

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ
И МИРОВЫХ ЯЗЫКОВ ИМЕНИ АБЫЛАЙ ХАНА

КУЛЬТУРНЫЙ КОД
В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ
ПРОСТРАНСТВЕ

Под редакцией С. М. Алтыбаевой

Алматы
Ғылым
2019

УДК 008
ББК 71
К 90

Рекомендовано к изданию Ученым советом Казахского университета международных отношений и мировых языков имени Абылай хана (протокол №11 от 24 мая 2019 мая).

Сборник подготовлен и опубликован при финансовой поддержке Комитета науки Министерства науки и образования Республики Казахстан (грант № AP05133019).

В оформлении обложки использована репродукция картины "Бозторгай - II" Умирбека Жубаниязова.

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор Б. У. АЗИБАЕВА
доктор филологических наук, профессор Т. В. ШЕВЯКОВА

К 90 Культурный код в интермедиаальном пространстве: сборник научных трудов / Под редакцией С. М. Алтыбаевой. – Алматы: Ғылым, 2019. – 380 с.

ISBN 978-601-270-412-9

В сборнике научных трудов представлены исследования по проблеме семантики, структуры, функционирования различных культурных кодов в литературном, медийном дискурсах, искусстве современного Казахстана, России, Канады, США и других стран. Определяются и обосновываются важные с точки зрения семиотики текста, референции и аксиологии когнициии теории культурного кода. В аспекте актуализации эпистемы *культурный код* в интермедиаальном пространстве представляются оригинальные методики комплексного и сравнительного анализа в аспекте нарратологии, мифопоэтики, лингвокультурологии, искусствоведения и других наук.

Для ученых, преподавателей и студентов гуманитарных специальностей, широкого круга читателей.

УДК 008
ББК 71

ISBN 978-601-270-412-9

© Коллектив авторов, 2019

С о д е р ж а н и е

КУЛЬТУРНЫЙ КОД В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ

<i>Алтыбаева С.М.</i>	Культурные коды современной литературы Казахстана.....	9
<i>Алтыбаева С.М., Комуци Л.В.</i>	Репрезентативные модели военных кодов в казахской исторической прозе...	25
<i>Алтыбаева С.М.</i>	Культурные коды казахской литературы в аспекте нарратологии.....	42
<i>Шульженко В.И.</i>	Праздник как культурный код в «кавказском тексте».....	57
<i>Алтыбаева С.М.</i>	Мультикультурные парадоксы литературы: Кафка, Борхес и новая волна казахской прозы.....	68
<i>Султанова М.Э.</i>	Время – культурный код – визуальная коммуникация: традиционное сознание и орнамент в казахской живописи XX века.....	79
<i>Шайгозова Ж.Н., Музафаров Р.Р.</i>	Сакральный ландшафт Улытау: коды духовной гармонии (на примере почитания природных объектов).....	111
<i>Алтыбаева С.М.</i>	Культурный код и концептуальная метафора: сопряжение контекстов.....	131
<i>Погорелова И.Ю.</i>	Эволюция феномена интермедиальности в пространстве современной литературы.....	136
<i>Алтыбаева С.М.</i>	Философема «путь» в казахском историческом романе.....	148

Витковская Л.В., Головченко И.Ф.	Семантический комплекс путешествия в творчестве Н.С. Гумилева как погружение в культуру.....	161
Мурнаева Л.И.	Трансформация культурных кодов через интермедальность в северокавказской русскоязычной прозе	174
Алтыбаева С.М.	Миф, фольклор и современная проза Казахстана.....	191
Алтыбаева С.М., Сагындыков Е.С.	Культурный код и мифопоэтическое моделирование.....	201
Алтыбаева С.М., Сагындыков Е.С.	Мифо-фольклорные инсталляции в структуре художественного текста.....	215
Алтыбаева С.М.	Мифологическое время и пространство: категориальные характеристики.....	228

*КУЛЬТУРНЫЙ КОД
В МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ*

Комуцци Л.В.	Нарративность «малых историй» в веб-доках.....	235
Аймагамбетова М.М.	Знаки культуры: понимание культурной коннотации фразеологизмов.....	247
Аймагамбетова М.М.	Идиоматика художественного текста как код культуры.....	266
Аймагамбетова М.М.	К вопросу о семантическом соотношении трансформированного фразеологизма- заголовка с текстом статьи.....	282
Таирбекова Л.Н.	Феномен диаспоры как межкультурный код «Один народ – одна страна – одна судьба».....	313
Амирова Ж.Г.	Языковое выражение культурного кода и проблемы перевода (на материале русского, английского, испанского и эстонского языков).....	319

<i>Сопиева Б.А.</i>	Политический и медийный дискурс в парадигме КДА.....	329
<i>Сопиева Б.А.</i>	Медиа-дискурс в западной и казахстанской практике.....	336
<i>Абдикеримова Г.С.</i>	Рационально-прагматическая специфика аргументативно-воздействующего дискурса массмедиа...	345
<i>Абдикеримова Г.С.</i>	Интертекстуальность как основная категория в феномене прецедентности СМИ (на материале казахстанской прессы).....	358
<i>Переяшкин А.В.</i>	Риторические коды политического дискурса.....	366
Сведения об авторах.....		376

Contents

CULTURAL CODE IN ARTISTIC RECEPTION

<i>Altybayeva S.M.</i>	Cultural codes of the contemporary literature of Kazakhstan.....	9
<i>Altybayeva S.M., Comuzzi L.V.</i>	Representative models of military codes in the Kazakh historical novels.....	25
<i>Altybayeva S.M.</i>	Cultural codes of Kazakh literature in the aspect of narratology.....	42
<i>Shulzhenko V.I.</i>	Holiday as a cultural code in the "Caucasian text".....	57
<i>Altybayeva S.M.</i>	Multicultural paradoxes of literature: Kafka, Borges and <i>nouvelle vague</i> of Kazakh prose.....	68
<i>Sultanova M.</i>	Time - cultural code - visual communication: traditional consciousness and ornament in the Kazakh painting of the twentieth century.....	79
<i>Shaigozova Zh.N., Muzafarov R.R.</i>	Sacred landscape of Ulytau: spiritual harmony codes (on the example of honoring natural objects).....	111
<i>Altybayeva S.M.,</i>	Cultural code and conceptual metaphor: linking of contexts.....	131
<i>Pogorelova I.Y.</i>	Evolution of the intermediality phenomenon in the space of contemporary literature.....	136
<i>Altybayeva S.M.</i>	Philosophem "way" in the Kazakh historical novel.....	148

<i>Vitkovskaya L.V., Golovchenko I.F.</i>	Semantic complex of journey in N.S. Gumilev's work as a way of cultural immersion.....	161
<i>Murnaeva L.I.</i>	The transformation of cultural codes through intermediality in Russian-speaking North Caucasian prose.....	174
<i>Altybayeva S.M.</i>	Myth, folklore and the contemporary Kazakhstani prose.....	191
<i>Altybayeva S.M., Sagandykov E.S.</i>	Cultural code and myth poetic modeling.....	201
<i>Altybayeva S.M., Sagandykov E.S.</i>	Mythic and folklore installations in the structure of a literary text.....	215
<i>Altybayeva S.M.</i>	Mythological time and space: category-based characteristics.....	228
<i>CULTURAL CODE IN THE MEDIASPACE</i>		
<i>Comuzzi L. V.</i>	Narrativity of "small stories" in web-docs.....	235
<i>Aimagambetova M.M.</i>	Signs of culture: understanding the cultural connotation of phraseological units.....	247
<i>Aimagambetova M.M.</i>	Idiomatic artistic text as a code of culture.....	266
<i>Aimagambetova M.M.</i>	To the issue of the semantic relationship of the transformed phraseological unit- headline with the text of the article.....	282
<i>Tairbekova L.N.</i>	The diaspora phenomenon as an intercultural code. "One nation - one country - one destiny".....	313
<i>Amirova Zh. G.</i>	The linguistic expression of a cultural code and the problems of translation (based on Russian, English, Spanish and Estonian languages).....	319

<i>Sopieva B. A.</i>	Political and media discourse in the paradigm of CDA.....	329
<i>Sopieva B. A.</i>	Media discourse in Western and Kazakhstan's practice.....	336
<i>Abdikerimova G.S.</i>	The rational and pragmatic specifics of the argumentative-influencing mass media discourse.....	345
<i>Abdikerimova G.S.</i>	Intertextuality as the main category in the phenomenon of media precedent (based on the Kazakhstan press).....	358
<i>Pereyashkin A.V.</i>	Rhetorical codes in political discourse.....	366
	About the author.....	378

*КУЛЬТУРНЫЙ КОД
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ*

CULTURAL CODE IN ARTISTIC RECEPTION

С. М. Алтыбаева

**КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ
СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАЗАХСТАНА**

В современной мировой литературе реактуализируются вопросы культурного кодирования/декодирования, наследования, мифопоэтического моделирования, создания в конечном итоге ее новой эстетической парадигмы. Данная проблематика объективно коррелируется с теоретическим и критическим осмыслением содержания и функциональной направленности культурных кодов, свойственных в той или иной степени любой национальной литературе.

Само понятие «культурный код» обладает широким диапазоном научных коннотаций: от традиционных структуралистских, семиотических к современным философско-культурологическим и даже футурологическим трактовкам. Интересно, что общее количество ссылок в Интернете по запросу «культурный код» превышает три миллиона результатов. Это говорит о тотальном интересе к проблеме культурного кода со стороны различных дискурсивных практик, стремлении исследователей обозначить и интерпретировать многочисленные варианты (факты) кодирования/декодирования культурной, исторической, этнологической, философской и иной информации. Культурный код входит в междисциплинарное кросскультурное понятийное поле научных изысканий.

Значимость разработки теории культурного кода в контексте литературы и искусства в национальном и международном масштабе, помимо собственно научной высокой ценности и

новизны, определяется несколькими общенаучными и социальными факторами:

– систематизация, типология культурных кодов современной литературы Казахстана, отражающих ментальность и специфику национальной картины мира, способствует повышению национального самосознания, этнической идентификации казахского и других народов республики, установлению между ними тесного межкультурного диалога на основе толерантности и взаимоуважения;

– разработка этнокультурной кодификации, своеобразия историко-культурного дискурса современной казахстанской литературы вносит ощутимый вклад в фундаментальное общегуманитарное направление – возрождение национальной культуры и духовности, реактуализацию богатого культурного наследия и истории суверенного Казахстана;

– разработка проблемы культурного кодирования/декодирования в современной казахстанской литературе тесно связана с вопросами поиска оптимальных путей культурно-цивилизационного развития страны, сохранения самобытности и уникальности ее поликультурного ландшафта в аспекте диалога культур и цивилизаций.

Относительно казахской литературы можно говорить о включении в нее культурных кодов т.н. «степной цивилизации», эстетики и философии кочевничества (номадизма) как общецивилизационного феномена мировой культуры. Н.В. Володина отмечает: «Будучи собственно эстетическим явлением, художественные константы позволяют обнаруживать закономерности, существующие внутри самого литературного процесса, сквозные линии его развития. Вместе с тем эти константы имеют ментальную природу, т.е. связаны с глубинными особенностями мировосприятия, сознания человека, *культурно-исторически и этнически обусловлены*. Интерес к подобным явлениям, «поиск неких ментальных констант» актуализируется в переломные моменты истории. Смена веков, происходящая достаточно длительный период, безусловно, один из таких моментов» [1, с. 3-4]. Для Казахстана, переживающего период укрепления независи-

мости, вопросы поиска культурной парадигмы, гармонично сочетающей новое и традиционное, становятся в ряд системообразующих направлений государственной политики в области науки, образования, культуры. Неслучайно первый Президент Казахстана Н.А.Назарбаев отмечает: «Мы не должны забывать, что адекватный ответ вызовам времени мы сможем дать только при условии сохранения нашего культурного кода: языка, духовности, традиций, ценностей» [2]. Интересно, что в современной литературе Казахстана, помимо наиболее частотных историко-культурных кодов, обнаруживаются инварианты кодов, отражающие специфику переходного периода, становления рыночных отношений, появления новых институциональных образований.

Если обратиться к истории вопроса, то можно увидеть, что основополагающие трактовки «культурного кода» как знака, «послания», «взрыва» представлены в известных исследованиях *по структуралистской поэтике и семиотике* М.Фуко, Р.Барта, Э. Кассирера, Р.О.Якобсона, У.Эко, Ж.Деррида, К.Леви-Стросса, В.Б.Шкловского, Ю.М.Лотмана, Б.А.Успенского, *по мифу, эстетике, культуре – труды А.Ф.Лосева, Р.Веймана, М.М.Бахтина, Е.М.Мелетинского, О.М.Фрейденаберг, Г.Гачева, М.Элиаде, А.Можаевой, Н.Осиповой*, по собственно культурным кодам, литературным универсалиям, концептам, стереотипам – работы А.Ф.Кофмана, В.Б. Земскова, Н.В. Володиной, М.М.Пенцовой и других. Особо стоит сказать о фундаментальных разработках российских латиноамериканистов (В.Н.Кутейщикова, В.Б.Земсков, И.А.Тертерян, Т.И.Межиковская, А.Ф.Кофман, Л.С.Осповат), в которых раскрываются целые пласты «цивилизационных культурных кодов как доминанты латиноамериканского художественного мира». А.Ф.Кофман обосновывает оригинальную «формулу» - «художественный код», «мифологическую инфраструктуру» современной латиноамериканской литературы. Говоря об «общем мифологическом модуле латиноамериканской литературы», он отмечает: «Он создается за счет обширной и разветвленной сети взаимоустойчивых и взаимодополняющих художественных

констант, мифологем, устойчивых образов и постоянных мотивов, которые в совокупности и составляют латиноамериканский художественный образ мира» [3, с. 299].

Частные аспекты корреляции мифопоэтики и культурного кодирования/декодирования рассматриваются в контексте современной теории интертекста и нарратологии: это труды Ю.Кристевой, D.S.Chatman, Wayne C.Booth, Ф.Анкерсмита, Л.П.Ржанской, В.Шмида, С.Зенкина, В.И.Тюпа, Д.С.Урусикова, Л.В.Комуцци, Biwu Shang, В.Масловой и других.

В аспекте культурологии О.А. Свирепо предлагает следующую формулировку: «Кодом является единая система записи, хранения и передачи информации. Культурные коды предназначены для кодирования культурных смыслов - идеационных конструктов, являющихся информационным, эмоциональным, экспрессивным содержанием культурных объектов. Культурный код – некоторый набор основных понятий, норм, установок и т.д., необходимый для прочтения текстов культуры» [4, с. 7-8].

В казахстанской научной и критической литературе практически отсутствуют специальные исследования по проблеме функционирования культурных кодов в современной литературе Казахстана. Имеются отдельные серьезные работы ученых-гуманитариев, косвенно отражающие научный дискурс проблемы культурного кодирования. К примеру, философско-мировоззренческие, археолого-этнологические аспекты культурного контекста, духовного и материального наследия рассматриваются в работах Х.Аргынбаева, М.Муканова, В.Вострова, К.Байпакова, С.Акатаева, К.Нурлановой, А.Кодара, А.Досымбаевой и других. Отдельные вопросы культурного кодирования в фольклоре, мифологии, современной казахстанской литературной практике и изобразительном искусстве освещаются в трудах С.А.Каскабасова, Б. Азибаевой, А.Жаксылыкова, Е.Турсынова, С.Кондыбая, А.Наурызбаевой, З.Ахметжановой, М.Султановой, Ж.Шайгозовой и других. Подобный широкий круг различной научной специализации подтверждает междисциплинарный характер данной проблемы, требующей соответствующего подхода в изысканиях. Оригинальную лингво-фило-

софскую интерпретацию кода в своей новой книге «Код слова» дает О.Сулейменов: «Код слова – это свод основных правил, по которым творились первые слова, и эти правила закреплялись последующей практикой по мере развития языков» [5, с. 77].

В этом контексте будет уместно сказать, что исследовательской группой по проекту за последние два года «Культурные коды современного Казахстана (литературный и медийных дискурсы)» получены значимые результаты по исследованию теоретических и прикладных аспектов культурного кода в литературе и медиадискурсе Казахстана. Они отражены в более 60 трудах, докладах на различных форумах в Казахстане, России, Испании, Италии, Германии, Швейцарии и других стран.

Для нас важно понимание культурного кода как «знака», «следа», «отголоска» национальной и инонациональной материальной и духовной культуры, мироотношения, традиции в конкретном художественном тексте. Е.А. Цурганова справедливо отмечает, что «знак превратился в «след», отличающийся от знака тем, что «лишен связи с означаемым, которое предстает всегда отсроченным, отложенным на «потом» и никогда ни в чем не являет себя. Это след других знаков в данном знаке, а не след означаемого в означающем. «Следы» свидетельствуют об универсальной для современной культуры проблеме «исчезнувшей реальности» [6].

Модели взаимодействия культурной традиции и художественной практики, выстраивания их духовных взаимосвязей инвариантны, подвижны, выражают творческую индивидуальность писателя, его концепцию о мире и человеке. В литературном процессе Казахстана взаимодействуют, как минимум, две важные тенденции: использование традиционных фольклорных, мифопоэтических комплексов, лежащих в основании любой национальной литературы, и активный поиск авторами новых возможностей художественного обобщения и выражения усложняющейся картины мира. В связи с этим имеет смысл говорить *о культурных и особенно этнокультурных, историко-культурных кодах литературы как концептуально важных, этнически ориентированных, ментально емких, знаковых*

устойчивых структурах. Это мифологемы, сюжетика, образы, мотивы и другие элементы поэтики произведения.

Культурные коды сближаются по функциональной направленности с концептами, обладающими похожей «диалогической, коммуникативной природой». Ведь культурное наследие де-факто наделено широкими корреспондирующими функциями преемственной передачи информации, закодированной в памятниках материальной и нематериальной национальной культуры. Процесс отражения национально-культурной специфики в казахстанской литературе может включать в себя: историко-культурный дискурс, переложения известных фольклорных, мифологических и лиро-эпических сюжетов, неомифологические конструкции и другие.

Активные поиски и нахождение новых тем, идей, а также поэтологических инструментов, средств и приемов достижения максимальной художественной выразительности, философского обобщения сопряжены с кардинальным изменением эстетической парадигмы современной литературы Казахстана. В аспекте достижения большей семантической, функциональной, референциальной объемности, создания многоплановой нарративной перспективы трудно переоценить значение и роль множества встроенных в текст КК. Предпринимаемый в рамках проекта комплексный анализ современной литературы Казахстана показывает гармоничное сочетание традиции и новаторства в самых широких пределах. Развитие традиционной реалистической эпики с узнаваемыми этномотивами, образами (книги А.Нурпеисова, Д.Досжана, Т.Нурмагамбетова и других) и четкая ориентация на усложнение и увеличение разноплановой условной метафорики, символики повествования, включение множества полифункциональных нарративно емких структур в виде мифов национальной и инонациональной ориентации, неомифов, притч, легенд, сказаний, фольклорных инкрустаций составляют многогранный мир современной литературы Казахстана.

При этом возникает особая ситуация кодирования художественного текста посредством вышеуказанных и других элементов, требующая от реципиента достаточно серьезного опыта

в интерпретации и последующем постижении концептосферы произведения, его смыслового, стилистического и нарративного ядра. Такой многоуровневый подход к выбору повествовательной стратегии в настоящее время демонстрируют многие казахстанские авторы: Б.Жандарбеков (*Саки*), С.Елубай (*Ақ боз үй*), С.Елубай (*Век Страшного суда*), Ж.Шаштайұлы (*Аяз би*), Х.Адибаев (*Гибель Отрара*), А.Алтай (*Алтай балладасы; Кентавр*), А.Егеубай (*Жүсіп Баласағұн*), А. Тынибеков (*Исполины*), Абай и Ауэз Тынибековы (*Караван*), И.Одегов (*Пуруша*) и другие.

Феноменологический статус культурного кода во многом детерминируется его преобладающей информативно-коммуникативной природой. Будучи феноменом художественного и общественного сознания, он предполагает оформление широких когнитивно-ассоциативных коннотаций и нарративных моделей. Если учесть, что «нарративные тексты (рассказы, истории и т.п.) построены по принципу упорядоченности во времени» [7, с. 42], то в литературном дискурсе стремление к глубине обобщений, поиску объемных универсальных средств и приемов в разработке сюжета, образа, мотива, времени, пространства закономерно приводит художников к идее кодирования, «концептуализации данных», способной установить «связь между конкретными фрагментами текста (единицами анализа) и более абстрактными категориями» [7, с.333].

Ранее нами предложены следующие формулировки термина *культурный код*, а именно: «Культурный код в литературном (художественном) произведении имеет амбивалентную природу: семантическое и функциональное наполнение. В аспекте референциальности и функциональности КК понимается нами как специфический механизм сохранения и последующей трансляции важной информации об истории, философии, духовной и материальной культуре человека (*индивидуума*), этноса, группы этносов конкретного региона, той или иной цивилизации, всего человечества, Вселенной (*Универсум*)» [8, с.28]. «Культурный код рассматривается нами как целостный эстетико-информативный конструкт, текстуальная формация,

выполняющая несколько взаимосвязанных между собой, равноправных функций: онтологическую; коммуникативную; собственно художественную; собственно информативную; аксиологическую и др.» [там же].

С учетом новых разработок, авторами дополнено обоснование данного термина: будучи феноменом исторического, национального сознания, культурный код в художественном дискурсе имеет преимущественно когнитивно-феноменологическую и референциальную природу. В качестве аргументации данного тезиса можно привести пример *персонимов*, аккумулирующих значительный феноменологический компонент и в семантике, и в структуре художественного образа. Если первое определение имеет широкое значение, второе дополняет первое конкретизацией функциональной конструктивной основы культурного кода, то третье акцентирует когнитивный аспект данного термина.

С семиотико-семантической точки зрения культурный код в литературном дискурсе – художественное воспроизведение той или иной культурной информации о традиции, философии, мировоззрении, мироустройстве в конкретном текстовом пространстве. Как любой языковой знак (в понимании Сосюра), КК в тексте имеет две неразъединимые стороны – внешнюю и внутреннюю, означающее и означаемое. Отсюда – имплицитная и эксплицитная встроенность культурного кода в повествование, сюжет, проявление у читателя (слушателя, зрителя) множества ассоциативных и смысловых связей культурного кода с другими понятиями, сюжетами, идеями, образами, мотивами.

Возникает известный феномен сокращения временной дистанции, объективно существующей между повествуемыми прошлыми событиями и настоящим фактом их рассказывания. Возможно, это связано с процессами 4-хуровневого кодирования и последующего декодирования заключенной в исследуемом объекте визуальной и вербальной информации. Эти процессы выделил и обосновал канадский психолог-когнитивист Аллан Пайвио (теория двойного кодирования – the Theory of Dual Coding) [9]. 4 уровня кодирования и последующего деко-

дирования заключенной в исследуемом объекте визуальной и вербальной информации:

- первоначальной сенсорной обработки;
- контакта информации с системой долговременной памяти;
- ассоциативный уровень, активирующий похожие следы памяти;
- референциальный уровень, предполагающий взаимодействие вербальной и визуальной систем.

По Пайвио, визуальные коды фиксируют «одномоментный пространственно-временной план», а «вербальный код обеспечивает решение задач абстрактной символики, разворачивающихся во времени». Если гипотетически отнести текст к некоему вербальному коду, то ассоциативно-референциальный уровень, «активирующий, похожие следы памяти» (Пайвио), делает пространство текста более упругим, энергетически сжатым и максимально семантически и синестезийно емким. Анализ ряда произведений современной литературы Казахстана показывает, что для нее характерно преобладание именно имплицитных культурных кодов, позволяющих выстраивать более сложные нарративные многоплановые структуры.

Культурный код в художественном тексте представляет собой сложный артефакт, обладающий безусловной ценностью и значением в раскрытии его идеи и концепции. Отсюда – его выраженная аксиологическая направленность, функциональная долговечность, протяженность во времени. В медиадискурсе культурные коды могут приобретать изначально не свойственные им оценочные коннотации (нейтральное значение переходит в отрицательное, к примеру, аул – «побег из аула»).

Наибольшую частотность в литературном дискурсе Казахстана показывают такие культурные коды, как историко-культурные, этнокультурные, пространственные, религиозно-культурные, региональные, цивилизационные, инонациональные и универсальные мировые коды. Каждая из указанных групп культурных кодов дифференцируется на более частные сегменты. Анализ источников, фактологического материала показывает, что к наиболее частотным этнокультурным кодам также

можно отнести зоокоды [10], фитокоды [11], персонимы, мифологемы и другие. Мифонимы (мифические имена собственные) могут быть также реализованы в различных типах.

Другим важным качеством культурного кода является его большие возможности в построении *фонового дискурса* текста, обозначении его глубинных ассоциативно-ментальных детерминант. Если предположить, что художественный или медийный текст – это специфическая матрица, то КК, в особенности миф или неомиф маркирует его основные сюжетные, пространственные и темпоральные характеристики. В связи с чем можно привести слова Ю.М.Лотмана о том, что «мифологический код сюжета в исторических судьбах повествовательных жанров оказывается лишь первичным, который подлежит дальнейшей трансформации в результате перевода в системы более сложных позднейших культурных кодов» [12].

Масштабная художественная реконструкция национальной истории и культуры, процесс осмысления и переосмысления известных исторических сюжетов, образов, мифов, легенд, сказаний выступает мейнстримовым направлением современной казахской прозы. В широком смысле междисциплинарные вопросы культурного кодирования в литературе соотносятся и с фундаментальной проблемой традиции.

В литературном словаре терминов дается наиболее полное определение данного понятия: «Традиция (лат. *traditio* – передача, предание) – общегуманитарное понятие, характеризующее культурную память и преемственность. Связывая ценности исторического прошлого с настоящим, передавая культурное достояние от поколения к поколению, традиция осуществляет избирательное и инициативное овладение наследием во имя обогащения и решения возникающих задач (в т.ч. художественных)» [13]. В центре традиции – культурная память, реализуемая через включение в текст специфических культурных кодов: *историософем, ритуалем, философем, флорем, мифологем* и т.д.

Казахских художников-интеллектуалов на рубеже веков интересуют возможности художественного слова в онтологи-

ческом аспекте, в том числе практически неограниченные потенции неосимволизма, неомифологизма как богатых источников нетрадиционной образности, яркой метафоричности языка, выхода на широкие философско-мировоззренческие обобщения. Олжас Сулейменов в книге «Язык письма» говорит о «философии языкотворчества»: «Открытие действия закона светотени (парности) вооружает лингвистику механизмом познания его четкой системности. /.../ Иначе говоря – все слова альтернативны. Каждое слово имело свою зеркальную пару. Самая древняя производящая схема языка – антонимия. (...) Новый ракурс понуждает под антонимом подразумевать понятийно более широкое явление – антислово (anti-log...)» [14, с. 170].

Говоря о типологии культурных кодов современной литературы Казахстана, можно предварительно сгруппировать их следующим схематичным образом (рисунок). Указанные группы кодов взаимодействуют между собой. Вариативность



Группы культурных кодов современной литературы Казахстана.
Составлен автором

культурных кодов в литературе Казахстана высока, что проистекает из самой их коммуникативной и корреспондирующей природы. Конечно, указанными крупными соединениями типология кодов не ограничивается.

Язык традиционных и авторских символов, восходящих к национальным и мировым архетипическим структурам, бинарным оппозициям, обладающих вневременной философско-эстетической ценностью, позволяет писателям расширить концептуально-мировоззренческий диапазон произведений, обогатить их стилистику и образность. Неординарная яркая проза таких казахских авторов, как Аскар Егеубай, Смагул Елубай, Аслан Жаксылыков, Хасен Адибаев, Аскар Алтай, Бахытжан Канапьянов, Дюсенбек Накипов, Дидар Амантай, Айгуль Кемелбаева, Абай Тынибеков, Илья Одегов и других, соткана из множества взаимно пересекающихся «светотеней», включенных в мировую и национальную культурную традицию.

Прочтение и интерпретация подобных текстов через выявление и дешифрование историко-культурных, этнокультурных, цивилизационных и иных кодов в различных аспектах и с разных точек зрения представляется нам интересным и продуктивным исследовательским направлением. Культурные коды, лежащие в основании концептосферы произведения, позволяют находить скрытые значения, казалось бы, давно известных понятий, стереотипов, универсалий.

Культурные коды часто соприкасаются с «философией языкотворчества» (О.Сулейменов) казахских авторов (в особенности – постмодернистов), детерминируя появление широкополосных неосимволистских дискурсов с архетипическими образами, авторскими мифологемами, традиционными фольклорами в центре повествования. Идеи «светотени», контрастных образов-символов, ритуально-языческой символики лежат в основе, например, концептосферы романа «Круг пепла» Дюсенбека Накипова. В романе-эссе «Жүсіп Баласағұн» Аскара Егеубая легенды, мифы, авторские переложения древнетюркских сказаний выполняют корреспондирующие функции нематериального культурного наследия.

Разноаспектные взаимосвязи неомифологизма казахской прозы и заключенных в ней скрытых и явных кодов национальной и мировой культуры являются одними из наиболее актуальных направлений изучения современного состояния национальной литературы. Неомифологические образования, нацеленность на кодирование и декодирование различных смыслов культуры в современной казахской прозе также отражают определенные процессы поиска ею собственной известной постмодернистской формулы «множественности интерпретаций», нахождения новых инструментов достижения большей художественной выразительности и обобщения.

Большие смыслы несут в себе историко-культурные коды с объективно заложенной в них мощной энергетикой культурной памяти, подсознания. Они четко выявляются особенно в исторической, историко-философской и постмодернистской прозе. Историко-культурные коды в структуре художественного текста участвуют в формировании документального и квазидокументального нарративов: «Основная же цель включения документального и квазидокументального нарративов заключается в создании впечатления максимальной достоверности, правдоподобия событий, о которых повествуется в произведении, в конечном счете, погружения читателя в сложный, неоднозначно трактуемый, часто табуированный, мир национальной и мировой истории» [15, с. 428]. Например, в исторической диалогии «Саки» Булата Жандарбекова перед автором стояла весьма трудная задача – показать художественными средствами в максимально широких границах истоки казахской государственности, формирования национального менталитета, культуры и духовности. С этой целью автор вводит в художественный текст целый массив этнографических, историографических, географических сведений, исторических персоналий, событий, абстрактных универсалий, мифологем, ритуалом, эмблематических концептов, которые и составляют в своей совокупности корпус культурных кодов данного текста. Структурируя его, они одновременно расширяют до философских обобщений смысловое и ассоциативное поле повествования.

«Многоплановое романное повествование как концептуальное решение указанной сверхсложной эстетико-мировоззренческой задачи по-особому структурирует текстовое пространство. Оно становится многомерным, полисобытийным, связанным с «авторской системой моделирования мира» (Ю.М. Лотман). Имплицитный нарратор выполняет в романе «Саки» функцию «дешифровальщика» изображаемой эпохи, ее культурных и мировоззренческих кодов. Цель подобной художественной репрезентации – воссоздать широкий исторический фон, атмосферу, в которой творится повествуемая история и в то же время отразить в панорамной историко-культурной ретроспективе само движение цивилизационных процессов древнего Востока и Азии, немаловажную роль в которых сыграла дикая степная вольница сакских племен» В ряду значимых для концептосферы романа сквозных концептов и мифологем можно назвать следующие: *акинак, огонь, тамга, боевой клич (уран), тулпар, домбра* и многие другие. Указанные концепты, отражающие специфику миропонимания и мироустройства саков, придают произведению необходимую текстовую упругость, ритмизацию. К примеру, почитание огня является важным компонентом этнического сознания номадов. Б. Жандарбеков включает специальные сцены ритуальных действий – жертвоприношения, освящения меча огнем и молоком, боевого сакского танца, обращения к огню, которые проводит Томирис со старейшинами перед решающим сражением с войсками Кира. Сквозной национально-культурный концепт «тамга» также связан со спецификой мировидения и хозяйствования саков. Из эмблемы рода, идентифицирующей сака, «тамга» превратилась в уникальный этнокультурный концепт, архетипический элемент номадического сознания, находящего отражение и в ментальности современных казахов» [15, с. 432-433]. И это не единственный пример функционирования историко-культурных кодов в казахстанской литературной практике.

Современная литература многонационального и поликонфессионального Казахстана, будучи своеобразной диалоговой

площадкой различных художественных методов, стилей, подходов, отличается соответствующим уникальным полиэтническим литературно-культурным рельефом. Разнообразие ее этнокультурных, цивилизационных, инациональных, мультикультурных дискурсов обосновывает необходимость комплексного, междисциплинарного, с привлечением данных смежных гуманитарных наук, системного исследования процессов взаимодействия собственно художественных, культурных (этно- и историко-культурных, религиозно-культовых, пространственных, региональных, инациональных) кодов, их инвариантов, литературных концептов, универсалий, стереотипов, в т.ч. этно-стереотипов. Декодирование этнокультурной информации, «обусловленной конкретной эпохой и национальной спецификой», напрямую связанной с формированием национальной картины мира, является предметом многих изысканий в мировой научной и художественной практике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. М.: Флинта, 2010.
2. Назарбаев Н. Послание народу Казахстана. Астана: Акorda, 2012 г.
3. Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997.
4. Сви́репо О.А. Метафора как код культуры. Ростов-на-Дону, 2002.
5. Сулейменов О.О. Код слова. Алматы, 2013. 88 с.
6. Цурганова Е.А. Новации зарубежного литературоведения в XX в. // Наука о литературе в XX веке. М., 2001. Электронное издание.
7. Тичер С., Мейер М., Водак Р., Веттер Е. Методы анализа текста и дискурса. / Пер. с англ. Харьков: Гуманитарный Центр, 2009. 423 с.
8. Алтыбаева С.М., Хазбулатов А.Р. Историко-культурные коды литературы Казахстана: феноменологический аспект. Известия НАН РК. Серия общественных и гуманитарных наук. 2017. №5. с. 82-89.
9. Paivio A. Mental representations: a dual coding approach. Oxford. England: Oxford University Press. Режим доступа: <https://global.oup.com/academic/product/mental-representations-9780195066661?cc=ee&lang=en&> (Дата обращения: 19.10.2018).

10. Анималистическая Вселенная казахской культуры в диаграмме эпох. Астана: КазНИИК, 2017. 560 с.

11. Этноботаника: растения в языке и культуре. СПб.: Наука, 2010. 386 с.

12. Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство – СПб. Режим доступа: <http://members.fortunecity.com/slavaaa/ya.html> (Дата обращения: 21.03..2018).

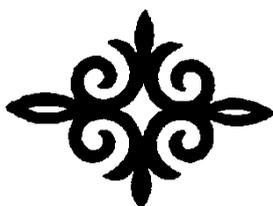
13. Традиция// Литературный словарь терминов. Режим доступа: <http://www.litdic.ru/category/t/> (Дата обращения: 05.09.2017).

14. Сулейменов О. Язык письма. Алматы - Рим, 1998. 502 с.

15. Алтыбаева С.М. Специфика нарратива современной казахской прозы // Материалы VI Международной конференции «Культурные взаимосвязи: язык, литература, перевод и журналистика в контексте образования». Алматы, 2014. с. 426 - 438.

Altybayeva S.M. Cultural codes of the contemporary literature of Kazakhstan.

Abstract. In the article an actual questions of conceptual bases, content and typology of cultural codes of modern literature of Kazakhstan are considered. The known connotations of cultural code are exposed. The author offers the definition of the cultural code of contemporary literature, including the context of narrative theory. The private aspects of correlation between myth poetics and cultural coding / decoding, concepts and cultural codes, cultural tradition and a particular artistic practice are stand out. Particular attention is paid to the functions of historical and cultural codes in the structure of a literary text, documentary and quasidocumentary narratives.



**REPRESENTATIVE MODELS
OF MILITARY CODES
IN THE KAZAKH HISTORICAL NOVELS**

Narrative strategies of the historical prose of Kazakhstan are distinguished by a great variety and novelty of the subjects, images, spatial-temporal and structural authenticity. The potential referential multiplicity of a historical and/or quasi-historical narrative in an artistic text allows to model an unlimited number of narrative situations, plot twists, to combine descriptive and narrative elements in various proportions. Recreating a true picture of the past poses a challenge for the writer to preserve the necessary balance between the likelihood and the fictionality, “narrative convention” and “life-likeness” [1]. Seymour Chatman considering the nature of *convention*, its organic connection with likelihood (*verisimilitude*) and *narrative coherence*, notes:

The convention of “filling in” by verisimilitude is singled out first for discussion because it is so basic to narrative coherence. Its discussion may serve as a suggestive prototype for later discussions of other narrative conventions. Audiences come to recognize and interpret conventions by “naturalizing” them (“nature” as one half of the anthropological dichotomy *nature/culture* established by Lévi-Strauss). To naturalize a narrative convention means not only to understand it, but to “forget” its conventional character, to absorb it into reading-out process, to incorporate it into one’s interpretive net, giving to it no more thought than to the manifestational medium, say the English language or the proscenium stage.

The notion of “naturalization” is very close to that of verisimilitude, the ancient appeal to the probable, rather than the actual. Structuralists have recovered this concept with zest, for it explains the technique by which the reader “fills in” gaps in the text, adjusts events and existents to a coherent whole, even when ordinary life expectations are called into question [1, p. 49].

He emphasizes that the discussion of the connection between conditionality and likelihood is important precisely for a narrative text that constructs “reality” or “vitality” as purely cultural phenomena:

What constitutes “reality” or “likelihood” is a strictly cultural phenomenon, though authors of narrative fiction make it “natural.” But of course the “natural” changes from one society to another, and from one era to another in the same society [ibid].

According to the structuralists, the norm for verisimilitude is established by previous texts – not only actual discourses, but the “texts” of appropriate behavior in the society at large. Verisimilitude is an “effect of corpus” or of “intertextuality” (hence intersubjectivity). It is form of explication, pointing from effect to cause, and even reducible to a maxim. Further, because maxims are public, that is, “tend go without saying,” they may be implicit or backgrounded [1, p. 50-51].

In classical narratives, overt explanation only becomes urgent for acts that are improbable by prevailing (public and generic) standards for behavior, but then it is *de rigueur*. It takes form of narrative commentary I call “generalization” [1, p. 51].

Making a narrative and its events plausible is related to the category of generalization identified by Chatman. For the genre of the historical novel such generalization of the events described becomes the main factor for creating the appropriate mood of the reader to help him recognize and decode the meanings of the events described with the help of its associative memory, previous experience and direct text links. In this sense, according to Chatman, the military code, among other cultural codes embedded in the text structure, constitutes a “generalized narrative comment”, including an open and hidden reference, constituting the “logical framework of the phenomenon of sensual actualization of historical time in literary narration” [2].

The aim of the research has called for the combination of narrative, motivational, semiotic, structural, and hermeneutical methods of analysis. Such a versatility of approach is dictated by the complex nature the phenomenon under investigation, namely

cultural codes and their functioning within the Kazakh historical novels.

Cultural code as a sign structure. From the semiotic point of view, the cultural code is a specific artistic reproduction of a particular (cultural) tradition, the specifics of philosophy, worldview or the world order. Like any sign (in the sense of F. Saussure), a cultural code in an artistic text has two indivisible sides – external and internal. The important qualities of a cultural code in the context of literature are its functional durability, length in time, variability, implicit and explicit embeddedness in the narrative and the plot. In this regard, military codes illustrate exceptional semantic bulk, representative scale.

Hence, the appearance of many associative cultural links of the code with other concepts, subjects, ideas, etc in the reader's (listener's, viewer's) mind. Mental bridges between the verbal object of description or narration and the associative and referential levels are investigated in detail by Allan Paivio [3] and James M. Clark. This theory explains the reasons, the cognitive mechanism of the emergence and subsequent processing of a set of referential and associative connections between the named subject and its mental, visual, tactile and other characteristics.

According to Clark and Paivio, "DCT's (*Dual coding theory*) other structural assumptions concern the connections that link verbal and nonverbal representations into a complex associative network. Links between two systems are called referential connections. They join corresponding verbal and imaginal codes and potentially allow such operations as imaging to words and naming to pictures" [4, p. 153].

Visual codes fix "a one-time space-time plan", and "verbal code provides a solution to problems of abstract symbolism unfolding in time". If the text is hypothetically attributed to a certain verbal code, then the associative-referential level "activating similar memory traces" (Paivio) makes the text space more resilient, energetically compressed and maximally semantically and synesthesia capacious. The given remark to a certain extent, for example, reflects the specifics of the historical narrative in fiction. The representative models of the military code in the structure of the historical novel

reflect the obvious and hidden mechanisms of various associative and mental generalized coordinates of the narrated story.

One of the most relevant and permanent types of cultural codes in historical novels is that of traditionally military codes. This is due to the specifics of artistic understanding of national and world history as a voluminous meta-narrative, replete with events, facts, personalities, one way or another connected with universal codes – philosophemes of war and peace.

According to the phenomenological logic of the development of civilization, great history is replete with examples of various wars. In fact, the history of mankind, recorded by historians, is the history of various wars, liberation and conquest. War, in a figurative and direct sense, becomes the background for the creation of meta-narrative structures of a modern historical novel.

When considering any cultural code, including the military one, its informative-communicative nature of the military cultural code as a phenomenon of artistic and social consciousness, involving the design of broad associative fields. Incidentally, it is the military and, perhaps, the religious cultural code that is currently quite frequent and variable in various discourses (literature, art, mass media), which brings it closer to the conceptual metaphor [5]. Here we should take into account the semiotic nature of the code, as indicated by Seymour Chatman:

“The latter (*discourse*) is clearly the substance of narrative expression, even where the manifestation is independently a semiotic code. But commonly *codes serve other codes*” [1, p. 24].

Seymour’s idea may be revealed by the analysis of military codes in historical prose, related to a large group of historical and cultural codes.

The military code serves to disclose and comprehend the culturally more significant historical-cultural aspect, the cultural code extended in time, namely, the nomadic cultural code. In other words, starting from the idea of Seymour Chatman, the military codes serve the disclosure of a nomadic cultural code. In other words, the military codes that are embedded in the text structure primarily perform an informative, communicative and axiological functions. They

reflect the specificity of the described historical epoch, the distant time of creation and development of powerful superpowers, military nomadic societies – these are large associations of *Sacae* tribes under the leadership of *Queen Tomiris* (or *Tumar*; in *Sacae* (1997) [6] by B.Zhandarbekov), and the association of *Hunnu* in the book “Dassaria” (2008) [7] by AbayTynibekov, and, of course, the unification of the Mongols into the mighty empire of *Chinghis Khan* (1939) [8] by Vasili Yan and “Gibel’ Otrara. Poslednie gody Chinghis Khana” (1993) [9] by Hasen Adibayev. We use the book of the Soviet Russian writer V.Yan as a comparative illustration of books that are thematically close, but published at different times.

It can be said that in an aggregated sense, military codes in historical works are a kind of compressed reflection of the era. As a rule, an event or a chain of events important for understanding the specifics of the formation and development of ancient nomadic states is placed in the center of the narration. This study uses the results of a comprehensive narrative analysis of historical novels created at different times. They are united by a common theme - a reflection of the ancient (VI century BC) and early medieval (X-XIII centuries) Proto-Turkic epochal history. All of these books, except for the book of H. Adibayev, are written in Russian. We worked with an authorized translation of the latter into Russian.

Military code in the structure of historical narrative. The military code in the artistic text is understood as an extensive historical and cultural construct that most fully reflects the specificity of the described epoch and society, constituting a significant amount of descriptive elements embedded in the narration. Analysis of Kazakhstan's historical novels of recent years has shown a high frequency of military codes, more than 30% of the text space is occupied by direct and indirect references to a particular code. Their informative and axiological content increases as the plot conflict unfolds in the direction of the narrative about the actual military events.

