ц. 57), низкочастотный рокот большого барабана (ц. 45).

Таким образом, темброфактурные планы в Первой «Покаянной» симфонии О. Ходоско представлены иерархически; они непосредственно связаны с раскрытием интонационной фабулы сочинения. Идея покаяния, объединяющая весь музыкальный материал, проходит через все разделы симфонии, образуя различные фазы в драматургии сочинения. Композиция симфонии раскрывается через ряд сопоставлений логики оркестрового и хорового развития и их последующего синтеза (ц. 48), что соответствует коллажной структуре полистилистики. Выразительные оркестровые тембры, наполненные особой семантикой, выстроены иерархично.

Система деления темброфактурных средств оркестра на планы позволяет глубже проникнуть в суть композиционной логики музыкального произведения. Первая «Покаянная» симфония О. Ходоско является важнейшей вехой в развитии белорусской симфонической музыки рубежа двух столетий.

#### **Библиографический список**

1. Барсова И. Симфонии Малера. – Москва, 1975.
2. Теория современной композиции : учебное пособие. – М. : Музыка, 2005.



## О КОНСТРУИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ В МЕССЕ «GREGORIANICA» А. ЛИТВИНОВСКОГО

Н. В. Шиманский

Кандидат искусствоведения, доцент,  
Белорусская государственная  
академия музыки, г. Минск, Беларусь

---

**Summary.** The article provides analysis of artistic style devices in Alexander Litvinovsky's mass 'Gregorianica'. The mass serves an example of adapting Gregorian chant to the contemporary Belarusian postmodernist music.

**Keywords:** Gregorian chant; plainchant; adaptation; postmodernism; artistic style; heterophony; polyphony.

---

Адаптация григорианики к условиям современного композиторского творчества – один из признаков постоянного присутствия этого знакового элемента в европейской музыкальной культуре. Возможно, здесь мы имеем дело со сформулированным академиком Д. С. Лихачевым тезисом о «литературной трансплантации», который относится к взаимодействию не только литератур, но и других сфер художественной деятельности. В частности, если перефразировать известную мысль Д. С. Лихачева, музыку, также как и литературу, можно представить как «единое и грандиозное целое, как одно колоссальное произведение, поражающее нас подчиненность одной теме» [1, с. 18]. В этом случае «музыкальное произведение» есть непрерывное дление вариантов одной темы, сущность которой неизменна.

Григорианика, безусловно, есть такое неисчерпаемое *предание*; ее жизнь нельзя ограничить традицией и художественными рамками. Следовательно, при рассмотрении этого явления речь должна идти об особом типе *контекстного анализа*, основанного на ощущении «большого исторического времени». Его измерение обусловлено диалектикой прошлого, настоящего и будущего. При этом, как показал Августин Блаженный, «длительно не прошлое, которого нет, длительное прошлое это длительная память о прошлом. ... Сила, вложенная в мое действие, рассеяна между памятью о том, что я сказал, и ожиданием того, что я скажу. Внимание же мое сосредоточено на настоящем, через которое переправляется будущее, чтобы стать прошлым. Чем дальше и дальше движется действие, тем короче становится ожидание и длительное воспоминание, пока наконец ожидание не исчезнет вовсе: действие закончено; оно теперь все в памяти» [2, с. 344].

Рассматривая эти представления с точки зрения временных закономерностей мессы «Gregorianica» А. Литвиновского, прошлое видится связанным с прообразующим действием литургической монодии, настоящее прошлого – с выбором первичной модели многоголосного стиля, определяющейся «рассеянностью памяти» между прошлым и настоящим, а настоящее будущего – с конструированием художественного стиля. Сам

автор по завершении своей работы в интервью журналу «Беларусь» сказал следующее: «Мадэлі старажытных грыгарыянскіх спеваў з'яўляліся тым узорам, на якія я звяртаў увагу перш за ўсе. ... Згодна з традыцыяй жанру, я арыянтаваўся ў працы на поліфанічныя законы развіцця музычнага матэрыялу. ... Імкнуўся гэта зрабіць у спалучэнні стылізацый старадаўняга пласта і сучасных сугуччаў. ... Праца над імшой была цяжкай. Але пасля яе засталася нейкае пачуццё, што зрабіў штосьці важнае» [3, с. 42].

Надо заметить, что А. Литвиновский, конструируя художественной стиль своего произведения, не выходит за пределы мессы, как жанрового рода литургической музыки с богатейшей многовековой историей. В этом смысле он следует «закону целостной совокупности» [4, с. 224], который в цепи стилевых аллюзий требует четкого структурирования художественной основы григорианики. Именно по этой причине был избран особый исполнительский аппарат – голоса и звучности мужского хора: «нешта больш пэўнае, больш фундаментальнае, чым у жаночага хору альбо мяшанага» [3, с. 43].

Перейдем к краткому обзору отдельных частей ординария мессы как первоосновы конструирования стиля, который вследствие различных приемов музыкального оформления приобретает значение данной композиционной схемы. При этом мы будем руководствоваться определением художественного стиля по А. Лосеву, предполагающем совокупность «надструктурных и внехудожественных заданностей и первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения» [4, с. 226].

1-я часть литургического действия, «Куріе», состоящая лишь формально из трех разделов, содержит необычайно развернутое и длительное «Christe», в котором обращение к Христу в звательном падеже (Христе помилуй) многократно повторено (44 раза). Этот доминирующий в стилевом плане раздел содержит целый ряд переходящих друг в друга первичных моделей, производных от григорианики. Их логическая совместимость определяется звуковысотностью, ориентированной на строго модальные семиступенные структуры. Конструирование художественного стиля здесь идет как бы путем «припоминания прошлого»: вначале был хорал как нематериальное, духовное представление в нашем сознании. Затем возникла красота созвучания голосов на основе хорала в параллельном органуме. Здесь это – аллюзии кварто-квинтовой диафонии. Далее разделение голосов на партии было материализовано в контрапункт и имитацию (в том числе двойной канон) – композиционные принципы полифонии. Заключительной ступенью становится политекстовое соединение двух первичных моделей стиля: диафонии с имитирующим контрапунктом (такт 66 и далее). При этом постоянно ощущается эффект «рассеяние памяти» между прошлым и настоящим. Последнее выражено в частом возникновении ге-

терофонных «атак», которые ассоциируются с сонантностью многоголосия в белорусской народной песней.