The modeling of military codes takes place due to the inclusion in the narration of the corresponding marked concepts, a wide representation recorded in historiography and fictional military events, including a detailed description of weapons, uniforms, the nature of

military units corresponding to the described historical time. The military codes of specific subject-matter content are accompanied by hidden, intentionally significant myths, philosophies, and ideologies.

Military cultural code (in the aggregate sense - as an informative-communicative sign structure) in historical works is realized through:

- historiosophems (historical facts and events, interpreted from the point of view of a military, imperial doctrine, the dominant ideology);

- historical ethnonyms and toponyms (Ishguz, Sakie, Persians, Hunnu, Mongols, Medes, Assyria, Media, Lydia, Urartu, and Mongols, Kerulen, Onon);

- historical realemms (names of weapons, homes, musical instruments; measures of length (farsangs, daily calculus of the journey - three days' journey); military communications - fire telegraph, trade caravans, messengers, spies, ambassadors, intelligence officers, letters; special passes - a golden plate with the image of a falcon, a leopard, clay tablets);

- philosophems and ideologems (binary oppositions war - peace, beginning - end, life - death, freedom - slavery, good - evil, justice - injustice, law - lawlessness; Steppe - East, Steppe - West; as well as a national idea, unity);

- mythologems (ancient sacred Turkic, Iranian, Indian pantheon - Tengri, Ahura Mazda, Nergal, Zabab, Teysheba and others);

- ritualems (rituals of the beginning and end of the war - consecration of the sword with fire and milk, the blood of sacrificial animals; feasts; wedding, funeral rituals);

- names of titles of the military, political and priestly hierarchy (Khan, Tsar, Tsaritsa, priests, centurions, foremen).

Military cultural codes in the narrative play an important role in creating the impression of the likelihood of the events being narrated. Therefore, they are given in the text not only in a static description, but also in the dynamics of battles.

Philosophems. History is unthinkable without philosophy, without a deep understanding of its beginning and end, in general,

the phenomenon of war. The basis of an action, especially as large-scale as war, is always a certain idea. These can be ideas of domination, liberation, justice, and others. Binary opposition *war-peace* is the most frequently articulated concepts in modern literature. World and local wars, economic wars, battles, armed clashes become a reality of fact, forming together with the artistic and publicistic component of the global meta-narrative.

The philosophy of war is directly dependent on its nature and goal setting. Aggressive war aims to expand the boundaries, seize foreign territories, establish the rule of their people and state over the conquered. The war of liberation sets as its goal the liberation of its territory from foreign troops, the preservation of state and national identity. This is clearly shown in the novel “Sacaе” by Bulat Zhandarbekov. The all-powerful king of the Persian empire Cyrus, “Lord of the World,” one of his titles, waged wars of conquest for twenty years, but, having met with the Sacaе troops of Queen Tomiris, was stopped and executed. The psychology of war is interesting. The cult of force (both physical and moral) is one of the most frequent codes in historical novels. Philosopheme, understood as the binary opposition *war – peace*, is in the novels considered the central code, the key to the conceptual metaphor of war is an absolute evil.

In the Kazakh historical novels narrating the events of the times of the creation of the powerful nomadic and sedentary states of Asia and the East (III–VI centuries BC, early medieval Xth and XIIIth centuries), the military code reflects the state of the military-nomadic society with its tribal structure, written and unwritten laws, tactical and strategic features of warfare. Thus, in the “Sacaе” dilogy, not limited to the description of “steppe civilization” (term by Kazakh historian M. Kozybayev), “steppe knowledge” (term by Kazakh philosopher A.Kodar), the narrator “behind the scenes” tells about the beginning, flourishing and death of such shrouded in mystical mystery, legendary cities and states like Assyria, Babylon, Media, Libya and others. Extensive descriptive inclusions precede the actual plot collisions, replete with a mass of events, personalities

of historical and fictional, causing associative chains in the minds of the reader.

The noted detailed, often metaphorical, representation of ethno-cultural, religious, religious, ceremonial, mental features of both Sacae tribes and the peoples around them is a characteristic feature of the poetics of the analyzed novel. Inclusion in the unified personal sphere of the dilogy of well-known world images-symbols, mythological and folklore scenes, a description of the specificity of the military strategy of various nations, its artistic "approbation" through the introduction of a significant number of battle scenes allowed the writer to create an original full-scale epic work possessing internal unity, great plot-event dynamism. A fragmentary narrative, for example, of only one event - a battle, would hardly have solved such a task.

The documentary narrative of the dilogy is also created through direct intertextual inclusions: the famous *Behistun* inscription of Darius I is cited as epigraphs to parts of the second book of the feat of Chirac, with a detailed description of the acts and events from the life of the last Assyrian inscriptions of the 9th century BC. In the novel "Sacae" one can note the presence of a voluminous historical documentary narrative plan reflecting historical and cultural facts of ancient nomads recorded in world historiography. He plays the role of an important but additional means in the novel's storyline. In creating the impression of a multidimensional artistic space, in the plot movement, the main meaning, of course, is of saturated fictional material, fictional events.

Historical genre, of course, one of the most complex genres, if not the most complex, of literature. It is necessary to keep the important balance between fiction, the artistic component of the text, and historical authenticity. Reflected and fixed in historiographical works, many (but not all) historical events, organized into a special "semantic line" [10, p. 29], become embossed, significant and even convincing in a work of art, because, besides the informative function, it is true a work of art has a great "power of aesthetic impact" [11].

Through historical (historical and cultural), documentary or quasi-documentary narratives embedded in the artistic text, a kind of “information condensation” occurs [ibid], its compression by means of a system of cultural codes, ethnic concepts and universals. After all, the denser a certain substance, especially historical information, the stronger the effect of exposure, including aesthetic, on the recipient. It is appropriate to quote the words of Yu. Lotman that “the historian is doomed to deal with texts. Between the event "how it happened" and the historian is the text, and this radically changes the scientific situation. The text is always created by someone and for some purpose, the event appears in it in encrypted form. The historian will, first of all, play the role of a decoder. The fact for him is not the starting point, but the result of hard work. He himself creates the facts, seeking to extract extra-textual reality from the text, from the story of an event – an event” [ibid].

Therefore, for a writer working in a historical genre, the field of narration, by and large, can be limited only by the measure of his competence, awareness, erudition, talent. Historical, cultural, ethnological informational content of such a narrative is equal, as well as its communicative possibilities are rather voluminous.

Despite significant differences in style, the choice of the subject matter itself (different fragments of the ancient and early medieval history of the Steppe) unites these authors in their desire for a deep philosophical understanding of the thousand-year national history and its iconic, including military, events. The history of the people is directly related to the formation of statehood and ethnic identity. For example, in the novel “Sacaе” [6] the author faced a very difficult task - to show the sources of Kazakh statehood, the formation of a national mentality, culture and spirituality through artistic means in as wide as possible boundaries. A multidimensional novel narration as a conceptual solution of the above-mentioned supercomplex aesthetic-ideological task in a special way structures the text space. It becomes multidimensional, multi-event, connected with the “author's system of modeling the world” [11].

Military codes widely represented in the literature (names of various types of weapons, military units, structure of the armed

forces, description of tactics and strategy of warfare, military command, hierarchy of the army structure, number and calculation of military formations (by the hundreds - fifty hundred - 5000 soldiers), battle cries and tribal banners (uranium), uniforms, and others) generally reflect the specifics of the world order of the ancient and early medieval nomadic tribal society. A large place in the worldview and peace-building of the ancient nomads was occupied by the preparation and conduct of local battles and major military actions. As noted by Zh. N. Shaygozova, R. R. Muzafarov, M. E. Sultanova: “Nomadic tribes have laid the foundation of the first Eurasian empire in the VI century of Christian era, but also it impacted greatly on the Great Steppe’s culture. Traditional nomads’ world perception considered a human being as a solid part of the environment” [12, p. 104].

The abundance of volumetric descriptive elements in the above texts makes it possible to recreate a special world of ancient history, to accomplish, in the words of W. Schmid, “extension in time and space”. In general, for the historical genre in fiction, reliability or, more precisely, maximum approximation to authenticity and truthfulness is an important, if not the main, categorical feature of the genre. Otherwise, we are dealing with a quasi-history or a variation on this or that topic.

At the same time, it is also a question of historical memory, its fullness and objectivity. The distinction between artistic truthfulness and historical authenticity is subtle, the violation of which can cause “the loss of any sense of history, both as hope and memory” (according to British scientist Perry Anderson, the book *The Origins of Postmodern*). Then talk about any aesthetic, ideological or other value of the work does not have to. N.Znamenskaya arguing about the specifics of the modern historical novel, notes that “a historical novel in realistic literature is a work created on the basis of the principle of historicism and having clear signs - time distance (the action takes place in the past), historical flavor, the image of a historical conflict or event, historical and artistic issues proper” [13, p.156]. All of these signs, of course, are present in the books.

In historical works, it is military codes in all their textual volume that contribute to the creation of a documentary and/or quasi-documentary narrative, most often their synthesis within the same artistic text. However, if the documentary narrative prevails, then it makes sense to talk about documentary prose with a minimal fiction component.

Note that, of course, the inclusion in the text of these narratives cannot and should not replace the fictional material proper, their functions have an additional meaning. A documentary narrative as a narrative of a real event that occurred in history, directly or indirectly confirmed by some factual material, can form an eventuality in a large spatial-temporal range. Events unfold on an incremental basis (for example, dates, times of famous battles, preparation and conduct of other military operations), layered on one another. These events are aligned to a specific narrative line. The quasi-documentary narrative fits in clearly with the fictional content of the novel itself, its “molecules” – quasi-documents are surreal, fictional, and often fantastic. Documentary and quasi-documentary narratives can be graphically designed (page-by-page explanations, notes, references to sources). The inclusion of documentary and quasi-documentary narratives is intended to create the impression of maximum credibility, likelihood of events, which are described in the work, ultimately, immersion of the reader into the complex, ambiguously interpreted, often taboo world of national and world history.

It is also worth saying that for a quasi-documentary narrative, the effect of achieving apparent credibility, *likelihood* [1] of the presented events, persons, situations through the recipient’s immersion element in the supposedly known or unfamiliar historical context of the work is important. Such a technique of establishing associative-allusive connections causes a kind of “awakening” of the historical memory of the reader/recipient, his awareness of the deep continuity with the past. In the formation of these types of narratives, various, especially historical and ethnic and cultural ones, especially military codes, play a significant role. Historical time, epoch, space finds a peculiar reflection in them. This is the moment of verbalization of the visual code, about which Allan Paivio speaks.

It is interesting that in the novels of the Soviet period on the historical perspective (ancient and early medieval history of Asia) V.Yan, I.Kalashnikov, I.Yesenberlin and others the artistic component prevailed over the historical component itself. Story collisions, the characterization of characters, the unfolding of internal and external conflict, a description of the state of the hero and characters against the background of the described historical events came to the fore. This is the aesthetics of the Soviet novel, in the origins of which, probably, of course, the basic concept of the “dialectics of the soul” of L.N. Tolstoy, brilliantly unfolded in the iconic epic *War and Peace*.

In the novel *Sacie* already introduces a sufficiently large amount of various descriptive elements (a detailed almost ethnographic description of not only Sakie tribes, but also neighboring countries, the countries of Western Asia and the ancient East - Persia, Babylon, Egypt, Media, Lydia and other countries), although aesthetic part prevails. Story collisions, artistic intrigue are still in the foreground.

However, in the newest novel, the *Giants* [7], the corpus of descriptive elements of armaments, tactics of military operations, the army hierarchy, descriptions of the actual military actions occupies a dominant place, unfortunately, because of which the perception of these fragments is hampered, the artistic mode of the narration itself decreases. In addition, there are practically no necessary explanations of individual military codes, for example, the locations of various troops, battles, and other significant points in the structure of the narrative. The abundance of historical toponyms, unknown to the general public, makes the reader literally become the decoder of such information. And the opposite effect occurs: not actualization, but suppression of reader's reflection and intuition. Spatial code becomes here, figuratively speaking, a spatial curse of text. Unfounded from the point of view of the aesthetics of the genre, the stretching of time and space, the descriptive congestion of the text ultimately reduces the necessary “narrative tension” [14]. The latter is understood as “a flexible multilayered cognitive-affective sign construct built into the text addressing/interpretation program” [14, p.8]. In other words, according to the theory of Paivio, in this text, the

informative layer in view of its hyper-volume “drowned out” the levels of decoding the information received, without activating any traces of memory, if it is not just the memory of a professional historian of ancient times. The pursuit of credibility through the inclusion of many details of the description of the terrain that do not carry a serious functional load seriously damaged the conventional attitude to the viability of the narrative of this novel, its aesthetic value.

Let us also dwell on another abstract military code: the concept of military prowess, courage. To convey the atmosphere of the events described and in support of Paivio’s idea of 4-level coding, we’ll quote from Sakie’s novel (episode of returning home of Rustam, king of *Sakā tigraxaudā*, husband of the Queen of Massagets Tomiris, through the only possible mountain transition of the Caucasus):

Five hundred horsemen rode a step into a step. The Caspian was rustling to the right, the cliffs to the left.

Maskuts (the name of one of the Caucasian tribes) appeared at once, as if they had grown out of the rocks. Slowly, they adjusted the arrows, pulled the string, and ... froze. It was incomprehensible. The chertzians (sakas) continued to move as evenly as if without noticing the archers bringing death to them. Maskuts looked inquiringly at their leader, but he, stunned by this contempt of strangers for death, hesitated. The bowstrings loosened, bows lowered, and the newcomers continued on their way. Accidentally or deliberately, but she screamed an arrow and quivered at the withers at Zhel’. Zhel’ started, but Rustam firmly squeezed his side with his legs, jerked the reins briefly, loosening them immediately, and Zel’, as if he understood his master, did not stumble, took the same step. Only a slight shiver of withers showed the burning pain of a horse. Maskuts lowered bows. They stood to their full height, watching the unusual warriors gaze.

Maskuts respected courage. [6, p. 244] (*Translated into English by S. Altybayeva*)

The given episode illustrates the reverse transition of a verbal code into a visual one, thereby generating a mass of symbols, associations and references, greatly enhancing the semantic, emotive and cognitive levels of the narrative. Such verbal fragments also actualize its pictorial component, *imagery value* (the term of

A.Paivio). This explains the possibility of artistic conversion of the historical novel in the format of cinema, theater, painting and other visual arts.

The broadband military code as an integral construct can also be expressed in poetic inserts, for example, in *Sakie*, fragments from the *Clay book* by Olzhas Suleimenov are used:

We mounted the *blazing* horses,
Hands pressed to the stomachs
And the *horde* prayed
Before her
Pierced the *banners*, the *banners*,
In the center is a *white flag*
Wolfhead and *Sunshine*,
Flags swam *red*.
To *sunset* countries brought the *color of the sunrise*.
They learned that the sunsets of the *Sumerian* land
There were *colors* of the *eastern* banner
The wives of the Sumerian watered themselves,
We return old
Our fights will be fights
Mountain rivers – *aryks* [6, p. 286].
(Translated into English by S.Altbayeva)

In this passage, detailed *italicized* epithets, indirect historical and ethnographic details attract attention: they give the novel an additional rhythm, intentional and referential volume. Visualization of the allegory of the nomadic horde as a powerful element of nature allows you to deepen the story, give it a corresponding associative and emotive impulse.

In addition, such poetic inserts, in addition to telling the text of the necessary narrative elasticity, carry a large informative and cognitive load. In fact, earlier, in the ancient Steppe, it was the oral traditions that originally reflected the history of the epochal movement of nomadic tribes. In historiography, the direction of studying such materials, as well as legends, parables, and epics, is actively developing. For example, the famous common for all Turkic peoples epic XIV–XVII centuries. “*Kyrymnyn kyryk batyry*” (in Kazakh),

describing in a bright poetic form the life and deeds of forty Crimean *batyrs* (heroes) during the Golden Horde period. They describe the real historical events, fights, battles. Such oral sources primarily convey the specifics of the nomadic mentality, the psychological dominants of the ancient nomad. Of course, the poetic intext built into the artistic text are copyright. In the books under review, these are the poem by Olzhas Suleimenov, the poetic processing of the folklore source by A. Shapiro.

Historical and cultural codes, the military ones in particular, play an important role in the formation of a wide-format multidimensional historical narration. In the literary discourse, the pursuit of depth of generalizations, the search for voluminous universal means and techniques in the development of a historical plot, images, time and space leads the artists naturally to the idea of encoding or “conceptualizing” the data that can establish “a connection between specific text fragments (units of analysis) and more abstract categories” [15, p. 333]. Actualization and “conceptualization of data” (general coding theory) [ibid], for literary, media, and other types of humanist discourse, is becoming a key to the mental platform for finding original aesthetic tools.

This is due to the nature of artistic consciousness, which operates, in addition to specific subject-real, abstract, often metaphysical categories and concepts. Hence, its exceptional opportunity to actualize, conceptualize and broadcast a significant *epistemological*, cognitive plan with a considerable amount of information, to expand and deepen the paradigm relations between textual units and the resulting associative series. In this regard, the military cultural code serves to uncover a more voluminous code: the nomadic one. And in a broad sense, along with the other codes, it serves to recreate individual pages of national and world history, reviving the national spirit and its cultural and educational role.

REFERENCES

1. Chatman S. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press. Ithaca and London. 1978. 277 p.

2. Spiridonov D. V. Problema istorizma v khudozhestvennoy literature: referentsial'nyy aspekt. № 39(2005) Gumanitarnyyenauki. Vypusk 10. Filologiya. Access mode: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0039\(01_10-2005\)&doc=../content.jsp&id=a19&xsl=showArticle.xslt](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0039(01_10-2005)&doc=../content.jsp&id=a19&xsl=showArticle.xslt)The appeal date: 10.11.2014. [In Russ.]

3. Paivio A. Mental Representations: A dual coding approach. Oxford, 1990. Access mode: <http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780195066661.001.0001/acprof-9780195066661> The appeal date: 23.02.2019.

4. Clark J.M., Paivio A. Dual coding theory and education. Educational Psychology Review, 3, 149-170. doi:10.1007/BF01320076. Access mode: <https://www.csuchico.edu/~nschwartz/Clark%20&%20Paivio.pdf>The appeal date: 23.02.2019.

5. Altybayeva S.M. Kul'turnyy kod I kontseptual'naya metafora: sopryazheniyekontekstov. Al'manakh «Mädeniyet. Culture. Kul'tura». Astana: Institutkul'tury, 2018. №1 -2. s.52-54. [In Russ.]

6. Zhandarbekov B. Saki. Istoricheskiy roman-dilogiya. Almaty: Zhazushy, 1993. 624 s. [In Russ.]

7. Tynibekov A. Ispoliny: Istoricheskiy roman. Kn. 3. Dassariya. Astana: Foliant. 408 s. [In Russ.]

8. Yan V. Chingiz – khan. Nukus: Izd-vo Karakalpakstan, 1977. 351 s. [In Russ.]

9. Adibayev Kh. Gibel' Otrara. Posledniye gody Chingiskhana. Istoricheskiy roman. Almaty: BIlím, 1997. 352 s. [In Russ.]

10. Shmid V. Narrativnyye urovni «sobytiya», «istoriya», «narratsiya» i «prezentatsiya narratsii» // V sb. dokladov: Tekst. Intertekst. Kul'tura. M.: Azbukovnik, 2001. s.25-40. [In Russ.]

11. Lotman Yu.M. Problema istoricheskogo fakta. Access mode: <http://members.fortunecity.com/slavaaa/ya.html> The appeal date: 23.10.2013. [In Russ.]

12. Shaygozova Zh.N., Muzafarov R.R., Sultanova M.E. Shrine sites keepers in traditional and modern Kazakhs' culture: assumptions and problem definition // Bulletin of National academy of sciences of the Republic of Kazakhstan. 2019, Volume 1, p.104-112.

13. Znamenskaya N.Ye. Istoricheskiy roman SSHA // Sovremennyy roman. Opyt issledovaniya. M.: Nauka, 1990. S. 155-169. [In Russ.]

14. Leshchenko A. V. Narrativnaya napryazhennost' khudozhestvennogo teksta. Cherkassy: ChP Gordiyenko Ye.I., 2017. 336 s. [In Russ.]

15. Ticher S., Meyyer M., Vodak R., Vetter Ye. Metody analiza teksta i diskursa. Khar'kov: Izd-vo Gumanitarnyy tsentr, 2009. 356 s. [In Russ.]

Altybayeva S.M., Comuzzi L.V. Representative models of military codes in the Kazakh historical novels.

Abstract. The article deals with representative modeling of the military code in the Kazakh historical novel. The categories of narrative convention, plausibility, generalization, proposed by S. Chatman, with reference to modern Kazakh prose are identified and explored. Military codes make up a significant amount of all cultural codes embedded in the narrative. The referential and phenomenological aspects of the semantics of military code are implemented through a system of implicit and explicit images, motives, and informative descriptions. Military codes are also interpreted in the article as variants within a culturally more extensive nomadic code. The authors claim that the modeling of military codes is a result of a complex process of interactive networking of the marked concepts, from a detailed description of weapons, uniforms and types of military units to fictional military events corresponding to the historical epoch recreated in the narrative. The military codes of specific subject-matter content are accompanied by hidden, intentionally significant mythologems, philosophems, and ideologems.



CULTURAL CODES OF KAZAKH LITERATURE IN THE ASPECT OF NARRATOLOGY

The modern theory of narrative widely considers the problem of narrative strategies, selection and modeling of a plot, an outline of events, a compositional structure, a system of the characters. In the theory of narratology an aspects of the correlation between a narrator, a characters and an author have important meaning. Such specific narrative function of historical and cultural discourse as a representation and artistic interpretation of large-scale historical events or a single event, reactualization of intangible cultural heritage of the Kazakh people are determined. The purpose of such artistic strategies is to recreate the true history of the Kazakh people. Questions of art encoding/decoding of ethnocultural concepts, character concepts, ethnic stereotypes, their deep philosophical and ontological meaning in the context of a literary work are considered.

In this paper we made an attempt to determine the content and operation of historical and cultural codes in Kazakh literature in terms of narratology. Kazakh literature as a special form of national consciousness encompasses numerous historical and cultural codes enshrined in oral and written traditions. Therefore, their review in the context of a narrative text (in this case a historical novel) to us seems interesting and relevant. We are interested in getting an answer to the question: what is the role of historical and cultural codes in narratological reading of a literary text, its narratological interpretation.

In the study, we tried to combine at least three scientific approaches:

1. to classical narratology and its sources (in particular, W.Schmid, the Tartu–Moscow School of Yu.M.Lotman),
2. to post-classical narratology, its sub-sectors - cultural-historical narratology (in particular, Biwu Shang indicates to this sub-sector) [1];

3. to traditional literary studies, including the analysis of specifics of the plot, the characters system, composition, myth poetics, genre, style and methods of the historical novel *Sakie* (*Saki – in Russ.*) by B.Zhandarbekov.

A cultural code is included in the conceptual interdisciplinary field of scientific research. It has a wide range of scientific connotations: from traditional structuralism, semiotics to modern philosophical-cultural and even futurological interpretations. Fundamental interpretations of a "cultural code" as a sign, "message", "explosion" are presented in the papers on structuralism poetics and semiotics by R. Barthes, E. Cassirer, R.O. Jacobson, U. Eco, J. Derrida, V.B. Shklovsky, Yu. Lothman and others. All subsequent research about code is based on the fundamental works of these scholars one way or another.

So, one of the modern definitions is as follows: "A code is a single system of recording, storing and transmitting information. Cultural codes are used to encode cultural meanings - ideational constructs that are informational, emotional, expressive content of cultural objects. /... / a cultural code is a set of basic concepts, norms, attitudes, etc., necessary for reading texts of culture" [2, p.7-8]. For us it is important to realize a historical and cultural code as a "sign", "trace", "echo" of national and different national material and spiritual culture, word relation traditions in a literary text. E.A.Tsurganova notes that a "sign" has turned into a "trace" that is different from the sign in that it "has no communication with the signified something, which always appears delayed, deferred "for the future" and never in any way presents itself. This is a trace of other signs in this sign, not a trace of the signified in the signifier. "Traces" testify of the universal "vanished reality" problem of modern culture [3].

In the context of a literary work, especially a historical novel, "disappeared reality" is expressed through the introduction of iconic, authoritative for the history and the culture of the people, «ethnic stereotypes», "the character concepts" [4], historysophemas, mythologems, symbols, description of historical events in their linear and/or retrospective representation. The named elements of poetics

may possess a value of the cultural code and perform the appropriate functions.

The complex of cultural codes of contemporary Kazakh literature includes:

- historical-cultural and ethno-cultural codes (codes of national history, material and spiritual culture);
- common cultural and civilizational codes ("steppe civilization", "steppe knowledge", the phenomenon of nomadism);
- artistic codes of contemporary Kazakh literature themselves (free adaptation, interpretation and artistic treatment of classical myths, folklore fragments, creation of authorial mythologies and their linkages (new mythology) [5].

Typically, these types of cultural codes in a literary text interact, as they play a major role in shaping its outline of events, building a system of artistic images, the specifics of the narrative.

Historical and cultural problems underlying the historical narrative include questions of adequate reflection of the ethnic culture, the specifics of religious cults, life, manners and customs, symbols and many other issues. These issues are included in the conceptual field of historical narrative, in a broader sense - in the national image of the world of different people. Historical and cultural codes, addressed to the genetic memory of the recipient, his subconscious mechanisms contribute to building the actual historical narrative.

We give the following definition: "a historical and cultural code in literary text is a tool for storage and successive transmission of important information about the history and culture of a particular ethnos, ethnic group of a specific region". In other words, historical and cultural codes are "signs of history and culture" that directly or indirectly reflect the outlook, world perception of a nation. In our case named signs reflect the outlook of the Kazakh people that has a millennial history.

One can identify some narrative functions of Kazakh historical novel:

- panoramic artistic representation, interpretation and reinterpretation of famous historical events;

- «point» image of an individual event, determination of its philosophical and ontological orientation;
- reactualization of a intangible and material cultural heritage through a return of written, architectural, folklore and other sources, significant for the national culture [6].

If we take as a basis the idea of Wolf Schmid of events (occurrences) as "fictional material, serving for narrative processing" [7], a virtually unlimited vast array of documentarily, in writing or orally (for example, in the Kazakh heroic epic tales), recorded historical events-occurrences becomes such a material for the author. In this case the key figure of an implicit narrator may be hidden, veiled or erased. The actual content of the national history, separate fragments of which form the basis of a work, in different historical and graphical sources can be interpreted in different ways. The question arises of the validity/invalidity of selected and narrated elements, but more importantly - how aesthetically justified their inclusion in the narrative fictional text is. Reflected on and enshrined in the historiographical writings many (but not all) historical events, organized in a special "semantic line" [7, p.29], in a fictional work acquire prominence, relevance and even credibility, for, in addition to the informative function, the true fictional work has a large "power of aesthetic impact" [8].

Through the historical (historical and cultural), documentary or quasi-documentary narratives, embedded in a literary text, a kind of "information sealing" occurs [8], its compaction through a system of cultural codes, ethnic concepts and universals. For the denser a certain substance is, especially historical information, the stronger the incidence is, including aesthetic effect on the recipient.

In this regard, it is also appropriate to cite Yu. M. Lotman that "a historian is doomed to deal with texts. Between an event "as it happened" and a historian a text stands, and it radically changes the scientific situation. A text is always created by someone with a purpose, the event appears in it in an encrypted state. A historian will first of all act as an interpreter. For him a fact is not a starting point, but a result of hard efforts. He creates facts himself, trying to obtain extra-textual reality from the text, from the story of the event - the

event" [8]. For a writer who works in the historical genre, narrative field can be limited only by the measure of his knowledge, erudition and talent. Historical, cultural and ethnological informative value of such narrative, same as its communicative possibilities, are exhaustive.

Historical and cultural codes as a basis for art-historical narratives exist at different levels of prose work: in fact event-driven, system of images, motifs, symbols, space-time and others. They may reflect the implicitly existing artistic picture of the narrator world (of even several narrators), their cultural level, their national image of the world, a system of psychological and behavioral patterns of a particular ethnic group representatives, as well as universal philosophical meanings and more.

If cultural codes as a system of some encrypted signals are implicit in the text, the narrator acts as a mechanism authorized for their decoding through subjective interpretation, understanding, and sometimes direct or indirect explanations in the text. For example, in historical narratives (novels, novellas, short stories, essays and other genres) descriptive elements in a form of various descriptions occupy a large text space. They contribute to the formation of so-called documentary and quasi-documentary of narrative works. Documentary and quasi-documentary narratives confirm or refute a particular point of view of the narrator and/or a character.

Documentary narrative - a factual material, directly (citation) or indirectly (allusively) presented in a literary text, which tells about the historical events, personalities, and is recorded in historiography, ethnological, archaeological, statistical, archival, folklore and other sources, including the developed descriptive elements.

Quasi-documentary narrative – purely fictional texts, different descriptions and other informative narratives about events submitted (issued) by the narrator or the narrators as realistic documents, reliable facts, but named elements are not realistic and reliable.

Questions of the reliability or unreliability of the narrative are widely seen in the writings of scholars such as Wayne C. Booth [9], James Phelan [10] and others. Biwu Shang gives an interesting and detailed analysis of the different points of view on this issue. He

distinguishes two approaches: “Generally speaking, there are two major approaches to unreliable narration: the dominant rhetorical approach represented by Wayne C. Booth (1961) and James Phelan (2005, 2007a), and the newly arising cognitive or constructive approach developed by Tamar Yacobi (1981, 1987, 2000, 2001, 2005), Ansgar Nünning (1997, 1999, 2005), and Vera Nünning (2004). In Dan Shen and Dejin Xu’s (2007) view, these are the “two contrasting approaches” [1]. The fact is that in the contrast or the exclusiveness of the two approaches lies the possibility as well as the necessity for these “contrasting approaches” to complement each other for their respective strengths and weaknesses” [1, p. 135].

In our opinion, such an approach to the creation of a quasi-documentary narrative, for example, is shown in the so-called disaster movies, science fiction films, literary works of adventure, fantasy, detective genres on historical topics. For example, in the adventure novel *The Diamonds Thieves (Pokhiteteli brilliantov – in Russ.)* [11] by XIX century French writer Louis Boussenard information on the geographical location, demographic, landscape features, flora and fauna of South Africa is provided in terms of the available at the time (often inaccurate) information about the continent.

The purpose and the function of a quasi-documentary narrative in a historical works’ structure is an additional resource in creating an impression of authenticity and reality of events. In a particular literary text two tagged types of a narrative can usually overlap, interact, complement the main storylines.

There are many modern Kazakh historical novels: *Daraboz* by Kabdesh Zhumadilov, *The Fall of Otrar* by HasenAdibaev, *Ak Boz yy* ("White yurt") by Smagul Elubay, *XX Century* by Sabit Dosanov, *Sean bi* by Kalmukan Isabaev, *Shackan-Sherry*, *Kypshak aruy* by Mukhtar Magauin and others. Despite significant differences in style, language, choice of the topic itself unites these authors' desire for deep philosophical understanding of millennial national history, its iconic events and persons. For the history of the Kazakh people is directly related to problems of state formation and ethnic identity. It is the thesis that underlies the majority of Kazakh historical literary narratives. One of the most interesting novels about the ancient

history of Kazakhstan is a historical novel *Sakie* by Bulat Zhandarbekov [12].

Let's consider the content and narrative functions of a historical and cultural code - "character concept" [4] Tomiris in a historical novel *Sakie* by Bulat Zhandarbekov. The history of the Kazakh people is directly related to issues of state formation and ethnic identity. In the novel *Sakie* [12] the author faced a very difficult task - to show the origins of the Kazakh state, the formation of the national mentality, culture and spirituality through artistic means to the fullest limits.

The phenomenal image of the Sakie's Queen Tomiris (Tumar – in Kazakh tradition), who had defeated the Persian "king of kings" Cyrus, is an important concept of ethnically oriented ancient history of Kazakhstan. Its receptive-associative field is wide enough: in the perception of the Kazakh reader Tomiris is an intelligent, visionary, brave, beautiful, fearless queen of Sakies, who are the ancestors of today's Kazakhs. Tomiris is the central image of the novel by Zhandarbekov. This historical code forms the documentary and quasi-documentary narrative of the work. The main battle scenes, the story of uniting the Sakie's tribes, describing of life, crafts, customs and rituals are associated with the image of Tomiris. A significant part of the story in the novel *Sakie* is given through perception of Tomiris, appearing, in our opinion, as the "secondary narrator" (according to the terminology of W. Schmid).

If we talk about the central concept of an ethnically oriented novel, it is certainly masterfully shown in the novel *historysophema "Sakie"*. It is known that the Sakie inhabited the space, a large part of which falls on the land of modern Kazakhstan. The fact of "establishing genetic bonds of the Kazakh society with its predecessors - the ancient Sakie, Usuns" [13, p.7] is documented by "preservation of archaeologically traceable anthropological type, elements of material culture, art and crafts of their ancestors by the Kazakhs. On the basis of palaeoanthropological and craniological studies a continuity of anthropological type in Kazakhstan during three millennia" [13, p.7] has been established. S. Akatayev notes that "even in the depths of ancient Kazakhstan, in the millennial history of pastoral-

nomadic tribes a "model" of a particular basis for the future of the Kazakh nomadic society was created, the foundation of its material and spiritual culture" [14, p.5]. Fictional decoding of the specified model of the ancient Sakie's society, understanding the principles of its organization and management is the important content of the analyzed work. Historiosophema "Sakie" as the main implicit historical and cultural code forms the novel's documentary narrative.

The concept's sphere of a novel include significant concepts and mythologems: *akinak*, *fire*, *tamga*, *war cry (uran – in Kaz.)*, *tulpar*, *dombra*, *Croesus* and many others. Named elements carry out function of historical and cultural codes forming the novel's documentary and quasi-documentary narratives. These concepts reflecting the specific outlook and world order of the Sakie give the work the required text elasticity, rhythmization. For example, the worship of fire is an important component of ethnic consciousness of nomads. B. Zhandarbekov includes special scenes of rituals - cleansing with fire, referring to the fire, which are conducted by Tomiris with the elders before the decisive battle with the forces of Cyrus. The national and cultural concept "tamga" is also determined with the specific vision of the world and husbandry of the Sakie-nomads: "Substrate of ancient Turkic writing - *tamgabyl* - is generated with the economic basis specifics: spatial mobility as a subject (nomadic pastoralists) and the working object - cattle, which strongly required the presence of the membership and ownership sign. This conclusion is important for highlighting the entire cultural life of nomads. Tamga is the basis of the local alphabet, as an emblem of a clan or a tribe, their symbolism, often a fictional one, passes through the long history of the steppe, while maintaining its shape and semantics / ... / This once again demonstrates the distinctive development of writing and the whole culture of ancient Kazakhstan, in which local social environment dominated" [14, p. 22-23]. From a symbol of a tribe, identifying a Sakie, "tamga" evolved into a unique ethno-cultural concept, the archetypal nomadic element of consciousness which is reflected in the mentality of the modern Kazakhs.

The events of the world history selected by the author are the basis of the documentary and quasi-documentary narrative of this

text. In the center of the narration dilogy *Sakie* (*Saki – in Russ.*) are lied historical events of the VI century BC, known in the world of science. Through large strokes, in a panoramic historical and cultural perspective, the history of creation and development of a powerful nomadic Union, which united many of the Sakie tribes, is represented: the Massagetaes, the Tigrauhads, the Skolots, the Derbiks, the Alans, the Tokhars, the Abiys and others. At the same time the story tells of a pitched battle between the Sakie tribes, led by Queen Tomiris, and united Persian forces led by kings Cyrus and Darius. Both wars ended in victory for the Sakies and a crushing defeat of the Persians, who sought to enslave the proud Sakie tribes. The epic space of the dilogy retrospectively covers, in addition to detailed descriptions of many of the Sakie tribes, all the major oecumenes of Ancient Near East: the countries of Western Asia and the Silver Crescent (Media, Assyria, Babylon, Lydia, Persia, Egypt, Judea and many others).

In addition to an exceptionally rich fictional eventfulness the abundance of ethnographic, geographical, biographical data, philosophical digressions, comments of an implicit narrator (we will call him a “narrator behind the scenes”) on various issues of ethics and morality of ancient Steppe and East societies should be noted. Informative layer forms a description of multiple gods, mythical personalities, sacred beings, description of rituals, rites, beliefs, legends of various people: Sakie, Babylonians, Medes, Egyptians, Persians, Greeks and others. Dramatic differences in ethics, psychology, systems of management, law, inheritance between settled, mainly slave-owning East and nomadic steppe tribes. These details are important to form a "situation of telling", important for a descriptive framework of the novel.

Among the selected narrative material of the dilogy *Sakie* stand apart, for example, mythological personalities who have acquired the status of "character concepts" [4, p.20-21]. They can be divided basically into proto-Turk personalities (Ishpakay, Madiy, Partatua, Tomiris, Spargapis, Rustam and others) and the personalities of Ancient Near East, included in the arsenal of the underlying archetypes of world history and culture (Cyrus, Nebuchadnezzar,

Belshazzar, Homer, Croesus, Pharaoh Psammetich and many others). These are acting characters, each of which is allocated in a certain space of text, each of which is directly or indirectly linked to many other characters, each of which structures the special "non-textual reality", close in nature to the one that is created by a scientist-historian, what Yu. M. Lotman wrote about.

"Non-textual reality" in a Kazakh novel may include different descriptions of life, ancient steppe and east urban culture, ethnic psycho-type of personalities, semantic and synesthesia associations, allusions, reminiscences, links to other images and stories. Thus, the image of Lydian King Croesus, implemented in the narrative, instantly evokes the "as rich as Croesus" metaphor in the reader's mind. In the Kazakh novel Croesus is reported of more ironic connotations: "King of Lydia Croesus, who according to ancient authors, was famous not only for his wealth, but also for wisdom, to his misfortune turned out to be a blind slave of superstitions, just like Astyages. He did not make a single step without getting a safe prediction from priests, oracles, soothsayers and fortune-tellers. The fact is that he was predicted a terrible fate one hundred twenty five years before his accession to the throne of Lydia, and the fear in this man beat his wisdom praised by contemporaries" [12, p.150]. This character will appear more than once in the novel, as his fate is intertwined with the fate of the central hero antagonist - Achaemenidian Cyrus, an advisor (but actually a high-ranking servant) of which the defeated Lydian king will become. Introduction of such comments of an implicit narrator often bears not so much informative as ironic conditionally reflective function (the fate of Croesus and metamorphosis of being: who was all, became no one).

R. Barthes noted that "the language of narrative texts is highly synthetical due to the technique of coverage and inclusion present in it; each point of the story sets the multiple semantic coordinates" [15]. In the analyzed novel the mechanisms of "coverage and inclusion" of a lot of events and characters of a different nationalities and national history become significant characteristics of its documentary and quasi-documentary narratives.

Bulat Zhandarbekov, in our view, managed to pass not only a chain of interrelated historical events of a particular period, but the very atmosphere of prehistory, preparation and realization of the legendary battle (event) through the introduction of broadband colorful descriptions of religious, magical, ceremonial activities, rites, travelling life, features and differences in military strategy and tactics of the Sakie and Persians, weapons, clothing, behavior, specificity of urban development, management in the Steppe and Eastern states. Permanent trade, military, diplomatic and other ties between the two world spaces (Steppe and East) are pointed out, which stresses not the absolute isolation of them from each other, but certain integration communicative processes between the Steppe and neighboring states, recorded in separate oral and written sources.

These "meta-narrative notes" (exegesis) [7, p.31] lie harmoniously in the outline of events in the novel. It should be noted that the meta-narrative notes, various explanations, descriptions, comments, lyrical digressions of a "narrator behind the scenes" as a distinctive genre-style feature of the modern Kazakh historical prose reflect a national epic tradition, its dominant philosophical and poetic tone. A kind of "stretching" [7, p.32] of the portrayed occurs, "an ideological, estimated point of view of the narrator is performed" [7, p.32] and "the stretched episodes are more important than the compressed ones" [7, p.32]. For us, this thesis by Schmid is interesting because in the Kazakh historical novel's narrative the use of "compression/stretching the image" technique is one of the structure-forming elements of poetics and formation of the work's sphere of concepts.

Consequently an issue of goal-setting and functional orientation of developed mythological (mythologized) segment in the narrative resources of the considered novel is becoming actual. The analysis shows that the inclusion of mythologies into narration, mythical plot of different ethnic orientation significantly "stretches" the events depicted. An implicit narrator manages to recreate, reconstruct an extremely remote in time ancient world of East and Asia (VI century BC) through selected by him out of an unlimited mass of historical graphical information, personalities, "events, situations, people and

actions of their properties" (according to generative model of the narrative institutionalization by W. Schmid) [7, p.27]. In other words, the implicit narrator in the Kazakh novel under review performs a function of a "codebreaker" of the depicted era, its historical, ethnic, cultural and ideological codes.

"A narrator behind the scenes" sets a great spatial-temporal extent of the novel: preceding events ↔ narrated event ↔ next, future, presumably, in a speculative sense, events. S.A. Kaskabasov, highlighting a certain "normalization of the Kazakh folklore" [16, p.41], proves interesting and in terms of narratology conclusions about the nature of eventfulness and the overall plot structure of the Kazakh epos: "An epic plot is a chain of events set out consistently, and events are various adventures of the hero during the journey, the challenges he faces ... The plot develops not on the basis of internal contradictions, but by contamination of different motives and adverse situations, which allows to interrupt it in any place or to continue on" [16, p.40].

Apparently, the purpose of such an artistic representation is to recreate a historical background, the atmosphere in which the narrated story is being created and at the same time to reflect in the panoramic historical and cultural retrospective the movement itself of civilizational processes of the ancient East and Asia, an important role in which was played by wild steppe outlaws of Sakie tribes. From the very first pages of the novel that retrospectively represent the history of the mighty Union of Sakie tribes for many years before the event, the reader as if plunges into the infinity of steppe opens, equal to unbridled ambitions of chiefs.

Thus a historical and cultural codes *Tomiris*, *tamga*, *Sakie* and many others are correlated with an important philosophical and civilizational cultural code - "*Steppe civilization*".

In our article we gave presented a kind of experience of narrative reading and theoretical justification of content, functioning of historical and cultural codes in a fictional text. Historical and cultural codes are widely represented in the Kazakh literary works on historical topics. Having direct ethnocultural content the specified codes aim to recreate the true history of the Kazakh people, the

preservation of continuity between generations, showing a deep fusion of tradition and innovation.

Generally speaking, historical and cultural codes are direct or indirect "engines" of events, narrated stories, "creators" of its descriptive framework. They lie at the heart of an artistic historical narrative. The methodological approach, presented in this report, to understanding of a fictional historical narrative through historical and cultural and other cultural codes implicitly present in it, seems promising and relevant to us. "Character concepts" act as historical and cultural codes that reveal the multidimensional structure of contemporary fictional historical narrative, its ethno-cultural, historical, philosophical sense. In this regard, these codes identify with the myth-poetic elements of culture, which are mentioned by M.E. Sultanova: "The myth-poetic nature of the culture of humanity in general, and in particular, preserved knowledge of the nature and purpose of the holy places that form a certain world system, obeying the laws of sacred geometry. Each such object can be viewed as a kind of material embodiment of the energy potential of the people, designed to serve as an inexhaustible source of wisdom and spiritual strength for posterity (translation – S. Altybayeva)" [17].

Inclusion of a documentary and quasi-documentary narrative aims to create the impression of a maximum reliability, the likelihood of events, which are narrated in the work, ultimately, to submerge the reader into the complex, ambiguously interpreted, often taboo, the world of national and world history.