Иной смысл в конструировании художественного стиля несет в себе 2-я часть – «Gloria», где после первого раздела с гимном ангелов «Слава в вышних Богу» следует полный трагизма человеческого бытия покаянный раздел «Qui tollis». Здесь прошлое как бы уходит «в тень» настоящего. Музыкальная ткань приобретает сугубо сонорный характер. На первый план в фактуре выступают диссонансные звучности, образованные путем расщепления ряда унисонов на комплекс тонов секундового сопряжения. Тембровые эффекты и колорит кластеров тем не менее и в этих условиях современной техники не подавляют полностью мелодическое начало, которое сохраняет свои формообразующие качества. В этом смысле можно указать на ряд выразительных канонов с двухголосной пропой (такты 18 и 35). Следующий раздел этой части, «Quoniam tu solus Sanctus», является своего рода «просветлением стиля». В этот момент катарсиса вновь возникают стилевые модели григорианики.

Из выше изложенного следует, что месса «Gregorianica» современного белорусского композитора представляет значительный интерес в плане конструирования стиля и заслуживает специального внимания. Особенно эта проблема актуальна в отношении постмодернизма как явления, характерного для музыкальной культуры современности.

#### Библиографический список

1. Лихачев Д. С. Введение к чтению памятников древнерусской литературы. – М., 2004.
2. Августин Блаженный. Исповедь / пер. с лат. и коммент. М. Е. Сергеенко. – М., 1992.
3. Літвіноўскі А. У музыцы важна, каб слухач не стаміўся // Беларусь. – 1995. – № 10.
4. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. – К., 1994.



## V. LITERATURE IN A CREATIVE DIALOGUE WITH OTHER ART FORMS



### ЛИТЕРАТУРА И ЖИВОПИСЬ – НЕВИДАННАЯ СИЛА

И. А. Логинова,  
П. С. Панина

*Учителя,  
Гимназия № 1,  
г. Ноябрьск, Ямало-Ненецкий  
Автономный Округ, Россия*

---

**Summary.** The article sets the task to consider the connection between literature and painting. The author reveals the historical aspect of this question taking the paintings of V. Vasnetsov as an example, he speaks about interaction of artists and writers, illustration it with pictures of I. N. Kramsky, I. E. Repin and D. A. Shmarinov. On the basis of this research the author comes to the conclusion: combined together, literature and painting carry the unprecedented force, which is able to affect a person.

**Keywords:** literature; painting; art; contact; life; writer; artist.

---

Живопись и литература – искусства, которые связаны множеством нитей, искусства, которые взаимопроникают и дополняют друг друга. На первый взгляд, это совершенно разные вещи, но все же, если углубиться в изучение данной темы, нам станет понятно, что они неразрывно связаны между собой.

Такая связь существует между многими видами искусства и это естественно, ведь произведения мировой культуры создаются не на пустом месте, все они рождаются из единого источника под названием «жизнь». Авторы скорее отражают жизнь вокруг нас, а многие еще и интерпретируют на свой манер, добавляя свои мысли и видение окружающего мира. Поэтому мы находим нечто общее между различными видами искусства, их взаимосвязь, невидимую нить. Давайте все же разберемся, что именно связывает столь прекрасные виды искусства, как литература и живопись, между собой?

Исходя из истории и опираясь на исторические факты культуры, мы поймем, что литература и живопись, как абсолютно самостоятельные виды искусства, воссоздают явления социально-исторической действительности независимо друг от друга.

В историческом аспекте в творческих взаимосвязях литературы и живописи можно выделить две разновидности. Первая – это целенаправленная разработка средствами живописи сюжета, построенного на литературном материале. Примером может служить картина В. М. Васнецова «После побоища Игоря Святославича с половцами». Вторая – создание ху-

дожественного полотна на культурно-исторической основе, как картина того же В. Васнецова «Баян», напрямую не связанная с сюжетом «Слова о полку Игореве», но воссоздающая тип древнерусского певца-сказителя, каким он дошел до нас в преданиях веков.



**В. М. Васнецова «После побоища Игоря Святославича с половцами»**



**В. Васнецова «Баян»**

О связи литературы и живописи первыми заговорили сами художники и писатели. Наиболее искусно эту связь выразила художница Анна Кауфман в картине «Поэзия и живопись». Крупнейший художественный критик XIX века В. В. Стасов в обзоре «Наши итоги на Всемирной выставке» так охарактеризовал связь русской живописи и литературы: «Главная наша сила в том, что новое русское искусство так крепко обнялось с русской литературой <...> Наша литература и искусство – это точно двое близнецов неразлучных, врозь немислимых».

Говоря о взаимодействии живописи и литературы в рамках искусства, русская живопись и классическая литература всегда шли в ногу по



пути освещения злободневных и универсальных проблем жизни. Многие русские писатели обладали незаурядным талантом живописцев (А. С. Пушкин, а именно его прекрасные иллюстрации к роману в стихах «Евгений Онегин»; М. Ю. Лермонтов, обладающий исключительным даром не только писательства, но и рисования, братья Бестужевы и т. д.), а художники (О. А. Кипренский, К. П. Брюллов, В. Г. Перов, И. Н. Крамской, И. Е. Репин, Ге) создали галерею портретов классиков литературы XIX века, которые настолько срослись в нашем представлении с духовным обликом последних, что иначе мы не можем их представить.



Автор данных иллюстраций А. С. Пушкин







### М. Ю. Лермонтов

Примером такого взаимодействия литературы и живописи могут служить прекрасные портреты Льва Николаевича Толстого, созданные И. Н. Крамским и И. Е. Репиным. На самом деле Л. Н. Толстой не любил позировать и всячески отказывался от этого. Но Крамской не сдавался, а даже поехал в Ясную Поляну в надежде уговорить писателя позировать. Художник был принят очень сердечно. Однако Толстой всё также продолжал упорствовать в своём отказе позировать. Тогда Крамской предложил написать два портрета: один для семьи Толстого, другой – для галереи Третьякова. Писатель согласился на это, и таким образом Крамским были созданы прекрасные картины, раскрывающие разные образы Толстого. В яснополянском (для семьи) варианте – углубленный в свой внутренний мир человек как бы прислушивается к тому, что зреет в глубине души; в третьяковском варианте поражает выражение глаз Толстого: в испытывающем, устремленном на зрителя взгляде удивительно передана сила его духа и пронизательность. Последняя работа Крамского была оценена по достоинству современниками.

Репин же только спустя семь лет после их знакомства впервые написал Толстого. Работа давалась Репину нелегко. Дело в том, что художник ценил замечательный портрет, созданный Крамским, и ему буквально пришлось вступить в соперничество с учителем. Одним из первых репинский портрет Толстого увидел Стасов. Он был поражен и восхищен работой художника. Репин рисовал Толстого больше чем кто-либо из русских художников. Эти работы позволяют увидеть и представить Толстого в разные периоды жизни, а также глубже понять его.

Именно благодаря такому взаимодействию художников и писателей и раскрываются истинные глубокие взаимоотношения между литературой и живописью.

Создавая прекрасные произведения искусства, авторы вкладывают всю свою душу. С помощью слова автор может выразить свои чувства, описать увиденное, с помощью кисти и красок добавить движения и

жизнь, в итоге получается прекрасная картина, шедевр искусства, сочетающий в себе, как литературу, так и живопись.

Живопись и литература переплетаются, открывая нам, читателям, невиданный мир. Мир, в котором все иначе, все красиво и легко. Погружаясь с головой в творчество, человек забывает обо всем на свете, ведь творчество-это свобода, а свобода нужна каждому из нас. Эту свободу мы можем найти в литературе и живописи. Никто и ничто не опишет, не поймет нас так, как книга или картина, именно в литературе и живописи мы находим себя, можно сказать как-то даже символически действуют эти виды искусства на человека.

Дементий Алексеевич Шмаринов (1907–1999) – известный советский художник, иллюстратор, график. Является Народным художником СССР, лауреатом Ленинской премии и Сталинской премии второй степени. Особой известностью пользуются его работы к роману Льва Николаевича Толстого «Война и Мир». Эти иллюстрации к бессмертному роману писателя-классика считаются одними из лучших. Для его рисунков характерна особая выразительность. Иллюстрации, которые создавал Д. А. Шмаринов, очень переживательные, глубокие и реалистичные. Самые яркие и запоминающиеся моменты из книги в его рисунках находят особый драматизм и передают не только общий вид и внешность, но даже психологическое и эмоциональное состояние людей. Он сделал искусство иллюстрации не просто сопровождением книги, но полноценным жанром, которое может существовать как совместно с произведением литературы, так и самостоятельно.



**Шмаринов Д. А. – Наташа после смерти Андрея Болконского.  
Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Война и мир». 1953.**



**Шмаринов Д. А. – Иллюстрации к роману Л. Н. Толстого «Война и мир». 1953.**

Из данных иллюстраций мы также можем видеть, насколько тесно взаимодействие между литературой и живописью, что литература играет в живописи одну из главнейших ролей, так же, как и живопись в литературе.

Искусство-это мощный поток энергии, в котором зарождаются все новые и новые произведения. Объединяясь в единое целое, литература и живопись несут в себе невиданную силу, которая способна повлиять на человека. Читать книгу-это одно, но сильнее впечатление от прочитанного будет, если мы будем видеть визуально потрясающие картины, передающие эмоции героев не только словами, но и кистью.

Интересно, что переплетаясь, эти два вида искусства все же существуют и самостоятельно, отдельно, неся такую же созидательную эту энергию, как и в едином виде. Как говорил великий Гёте: «Сами искусства, так же, как их разновидности, родственны друг другу, они имеют известную склонность к соединению, даже к слиянию; но именно в этом заключается долг, заслуга, достоинство настоящего художника, что он умеет отделить ту отрасль, в которой он работает, от других, обосновать каждое искусство и каждый род искусства на нем самом и по возможности их изолировать».

Но согласитесь, вместе литература и живопись создают нечто чудесное, невообразимое, заставляющее нашу душу летать.

На протяжении долгого времени литература и живопись дополняли друг друга, заимствуя друг у друга художественные инструменты и создавая чудеснейшие произведения искусства. Слово обладает выразительностью, а живопись – изобразительностью. Присутствие литературы возможно и в изобразительности: «выразительность в искусстве слова прямая, изобразительность косвенная»

#### **Библиографический список**

1. Егоров О. Г. Живопись и литература. Факультативный курс. URL: <http://den-zadnem.ru/page.php?article=369>
2. Профе О. А. Взаимодействие литературы и живописи в ранней драматургии Мориса Метерлинка. URL: <http://www.dissercat.com/content/vzaimodeistvie-literatury-i-zhivopisi-v-rannei-dramaturgii-morisa-meterlinka#ixzz3wTJmumBJ>
3. Курсовая работа на тему: Искусство живописи в литературе. URL: <http://odiplom.ru/kulturologiya-i-mhk/iskusstvo-zhivopisi-v-literature>



## ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ ЛЕОНИДА ДЕСЯТНИКОВА «ЛЮБОВЬ И ЖИЗНЬ ПОЭТА» В СВЕТЕ ПОЭТИКИ ГРОТЕСКА

В. А. Царюк

Студентка,  
Белорусская государственная  
академия музыки,  
г. Минск, Беларусь

---

**Summary.** This article discusses the song cycle Desyatnikov "Love and Life of a Poet" on the texts of Daniil Kharms and Nikolai Oleynikov, the essential quality of the poetics of which is grotesque imagery. Reveal the specific qualities of the grotesque, and these positions are analyzed the concept and means of musical expression vocal cycle. Grotesque imagery created by the composer with the help of semantic mismatch musical and poetic texts, hyperbole, polystylistics.