The author of the famous book "Narrative Logic" F. Ankersmit believes that the term "narrative" must be assigned primarily to historical graphic description of events, the closest to a narrative is a novel and, of course, a historical novel [18]. Hence the opportunity to apply some of the narratological analysis techniques to Kazakh a historical narrative (here – novel *Sakies (Saki – in Russ.)* by B. Zhandarbekov) arises. Phenomenon of a documentary and quasi-documentary narratives in the structure of a contemporary fictional prose reflects, in addition to performing their aesthetic functions of construction of the original text and the "extra-textual" reality, a writers' desire to larger and panoramic philosophical and ideological

generalizations. In conclusion, it might be noted that a large-scale fictional reconstruction of the national history and culture, the process of thinking and rethinking famous historical stories, myths, legends, tales playing become a mainstream direction of modern Kazakh prose [19]. Reading these texts through identifying and decryption of historical and cultural codes in terms of narratology seems to us an interesting and productive direction for further research.

REFERENCES

1. Shang B. Plurality and Complementarity of Postclassical Narratologies // *Journal of Cambridge. Studies*. 2011. Vol. 6, N. 2-3. P. 131-147.
2. Svirepo O.A. *Metafora kak kod kultury: Dissertatsia*. Rostov-na-Donu, 2002.
3. Tsurganova E.A. *Novatsii zarubezhnogo literaturovedeniya v XX veke / Nauka o literature v XX veke (Istoria, metodologia, literaturnyi protsess)*. Moskva, 2001.
4. Volodina N.V. *Koncepty, universalii, stereotypy v sphere literaturovedeniya*. Moskva: Flinta, 2010.
5. Altybayeva S. Neomifologizm sovremennoi kazahskoi prozy: polikult'ural'nyi diskurs i poisk khudozhestvennoi perspektivy // *Respectus philologicus*. 2011. N 20(25). P. 27-39.
6. Altybayeva S. Narrativnye modeli sovremennogo kazakhskogo istoricheskogo romana // *Respectus philologicus*. 2012. N 22(27). P. 57-69.
7. Schmid W. Narrativnye urovni "sobytiya", "istoriya", "narratsiya" i "prezentatsiyanarratsii" // *Tekst. Intertekst. Kultura*. Moskva: Azbukovnik, 2001. P. 25-40.
8. Lotman U.M. *Semiosfera*. Retrieved from URL: [http:// members.fortunecity.com/slavaaa/ ya.html](http://members.fortunecity.com/slavaaa/ya.html) (date of the application October 23, 2013).
9. Booth Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Second edition. Chicago: University of Chicago Press. 1983.
10. Phelan J. *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press. 2005.
11. Bussenar L. *Pokhiteteli brilliantov*. Alma-Ata: Kainar. 1982.
12. Zhandarbekov B. *Saki. Istoricheskii roman - dilogiya*. Almaty: Zhazushy, 1993.
13. Dzhanibekov U. *Eho... Po sledam legendy o zolotoi dombre*. Alma-Ata: Oner, 1990.

14. Akatayev S. O spetsifike kul'tury kocheviya // M.Auezov (Ed.). Kochevniki. Estetika: Poznanie mira traditsionnym kazakhskim iskusstvom. Almaty: Gylym, 1993.

15. Bart R. Vvedenie v strukturnyi analiz povestvovatelnykh tekstov. Retrieved from URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bart/index.php(date of the application Marth 12, 2012)

16. Kaskabasov S.A. Kazahskaya neskazochnaya proza. Alma-Ata: Nauka, 1990.

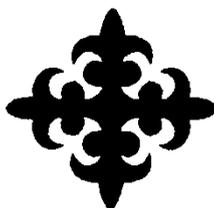
17. Sultanova M.E. K voprosy o prirode sakral'nykh prostranstv i objektov v turkskoi mifopoeticheskoi kartinemira // Al'manakh Mødeniyet. Kul'tura. Culture. 2018. N 3. P. 85.

18. Ankersmit F. Narrativnaya logika. Semanticheskii analiz yazyka istorikov. Moskva, 2003.

19. Altybayeva S. Kazahskaya prosa perioda nezavisimosti: traditsiya, novatorstvo, perspektivy. Almaty: Galym, 2009.

Altybayeva S.M. Cultural codes of Kazakh literature in the aspect of narratology.

Abstract. The modern theory of narrative widely considers the problem of narrative strategies, selection and modeling of a plot, an outline of events, a compositional structure, a system of the characters. In the theory of narratology an aspects of the correlation between a narrator, a characters and an author have important meaning. Such specific narrative function of historical and cultural discourse as a representation and artistic interpretation of large-scale historical events or a single event, reactualization of intangible cultural heritage of the Kazakh people are determined.



ПРАЗДНИК КАК КУЛЬТУРНЫЙ КОД В «КАВКАЗСКОМ ТЕКСТЕ»

В современном «кавказском тексте» описание праздника нередко становится отправной точкой сюжета не только в душевных странствиях авторов «травелога» (А. Битов, В. Гроссман, С. Липкин, А. Вяльцев, А. Иличевский, С. Беленький, Г. Шульпяков, В. Березин, М. Синельников, В. Огнев), но и в больших, поистине эпических полотнах (А. Проханов, А. Черчесов, Д. Зантария, К. Ибрагимов, Ч. Гусейнов, А. Губин). И это явно не случайно, ибо именно декодированный как особый тип культурного текста праздник, в наибольшей степени, нежели какой-либо, способствует открытию «Другого».

Вот почему для писателя в ситуации праздника, позволяющей обнаружить целый ряд ментальных структур, важнейшим становится внимание на его сакральных, а не профанных, смыслах.

Не случайно, скажем, столь мало связанное с понятием «радость» война вызывает у одного из персонажей образ бесконечно длящегося смертельного «сафари». И образ же рождает особую интонацию: меланхоличную, принципиально бесприфосную, как в одном из тех самых «праздничных» фрагментов. «Деревня готовится к обмену. Полгода разыскивали среди пленных двоих парней из деревни напротив, через реку. На той стороне происходило то же самое. Наконец все готово. Пленные заперты в дальнем сарае. Жарятся шашлыки, накрываются столы, вино извлекается из погребов. Ближе к полудню на окраине раздаются два выстрела. Ровно в полдень, по уговору, стороны встречаются на мосту. Короткая беседа, потом с каждой стороны на мост вносят по два гроба. Старики поднимают крышки, заглядывают внутрь, удовлетворенно кивают - все верно, наши. Родные забирают гробы и расходятся» [1, с.147].

На столь почитаемую французским экзистенциализмом ситуацию абсурда намекают уже строчки из стихотворного

эпиграфа, с полностью отсутствующей в них (не один ли еще, графический, признак абсурда?) пунктуацией: «. . . говори я не буду мешать говори о чуме / о застолье о том что бессмысленно все и нелепо. . .» [1, с.146]. Событие праздника, столь почитаемое кавказскими народами, становится центром мира абсурда, мира, в котором, несмотря ни на что, всеми силами стремятся хотя бы внешне сохранить смыслы и ценности праздника. Во время армяно-азербайджанской войны в Карабахе «главнокомандующий обороной Шуши» «дарит праздник» работникам роддома в армянском Степанокерте в благодарность за то, что там спасли его жену и новорожденного сына. Праздник заключается в том, что в честь рождения ребенка главнокомандующий обещает на неделю прекратить артиллерийские обстрелы «вражеского роддома» (!).

Невольно вспоминаются слова Франца Марка – немецкого художника, погибшего в 36 лет под Верденом. Он писал с фронта: «Война не превратит меня в натуралиста, – напротив, я так сильно ощущаю дух, веющий позади сражений, позади каждой пули, что реалистическое, материальное совершенно исчезает. Битвы, ранения, передвижения – все они кажутся такими мистическими, ирреальными, как будто означают нечто совсем иное по сравнению с их названиями; и только все наделено еще каким-то жутким молчанием, зашифровано, – или же мои уши глухи, забиты шумом, чтобы уже сегодня расслышать подлинный язык этих вещей <...> Я начинаю видеть теперь то, что за вещами, или, лучше сказать, видеть сквозь вещи то, что позади них, то, что вещи обычно утаивают, и по большей части весьма утонченно, обманывая людей на предмет того, что они скрывают в себе на самом деле» [2, с.106]..

В структуре праздника кавказских народов, которая столь привлекательна для семиотиков культуры, чрезвычайно важное место занимает еда.

О. Фрейденберг принадлежит одно очень интересное выражение, которым она обобщила предысторию пищи: «В акте еды появляется и исчезает Космос». Возможно памятуя об этом, ни один из писавших во второй половине XX века о Кавказе не

оставил без внимания такой важный парагеографический элемент, образующий в немалой степени здешнее мифоритуальное пространство, каким, несомненно, является ситуация праздничной тризны. Несколько спрямляя проблему, можно сказать так: в одних случаях еда несет в себе поэтическую функцию (А. Битов, И. Оганов, Д. Зантария), в других – религиозно-культурную (монахи и просто истинно верующие у А. Эбаноидзе, В. Алфеевой, М. Чулаки) и даже мировоззренческую (Мартиросян и каталикос у В. Гроссмана, Афик Агамалиев у А. Мамедова, Мурад у Р. Гаджиева, «новые русские» у А. Проханова и Ю. Кувалдина), в третьих – ментальную (горцы у Хачилава, кавказцы С. Довлатова и В. Астафьева). У всех этих писателей изображение еды и сам ее процесс это не просто прием пищи, утоление естественной физиологической потребности, а очень важный идентифицирующий признак кавказских народов, как метафора культурной деятельности.

Об этом невольно вспоминается при чтении битовских «Уроков Армении», особенно когда приходишь до одной примечательной главки, названной, как и все другие в этой книге, предельно лаконично – «Богатство». Читатель, привыкший к парадоксальному битовскому мышлению, готовый к самым неожиданным поворотам темы, все равно вряд ли догадается, что речь в ней пойдет о еде, ибо пища не только «жизненная функция, но и понятие». «Этим открытием, – делает признание автор, – я во многом обязан Армении. Там сохранилась культура еды, еще не поработанная общепитом».

Но если в описании еды в книге Битова превалирует этнографическое с элементами фантазмагии начало, то в «Декаде» Липкина кавказский культ еды выполняет функцию социально-психологической характеристики.

«Было уже за полночь, когда после цыпленка в сметане с острой подливой один из инструкторов торжественно и весело вручил Амирханову (первый секретарь райкома партии. – В.Ш.) баранью голову. Амирханов славился умением аккуратно изрезать ее длинным ножом и раздавать составные части почтеннейшим гостям сообразно должности и возрасту, а также

служебной перспективности. Распределял он уши, глаз, мозг с прибаутками, давно известными, но всех они радовали, потому что, во-первых, молитва от повторения не портится, а, во-вторых, Амирханов так искренно, по-детски был счастлив, произнося эти избитые прибаутки, что становилось легко и светло на сердце. Напомним: на Востоке разумно полагают, что мысль никогда не бывает новой, вся прелесть мысли – в новизне словосочетания, а если этой новизны нет, тоже не беда, лишь бы мысль не раздражала своей мнимой оригинальностью, всегда мнимой, ибо все, что должно быть сказано, уже сказано давно. Гости удовлетворенно рассмеялись, когда Амирханов на двух сомкнутых ладонях преподнес начальнику милиции бараний глаз» [2, с.36]. Кто-то из пирующих констатировал, что это означает «бдительность», так необходимую в исполнении служебных обязанностей именно милиционеру, не подозревая, что тем самым подтвердил научную состоятельность бартовского представления о еде.

Русская литература и впоследствии мимо этой особенности кавказской культуры, конечно же, пройти никак не могла, совершенно обоснованно воспринимая феномен праздничной еды как отражение важнейших черт национального характера. Совсем не случайно еду здесь стремятся не прикрывать, не заволакивать, дабы избежать каких-либо подозрений по поводу ее качества и намерений ее приготовившего.

Еще одна немаловажная черта праздничной кавказской кухни, которую часто фиксируют авторы, заключается в ее нерегламентированности, в несоблюдении, с точки зрения человека европейской культуры, определенного порядка в употреблении блюд, что опять-таки, на наш взгляд, является отражением неких основополагающих свойств менталитета.

Очень многое в произведениях о Кавказе и кавказцах дается не только через еду, но и через связанные с едой процессы – добывание, приготовление, поглощение.

Например, само приготовление праздничной еды нередко связано с мотивом борьбы человека с животным, пронизывающим очень многие произведения на кавказскую тему. И в этом

нам также видится несомненная ее новизна – ведь в классике Мцыри борется с «несъедобным» барсом, а толстовский Оленин охотится чисто ради традиционной аристократической забавы. Конечно, сопротивление животного в текстах авторов XX века не сводится всего лишь к проявлению естественной рефлекторной функции, и, значит, неверно было бы его толковать в узко физиологическом смысле. В рассказе Б. Евсеева «Баран» это противостояние приобретает зловеще-мистические черты. В самом центре Москвы, в одном из «бытовок» на строительной площадке, заботливо опекаемыми некими могущественными людьми пребывают в ожидании очередной «командировки» два высококлассных наемника – турок и карпаторосс (так определяет свою национальность сам персонаж). Сегодняшний день для них весьма необычен: они готовятся резать барана-красавца, специально для них доставленного с Кавказа, где совсем недавно наемники отменно «отработали» и где привыкли считать барана «вроде жертвы, жертвы которую их научили приносить на юге, в горах, и которая давала им, убийцам и безбожникам, хоть какую-то уверенность в сохранении своей жизни при непременном условии отнятия жизни чужой» [3, с.119]. Однако на этот раз профессиональных убийц ожидал конфуз, баран оказался не просто красивым, но еще и строптивым, наделенным каким-то сверхъестественным чутьем. Он уходит от своих убийц, мало того – заманивает их в смертельную ловушку.

Встречаются нередко сюжеты, включающие ситуации, когда за приглашением к совместной праздничной трапезе пытаются скрыть неблагоприятные поступки и коварные замыслы. Можно понять жадноватого чабана Бурзулава из повести Хачилава, пригласившего гостей на хинкал, приготовленный из мяса верного коня, ставшего на старости лет обузой для хозяина. В принципе добр и простодушен в своих назойливых приглашениях к столу амбициозный «новый русский» Абдуллаев из «Вороны» Ю. Кувалдина, по-детски радующийся своей роли праздничного благодетеля обнищавших русских стариков. Несокрываема фарсовость многих сцен угощения в романах Д. Зан-

тарии и И. Оганова, Ч. Гусейнова и М. Беленького («Обсерватория»), в «говорящих» своими названиями рассказах М. Урусовой («Любовь и голод») и М. Гиголашвили («Похлебка для человечества»).

Все это не идет ни в какое сравнение с тем изощренно-вероломным по своему замыслу пиршеством, которое устраивают в новогоднюю ночь в Грозном чеченские сепаратисты, приглашая в дом четверых ничего не подозревающих российских военнослужащих. Внешне все напоминает выстроенную на архетипических основаниях традиционную праздничную трапезу на Кавказе, когда в доме принимают уважаемых людей: мясо, сваренное на кости (что несколько раз особо подчеркивается автором, осведомленного о приоритете твердой субстанции в кавказском архетипе пищи), овощи, зелень, фрукты, домашнее вино, не доставляющая неудобств услужливость, больше воспринимаемая как тонкая предусмотрительность и, конечно же, непременный атрибут здешнего застолья – пышные тосты, начинающиеся, казалось бы, с абсолютно чистосердечного «дорогие гости» или, того лучше, «дорогие братья» и завершающиеся такими же клятвенными заверениями в вечной дружбе и преданности. В точном соответствии с ритуалом гости воспринимаются хозяевами как образ некоего обобщенного божества, принесшего благо и спасшего, по их заверениям, от бесчинств мятежного генерала Дудаева. От всего этого напрочь исчезает и первобытный глубинный страх перед пищей, получаемый из чужих рук, она становится не символом-эмблемой дурных черт иноплеменников, а, наоборот, доброго и благодарного отношения. Однако «варфоломеевская ночь» (такая вот возникает ассоциация!) в чеченском исполнении не замедлила себя ждать. Едва ли не идиллическое застолье мгновенно превращается, нет, не в побоище, а в примитивную, тупую и безжалостную, бойню. . . гостей. С намерением или без оного Проханов разрушает последний из кавказских мифов – миф о праздничной еде, в коммуникативную систему которого органической частью включалось гостеприимство.

В романе «Чеченский блюз», подчеркнем особо, мотив еды нередко предстает и на более высоком эстетическом уровне, в функции, близкой «принципу отражения». Такова сцена, когда ловкие прапорщики свежую тушу так и не съеденного быка, намекая на трагический финал похода «федералов» на Грозный. Скрупулезно, в блюдах, описано новогоднее застолье у московского олигарха, лихорадочно ожидающего сообщения о захвате чеченской столицы, когда там уже всю работала человеческая мясорубка. Весть о разгроме бригады застаёт министра обороны за шикарным «рыбным» столом в сауне, в обществе как раз того самого бизнесмена, который поставлял погибшим военным в том числе и некачественные продукты.

Таким образом, еда как элемент праздника особенно часто привлекает внимание авторов произведений, давая тем самым повод для поиска неких тайных смыслов и значений в процедуре, содержащей, казалось бы, вполне определенный утилитарный смысл. Р. Барт [4], напомним, свой анализ французской еды венчает недвусмысленной метафорой, суть которой – в уподоблении кушанья трупу, декорированному для погребальной церемонии. В европейской культуре принятие пищи, даже вегетарианской, ассоциируется с поеданием мертвечины. Это как бы тризна, погребальный пир, сакральное вкушение мертвого тела, замещенного праздничным угощением (уж не поэтому ли Радищев считал французские кушанья «на отраву изобретенными»? [6, с. 52]). В кавказской же кухне, если провести аналогию, эта идея «убиения» «исходного пищевого сырья» [8, с.16] нейтрализуется, сводится на нет опережающим жертвоприношением, за которое принимается публичное резанье барана или другого живого существа. То есть акцент перемещается с собственно «мистического аспекта в сферу этического» [7, с. 120]).

Отметим, что изображению ритуального убийства (жертвоприношения) в прозе о Кавказе отводится весьма заметное место. На ее страницах самыми разными способами убивают скот и диких животных, людей, невзирая на пол, возраст, социальное положение. Из-за этого нередко создается ощущение,

что вся мифоритуальная система едва ли не исчерпывается идеей убийства, беря в ней свое начало и делая ее основным принципом становления человеческой культуры. Особенно отчетливо проявляется это в битовском описании кушанья жертвенного барашка на поляне возле эчмиадзинского храма. Важнейшее правило здесь: всех угости, но сам своего барана не ешь. Главное – отдать свое, и что отдаешь, того самому не есть. Умерщвление живого существа происходит рядом, но демонстративно выносится за скобки трапезы, ибо готовящий шашлык добровольно берет на себя и палаческую функцию, избавляя от нее едоков. Эта функция, отметим, несмотря на кажущуюся многим непривлекательность, а иногда и аморальность, отводится авторами русской прозы отнюдь не презренным и ущербным, скорее, наоборот, она накладывает на своего исполнителя ореол некоторого мистического избранничества. Наемники – персонажи рассказа Евсеева «Баран», тщательно готовятся как к особо значимой церемонии убиения барана, в конце концов терпят фиаско, ибо вожделеют не жертвоприношения, и истинные намерения их выдает «звук сглатывающего слюну, жадного до крови и дымящихся бараньих потрохов человека». Беглецу из «Всадника с молнией в руках» Гаджиева так же не удастся самостоятельно зарезать барашку из-за слишком выраженного чувства голода, почти лишившего Мурада рассудка. О всех нюансах ритуала прекрасно осведомлен писатель Мартиросян («Добро вам»), на совести которого, пожалуй, вполне искренне гневится Гроссман, сотни овечьих жизней, но он только инициатор убийств, а не их исполнитель. В «Декаде» Липкина с предназначенным для заклания бараном один из героев вдруг отождествит судьбу своего собственного народа, ставшего жертвой тоталитарного государства.

Несколько слов в конце о мусульманском танце «зикр». Он стал хорошо знаком многим европейцам по телевизионным передачам из Чечни во время первой чеченской войны (1994-1996 гг.). Это старинный мужской хоровод, ритуальный смысл которого сводился прежде к психической и физической зарядке или, наоборот, для разрядки, для отдыха. Но во время военного

конфликта зикр в описаниях русских военных (С. Тютюнник, З. Прилепин, В. Карасев, К. Анпилогов, Н. Иванов) уже воспринимался скорее как антироссийская акция, проводимая в виде праздничного танца после удачно проведенной боевиками операции. Или как психологически сильный способ напугать противника своей решимостью и монолитностью.

Ритуальный хоровод, который нередко просто зачаровывает писателей, есть не только у чеченцев-мусульман. В одном из самых колоритных травелогах последнего времени, принадлежащего перу известного поэта М. Синельникова «Таш и Тоголок», подобие зикра описано на празднике в высокогорном кавказском селе, у сванов-христиан. Двенадцать мужчин, образуя танцующий круг, держат каждый впереди идущего за пояс. Им на плечи вскакивают еще двенадцать. А на плечи тех - третий ярус хоровода. И весь он, трехъярусный, кружится, поет. Каждый ярус поет и выкрикивает что-то свое, очень воинственное. Даже сами участники празднества не всегда согласны с тем, что танцующие символизируют апостолов. Один из местных жителей предпочитает трактовать происходящее в языческом, а не в христианском, смысле. Согласно ему, верхний ряд - это горные орлы, духи неба. Средний - горные козлы, духи гор. Нижний - это быки, те, что пашут поля.

Еще одно объяснение трехъярусного хоровода - в осетинском эпосе о героях-нартах. Они жили в горах на разной высоте. Наверху жил род Ахсартаггата. Они отличались храбростью и охотились среди опасных круч. Средний уровень занимал род Алагата. Они были сильны умом. Ниже всех располагался род Барата, отличавшийся богатством, - у них было много скота на высокогорных лугах. То есть, трехъярусный хоровод можно трактовать как живую картину родовых и социальных различий.

Однако здесь мы вынуждены внести пояснения, ибо собственно сам «зикр», по авторитетному суждению Р. Генона, имеет прежде всего отношение к творящим его ангелам, «что обычно истолковывается как бесконечное повторение стихов Корана, однако не той книги, которая написана на человеческом языке, а ее небесного аналога, начертанного на «охраняемых

скрижалях», простирающихся, подобно библейской лестнице Иакова, от небес до земли, то есть на всех ступенях универсального существования». Сходным образом и в традиции индуизма встречается утверждение, что в битве с асурами дэвы обороняются (*achhan dayan*), распевая гимны Веды, и именно поэтому эти гимны называют «*chhandas*», то есть «рифма». Та же самая идея, между прочим, заключается и в слове «зикр», которое в исламском эзотеризме применяется к рифмованным формулам, которые точно соответствуют индуистским мантрам, потому что повторение служит цели гармонизировать различные начала человеческого существа и вызвать вибрации, благодаря резонансу которых в бесконечной иерархии состояний универсального существования оказывается возможным установить контакт с высшими из них, что, впрочем, всегда является основной задачей любого религиозного ритуала» [9, с.330].

В целом же, сегодня праздник – порождение эпохи позднего социализма, когда в обществе властвовала двойная мораль, когда официальная идеология оказывалась такой же беспомощной, как и традиционные ценности кавказского общества, когда миром правят уголовные авторитеты и воротилы «теневой» экономики. Прежняя родовая сплоченность, взаимопомощь, столь важная для сельских праздников, «сменилась куражом порочной спайки уголовного мира с местной властью» [10, с.50]. Патриархальность вытеснена пропитавшей общество мафиозностью, в которой легко ориентируются головокружительно «свободные» (а на самом деле - повязанные по рукам и ногам) герои. Традиционные праздничные элементы нередко всего лишь обесцвеченные и обесцененные знаки, скелеты тех великих смыслов, которые они когда-то обозначали.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асриян А. Поход эпигонов // Новый мир.1998. №8. с. 143-149.
2. Шульженко В.И. «Кавказский текст» русской литературы: границы описания и парадоксы восприятия // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Общественные и гуманитарные науки. 2017. Т. 11, № 1. С. 104-108.

3. Липкин С. Декада // Дружба народов. 1988. № 5–6.
4. Евсеев Б. Баран // Новый мир. 1998. № 3. С. 117-125.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
6. Шульженко В.И. Современное кавказское литературоведение: габитусы П. Бурдьё и геокультурное самосознание // Университетские чтения - 2016. Материалы научно-методических чтений ПГЛУ. 2016. С. 50-57.
7. Витковская Л. В. Когниция и образ автора в интерпретации смысла. Литературоведение XXI века. Москва, 2016. 214 с.
8. Зенкин С. Ролан Барт – семиофаг // Ex libris НГ.1998.
9. Генон Р. Язык птиц // Грасе д'Орсе. Язык птиц: тайная история Европы. СПб.:Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2009. 334 с.
10. Shulzhenko V. The shahid: a profile // Social Sciences. 2013. Т. 44, № 4. С. 49-55.

Shulzhenko V.I. Holiday as a cultural code in the "Caucasian text".

Abstract. Today holiday frequently becomes the starting point of subject in the sincere searches for the authors "Caucasian" traveloga. Because of the accent not on the profannykh, but sacral senses, the discovery other <occurs> in the situation of holiday. Holiday gives the sensation of accordion in the Caucasian peace of absurdity. In the image of the structure of Caucasian holiday extremely important place occupies the food and the connected with it processes - obtaining, preparation, absorption. New senses acquires in many works the description of the Moslem dance <of [zikr]>. It is received not simply as ritual ritual dance, but as the unique psychological action of separatis.



S. M. Altybayeva

**MULTICULTURAL PARADOXES OF LITERATURE:
KAFKA, BORGES AND *NOUVELLE VAGUE*
OF KAZAKH PROSE**

The contextual environment of the literature of contemporary Kazakhstan is notable for its large relief, the presence of various artistic approaches, and a significant experimental mode. Immersion in a different national stylistics, imagery, connection of primordially ethnocultural content in the form of recognizable historical and pseudo-historical images, reminiscents, hints, allusions referring to national symbolism and history (*Jer-Uiuk, Jer-Ana, Zhelmaya, Samruk, aruakh, Desht-i-Kipchak*), and the motives of other traditions (European, Latin American, Indian, Japanese, Chinese) ultimately creates a wide field for critical interpretations, understanding the multicultural paradoxes of literature and art of Kazakhstan. This thesis is clearly manifested in postmodern works. The status quo of the Kazakh postmodern literature is no longer in doubt. The names of Tulen Abdikov, Aslan Zhaksylykov, Rollan Seisenbayev, Askar Altai, Dusenbek Nakipov, Didar Amantai, Ilya Odegov and others are known, their books have found their readership. The older generation of writers (Abdizhamil Nurpeisov, Tynymbay Nurmaganbetov, Mukhtar Magauin, Smagul Elubay, Bakhytzhhan Kanyanov) also demonstrate the development of postmodern techniques.

Of course, it would be a restriction to associate the “*nouvelle vague*” of Kazakh literature only with the postmodern trend. For example, the multifaceted creativity of the talented writer Aigul Kemelbayeva with her fine philosophical prose, essays, translations, transcriptions of Kazakh traditional epic narratives (*dastan, tales*), as well as literary criticism, performed at a good academic level, is hardly legitimated to invest in any literary direction. Her work is confirmation of the multidimensional talent and rare erudition.

Postmodern literature of Kazakhstan: multicultural contexts. To varying degree and for various reasons, the phenomenon of postmo-

dermism in modern Kazakh literature is addressed by critics, literary scholars, cultural scientists, and sociologists. If we start from the position of “*post modo*” paradox by Jean-François Lyotard, one should, of course, call the epic etude “Dreams of the Cursed” (*Sny Okayannyh - in Russ.*) by Aslan Zhaksylykov, in particular the fourth book “House of meerkats” (*Dom surikatov - in Russ.*). Here we offer to use the term *etude* in the following meaning: “Etude (*French etude*) in the visual arts, a work depicted by an artist from *life* to study it” [1].

The Kazakh author strives for the utmost naturalism, relief of details, furnishings, in describing the appearance of the characters of the fantastic *life* that he himself creates. Montage of events, characters, plotweaves, the inclusion of some fantastical and mystical components, non-linear narrative, so-called the poetics of the “common place”, stylistic lengths in the form of the “stream of consciousness”, experiments with the word and much more indicate that the postmodernist “artist and writer work without any rules whatsoever, work to establish the rules that will be created yet, but now are not the created” [2, p.7]. For Zhaksylykov, it is interesting to study various manifestations of the nature of man and the world in the broadest sense of novel time and space. For term definition of this original art approach we offer the oxymoronic notion - the *epic etude*. It can be said that the fantastic poetics reflect here the general author's conception of the multi-polar world, the hidden and obvious connection of the present with the past and the future. It can be noted the various allusive, referential connections of images and motifs in the creation of Kazakh writers with literary archetypes from world literature - the works of Kafka, Borges, Updike.

The names of two iconic figures, Kafka and Borges, put up in the title of the article are not accidental. The influence of these writers on the development of the Kazakh postmodern is obvious. Both Kafka and Borges “play” with reality, building complex multi-dimensional, symmetric spaces with the obligatory dynamics of fantastic, allegorical, symbolic and mythological components. Let us consider the functional orientation of the *metamorphosis* motive significant in the poetics of Kafka's creativity in the works of modern

Kazakh writers. In the novel “The Metamorphosis” by Kafka, a situation that is transcendent for everyday consciousness is realized - a person turns into a beetle, and then in the smallest details an image of his being, more precisely, existence in a new guise, is given. This fiction is tragic, allegorical and metaphorical. Of course, the *metamorphosis* artistic technique has been known since antiquity.

The transformation of Gregor Zamza, a positive in all respects hero, endowed with features of exceptional sacrifice (by the way, misunderstood by him), by the method of contrast reveals the poor philistine appearance of his relatives, ready to betray and crucify him. It happens in the end of his story. Our interest in the Gregor’s story is not even the plot itself, but the method used by the great Austrian to metaphysical transformation of one material body (*human*) into another body (*beetle*). The motif of *metamorphosis* acquires the value of cultural code by the conception of the work, its core. After all, if Gregor changes physically, then his family also turns into absolutely immoral persons. If the physical transformation of the protagonist does not affect his personality, then a change in the personality of his loved relatives becomes a psychological paradox. In other words, Kafka demonstrates the possibilities of the poetics of the absurd: *an absurd hero in an absurd world*.

In Kazakh prose in recent years, the motif of transformation is often encountered. For example, in the story “The Kypchak Beauty” [3] (“*The Kypchak Aruy*” - in Kazakh), Mukhtar Magauin beats the transformation into a positive national cultural key. The hero of the story artist Sarzhan turns into a stone statue (*balbal*) of an ancient sculptor who lived many centuries ago. But this *balbal* is not a dead stone, but a living, animate person. Initially, the artist painstakingly recreates the original appearance of both sculptures - man and woman - for several months. After that, the *balbals* come to life and mystically move in time and space, to the ancient Kipchak Steppe. The Kazakh writer uses a peculiar technique of double coding through metamorphosis: at first, the modern sculptor turns into a *balbal*, which comes to life, disappears and re-announced in the modern world, becoming a simple drawing teacher.

However, the transformation is not tragic here, as in the great Austrian, on the contrary - this is the only way for the heroes to find lost happiness. If Kafka's hero's transformation is death, then Magauin's hero has a new life. If the Gregor did not intend to reincarnate, then the Sanzar prepares and carries out his transformation throughout the story (takes a trip to the places where these *balbals* were located, finds and buys rare marble, begins work on figures, etc.). Zamza Gregor is passive after transformation, Sarzhan Kobekov (or rather his ancient twin) is full of energy, living a new happy life with his beloved *Aisulu - Kipchak beauty*. The goals of each of them are different, hence the difference between the finales: the tragic in the first (at Kafka's story) and the happy in the second (at Magauin's creation). But at the same time, the postmodernist thesis of "contingency" [4, p. 47] plays an important role in both works. We can cite the words of Seymour Chatman that "The idea of contingency is attractively broad, for it can accommodate new organizing principles, like Robbe-Grillet's accumulative descriptive repetition. But whether or not a single term like "contingency" can capture the principle of organization of any narrative whatsoever, theory must recognize our powerful tendency to connect the most divergent events" [ibid.].

In general, it should be noted the conceptual change in recent years of the aesthetic preferences of Mukhtar Magauin. In the novels "Me" (*Men - in Kazakh*), "Doppelganger" (*Zharmak - in Kazakh*), the story "The Kypchak Beauty" we can clearly identify the postmodern method, a departure from strict realism, the construction of a different artistic reality combining authenticity and mysticism, fantastic and existential, mythological and philosophical aspects.

The recently published stories by another well-known Kazakh writer Tynymbay Nurmaganbetov reflect the same change in the perspective of the creative method from strict realism to postmodern technique with a multitude of stylistic modulations, including quite frequent use of the above method of transformation. The motive of becoming the basis for the stories "Mysterious encounters" and "Tick". Satirist Tynymbay Nurmaganbetov refers to parable, allegory, symbol and fiction. In the first story, the narration is conducted

in the form of a story-confession by a tick moving from one place to another. Mystical transformation *or metamorphosis*, self-identification of the mite - man after death reveals the essential beginning of the character, which in his human life was secret, hidden. From the mite's confession it becomes clear that he was not such a harmless person: he hooked up the noble boss, did not help his nephew, seduced and killed an innocent girl. At the same time, it is emphasized that he "was like everyone else": he fostered, walked, used power for the benefit of himself. What was hidden in the human form of the hero, clearly manifested in the image of a parasite insect.

In parallel, positive images of metamorphosis are given: a noble and proud father in the form of an eagle, despising an unworthy son, a mother in the form of a cuckoo, mourning his child, a girl secretary in the form of a beautiful and bright butterfly, his predecessor, an independent boss in the form of a camel. So the author in the allegorical form hints that a person always has a choice: to remain a person or turn into a negligible parasite, a bloodsucker tick. In this story, we hear the author's sad irony about a life worthless, lifeless. This is most likely a philosophical parable that sooner or later each person pays for all his sins.

Of course, speaking of Franz Kafka in the space of Kazakh literature, it is impossible to ignore the story "Mind of Burning War" [5] (*Parasat Maidany – in Kazakh*) by Tulen Abdikov, awarded the State Prize of Kazakhstan, the Prize of the Kazakh PEN Club, European Prize and European gold medal named after F. Kafka.

For the first time in Kazakh prose, the main character is a nameless person who has completely lost his formal "identification" signs: appearance, age, occupation, place of residence, and others. Nevertheless, we face a human tragedy, full of drama, a situation of clinical "split" of the individual. Developed abstract thinking, a penchant for metaphysical reflections, the slender logic of his conclusions characterize the hero as a gifted and crystal clear person, with fundamental knowledge in philosophy, culture, literature and other fields of human knowledge.

Hypercitation, intentional relativity of sensations, "stream of consciousness", motives of duality, disappearance, sleep, existential

illumination, ultimate loneliness, a quasi-revealing element of the storyline, external and internal chaos as the quint-essence of world perception of the main character – these and other elements of the poetics of the story lead to postmodern Kazakh works of the "new wave". Just like in the creation by Kafka, the Abdikov's hero is ill (although in Kafka's story the Gregor's transformation is pure fantasy, not a disease in the usual sense), hence its isolation and irresistible loneliness. The otherness of the characters, their illness reveals, bringing to the absurdity at Kafka's poetics, the contradictions of the modern world.

What is common in the manner of modern Kazakh authors and Franz Kafka? First: it is the willingness and the commission of some literary experiment necessary for further creative development. The second is in the field of poetics: the creation, through a series of artistic techniques, of a multidimensional real/irreal space, those worlds that V. Nabokov wrote about: "when we say "reality", we mean all this in aggregate – in one spoon – an average sample mixtures of a million individual realities "[6]. In other words, the notorious postmodern thesis of the "set of interpretations" (or diversity) in the works of Kazakh writers can be traced quite clearly and correctly.

Jorge Luis Borges is another titan of world literature, prone to literary experiment, game aesthetics of modernism and postmodern. Suffice it to recall his novels "The South" and "The Babylon Library". His layered texts with an open ending encode a hidden meaning, a kind of code that everyone understands in his own way. The modern Kazakh postmodernist Didar Amantai in the novel "Flowers and Books (*Gülder men kitaptar – in Kazakh*) [7] adheres to the postmodern writing technique: branched rhizome text, "text in text", interpretational models of the national ethical microcosm (through the historical and philosophical sketch about *Alasha Khan*) and others. The novel of the Kazakh author is intentionally built as a multi-faceted work with a rather ponderous stylistics and a system of images, including national and foreign myths, symbols, metaphors. External conflict is absent: the frantic struggle of light and darkness occurs inside the hero Alisher. Intentionally brings the poetics of this

work with the texts of Borges also a distinct background discourse, the desire to reproduce (in its own, of course, understanding) historical and ethnographic accuracy of details. Following the postmodern thesis “the death of the author”, Amantai intentionally spatially separates the authors cited in a separate chapter from their works, thus illustrating the independent and free existence of the text from its creator. According to the author, this experimental approach makes the reader free from the authority of the writer's name. According to Chatman’s narrative theory, “that narrative experiment in which the reader shuffles his own story from a box of loose printed pages depends upon the disposition of our minds to hook things together; not even fortuitous circumstance – the random juxtaposition of pages – will deter us” [4, p.47].

The meaning and structure-forming concept underlying the fictional and allegorical narration of the “Babylonian Library” by Borges is also interpreted in its own way by a Kazakh writer. According to his concept, the book as a whole and its components (chapters) should be small and capacious in content. The second part of the “novel in the novel” Amantai consists 25 very short story (*zhyr* by Kazakh art tradition) and tells the story of the emergence of the Kazakhs from Alasha Khan. The writer presents a unique chronicle of books, the history of the alphabet, letters, lists 209 titles of books of classical and modern world literature without reference to their authors. O.Vaynshteyn says about such an approach of postmodernists to the structure of the text: “The artist loses a privileged position and the emphasis shifts to impersonal text, a springboard for endless illusions, an arena of intertextual games” [8]. The idea of the existence of an “impersonal text” in the book being analyzed is implemented in intentional structural fragmentation of the text: the authors of the books named are listed in a separate chapter.

A special place in the poetics of Kazakh works is occupied by conventionally metaphoric narrative forms: myths, legends, parables. The emergence and development of hybrid genre forms (novel - *anyz*, novel - myth) make it possible to create works that are paradoxical in the aspect of semantics and style, in which well-

known world stories are skillfully played on with local material. Such is the story "Centaur" [9] Askar Altai.

A different national mythologic background (*centaur*) placed in real space and time (Kazakhstani Altai, end of the XXth century) creates a serious contextual tension of this text. The intentional "collision" in the literary plot of the myth-relic of the centaur with modern local realities determines the uniqueness of semiosis, semantics and structure of the universal code "centaur". Based on Charles Pierce's theory of semiosis, the sign (here, the centaur mythology), on the one hand, conceptualizes the original narrative object, on the other, generates additional sacral and profane connotations (interpreters). In the Kazakh parabola - story "Centaur", the process of reconstructing the original myth is transformed into a semiotic and structurally heterogeneous story about a boy-centaur, whose very birth is both fantastic and quite acceptable, given the real-historical context. The combination of ancient myth and modernity in a specific space-time designation (Kazakhstan, Semipalatinsk, Altai Mountains, the beginning of the post-Soviet period, many other specific details) in the Kazakh narration are underlined by additional associative and semantic nuances: Semipalatinsk → nuclear polygon (hence the genetic changes of the main character - Besarys boy), centaur → horse (sacred animal for nomad). The semantics of the centaur code contains diachronic and synchronic aspects, the desire to overcome the functional assignment of the classical myth. The qualitative "epistemological field" (M.Fuko) of the "centaur" code is determined by its ambivalent, dual nature: man and animal. The "animal" signs determine the poetics of physicality, and the human-nature determine its intellectual, emotional, psychological appearance.

The most famous literary archetype of the cultural code *centaur* is the teacher of natural science, George Caldwell (*Chiron*) from the novel "The Centaur" [11] J. Updike. The tracing of the ancient prototype is set in the American story intentionally, in order to recreate the plot and ideological myth basis on the author's modern material, "provoking" (and researching) the reader's reaction. In the story by A.Altai, the substantive and bodily principle is given

convexly, physiologically detailed, but it does not darken, on the contrary, it highlights the deep meanings of the archetype, its dominant character traits - self-sacrifice, kindness, wisdom.

Appeal to the mythological prototype is one of the main tools for creating a complex cultural code in an artistic text. It is noted that ‘the myth capacity of the text becomes one of the distinguishing features of the general poetics of the work, which is connected with the expansion of the mythological paradigm in practically all national literatures’ [10, p.5].

The composition of the Kazakh story is equal, as well as the Updike’s variation sufficiently reflects the original myth. In both texts on the first visual plane is the poetics of physicality, which emphasizes the external identity of the heroes: Besarys and George Caldwell. However, Updike resorts to direct allegory, including a double story plan with direct references to an ancient source. While the Kazakh writer places his unusual hero in the existential space of modern Kazakhstan. This manifests such a bright quality of myth as its timelessness, out-of-space. As R. Barthes said, “everything can be a myth.”

The image of the centaur, first of all, of Chiron, the wise mentor of ancient heroes, is a mythologem enshrined in world tradition, a significant cultural and literary archetype. Its introduction to the semasiological field of the Kazakh culture means the striving of national literature for larger generalizations, aesthetic bulkiness, overcoming the well-known ethno-stereotype, reaching deeper generalizations. This code acquires the character of a precedent phenomenon in the Kazakh literature of the last several decades.

Presented in this article an analytical review of several Kazakh works shows a dynamic search by Kazakh literature of new content and formal solutions. On the one hand, a powerful national tradition, the naturalism of images and situations, on the other - the desire for their maximum metaphorization create a specific multicultural landscape of the *nouvelle vague* literature of Kazakhstan. Its prevailing quality is precisely the postmodern mode with its installation on the plurality of interpretations of events, being / non-being, the desire to go beyond the limits of the national artistic tradition, to find new

aesthetic tools. This search often reflects the latent, sometimes unconscious, passionate desire to acquire a new face of national art, based on past experience, while at the same time demonstrating the innovation of artistic solutions. Why not? After all, the phenomenon of “Japanese postmodern literature” appeared on the distant Japanese islands. Translated into many languages, in a short time it became mega-popular around the world.

The analysis of Kazakh prose of recent years undertaken by us is aimed at continuing the professional conversation on the state of modern Kazakh literature, its perspectives and problem blocks, its acquisitions and discoveries, the inclusion of cultural codes not only of national and foreign tradition. Describing the many literary movements of the twentieth century, A.Zverev notes: “... the discovery takes place mainly in literatures that have not traditionally been considered to be leading” and cites as an example Portuguese, Spanish, Polish literature [12, p.43]. Perhaps modern Kazakh prose, especially its *nouvelle vague*, given its high artistic and ideological value, a strong innovative impulse, combined with traditional imagery, can also be an interesting discovery for the XXIst century for world literature? After all, a thoughtful reader will find in it both subtle lyricism, Turkic, unusual for a European reader, practically unexplored space, and original plot canvas and much more. Of course, this question is also closely related to the problem of high-quality literary translation, its aesthetic adequacy to the original text. Unfortunately, of the modern Kazakh writers, only Abdizhamil Nurpeisov can boast of quite good translations of his works into Russian and other languages. But after all, "the road of a thousand *li* begins with the first step." Since the Kazakhstani postmodernists have long taken their first steps, now their path continues.

REFERENCES

1. Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar'. M.-SPb., 1999. 1416 s. [in Russ.]
2. Liotar Zh.F. Otvet na vopros: Chto takoye postmodern? // Postmodern v filosofii, nauke. Khrestomatiya. Khar'kov, 2000. 7 s. [in Russ.]
3. Magauin M. Kypshaq aruy. Hikayat // Zhuldyz. 2005. N 1. S. 7-35 [in Kaz.]

4. Chatman S. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press. Ithaca and London. 1978. 277 p.
5. Abdikov T. Razuma pylayushchaya voyna / Per. s kaz. yaz. A. Kim // Prostor. 2005. N 2. S. 7-60 [in Russ.]
6. Nabokov V.F. Kafka // V kn.: Nabokov V. Lektsii po zarubezhnoy literature. M.: Izd-vo Nezavisimaya gazeta, 1998. S. 328-330 [in Russ.]
7. Amantay D. Gulder men kítaptar. Roman // Karkaralybasynda. Almaty, 2010. 3-126 b. [in Kaz.]
8. Vaynshteyn O.B. Postmodernizm: istoriya ili yazyk? // Postmodern v filosofii, nauke, kul'ture. Khrestomatiya. Khar'kov, 2000. 65 s. [in Russ.]
9. Altay A. Kentavr / Altay A. Kazino. Absurd әlem novellasy. Almaty: Atamyra, 2008. S. 109-124 [in Kaz.]
10. Altybayeva S.M., Sagyndykov E.S. Cultural code and myth poetic modeling in the structure of the artistic text // News of NAS RK. 2018. N 5. S. 5-11. <https://doi.org/10.32014/2018.2224-5294.1>
11. Apdayk D. Krolik, begi. Kentavr. Ferma. M.: Izdatel'stvo: Pravda, 1990. [in Russ.]
12. Zverev A.M. XX vek kak literaturnaya epokha // Khudozhestvennyye oriyentiry zarubezhnoy literatury XXveka. M.: IMLI RAN, 2002. S. 6-46 [in Russ.]

Altybayeva S.M. Multicultural paradoxes of literature: Kafka, Borges and *nouvelle vague* of Kazakh prose.

Abstract. In a comparative aspect, questions of the *nouvelle vague* poetry of Kazakh prose are considered. The plot, motive, stylistic and semiotic features of postmodern prose are determined. A genre definition of “epic etude” is proposed for the novel “Dreams of the cursed” by A. Zhaksylykov. Allusional, referential connections of the developed images with literary archetypes from world literature - the works of Kafka, Borges, Updike - are investigated. The poetics of science fiction is viewed from the point of view of reflecting the general author's concept of the multi-polarity of the world, the hidden and obvious connection of the present with the past and the future. The artistic solutions of the plot and image are investigated in the context of the implementation of the “post modo” paradox.



**ВРЕМЯ – КУЛЬТУРНЫЙ КОД –
ВИЗУАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ:
традиционное сознание и орнамент
в казахской живописи XX века**

Изобразительное искусство, будучи языком визуальной коммуникации, нацелено на отражение действительности, на выражение самого значимого и волнующего.

Образный язык казахов-кочевников – часть общей мировой культурной системы и подчиняется принципу синтеза общего и частного, рационального и иррационального, субъективного и объективного. Он формировался под влиянием доминирующих концептов, свойственных этнически неоднородным, но почти идентичным по жизненному укладу социумам, образовывавшим мир кочевников. Особая роль тут отводится орнаменту.

В народном творчестве орнамент чаще всего является носителем главной идеи художественной формы, основой традиционности. Если в профессиональном искусстве орнамент чаще всего являлся приятным декоративным дополнением, то в народном искусстве он имел особый смысл, прежде всего как язык.

Бытует мнение, что орнаментализм своим появлением обязан реалистическому пониманию природы и непременно должен быть связан с какой-то конкретной формой вещи. Долгое время именно это свойство природы орнамента безосновательно служило поводом априорно считать его чем-то второстепенным и не имеющим особого духовного содержания.

В конце XIX века большинство западных искусствоведов констатировали «гибель орнамента» на основе того, что в современном обществе был практически утрачен свойственный мастерам прошлого уникальный фантазийный потенциал, посредством которого они создавали орнаментальные композиции. Этот радикальный вывод имел под собой реальные основания, так как по А. Риглю и Г. Зедльмайру «художественный

смысл орнамента, как и всего народного искусства, исчезает, когда лишается связей с народной жизнью, питающей его творчество» [1, с.155]. Орнамент совершенно справедливо сопрягал с фольклором и фольклорным сознанием, ибо это есть «наиболее обобщенное изображение гармонии свободы и необходимости, человека и природы, представляющее собой одно из первых в истории выражений общественного идеала» [1, с.154].

Во второй половине XX века в европейском искусствоведении была актуальна позиция, что орнамент есть удачное обоснование теории чистого искусства. Идея заключалась в том, что орнамент, преимущественно геометрический, как основополагающий и наиболее архаичный тип орнамента вообще, мыслился особой «разновидностью художественного творчества, в которой искусство вообще освобождается от связи с реальной жизнью, от каких-либо содержательных моментов и становится «чистой формой», бесцельной «игрой формы» [2, с.89].

Орнаментология как концепция формообразования переживала разные периоды в своем развитии. С появлением целенаправленных исследований в области истории и теории искусств, природа орнамента многократно анализировалась.

Важно разграничить то, чем являются узор и орнамент, так как их часто считают тождественными величинами. Полагаем, что узор является не более чем рисунком, представляющим разнообразные сочетания линий, цветовых пятен и т.п. Орнамент же есть нечто фундаментальное. Это – визуальное выражение мировоззренческих концептов, образный язык, имеющий определенную закономерность, основанную на симметрии и ритме.

Именно так эта дифференциация выглядела в картине мира кочевников. То, что в оседлом мире еще во времена поздней античности приобрело характер декоративного украшения, и в дальнейшем только укреплялось в этом формате, у кочевников являлось «своеобразным языком, выполнявшим познавательную, коммуникативную, художественно-эстетическую, этнознаковую, магико-религиозную и т.д. роли» [3, с.44].

У кочевников Центральной Азии орнамент связан со стремлением запечатлеть растительный и животный мир, окружаю-

щий их не только с позиции *смотреть*, но *видеть*. Примечательно, что для обозначения художественного процесса сотворения орнамента у казахов существует чрезвычайно емкое выражение «ою-ой», что в прямом переводе значит «узор-мысль». По мнению А. Кажгали еще одно значение слова «ою» тоже знаменательно, ибо оно подразумевает еще и действие - «вырезать, выдалбливать», значит, формула «ою-ой» получает смысл «запечатлеть мысли», возможность отмечать их зарубками, знаками [4, с.116].

На протяжении столетий казахи-кочевники не меняли своего образа жизни, сохраняя в неприкосновенности свои духовные константы. Их воплощения в виде орнаментального творчества стало в результате доминирующей формой изобразительного искусства, осуществляющего свой генезис не с помощью реалистического восприятия, а посредством передачи его смысла в абстрагированной форме. По А. Кажгали «то, что мы привыкли снисходительно именовать всего лишь декоративным украшением, в действительности являет собой очень высокую фазу развития способности человека абстрактно мыслить» [3, с.150].

Орнамент являлся своего рода высшей формой философского осмысления художественного образа, запечатленного в своеобразной абстрактной стилистике, смысл которой не менялся коренным образом, пока не изменился образ жизни. Даже тогда, когда казахи стали вести оседлую жизнь, эти образы, по-прежнему, вдохновляли и вдохновляют художников - адептов нового искусства.

Искусство живописи стало пилотной «экспериментальной площадкой» для новой, формирующейся художественной реальности казахских художников в начале XX века. В 1930-50-е годы в Казахстане бурно развивалась именно живопись, в отличие от декоративно-прикладного искусства, находящегося в тот период практически в забвении. Живопись была принципиально новым для казахов видом искусства, о котором они почти ничего не знали, тут не было никаких внутренних привязок, в отличие от прикладного искусства.

Гибкость традиционного мышления кочевников позволила им приспособиться к новым реалиям. А традиционный культурный код во многом стал ядром нового, академического искусства. Это действительно позволило не только профессиональной школе быть, но и гармонично объединить подлинный национальный дух с новой формой, продиктованной исторической обусловленностью.

Формирование национальной школы происходило под началом уже сложившихся мастеров, обладавших в полной мере художественным чутьем и высоким уровнем техники. Под патронажем Николая Хлудова и еще некоторых мастеров из Оренбурга, Москвы, Ленинграда формировалось новое поколение народных художников.

В целом, историю развития искусства Казахстана можно условно разделить на несколько основных периодов:

- 1930-1950 годы;
- 1950-1970 годы;
- 1975-1991 годы;
- искусство суверенного Казахстана.

Главной специфической чертой новой реальности, характерной для таких видов искусства, как живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, стало стремление сохранить и особым образом трансформировать традиционное знание, скрытое в фольклоре. Это и определяет в дальнейшем самобытность современного искусства в Казахстане. В фольклоре немеркнущие духовные ценности сочетаются с живым юмором и вечными архетипами. Практически у всех художников, начиная с А. Кастеева и продолжая нынешним поколением, творчество напрямую или опосредовано, связано с традиционным культурным кодом.

Абылхан Кастеев по праву считается родоначальником профессиональной казахской живописи. Он и его соратники старались постичь тайны нового для них искусства, создавая новый визуальный язык. Образы эти были сотканы из пестрых нитей, цвета и плетение которых подсказали родные красоты, чью незримую близость они постоянно ощущали, несмотря на то, что город становился их прибежищем.

Их почерк был примитивен, но в лучшем значении этого слова. Д. Шарипова рассуждает о том, что примитив можно рассматривать как характеристику особой художественной системы, находящейся на стыке профессионального и дилетантского творчества, которая охватывает деятельность художников-самоучек, ориентирующихся на образцы высокопрофессионального искусства и использующих его сюжеты и приемы [5, с.9].

В творчестве А. Кастеева традиционное культурное начало одухотворяет каждую его работу, независимо от жанра. Будучи частью своего народа, он не следовал прямо фольклорным сюжетам, но его искусство свидетельствует как раз о том, что новую реальность можно творить не на обломках прежней, а исходя из нее. Поэтика родной земли, ее вечность и ее люди оставались главной темой художественных поисков, в этом плане ничего не изменилось, только лишь трансформировался язык.

Работы «Доеение кобылиц» (1936), «Колхозный той» (1937), «Молочная ферма» (1936), «Колхоз «Сары-Шокы»» (1948), «В горах Казахстана» (1951) и практически все остальное наследие не просто «отголоски» или «овеяны» народными мотивами, но погружены в них. Их невозможно вырвать оттуда, отделить, ибо они в своей безыскусной простоте и правде и есть сама жизнь. Степь, горы, терпкий аромат сухостоя, животные – не просто задний план для людей, как нам привычно воспринимать, а главные действующие «лица», истинные герои, без которых невозможен этот мир.

А. Кастеев сумел с помощью новых художественных инструментов создать новую форму, которую украсил и наполнил содержанием, столь же древним и значительным, как мудрость, сверкающая в глазах молодого Абая («Портрет Абая») или сдержанная сила кобылиц - символов Срединного мира, находящегося между перевернутой пиалой неба и бескрайней степью. Очень выразительно и емко замечание Р. Ергалиевой о том, что «природа Кастеева – не идиллическая пастораль, а скорее храм» [6, с.9]. Действительно, душой и талантом, он каждой своей

работой возводил храм, доступный для всех, призванный стать невидимым глазу, но открытым сердцу архитектурным шедевром, неподвластным времени.

Художнику не было необходимости прибегать к откровенным поверхностным свидетельствам своего этнического происхождения в виде декоративных образов, чтобы подчеркнуть национальное своеобразие. Он олицетворял собой свидетельство бесконечной сопричастности к родной земле и ее традициям, щедро питающим его творческий дар. М. Хайдеггер отмечал, что искусство как творящая в творении истина есть поэзия, ибо творение только тогда действительно, когда мы сами отторгаемся от нашей обыденности, вторгаясь в открытое творением, и тогда мы так утверждаем нашу сущность в истине сущего [7, с.209]. Это прекрасно отражает суть мировоззрения Кастеева, так как если искусство есть поэзия, то и народная поэзия через талант художника становится искусством видимым, визуальным.

Будучи пионером изобразительного искусства новой эпохи, А. Кастеев слепо не следовал традициям профессиональной живописной школы в силу своего менталитета. В организации его пластического языка ясно читается специфический орнаментальный декоративизм как отголосок архаичного пространственного орнаментального мышления, присущего всей кочевой культуре.

Об этом говорит определенная статика его персонажей, особое видение пространства и явное ощущение замедления времени, заставляющее не просто смотреть на полотно, а как бы созерцать его. Работы А. Кастеева во многом подобны орнаменту, воссоздающему картину мира. Мы имеем в виду не визуальный/видимый орнаментальный образ, а, скорее, ощущаемый интуитивно.

Последователи А. Кастеева и его собратья по духу и жажде творчества, А. Исмаилов, братья Ходжиковы, У. Тансыкбаев сумели прочувствовать те же вибрации, что волновали и вдохновляли Кастеева. Но вместе с этим они стремились создать свою художественную органику. Но как бы ни разнился почерк,

суть оставалась прежней: особое понимание пространства и времени.

Аубакир Исмаилов был неутомим в своих поисках и хотел запечатлеть внутреннюю, невидимую красоту своей земли. В его пейзажах мы видим не трезвый взгляд хирурга, желающий видеть всю «клинику» своего пациента – родной природы, а некую одержимость другим миром, скрытым от равнодушного глаза современного человека.

Он осваивает и совершенствует новые живописные техники, пишет уверенно и быстро, чтобы уловить и «врезать» в полотно все ароматы, краски и звуки того, что ему удалось увидеть. Д.Шарипова говорит, что в величавых горных пейзажах А.Исмаилова всегда присутствует порыв в глубину, дающий ощущение «духовного коридора [5, с.91]. И если работы Кастеева разворачиваются вширь, то у Исмаилова вглубь, что тоже созвучно центростремительным силам, властвующим в традиционных орнаментах – символах пространства.

В творчестве Урала Тансыкбаева легче всего увидеть синтез культурных традиций Запада и Востока. Он виртуозно объединяет свой устойчивый менталитет и подвижность западного художественного восприятия, что было практически недоступно никому из его окружения. Тансыкбаев много лет жил в Узбекистане, что сообщило его палитре яркость и особую светоносность. Он всегда находился в поисках, стремясь быть «текучим» в своем миропонимании, и желал показать всем необъятность и колорит окружающей его реальности.

Художник может использовать любой язык для выражения своих эмоций, если ему есть что сказать. Творчество У. Тансыкбаева подтверждает это. Стремление художника к декоративизму не случайно, ибо оно навечно впаяно в его сознание и отнюдь не как безжизненный рудимент, доставшийся в «наследство» от прошлого, но как неиссякаемый живительный родник.

Именно орнаментальная плоскостность, яркость и «текучесть» позволили Тансыкбаеву показать всем настоящий мир, видимый сердцем, слышимый ухом, но часто не воспринимаемый поверхностным взглядом. Мир Кастеева практически

всегда освещен солнцем и погружен в атмосферу безмятежной неторопливости и неизменности. В то время как У. Тансыкбаев наделяет своепространство скрытой, неброской изменчивостью. Он очень чутко улавливал и запечатлевал на полотнах особый естественный ритм, присущий природе. Даже естественная тишина тут на самом деле полна звуков и вибраций, что овеивает все его творчество особой музыкальностью.

Тансыкбаев смог трансформировать традиционный код в новый изобразительный язык, при этом оставаясь яркой индивидуальностью. И он, и А. Кастеев доказали возможность неограниченности творческих исканий при условии сохранения целостности духовного сознания в далеко не легких условиях.

Следующий этап знаменуется появлением в 1950-х годах профессиональных молодых художников. Их природный талант закрепился системным художественным образованием, полученным в лучших специализированных вузах Москвы и Ленинграда.

В целом этот период можно условно разбить на два этапа, формирующих национальную школу. Первый характеризуется стремлением найти что-то свое, отличающее казахского живописца от его коллег других национальностей. Второй, начавшийся в 1960-х годах, ознаменовался очередной сменой образного языка с четкой целью создания национальной школы живописи.

Начиная с 1953 года, после обучения на родину вернулись молодые и перспективные художники - Сабур Мамбеев, Канафия Тельжанов, Нагимбек Нурмухамедов, Камиль Шаяхметов, Молдахмет Кенбаев. Прекрасно владея профессиональным художественным инструментарием, они объединили свои навыки с особенностями миропонимания потомков кочевников, желая создать не что-то с национальным «привкусом», а действительно нечто цельное, органичное, жизнеспособное, достойное продолжить культурные традиции, бережно сохраненные пионерами новой живописной реальности.

Вероятно, самым важным моментом и отличительной особенностью казахского изобразительного искусства в этот

период выступает тяга к импровизации. «Импровизация, будучи одним из основных принципов этнокультурной традиции, всегда определяла специфику народного творчества казахов» [6, с.23], - отмечает Р. Ергалиева. Импровизация с ее эпикой и выразительной мощью – душа казахского фольклора.

Импровизация усиливает эмоциональный накал, способный преобразовать голос одного в многоголосье народа. Жизнеутверждающие образы, часто навеянные традиционной мифопоэтикой, и архетипы национального сознания позволили создать картину мира, понятную и тем, на чьих глазах ломался прежний образ жизни, и творилась новая история, и молодежи, выросшей в индустриальной среде, лишенной аромата ковыля и цветущих степных тюльпанов.

В работе М. Кенбаева «Беседа» (1958) два неспешно беседующих всадника сразу приковывают к себе взгляд и увлекают за собой в пространство картины. Они – самое яркое пятно во всей композиции и символизируют как бы некий диалог «вчера» и «сегодня». Пожилой человек неторопливо объясняет что-то внимающему ему мужчине средних лет. Движение осуществляется от правого верхнего угла плоскости по диагонали, что имеет особый сакральный смысл в космогонии и орнаментологии. Мы видим здесь, как традиционная мудрость в лице аксакала снисходит к современности, воплощенной зрелым человеком, и наставляет ее. Они в размеренном темпе направляются непосредственно к зрителям, будто желая через какое-то время вовлечь и их в свою беседу.

В работе «Ловля лошади» (1961) бесконечное пространство едва ли не осязается физически, но в отличие от кастеевской статики, оно подвижно. На фоне величественного в своей простоте пейзажа, стремительность всадников и белого скакуна напоминает упругую пружину, да и сам формат картины чем-то схож с полураскрытым свитком, который хочется развернуть в обе стороны, чтобы увидеть продолжение повествования.

Неограниченный степной простор, сдержанный колорит и четкий ритмичный галоп лошадей напоминают орнаментальные композиции, способные бесконечно развиваться в пространстве.

Размеренной поступи скакунов вторит ритмическая пульсация горных вершин, создающих своеобразное обрамление повествованию, разворачивающемуся на наших глазах.

Сабур Мамбеев создал свой собственный оригинальный выразительный язык, выгодно отличающийся от других. И значительную роль в этом сыграло его глубокое увлечение народным казахским орнаментом. Именно это позволило отточить колористическое единство, объединяя национальное по смыслу содержание и западную живописную технику.

Примечательна работа «У юрты» (1958), плоскость которой лепится через почти локальные цветные геометрические массы. Этот художественный прием сразу вызывает стойкие ассоциации с казахскими войлочными коврами-текеметами.

Здесь сталкиваются несколько поколений, образуя духовную целостность. Художник, словно используя камертон, улавливает тончайшие эмоциональные нюансы героев и запечатлевает их широкими уверенными мазками. Время будто замерло, позволяя нам заглянуть в сущность этих персонажей, ясно обозначая их как звенья одной непрерывной цепи, протянувшейся из глуби времен в наше «сейчас». Работа откровенно декоративна и напоминает некую орнаментальную композицию, четко фиксирующую, однако, самую суть, «врезая» ее в плоскость.

Эти и многие другие произведения художников той поры - прямое свидетельство того, что новое поколение, несмотря на неоспоримое приобщение к западным и русским художественным инновациям, не желает расставаться со своим прошлым, пытаясь создавать новое на пепелище морально устаревших ценностей. Думается, что каждый из них, получая вдали от малой Родины профессиональное образование, тем не менее, понимал, что это единственно правильный путь, способный задать прогрессивный вектор развития искусства, не дать затеряться ему в калейдоскопе многоцветья стилей и направлений.

Всего за десять лет с 50-х по 60-е годы назрела острая необходимость выработать новый пластический язык. Естественно, многие продолжали работать в прежней манере, вполне довольствуясь ею, но некоторые художники, такие как С. Айтбаев,

Ш. Сариев, Т. Тогусбаев, О. Нуржумаев, Б. Табиев пошли дальше, несмотря на сложности в политическом и идеологическом аспекте. Для создания и развития новой художественной реальности они обратились к смысловым и визуальным принципам традиционной орнаментальной системы казахов, к композиционным системам классической восточной миниатюры, к образному языку Гогена и Матисса, которые во многом черпали вдохновение в традициях Востока.

Именно первый пункт был принципиально важным, так как определял концепцию, в то время как остальное призвано было создать достойный выразительный язык. Национальное орнаментальное начало давало возможность быть свободным, не зависеть от каких-то внешних ограничений, но в то же время сообщало определенную ответственность за то, что художник обращался к святым святым – традициям. Пространственная «ковровость» подчеркивала важность каждого элемента, метафорически сравнивая картину с сырмаком или текеметом, где любая проигнорированная нить или стежок нарушили бы сакральную целостность.

Художники 60-х годов родились и возмужали в уже индустриальном мире, где кочевой быт остался позади. Некоторое политическое послабление тут же отразилось в изобразительном искусстве, которое, будучи самым чутким барометром, мгновенно отреагировало на это. «Глоток свободы» стал катализатором внутренних процессов, волновавших прогрессивное сообщество от искусства.

Медленно, но верно этнос переживал некое культурное растворение, где живые традиции постепенно лишались внутреннего содержания, оставляя лишь поверхностное декоративное убранство. Получив профессиональное образование и глубоко вникнув в живописные принципы западной художественной системы, казахские художники обратились к позиции постимпрессионистов вкупе с особой декоративностью классической восточной миниатюры.

Это вовсе не случайно, так как восточная миниатюра в обход жестких религиозных догм воплотила в книжной иллю-

страции, бывшей всегда в ведении прикладных искусств, характеристики живописи и графики. А творчество постимпрессионистов стало именно тем переломным моментом, который предопределил судьбу европейского искусства.

Шестидесятники стремились поймать неотвратно ускользающий смысл орнамента и, используя его как ключ, войти в другое пространство, где царило то глобальное мироощущение, что являлось поистине неисчерпаемым источником вдохновения, эстетического совершенства и красоты. Это можно было осуществить только через стилистику обобщения, условность и символизм. Отсюда и стремление к знаковой иконографии, выраженной метафоричности, объединяющей культурное разнообразие всей Центральной Азии.

Особенно наглядно проявилась новая концепция в творчестве С. Айтбаева. Будучи прекрасным аналитиком, Салихитдин Айтбаев ощущал особенную близость с мировидением Сезанна. Отделенный от французского постимпрессионизма более чем полувековым сроком, совершенно иным культурным пространством и другим образом жизни, Айтбаев внутренне абсолютно точно уловил энергетику Сезанна.

Простые вещи и понятия, запечатленные в пейзажах и натюрмортах, составили кристаллическую решетку истинного мира Сезанна, мира чистых форм. «Искусство Сезанна с его четкой структурой, с его уверенностью в том, что именно он разгадал сущность устройства мира, с его крепко сбитой формой и одновременно чувством космогонии отражаемого им мира удивительно созвучно и даже близко традиционному миропониманию казахов, отраженному в фольклоре и принципах национальной жизни», - подчеркивает Р. Ергалиева [8, с.62].

Картина С. Айтбаева «Счастье» (1966) воскрешает в памяти традиционные казахские войлоки с их статичностью. Образы молодой пары словно впечатаны, вплетены в повествовательную ткань, и своей угловатостью ничуть не нарушают или утяжеляют композицию. Напротив, они дышат уверенностью и чистотой. Взгляд зрителя сразу выделяет благородство черт каждого из героев, несмотря на отсутствие изящества и миловидности.

Художник намеренно упрощает до предела свое живописное пространство, очищая его от всего инородного, ненужного, оставляя лишь основу, по которой он красками словно выкладывает орнаменты счастливого настоящего и будущего молодых чабанов. Колорит своей сдержанностью вторит композиционному строю всей работы. Простые, ясные цвета, столь же выразительные, сколь и естественные для кочевого сознания, органично дополняют всю картину.

Айтбаев стремился создать фундаментальный образ родного отечества, такого же вечного в своей мудрости, что и небесный купол над необъятной степью. В целом этот стиль получит в дальнейшем название «сурового», что прекрасно отражает его сущность: строгие формы, целостность внутреннего и внешнего как возможность познать чистоту образов, где каждый из них – символ.

Интересна также работа А. Джусупова «Женщины моей родины» (1967). Три монументальные женские фигуры подчинены строгому ритму, открыто уподобляясь самой известной орнаментальной единице в казахской орнаментике – кошкармуйиз. Центральная фигура выражена молодой зрелой женщиной-матерью, неподвижно созерцающей своего младенца, лежащего на ее коленях и являющегося как бы ее продолжением. По правую и левую руки, соответственно, строго симметрично располагаются пожилая женщина и юная девушка.

Все три персонажа связаны между собой не столько композиционно, сколько духовно и вызывают ассоциации триединства – одного из центральных мировых архетипов. Вообще подобный сюжет не нов, но в данном случае он примечателен именно единством не только смысловым, но и выразительным. Здесь также налицо преемственность поколений, что для кочевников есть основа основ, а не пустой звук. Художник желал говорить о вечных истинах, но на близком, родном ему языке, избегая чуждых традиционному сознанию изобразительных метафор.

Чрезвычайно проникновенный городской пейзаж А. Джусупова «Деревья в осеннем уборе» (1974) наводит на размыш-

ления, которым свойственна легкая светлая грусть. Особый выразительный язык невольно воскрешает в памяти древние войлоки с едва различимыми на них орнаментами, еще хранящие тепло рук мастериц, создавших его.

Чрезвычайно выразительна и содержательна работа О. Нуржумаева «Песня» (1966). Художник не просто попал под влияние атмосферы «сурового стиля», но подобно своим собратьям по искусству, считал выработку некоего «национального кода» своей основной задачей. В этой картине особенно ярко выражено фольклорное начало кочевого сознания.

Каждая из трех фигур – старика, пожилой женщины и мальчика-подростка как бы существует сама по себе, но, тем не менее, все они являются звеньями одной цепи и музыкальными интервалами одной мелодии. Они словно вне времени и пространства, подобно степному напеву, никогда твердо не фиксированному на бумаге. Звуки струн домбры, потревоженные большой натруженной рукой старика, бесконечными волнами казахского мелкосопочника распространяются по степи, и сосредоточенный взгляд мальчика созерцает их в бесконечных даях, как земного горизонта, так и небесного.

Адепты «сурового стиля» четко и ясно сформулировали то, к чему художники до них шли наощупь, но так было потому, что они делили свою жизнь на «до» и «после». «Шестидесятники» же стали свидетелями только того, что было уже «после». Поэтому для них стало жизненно важным сотворить особый язык выражения вековых традиций – символический, но на качественно новом уровне, такой, какой бы вобрал в себя основательность прежнего и динамику нынешнего. «Шестидесятники» руководствовались именно тем, что намеревались своим собственным примером пробудить творческую мощь казахского этноса, дать ему новое актуальное звучание.

Следующий этап развития казахской профессиональной живописной школы принято условно ограничивать 1975-1991 годами. Это время знаменуется динамичными художественными поисками, не имеющими, однако, однородного сплоченного характера в отличие от шестидесятых годов. Но благодаря

последним, новое поколение представляло собой уже сложившуюся самобытную профессиональную школу.

Необходимо отметить, что теперь наблюдалось гораздо более свободное обращение с полученными знаниями и умениями. Художники смело экспериментировали, привлекали новые техники, упорно искали себя и свой собственный стиль. Идеологическая обстановка давила на прогрессивное сознание своей косностью и утопическими идеями, в которых все чаще приходилось разубеждаться. В политической истории это время называется «годами застоя», что абсолютно справедливо в данном контексте, но только не для искусства.

Отличительной чертой от предыдущего этапа был в целом латентный характер поисков. Это можно было бы объяснить тем, что прежний героический пафос под влиянием внешних факторов сменился на определенную раздробленность и неоднородность художественных исканий каждого художника. Решающую роль сыграло несоответствие желаемого и реального в общественной жизни.

Позитивный настрой «шестидесятников» и их отчасти наивная вера в возрождение национального духа существенно снижается. Пессимистические настроения и философские раздумья все чаще присутствуют в работах художников после 70-80-х годов. Отрываясь от традиционных корней, но так и не приблизившись к чему-то иному, художники этого поколения как будто теряли веру и в себя, и в возможность духовного подъема через свою культурную идентичность.

Твердь универсальных этнических ценностей сменяет сиюминутность человеческого бытия с его победами над природой. Самыми популярными темами становятся грандиозные индустриальные пейзажи, покоренная целина и космос. Такова «Капчагайская ГЭС» (1969) Д. Калачева, и одноименное полотно А.Кастеева 1972 года, «Топарская ГРЭС» (1970) С. Саносяна, триптих К. Муллашева «Земля и время. Казахстан» (1978) и многие другие. Герой, побеждающий пространство и время, - центральная тема в искусстве того времени.

Этот концепт прямо противоположен традиционному мировоззрению, что чаще всего выделяется художниками с помощью гиперболизированных живописных приемов. Работы тех лет подчеркнута масштабны и внушительны. В них много воздуха, света, а на переднем плане непременно присутствует материя, измененная сознанием и руками человека.

Гипертрофированное возвеличивание статуса человека и несоответствие этого истинному положению в реальной жизни, повлекло за собой еще больший индивидуализм, исключая обращение к духовной основе вообще. Следствием этого стали мрачные мучительные раздумья, предчувствия и волнения, характерные для эмоционального мира изобразительного искусства конца 70-х начала 80-х годов. Несмотря на героическую натуру и пафос, в искусстве не хватало главного – жизни. Бертран Рассел писал, что вселенная есть столкновение и конфликт двух противоположных движений: жизни, которая стремится вверх, и материи, которая падает вниз [9, с.916].

Именно в горниле разочарований и сомнений на рубеже семидесятых и восьмидесятых годов начало кристаллизоваться новое художественное видение, стремящееся примирить потребности текущего времени и традиционные культурные константы. Чтобы обрести утраченный космос, художники не стали замыкаться в себе, а активно искали точки соприкосновения со всем новым вообще. «Семидесятников» питала среда дружеского общения философов, поэтов, писателей, художников, архитекторов.

С жаром первооткрывателей обсуждали выставки и экспозиции, проходившие в Москве и Питере (литературы практически не было)», - пишет по этому поводу искусствовед Е. Малиновская [10]. Начавшаяся политическая перестройка только к 1987 году затронула такой огромный и статичный пласт как советское искусство, но зато последствия оказались не только масштабными, но и радикальными.

Одним из самых значимых событий в художественной жизни того времени у казахстанских художников как части творческого сообщества всего СССР стало разрешение допуска к

продаже произведений так называемых неформалов, участвовавших в XVII молодежной выставке на Кузнецком мосту. Через успех в международном культурном сообществе произведений вчерашних «отщепенцев» нонконформистское искусство обрело долгожданную свободу, что позволило художникам активизировать творческий поиск. Конец 1970-80-х характерен тем, что отечественное искусство в ускоренном темпе «переболевает» всеми возможными «измами». Но именно это дает возможность получить бесценный опыт и необходимый «иммунитет».

Думается, что современное казахское искусство непременно должно было пропустить через себя все, что было упущено за несколько десятков лет, чтобы заполнить огромные информационные «дыры». Боль, которую вызывают подобные эксперименты, всегда провоцирует открытую ненависть и неприятие того, что мы называем «измами». И, вероятно, это потому, что внутри их самым отчетливым образом проявляется качества отдельных художников, то есть индивидуальность. Т. Адорно отмечал, что недовольство «измами» редко распространяется на их исторический эквивалент – школы. «Измы» - это как бы их секуляризация, которая разрушила их как носителей традиционалистского начала. Их осуждают как что-то малопрстойное, неприличное. Поскольку они не вписываются в схему абсолютной индивидуализации личности, оставаясь островками традиций, подрываемых принципом индивидуализации [11, с.41].

Ненависть в данном случае создает вокруг «изма» искусственный вакуум, что должно гарантировать его бессилие, скорое и бесследное исчезновение. Адорно пишет, что школы стали антиподом современному искусству и преследуют тех, кто заподозрен в симпатиях к нему. Но чем больше официоз пытался изгнать «измы», тем активнее к ним обращались художники, стараясь выразить свои эмоции, слишком сложные и многогранные для упрощенного утопического языка господствующего стиля. Думается, это есть своего рода защитная реакция свободного творческого мышления.

Но семидесятники, несмотря на разочарования, упорно преодолевали себя и окружающий их негатив своим творчеством, подготавливая плацдарм для новой художественной реальности. В данном случае ситуация в Казахстане отличается от западноевропейского сценария несколько нестандартным подходом. Начиная с Ренессанса, каждый новый европейский стиль возникал в недрах предыдущего, и почти всегда в борьбе.

Так создавались школы и их оппоненты – «измы». Но в Казахстане все этапы художественной жизни сравнимы с новыми побегами на одном могучем стволе. Они появляются из одной и той же питательной среды, именуемой традиционной культурой. Если какая-то ветвь оказывается хилой и бесплодной, то рядом, а не вместо нее, всегда найдется пространство для другой, новой и сильной.

Семидесятые и восьмидесятые годы стали эпохой смелых художественных экспериментов, не всегда удачных, но пропитанных жаждой постижения подлинного искусства, такого, какое философ и социолог Макс Вебер называл «расколдовыванием мира» [11, с.81]. Б. Табиев, А. Аканаев, К. Дуйсенбаев, Е. Тулепбай, Д. Алиев и многие другие художники по-своему трансформировали реальность на своих полотнах, и те шестидесятники, чьи картины ранее были исполнены гордости и позитива, теперь все чаще тревожатся за судьбы отечества, хотя ему ничто не угрожает физически.

Павел Зальцман одним из первых уловил серьезные духовные изменения. Его главной темой всегда были люди, их глаза, души, лица. В его работе «Осень» (1973) образы наполнены скрытым драматизмом, и каждый персонаж двойственен: форма не соответствует содержанию. Но для нас чрезвычайно показательны другие его работы – «Знаки Зодиака» (1969), «Мелодии Казахстана» (эскиз к кинофильму 1971 г.).

Художник отходит здесь от привычного жанра и создает своеобразные орнаментальные панно, где воплощает свое собственное философское осмысление традиционной духовности казахов. И для этого он обращается к сакскому звериному стилю и непосредственно к древнейшим формам кочевого орна-

мента. П. Зальцман невероятно тонко чувствовал, что именно составляет основу духовного универсума этноса и глубокую взаимосвязь космогонии и орнамента, как ее визуального эквивалента.

Шаймардан Сариев, будучи «шестидесятником», всегда выделялся даже среди них своим обостренным чувством цвета. И в семидесятые годы он продолжал создавать яркие, эмоционально насыщенные композиции, нацеленные на единство традиций и современности, духа и формы. Картина «Рождение песни» (1970) буквально пронизана глубоким философским смыслом: она вся созерцание и раздумье. Пожилой мудрец, зажав в натруженной руке смычок кобыза, напоминает монолитную скалу, неотъемлемую часть привычного для всех кочевников ландшафта.

Художник хотел показать единство музыки, слова и человека, чью творческую энергию питает родная земля, к которой он приник почти всем телом. Сариев пишет невероятно смело, свободно, красочно, большими плоскостями, и создается впечатление, что весь мир вибрирует в едином ритме, задаваемом музыкальному инструменту рукой человека, а может быть, и наоборот.

Композиция К. Тогузбаева «Кухня» (1972) созвучна с полотнами Матисса, который возвращал миру цвет и эмоции с помощью своего искусства. Тогузбаев сумел органично объединить стилистику фовизма и мироощущение кочевника. И хотя местом действия является кухня современного дома, но атмосфера, царящая в нем, воссоздана истинно традиционная. Объединяющим началом всей картины выступает орнамент, который присутствует везде, и отнюдь не только как декоративный элемент, но как символ единства времени и традиций.

Творчество Сабура Мамбеева в 80-е годы разительно отличается от его раннего периода гораздо более суровым колоритом и некоторой расплывчатостью. Образы зыбки и словно существуют вне времени, что заставляет зрителей не рассматривать, а созерцать. Пейзажи «Вечереет» (1972), «Вечер. Горы Мерке» (1985), «Окраина Мерке» (1986), «Шелковый путь»

(1988), «Вечер. Курдай» (1989), композиция «Сумерки» (1983) выдержаны в совершенно иной цветовой гамме, нежели работы прошлых лет.

Художник уподобляет свои картины потускневшим от времени старинным войлокам, навевающим светлые раздумья. Нет привычной идеологии и фальшивого реализма, искусственной героики в этих подкупающих своей естественностью картинах. Мамбеев стремится отвлечь зрителей и самого себя от надуманной кем-то реальности, показав настоящий и потому вечный мир, обращаясь к выразительному языку традиционного искусства – ясной лаконичности простых форм и натуральным цветам. Художник точно знает, чего хочет: вернуть дух самих вещей, заставить современников видеть именно его, а не пустую оболочку.

Работа «Сестры» (1981) требует в большей степени созерцания, чем все остальные, так как в ней пластический язык меняется настолько, что глазу практически не за что зацепиться, кроме чистых форм, а это формирует потребность воспринимать образы интуитивно, пробуждая полузабытые внутренние способности.

Почти тридцать лет понадобилось казахскому профессиональному искусству, чтобы крепко встать на ноги и опытным путем определить свои судьбы. В поисках ориентиров творческое сообщество обращалось к конкретным вехам мирового культурно-художественного генезиса – образной монументальности итальянского треченто, восточной миниатюре, французскому постимпрессионизму и последующему ему кубизму. Такая избирательность продиктована интуитивной потребностью найти признаки духовного единства как опоры для выработки собственного оригинального художественного видения.

По причинам, в основной массе не имеющими к искусству никакого отношения, казахстанское искусство было вынуждено равняться на советское, которое в свою очередь с 1934 года держало курс на идеологически выдержанных русских передвижников и соответствующих им «мастеров искусств дружественных зарубежных государств».

Этот факт всегда побуждал прогрессивных художников активно искать пути национальной самоидентификации, что особенно отличает 70–80-е годы. Поэтому к 90-м годам сформировался особый энергетический художественный потенциал, основу которого составляла профессиональная школа, «пережившая» серьезные и поверхностные увлечения многим из духовно чуждой ей западной социально-культурной среды.

Обретение суверенитета обусловило процесс масштабного развития национальной идеи. Это было не просто построение собственной художественной системы, как и всего прочего в новой единице на политической карте мира, а формирование «национальной модели мира», осуществить которую можно было только через искусство, но никак не политику или идеологию.

Как и в случае с Россией начала XX века, Казахстан с 1990-х был открыт для всех модернистических и постмодернистических течений, и важную роль здесь сыграл находящийся в зачаточной форме арт-рынок. Но вместе с ярко выраженной свободой стала очевидной реальная опасность утраты собственного художественного гена традиционной культуры. Активная экспансия западного мировоззрения распространилась практически на все сферы жизни.

Таким образом, для определенных областей, преимущественно связанных с техническим аспектом это стало безусловным позитивом, но для духовности это есть «начало конца». Искусство, как самый чуткий барометр мгновенно отражает все, что переживает общество. Поэтому художники раньше других осознали весь негатив этого противоестественного вторжения в духовное ядро этноса, и на фоне бурного развития прежних стилевых концепций и новых художественных течений выкристаллизовалось особое направление, призванное стать выражением чистой творящей энергии казахской традиционной кочевой культуры - знаковая живопись.

80-90-е годы отличаются интенсивным процессом регенерации национального «космоса» через обращение к своей этнической памяти. Успешность этих поисков была обусловлена не

только острым желанием этого со стороны самих художников, но и в значительной степени благодаря коренным позитивным изменениям в политике, а самое главное, – по объективной причине ощущения всеми более высокого уровня духовности.

За короткий срок, изучив и апробировав различные новомодные технологии, творческое сообщество в основной своей массе все же пришло к выводу, что все необходимое для жизни люди могут получить от природы. Самоидентификация этнокультурных ценностей может быть осуществлена только лишь на основе осмысления констант сознания, и для этого недостаточно поверхностного экскурса в историю с целью привнести в искусство некий «национальный колорит».

Требовалось серьезное и вдумчивое изучение истоков, корней, связующих систем, благодаря которым традиционное сознание существовало, расширялось, сохранялось и передавалось через поколения. Неминуемое рассеивание в настоящем универсальных концептов прошлого, более того, откровенные признаки конфликта между поколениями и изменение осознания природы времени для молодого поколения казахских художников стало пороговым состоянием в искусстве. Препрежнее цикличное время номадов превратилось в типично западное, стремящееся «отвердить» текучее гибкое восточное мировидение.

Полагаем, что для сохранения национального художественного гена и при этом соблюдения четкого баланса между традиционностью и современностью, было необходимо обратиться к своему культурному коду как своеобразному защитному механизму, вступающим в действие в самые критические моменты истории развития художественного сознания. Для современного казахского искусства такой момент наступил на рубеже 80-х и 90-х годов XX века.

Это время можно считать в некотором роде классическим декадансом, когда стремительно развивающиеся техногенные возможности общества намного опередили и даже заслонили духовный потенциал настолько, что это стало прямой угрозой самоидентификации народа. Казахская знаковая живопись

стала визуальным эквивалентом «чистого искусства», ибо обладает всеми характеристиками этой категории: элитарностью, стремлением обнажить форму и тем самым «очистить» ее истинный смысл и говорить языком выражения, а не отображения.

Вообще же знаковая живопись - весьма широкое понятие, так как в общеизвестной трактовке это есть результат осмысления византийской и наследующей ее древнерусской традиций, имеющих целью достичь мистико-религиозного переживания. Для его материализации требуется язык знака, как откровения невидимого в видимом. Реальный мир представляется определенной системой знаков, посредством которых зашифрована информация о вечном и бесконечном.

Таким образом, знак есть форма духа, а дух, в свою очередь, есть основа знака. Знак также выступает средством связи, и передачи традиции во времени и пространстве, и это то, что «включает» человека в общую систему. Знаковая иерархия – это универсальный и бессмертный язык, который может быть понят только в контексте вечности, то есть в динамике, объединяющей будущее и прошлое.

Знаки и символы представляются как бы каркасом храма, имеющим четкую и совершенную структуру, остающуюся неизменной при любых обстоятельствах. Именно они формируют картину мира, материализовать которую может только искусство. В сложении знаковой формы задействованы все достижения и открытия, которыми располагает современная живопись, хотя сама по себе она имеет архаичные корни. Через призму знакового искусства мир предстает нам не тем, что он есть в самой сущности предметов, а тем, что мы способны воспринять в силу своих свойств, действий и объема духовной энергии.

И хотя всю живопись в целом можно понимать как знаковую систему, все же наиболее адекватно здесь именно беспредметное искусство как воплощение энергии чистых форм, имеющих значение символа. Н.Ж. Шаханова пишет, что совершенно иную роль в кочевой культуре играет живопись. Она вписана в ритуал и выполняет, прежде всего, сакральные

функции. Знаки правят миром, и с ними следует обращаться очень осторожно, тщательно соблюдая ритуалы и предписания [12, с.28].