**Keywords:** music grotesque; absurd illogic, the paradox ambivalence.

---

Гротеск, согласно определению из Большой советской энциклопедии [3], – тип художественной образности, основанный на фантастике, смехе, гиперболе, причудливом сочетании и контрасте фантастического и реального, прекрасного и безобразного, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры. Термин обязан своим происхождением настенным орнаментам, обнаруженным в конце XV–XVI вв. при раскопках засыпанных землей древнеримских помещений – гротов.

Историческое формирование гротеска явилось весьма продолжительным процессом: гротескный принцип типизации стал складываться еще в античные времена, затем он одержал блистательные победы в эпоху Возрождения – в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Ф. Рабле и «Похвале Глупости» Э. Роттердамского. Расцвет *гротескного реализма* – это образная система народной смеховой культуры средневековья, а его художественная вершина – литература Возрождения. Именно в эпоху Возрождения впервые появляется и термин *гротеск*. Однако довершило формирование данной категории Новое время – прежде всего романтизм и критический реализм. Романтики подчинили своей главной задаче – «творить сверхъестественное» [8, с. 27] – целый арсенал художественных средств. В него вошли в преображенном виде многие средства, выработанные еще средневековым гротеском и гротеском эпохи Возрождения, а также народным искусством, преимущественно сатирическим и комедийным (например, итальянской комедией дель арте). Переход художественных средств романтического гротеска в поэтику реализма можно наблюдать в творчестве немецкого драматурга Г. Бюхнера, автора пьесы «Войцек». В XX веке наблюдается повышенное внимание к гротескной образности в связи с социально-культурным контекстом создания художественных произведений.



Следует отметить, что ни гипертрофия, ни контрастность образов не являются специфическими чертами гротеска, т. к. данные качества могут характеризовать и другие типы образности.

В качестве же специфических черт гротеска выделяются следующие:

1) *амбивалентность*, проявляющаяся на разных уровнях. С одной стороны, для гротескной образности всегда характерен синтез комического и трагического начал. Данное специфическое свойство отмечают практически все исследователи гротеска: К. Флегель, В. Кайзер, Ю. Манн, Ю. Борев, М. Бахтин. Амбивалентная сущность гротеска подчеркивается Ю. Боревым в понимании данной эстетической категории как радостного преодоления ужаса, радости ужаса. С другой стороны, сама категория комического в гротеске амбивалентна, проявляясь в сочетании наглядности и легкости с грубой комикой, о чем писал еще К. Флегель автор «Истории гротескно-комического» (1788 г.), а затем акцентируется в исследованиях В. Кайзера, Ю. Манна, Ю. Борева, М. Бахтина. Кроме того гипертрофия, как средство достижения комического, в гротескном произведении нередко приводит к реакции эстетического отторжения, “отвращению” как отмечают В. Бычков и Е. Меньшикова.

2) *алогизм* и связанный с ним художественный прием “*остранения*” являются следующими специфическими свойствами – привычные категории причины и следствия, закономерности и нормы растворяются в гротескном мире. Определяющее значение алогизма в создании гротескных образов отмечают Ю. Манн, Ю. Борев, Е. Меньшикова, А. Цукер. В исследовании «О гротеске в литературе» Ю. Манн называет процесс постижения разумного в неразумном, естественного в странном “гротескным катарсисом” [8, с. 132].

Согласно Ю. Манну алогизм может вводиться в текст следующими способами:

а) *алогизм-завязка*, служащий отправной точкой всей концепции;

б) *алогизм-“прорастание”* – последовательный переход от негротеска к гротеску

3) следующая специфическая черта гротеска – трагедийная сущность гротескных образов при многообразии их форм бытования, особенно мощно проявившая себя в XX веке, на которой акцентируют внимание в своих исследованиях Е. Меньшикова и Н. Бекетова. Сохраняя трагическое мироощущение современной автору реальности под сатирическим колпаком, оно отражало восприятие «сдвинутого бытия в его неразрешимых противоречиях» [9, с. 248].

Одним из первых, кто обратился к проблеме музыкального воплощения гротескной образности, стал А. Цукер. Автор отмечает, что образы, связанные с гротеском, характерны для творчества Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Г. Малера, Р. Штрауса, М. Мусоргского, Н. А. Римского-

Корсакова, А. Берга, К. Орфа, И. Стравинского, С. Прокофьева и Д. Шостаковича.

В качестве специфического свойства гротескной образности А. Цукер также выделяет “логичный алогизм”, который может быть введен в музыкальный текст теми же способами, что Ю. Манн описал по отношению к литературному тексту. В музыке чаще всего встречается *алогизм-прорастание*, последовательное “огротесковывание” в связи с тем, что часто музыкальный материал, гротескный образ которого не вызывает сомнения, не обладает ведущим фактором – *алогизмом*. Если исходный тематизм и не содержит алогизма, он все же должен обладать соответствующими качествами и функциями, позволяющими создать на его основе гротескную образную систему, он должен дать направление последующей деформации. При этом гротеск апеллирует к простейшим, элементарным, даже примитивным ассоциациям, поскольку деформация простого, привычного куда более наглядна. Может быть и другой путь создания гротескного образа – например красочность, доведенная до предела, что является средством *гиперболизации*.

Аналогичные принципы введения гротескных образов выделяет и Н. Бекетова, отмечая *прямое* включение (действующее в одновременности, своеобразный контрапункт гротескных образов) или *косвенное*, т. е. на расстоянии.

Рассмотрим с этих позиций вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта», Л. Десятникова (1989 г.), где композитор создаёт целостную гротескную образную систему с элементами театра абсурда. Данное произведение особенно интересно тем, что представляет одно из первых музыкальных прочтений именно авангардной поэзии Д. Хармса (1905–1942) и Н. Олейникова (1898–1937) – членов творческого объединения ОБЭРИУ, т. к. долгое время поэты были известны только как создатели литературы для детей. Лишь с начала 1990-х гг. поэты-«обэриуты» и, в особенности, Д. Хармс были осознаны в литературоведении как знаковые фигуры русского авангардного искусства. На данный момент в научной литературе, посвященной поэтике, философии и эстетике Д. Хармса, творчество поэта рассматривается в контексте такого литературного направления как абсурдизм. При этом, распространенной гипотезой является то, что именно Д. Хармс явился родоначальником европейской литературы абсурда. В качестве ключевых особенностей творчества поэта можно обозначить нарушение логики повествования, отказ от орфографических и синтаксических норм языка, обилие острых и глубоко трагедийных гротескных образов, абсурдистское видение мира, основывающееся на разрушении и распаде цельных структур, отрицании линейной логики бытия.

Вокальный цикл составляют семь монологов, лишенные сюжетной последовательности, однако в качестве объединяющего фактора выступает сквозное проведение философских тем времени, жизни и смерти.

Особого внимания заслуживает название произведения «Любовь и жизнь поэта», соединяющее в себе наименования двух вокальных циклов Р. Шумана: «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины». Парадокс состоит в том, что название цикла не соответствует его содержанию, вследствие чего происходит заострение абсурдистского характера поэзии и ее гротескной образности.

Цикл открывает «Послание одобряющее стрижку волос», написанное на стихи Н. Олейникова. Поэтический текст, синтезируя комическое и трагическое начала, изначально амбивалентен. Комическая образность подчеркивается бодрим ритмом стихотворения в духе поэзии для детей. Трагический абсурд возникает уже в первой строке стихотворения: «Если птичке хвост отрезать, она только запоет». В следующей строке впервые звучат мотивы темы смерти: «Если сердце перерезать, обязательно умрет». Гротескная образность поэтического текста достигается благодаря таким лексическим приемам как умышленный примитивизм синтаксиса при многопланной семантике, несовпадения между стилистической окраской слова и его логическим содержанием, использование «галантерейного языка», представляющего собой синтез различных лексик.

Согласно способам введения алогизма, выделенными Ю. Манном, данный монолог с одной стороны выступает в качестве гротеска-завязки в связи с гротескной образностью поэтического текста, с другой – в качестве гротеска-прорастания, т. к. музыкальный материал не несет специфических гротескных черт.

В следующем произведении «Старуха» впервые заявляет о себе тема времени, объединенная с темой смерти. Гротескная образность проявляется в противоречии музыкального и поэтического текстов: например, в момент звучания фразы «легкий шаг», в сопровождении возникают диссонантные синкопированные созвучия, фонизм которых становится особенно острым на фоне выдержанной на протяжении всего произведения фактурно-ритмической модели аккомпанемента.

Тема любви впервые появляется в монологе «Муха», объединяясь с темами времени и смерти. Сатирический гротеск поэтического текста, открывающегося комичной строкой «Я муху безумно любил», подчеркивается применением композитором жанра траурного марша, ораторским пафосом вокальной партии. Кульминация гротескной образности поэтического текста осуществляется в последнем четверостишии, повествующем о смерти мухи. В момент звучания трагического вывода «И нет ничего впереди» выразительная риторика вокальной партии сменяется *sprechstimme*, после чего следует развернутое заключение в партии фортепиано, построенное на звучании аккордов уменьшенной структуры. Столь трагический характер музыкального воплощения подчеркивает парадоксальность поэтического текста.

Трагический гротеск с новой силой проступает в следующем номере – «Постоянство веселья и грязи», который занимает в цикле центральное местоположение и, концентрируя тему Времени, является его кульминацией. «Постоянство веселья и грязи» было написано «в стол» 14 октября 1933 г. Это стихотворение «об уходящем времени, о бесконечных «строительных рядах» людей, бредущих к своим могилам» [6, с. 393], о вселенской неизменности беспечного веселья и сопрягающихся с ним самых черных сторон жизни, олицетворением которых служит дворник-цербер. В «Постоянстве веселья и грязи» Д. Хармс экспериментирует со временем, показывая его преобразование. В стихотворении всего три строфы, и в последней линейное время уже практически исчезает: «Движенье сделалось тягучим, и время стало как песок». Развитие категории времени идет по пути постепенного замедления движения, и если в начале стихотворения оживленно журчит ручей, то в конце динамика сменяется статикой. Преобразования времени Д. Хармс показывает в сопоставлении со статичным образом дворника, который «стоит года под воротами». Контраст динамики и статики подчеркивается двухэлементной, запевно-припевной структурой стихотворения.

Л. Десятников следует за поэтическим текстом, воплощая его основные идеи в современной манере. Важной особенностью претворения поэтического текста является полистилистика, которая способствует заострению гротескной образности. В романсе обнаруживаются знаки барочного стиля в нисходящей линии вступительных тактов, выборе тональности *es-moll* с её семантикой скорби, и завершении минорного романса мажорным трезвучием. Однако наиболее ярко проявили себя черты романтизма – так, музыкальный материал вступления (нисходящая мелодия и взволнованные фигурации), вызывает прямые ассоциации с фортепианной миниатюрой Р. Шумана «Порыв» из «Фантастических пьес». Из вступления вырастает мелодия вокальной партии, а инструментальное сопровождение продолжает линию шумановского романтизма. В рефрене Л. Десятников использует характерный для романтизма прием мерцающей терции.