В кочевом мире знаковая система есть основа мировидения, навечно зафиксированная орнаментом, что стало для художественного сознания казахов ментальной константой, культурной традицией. Поэтому именно к ней обращаются некоторые казахские художники в конце XX века, чтобы дать будущее искусству.

Одним из таких является Абдрашит Сыдыханов, который начал свой творческий путь еще в 60-е годы, увлеченный идеями этого времени. Но наивысшего расцвета его искусство достигает в 80-е, после того, как выработал свою особенную художественную систему. В этом сыграло свою роль его стремление развивать себя в различных направлениях: как станковый мастер, как художник-постановщик на киностудии «Казахфильм», где он приобрел бесценный опыт в общении с разносторонней творческой средой. «Песня жаворонка» (1982), «Белый родник» (1986), «Пастух ворон» (1987) – работы, определившие основные приоритеты художника в тот период. Но особенное значение имеет 1989 год, когда состоялась выставка А. Сыдыханова в Музее имени А. Кастеева под названием «Знаковая живопись».

И это коренным образом отличалось от его прежней фигуративной живописи, в которой художник окончательно разочаровался, считая ее результатом давления метода социалистического реализма. Думается, что здесь имеется в виду утрата казахской профессиональной живописью в целом выразительного начала и замена его отображением, то есть развлекательным искусством. Сыдыханов намеревался создать совершенно новый художественный язык, чистый и свободный. Для того чтобы выразить истинный образ, он объединяет в одном пространстве родовые танба (тамга) кочевников и придуманные им самим знаки-символы с элементами условных природных форм. Результатом этого «столкновения» становится возможность выйти за рамки визуальной формы к символическим смыслам. Таковы работы «Символ. Идиллия», «Гора «Девичья грудь» и многие другие.

Для художника тюркская космогоническая символика является неисчерпаемой духовной сокровищницей, способной возродить культурные и мировоззренческие константы. Поэтому Сыдыханов не просто использует ее в своем творчестве, но пристально и глубоко изучает, пытаясь проникнуть в самую суть. Он считает, что знаковая система – единый и самый совершенный язык, создаваемый когда-либо человечеством.

Знаки и символы кочевого мира не только призваны подчеркнуть уникальность и самобытность, но в большей степени показать неотделимость и целостность его со всем миром вообще. Именно это стало главной мыслью, зашифрованной в творчестве А. Сыдыханова, первым заявившем о казахстанской «знаковой живописи», и «закономерность появления данного «орнаментально-предметно-эпиграфического» стиля очевидна» [13].

Творчество молодых художников Г. Маданова, Б. Бапишева, А. Есдаулетова продемонстрировало упорное стремление возродить и укрепить духовные традиции посредством нового пластического языка, созвучного мироощущениям людей, принадлежащим другим культурам, но имеющим сходные ценности. Х. Ортега-и-Гассет отмечал, что индивид никогда не достигнет значительных результатов, опираясь только на свои силы. Личность сильна количеством социальной энергии, которой ее зарядила масса. Любая одаренность – только предлог, чтобы человек сгустил на себе весь общественный потенциал [14, с.133]. Потому практически все прогрессивное современное казахское искусство в той или иной степени буквально пронизано духовной энергией этноса, оттого оно столь экспрессивно и в то же время созерцательно.

Для Галима Маданова переосмысление все увеличивающегося интеллектуального потока становится главной целью. Картина мира Великой Степи как часть вечной общности, объединяющей весь мир, видится художником как совокупность первоэлементов природы и древней мифологии, причем не только тюркской.

Неслучайно художник обращается к теме начала, так как именно там он находит чистые в своей первозданности формы и истины. Вечность космоса Г. Маданова слагается из вереницы рождений и перерождений, бесконечности движения на пути к Абсолюту. В его работах «Движение» (1990), «Лоно мифа» (1993), «Рождение горы» (1996) и других знаки и символы не есть мертвая безжизненная данность, но пульсирующая чистая энергия, способная преобразовываться, менять оболочку, но не смысл. Картина «Архетипы» (1992) уводит зрителя в невообразимую глубину истории, к самым ее корням, что как бы подчеркивается общей сочной коричневато-охристой палитрой.

Плоскость разбита на множество квадратов и прямоугольников, отдаленно напоминая багажные ячейки для хранения какой-то очень важной информации. Ясные геометрические формы чередуются со смутно-расплывчатыми образами, будто всплывающими из глубины времен. Название работы многократно усиливает впечатление, ибо архетипы – прообразы, первичная форма, структурные элементы коллективного бессознательного. Художник не просто уловил это, но и смог выразить интуитивно тонко и адекватно, настолько, что картина может быть понята и оценена всеми, независимо от культурных традиций.

Бахыт Бапишев смело трансформирует традиционные формы языком знакового искусства, при этом свято соблюдая паритет. Для него нет такого понятия «национальный колорит». Он твердо занимает позицию дервиша, одержимого поисками глубокой подлинной мудрости, и для этого он готов бесконечно бродить по дорогам древних духовных традиций Азии. Бапишев не просто исследует их, но стремится наладить невидимые мосты между прошлым и настоящим.

Основным условием для «наступления возможного «завтра», становится желание и необходимость вернуться в национальное «вчера» [12, с.179]. Это совершает своеобразную революцию в казахском профессиональном художественном мышлении, так как западная векторная структура времени уступает свои позиции традиционному циклическому восприятию,

объединяющем монолитность и бесконечность жизненного пути. Б. Бапишев с 1986 года (работа «Символ плодородия») задает четкое направление своему творчеству, где возрождает образы, ставшие ключевыми еще в стилистике сакского звериного стиля.

Дальнейшие поиски уходят корнями в философию тенгрианства, где Небо, Земля и Человек и есть те три кита, на которых зиждется мироздание. Аура устойчивости, монолитности с самого начала свойственна всему мироощущению художника. В отличие от динамики, наполняющей работы Маданова, Б. Бапишев тяготеет к статике и глубокому медитативному созерцанию «начала конца». Это не личный пессимизм художника, но результат философского осмысления фундаментальных духовных доктрин.

Работа «Первые заморозки на почве» (1992) заставляет зрителя абстрагироваться от привычных элементарных ассоциаций, вызванных таким тривиальным названием. Полотно Бапишева являет собой совокупность камней, но не острых скальных осколков, а округлых, сточенных беспощадным временем серо-черных голышей, словно перенесенных в степь с обнаженного дна архейских океанов. Они не пугают, но призывают задуматься, пока наши глаза уподобляются рукам, ощупывая каждую шероховатость.

На картине «Странники» (1993) две причудливые фигуры медленно движутся справа налево. Они похожи на горообразные куколки, которые словно скафандры обтекают формы, где человеческими можно считать только фрагменты лиц с полужакрытыми веками. Подобно гигантским имаго, странники преодолевают унылое безрадостное настоящее, зыбкое как желтые листья, терзаемые осенним ветром, чтобы привести прошлое в будущее.

Композиция «Ожившие камни» (1993) словно объединяет две предыдущие. Мы видим почти ту же фигуру, что и в «Странниках», кучу камней из «Заморозков» на фоне беспредметного сюжета в духе Джексона Поллока, лишённого всякой фигуративности. Фигура пристально созерцает женщину,

словно сошедшую с полотен кубистов, непонятным образом попавшую сюда. Небольшой фрагмент в нижней части картины представляет собой осколок некоего восточного орнаментального мотива, являясь одновременно стилизованным одеянием женщины.

Художник здесь четко обозначил встречу двух разных миров, но объединенных общим контекстом, причем своему видению знаковой живописи он противопоставляет именно стилистические принципы кубизма, который в свою очередь, был детищем художественной концепции Сезанна. По А. Юсуповой камни Бапишева не поэтическая метафора, а скорее - обращение к мифам прошлого, он прорабатывает форму, словно желает почувствовать физически свою причастность к тайне вечного [15, с.74]. Б. Бапишев и сейчас продолжает создавать коды и шифры своих прочтений вечных архетипов, существующих на границах воображения и реальности.

В творчестве Аскара Есдаулета космогоническая концепция видится в идее сотворения своего поэтического космоса посредством интуитивных прозрений, ассоциаций, фантазийных изысканий и полной свободы самовыражения. Красной нитью через все работы художника тянется размышление о времени, которое он выражает посредством архаичной знаковой системы.

Особенный смысл и приоритеты автора отданы символике животных, а среди них - быка как телесного эквивалента космического начала. Столь уважительное отношение к тотемным животным отдает дань могуществу природы и свободе, присущей животному миру вообще. К тому же подобный пиетет питают внутренние ментальные установки, свойственные кочевому сознанию. Работа «Корова и горы» (1990) выдержана в довольно мрачной цветовой гамме и по структуре напоминает цветной войлок больше чем масляное полотно, коим является.

Главный персонаж – стилизованная фигура коровы, уверенно попирающая горную твердь. Такая трактовка не случайна, так как мощный, но привлекательный образ символизирует саму Мать-Землю, почитаемую в этой ипостаси практически везде на территории Евразии. Поэтому символы, которыми

оперирует А. Есдаулет, позволяют выйти за рамки только собственного культурного наследия, с целью приобщиться к общечеловеческой ментальности. Священная Корова в данном случае олицетворяет таинство зачатия и рождения, чья стихия Тьма, оттого и колорит выбран темный, но насыщенный и яркий.

Композиция «Разговор с Буддой» (1994) видится своеобразным «мостом» между философским осмыслением учения Будды и духовных традиций кочевников. Созерцательность стилизованной человеческой фигуры, находящейся в свойственной буддистской доктрине позе «лотоса» и вознесенной почти на вершину Мировой горы, перекликается с еще более упрощенной фигуркой человека, помещенной в чрево мощного быка, как будто два просветленных мудреца, принадлежащих к разным культурам и этносам, без малейших усилий способны общаться друг с другом сквозь время.

Особая живописная техника уподобляет картину красочному войлочному ковру, гораздо более яркому, чем работы прежних лет. На примере только этих двух работ можно проследить изменения мироощущений художника - неустойчивый политический статус 90-го года сменился стабильностью и мажорной аурой 94-го.

В аспекте исследуемой проблемы особо примечательно творчество Рустама Хальфина, так как его «отношение к цвету продиктовано знакомством с метафизическими устремлениями русского авангарда XX века, в котором произошел поворот к абстракции, к концепции чистой (беспредметной) живописи», - отмечает Б. Барманкулова [16].

Последователь В. Стерлигова, Хальфин стремится создать свой собственный пластический язык, где форма моделируется цветом, и цвет способен передать внутреннюю энергию, ее вибрации, колебания, трансформацию. Вдохновленный мощным свободным искусством русского авангарда, в особенности К. Малевичем, Р. Хальфин упорно ищет чистую форму и чистый цвет. Работа «Вне жанра» (1991) создает иллюзию миража, полуденного марева, изменяющего реальность и превращая ее в

откровение, основанное на интуиции. То, что изображено на полотне действительно «вне жанра», так как это уже своего рода «Зазеркалье», а не то, чем это является в действительности.

Серия «Осколки», которую он начал еще в 1989 году, побуждает к серьезным философским раздумьям. Каждая картина как бы представляет собой цветоформу, «осколок» чего-то в прошлом единого, чрезвычайно важного и знакомого, но давно забытого. Художник использует ограниченную цветовую гамму преимущественно естественных натуральных тонов и широкую свободную живописную технику, отчего картины близки традиционным казахским войлокам.

Хальфин бережно «вслушивается» в каждый элемент композиции, где цветовые пятна начинают обретать самостоятельность и вступают в отношения друг с другом, стремятся к закону формообразования и самоидентификации идеи. Это дает возможность сосредоточиться на самой живописи. Цвет сам становится словами, звуками – то есть образным языком.

В этом отношении наиболее показательна композиция «Parsprototo» (1992), которая есть микрокосм в макрокосме и прекрасно выражает поэтический призыв Уильяма Блейка «увидеть весь мир в чашечке цветка». И, возможно, эта работа, как никакая другая сразу же активизирует этническую память, заставляя вернуться в прошлое, - к своим истокам.

Рубеж XX и XXI столетий выделяет одна яркая характерная особенность – беспрецедентный синтез логики и интуиции. Это наиболее ярко выражается в духовной сфере и острее всего в искусстве. Сейчас логика давно стала доминирующим началом, и духовный крах, вызванный ее безраздельным господством, может быть предотвращен только лишь возможностью возвращения в лоно человеческого сознания интуитивного начала, которое в свою очередь является основополагающим фактором любой традиционной культуры.

Коллективное начало питает способность к творчеству, побуждая создавать новые выразительные языки, способные перебороть пагубное влияние индивидуализма. Прекрасно высказался об этом Х. Ортега-и-Гассет: «Я говорю о затянувшейся

атрофии духовных сил, которые призваны преодолеть обособленность, одиночество, ограниченность провинций, групп, индивидов. Я говорю о том, что человек, проживающий в нормальной стране, должен иметь возможность участвовать великих предприятиях, создавать коллективные ценности, развивать великие идеи» [14, с.130].

Объединяя результат осмысления природы орнамента и специфику традиционной культуры казахов, унаследованную сегодняшним днем, мы наблюдаем в XX веке устойчивый интерес к нему, продиктованный объективной необходимостью, свидетельствующий о том, что его сила в данный момент трансформировалась в новую знаковую систему, лежащую в основе современной художественной традиции. С момента появления и дальнейшего развития казахское профессиональное искусство, в особенности живопись, своей энергетической основой подразумевало тесную взаимосвязь с традиционным сознанием кочевников. Это обусловило внутреннюю свободу, стремление защитить и сохранить духовный универсум этноса, что отличало творчество художников, находящихся в авангарде современного отечественного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арсланов В.Г. Западное искусствознание XX века. М.: Академический проект, 2005. 864 с.
2. Каган М.С. О прикладном искусстве. Ленинград: Художник РСФСР, 1961. 157 с.
3. Нурланова К. Символика мира в традиционном искусстве казахов // Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. Алматы: Гылым, 1993. С. 208-237.
4. Ибраева К.Т. Казахский орнамент. Алматы: Өнер, 1994. 128 с.
5. Шарипова Д.С. Очерки казахского изобразительного искусства. Период становления (1930-50-е годы). Алматы: «Арда», 2008, 120 с.
6. Ергалиева Р.А. От поэзии сказаний к поэтике красок. Фольклорные образы и мотивы в казахской живописи и графике. Алматы: ИЛИ МОН РК, 2004. 132 с.
7. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. 528 с.

8. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. Живопись. Скульптура. Алматы: НИЦ «Ғылым», 2002. 183 с.
9. Рассел Б. История западной философии. СПб: Азбука, 2001. 960 с.
10. Малиновская Е. Романтическая битва – без победителей. Социокультурная динамика искусства 60-80-х гг. К постановке проблемы // «Антология живописи Казахстана» CD (электронное приложение к одноименному альбому)
11. Адорно В. Теодор. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 527 с.
12. Шаханова Н.Ж. Символика традиционной казахской культуры. Алматы: Қазақ университеті, 2004. 232 с.
13. Копбосинова Р. Изобразительное искусство Казахстана, или тысячелетия традиций // «Антология живописи Казахстана» CD (электронное приложение к одноименному альбому)
14. Ортега-и-Гассет. Бесхребетная Испания. М.: АСТ Москва, 2008. 189 с.
15. Юсупова А.К. Живопись Казахстана 1980-1990-х гг.: пути и поиски. Астана: Фолиант, 2009. 152 с.
16. Барманкулова Б.К. Цвет и образ в живописи Казахстана // «Антология живописи Казахстана». CD (электронное приложение к одноименному альбому).

Sultanova M. Time - cultural code - visual communication: traditional consciousness and ornament in the Kazakh painting of the twentieth century.

Abstract. In the article you will see how traditional cultural code is demonstrated in the modern Kazakh painting. The main focus is on the XX century- time of serious socio-cultural transformations. With the emergence and further development of the Kazakh professional art, especially painting, implies that deep relationship with the traditional nomadic consciousness. The new imaginative language of the visual Kazakh art is based on ornamentals. It is both pronounced and latent. The fundamental research question is the clarification of the artistic codes of semantic and symbolic meanings of traditional works of art that exist in the vanguard of contemporary Kazakh art.



*Ж. Н. Шайгозова,
Р. Р. Музафаров*

**САКРАЛЬНЫЙ ЛАНДШАФТ УЛЫТАУ:
КОДЫ ДУХОВНОЙ ГАРМОНИИ
(на примере почитания природных объектов)**

Практика почитания священных мест – неотъемлемый духовно-религиозный элемент любой культуры, как в древности, так и ныне. Сегодня этот феномен переживает своеобразный ренессанс: появляются новые сакральные объекты, обновляются и формируются ритуально-обрядовые практики и сопровождающий их нарратив. Здесь инициатива идет снизу и без выраженного общего алгоритма, однако наряду с определенными региональными дифференциациями можно выделить какие-то общие мотивы и тенденции.

Набирающий сегодня обороты этнический и паломнический туризм существенно влияет на давно укоренившиеся на местах ритуальные практики, которые формировались в течение длительного времени на основе конкретного регионального историко-культурного контекста. Доисламские культурные пласты причудливым образом не столько конкурируют с более поздними наслоениями, сколько синтезируются с ними, образуя весьма сложную систему духовно-религиозных ценностей. Полагаем, это наиболее четко проявляется в современных традициях поклонения сакральным местам и объектам.

Сейчас этот процесс представляет собой восстановление со слов старожилов каких-то элементов прежних практик и добавление новых, подчас незнакомых и ранее никогда не применяемых рекомендаций, которые довольно быстро становятся уже предписаниями.

Цель статьи заключается в выявлении и анализе привнесенных в традиционную практику элементов поклонения священным природным объектам и специфики изменения, связанного с этими местами и событиями нарратива. Решение основных исследовательских вопросов: чем объясняется совре-

менный ренессанс практики почитания священных мест и его нарратива; почему происходит их обновление; и в чем суть этих процессов, авторы осуществляют на примере обычаев паломничества к святыням Улытау – важного историко-культурного и в определенной степени политико-идеологического центра Казахстана, тесно связанного с идеей казахской государственности.

Методологической основой статьи являются аналитический, ретроспективный и сравнительно-исторический подходы. Проблемным полем выступают результаты двух полевых экспедиций в Улытауский регион (2016-2018 гг.), где внимание было сосредоточено на четырех природных объектах (урочище Теректы-Аулие, горы Аулие-тау, Оркеш-тау, Едыге). Преимущественно использовался метод глубинного интервью с паломниками, зрителями-шыракши, шаманом-баксы и местными жителями.

Отметим, что в Улытау некоторые природные сакральные места, начиная со средневековья и позже, стали также и объектами захоронения видных представителей правящей и духовной элиты. В этом контексте, авторы сочли целесообразным обратиться также к результатам собственных исследований современных практик религиозного паломничества в Алматинской области (всего шесть объектов, преимущественно рукотворных – могилы батыров, биев и баксы, ныне почитаемых как имеющих целительную и очистительную силу).

Улытау – обширный регион Казахского мелкосопочника (известен также как «Сары-Арка») и географический центр Казахстана. Своим названием регион обязан одноименному горному массиву (в высшей точке примерно 1100 м). Примечательно, что, несмотря на наличие других, более живописных горных массивов в Сары-Арке, на территории Улытау сосредоточено наибольшее количество археологических и исторических памятников от стоянок каменного века, наскальных рисунков, сакских курганов, древних городищ, свидетельств древней металлургического производства до мавзолеев и других памятников средних веков.

Для историко-культурного ландшафта Казахстана регион Улытау является своеобразной «землей обетованной». Улытау характерен тем, что наряду с вряд ли хаотическим скоплением исторических и археологических памятников самых разных эпох (рукотворные объекты), этот горный массив (природный объект) сам по себе обладает выраженным сакральным смыслом, ставшим основой ныне немногочисленных¹, но весьма показательных фольклорных сюжетов, а также реликтов прежних и обновленных обрядовых комплексов почитания и поклонения святым местам. Возможно, такое совмещение в одном месте основных знаковых магико-религиозных и социальных смыслов обусловило специфический статус Улытау как центра казахской Степи и колыбели нации.

Тут интересны два момента: топоним «Улытау» - «Великие горы» и устойчивое образное выражение «*Ұлытауда бардың ба, ұлар етің жедің бе*»², до сих пор распространенное, как в регионе Улытау (практически все его знают и употребляют в повседневной речи), так и в целом среди казахов (используют преимущественно люди старшего поколения). Это выражение с одной стороны повествует об исторических событиях первого собрания в Улытау представителей трехсот родов трех казахских Жузов, оставивших на священных камнях этих гор свои родовые тамги в знак объединения против общего врага - джунгар и скрепивших клятву особым ритуалом поедания мяса птицы улар; с другой, весьма суровое напоминание и укоризна держать свое слово [1, с. 14], [2, с. 78], [3, с. 392].

¹Устная история Улытау, в особенности фольклор и мифопоэтика, с научной точки зрения практически никогда не собирались и не исследовались. Преимущественно весь сохранившийся в относительной целостности «историко-политический» нарратив этого края восходит к XVI-XVIII вв. - эпохе казахской государственности; «религиозный» - к доисламскому времени и средневековью (чаще всего привязан к образам культурных героев).

²«Бывал ли ты в Улытау, ел ли там птицу улар?»

Качественный анализ современной практики почитания священных природных мест невозможен без обращения к характерному для этих мест нарративу, который во многом «ответственен» за трансформацию ритуальной паломнической обрядности. Нарратив здесь есть по А. Данто [4], «объясняющий рассказ» включающий не только предания, мифы, легенды и былички о священных местах, но и устные рассказы их зрителей, регламентирующие или поясняющие практику почитания. В данном случае «объясняющий рассказ» подразумевает и историческое знание кочевников-казахов, которое В.П. Юдин [5] называет «степной устной историографией».

Нам близка позиция Д. Чидестера, рассматривающего формирование сакрального пространства через синтез ритуализации и интерпретации [6, с. 36-37]. Хотя эти *особые* пространства мыслятся как «данные свыше» и так передаются нам и нами по традиции, в реальности «священность» места создается человеком в ходе устойчивых ритуальных практик и интерпретаций, конструирующих нужные смыслы.

Хотя весь регион Улытау в целом почитаем казахами как сакральный, мы сосредоточились на четырех наиболее важных для современного этно- и религиозного паломничества местах – урочище Теректы-Аулие (находится в 210 км от гор Улытау) и горах Аулиетау, Едыгетау и Оркештау. В отличие от обычных туристов, задача «религиозного» паломника не считается им самим выполненной, если он не побывал на всех этих объектах.

Практика почитания этих священных природных мест регламентирована, и в таблице 1 приведен сравнительный анализ традиционных и современных элементов почитания.

Вторую колонку мы предлагаем рассматривать как относительно традиционные практики, основанные на данных, датированных периодом со второй половины XX в. до 1980-х г. Сведения получены от старожиллов региона (список некоторых информаторов прилагается). Сведения, приведенные в третьей колонке, собраны во время полевых экспедиций авторов и археолога М.В. Бедельбаевой [7]. Из таблицы 1 видно, что основной массив элементов идентичен в обоих видах: соблюдение

Таблица 1 – Элементы ритуально-обрядовых действий
на сакральных природных объектах Улытау

Элементы	Традиционная практика (вт. пол. XX в. до 1980-х гг.)	Современная практика (1996-2018 гг.)
Соблюдение формы одежды (<i>правила для мужчин и женщин</i>)	Обязательное условие для паломников. Для путников необязательное	Обязательное условие для паломников. Для путников необязательное
Ритуальная чистота (<i>душевное и телесное очищение</i>)	Обязательное условие для паломников. Для путников необязательное	Обязательное условие для паломников. Для путников необязательное
Чтение молитв (<i>сур из Корана</i>)	Обязательное условие для всех	Обязательное условие для всех
Ритуальное жертвоприношение («живая душа»)	Обязательное условие для состоятельных паломников. Для всех остальных по желанию.	Обязательное условие для состоятельных паломников. Для всех остальных по желанию
Добровольные пожертвования в виде денежных средств (<i>и/или продуктов питания</i>)	Обязательное условие для состоятельных паломников. Для всех остальных по желанию и возможностям	Обязательное условие для состоятельных паломников. Для всех остальных по желанию и возможностям
Атрибуты места почитания («узелковая магия» - <i>обвязывание «живых» и «неживых» предметов, в том числе туга</i>)	«Узелковая магия» практиковалась на «живых» объектах – деревьях, кустарниках и туге (деревянный шест)	Наряду с «живыми» практикуется обвязывание и «неживых» объектов – оградки, решетки, включая туг
Атрибуты места почитания (<i>подношение ткани и/или изделий из ткани</i>)	Сведений не сохранилось	Подношение белой ткани, называемой актык и разноцветных изделий из ткани – платки (орамалы)
Ритуальное использование воды из священного источника (<i>питие, омовение лица</i>)	Обязательное условие для всех	Обязательное условие для всех

Различные виды практики поклонения святому месту (скатывание с сопки, передвижение по священной тропе в гранитных скалах и прохождение узкой расщелины среди камней, возлежание и приложение к камням, круговой обход, вращение и т.д.)	На Теректы-Аулие практиковалось прохождение узкой расщелины, возлежание и приложение к камням. На Аулиетау практиковалось возлежание, приложение к камням пещеры Зердеш-баба. На Оркештау возлежание и приложение к камням горной расщелины	Все элементы практикуются. Кроме того, традиционных добавились семикратное вращение тела, семикратный круговой обход по движению солнца с распростертыми руками вокруг каменной пирамиды, семикратное скатывание с сопки «Аулие сырғанагы» (каток святого)
Ритуальное использование огня (возжигание свечей)	Сведений не сохранилось	Практикуется возжигание семи свечей
Ритуальное использование камней (собираение «пирамид», забрасывание камней и т.д.)	Сведений не сохранилось	Практикуется. По мнению информаторов является новым элементом.
Жертвенная трапеза	Обязательное условие для паломников	Желательное, но не обязательное условие
Ночевка на объекте	Практиковалось по желанию. На горе Оркештау обязательно	Практикуется по желанию. На горе Оркештау обязательно
Наличие смотрителя - шыракши и проводника ритуала на святом месте (целитель, баксы и т.д.) и сопровождение рассказами (правила, история и связанный с ним фольклор)	Смотрителя-шыракши на объектах не было. Функции ритуального посредника (если такового не было) брал на себя старейшина (аксакал). При чисто женской практике - старшая из женщин	Практикуется. На горе Аулиетау есть шыракши. Практикуется смотрителями (шыракши) и проводниками ритуала на святом месте (целитель, баксы и т.д.)

формы одежды, ритуальная чистота, чтение молитв, ритуальные жертвоприношения, добровольные пожертвования в разных видах, почитание воды из источника и ночевка на объекте. Практически все перечисленные элементы являются «стандартными» формами паломничества к сакральным природным

объектам у казахов. Отдельные моменты уже исследовались учеными [8-12], некоторые – еще нет. Таким образом в обоих видах совпадает семь из четырнадцати элементов, что составляет 50%.

Вместе с тем, диапазон практикуемых элементов на сегодняшний день значительно расширился. Так называемая «узловая магия» - обвязывание лоскутами деревьев и кустарников, а в отсутствие оных их аналога - *туга* (деревянный шест) – практика, характерная для всей Центральной Азии. Многие исследователи этой традиции отмечают, что в Средней Азии обвязывание тканевыми ленточками *тугов* практиковалось в основном на могилах святых или приравненных к ним (исламская традиция) [13, с. 113-114]. О длинном шесте у дверей мавзолея Сунак Ата (Туркестан), увешанными прядями конских волос и разными лоскутами отмечает и И.А. Кастанье [14, с. 53]. Но в Казахстане такое наблюдается также и в местах крупных скоплений петроглифов эпохи бронзы и других периодов (эти объекты не имеют отношения к мусульманской обрядности) [15, с. 160-162].

Сегодня традиция обвязывания тканевыми лентами, помимо какого-то конкретного сакрального объекта (ограда могилы, дерево и т.д.), стала распространяться также и на все близлежащие от него предметы (одиночные камни и импровизированные каменные горки-туры/обо, туги, втыкаемые между камней и в скальные расселины). Активно практикуются сейчас подношения в виде изделий из ткани (отрезы белой ткани - *актык*, платки - *орамалы* и т.д.).

На примере современного паломничества к священной горе Аулие-тау – самой высокой точке всего массива Улытау и места захоронения семи уважаемых в народе персон (акыны и баксы, некоторые покоятся вместе с супругами), очевидно существенное расширение обрядового диапазона самого процесса поклонения. Помимо привычного чтения Корана рядом с объектом сейчас практикуется трех или семикратный обход могилы или иного культового объекта в виде довольно внушительного тура/обо. Иногда люди во время обхода возвращаются еще сами

вокруг своей оси, гладят камни на турах, говорят с ними, обвязывают их тканью, приносят с обочины «свой» камень и встраивают в уже имеющуюся горку, могут формировать новую и т.д. Причины таких манипуляций никто не объясняет, но паломники сразу подхватывают инициативу и каждый старается приобщиться к общему процессу. Часто тон этим действиям задает смотритель-*шыракшы* и «посредники» - целители, баксы и т.д., сопровождающие паломнические туры. Подобное характерно не только для Улытау, в тех или иных вариациях схожие процессы наблюдаются также и в южных регионах Казахстана.

Обход святынь на объектах Улытау происходит строго по часовой стрелке, что характерно для многих религиозно-духовных практик мира. Возможно, что улытауский ритуал восходит к буддийской практике, некогда распространенной на территории современного Казахстана. Примером могут служить не только данные известных исследований в Южном Казахстане [16-20], но и обследование древнего буддийского монастыря Кызыл-Кент в Каркаралинске (Карагандинская область). Этот объект изучается археологом Э.Р. Усмановой³ и по ее словам, когда монахи обходили, описывая круг этот крестообразный храм получалась живая мандала – знак вселенной.

Однако, возрастные представители местной общины Улытау говорят, что раньше (лет двадцать-тридцать назад) для поклонения святой горе, достаточно было просто взойти на нее без большинства нынешних обрядовых действий.

В Улытау смотритель-*шыракшы* Абдрахман Тукманбетов появился в 2012 году. Причиной этого стал, так называемый, «зов» горы, посланный ему через вещий сон (*аян*) местному целителю-баксы Бакбергону Аяшеву. Абдрахман Тукманбетов был вынужден переехать в Улытау из Узбекистана, где он всегда жил до этого. Со слов самого А. Тукманбетова, любезно согласившегося сопровождать нашу полевую экспедицию на

³Эмма Радиковна Усманова – старший научный сотрудник Сарыаркинского института археологии Карагандинского государственного университета им. Е. Букетова.

Аулие-тау, ему понадобилось более полутора лет, чтоб принять свое предназначение и перебраться навсегда в Казахстан для служения священной горе.

Улытауский регион изобилует сакральными природными местами и связанными с ними легендами, преданиями, поверьями и быличками, которые передаются из поколения в поколение. Определенная часть этого фольклорного нарратива собрана авторами у информаторов и из работ З. Чумаковой⁴ (см. таблицу 2).

Все представленные в таблице 2 нарративы можно разделить на четыре основные группы. Первая включает в себя нарративы, повествующие о культуре воды, гор (ущелей, пещер, камней и т.д.), деревьев – в общей сложности 8 нарративов. Вторая связана с зооморфными персонажами - культурами коня и змеи (всего 2 нарратива). Третья группа включает в себя нарративы, связанные с культурными героями, - пророками и святыми, воинами (полководцы, правители и т.д.), шаманами-баксы, представителями устно-поэтической традиции (акын, жыршы и т.д.) (в общей сложности 6 нарративов). К четвертой группе мы относим современные нарративы, которые характеризуются сочетанием всех объектов почитания.

Первая группа - один из самых многочисленных нарративов в регионе Улытау и вместе с тем, вероятно, наиболее архаичный, так как отражает представления о природной стихии - воде. Вода небесная (дождь, град, радуга) и наземная/подземная (реки, родники и ключи) здесь почитаема как «живая» и имеет статус *кие* (каз. «святая»). Разные аспекты святости воды в тюркской и казахской культурах достаточно хорошо разработаны в работах Н.Я. Коншина [12], В.Ф. Пояркова [21], Л.П. Потапова [22; 23], К.Ш.Шулембаева [24], Ш.Ж. Тохтабаевой [25], И.В. Стасевич [26] и многих других.

Привлекает внимание и топоним «Оркештау» (Грудь-гора). По В.Г. Богоразу [27] отождествление окружающей природы с общей формой или отдельными частями человеческого тела

⁴Чумакова З. Святой источник с тополями, или Теректы-Аулие // Жезказганская газета. 2003, 15 августа. С. 3.

Таблица 2 – Характеристика локального нарратива
сакральных природных объектов Улытау

Сакральный объект	Сюжет современного нарратива
<p>Теректы-Аулие (Святое тополинное место) – историко-археологический комплекс, на территории находится более 50 памятников от эпохи неолита до XIX в.: петроглифы, неолитические стоянки, поселения и некрополи эпохи бронзы, остатки штолен по добыче руд и полудрагоценных минералов, курганы раннего железного века и мазары IX, XVII - XIX в. и начала XX вв. казахских родов балталы и баганалы. Также на территории комплекса есть множество захоронений наподобие братской могилы, предположительно воинов.</p> <p>Наскальные изображения датируются различными эпохами: бронзы (конец II – начало I тысячелетия до нашей эры), сакской эпохи (XII век до нашей эры – первые века нашей эры) и петроглифы средневековья. 90% петроглифов составляют изображения лошади, относящиеся к эпохе бронзы.</p>	<p>Название «Терек» (Байтерек) в мировоззрении казахов - Мировое Древо - общеиндоевропейский архетипический культурный мотив.</p>
	<p>Воду местного родника местное население считает святой, целебной и использует ее при лечении различных заболеваний. Также считается, что родников на самом деле семь, но сейчас их точное расположение никто не знает.</p>
	<p>Легенда о наскальной композиции «танцующие лошади»: давным-давно в урочище пас табуны лошадей некий юноша, который очень любил играть на домбре. Один раз за ним решил понаблюдать хозяин этих лошадей. Каково же было его удивление, когда он увидел пастуха, лежавшего в тени и играющего на домбре и грациозных лошадей, танцующих под чарующую музыку пастуха. В следующую минуту танцевал уже сам хозяин лошадей.</p>
	<p>Легенда о Хазрет-Али и его коне Дулдулу: когда-то давным-давно весь израненный, убегая от своих врагов, святой добирается до Теректы. Рядом с тополями он увидел бьющий из земли живительный родник, окруженный густой травой и камышом. Утолив жажду и умывшись, Хазрет-Али обнаружил, что все царапины на его теле исчезли, прошла усталость. Здесь он молился Аллаху, и на одной из гранитных сопок остались следы от его колен и рук, а скальная ниша была его местом ночлега. Тут же есть следы от копыт его легендарного коня – Дулдулу. И с тех пор урочище стали называть Теректы-Аулие.</p>
<p>Нарратив о змее: в древнем колодце с кремниевыми жилами живет двуглавая змея, которая считается хранительницей этого святого места.</p>	

<p>Аулиетау (Святая гора, другое название Акмешит – Белая мечеть) – самая высокая точка горной гряды Улытау. Ее высота составляет 1134 метров надо уровнем моря. Несмотря на более 500 метров подъема, которые необходимо преодолеть, чтобы оказаться на вершине, паломники не перестают приезжать в это священное место.</p>	<p>Нарратив о роднике. Хозяйкой родника Аулиетау по преданию считается целительница Гулсара Ана. До сегодняшнего дня сохранилась молва о чудотворности этого родника. По мнению Абдрахмана Тукманбетова - шыракшы горы Аулиетау, чтобы попробовать целебной воды нужно всякий раз мысленно испрашивать разрешение у хозяйки. Также местные жители рекомендуют бросить туда монету – символическую плату за воду.</p>
	<p>Нарратив о семи святых. На горе Аулиетау похоронены Ырза-Ана, Кали-Ата, Турсын баксы-Ата, Гулсара Ана, Сапараулие Али, Тана Ана, Мурат-Ата, которые по легенды были знаменитыми баксы, жыршы и акынами. Хозяином горы Аулиетау считается сильнейший из всех святых Сапараулие Али.</p>
	<p>Нарратив об Асан Кайгы. По легенде на Аулиетау похоронен знаменитый степной философ, поэт-жырау и мудрец Асан Кайгы (XV в.), который был основным идеологом-вдохновителем при основателях Казахского Ханства – султанах Керее и Жанибеке. Также в народе считается, что Тана-Ана, захороненная на этой же вершине, является старшей женой Асана Кайгы.</p>
	<p>Нарратив о Зардеш-баба: давным-давно юноша Зардеш ночевал в одной пещере на Аулиетау. Во сне некая сила подняла его на ноги и повела на вершину горы. Тут небо осветилось золотом, и все вокруг засверкало. В сердце его родилась песня, и он запел ее. Луч, идущий сверху, коснулся его, и тогда Зардеш получил от Всевышнего знания, которые он должен был передать людям. На следующий день Зардеш пришел к людям в долину и стал им проповедовать Новое учение о Добре и Справедливости. Он сказал людям, что на горе к нему пришло Озарение, и он теперь знает, как люди смогут прийти к счастью. И пошел тогда Зардеш по земле и дошел до Ирана, где основал зороастризм и стали его люди звать Заратуштрой от казахского «Жаратушы» - «Творец».</p>

	<p>Нарратив о шаманском центре – <i>баксы ордасы</i>. Местное население считает, что у подножия Аулиетау некогда располагался центр шаманов – <i>баксы ордасы</i>, а некоторые из них захоронены на ее вершине. И якобы, сам великий полководец Александр Македонский (по-казахски Ескендир) пользовался услугами улытауских шаманов-баксы.</p> <p>«Танцующие» березы у подножия Аулиетау считаются священными, поэтому современные паломники щедро украшают лоскутками ткани стволы и ветки деревьев.</p>
<p>Едыгетау – пик Едыге расположен в 35 км западнее от села Улытау.</p>	<p>Согласно легенде, на вершине пика захоронены Едыге батыр и хан Золотой Орды Тохтамыш (Токтамыс). В народных сказаниях казахов, каракалпаков и башкиров Едыге-батыр является основателем Ногайской Орды. У жителей Улытау сохранилось изречение о временах правления бия Едыге: «Едыгеның майлы журты», что в смысловом переводе означает «сытый народ Едыге».</p>
<p>Оркештау (Емшектау) – самый низкий пик Улытау, по форме напоминающий женскую грудь. <i>Оркеш</i> – литературное название женской груди, а <i>емшек</i> – простонародное.</p>	<p>Местное население считает, что сами горы Улытау – это лежащая молодая женщина, а гора Оркештау – это ее груди. Популярное место женского паломничества, начинается у родника Гульсара Ана и заканчивается на вершине этой небольшой горы. В ущелье этой горы рекомендуется переночевать бездетным женщинам, вымаливая потомство.</p>

представляется одной из ранних религиозных представлений людей, а современная практика почитания этой невысокой гранитной горы женщинами соотносится с сакрализацией монголами и тибетцами пещер и горных ущелий как материнского чрева, что отмечено Л.П. Потаповым [23, с. 81].

Как видно из таблицы, вторая группа нарративов самая малочисленная, но очень важная для понимания культурного своеобразия региона, где в отличие от других областей в относительной целостности сохранились реликтовые элементы культа коня. Петроглифы Теректы-Аулие являются крупнейшей

в Центральной Азии каменной летописью, посвященной образу коня [28, с. 560].

Одним из наиболее устойчивых элементов в «конском» фольклоре Улытау является сюжет о святом шейхе Хазрете Али и его коне Дулдулу. Местные жители уверены, что скалы Улытау отмечены следами стоп и рук святого, а также следами копыт его коня. Так, согласно этому мотиву, своеобразные отметины человеческой ступни и лошадиного копыта есть в горах Арганаты (Улытауский район), в долине р. Сары-Су и в Каркаринских горах (Кокшетау).

Камни с изображением лошадиного копыта повсюду называют Тулпартас (Камень скакуна), - сообщают А.Х. Маргулан и др. [29, с. 13]. Нарратив с Хазретом Али характерен и для Западного Памира: термин «кадамджой» относится преимущественно к тем местам поклонения, где останавливался святой (хазрати 'Али, легендарный конь 'Али Дул-Дул, Зайн ал-Абидин) [30, с. 208]. Аналогичный камень со следами рук и коленей молящегося пророка Сулеймана (по другой версии - со следами молящегося Пророка Мухаммада) является основной святыней горы Тахти Сулейман, описанного И.В. Стасевич [20].

К.Ш. Шулембаев приводит интересный пример на казахстанских материалах: «...рядом с колхозом им. Чапаева Курдайского района имеется сопка, известная под названием Святая горка. Муллы, используя превратное представление о горе, сочинили легенду о том, что на камне якобы имеется след от колен, ладоней и ступней пророка, оставленный им во время моления (намаза)» [24, с. 42]. Так в практике почитания сакрального природного объекта переплетаются различные уровни мифорелигиозного мировоззрения: культ коня и культурного героя как доисламский и исламский культурные пласты.

Еще один важный для сакрального ландшафта Теректы-Аулие мифопоэтический мотив связан с образом змеи. «У казахов-кочевников Змея/й всегда выступал позитивным образом, помощником, наставником. Змея всегда символизировала сакральные силы Воды/Земли и все виды магии, связанные с этими стихиями. Уважение, испытываемое казахами к Земле и

Воде, проецировалось на образ Змеи, и здесь сохранился до сих пор целый комплекс табу, поверий, примет и практических действий» [28, с. 129].

Сам топоним «Теректы»/Байтерек (Мировое Древо) связан в тюркской/казахской мифологии с *айдахаром* (дракон/змей), каждый вечер поедаящим золотое яйцо (день) волшебной птицы Самрук, сидящей на вершине Древа. Образ змеи как *хранительницы и защитницы* - довольно частый сюжет в фольклорном нарративе, сконцентрировавшемся вокруг некоторых сакральных объектов Улытау. К примеру, по сведениям шыракшы Сембая у мавзолея Жоши хана (Джучи хан) «живет» огромная змея, которая является его хранительницей, родник Гулсары-ана по мнению местного шыракшы также находится под защитой змеи.

Как видно из таблицы, третья группа нарративов самая обширная, здесь все сюжеты нарративов связаны с культурными героями. Основными для Улытау являются пророк Заратуштра, святой Хазрет Али, Едыге батыр, хан Токтамыш, семь святых суфиев-баксы (Ырза-Ана, Кали-Ата, Турсын баксы-Ата, Гулсара Ана, Сапараулие Али, Тана Ана, Мурат-Ата), Асан Кайгы и другие. На наш взгляд, здесь очевидна своеобразная временная ось от эпохи железа до XX века.

Означенные три группы нарратива являются наиболее устойчивыми, и мы полагаем, потому уместно видеть в них специфическое смысловое ядро, вокруг которого формируются новые интерпретации, которые в свою очередь ложатся в основу новых обрядовых элементов в паломнической практике.

Интересна также группа популярных среди паломников сюжетов, связанных с различными трудностями восхождения к сакральному объекту – природными/естественными (крутые тропы или отсутствие таковых, заросли колючих кустарников, частая непогода и т.д.) причинами и «сверхъестественными» (духи-аруахи горы не пускают, сердятся; паломник нечист помыслами и т.п.). Полагаем, что часто «источником» таких историй невольно могут выступать сами шыракшы.