Кроме того композитор усиливает гротеск, заложенный Д. Хармсом, и на мелком уровне (резкие выделения отдельных фраз), и на более крупном – в ряде смысловых несоответствий текста и музыки. Например, во время повествования о «дворнике с черными усами», в партии фортепиано звучит имитация колокольности и мрачная сдержанность траурного шествия. При этом переход к рефрену сопровождается ремаркой *misterioso* (мистически, таинственно), что делает это несоответствие ещё более явным. Парадоксальность музыкального решения Л. Десятникова заключается в том, что отступления от текста стихотворения ещё больше подчеркивают его абсурдистскую логику, в чем прослеживается глубокое понимание композитором хармсовского подтекста.

В следующем номере цикла «Жук-антисемит», созданном на основе поэтического текста Н. Олейникова представлена сатирическая форма гротеска, в которой, однако, присутствует и трагический акцент. С целью создания гротескной образности, композитор вновь обращается к жанру траурного шествия, насыщая его интонациями ладов еврейской народной музыки, в результате чего возникают аллюзии с вокальным циклом Д. Шостаковича «Из еврейской поэзии».

«Пассакалия», созданная композитором на поэтический текст Д. Хармса «Вариации», является второй трагической кульминацией цикла. Здесь объединяются обе философские линии цикла: тема смерти и тема времени. Трагический гротеск обнаруживается уже на уровне выбранного композитором жанра вариаций на басса остинато, семантика которого вступает в противоречие с абсурдистским характером поэзии. При этом следует отметить, что вариационная форма уже заложена в самом поэтическом тексте. Созданию гротескной образности способствует активное применение композитором барочных аллюзий и риторических фигур.

Кульминацией в данном произведении является седьмая вариация, представляющая собой наиболее яркое проявление парадоксальности текста Д. Хармса. Созданию гротескного образа способствует несоответствие смыслового наполнения поэтического текста и его музыкального решения. Так, строка «И гости мечутся и плачут» звучит в тональности E-dur, сопровождаемая в фортепианной партии крикливо-приподнятой фанфарой. В момент наивысшей кульминационной точки на словах «И в двери страшный гроб несут» вновь звучит фанфара, но уже в искаженном варианте, т. к. в ее интонации проникают жанровые признаки траурного марша. При этом образную линию марша – своеобразный символ рока – продолжает развивать и тема, в изложении которой применяется новый прием – тремоло. Взаимодействие указанных средств музыкальной выразительности с данным содержанием поэтического текста, их смысловое противоречие способствует созданию гротескного образа, запечатленного в поэтическом тексте Д. Хармса.

Литературной первоосновой монолога «А я...», завершающего цикл, стало стихотворение Д. Хармса «Дни летят», продолжающее образную линию времени и выполняющее в данном цикле функцию эпилога. В этом монологе, как и в первом, не обнаруживается смыслового несоответствия музыкального и поэтического текстов, что обуславливает драматургическую замкнутость сочинения. Композитор следует за хармсовским текстом, иллюстрируя безостановочный бег времени с помощью непрерывного, моторного движения восьмых в партии фортепиано, сохраняя данную фактурную модель на протяжении всего произведения. Следует отметить, что Л. Десятников, работая с поэтическим текстом, не только применяет перестановку строк, но и включает междометие «Ой!» в конце каждой строфы, иллюстрируя его острыми форшлагами в вокальной и фортепианной партиях, выдвигая на первый план именно игровое начало.



Применение композитором принципа репризной повторности, также является средством отражения содержания поэтического текста: возвращение в третьей части музыкального материала в его первоначальном виде подчеркивает амбивалентность темы Времени у Д. Хармса – его вечное движение и постоянство.

Таким образом, в данном вокальном цикле взаимодействуют трагический и сатирический гротеск, при этом особенно активно проявляет себя именно трагическая форма гротеска, что характерно для искусства XX века. Композитор создает гротескные образы с помощью прямого введения *алогизма*, который проявляется в смысловом несоответствии музыкального и поэтического текстов, гиперболизации, полистилистике. Обращаясь к различным музыкальным стилям, композитор придает репрезентирующим их элементам значение своеобразных «мифологем», вследствие чего музыкальный текст приобретает скрытые, амбивалентные смыслы. Применяя смысловое противоречие музыкального и поэтического текстов, Л. Десятников предельно обостряет гротескную образность поэзии. При этом парадоксальным является тот факт, что данный вокальный цикл при своем абсурдистском характере представляет собой произведение с многоплановым содержанием, сквозным развитием темы-образа Времени, а ярко выраженные черты театра представления сочетаются с глубинным подтекстом философской притчи.

#### Библиографический список

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Бекетова Н.В. Трагическое и сатирическое в операх Шостаковича [Микроформа]: Дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусств.: 17.00.02. – М., 1991. – 238 с.
3. Большая советская энциклопедия: в 30 т. / под ред. А. М. Прохорова. – 3-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1969–1981. – Т.7.
4. Борев Ю. Эстетика. В 2-х т. Т.1. – 5-е изд. – Смоленск : Русич, 1997. – 576 с.
5. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского. – СПб. : Академический проект, 1995. – 472 с.
6. Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 408 с.
7. Гервер Л. Вариации, Пассакалия и Симфония в исполнении Д. Хармса // Израиль XXI [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/DHarms.htm>. – Дата доступа: 01.12.2014.
8. Манн Ю. В. О гротеске в литературе. – М., 1966. – 181 с.
9. Меньшикова Е. Гротескное сознание: явление советской культуры. – СПб. : Алетейя, 2009. – 296 с.
10. Родионова И. Леонид Десятников: театр // Советская музыка. – 1990. – № 10.
11. Цукер А. Особенности музыкального гротеска // Советская музыка. 1969. – № 10. – С. 42–45.