Любую информацию от хранителя, относящуюся к сакральному объекту, особенно иррационального характера, туристы и паломники воспринимают с разной степенью доверия. Однако в большинстве случаев люди с готовностью выполняют практически все предписания, упомянутые шыракшы (отметим, что в Улытау рекомендации хранителя имели характер советов и/или пожеланий, но никак не строгих обязательств).

Возможно, в дальнейшем, совершив такое «туристическое» или же религиозное пилигримство, каждый паломник в зависимости от своего воображения и степени погружения в действоведения воспоминаниями, пересказывает, рекомендует другим, объясняет. В результате чего нарратив расширяется и укрепляется, углубляя процесс сакрализации того или иного объекта, места.

Представленный в статье анализ показал, что практика почитания священных природных объектов, как и любой другой элемент культуры подвержена переменам. Трансформация паломнической обрядности обусловлена в равной степени изменениями и нарратива, и практических действий. Сосредотачиваться на выяснении, влияет ли нарратив на действия или же наоборот, нецелесообразно.

На примере паломничества к сакральным объектам Улытау очевидно, что нарратив определяет конкретные места паломничества (местный фольклор как предания о мифологических и культурных героях, животных и событиях) и определенные виды ритуальных действий (но не все). А паломники и туристы в зависимости от степени своей веры, кругозора, интеллекта, скорее всего, интуитивно вносят новшества в практический процесс такого пилигримства, влияя тем самым на укрепление сакрализации объекта.

Паломничество на Аулие-тау органично совмещает исламизированные элементы (чтение Корана, молитвы, воззвание к морально-нравственным устоям ислама, жертвоприношение и т.п.) и такие выраженные доисламские и неисламские формы обрядности как обращение к духам предков/*аруахам*, охраняю-

щим это место, «узелковая» магия, анимизм (поклонение воде, земле, ветру, солнцу), возведение туров/оба (они на пути к вершине горы встречаются повсеместно) и обход вокруг самых больших и т.д.

Существенная часть таких практик на природных местах, имеющих репутацию сакральных, идентична ритуальным действиям у рукотворных объектов в том же статусе. Но следует отметить, что в случае с последними (мазары, могилы, кенотафы) элементы мусульманской обрядности значительно преобладают. Это, безусловно, связано с сопровождающим нарративом, который и определяет специфику паломнических практик.

Необходимо отметить, что, анализируя сходства и различия ритуального паломничества к сакральным объектам, мы сталкиваемся с живым и весьма динамичным процессом мифотворчества. Полагаем, что здесь мы имеем дело не с реверсией *современного человека к каким-либо заблуждениям и пережиткам (хотя иногда наблюдается и это), а со стремлением обретения некоей стабильности - необходимого элемента устойчивой картины мира, как в собственной жизни, так и в других формах социальных отношений.*

«Включение» туристов и паломников-новичков в обрядность почитания сакрального, при которой они без слов выполняют большинство предписаний, не являясь при этом верующими или верящими людьми, может объясняться также и интуитивной потребностью стать частью коллективного сознания и коллективной памяти (тут рациональность уходит на второй план). При этом уже существующий и только формирующийся мифологический нарратив как результат мифотворчества становятся единым целым и выступают специфическим и насущным способом хранения и трансляции совокупного общественного опыта.

Полагаем, что процесс естественной сакрализации места через синтез нарративных смысловых интерпретаций и практических действий, довольно часто сопровождаются различными «нарративные спекуляции», способные нанести большой вред

автохтонным культурным традициям. Так, в Улытау мы наблюдали, как на передний план выносятся до недавних пор незнакомые местному населению исламизированные нарративы и практики, отодвигая в тень устоявшийся, привычный и понятный доисламский контекст.

Мы рассматриваем это как вполне реальную угрозу уникальным эндемичным культурным особенностям, свойственным тем ли иным сакральным местам и объектам. Возможно, поэтому большинство представителей местных сообществ часто отрицательно воспринимает инициативы активной популяризации священных мест, строительство инфраструктуры (визит-центры и т.п.), поступающие со стороны.

Действенными методами, противостоящими подобным спекуляциям и неизбежно сопутствующим им искажениям в истории, нам видятся объективные профессиональные научные исследования; активная краеведческая деятельность, в том числе и со стороны самого местного населения; целенаправленная и системная работа в изучении и популяризации собственного нематериального культурного наследия.

Особенно актуально это сейчас, когда мы восстанавливаем этническую и культурную память и ищем свое место в глобальном мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахметов К. Улытау. Книга-альбом. Астана: Фолиант, 2006. 344 с.
2. Султанова М.Э. Улар // В кн. Анималистическая вселенная казахской культуры в диаграмме эпох. Астана: КазНИИК, 2017. С. 77-80.
3. Бабаларсөзі: Жүзтомдық. Астана: Фолиант, 2006. Т. 32. Шежірелік дастандар. 400 б.
4. Данто А. Аналитическая философия истории. М.: Идея-Пресс, 2002. с. 194.
5. Юдин В.П. Чингиз-наме. Алматы: Гылым, 1992. 296 с.
6. Chidester D. Religion: Material Dynamics. University of California Press, 2018. p. 253.

7. Бедельбаева М.В. Научно-исследовательские и консервационные работы на святилище Теректи-Аулие в Улытауском районе // Вестник Карагандинского университета. Серия «История. Философия. Право». 2010. № 2 (58).с.5-11.

8. Абу Рейхан Ал-Бируни. Избранные произведения. I. Памятники минувших поколений. Перевод и примечания М. Салье. Ташкент: Издательство Академии наук Узбекской ССР, 1957. - Академия наук Узбекской ССР. Институт востоковедения). 1957. С. 290.

9. Россия. Полное географическое описание нашего отечества: Настольная и дорожная книга для русских людей: [В 19-ти т.]. Том восемнадцатый. Киргизский край / Под ред. В. П. Семенова и под общ. руководством П. П. Семенова. СПб.: А. Ф. Девриен, 1903. 479 с.

10. Валиханов Ч.Ч. Следы шаманства у киргизов // Собр. соч. в 5-ти томах. Алма-Ата, 1971. Т. 1. С. 501.

11. Левшин А.И. Описание орд и степей казахов. 2-е изд. доп. Астана: «Алтын кітап», 2007. Т. 9. С. 38.

12. Коншин Н.Я. От Павлодара до Каркаралинска. Путевые наброски // Памятная книжка Семипалатинской области. Семипалатинск, 1901. С. 26.

13. Терлецкий Н.С. Некоторые древние атрибуты мусульманских мест паломничества и поклонения (к вопросу о функциях и символизме туга) // Центральная Азия: Традиция в условиях перемен. Выпуск II. СПб.: МАЭ РАН, 2009. С. 113-114.

14. Кастанье И.А. Древности Киргизской степи и Оренбургского края // Труды Оренбургской ученой архивной комиссии. Вып. XXII. Оренбург, 1910. С. 53.

15. Lymer K. Rags and rock art: The landscapes of holy site pilgrimage in the Republic of Kazakhstan // World Archaeology. 2004. № 36(1). P. 162-166.

16. Бернштам А.Н. Историко-культурное прошлое Северной Киргизии по материалам Большого Чуйского канала // Избранные труды по археологии и истории кыргызов и Кыргызстана. Т. I. Бишкек, 1997. С. 151-152.

17. Ставиский Б.Л. Новое о буддизме в Средней Азии (по поводу статьи В. Д. Горячевой и С. Л. Лерегудовой) // Вестник древней истории. 1996. № 3. С. 193 -195.

18. Акишев А.К., Григорьев Ф.П. Археологические исследования буддийского монастыря Сумбе. История и археология Семиречья. Алматы, 2001. С. 131-141.

19. Литвинский Б.А. Еще о буддийских памятниках Семиречья // Вестник древней истории. № 3. 1966. С. 190-193.
20. Байпаков К.М., Трищенко А.П., Савельева Т.В., Ходжаев М.Б. Археологические исследования Южно-Казахстанской комплексной археологической экспедиции // Известия Министерства науки и высшего образования. Национальной Академии наук РК. 1999. № 1. С. 12-16.
21. Поярков Ф.В. Из области киргизских верований // Этнографическое обозрение. Кн. IX. 1891. № 4. С. 41 - 43.
22. Потапов Л.П. Умай-божество древних тюрков в свете этнографических данных // Тюркологический сборник, 1972. М.: Наука, 1973. С. 265-286.
23. Потапов Л.П. Элементы религиозных верований в древнетюркских генеалогических легендах // Советская этнография. 1991. № 5. С. 81.
24. Шулембаев К.Ш. Маги, боги и действительность (общее и особенное в религиозных верованиях казахов). Алма-Ата: Издательство «Казахстан», 1975. 128 с.
25. Тохтабаева Ш.Ж. Этикетные нормы казахов. Часть I. Будни и праздники. Алматы: IPUB, 2017. 400 с.
26. Стасевич И.В. Практика поклонения сакральным объектам и предметам в традиционной и современной культуре казахов и киргизов (в контексте изучения культа святых) // Центральная Азия: традиция в условиях перемен. СПб., 2012. Вып. 3. С. 112-149.
27. Богораз В.Г. Религиозные идеи первобытного человека (по материалам, собранным среди племен северо-восточной Азии, главным образом среди чукчей) // Землеведение. 1908. Кн. 1. С. 78-79.
28. Хазбулатов А.Р., Султанова М.Э., Шайгозова Ж.Н. Анималистическая вселенная казахской культуры в диаграмме эпох. Астана: КазНИИК, 2017. 560 с.
29. Маргулан А.Х. и др. Древняя культура Центрального Казахстана. – Алма-Ата: «Наука» КазССР, 1966. 445 с.
30. Васильцов К.С. Природные места поклонения Западного Памира // Центральная Азия: традиция в условиях перемен. Вып. 3. СПб.: МАЭ РАН, 2012. С. 205-243.

Список информаторов

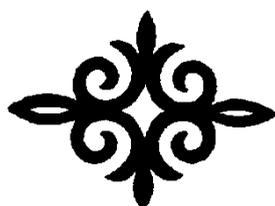
1. Кулжан Турсынмураткызы (1929 г.р.) – местная жительница.
2. Муканов Амангельды Муканович (1942 г.р.) – местный житель.

3. Шайгозов Наурызбай Муканович (1951 г.р.) – местный житель.
4. Бакберген Аяшев – баксы, народный целитель.
5. Кожаметов Бактияр Сапарбекович (1962 г.р.) – краевед.
6. Абдрахман Тукманбетов – шыракшы горы Аулиетау.
7. Сембинова Ляззат Абилкасимовна (1966 г.р.) – краевед.

Shaigozova Zh.N., Muzafarov R.R. Sacred landscape of Ulytau: spiritual harmony codes (on the example of honoring natural objects).

Abstract. The actual revival of the natural sacred sites worships and the inclusiveness of its new elements is an ongoing dynamic process. It correlates with the updating of the narrative, which is related to these sacral sites.

The article aims on identifying and analyzing the current practice of honoring of the natural sacred sites and the narratives associated with these sites. The focus of the study are the Ulytau worship natural sites and related narratives. The key study issues are the prerequisites for contemporary revival of the natural sacred places veneration and attributed narratives; the reason for its updating demand; and the core nature of these processes.



КУЛЬТУРНЫЙ КОД И КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ МЕТАФОРА: СОПРЯЖЕНИЕ КОНТЕКСТОВ

Проблема осмысления культурного кода в различных дискурсах и контекстах является одной из наиболее дискуссионных в современном гуманитарном знании. В этом отношении теоретические основания и художественная практика культурного кода вполне соотносятся с известной теорией концептуальной метафоры (далее – ТКМ), широко актуализированной, как минимум, последние 40 лет (в первую очередь, с выходом книги «Метафоры, которыми мы живем» Д. Лакоффа, М. Джонсона). ТКМ оперирует множествами данных речевого поведения, отражающего глубинную связь мышления и языка. Феноменологическую природу метафоры, в лингвокультурологическом понимании, ясно артикулирует В.А.Маслова: «Метафора имеет длительную историю изучения. Как объект философской и теоретической рефлексии метафора была вычленена еще в античности, с тех пор теоретическое знание постоянно возвращается к осмыслению этого феномена языка и сознания человека. /.../ Каждое направление в лингвистике предлагает свое понимание метафоры, свою классификацию ее функций, новые методики изучения. Переход на антропоцентрическую парадигму исследования языковых фактов обусловил новые пути исследования единиц метафорического плана, метафора стала ключевым понятием при изучении концептуальных систем» [1]. Любое изучение культурных кодов и концептуальных метафор в конечном итоге опирается на индивидуальный эмпирический опыт познания мира, определения и объяснения константных и переменных ментальных единиц. Существование и активное «воспроизводство» многих из них детерминировано культурной традицией, что четко и выпукло проявляется именно в литературе.

Являются ли оба термина синонимичными, а значит, взаимозаменяемыми? Думается, что нет. При достаточном семан-

тическом сближении все же они разные понятия. Культурный код – емкая структура широкого формата, способная включить в себя и метафору, и предметно-вещный, материальный мир с присущей ему атрибутикой, конкретикой, и различные метафизические и меметические «информационные образцы» [2] (А.Л.Зеленский) и многое другое. Хотя в художественном тексте он реализуется чаще всего в своей символической, условно-метафорической природе. Это соображение относится в первую очередь к мифам, легендам, преданиям, сказкам и другим условным формам. Сценарий мифа, его установка на предельную метафорику (вспомним, небезызвестное выражение Р.Барта «Мифом может быть все») и одновременно предметность, конкретность позволяет выстраивать в тексте простые и сложные, линейные и циклические связи, далекие и близкие пространственно-временные притяжения.

О.К.Аржанова, размышляя над проблемой функциональной заполняемости современного текста, отмечает: «Сходную мысль высказывал М.Бахтин и Ю. Лотман: «текст вообще не существует сам по себе, он неизбежно включается в какой-либо (исторически-реальный или условный) контекст. Текст существует как контрагент внетекстовых структурных элементов, связан с ним как два члена оппозиции». Оба исследователя, таким образом, постулируют тот факт, что художественный текст обязательно соотносится с «внетекстовыми рядами», без чего невозможна его интерпретация. Среди элементов, позволяющих включить произведение в гипертекст культуры, не последнее место занимают цитата и реминисценция, частные случаи проявления того диалогизма, о котором говорил М. Бахтин. Мы понимаем его как любой текст, обладающий ценностной значимостью для определенной культурной группы, включается во вновь создаваемый авторский текст, в котором занимает двойственное положение: с одной стороны, посредством цитаты два текста вступают в диалог, а с другой – «чужое» слово вступает во взаимодействие со «своим». Эта двойственность и породила, на наш взгляд, противоречивость и разночтения в самой поста-

новке проблемы цитаты и цитирования как приема мифопоэтического моделирования [3].

Ценностные ориентиры, заложенные в природе концептуальной метафоры, также важны в понимании культурного кода в литературном контексте. К примеру, различия между сложной древневосточной дипломатией, с массой ее церемониальных ритуалов, скрытых дворцовых интриг, и простодушием, искренним гостеприимством степняков в диалогии «Саки» [4] Б.Жандарбекова отражают специфические конструкты национального образа мира, а с другой стороны, выявляют кардинальные противоречия между представленными мирами. Детальные «мета-нарративные» (В.Шмид) описания вооружения, способов и приемов ведения войны, с массой важных, этнографически достоверных деталей враждующих сторон позволяют выявлять множество культурных кодов – этнокультурных, цивилизационных, региональных и других. Другими словами, информативное насыщение текста происходит через культурное кодирование различных бытийных, психологических, философских и иных эпистем (М.Фуко). Концептуальные же метафоры в силу своей природы переноса значения с одного явления (предмета, понятия) на другой сообщают тексту необходимый эмотивный заряд, выявляют скрытые механизмы событий, действий персонажей. К примеру, известная универсальная концептуальная метафора «любовь как болезнь» реализуется в тексте через историю запретной любви сакской царицы Томирис к своему телохранителю Бахтияру.

Интересное соотношение культурного кода как глобальной эпистемы и мифопоэтики конкретного текста мы можем найти в современных неомифологических парадигмах. В качестве категориального следствия функционирования неомифологического сознания выступает развитая интертекстуальность, в отдельных случаях перерастающая в гиперинтертекстовые и метатекстовые структуры. Ярким образцом такой интертекстуальной и контекстуальной игры является роман «Мой Рагнарек» [5] М.Фрая, построенного по мифоанalogии с первоисточником – древнеисланских песен «Старшая Эдда» и литературным архетипом – новеллой «Рагнарек» Х.-Л. Борхеса.

Другой немаловажный аспект сопряжения культурного кода и концептуальной метафоры – конструирование особого когнитивного пространства, моделирование собственной фикциональной структуры. Познание национально-культурных детерминант, определение и описание концептуальных метафор, в том числе связанных с историческим временем, служит раскрытию глубинных ментальных структур. Поиск, выбор той или иной когнитивной модели (мифопоэтика, концептуальные метафоры, реалемы, историософемы и т.д.) в литературном тексте неизбежно порождает цепь взаимосвязанных ассоциативных связей, отражающих и эмпирический опыт реципиента, и возможности дальнейшего построения сложных семасиологических структур. Тотальный дефицит времени современного человека, появление антропологического феномена «человек интернетный» также способствует изменению способа кодирования той или иной культурной информации.

Литература как отражение сознания и самоосознания личности становится привилегией редких интеллектуалов – чудаков, о которых размышляет с горечью Мамбет Казиевич, герой романа «Разлад» [6] Герольда Бельгера. В книге можно найти массу концептуальных метафор, отражающих специфику ментального пространства современного Казахстана, одновременно обозначены более константные культурные коды и метафоры – вера (иман), родина, аул, мечта. В тексте четко различаются разные миропространства и времени: советское время, время перестройки, современное время; военный, послевоенный, современный аул, город со всей его атрибутикой. При этом концептуальная метафора *разлад* связывает все нарративные планы героев. Можно сказать, что в данном случае эта метафора выполняет роль культурного кода времени так, как его понимают главные герои романа.

В заключение отметим следующее. Культурный код в литературном тексте часто является специфическим инструментом хранения и преемственной передачи важной информации об истории, времени, духовной и материальной культуре конкретного этноса, группы этносов, конкретного региона, той или иной цивилизации. Концептуальная метафоризация ориенти-

рована на ментальный уровень, отражение духовно-культурных ценностей. Однако предварительный небольшой анализ сравнения этих объемных эпистем показывает отсутствие принципиальных противоречий: обе нацелены на создание и воссоздание повествовательного каркаса текста, погружение читателя в волшебный мир литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маслова В.А. Теория концептуальной метафоры и её роль в современных лингвистических исследованиях. Режим доступа: <http://lingvodnu.com.ua/arxiv-nomeriv/lingvistika-lingvokulturologiya-2012/teoriya-konceptualnoj-metafory-i-eyo-rol-v-sovremennykh-lingvisticheskix-issledovaniyax/> (Дата обращения: 18.02.2019).

2. Зеленский А.Л. Общее введение в меметическую концепцию культуры // Современность: мир мнений. Философский альманах. 2007. № 1. С. 28-33.

3. Аржанова О.К. Функции цитат, реминисценций и аллюзий в сюжетообразовании прозаического произведения. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/funktsii-tsitat-reministsentsii-i-allyuzii-v-syuzhetoobrazovanii-prozaicheskogo-proizvedeniy#ixzz44lsNaRCR> (Дата обращения: 12.10.2018).

4. Жандарбеков Б. Саки: Исторический роман-диалогия. Алматы: Жазушы, 1993. 624 с.

5. Фрай М. Мой Рагнарек: Роман. СПб.: Амфора, 2013. 607 с.

6. Бельгер Г. Разлад: Роман. Алматы: Жазушы, 2008. 624 с.

Altybayeva S.M. Cultural code and conceptual metaphor: linking of contexts.

Abstract. Some aspects of the relationship between cultural code and conceptual metaphor are considered. The axiological and mental goals of both epistemes are distinguished. The phenomenological nature of the conceptual metaphor and cultural code in literary discourse is substantiated. The cultural code in the literary text is often a specific tool for storing and transmitting important information about the history, time, spiritual and material culture of a specific ethnic group, group of ethnic groups, a specific region, or a given civilization. Conceptual metaphorization is focused on the mental level, a reflection of spiritual and cultural values.

ЭВОЛЮЦИЯ ФЕНОМЕНА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Актуальная для романтизма проблема поиска художественных форм и способов авторского самовыражения приобретает значимость в XX веке в связи с развитием разнообразных модернистских течений (футуризма, дадаизма, сюрреализма и т.д.). Она получает решение в том числе в попытках выйти за рамки вербального творчества (совместить в одном произведении литературный, музыкальный, живописный, театральный и другие коды) с тем, чтобы наиболее полно, посредством разных органов чувств, воздействовать на реципиента, а также репрезентировать уникальную авторскую стратегию.

В меньшей степени интермедиальные инкорпорации свойственны «первичным», по Лихачеву, стилям (романский стиль, ренессанс, классицизм, реализм) [1, с. 164], что объясняется их направленностью на отражение, моделирование, замещение действительности. В таких стилях элементы, заимствованные из других видов искусства (описание картины, музыкального опуса и т.п.), играют роль референтов социокультурной среды. Соответствующую функцию экрана реальности выполняют описания художественных произведений в текстах А.И. Герцена (театральный дискурс в «Сороке-воровке»), А.Н. Островского (театральный дискурс в «Лесе», «Талантах и поклонниках», «Без вины виноватые»), Л.Н. Толстого (живописные полотна в романе «Анна Каренина»), Ф.М. Достоевского (изобразительные картины в романе «Идиот»), В.М. Гаршина (живопись в рассказах «Художники», «Надежда Николаевна») и др. Во «вторичных» стилях – эллинизме, готике, барокко, романтизме, модернизме, постмодернизме – наблюдается зеркальная ситуация: основным признается не мир реалий (референтов), а универсум текстов (знаков), сквозь призму которых рассматривается так называемая первичная реальность. При этом направлением, максимально открытым интермедиальным экспериментам, следует признать именно постмодернизм, в котором соединение

модернистских приемов и романтического мировоззрения дает возможности для поиска «новой писательской идентичности – как субъектной, экзистенциальной (телеология творчества, место художника в мире, духовное самоопределение), так и социально-исторической (принадлежность к литературному поколению, кругу, формирование литературной репутации)» [2, с. 74-75].

Постмодернизм диалогически связан с историей всей культуры. Одной из важнейших характеристик его дискурса выступает плюрализм языков и моделей, участвующих в создании текстов: интермедиальные цитации формируют социокультурный контекст, позволяющий связать художественное произведение со всей суммой предшествующих знаний. Таким образом, интермедиальные инкорпорации в постмодернистском тексте вызваны феноменом интертекстуальности: описание произведений других видов искусства, использование их семиотических кодов позволяют интегрировать текст в мировую культуру, обеспечивают множественность интерпретаций (сотворчество читателя), формируют свойственную данному направлению иррациональную, асистематичную, фрагментарно-осколочную картину мира.

Интертекстуальность как доминанта постмодернизма обуславливает трансформацию традиционной для предыдущих эпох стратегии самопрезентации писателя в тексте: с одной стороны, это приводит к феномену «смерти автора», его замещению авторской маской, а с другой стороны, к расширению метапоэтики текста. Происходит увеличение «жанров автописьма»: писательских мемуаров, романа о писателе, филологического романа; граница между художественным и нехудожественным дискурсами становится проницаемой.

Если интермедиальность рассматривается в рамках теории интертекстуальности и трактуется как один из ее видов (гиперссылки, выходящие за рамки отношений «литература – литература»), то метапоэтика должна пониматься как специфическая область интермедиальности (пересечение художественного и критического философско-филологического дискурсов). Следовательно, в более широком смысле интермедиальность есть

любой случай транспозиции одной знаковой системы в другую, непрерывный процесс взаимодействия текстов в общей цепи мировой культуры и науки. В более узком смысле интермедialность толкуют как взаимовлияние художественного литературного дискурса и невербальных знаковых систем (пространственных и музыкальных видов искусства), т.е. из определения исключается метапоэтическая составляющая, и интермедialный текст видится как поликодовое креолизованное сообщение, декодирование которого осуществляется на более высоком иерархическом уровне организации повествования.

Привлечение различных кодов к интерпретации текста становится возможным благодаря признаку открытости, позволяющему рассматривать каждую точку художественного дискурса как отдельный «организм», способный к саморазвитию. Используя внешнюю среду семиосферы, дискурс многократно воссоздает и динамически развивает свою интермедialную структуру через операции фрактальной самоорганизации.

В современных текстах количество и содержательная заданность интермедialных вкраплений диктуется постмодернистской эстетикой. Показательно, что, несмотря на декларации теоретиков данного направления об отмене авторитетов и градаций, остается релевантной иерархия в системе видов искусства: в связи с развитием кинематографа и опирающихся на видеоряд массовых коммуникаций наблюдается визуальная доминанта культуры и искусства. Экфрасис из риторического жанра превращается в метатекстовую вставку, которая эксплицирует творческие интенции писателя.

В отечественной и зарубежной прозе наблюдаются стратегии нарратизации экфрасиса, т.е. создаются тексты, в которых описания произведений искусства являются сюжетным, композиционным и смысловым центром произведения: «Храм Луны» П. Остера, «Афина» Дж. Бенвилла, «Фламандская доска» А. Перес-Реверте, «Меня зовут Красный» О. Памука, «Пушкинский дом» А.Г. Битова и т.д. В романе В.П. Аксенова «Вольтерьянцы и вольтерьянки» экфрасис – точка моделирования художественной реальности: «Глава первая, в коей парсуна превращается в роман, пустынные брега в парижскую Масленицу, портрет

Вольтера в живую персону, театральный скандал в триумф, трезубец Нептуна в объятия Морфея» [3, с. 7].

В «Ермо» Ю.В. Буйды вымышленное архитектурное сооружение в Венеции (палаццо Сансеверино) – метафорический аналог композиции текста: зачин каждого структурного элемента романа включает описание части дворца. При этом материальное пространство интерьера замещается артефактами – произведениями искусства: скульптурой «a la Bellini», картинами Джорджоне, Я. Тинторетто, Я. Пальмы и П. Бордоне, кьяроскуро Уго да Карпи и др. Венеция Буйды – не интермедialное воплощение реального географического объекта, а вербализованный культурный код, созданный полотнами итальянских живописцев. Экфразисы фиктивных изображений становятся элементами интертекстуальной игры, образуют сеть внутренних и внешних гиперссылок романа. По сути «Ермо» организован как интермедialный пастиш, что позволяет причислить его не только к романам-экфразисам, но и к романам культуры.

В подобных жанрах прообразы интермедialных инкорпораций, как правило, реальны (у Буйды – культурологические мистификации). Авторы, создавая центон из экфразисов художественных произведений, воплощая в сочинении музей артефактов, стремятся активировать в читателе некий культурный код, позволяющий посредством аллюзий воссоздать в подсознании все наследие мирового искусства. Феномен, вероятно, вызван постмодернистским переживанием кризиса культуры, вписывающимся в ряд понятий «конца литературы» Ж.-П. Миллера, «умирания искусства» В. Велде и «конца истории» Ф. Фукуямы. Прозаики пытаются продлить жизнь шедеврам, пусть в виде вторичных знаков, литературных симулякров.

Важно, что интермедialные реминисценции рассчитаны одновременно на массового и элитарного потребителя, обыгрывают расхожие шутки и слоганы и апеллируют к сверхэрудиции. В постмодернизме стерта иерархическая система ценностей. Иногда характеристика вкусовых предпочтений в искусстве, глубины познаний в нем моделируют образы персонажей романа. Примером могут служить Бенедикт, Никита Иваныч и

Федор Кузьмич из «Кысь» Т.Н. Толстой: первый – наивный невежда, второй – образованный человек, интеллигент, третий – эгоистичный маргинал. Бенедикт любит картины незамысловатого содержания и задорную музыку, что наглядно иллюстрирует Толстая посредством омонимов «Брамс – брамс»: для главного героя данное звуковое сочетание – описание игры захмелевшего Семена на подручном инвентаре. В сложном ветхозаветном сюжете, переданном полотном П. Веронезе «Нахождение Моисея», персонаж видит милых девушек с ребенком на фоне зари.

Постмодернистские персонажи нередко профессионально связаны с искусством. Например, Бенедикт из «Кыси» Т.Н. Толстой – начинающий скульптор, а главная героиня «Прохождения тени» И.Н. Полянской обучается игре на пианино. Интересно, что в произведении Полянской жизнь практически всех действующих лиц представляет собой разыгрывание литературных, драматургических, музыкальных (оперных) «сценариев»: отец – «бетховенско-вагнеровский» герой, в быту руководствующийся домостроем, мать в семейных отношениях ориентируется на поэму Н.А. Некрасова «Русские женщины» и пьесу Г. Ибсена «Нора», имя бабушки – аллюзия на лермонтовскую поэму «Демон». Тем самым писатель исследует и моделирует образ культуры как тотальной системы, отчуждающей индивида от естественного бытия и замыкающей его во вторичном пространстве – искусстве.

Исследование интермедиальных включений эффективно не только для понимания характеров главных героев и интерпретации текста в целом, но и при изучении идиостиля автора, тем более что в литературоведении XXI века внимание к индивидуальной картине мира писателя, его художественной стратегии возрастает. Интермедиация – свойство искусства Ренессанса, барокко, классицизма, романтизма и постмодернизма; она позволяет критикам выяснить эстетические предпочтения художников.

Особое значение металитературные тексты, излагающие замысел автора, его видение перспектив развития современного искусства, приобретают в творческой системе авангардизма, ве-

душим течением которой в настоящее время является концептуализм. Основоположник этого направления в русской литературе – Д.А. Пригов – разрабатывает жанр «предуведомления» – некое подобие предисловия, мотивирующее восприятие текста читателем с определенной точки зрения. Практически каждый цикл его стихотворений сопровождается авторским комментарием и философско-культурологической оценкой значимости цикла для современного искусства. Так называемая «литература анализа» или «рефлексивной литературе» в творчестве Пригова представлена также эссе, построенными на принципах дискурсивного повествования (по сути это философское рассуждение, основанное на теории сложных систем). Такой подход к презентации собственной художественной стратегии становится актуальным в эпоху постмодернизма, когда голос писателя растворяется в гипертексте; в концептуализме без присутствия интерпретатора (или авто-интерпретатора) произведение не является (а точнее – не считается) произведением [4, с. 99].

Итак, современных авторов отличает развернутая мета-поэтическая оценка их творческих экспериментов. Например, Д.Л. Быков в послесловии «Орфографии» настаивает на классификации ее как оперы, а не как романа, поскольку музыкальный текст, согласно автору, менее требователен к исторической достоверности, допускает большую степень условности. Кроме того, тематико-стилистическая замкнутость музыкально ориентированных металитературных произведений не позволяет использовать в них код масс-медиа, который традиционно воспринимается как более низкий в сравнении с артефактами высокого искусства (подробнее о влиянии СМИ на язык художественной литературы см. [5, с. 48], [6, с. 6-7]).

Концептуалистов, напротив, привлекает эстетика медиального шока, провокации, замкнутость языка СМИ. Так, цикл «Дети жертвы» (1998 г.) Д.А. Пригова представлен стихотворениями, содержательно напоминающими фрагменты журналистского расследования: в них поднимаются темы смерти и насилия, но тексты лишены трагического звучания. Таким образом поэт пародирует циничную бесчувственность средств массовой коммуникации, типичное для них стремление увели-

читать рейтинги программ за счет раскрытия сенсационных новостей. Парадоксально, что при этом в публицистике творчество концептуалистов популяризируется, положительно оценивается их эпатаж и определенный нигилизм.

Исследование творчества концептуалистов при изучении интермедиальной направленности современного искусства методологически оправдано, так как они продвинулись дальше характерного метареалистам и постмодернистам в целом интермедиального коллажа текстов нескольких гетерогенных медиальных рядов (литературы, живописи, театра, кинематографа и пр.) и создали произведения, в которых интермедиальные контексты сосуществуют как сверткостовое единство: различные виды искусства выступают равнозначимыми и взаимозависимыми.

Показательно, что концептуалисты используют в интертекстуальной игре дискурсы не только гуманитарных, но и точных наук. Например, Д.А. Пригов в его «конвенциональных текстах» преобразует нелитературный материал (официальные списки, фрагменты автобиографии, разговорные клише и т.п.) в литературу (метажаровый эксперимент описан писателем как «как-бы-литература» [7, с. 93]). «Конвенциональные тексты» – по сути матрицы, в которых концепты, составленные в ассоциативные ряды, изживают друг друга:

При мне скончались Пастернак, Ахматова,
Заболоцкий, Хармс, Введенский и Татлин
Пикассо, Матисс, Камю, Сартр, Дали и
Дюшан скончались при мне
И Эллиот, Паунд, Фрост, Борхес и
Феллини скончались при мне <...>
При мне объявились Рубинштейн,
Сорокин, Кабаков, Шнитке и Тарковский
И Сталлоне, Шварценеггер, Ким Бессинджер,
Майкл Джексон объявились при мне
И Тарантино, Платини, Ван Бастен,
Вик Вондерс объявились при мне [8, с.312].

Такая интермедиальная художественная практика представляется необходимым дополнением в современную жанровую систему: в эпоху, когда почти каждое выражение может быть

воспринято как аллюзия, исчезает потребность создания целостного композиционно и лексически организованного произведения; достаточно шаблона, который, посредством его заполнения различными концептами, открывал бы возможность новой интерпретации известных фактов и идей. Таким образом реализуется эмблематическая фигура постмодернизма – ризома.

Появление другого приговского интермедиального жанра – «стратификаций» – так же обусловлено культурным пространством XXI века, для которого характерно внимание к междисциплинарным исследованиям, в частности – к синергетике. Эта наука позволяет описать объекты разной природы с помощью близких математических моделей; концепция строится на таких философских принципах, как единство и борьба противоположностей, переход количественных изменений в качественные. Поэтому в качестве объяснений и доказательств в тексты Д.А.Пригова вплетаются алгебраические примеры: «И если взять все эти коэффициенты в их обратном значении – $1,8 + 173 - 3 = -3,5$ // И уподобить годам моей зрелости, то возраст мой будет $(56 - 25): 3 + 25 = 35$ лет-то мне всего» [8, с. 104] (во всех примерах сохранены авторская орфография и пунктуация). Металитература, объединяющая лингвистический, математический и прочие языки кодирования, выступает эффективным средством рефлексии, структурирующей художественный дискурс постмодернизма, ориентированный на элементы разных знаковых систем, разных уровней абстрактности.

Намерение Д.А. Пригова вывести литературу за рамки вербального творчества ярко реализовано в «стихограммах». Данные тексты представляют собой графически расположенные на листе повторяющиеся элементы накопившего культурные потенциал лозунга, афоризма, приказа и т.п. Интерпретационно значима не столько словесная, сколько изобразительная составляющая работы: обыгрываемая фраза-концепт (например, «Будь готов!», «Вначале было слово...», «Просьба освободить вагоны» и т.д.) либо перечеркивается другой фразой, либо дробится на части, либо демонстративно искажается. Подобный художественный принцип положен в основу пейзажей и портретов Э.Гороховского, Э. Булатова, О. Васильева и др. На их картинах

изображения, иронично имитирующие соцреалистическую манеру рисования, являются фоном для плакатных надписей (зачастую коммунистических лозунгов) через все полотно. Например, у Э. Булатова на идиллическом пейзаже написано «Не прислоняться», а на фотографическом портрете Л.И. Брежнев на фоне статуи В.И. Ленина – «Революция – Перестройка». Упомянутые произведения – типичные для концептуального искусства интермедийные пародийные пастиши.

Популярность и широкое использование в современном словесном искусстве металитературных форм зачастую объясняется постмодернистским принципом деконструкции и описывается как «кризис жанра». Однако целесообразнее было бы видеть в этом не трансформацию формально-содержательных структур вербального творчества, а заявленный концептуализмом отказ от литературоцентризма: автор изначально обращается к такой идее, которую возможно воплотить только посредством синтеза видов искусств, искусства и науки, компиляции художественных практик и механизмов расширенной аналитики.

Семиотические закономерности, действовавшие в художественном творчестве предшествующих эпох, отрицаются. Привычная ситуация музейной репрезентации артефактов замещается акционным и кинетическим искусством, «живописью действия» Дж. Поллока и Ж. Маттье. Формируется новый режим восприятия, в условиях которого пребывающий в движении зритель наблюдает за перемещающимися образами, возрастает запрос на иммерсивность.

Разновидностями акционного искусства является сонорная и визуальная поэзии, посредством которых современные авторы расширяют спектр приемов воздействия на публику: широко распространены мантрическое чтение стихотворений, включение музыкальных фраз, сопровождение текста урбанистическими звуками (рев мотора).

Визуальная поэзия – реакция на contemporary visual art и работы в артхаусном кинематографе. Нередко в данном формате репрезентуются ремейки популярных стихотворений. Например, Лаборатория поэтического акционизма (П. Арсеньев,

Д. Гатина, Р. Осьминкин) представила текст В. Некрасова «Ну знаете ли...» в виде клипа, где камера фиксирует вырезанные из пенопласта и закрепленные в лесу на веревках между деревьями огромные буквы. Постепенная, замедленная подача опространственного стихотворения отвечает атомарному принципу организации некрасовских произведений. Благодаря видеоизображению печатный текст приобретает иное измерение: появляется не новое в полном смысле произведение, а его вариация, некий симулякр исходного художественного объекта. Кроме того, молчаливое движение оказывается удачной метафорой паузной, вакуумной поэзии. Видеоосмысление литературных текстов опровергает мнение Ю.Н. Тынянова о том, что иллюстрирование стихотворений нарушает их образность, препятствует их эмоциональному восприятию [9, с. 311].

Наряду с видеоартом и саундартом, современное искусство представлено инсталляцией, перфомансом, медиаландшафтом и пр. Такие художественные формы рассчитаны на интерактивный диалог автора и реципиента, который из читателя превращается в зрителя, а иногда и в участника перфоманса. Каталожная поэзия Л. Рубинштейна замысливалась следующим образом: автор раздает написанные на карточках фрагменты текста слушателям, а те их зачитывают по принципу лото. Литературное чтение превращается в подобие спектакля без режиссера, в разновидность хэппенинга.

Как поэты ищут способы самовыражения за рамками литературы, так скульпторы и живописцы осваивают традиционный для вербального искусства носитель – книгу. Они стремятся расширить ее формальные и семантические границы, выйти из плоскости офсетных страниц в пространство образа, объема и звука, создать нечто неконвенциональное. Данная практика известна под названием «книга художника». Используя дерево вместо бумаги как книжный материал (А. Горшков), создавая книги-гармошки или книги-партитуры (М. Карасик), превращая пачки сигарет в книги (М. Погарский), разбрасывая художественный мусор на подоконнике и подписывая его строкой из ахматовского стихотворения «Когда б вы знали, из какого сора //

Растут стихи, не ведая стыда...» (М. Погарский), авторы обыгрывают понимание книги как сакрального предмета, предназначенного для хранения и передачи знаний. Подобные арт-объекты пополняют ряд текстов, в которых взаимодействуют дискурсы различных видов художественного творчества, при этом ни один из них не является главным.

Итак, интермедиальность в эпоху постмодернизма (как и в другие историко-культурные переходные периоды) вызвана интенцией писателей на расширение границ жанров, освоение новых средств выразительности, воплощение индивидуальных нарративных стратегий. Поэты и прозаики XXI века вслед за предшественниками экспериментируют с формой произведения, заимствуя из изобразительного искусства, кинематографа, театра и музыки жанровые структуры и композиционные приемы.

В гетерогенных вербальных текстах иные семиотические коды усиливают образность и эмоциональность. Интермедиальные инкорпорации начинают выполнять, наряду с сюжетоорганизующей и интерпретационной функциями, еще и игровую: экфрасисы становятся предметами интертекстуальных манипуляций, нередко перерождаясь в симулякры претекстов. Создатели текстов, представленные в произведениях только как маски, восполняют недостаток авторской интенции развернутой метапоэтикой, философским и филологическим комментарием своих идей. В следствие этого актуализируются мета- (литература о литературе, письмо о письме) и паралитературный (математико-технический) дискурсы.

Тенденция на замещение гомогенного словесного сочинения полихудожественным произведением обусловлена постмодернистским пониманием термина «текст», который воспринимается не только литературное письмо, но и все семантически значимые системы, сообщающие реципиенту связную информацию. В контексте научного знания XX-XXI вв. эволюция определений артефакта как художественного целого представляется как переход от произведения к тексту (Р. Барт), от текста к

медиакультуре, от культуры к медиакультуре. Таким образом становится возможным говорить о «тексте культуры» и «текстах искусства»; заимствуя и перерабатывая темы известных живописцев и композиторов, писатели пытаются разгадать, переосмыслить и преобразовать их код.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лихачев Д.С. Великие стили и стиль барокко // Развитие русской литературы X-XVII веков. СПб.: Наука, 1999. С.161-172.

2. Абашева М.П. Автоконцепция русской литературы рубежа XX–XXI вв. // Теоретико-литературные итоги XX века. Т.1. М.: Наука, 2003. С. 72-75.

3. Аксенов Вольтерьянцы и вольтерьянки. М.: Эксмо, Изографус, 2004. 560 с.

4. Бакштейн И. Итоги модернизма // Искусство XX века. Итоги столетия. СПб., 1999. С. 99-101.

5. Витковская Л.В. Художественный текст как когнитивный процесс и когнитивная система // Когнитивная парадигма. Тезисы международной конференции. Пятигорск: ПГУ, 2000. С. 48-50.

6. Авшаров А.Г., Шульженко В.И. Эстетические метаморфозы рекламного текста // Эстетика и прагматика рекламы. Материалы I Международного симпозиум. Пятигорск: ПГУ, 2016. С. 5-10.

7. Погорелова И.Ю. Концептуалистская стратегия как жанрообразующая система творчества Д.А. Пригова. Дис. ... канд. филол. наук. Пятигорск, 2011. 184 с.

8. Пригов Д.А. Исчисления и установления (стратификационные и конвертационные тексты). М.: Новое литературное обозрение, 2001. 320 с.

9. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. 576 с.

Pogorelova I.Y. Evolution of the intermediality phenomenon in the space of contemporary literature.

Abstract. The article explores the intermedial aspect of postmodernist literature, delves into the ecphrasis features in the works of verbal art, and the significance of metapoetic texts in to understand contemporary authors' authorial strategies. A particular attention is paid to meta-genre forms, such as visual poetry, sound art, performance, and an artist's book.

ФИЛОСОФЕМА «ПУТЬ» В КАЗАХСКОМ ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ

Историческая романистика выступает одним из наиболее развитых и популярных жанров в современной литературе Казахстана. Это закономерный процесс, в первую очередь связанный с необходимостью обоснования национально-культурной идентичности, сохранения особого *status quo* сложной древней истории Степи. В этом смысле философема *путь* четко коррелируется в казахской этнокартине мира с культурными кодами – историософемой *номад*, культуремой *Степь*, кодом *караван* и другими. В системе культурных кодов казахской литературы и искусства универсальный концепт *путь* обретает признаки объемного философского понятия, связанного с другим концептом *познание*. Отсюда известно: «Философия - путь познания» [1]. В контексте казахской – и шире номадической - культуры данная философема кладется в фундамент, основу этноментальности, национальной картины мира. Об этом давно и плодотворно пишут, размышляют многие ученые разных научных дисциплин, деятели искусства.