**ПЛАН МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ, ПРОВОДИМЫХ ВУЗАМИ  
РОССИИ, АЗЕРБАЙДЖАНА, АРМЕНИИ, БОЛГАРИИ, БЕЛОРУССИИ,  
КАЗАХСТАНА, УЗБЕКИСТАНА И ЧЕХИИ НА БАЗЕ  
VĚDESKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»  
В 2016 ГОДУ**

Дата	Название
10–11 февраля 2016 г.	Педагогические, психологические и социологические вопросы профессионализации личности
15–16 февраля 2016 г.	Психология XXI века: теория, практика, перспективы
16–17 февраля 2016 г.	Общество, культура, личность в современном мире
20–21 февраля 2016 г.	Инновации и современные педагогические технологии в системе образования
25–26 февраля 2016 г.	Экологическое образование и экологическая культура населения
1–2 марта 2016 г.	Национальные культуры в социальном пространстве и времени
3–4 марта 2016	Современные философские парадигмы: взаимодействие традиций и инновационные подходы
5–6 марта 2016 г.	Символическое и архетипическое в культуре и социальных отношениях
10–11 марта 2016 г.	Социогуманитарные и медицинские аспекты развития современной семьи
13–14 марта 2016 г.	Актуальные проблемы современных общественно-политических феноменов: теоретико-методологические и прикладные аспекты
15–16 марта 2016 г.	Социально-экономическое развитие и качество жизни: история и современность
20–21 марта 2016 г.	Гуманизация обучения и воспитания в системе образования: теория и практика
25–26 марта 2016 г.	Актуальные вопросы теории и практики филологических исследований
27–28 марта 2016 г.	Современные инфокоммуникационные и дистанционные технологии в образовательном пространстве
29–30 марта 2016 г.	Развитие личности: психологические основы и социальные условия
5–6 апреля 2016 г.	Народы Евразии: история, культура и проблемы взаимодействия
7–8 апреля 2016 г.	Миграционная политика и социально-демографическое развитие стран мира
10–11 апреля 2016 г.	Проблемы и перспективы развития профессионального образования в XXI веке
15–16 апреля 2016 г.	Информационно-коммуникационное пространство и человек
18–19 апреля 2016 г.	Актуальные аспекты педагогики и психологии начального образования
20–21 апреля 2016 г.	Здоровье человека как проблема медицинских и социально-гуманитарных наук
22–23 апреля 2016 г.	Социально-культурные институты в современном мире
25–26 апреля 2016 г.	Детство, отрочество и юность в контексте научного знания

28–29 апреля 2016 г.	Культура, цивилизация, общество: парадигмы исследования и тенденции взаимодействия
2–3 мая 2016 г.	Современные технологии в системе дополнительного и профессионального образования
5–6 мая 2016 г.	Теория и практика гендерных исследований в мировой науке
7–8 мая 2016 г.	Социосфера в современном мире: актуальные проблемы и аспекты гуманитарного осмысления
10–11 мая 2016 г.	Риски и безопасность в интенсивно меняющемся мире
13–14 мая 2016 г.	Культура толерантности в контексте процессов глобализации: методология исследования, реалии и перспективы
15–16 мая 2016 г.	Психолого-педагогические проблемы личности и социального взаимодействия
20–21 мая 2016 г.	Текст. Произведение. Читатель
22–23 мая 2016 г.	Реклама в современном мире: история, теория и практика
25–26 мая 2016 г.	Инновационные процессы в экономической, социальной и духовной сферах жизни общества
1–2 июня 2016 г.	Социально-экономические проблемы современного общества
5–6 июня 2016 г.	Могучая Россия: от славной истории к великому будущему
10–11 сентября 2016 г.	Проблемы современного образования
15–16 сентября 2016 г.	Новые подходы в экономике и управлении
20–21 сентября 2016 г.	Традиционная и современная культура: история, актуальное положение и перспективы
25–26 сентября 2016 г.	Проблемы становления профессионала: теоретические принципы анализа и практические решения
28–29 сентября 2016 г.	Этнокультурная идентичность – фактор самосознания общества в условиях глобализации
1–2 октября 2016 г.	Иностранный язык в системе среднего и высшего образования
5–6 октября 2016 г.	Семья в контексте педагогических, психологических и социологических исследований
10–11 октября 2016 г.	Актуальные проблемы связей с общественностью
12–13 октября 2016 г.	Информатизация высшего образования: современное состояние и перспективы развития
13–14 октября 2016 г.	Цели, задачи и ценности воспитания в современных условиях
15–16 октября 2016 г.	Личность, общество, государство, право: проблемы соотношения и взаимодействия
17–18 октября 2016 г.	Тенденции развития современной лингвистики в эпоху глобализации
20–21 октября 2016 г.	Современная возрастная психология: основные направления и перспективы исследования
25–26 октября 2016 г.	Социально-экономическое, социально-политическое и социокультурное развитие регионов
28–29 октября 2016 г.	Наука, техника и технология в условиях глобализации: парадигмальные свойства и проблемы интеграции
1–2 ноября 2016 г.	Религия – наука – общество: проблемы и перспективы взаимодействия
3–4 ноября 2016 г.	Профессионализм учителя в информационном обществе: проблемы формирования и совершенствования.

5–6 ноября 2016 г.	Актуальные вопросы социальных исследований и социальной работы
7–8 ноября 2016 г.	Классическая и современная литература: преемственность и перспективы обновления
10–11 ноября 2016 г.	Формирование культуры самостоятельного мышления в образовательном процессе
15–16 ноября 2016 г.	Проблемы развития личности: многообразие подходов
20–21 ноября 2016 г.	Подготовка конкурентоспособного специалиста как цель современного образования
25–26 ноября 2016 г.	История, языки и культуры славянских народов: от истоков к грядущему
1–2 декабря 2016 г.	Практика коммуникативного поведения в социально-гуманитарных исследованиях
3–4 декабря 2016 г.	Проблемы и перспективы развития экономики и управления
5–6 декабря 2016 г.	Безопасность человека и общества как проблема социально-гуманитарных наук

## ИНФОРМАЦИЯ О НАУЧНЫХ ЖУРНАЛАХ

Название	Профиль	Периодичность	Реферативные базы	Импакт-фактор
Научно-методический и теоретический журнал <b>«Социосфера»</b>	Социально-гуманитарный	Март, июнь, сентябрь, декабрь	<ul style="list-style-type: none"> <li>• РИНЦ (Россия),</li> <li>• Directory of open access journals (Россия),</li> <li>• Open Academic Journal Index по адресу,</li> <li>• Research Bible (Китай),</li> <li>• Global Impact factor (Австралия),</li> <li>• Scientific Indexing Services (США),</li> <li>• Cite Factor (Канада)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• (Global Impact Factor) за 2014 г. – 0,784.</li> <li>• (РИНЦ) за 2013 г. – 0,194.</li> </ul>
Чешский научный журнал <b>«Paradigmata poznání»</b>	Мультидисциплинарный	Февраль, май, август, ноябрь	<ul style="list-style-type: none"> <li>• РИНЦ (Россия),</li> <li>• Research Bible (Китай),</li> <li>• Scientific Indexing Services (США),</li> <li>• Cite Factor (Канада)</li> </ul>	
Чешский научный журнал <b>«Ekonomické trendy»</b>	Экономический	Март, июнь, сентябрь, декабрь		
Научный журнал <b>«Актуальная педагогика»</b>	Педагогический	Февраль, май, август, ноябрь		
Научно-теоретический и практический журнал <b>«Академическая психология»</b>	Психологический	Март, июнь, сентябрь, декабрь		
Научно-аналитический журнал <b>«Социология человека»</b>	Социологический	Февраль, май, август, ноябрь		
Научно-практический журнал <b>«Филологические знания»</b>	Филологический	Февраль, май, август, ноябрь		



**ИЗДАТЕЛЬСКИЕ УСЛУГИ НИЦ «СОЦИОСФЕРА» –  
VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»**

Научно-издательский центр «Социосфера» приглашает к сотрудничеству всех желающих подготовить и издать книги и брошюры любого вида:

- ✓ учебные пособия,
- ✓ авторефераты,
- ✓ диссертации,
- ✓ монографии,
- ✓ книги стихов и прозы и др.

Книги могут быть изданы в Чехии  
(в выходных данных издания будет значиться –  
*Прага: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»*)  
или в России  
(в выходных данных издания будет значиться –  
*Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера»*)

Мы осуществляем следующие виды работ.

- Редактирование и корректура текста (исправление орфографических, пунктуационных и стилистических ошибок).
- Изготовление оригинал-макета.
- Дизайн обложки.
- Печать тиража в типографии.

Данные виды работ могут быть осуществлены как отдельно, так и комплексно.

Полный пакет услуг «**Премиум**» включает:

- редактирование и корректуру текста,
- изготовление оригинал-макета,
- дизайн обложки,
- печать мягкой цветной обложки,
- печать тиража в типографии,
- присвоение ISBN,
- обязательная отсылка 5 экземпляров в ведущие библиотеки Чехии или 16 экземпляров в Российскую книжную палату,
- отсылка книг автору по почте.

**Тираж** включает экземпляры, подлежащие обязательной отсылке в ведущие библиотеки Чехии (5 штук) или в Российскую книжную палату (16 штук).

**Другие варианты** будут рассмотрены в индивидуальном порядке.

**PUBLISHING SERVICES**  
**OF THE SCIENCE PUBLISHING CENTRE «SOCIOSPHERE» –**  
**VĚDECKO VYDAVATELSKÉ CENTRUM «SOCIOSFÉRA-CZ»**

The science publishing centre «Sociosphere» offers co-operation to everybody in preparing and publishing books and brochures of any kind:

- ✓ training manuals;
- ✓ autoabstracts;
- ✓ dissertations;
- ✓ monographs;
- ✓ books of poetry and prose, etc.

Books may be published in the Czech Republic  
(in the output of the publication will be registered

*Prague: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»*)

or in Russia

(in the output of the publication will be registered

*Пенза: Научно-издательский центр «Социосфера»*)

We carry out the following activities:

- Editing and proofreading of the text (correct spelling, punctuation and stylistic errors).
- Making an artwork.
- Cover design.
- Print circulation in typography is by arrangement.

These types of work can be carried out individually or in a complex.

«Premium» package includes:

- editing and proofreading of the text;
- production of an artwork;
- cover design;
- printing coloured flexicover;
- printing copies in printing office;
- ISBN assignment;
- delivery of required copies to the Russian Central Institute of Bibliography or leading libraries of Czech Republic;
- sending books to the author by the post.

Circulation includes copies, which are obligatory delivered to the leading libraries of the Czech Republic (5 items) or to Russian Central Institute of Bibliography (16 items).

Other options will be considered on an individual basis. For questions and requests you can contact us by e-mail [sociosphere@yandex.ru](mailto:sociosphere@yandex.ru).

Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»  
Belgorod State University  
Belarusian State Academy of Music

**LITERATURE AND ART OF THE NEW CENTURY:  
THE TRANSFORMATION PROCESS  
AND THE CONTINUITY OF TRADITIONS**

Materials of the international scientific conference  
on January 20–21, 2016

Articles are published in author's edition.  
The original layout – I. G. Balashova

Signed in print 30.01.2016. 60x84/16 format.  
Writing white paper. Publisher's sheets 5,7.  
100 copies.

Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», s.r.o.:  
U dálnice 815/6, 155 00, Praha 5 – Stodůlky, Česká republika.  
Tel. +420608343967,  
web site: <http://sociosfera.com>,  
e-mail: [sociosfera@seznam.cz](mailto:sociosfera@seznam.cz)