Интегральный характер данной универсальной философемы четко проявляется и в словесности, не только казахской, но практически во всех литературах мира. Из современных авторов можно назвать бразильца Пауло Коэльо, книги которого отличает сочетание развитого философского плана повествования с мистическим модусом, глубокими символами, известными архетипами. Путь кристаллизуется у него в Путь познания, на котором находятся все его герои (*Алхимик*, *Заир*, *Книга воина света и др*). Генетически свойственный для мифа (достаточно вспомнить теорию мономифа Дж.Кэмпбелла), а потом и фольклора сквозной мотив *дороги*, четко проявляется в художественной литературе, где становится лейтмотивом и ведущим образом. Конструкт *дороги* создает с концептом *путь* синонимическую, хотя и не абсолютную, семантико-стилистическую пару,

дубль, насыщая текст необходимыми и соответствующими тому или иному жанру ассоциативными, референциальными атрибутами. Если же рассматривать этот мотив сквозь призму теории культурного кода, то концепт *путь* является философемой, помещенной в конкретное художественное время и пространство.

Одновременно в художественном тексте указанные конструкторы присутствуют в своем прямом номинативном значении. *Дорога, путь, путешествие* - определенное пространственное перемещение кого-то из одной точки в другую. В исторической прозе Казахстана, насыщенной многочисленными сюжетными поворотами, все герои, персонажи постоянно находятся в движении. Хан (царь, император) посещает свои владения, направляется в ставку, перемещаются пешие войска и конница, мчатся гонцы, воины отправляются в разведку и др. История немыслима без движения. Панорамное воспроизведение масштабных батальных сцен, поединков, подготовки к сражению, осаде, штурма крепости, переправы через реку, включение массы других сопутствующих дескриптивных элементов (описание охоты, вооружения, обмундирования и родов войск, пищи правителей, простых воинов, быта, сигналов, родоплеменных отличий в одежде и т.д.) служат созданию полной картины того или иного исторического события. Референциальные аспекты исторического нарратива способствуют формированию целостного, эстетически многомерного впечатления о повествуемых событиях у читателя/реципиента.

Эта повествовательная стратегия успешно реализуется практически во всех крупных казахских исторических произведениях, начиная с *Кочевников* И.Есенберлина и до настоящего времени, к примеру, книг *Караван*, *Исполнины* Абая и Ауэза Тынибековых.

В романе *Саки* Булата Жандарбекова батальные и предбатальные (подготовка к войне, сражению, дипломатические ситуации) сцены занимают порядка 40% всего романного объема. Каждая ситуация выписана с большим мастерством, корректно и достаточно образно, сохраняя при этом необходимый национальный колорит. Созданию древней атмосферы служат и такие

дополнительные элементы поэтики, как описание и аутентичное представление мер длины, расстояния, веса, времени, количественного и качественного состава войск, вооружения, топографических и этнографических деталей (*на расстоянии двух дней пути, на расстоянии полета трех стрел, минули две луны, строго на запад*). Но центрирующим романский нарратив концептом, имеющим четкое аксиологическое значение, выступает философия *путь*, вбирая в свое ядерное окружение множество описаний сопутствующих объектов (гор, рек, долин и т.д.) и гетеротопий (кладбища, святилища). Приведем отрывок из романа *Саки*, повествующий о возвращении из Персии Рустама, царя тиграхаудов и мужа царицы масагетов Томирис:

«А саки шли и шли на север. Во взятых с налета селениях и городках они забирали лишь коней и пищу, оставляя взамен своих, измотанных, взмыленных, покалеченных. Один Жель шел налегке. Рустам берег своего любимца. Фарнак вел для своего молочного брата трех сменных могучих жеребцов. Саки вступили в предгорье. Впереди, на орлиных высотах, каменные твердыни урартцев. Две тысячи воинов могут осилить одну-две, но не десятки... Оставив в лагере триста воинов-тиграхаудов, Рустам с тысячью семьястами саков вступил на землю урартцев. Казалось, страна Урарту вымерла. Все дальше и дальше углублялись саки, не встречая ни одной живой души. Но опытный Рустам физически ощущал, что каждое движение его отряда под пристальным вниманием тысяч глаз. Горы становились все суровее, круче, переходы тяжелее и опаснее... Саки шли на пределе. Но шли упорно, по-волчьи, след в след, вперед и вперед» [2, с. 231-232]. Повтор глаголов движения, развертывание в нескольких проекциях пространственных линий (вниз - вверх, вперед, юг - север) создают впечатление достоверной картины похода саков из Персия на родину в Сакские степи.

Приведем пример из книги *Дантал (Исполины)* Абая Тынибекова, по нашему мнению, преемника художественной манеры предыдущего автора – Булата Жандарбекова:

«Солнце едва блеснуло своими первыми лучами по горным вершинам, а войска Бруакера уже вытянулись двумя ровными плотными рядами от их подножий строго на запад. Впереди, почти в самом центре, выстроились двадцать боевых колесниц с лучниками. Враг приближался и уже был виден. Конница персов, разбившись надвое, шла на флангах. Между ними, прикрываясь огромными щитами, также в два сомкнутых ряда двигалась вся египетская пехота, имевшее внешнее отличие от воинов Напаты лишь наличием кожаных панцирей, в остальном же являя собой ее точную копию. На расстояния трех полетов стрелы наступающие навстречу друг другу армии становились. Поднятая пыль медленно оседала, проясняя видимость. Шурдия, гарцуя на резвом скакуне, выехал далеко вперед» [3, с. 87-88]. В этом романе свой путь на Земле прокладывали и исполины, неведомые синетелье великаны, пришедшие из другого измерения. Но путь их был недолог, конец которого был предопределен.

В приведенных отрывках представлено движение войск, но в первом случае это путь Рустама домой, в сакские степи, во втором - дорога, ведущая к неминуемому сражению двух армий - противников. В первом случае концепт выполняет роль философема *пути* как *возвращения*, то во втором случае *дорога* приобретает черты реалемы в конкретном месте и времени.

В пути герои встречаются и расстаются друг с другом, там же погибают и там же избегают гибели, находят любовь и теряют ее. Но именно осознание своего жизненного пути, своего «я», предназначения придают этому концепту философскую глубину. Пространственные и временные рамки *пути/ дороги/ путешествия* в историческом нарративе не ограничиваются только изображаемыми событиями, но приобретают черты «растяженности» (В.Шмид), что диктуется самой природой эпического жанра.

Более широкий коннотативный смысл философема *путь* приобретает в связи с заложенными и развитыми в тексте скрытых смыслов – поиска народом *своего пути, сохранения и развития своего культурного кода, этничности, духовности*. В

центре любого исторического повествования – судьба народа, государства, находящегося не в изолированном состоянии, но в контексте Большого исторического, эпохального, времени. В этом аспекте с той или иной степенью достоверности, соотношения вымысла и реалистичности, их текстового объема казахские романисты вполне реализуют задачу масштабного панорамного изображения сложной и неоднозначной истории и предыстории народа.

В целом же, философема *путь* в структуре и семантике казахского исторического повествования выполняет несколько функций:

- номинативная;
- символическая;
- аксиологическая;
- когнитивная;
- коммуникативная;
- информативная;
- структурообразующая и другие.

Последняя функция реализуется, как правило, через включение в художественный текст большого количества батальных и иных картин, сопровождающих их дескриптивных элементов, формирующих также несколько фоновых дискурсов (этнографического, психотипического, коммуникативного и др.).

Концепт *путь* в прямой номинативной функции может рассматриваться и в межкультурном аспекте. Именно караванные пути в романе *Караван* Абая и Ауэза Тынибековых становятся мостом межкультурных коммуникаций, средоточием торговых, политических, экономических, правовых, военных связей между различными народами, государствами, цивилизациями.

В данном романе включение в текст множества историко-культурных, этнокультурных, универсальных мультикультурных кодов (исторический ономастикон, персонимы, мифологемы, ритуалемы, реалемы, фольклоремы и другие) также позволяет воссоздать особую атмосферу древнего мира могущественных кочевых и оседлых цивилизаций, конструируя обширный и неоднородный мета-нарратив.

Семантическое поле кода *караван* включает в себя несколько значений:

- мировая культурная универсалия;
- караван как торговое предприятие (*предметное значение*);
- «купеческий обоз с товарами на вьючных животных в пустыне или в степях (на Востоке)» (*предметное значение*) (*Толковый словарь русского языка*» под редакцией Д. Н. Ушакова);
- караван как временное передвижное жилище;
- караван как средство разведки, добывания секретных сведений о соседних государствах;
- караван как средство коммуникации; дипломатическая миссия;
- караван → жизнь (философема).

В структуре данного кода можно вычленить следующие взаимосвязанные компоненты:

- Архисема – *путь* и производные конструкты *путешествие, путник*.

- Концепт *путь* обретает признаки объемного философского понятия, связанного с другим концептом *познание*.

При этом возникает амбивалентная знаковая эпистема:

Путь → *познание мира*



Караван → *познание мира*

В контексте казахской – и шире номадической - культуры философема *путь* кладется в фундамент, основу этноменталитета, национальной картины мира. Она входит также в корпус мировых культурных кодов, иначе - универсалий, понимаемых как «общечеловеческие репрезентации культурного опыта и деятельности» [цит. по: 4, с. 23]. Само слово «караван» в русском языке считается «заимствованным не позднее XVII в. из тюркских языков, где *караван* < перс. *Kārvān* «караван», того же корня, что и др.-инд. *Karabhas* «верблюды»)» [<https://etymological.academic.ru>] и является достаточно употребляемым концептом в современной мировой литературе и искусстве.

Порождаемые данным кодом широкие рефлексивно-аллегорические смыслы выстраивают ассоциативно-ментальные мосты между прошлым, настоящим и прошлым каждого из героев романа: несправедливо осужденного китайского генерала Гуан Си, торговца из империи Маурьев Радхи, его возлюбленной гречанки Роксаны, дочери видного греческого купца Тридала, китайского ясновидца гончара Ту Доу, военачальника империи хуннов Тюйлюхой. Их караваны и сами жизни пересекаются в Бактрах (современный Афганистан), одном из древних торговых центров древней Азии. В аспекте нарратологии, данный топос в структуре романа выполняет функцию нарративного узла, детерминирующего динамику последующих событий, саму интригу повествования. Если до прибытия каравана Радхи в Бактры повествовательные линии (империя Цинь, империя хунну, империя Маурьев) развивались параллельно, не пересекаясь, то после встречи в одном месте (нарративном узле) караванов, сопровождающих разведчиков их держав, события становятся общими, одинаково важными для противоположных сторон.

Караван как базовый КК обретает также дополнительный смысл: караван как средство разведки, добывания секретных сведений о соседних государствах. Многоплановый принцип романного повествования позволяет выстраивать соответствующий многолинейный сюжет, гетеротопии инопространств (пустыни, горы, водоемы, караван-сарай, заброшенные хижины), в которых также разворачиваются события.

Поэтику текста отличает большое количество дескриптивных элементов, пространственных внутренних монологов и диалогов героев, через которые передаются важные информативные блоки и ценностные ориентации того времени. К примеру, назначение каравана, специфика его снаряжения дается через следующие наставления своим родственникам индийца Викрама (вайшьи - торговца): «Главное, братья мои и сын мой, подготовка каравана в дальнюю дорогу заключается в четырех вещах. Первое – это подбор вьючных животных. Второе – это выбор себе проводника. Третье – выбор пути, по которому поведешь

караван. И, наконец, четвертое – это выбор надежной охраны» [5, с. 158]. Цель торговых караванов потомственных торговцев - бактрийца грека Трибалла и индуса Викрама – установление торговых и дипломатических связей, непосредственное осуществление торговли (продажа - покупка товаров), получение прибыли, увеличение богатства, а также скрытая разведка. Для воинственных хунну торговля, снаряжение каравана – новое дело, поэтому стратегия оснащения, передвижения их каравана в корне отличается от обычной подготовки каравана. Если для первых торговый караван – это профессиональное занятие, то для вторых он превращается в военное мероприятие в неизведанные края с соответствующей атрибутикой и целеполаганием.

Код *караван* выполняет несколько функций, в первую очередь - функцию центрирующего культурного кода, с четко обозначенным аллегорическим и прямым словарным значением. Значение кода караван раскрывается путем включения и последующего кодирования торговых маршрутов трех соседствующих друг с другом могущественных империй: маурьев, хунну и ханьцев. Кроме того, можно обозначить его следующие функции:

- поэтологическая – организация и развитие собственно сюжета, системы персонажей, художественной интриги;

- когнитивная – познание мира, выстраивание сложных ассоциативно-ментальных мостов между прошлым, настоящим и будущим каждого из героев романа;

- кумулятивная – караван как связующий компонент между поколениями, межкультурного моста между различными этносами;

- аксиологическая – отражение культурно-ценностных ориентаций соседствующих империй – хунну, маурьев (Индия), ханьцев (Китай);

- дескриптивная – прямое и косвенное (через рецепцию персонажей, мета-нарративные включения) описание иерархии власти, хозяйственно-правовых, политических, религиозно-культурных особенностей, архитектуры, военной тактики и стратегии, географического положения (внутри государств и по пути следования каравана).

Караван, помимо предметного значения, приобретает глубокий философский смысл. Происходит метафоризация данной лексемы: караван → жизнь; караван → путь.

И именно метафорика данного конструкта становится ядром концептосферы романа. В пространном внутреннем монологе генерала Гуан Си обозначена основная идея произведения: «Не-разрывная череда следствий и причин, которые тянутся вереницей, словно караван, и имя этому каравану – жизнь. У каждого человека свой караван. Если попытаться расставить свести эти следствия и причины в строго определенной последовательности до самой первопричины и обозначить каждую из них одним словом, то в моем караване они назывались бы так: необходимость, зависимость, безысходность, ограничение, активность, неудовлетворенность, честолюбие, значимость, самооценка, достижение, полезность, полезность, целесообразность, трудолюбие, цель, желание, возможность, способность, разум и природа» [5, с.46].

Исследование особенностей репрезентации кода *караван* выявляет его следующие эксплицитные и имплицитные характеристики:

Эксплицитные характеристики: целеполагание; временность (караван как временное предприятие, имеющее начало и конец); длительность; передвижение; возвращение; наличие людей, вьючных животных; провиант; опасность; охрана.

Имплицитные характеристики:

- трансформация предметного значения кода *караван* в развернутую концептуальную метафору *жизнь – караван*;
- караван → путь → познание (окружающего мира, себя);
- караван → разведка;
- караван → коммуникация;
- караван → дипломатия (установление и развитие межгосударственных отношений);
- караван → открытие новых торговых путей, установление экономических и культурных связей;
- караван → соединение судеб героев романа.

Играя роль художественной константы, концепт «караван», встраиваясь в более широкий код – философему *путь*, приобретает синестезийно емкое значение самой человеческой жизни. Соположенность пространственных и временных атрибуций каравана жизни того или иного героя создает в тексте специфическую «повествовательную нить» между «горизонтальной и вертикальной осями наррации, на которую указывал Р.Барт. «Можно выделить разное число уровней в произведении и дать им различные определения, однако несомненно, что любой повествовательный текст представляет собой иерархию таких уровней. Понять какое-либо повествование - значит не только проследить, как разворачивается его сюжет, это значит также спроецировать горизонтальные связи, образующие повествовательную «нить», на имплицитно существующую вертикальную ось. Чтение (слушание) рассказа - это не только движение от предыдущего слова к последующему, это также переход от одного уровня к другому» [6]. Эта нить повествования связывает структурно обособленные части текста (нарративы о трех крупнейших древних империях Азии – Маурьев, Хунну, Цинь) в единый меганарратив.

В рассматриваемых романах (*Саки, Исполины, Караван*) значительный текстовый объем составляет описание собственно государственного и хозяйственного устройства, политики, экономики, истории и культуры трех империй древней Азии – маурьев, хунну, ханьцев. Как правило, в произведениях исторического жанра подобные дескрипции служат фоном для сюжетной коллизии, раскрытия основной идеи, художественной интриги. В романе *Караван* обозначенный дескриптивный блок приближается к количественно избыточному пороговому показателю (более 30%). Наиболее частотными становятся этнокультурные и историко-культурные коды, раскрывающие специфику материальной и духовной культуры того или иного народа (народов). Одновременно включение множества этнокультурных дескрипций отражает кардинальные различия в становлении государственности, этике, психологии, принципах наследования, системах экономики и права между империями.

Неоднородная концептосфера романа «Караван» детерминирована также и множеством символов и метафор из различных культур. Калейдоскоп ландшафтов по пути следования караванов соседствующих империй выстраивает сложную композицию и стилистику романа, его пространственно-временную протяженность.

Объемный код *караван* имеет амбивалентную, двойную природу. С одной стороны, это пространственно-временной код, с четким предметным значением. Караван - торгово-разведывательное предприятие, осуществляющееся в конкретном времени и пространстве, с заданной продолжительностью. Это значение кода караван является базовым для развития собственно сюжета. Но не главным в отражении философии и концептосферы произведения.

Для раскрытия же концепции романа, данный код приобретает метафорическую семантику. Предметный код (историософема *караван*) трансформируется в другой тип культурного кода – философему *караван*, встроенную в более широкий код *путь*. Предельная метафоризация данного понятия происходит за счет параллелизации его значений – прямого и переносного, имплицитного выстраивания расширенных ассоциаций, когнитивных, ментальных платформ.

Главной является идея каравана как определенной философии, метафоры применительно к жизни человека. Долгий и опасный путь каравана – это прямое значение данного кода – экстраполируется и на концепт жизнь. Жизнь человека также долга и полна опасностей, радостей, открытий, неожиданных встреч и расставаний. Жизненный путь и маршрут каравана соотносятся друг с другом на глубоком ментальном уровне, порождая закономерные ассоциативные параллели. Молодой индийский торговец Радха в этом путешествии встретил свою любовь, возмужал, многое осознал. Так же, как и закаленный в боях, изгнанный по доносу китайский генерал ведет свой караван жизни, хотя и половина его пути уже пройдена. Как отмечает С.В.Ионова, «восприятие и переработка концептов художественных текстов есть путь постижения духовных ценностей эпохи» [7, с.101].

Следующий аспект семантики данного кода: ориентиры каравана и параллельно ориентиры жизни. В обоих случаях ориентиры могут быть изменены по воле случая, обстоятельств, провидения в конце концов. Так происходит с главными героями романа. Есть караванные пути проторенные и есть новые, неизведанные. Внешняя интрига романа как раз состоит в открытии новых караванных путей, которые открывали для себя три могущественные империи древней Азии – Маурьев, Хунну, Цинь. Свои *караваны жизни* ведут и главные герои романа – представители этих государств.

Для каравана очень важно – не сбиться с пути, не потерять ориентир следования к цели назначения. Это его первейшая задача, в противном случае – провал предприятия, даже гибель. Нужно идти точно по маршруту. Такая же параллель возникает и при осмыслении метафоры жизни как каравана. Такая задача стоит и перед человеком – не сбиться с пути, следовать за своей путеводной звездой. Именно это понимание философы караван лежат в основе концепции произведения. Это смысловое ядро данного романа.

Двойная концептуальная метафора – караван – жизнь и жизнь как караван – встраивается в более объемный код – философу *путь*, один из основных культурных кодов исторической романистики Казахстана. Философема *путь* становится базисом как для развития собственно сюжета, так и центральной компонентой в постижении и раскрытии ценностных ориентиров описываемой эпохи с четкой проекцией на философское осмысление поднимаемых вопросов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Философия - путь познания. Режим доступа: http://luniverse.org/theosophy_002.html (Дата обращения: 13.10.2017).
2. Жандарбеков Б. Саки: ист. роман-диалогия. Алматы: Жазушы, 1993. 624 с.
3. Тынибеков А. Исполнины: ист.роман. Кн. 2. Дантал. Астана: Фолиант, 2008.

4. Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. М: Флинта, 2010. 256 с.

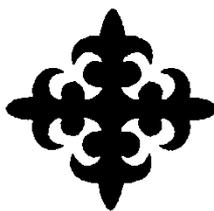
5. Тынибековы А., А. Караван. Исторический роман. Астана: Фолиант, 2014. 464 с.

6. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // От структурализма к постструктурализму. Французская семиотика. М.: Прогресс, 2000. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bart/index.php (Дата обращения: 12.05.2017).

7. Ионова С.В. Текстовая компетенция и проблема формирования концептосферы языковой личности. Материалы Конгресса МАПРЯЛ 24-27.X.2007 г. СПб.: МИРС, 2007, с. 100-102.

Altybayeva S.M. Philosophem “way” in the structure of the Kazakh historical novel.

Abstract. In the article, from a narratological point of view, actual problems of the functioning of a cultural code in an artistic text are considered. The semantics and functions of the philosophem *way* are identified and grounded in the Kazakh historical novels. Cultural coding and subsequent decoding of the different information can occur due to the introduction of direct descriptions, plot scenes. In the context of the Kazakh - and broadly nomadic - culture, this philosophem is placed in the foundation, the basis of ethnic mentality, the national picture of the world.



СЕМАНТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПУТЕШЕСТВИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.С. ГУМИЛЕВА КАК ПОГРУЖЕНИЕ В КУЛЬТУРУ

Литературное путешествие в определенном смысле является константой мировой литературы: практически во всех традициях, во все эпохи и в любой культурной парадигме существует соответствующий комплекс или код мотивов. Жанр литературного путешествия – «скитания», «хождения», «письма путешественника», «путевые записки» и иных форм изложения впечатлений от путешествия является одним из самых распространенных в мировой литературе.

Один из авторитетных специалистов-травеологов, В.М. Гуминский, жанр путешествия определяет как «литературный жанр, в основе которого описание путешественником (очевидцем) достоверных сведений о каких-либо, в первую очередь, неизвестных или малоизвестных странах, землях, народах в форме заметок, записок, дневников (журналов), очерков, мемуаров...» [1, с.34].

Начало XX века в русской литературе ознаменовалось необычным подъемом интереса к литературному путешествию, чему способствовали не только путешествия поэтов и писателей в туристических целях, но и стремительно меняющиеся исторические обстоятельства.

Среди авторов Серебряного века семантический комплекс литературного путешествия ярче всего представлен именно у акмеистов – в школе символизма, футуризма, имажинизма и других менее заметных течениях не оказалось значимых травеологов, получивших воплощение в виде крупных произведений (циклов очерков, циклов стихотворений, сборников и пр.). Если отталкиваться от внутренней формы слова «акме» («высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора»), акмеисты действительно обращались к моментам расцвета, наивысшего напряжения духовных и телесных сил, высшей точки развития

какого-либо явления. Для человека таким моментом часто является путешествие – выключение из привычной однообразной реальности, открытие новых земель, получение новых впечатлений. Даже туристическая поездка может стать моментом обновления и напряжения, а путешествие в дикую природу, путь первооткрывателя, конкистадора, тем более, представляет собой момент высшего телесного и духовного напряжения. Акмеисты заявляли о себе как о литературном течении, вбирающем лучшее из мирового культурного наследия, некий синтез традиций.

Семантический комплекс путешествия в акмеизме наиболее полно и разнообразно представлен в поэтическом и прозаическом творчестве Н.С. Гумилева, который позиционировал себя не только как основателя акмеизма, но и как прославленного путешественника. В его творчестве выявлен значительный корпус реальных (а не вымышленных) путешествий, добровольных (а не вынужденных). По типологии сюжета вычленяются путешествия-открытия новых земель (восходящие к травелогам Марко Поло и Афанасия Никитина); и, в меньшей мере, туристические вояжи. Выявленным сюжетам соответствуют и типы лирического героя-путешественника (конкистадора, пассионария-открывателя новых земель, воина, туриста и т.п.).

Использование мотива путешествия в произведениях о перемещениях героев выступает в качестве идейно-тематической и сюжетно-композиционной основы и позволяет соединять микросюжеты в единое целое. Осмысление и систематизация многообразия форм и жанров воплощения литературного путешествия позволяет ввести понятие *семантического комплекса путешествия*, под которым подразумевается мотивное и образное единство, связанное с центральной идеей перемещения и трансформации и получающее воплощение в различных жанровых и текстовых формах.

В акмеистическом путешествии значимым становится вектор движения в пространстве «тоски по мировой культуре»: путешествие совершается в целях приобщения к некоему культурно значимому пространству, погружения в различные

временные пласты, переживания событий истории указанной местности. Н.С. Гумилев был первопроходцем тематики путешествий в акмеизме – его маска конкистадора, искателя приключений, этнографа и даже воина оказывается смысловой доминантной творчества.

Комплекс мотивов, связанных с путешествием, является центральной точкой притяжения в творчестве Н.С. Гумилева. Важность мотива пути, перехода, движения в лирических, прозаических и драматических произведениях поэта подчеркивается в исследованиях Л.Г. Кихней, Ю.В. Зобнина, Е.Ю. Раскиной, А.А. Кулагиной, Е.В. Меркель, Е.Г. Раздьяконовой, Е.Ю. Кармаловой, О.В. Панкратовой, П.В. Паздникова. В работах этих авторов отмечается, что путешествие – центральная тема для понимания лирического героя стихотворений Н.С. Гумилева, который изображается в основном как открыватель новых земель.

В жанровом отношении травелоги Гумилева представляют собой путевые очерки и путевые дневники (в прозе) и лирические путевые зарисовки, чаще всего собранные в циклы. К последним, прежде всего, следует отнести обширный цикл стихотворений, посвященных Африке. На втором месте после Африки следует «итальянский» цикл, затем – «скандинавские», «восточные» и «российские» лирические путешествия. При этом каждый географический цикл имеет свою структурообразующую константу.

Первый сборник произведений Гумилева открывается стихотворением, в котором авторская маска сразу же задает образ путешественника, поэта, конкистадора. Тема пути, движения, бесконечного путешествия возникает в первых же строках:

Я конкистадор в панцире железном,
Я весело преследую звезду,
Я прохожу по пропастям и безднам
И отдыхаю в радостном саду. [4, 34]

Именно мотив пути является важнейшим, нередко сюжетообразующим в ранних гумилевских стихотворениях. Хрестоматийным примером может быть названо первое стихотворение сборника «Путь конкистадоров», где представлена раннеак-

мистическая концепция пути, связанная с поступательным преодолением «символистского кода». Образ странника встречается во всех сборниках поэта, но в разных ипостасях. В сборнике «Путь конквистадоров» – это образ странствующего рыцаря, завоевателя экзотических земель. В «Романтических цветах» – это скиталец, основная цель которого неведомая красота. В «Жемчугах» в образе странника предстает Капитан, жаждущий открывать новые земли и покорять мир. В сборнике «Чужое небо» мореплаватель становится философом. Переход к стихотворениям-«образам» начинается в сборнике «Жемчуга» и продолжается вплоть до «Шатра» и «Огненного столпа». Поздние стихотворения, содержащие семантический комплекс путешествия, синтезируют «травелогические» стратегии, использованные поэтом ранее, и в то же время включают в себя мистические (духовно-визионерские) путешествия, зачастую отсылающие к архетипам мировой культуры.

Путешествия Гумилева-человека и его лирического героя представляли собой осознанное волевое решение, в том числе среди вымышленных путешествий, герои которых далеки от облика самого автора (путешествие паломника Ахмет-Оглы, никогда не осуществленное в реальности Гумилевым путешествие в Китай и пр.).

Путешественник, в представлении Гумилева, делится новыми впечатлениями, рассказывает заинтересованной аудитории о тех вещах, о которых она не знает – и не узнала бы без путешественника. Поэтому в стихотворениях, посвященных туристическим и различным поездкам во многие страны и на разные континенты Гумилев позиционирует свои впечатления как уникальные, для чего им вырабатывается типовая формула описания города и его достопримечательностей.

Главной «точкой притяжения» путешествий Н.С. Гумилева является, безусловно, Африка – различные поездки на «черный континент», хотя и не были географически весьма обширными, имели большое научное, этнографическое и литературное значение. В художественном описании своих путешествий – как прозаических, так и стихотворных – автор занимает некую архе-

типическую позицию «старшего» – он «показывает» Африку как опытный экскурсовод, каталогизируя свои впечатления, повествуя о них с упоминанием исторических и культурных реалий и курьезов. Если впечатления от других населенных пунктов Гумилев описывает скорее в ключе личного восприятия, то по отношению к Африке он скорее позиционирует себя как первооткрывателя и ученого.

Образ города, поселка, континента в литературном путешествии рассматривается нами как культуроним, поскольку географический объект становится культурно значимым – приобретает коннотативную совокупность смыслов, обусловленную впечатлениями путешественника. В свете художественного осмысления культуронима особую значимость приобретают материальные свидетельства путешествия, travel-предметы, которые выступают носителями воспоминаний о совершенной поездке и удерживают семантическую связь с путешествием.

Теоретический анализ наиболее значимых моментов семантического комплекса литературного путешествия в акмеизме позволяет сформулировать модель «центр – ближняя периферия – дальняя периферия», в которой в центре будет находиться жанр травелога как такового, на ближней периферии – обращение к комплексу мотивов литературного путешествия, на дальней периферии – атомарное использование какого-либо мотива, связанного с путешествиями.

Лирический герой Гумилева – активный путешественник, первооткрыватель, пассионарий. Е. Сорокина пишет: «Николай Степанович предугадал появление пассионарности, разработанной впоследствии как теория в работах известного историка – Л.Н. Гумилёва, поскольку в своем творчестве поэт прославлял тех, кто бесстрашно смотрел смерти в лицо. Это и «конквистадоры в панцире железном», и путешественники, «умиравшие от жажды в пустыне», и «открыватели новых земель». У героев Гумилёва чувство риска, пассионарности во имя идеи постоянно преобладало над инстинктом самосохранения» [2]. Следует отметить, что Гумилев-отец не «предугадал», а явился прямым вдохновителем и источником образа пассионария в научной

концепции Гумилева-сына. Слова Л.Н. Гумилева «Деяния, продиктованные пассионарностью, легко отличимы от обыденных поступков, совершаемых вследствие наличия общечеловеческого инстинкта самосохранения, личного и видового. Не менее отличаются они от реактивных акций, вызываемых внешними раздражителями, например вторжением иноплеменников. Реакции, как правило, кратковременны и потому безрезультатны. Для пассионариев же характерно посвящение себя той или иной цели, преследуемой иной раз на протяжении всей жизни» [3], – в полной мере применимы ко всем действиям Н.С. Гумилева: экспедициям в Африку, реакции на социальные изменения в России и пр. И ярчайшим способом проявления пассионарности становится именно путешествие – как реальное, так и воображаемое.

В подборку произведений, вдохновленных Италией, входят стихотворения «Венеция», «Фра Беато Анджелико», «Пиза», «Рим», «Падуанский собор», «Генуя», «Болонья», «Неаполь», «Вилла Боргезе», «Флоренция».

Итальянские города у Гумилева существуют во времени, и в каждом стихотворении он обращается именно к историческому опыту, пережитому данным культуронимом. Так, в стихотворении «Рим» описаны впечатления автора, укладываемые в общую «канву» «итальянских» стихов – воспоминание об истории города и изображение картин, в которых история и современность равнозначны и одновременно «находятся» на улицах города, т.е. существуют параллельно.

Во всех случаях в первой строфе задаются координаты времени суток – момент восприятия «моментальной фотографии»:

*Поздно. Гиганты на башне
Гулко ударили три.* [4, с.192] ((«Венеция»)

*В стране, где гиппогриф веселый льва
Крылатого зовет играть в лазури,
Где выпускает ночь из рукава
Хрустальных нимф и венценосных фурий...* [4, с.194] ((«Фра Беато Анджелико»)

*Солнце жжет высокие стены,
Крыши, площади и базары. [4, с.200] («Пиза»)*

*Нет воды вкуснее, чем в Романье,
Нет прекрасней женщин, чем в Болонье,
В лунной мгле разносятся признанья,
От цветов струится благовонье. [4, с.220] («Болонья»)*

*Как эмаль, сверкает море,
И багряные закаты
На готическом соборе,
Словно гарпии, крылаты... [4, с.222] («Неаполь»)*

*Из камня серого иссеченные вазы,
И купы царственные ясени, и бук,
И от фонтанов ввысь летящие алмазы,
И тихим вечером баюкаемый луг. [4, с.332] («Вилла Боргезе»)*

После того, как заданы координаты восприятия, картина как бы начинает «проявляться»: возникают конкретные детали, часто с упоминанием топонимов, имен и разнообразных деталей:

*Город, как голос наяды,
В призрачно-светлом былом,
Кружев узорней аркады,
Воды застыли стеклом. [4, с.192] («Венеция»)*

*Пускай велик небесный Рафаэль,
Любимец бога скал, Буонаротти,
Да Винчи, колдовской вкусивший хмель,
Челлини, давший бронзе тайну плоти.*

*Но Рафаэль не греет, а слепит,
В Буонаротти страшно совершенство,
И хмель да Винчи душу замутит,
Ту душу, что поверила в блаженство. [4, с.194] («Фра Беато Анджелико»)*

*Все спокойно под небом ясным;
Вот, окончив псалом последний,
Возвращаются дети в красном.* [4, с.200] («Пиза»)

*Лишь фонарь идущего вельможи
На мгновенье выхватит из мрака
Между кружев розоватость кожи,
Длинный ус, что крутит забияка.* [4, с.220] («Болонья»)

*Пахнет рыбой, и лимоном,
И духами парижанки,
Что под зонтиком зеленым
И несет креветок в банке...* [4, с.222] («Неаполь»)

*В аллеях сумрачных затерянные пары
Так по-осеннему тревожны и бледны,
Как будто полночью их мучают кошмары
И пеньем ангелов сжигают душу сны* [4, с.332].
(«Вилла Боргезе»)

Как отмечает исследователь Е.Ю. Раскина, в стихотворениях поэта топонимы превращаются в «культуронимы»: восприятие любого города детерминировано его культурой и историей: «Культуронимы – это историко-культурные и религиозные центры-локусы. Бесспорно, в произведениях Н.С. Гумилёва есть топонимы, не являющиеся культуронимами, не наполненные культурными и сакральными смыслами, однако в задачи данного исследования не входит рассмотрение подобной топонимики. Такие топонимы имеют «проходное» значение, не обладают образно-символическим содержанием, не участвуют в создании художественной образности.

В отличие от топонима, для культуронима значимо, прежде всего, его культурологическое и мифологическое содержание. Под культуронимами мы понимаем пространственно-временные центры мировой культуры и истории, сакральные центры земли, являющиеся элементами сакральной географии» [5, с.12].

В описании деталей ближе к концу стихотворения обязательно используется отсылка к историческим событиям:

*Лев на колонне, и ярко
Львиные очи горят,
Держит Евангелье Марка,
Как серафимы, крылат [4, с.192].* («Венеция»)

*Где ж они, суровые громы
Золотой тосканской равнины,
Ненасытная страсть Содомы
И голодный вопль Уголино?*

*Ах, и мукам счет, и усладам
Не веками ведут – годами!
Гибеллины и гвельфы рядом
Задремали в гробах с гербами [4, с.200].* («Пиза»)

*И они придут, придут до света
С мудрой думой о Юстиниане
К темной двери университета,
Векового логовища знаний [4, с.220].* («Болонья»)

*А за кучею навоза
Два косматых старика
Режут хлеб... Сальватор Роза
Их провидел сквозь века [4, с.222].* («Неаполь»)

*Здесь принцы грезили о крови и железе,
И девы нежные о счастье вдвоем,
Здесь бледный кардинал пронзил
себя ножом [4, с.332].* («Вилла Боргезе»)

В последней строфе «итальянских» стихотворений, как правило, упоминается некая отсылка к иному миру: упоминание призраков, дьявола, высших сил или смерти.

*Крикнул. Его не слышали,
Он, оборвавшись, упал
В зыбкие, бледные дали
Венецианских зеркал [4, с.192].* («Венеция»)

*Сатана в нестерпимом блеске,
Оторвавшись от старой фрески,
Наклонился с тоской всегдашней
Над кривою Пизанской башней [4, с.200].* («Пиза»)

*Но дальше, призраки! Над виллою Боргезе
Сквозь тучи золотом блеснула тишина, –
То учит забывать встающая луна [4, с.332].*
(«Вилла Боргезе»)

Таким образом, в большинстве итальянских стихотворений выстроена следующая композиция:

КООРДИНАТЫ ВОСПРИЯТИЯ (ВРЕМЯ СУТОК).
ДЕТАЛИ ОПИСАНИЯ.
ОТСЫЛКА К ИСТОРИЧЕСКИМ СОБЫТИЯМ.
УПОМИНАНИЕ ПОТУСТОРОННИХ СУЩЕСТВ.

Стихотворение «Флоренция» написано в тех же координатах, за исключением зачина: нет упоминания времени суток, автор сразу переходит к описанию деталей восприятия города, затем к историческим событиям и упоминанию ада в конце:

*Тебе нужны слова иные,
Иная, страшная пора.
...Вот грозно стала Синьория
И перед нею два костра.*

*Один, как шкура леопарда,
Разнообразен, вечно нов.
Там гибнет «Леда» Леонардо
Средь благовоний и шелков.*

*Другой, зловещий и тяжелый,
Как подобравшийся дракон,
Шипит: «Вотще Савонаролой
Мой дом державный потрясен».*

*Они ликуют, эти звери,
А между них, потупя взгляд,*

*Изгнанник бедный, Алигьери,
Стопой неспешной сходит в ад [4, с.382].*

(«Флоренция»).

Данная композиция не соблюдается в трех стихотворениях: «Рим», «Генуя» и «Падуанский собор». В основе «Рима» и «Генуи» – изложение сюжета, причем в «Риме» это описание легенды о Ромуле и Реме и вскормившей их волчице [4, с.196], а в «Генуе» – рассказ о рыбаках, обращающихся к путешественнику [4, с.217]. В «Падуанском соборе» использована композиция, основанная на антитезе, – описание собора сменяется описанием ощущений путника, который пытается бежать от этого собора, но не может:

*Скорей! Одно последнее усилие!
Но вдруг слабеешь, выходя на двор, –
Готические башни, словно крылья,
Католицизм в лазури распростер [4, с.208].*

(«Падуанский собор»)

Примечательно, что все описанные города Н.С. Гумилёв посетил лично: «3 апреля. Ахматова вместе с Гумилевым выезжают в Италию. Ахматова: «Не знаю, почему... Должно быть, мы уже были не так близки друг к другу... Я, наверное, дальше от Николая Степаныча была...». О маршруте: «Вержболово – Берлин – Лозанна – Уши – Оспедалетто (у родных Кузьминой-Караваевой жили около недели) – Сан-Ремо – на пароходе в Геную. Генуя – Пиза – Флоренция. Из Флоренции Н. Гумилев один съездил в Рим и Сиену и приблизительно через неделю вернулся обратно во Флоренцию. Пребывание во Флоренции (включая поездку Н. Гумилева в Рим и Сиену) заняло дней 10. Из Флоренции вместе поехали в Болонью, Падую, Венецию. В Венеции жили дней десять. Затем Вена – Краков – Киев».

Ок. 21 апреля. Приезд во Флоренцию. Гумилеву присылают первые экземпляры его книги «Чужое небо». Отъезд Гумилева в Сиену, Неаполь и Рим. Ахматова остается одна. Пишет стихотворение «Помолись о нищей, о потерянной...», отчасти обра-

щенное к Гумилеву, отчасти описывающее одну из картин Фра Беато Анджелико – «Благовещение» [6].

Таким образом, ключевым понятием для цикла «итальянских» стихотворений Н.С. Гумилева можно признать значение времени: от сиюминутного момента (день, вечер, утро, ночь) к вечному (воспоминания об истории города) через конкретные детали, прецедентные имена и феномены. Обращение к «итальянской» теме воплощает архетип не только путешествия «к культуре», туристической поездки с целью увидеть достопримечательности, но и путешествие во времени: во всех посещенных городах лирический герой видит прошлое, оказываясь путешественником как в пространственном, так и во временном измерении.

Кроме того, семантический анализ литературных путешествий в творчестве Н.С. Гумилева, как и других ведущих представителей акмеизма, который определен как «искусство, помнящее о традиции, но одновременно рефлексирующее над ней – вплоть до полного ее обновления» [7, с. 14], убедительно демонстрирует многогранное воплощение травелогических тем, мотивов, сюжетов, образов, связанных с погружением в другие культуры. В этом смысле литературные путешествия Н.С. Гумилева, как и О.Э. Мандельштама, и А.А. Ахматовой, коррелируют не только друг с другом, но и со всей традицией мировой литературы. Созданные ими травелоги составляют своего рода «каталог» путешествий, в котором представлены все возможные виды воплощения семантического комплекса литературного путешествия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуминский В.М. Путешествие. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987.

2. Сорокина Е. Пассионарии и пассионарность в творчестве Н.С. Гумилева. Режим доступа: <https://gumilev.ru/about/165/> (Дата обращения: 12.07.2019).

3. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. Режим доступа: <http://gumilevica.kulichki.net/EBE/ebe06.htm#ebe06chapter22> (Дата обращения: 16.07.2019).

4. Гумилев Н.С. Забытая книга. М.: Художественная литература, 1989. 446 с.

5. Раскина Е.Ю. Геоософские аспекты творчества Н.С. Гумилева. Автореферат дисс. ... д.ф.н. М., 2008. 45 с.

6. Чабан А. Ахматова и Гумилев: от брака до развода. Семейная хроника двух великих поэтов, восстановленная по дневникам, письмам и мемуарам. Режим доступа: <http://arzamas.academy/materials/311> (Дата обращения: 22.07.2019).

7. Кихней Л.Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика. М.: Макс пресс, 2001.

Vitkovskaya L.V., Golovchenko I.F. Semantic complex of journey in N.S. Gumilev's work as a way of cultural immersion.

Abstract. This article features a semantic analysis of the literary journey in N.S. Gumilev's work depicting a comprehensive implementation of travelogical themes, motifs, stories, and images related to immersing in other cultures. His works follow the global literary tradition, reflect the 'longing for the universal literature' declared by acmeists, and create some sort of a travel 'catalog'.



ТРАНСФОРМАЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ ЧЕРЕЗ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В СЕВЕРОКАВКАЗСКОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ

Художественная литература народов Северного Кавказа представляет собой собрание креативно-гносеологического опыта различных северокавказских этносов. Независимо от того, на каких языках создаются художественные произведения, они составляют взаимосвязанное целое и естественно вписываются в сложившуюся традицию локализации литератур народов северного Кавказа. Северокавказский художественный текст, как, впрочем, и всякий текст, представляет особую когнитивно-эстетическую знаковую систему, составляющую межнациональную картину мира данного региона. Именно благодаря кросскультурным связям, происходит развитие как общемировых, так и национальных литератур.

В настоящее время на Северном Кавказе немало авторов, пишущих как на родном, так и на русском языке: Т. Адыгов, М.Ахметов, А. Балкаров, Ш. Богатырева, Г. Галбацов, Э. Гуртуев, М. Емкужев, А. Кардаш, Б. Коркмазов, А. Кушхаунов, А.Куюк, Н. Куюк, Х. Магомедова, А. Макоев, В. Мамишев, А.Хагуров, М. Хакуашева, А. Черчесов, Б. Чипчиков, Ю. Шидов, М. Эльберд и другие. Есть также писатели, создающие свои произведения на русском, тексты которых в дальнейшем переводят на родной язык писателя (например, рассказы Амира Макоева «Золотые апельсины» и «Возвращенное небо» переведены на кабардинский язык). Наблюдается и обратный процесс: произведения, созданные на родном языке писателя, переводятся на русский язык (например, Арбен Кардаш сам перевел «Танец поневоле» 2004 года с лезгинского на русский). Следует отметить, что при создании произведений национальных писателей проблема не в выборе языка. В конце концов, это дело личного выбора писателя. Чингиз Айтматов как-то сказал: «Я пишу по-русски, но мыслю как киргиз».

На протяжении всей истории своего развития литература стремится к трансформации внешней формы текста. XX век становится временем рождения новых синтетических видов искусств, различных форм взаимообогащения художественного творчества, в связи с чем устанавливаются тенденции к интермедиальности (взаимодействию искусств). Комплексное интермедиальное исследование визуальной образности художественной прозы обуславливается сменой литературоведческой парадигмы, предполагающей отказ от литературоцентризма.

На основе формировавшегося длительное время интереса к синтезу искусств возникает новое направление исследований – интермедиальность, теоретической основой которого становятся труды М. Бахтина, Ю. Кристевой, Р. Барта, Ж. Дерриды об интертекстуальности и метатексте, осуществившие в постмодернизме фактически переоценку эстетического характера предыдущих эпох и увидевшие мир как текст с определенной знаковой системой. Темы, концепции, сюжеты, мотивы, образы, развиваясь в художественной литературе, перемещаются благодаря интертекстуальности в другие культурные пространства и в прочие виды искусств, способствуя тем самым взаимопроникновению искусств. Концептуальное влияние различных видов искусства, проявившись в 70-е годы XX века как интермедиальность, иногда в терминологическом плане воспринимаются как синонимичные интертекстуальности. До настоящего времени теория интермедиальности не сложилась окончательно, и исследования в данном плане могут привести к установлению внутрихудожественных связей и разработке методологии интертекстуального анализа текста.

Весьма необычна по характеру и по постмодернистской манере изображения повесть А. Балкарова «Реквием по нарисованной жизни». В произведении наблюдается трансформация культурных кодов через интермедиальность. В самом названии уже явственно прослеживается паратекстуальная связь с такими прецедентными текстами, как поэма "Реквием" Анны Ахматовой, посвященная жертвам сталинских репрессий, и лирическая поэма «Реквием» Р.И. Рождественского, повествующая о жертвах Великой Отечественной войны.

Кроме того, мы можем говорить об архитектуральном взаимодействии литературного текста и жанра музыкального произведения. Реквием – особый музыкальный жанр, обозначающий заупокойную мессу у католиков. Реквием ассоциируется с молитвой, с песней за упокой души. Во второй половине XX в. жанр реквием трансформируется в других видах искусства, обозначая произведение, посвященное памяти умерших, как, например, уже упомянутые тексты Ахматовой и Рождественского.

Само назначение и содержание реквиема А. Балкарова обуславливает минорную тональность характера повествования.

Главный герой – талантливый художник Аскер Жанхотов – получает неожиданный заказ на картину от тех, кому нельзя было отказать и кто обещал «гонорар неслыханный». В произведении немало шокирующего, неожиданного, странного. Художнику не удается написать картину. «Мне темно и страшно, – признается он, – а они меня торопят сделать это, и тогда якобы боль, страх и тьма уйдут. Что мне делать? У кого просить помощи? Мои силы на пределе. О какой борьбе может идти речь?» [1, с.71]. Аскер не может бороться не только с внешними обстоятельствами, но прежде всего со своими пороками. Необъяснимо поведение художника. Кажется, сама картина разбудила дремавшие в художнике «черные силы». Балкаров намеренно акцентирует внимание читателя на бессознательном начале – мучительно тягостном состоянии своего персонажа, он строит повествование таким образом, чтобы подчеркнуть отчужденность героя, который не может жить ни в реальном, ни в вымышленном мире. Получается, путь определен – наркотики, деградация. Один из героев разгадывает причину его гибели: «Аскер был очень сильным, но борьба с собственными демонами полностью выкачала его силы» [1, с. 74].

В игру с «демонами» вовлечена и Марьян – героиня, получившая картину от Аскера. Вокруг нее происходят непонятные явления: то треснул угол стола, отделивший Марьян ото всех в доме, то ей приснился японский писатель Юкио Мисима, подсказавший счастливый билет перед зачетом, то неожиданно девушка обретает дар исцеления животных. Полотно кардинально

действует на героиню: из простой ученицы колледжа, к тому же кокетливой красавицы, она постепенно превращается в мыслящую, глубокую натуру. Пытаясь раскрыть тайну картины, она начинает много читать, изменяет свое отношение к людям. «Теперь она удивлялась, как могла жить раньше в полной слепоте, когда весь мир был рядом, под боком, то есть на книжной полке» [1, с. 58]. Кажется, рефлексия, которая была чужда героине, после смерти Аскера через его картину переселилась в нее. Девушка осознает энергетику картины: *«она включила в себя все и не смогла включить ничего, то есть она как душа человека, которая хочет вместить в себя весь мир и не может включить и доли смысла. Это и есть смысл, душа картины»* [1, с. 62].

Все философско-эстетические рассуждения героини свидетельствуют о том, что писатель большое значение придает фактору бессознательного (по К. Юнгу), коренящемуся в инстинктах и составляющему необходимый фундамент души человека. *«Значит, у нашей картины душа нехороша»*, – к таким заключениям приходят герои. Включение в текст «порогов» для разгадывания нарисованного проявляется как вариант так называемой двойной кодировки. В данном плане Аскер и Марьяна – два предельно контрастных образа, олицетворяющих Автора и Интерпретатора, ведущих древний спор о назначении искусства, о силе таланта и пагубном влиянии славы на личность творца.

Закодированность смысла картины приводит к разрушению традиционного, этнокогнитивного понимания коммуникации, которая превращается в игру, когда каждый определяет для себя правила. В такой жанровой модификации создается необходимый баланс между соотносительностью персонажей и концептуальным пространством авторской мысли. Напрашиваются размышления о том, что человек в искусстве как наивысшей форме проявления творческого начала автора все сильнее удаляется от природы, самоизолируется, а в искусстве нарастает дисгармония.

Характерным элементом постмодернистского текста является симулякр, о котором существуют разные точки зрения (Делеза, Бодрийара и др.). В зависимости от исходной позиции

формируется оценка данной постмодернистской категории. По мнению Ж. Делеза, симулякр – изображение (копия), лишенное сходства. Образ, лишенный подобия. Симулякр производит впечатление подобия. Симулякр – своего рода алиби, свидетельствующее о нехватке чего-то, о дефиците природы. Естественный мир как бы заменяется его искусственным подобием, *второй природой*.

Симулякр как одно из ключевых признаков постмодернистской эстетики символизирует нечто противоположное – конец подражания, референциальности. Симулякр фактически и теоретически – муляж, эрзац действительности, чистая телесность, правдоподобное подобие, пустая форма – видимость, вытеснившая художественный образ и занявшая его место. Во многом по модели симулякра строится русская культура, в которой означающее всегда преобладало над означаемым.

Перекомбинируя традиционные эстетические коды по принципу рекламы, конструирующей объекты как мифологизированные проявления, симулякры провоцируют дизайнизацию искусства, выводя на первый план его вторичные функции, связанные с созданием определенной внешней среды, культурной ауры. Симулякр как абстракция второго уровня подобен макияжу, превращающему реальные черты в искусственный эстетический код, модель.

В «Реквиеме по нарисованной жизни» А. Балкарова описаны фантастические события, связанные с загадочной картиной, написанной главным героем художником-наркоманом, и заставляющие вспомнить произведения Н. Гоголя и О. Уальда.

Нам представляется, что в тексте А. Балкарова картина, созданная Аскером, выступает именно как симулякр. Она меняет смысл изображенного на ней: за кажущейся пустотой просматривается яйцо, как в телевизоре, будто живое, или *«очертания какого-то человека с каким-то пустым лицом, то есть голова есть, а лица нет, и еще сквозная дыра в том месте, где сердце должно быть»* [1, с.61]. Картина по-разному влияет на людей и проявляет их скрытые, нереализованные возможности. Это полотно не изображает ничего конкретного, но в то же время оно

выражает вообще *всё*, подобно «Черному квадрату» Казимира Малевича, играя роль голограммы, отражающей мир в его трансцендентальном аспекте.

Постмодернисты проявляют постоянный интерес к языку массовой эрзац-культуры. А. Балкаров включает в свой текст также жаргонные и сленговые выражения: *закипятить «сор»*, *отбить, снять «ширку»*, *баян, приход* (из речи наркоманов); *лопухнуться, тусоваться, фигня, прокатить, лохи, отключиться, раскрутиться* (из жаргонной лексики), которые передают эмоционально-экспрессивное состояние представителей определенного этнокультурного пласта, и автор, подтверждая таким образом слова Ж. Делеза, выступает как «удивительный диагност» своего времени и своего пространства-социума. Таким образом, А. Балкаровым создана новая модификация рассказа в результате совмещения композиционно-смысловой основы фантастического и реального, языка массовой эрзац-культуры и общеупотребительных литературных форм.

Писатели-постмодернисты нередко отказываются от попыток непрерывного обновления системы приемов как самостоятельной ценности в идеологии модернизма и призывают возвращаться к старым формам, привычным знакам, символам, архетипам. Постмодернизм не создает чего-то нового, уникального, а программно опирается на готовый арсенал форм, представляя и сопоставляя их необычным способом: уроки поп-арта усваиваются и используются постмодернизмом по-своему.

Творчество Ю. Шидова, черкесского писателя, посвящено нравственным проблемам, теме «обретение веры», поиску свободы. Шидов – автор произведений «Дорогой мой аул», «Разве мы чужие», «И наступит светлый день», «Мир вашему дому», «Остров надежд», «Аквариум», «Ужин на двоих», «Давай улетим на облаке». Архетипические образы и интертекстуальные связи позволяют автору решить многие морально-этические проблемы, заявленные в его произведениях. На примере киноповести Ю. Шидова «Давай улетим на облаке» (2006 г.) предпринята попытка исследовать текст на разных уровнях и выявить элементы архетипичности и интертекстуальности.

Обращения Шидова к визуальному жанру, к киноповести «Давай улетим на облаке», объясняется прежде всего авторской позицией.

В последние десятилетия особую активность получает тенденция синтеза различных жанров и созвучных видов искусств. Литература и кино близкие друг другу сферы: литература – искусство слова, кино – искусство изображения. Во многих моментах схожи приемы, используемые литературой и киноискусством. Последнее не случайно считается синтезом литературы, живописи, театра, музыки. Появившийся термин «литературная кинематографичность» толкуется в настоящее время по-разному. Им обозначают «зримость» художественного произведения или вербальные обозначения в нем литературных приемов и устоявшихся штампов. Композиционно в таких произведениях и лексико-семантические, и синтаксические средства направлены на изображение динамических ситуаций, в результате чего совершается перемена ролей субъекта и объекта наблюдений, смещение границ повествования, смена точек зрения, изменение планов (крупный, мелкий) и времени изображения, нарушение стереотипов диалогического построения. Такой способ организации художественного текста предоставляет читателю возможность судить о прочитанном на основании собственных взглядов, а не только на прямых утверждениях и описаниях автора. Иногда допускается сопряжение во времени событий, происходящих в разное время, в разных местах.

Появляются работы, исследующие вопросы, связанные с литературной кинематографичностью [2, 3, 4].

Киноповесть – литературное произведение, по характеру повествования более близкое к сценарию, чем к обычной прозе. Киноповесть находится на стыке художественной прозы и кино. Обращение Ю. Шидова к этому жанру оправдано структурой произведения, смыслом, языком персонажей, способом реализации этнокультурных аспектов. Такой способ организации художественного текста предоставляет читателю возможность судить о прочитанном на основании собственных взглядов, а не на прямых утверждениях и описаниях автора.

Действие киноповести Ю. Шидова разворачивается на Кавказе в начале XXI века. Главные герои повести – дед Хамид, этнопсихологически типичный «кавказец», и Владик – русский белокурый мальчик лет восьми: два одиноких человека, которые по воле судьбы остаются без родных и близких. Дед Хамид после контузии потерял память и оказался в доме престарелых. Он живет одной мечтой: за ним приедут близкие и заберут его. В одно жаркое летнее утро, как обычно, Хамид сидел на лавочке, неожиданно к нему подошел мальчик и поздоровался. Владик оказался не по годам развитым, смышленным. Он убежал из детского дома, чтобы найти свою мать. Между стариком и ребенком сразу устанавливаются доверительные отношения. Оказывается, у них много общего: они оба знают только своё имя и больше из своей жизни ничего не помнят: откуда они, кто они, были или не были у них родные? Владик младенцем попал в детский дом. Говорили, что он из беженцев, поэтому отца, вероятно, могли и убить. Старик и мальчик жили одной мечтой, мечтой найти своих родных, свой дом, «найти себя здесь». Очевиден архетипический мотив *поиска родного дома*, созвучный изображенному в поэме Лермонтова «Мцыри». Как и лермонтовский Мцыри, герои Шидова, старик и мальчик, собираются в дорогу в поисках счастья, чтобы найти свои дома, своих близких.

Сюжет повести универсален для эпоса любой культуры и любой эпохи: люди в мифах и преданиях всегда отправляются за неуловимым счастьем в надежде обрести то, что принесет покой душе: вернуть или встретить невесту, найти мать или отца, обнаружить волшебный предмет.

Их путешествие к дому, уподобляясь, например, долгому возвращению домой Улисса, становится метафорой современной жизни среди новых, трагических реалий. На Кавказе неспокойное время, поэтому герои повести идут полем, по бездорожью, чтобы не попадаться на глаза людям, но избежать встреч не удается. На пути странников, как и принято в мифологических дискурсах, возникают многочисленные препятствия, отражающие ту или иную нравственную или социальную

проблему. Вначале молящегося Хамида увидели казаки из ближайшего хутора. Они очень грубо и резко обошлись со стариком, и, если бы не Владик, неизвестно, чем бы закончилась встреча.

Бандформирования на Кавказе, так называемые «зачистки», захват школы в Беслане в 2003 году, гибель и дезертирство молодых солдат – все обозлило людей, разделило на своих и чужих. *«Нынче вся Россия контуженая»*, – оправдываются хуторяне [5, с. 694]. Однако, кроме препятствий, герои, подобно аргонавтам, получают и помощь в дороге. Так, путники встречают косаря-милиционера, который поделился с ними едой. Знаковой для понимания характеров героев является встреча старика и мальчика с Маратом-татаринном, дезертиром. Чтобы прокормиться, парень сочинял разные байки в зависимости от того, с кем общался: *«Старухам говорил, что не воевал... А когда встречал русских, говорил про зачистки»* [5, с.718]. Хамид называет Марата трусом, дураком. Парнишка, как заблудившийся теленок, повторял чужие слова, чужие мысли, фактически отказываясь от своих земляков. В уста Хамида автор вкладывает важные для него мысли: *«Запомни, Марат, у каждой птицы своя ветка на дереве... И у каждой птицы – свои песни и свое название, как и у человека есть свой язык и своя нация»* [5, с. 719]. Для Хамида важно соблюсти нравственные нормы морали (адыгэ хабзэ). Этикет для черкеса означает, пожалуй, больше, чем религия, больше, чем целая философская система взглядов на окружающий мир. Адыгэ хабзэ для адыга – это его образ жизни, его образ мышления. Именно в дороге раскрываются нравственные стороны человека. Мудрый Хамид, безусловно, выступает наставником Владика, его поучения лаконичны и образны: дед учит мальчика стать мужчиной, быть достойным человеком, ценить хлеб, зарабатывать на жизнь трудом. Деду не нравятся «цыганские выходки» мальчика. Хамид – верующий человек. Он с уважением относится к людям иной религии, и Владика он приучает обращаться к своему Богу в православных молитвах. Хамид мудрый, он ценит нравственные ценности человека, и, конечно, его наставления ценны для

ребенка: о Боге говорить плохо – недостойно умного человека; быть всегда милосердным; уметь прощать, не помнить зла, просить у Бога терпения; не брать чужого, так как воровство, жадность и скупость всегда осуждаются людьми. Нельзя обогащаться за счет другого – такую мысль пытается внушить дед мальчику.

Но мальчик является не просто объектом для наставлений старика: Владик выполняет архетипическую роль проводника, сопровождая Хамида в новый, более счастливый мир. Владик для деда – некий добрый ангел, спустившийся на землю, ведущий его вверх, в высшие сферы существования. В казенном доме за долгое время беспамятства старик потерял смысл жизни, и только Владик, не поверивший в смерть своей матери, помогает ему избавиться от одиночества, обрести веру в людей. Старик рад, что Бог смилостивился и послал ему Владика.

Художественный текст всегда концептуально вмещает набор определенных ментальных ценностей, раскрытию которых подчинена логика повествования. В тексте анализируемой киноповести автор использует немало когнитивно-концептуальных образов, и один из них – концепт *дерево*. Дерево олицетворяет собой торжество жизни, преемственность поколений, память предков. Старик сравнивает себя и мальчика с деревом, однажды пострадавшим во время урагана и всеми силами пытавшимся сохранить свои корни. Вырвано дерево – потеряны корни. Хамид заключает: *«Без памяти я не человек, а просто бродячее по миру дерево без корней»* [5, с. 699]. И только восстановление памяти возвращает человека к жизни. Старик по крупицам вспоминает прошлое: родился он после войны, затем – переселение в Азию, верблюды, жизнь на Кавказе, «зачистка» его родного дома, смерть близких, контузия. Встреча старика и мальчика очень важна для обоих.

Значимым является концепт *встреча*, чрезвычайно важный для понимания архетипичности всей киноповести. В нем заключен как внутренний смысл содержательно-концептуальной информации, так и внешнего проявления содержательно-фактуальной.

М.М. Бахтин, исследуя мотив встречи как важнейший сюжетобразующий композиционный прием, определяет, что он выполняет необходимую функцию соединения пространства и времени. В различных произведениях, по М.М. Бахтину, мотив *встречи* получает конкретные оттенки, в том числе – эмоционально-ценностные. Он может получать «полуметафорическое или чисто метафорическое значение, может, наконец, стать символом» [6, с.134]. Встреча старика и мальчика – концептуальная метафора непрерывности, преемственности поколений. Они разные по возрасту, по национальности, по вере, но у них одно предназначение на Земле. Старик гордится, что у него растет достойный потомок, смелый и сильный душой. Сама встреча старика и мальчика – основа произведения. По отдельности они не в силах были справиться с вызовом, который бросает им судьба. Вдвоем же они представляют собой гораздо больше, чем просто сумму двух индивидов. Взаимно дополняя и обогащая друг друга, они выходят на новый уровень своего развития, совершая диалектический переход в новое качество.

Развитие композиции построено собственно на *путешествии*, на архетипическом мотиве *странствия*. Достижение героями трансценденции воплощается через преодоление ими препятствий, во время которых они проходят через ряд испытаний. Трансценденция предполагает активное вовлечение в повествование концепта *пути, дороги*. *Дорога* – метафора жизненного пути человека, это познание самого себя через познание мира. Из повести видно, как в разных ситуациях раскрываются герои, как проявляется сила их нравственно-душевного состояния.

Можно полагать, что потеря памяти Хамидом, а затем постепенное её возвращение – прием инициации, которая нередко совершается при помощи воды или огня. В конце повести Владик научил Хамида плавать. Концепт *вода*, выступающий как полисемантический образ, одновременно являющийся важным структурообразующим и мыслеформирующим компонентом. Вода – это жизнь, это движение, это очищение. Вода очищает, смывает все ненужное, нейтрализует мир несовершенного бытия. Концепт *река* появляется к концу повести, выполняя

важную композиционную роль «Рубикона», «Стикса» – древней метафоры границы между мирами: миром живых и мертвых, восходящей и к древнегреческим, и к адыгским мифам. Неслучайно в конце повести подчеркивается значение данного концепта, обозначающего финал, рубеж, переход героев в иное качество. Река – своего рода способ переправы в желаемый мир. Так через воду старик и мальчик очищаются, обретая новый опыт и силы для дальнейшего пути. Герои таким образом проходят *водную* инициацию и становятся открытыми новым духовным горизонтам бытия.

Итак, концепты *встреча, путь / дорога, дерево, река, церковь / мечеть* являются важными фабулообразующими элементами повести и способствуют более глубокому раскрытию внутреннего мира героев, они особенно значимы в идейном звучании произведения.

Характерны некоторые языковые инструменты создания своеобразного мифопоэтического пафоса произведения. Так, в самом названии «Давай улетим на облаке» ключевым словом является глагол «улетим», используемый в форме будущего времени, в значении повелительного наклонения. Такое побуждение-приглашение содержит несбыточную мечту:

– *На облаках только в мечтах или во сне летают, – улыбается Хамид.*

– *А если сильно-сильно намечтать, разве не получится?*

– *При большом желании любые мечты исполняются*

[5, с. 725].

«Намечтать» – такой окказионализм в совершенном виде предполагает реализацию идеи игры, столь важной в мифопоэтической модели текста. И действительно, только сильным, упорным и умеющим мечтать дается победа. Несмотря на нереалистичность мечты, в конце повести создается ощущение, что она все-таки осуществится.

Ю. Шидов определяет жанр своего произведения как киноповесть, что важно учитывать при анализе произведения. Обращаясь к тому или иному жанру, автор тем самым уже предопределяет конкретный формат своего произведения, приводит

содержание в соответствие с ним. Для читателя, зрителя или слушателя тот или иной жанр имеет смыслообразующее значение, настраивает на восприятие содержания, свойственного жанру (карикатура, драма, фильм ужасов и т. п.), стремясь найти в самой структуре искомый смысл. Тем самым жанры связаны со смыслотворчеством, с формой произведения, с характеристикой персонажей. Скорее всего, автор не создает текст для будущей экранизации. Жанры в кино не являются точными копиями литературных жанров с приставкой «кино-», а имеют свои собственные принципы и признаки.

Приемы, приведшие к становлению жанра киноповести, формировались постепенно: у А.Чехова «Каштанка», «Дама с собачкой», «Ионыч», у Лескова «Очарованный странник» и др. К подобным методам обращались и северокавказские писатели, например, А. Макоев «Натюрморт с чайкой», И. Базоркин «Труд и розы» (1961), посвященная М. Эсамбаеву.

Жанр киноповести – визуальная проза, в которой автор акцентирует внимание на событиях, предлагая читателям самим решать, что ощущает герой, и домыслить дальнейшее развитие сюжета. Можно отметить также простоту фабульного построения, легко разгадываемую или предсказуемую интригу. Персонажей традиционной повести можно найти в жизни, а характеры героев киноповести несколько утрированы, типизированы, как бы «спрессованы». Известная киноповесть В.Шукшина «Калина красная» отличается фольклорными приемами, что придает произведению поэтичность. В его киноповести явно обнаруживаются фольклорные традиции на разных уровнях. Часто тот или иной образ приобретает символическое значение. Так, у Шидова *дорога (путешествие)* является основным концептом произведения, благодаря которому создается панорама народной жизни.

Метафоричность и гиперболизация – формы реализации поэтики киноповести. На первый план в киноповести выходят диалоги, действия героев, описание их внешности и окружающего мира. Киноязык предполагает использование таких образительно-наглядных средств, с помощью которых зритель

или читатель (в нашем случае) может судить о героях по поступкам, особенностям речи, а не по их мыслям, намерениям.

Особо стоит сказать о концептуальном значении *снов* героев. Общеизвестно, что *сон* – один из древнейших литературных архетипов, несущий существенную метафорическую и сюжетную нагрузку.

Проблема сна и сновидений интересует писателей во все времена (сон Обломова у И. Гончарова в «Обломове», сон Татьяны у А. Пушкина в «Евгении Онегине», сны Раскольникова у Ф. Достоевского в «Преступлении и наказании», у П.Кальдерона «Жизнь есть сон»). Сны в художественной литературе всегда служат для отражения связи творческой фантазии писателя с окружающей действительностью и для характеристики героев.

В отличие от русских писателей, которые рассматривают сон как иносказание, аллегорию, как литературный приём для выражения своих мыслей и чувств, восточная традиция, и в частности литературная традиция Японии, исходит из буддийских представлений об окружающем мире. Для буддиста человеческая жизнь – лишь краткий миг воплощения вечной жизни его души, и поэтому любая человеческая жизнь – всего лишь иллюзия, которая порождена сознанием человека. Что есть сон и что есть жизнь? Буддийская традиция ставит между ними знак равенства, в отличие от западной традиции, которая превозносит творческий разум человека и его способности к тому, чтобы преобразить и подчинить себе окружающий мир.

Два сна в киноповести Ю. Шидова: сон деда Хамида и сон Владика – имеют двойное (когнитивнообразующее и концептуально-композиционное) назначение. Дед Хамид видит во сне, как солдат стреляет в стаю ворон: «зловещие крики птиц надрывали ему сердце». К ногам солдата упало сизое перо, которое он сжег в костре. Птица стала требовать от солдата отдать ей перо, без которого она не сможет далеко летать и не сможет вернуться к своим детям. Ворона обвиняет человека: «стрелял ты в нас за то, что перья наши иного цвета, чем твои волосы, и голос

мой тебе неприятен. В безмерной злобе твоя сила, человек. Она же тебя и убьет, как ты убил моих детей» [5, с. 688]. Сон деда Хамида – иносказание, аллегория. Политические и военные события на Кавказе разделили людей на *своих* и *чужих*, заронили страх в их душах. Люди бегут с насиженных мест в поисках лучшей жизни, бросая свой дом, родных. Часто сила, оружие, деньги становятся главными в человеческом общении. Сон Владика выполняет иную функцию: он раскрывает душевное состояние героя, его мечты. Ребенок катается на облаке и верит, что обязательно найдет свою маму, потому что с облака, сверху всё видно.

Можно сделать вывод, что *сон* в киноповести «Давай улетим на облаке» выполняет смысловую и композиционную функцию. Во-первых, сон деда Хамида находится в начале киноповести и является предвестником реальных событий, связанных со встречей с разъяренными казаками, и использован автором как иносказание. Во-вторых, сон же Владика в конце повести является немаловажным для развязки действия эпизодом: он отражает фантастические грёзы ребёнка, далёкие от реальной действительности, когда истинное счастье – в пробуждении. Именно сон мальчика настраивает читателя на оптимистическое предвидение: создается ощущение, что путники добьются своей цели.

В данной киноповести отчетливо используются архетипические элементы, характерные для северокавказской прозы. Совокупность концептов в киноповести «Давай улетим на облаке» (концепты *путь, дерево, встреча, вода*), их связь с содержанием формирует концептуальный смысл текста и составляет его когнитивную структуру.

Понимание авторской картины мира происходит через бинарность таких понятий, как мальчик и старик, память и забвение, добро и зло, война и мир, ислам и православие, земля и небо – основные концепты, раскрывающие авторскую когнитивную картину мира. Сюжетообразующей основой является видение автором бинарной и дуальной природы перечисленных

концептов, которые четко выстраиваются по принципам семантической и онтологической противоположности. Характерно, что все концепты в данном произведении представлены в своих полярных проявлениях: *старость – молодость, добро – зло, милосердие – жестокость*. Автора не интересуют усредненные, амбивалентные концепты. Вообще, для современной северокавказской русскоязычной литературы, на примере киноповести Ю. Шидова, характерно использование архетипов онтологического плана, максимально значимых для выражения авторской картины мира.

Мифопоэтичность дискурса – отличительная черта киноповести Ю. Шидова «Давай улетим на облаке», выполняющая смыслоформирующую функцию архетипических элементов в идиостилевой модели произведения.

Таким образом, в северокавказской русскоязычной литературе интермедийность становится распространенным явлением, демонстрируя связь литературы с музыкой, кино и другими видами искусства. Писатели – постмодернисты создают новую модификацию литературных произведений в результате совмещения композиционно-смысловой основы фантастического и реального, но при этом характерная особенность постмодернистских произведений заключается в том, что они непременно отражают поликультурную картину мира. В текстах используются гетерогенные элементы различных знаковых систем. Для Северного Кавказа с его многоцветьем языков и культур постмодернизм представляет возможность использовать широкий набор интертекстуальных аллюзий и многообразие жанровых форм, литературных стилей и изобразительных приемов разнообразных художественных течений.

Каждый автор, моделируя художественный мир своего произведения, в любом случае опирается на реальную действительность. Конституирующие новый мир образы будут понятны читателю лишь при наличии аналогов в его когнитивном опыте, а при их отсутствии читатель может опираться на совокупность чувственных впечатлений от восприятия сходных по неким

определяющим признакам объектов. Художественный текст как форма познания действительности через интермедийные связи отражает концептуальное содержание универсальных понятий общечеловеческой культуры – архетипов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балкаров А. Реквием по нарисованной жизни // Война длиною в жизнь. Сборник рассказов северокавказских писателей. М., 2007. С. 50-76.
2. Михайловская Е.В. Литературная кинематографичность российской и британской прозы XX века: сопоставительный аспект (на примере прозы В. М. Шукшина и Г. Грина) // Научный диалог. – 2015. № 11 (47). С. 97-118.
3. Овчарова Е.Э. Рассуждение о литературной кинематографичности в докинематографическую эпоху. Режим доступа: <http://whitestone2006.narod.ru/simple9.html> (дата обращения 13.03.2016).
4. Мартыанова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб.: САГА, 2002. С. 6-20.
5. Шидов Ю. Давай улетим на облаке // Цепи снеговых гор: Повести писателей Северного Кавказа. М.: Фолио, 2009. 735 с.
6. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Литературно-критические статьи. М., 1986. С.121-191.

Murnaeva L.I. The transformation of cultural codes through intermediality in Russian-speaking North Caucasian prose.

Abstract. The article analyzes the works of Russian speaking writers of the North Caucasus: a novel by A. Balkarov "Requiem for a painted life" and the narrative of Y. Shidov "Let's fly away on a cloud"; relevant to the era of cross-cultural communication features of the works of North Caucasian writers are considered, including the main features of their metapoetics and the most important intermedia connections.



S. M. Altybayeva

MYTH, FOLKLORE AND THE CONTEMPORARY KAZAKHSTANI PROSE

Panmongolism! Although the name is wild,
It caresses my ears.
Vladimir Soloviev
(Translated into English by S. Altybayeva)



Painter Agimsaly Duzelkhanov.
<https://www.google.kz/search?q=дузельханов>

The identity of mythological and folklore infra-structure of Kazakhstani prose

The term "mythological infra-structure" regarding the literature of Latin American countries was introduced by A. Kofman. In remarkable book which is called "The Latin American Art Image of the World" he substantiates the terminological formulation of this concept: "If we try to limit the art code of Latin American literature with absolutely specific images and motifs, then we will get an extremely meager set (maize, indian, gaucho, selva, pampa ...) which does not form a complete image of the world. Therefore, it is necessary to

clearly postulate that identity and content of mythological infra-structures revealed from all its elements and semantic connections. However, this formula applies not only to the Latin American, but to any other literature" [1, c.19] (*Translated into English by S.Altymbayeva*).

Based on the provisions of A.Kofman, as a definition of myth-folklore infra-structure of prose of Kazakhstan, we propose to define it as a synthetic paradigm of interrelated, meaningfully capacious conditional-metaphorical constructs, primarily mythologems and folklore images of different national orientation.

If we directly turn to the analysis of mythpoetics of modern Kazakh prose, then complex configurations and linkages of several archetypal complexes are identified: shamanism, Tengrianism, classical Western myths, oriental, Turkic mythology and others. In the book "Aesthetics of artistic culture of Kazakh people" K. Nurlanova notes: "For Kazakh literature it is common to appeal to folklore and mythological material /... /. As an example, we can speak of poetic legends in the works of M.Magauin, chthonic images in the story of D.Isabekov, legends in the novels of A.Kekilbaev, D.Dozhanov, S.Sanbayev, etc., which in a particular context show a different depth of interpretation, different degrees of multilayered allegory, "bricolage," but undoubtedly associated with the ancient primordial folklore and mythological culture" [2, p.146]. There is a tendency among Kazakh-speaking authors to appeal to national, folklore-aesthetic grounds; Russian-speaking authors along with ethno types often turn to foreign symbolism and imagery. As an example, there are some books of A. Zhaksylykov, A.Tanibekov, I. Odegov, D. Nakiipov, R. Seisenbayev, H. Omar, and others.

The universal qualities of mythologem ("play with reality", the creation of "another reality", proteistic nature of literary forms) make it more attractive and fruitful for modern literature, including in terms of expressing the specifics of its national identity and self-awareness. In national prose, there is widespread use of traditional - antique, Quranic, biblical and other sacred motifs with their timeless content and symbolism. The "pun" of classical myth folkloric plots on foreign soil promotes the discovery, expansion or deepening of

conceptual possibilities as the myth-base itself, with the cultural and philosophical semantics inherent in it, as well as the author's idea. In other words, a fruitful "reverse" connection exists between myth and literature, art, experiencing strong mutual influence and mutual compassion.

S.Kaskabasov writes: "The archaic myth characterizes as a myth also its cognitive function, weak artistry and simplicity of fiction / ... /. In Kazakh myth, you can find the manifestation of two stages in the development of mythical consciousness, images of the cosmos model, creative activity of ancestors, signs of opposition of a man and nature" [3, p.40-41].

Modern Kazakh prose is characterized by a great variety of conceptual and artistic-style approaches in the image and understanding of contradictory phenomena, events of the world and a man in it. Such existential concepts as "crisis of civilization", "clash of civilizations" and others have become firmly established into the world of historical, philosophical and cultural science. As the experience of comparative typological analysis shows, Kazakh prose of the last twenty-five years, successfully mastering new literary techniques and methods based on previous centuries-old experience of verbal art of Kazakh people, is generally developing in the mainstream of world literary trends.

In this aspect, modern Kazakh school of comparative literature studies (K. Urazayeva, M. Madanova, B. Tolmachev, etc.), which origin was based by M.O. Auezov, provides specialists with necessary theoretical and methodological tools for studying numerous facts of literary interactions.

An interesting opinion was given by Kh. Sadykov about "*mythological models*" [4, p.191] in Kazakh literature. He singles out as a general tradition in Kazakh literature a wide "use of mythological folklore material in the structure of a literary text" [ibid, p.192], which takes the root from the works of A. Kunanbayev, M. Zhumabaev, M. Auezov, S. Seifullin, I. Dzhansugurov, G. Musrepov, S.Mukanov and others. The scientist studies the problem of functioning of myths and legends as "inserted novellas", "foreign

matter", which have mainly accompanying peripheral significance" [ibid, p.193]. The peculiarity of M. Auezov's creative manner is distinguished as mastering of various types of mythologism, with the expansion of "general possibilities of myths and legends, allowing them to penetrate deeper and further into the context of the work" [ibid, p.197]. The scientist distinguishes the traditional myth-folklore aesthetics in the depiction of so-called "an old odyssey" [5, p. 55-56; p.60].

In the work of modern Kazakh authors, myth already plays not a peripheral, but equivalent to other expressive means and methods, an aesthetic-worldview role. Composing voluminous mythological (*or* mythic and folklore) plan of the work, it is subordinated to the disclosure of the author's concept, ideological setting. These are the functions of myth, parables, and legends, for example, in the trilogy "Dreams of the Accursed" by A. Zhaksylykov, in the trilogy "Giant" by A. Tanibekov, in the story "Purusha" by I.Odegov. The creative methods of A. Nurpeisov, M. Magauin, K. Zhumadilov, S. Sanbayev, A. Kekilbaev, R. Seisenbaev, Kh. Adibaev, T. Abdikov and other Kazakh writers, despite their vivid identity, nevertheless share a desire to find new directions in artistic comprehension of the world, development of a different, deeper, universal and polysemantic aesthetic paradigm.

At the same time, the general level of artistic reception increases, and its range is widened. One of these directions is myth creation. The mechanisms of myth-transformation, myth formation or myth creation become effective "counterparts" of the text organization. At one time, Thomas Mann in his speech on the occasion of Freud's anniversary expressed an idea that is still relevant today: "/.../ mythical knowledge is in the beholder, and not in what he beholds."

The confirmation of the thesis of traditional syncretism of thinking and understanding of Kazakhs, based on the interlacing of many trends (general religious, tribal, geographic, etc.), we find in national images of the world: Tengrian (coming from the ancient Tengrian tradition), religious monotheistic, primarily Islamic

(although they came later in comparison with other cults), actually ethno-Kazakh. Thus, ancient cults of the deities of Tengri and Umai "got used to the old mythological ideas and, remaining as something supreme, stayed to our century in the minds of people" [3, p.63].

Myth and folklore inserts structure the text on mythology, modeling the prescription of a mythical script. The author's idea of the deep correlation of mythical and real content, their philosophical comprehension can be embodied in many variants. This is the variability of modern newmythological prose, presented in all literature of the world. Modern Kazakh prose is not an exception. These are the works of Abdizhamil Nurpeisov, Khasen Adibayev, Askar Altai, Aslan Zhaksylykov, Rolan Seisenbayev, Dyusenbek Nakipov, Bakhytzhana Kanapyanov, Ilya Odegov, Asan Nomad, Khakim Omar, Abai Tanibekov and many others. In their works national mythological and folklore basis, typical for Kazakh literature and art, is supplemented by inclusion of other national and traditional mythologems, ritualems, historiosophems, florems.

New mythological basis of contemporary national prose.

A special place in the composition of new trends in Kazakh literature is given to *new mythologism (new mythology)*, which presupposes in contemporary art two interrelated and interdependent tendencies:

- 1) use of traditional archetypes, archetypal complexes (myths, idioms, legends, parables) and universal mythologems;
- 2) creation of authors' own original mythological scheme with appropriate attributions, images, motifs.

Traditional myths provide the writer with unlimited possibilities for expressing of so-called "historical synchronism", the creation of relief mental, expressive-emotive "bridges" between epochs, and people with access to transcendent generalizations of a philosophical-ontological order. Kazakh authors are not limited by national and/or regional preferences. Universal archaic myths, Christian, ancient myths, and specific Turkic images-symbols, eastern dastans (Dastan is an epic work in the folklore or literature of the Near and Middle East, Southeast Asia), *kyissa* (*kyissa* is a type of an epic

work in the folklore or literature of the Near and Middle East, Southeast Asia) co-exist and interact organically and aesthetically in their works.

Relatively new and productive for Kazakh literature is relevant myth creation, myth formation or *author's new mythologism*. This productive direction in Kazakh prose of recent years, in the methodological aspect, in our opinion, is characterized by:

- lack of close affection to the primary source, free of interpretation;
- creation of their own mythologems, devoid of, or, on the contrary, endowed with a vivid national charisma;
- correlation in approximate understanding with world sources (cultural, religious and literal);
- form-creation, accompanied by syntactic and stylistic abundance, "cacophony" (definition of E.G. Etkind), semiological and linguistic-cultural experiments (including sounds and their combinations).

Works written in an explicit or implicit postmodern direction represent the quality of a clear mythological (mythologized) dominant. V.Savelyeva notes deep interrelations of artistic anthropology, mythology and folklore: "Artistic anthropology (which studies the image of man in fiction literature) in a broad sense must begin with the study of the material of mythology and folklore - where the person is represented as an object of image, along with gods and heroes. Each mythological system contains information concerning the creation of man, and then his subsequent existence in the world, relations with gods, inanimate and animate nature and other people" [6, p.14]. There is the definition of the content of "mythological anthropology": "The collected myths about the creation of a man have a certain similarity: there is always one who creates; indicates what is being created (one or more stages); finally, the creation of a man is comprehended "[ibid, p. 23].

Mythologism in contemporary art involves the following inter-related and interdependent tendencies:

1) re-creation of precedent mythological scheme, use of traditional conditional-metaphorical forms with a strong archetypal center (myths, sayings, legends, parables, etc.), universal mythologems;

2) creating of own original mythological scheme with the appropriate attributions, images, motifs;

3) "destruction" or "weakening" of the semantics of myth through the travesty of plots, images, situations.

Another extremely important, contiguous mythological idea is the theory of cultural code. Models of interaction of cultural tradition and contemporary literature of Kazakhstan, their spiritual interrelations are invariant, mobile, express creative individuality of the writer, his concept of the world and man. There are two important trends in modern literary process of Kazakhstan: the use of traditional folklore, mythpoetic complexes that underlie any national literature, and authors' active search of new opportunities for artistic generalization and expression of a more complex picture of the world.

In this regard, it makes sense to talk about ethno-cultural codes of literature as conceptually important, ethnically oriented, mentally capacious, iconic stable structures. These are mythologems, plot, images, motifs and other elements of poetics of the work. Ethnocultural codes converge in functional orientation with concepts that have a similar cognitive, communicative essence. Cultural heritage is also endowed with broad correspondent functions of successive transfer of information coded in the monuments of material and non-material national culture. The process of reflecting national and cultural specifics in Kazakh literature can include historical and cultural discourse, newmythological constructions, transcriptions of well-known folklore and mythological plots, and others.

In modern Kazakhstani scientific and critical literature, there are practically no special studies on the problem of functioning of cultural codes in the contemporary literature of Kazakhstan. There are separate works of Kazakhstan scientists-humanitarians, indirectly reflecting the scientific discourse of the problem of cultural coding. For example, philosophical worldview, archaeological and ethnological aspects of cultural context, spiritual and material heritage are

considered in the works of H.Argynbayev, M.Mukanov, V.Vostrov, K.Baipakov, S.Akataev, K.Nurlanova, A.Kodar, Z.Samashev and others. Separate issues on cultural coding in folklore, mythology, modern Kazakh literary practice are covered in the works of S.Kaskabasov, B. Azibaeva, A. Zhaksylykov, S. Kondybay, A. Nauryzbayeva, E. Tursynov, S.Altybayeva, and others. Such a wide range of scientists of various specializations confirms the interdisciplinary character of this problem, which requires an appropriate approach in research.

Concerning foreign literature studies, first of all it is worth to mention the fundamental works on semiotics, structuralism, post-structuralism of *M.Foucault, R.Barthes, J.Kristeva, J.Derrida, K.Levi-Strauss, C.Todorov, U.Eko, Yu.Lotman, B.Uspensky, G.Kosikov, on myth, aesthetics, culture* - the works of *U. Eco, A.F.Losev, M.M.Bakhtin, G.Gachev, M.Eliade*, on cultural codes, literary universals, concepts, stereotypes - the work of N.V. Volodina, O. Sviripo, M.M.Pentsova, and others. Especially it is necessary to say about the fundamental research of Russian Latin Americanists (V.Kuteishchikova, V.Zemskov, A.Kofman), where the whole layers of "civilizational cultural codes as dominants of the Latin American literary world" are revealed. A.Kofman, in particular, derives the original "formula" - "art code", "mythological infra-structure" of modern Latin American literature, where typological constructs and concepts are defined. The problems of correlating mythpoetics and cultural coding/decoding cannot be considered outside the modern theory of intertext and narratology: the works of Yu. Kristeva, D. Herman, L.P. Rzhanskaya, V. Shmid, S. Zenkin, F. Ankersmit, L. V. Tataru (L.Comutsti), Biwu Shang, and others. "The cultural code in literary text is also a specific tool for transferring important information about history, spiritual and material culture of a particular ethnos, ethnic groups, a particular region, a particular civilization" (S. Altybayeva).

As a whole, myth, mythical consciousness, archetype, all these concepts of myth poetics have been included in the arsenal of modern humanitarian knowledge. The comprehension of the myth in

different projections, the definition of its communicative, mental, emotional nature are the subject of many interdisciplinary studies and discursive practices around the world. Yet its original meaning is the narrative of "the days of the past," "the time of the first creation," which is the most relevant to the sphere of literature and literary criticism. The actualization of mythological processes in the world and national literature reflects the desire of artists to go beyond the strictly realistic narrative, to find the effective poetological tools, to master new aesthetic horizons. It is mythology that gives the writer unlimited possibilities of artistic world-modeling. It is appeared notional and actively developed new syncretic genre formations/ they are a novel-myth, a romance-fairy tale, a novel-*anyz* and others with a strong archetypal "core" of narrative.

Branched conditional metaphor, coding of various cultural meanings becomes the basis not only of literary creativity, but also of music, theater, cinema, painting, and sculptural compositions. All of it objectively substantiates the importance of the development and special educational literature on mythpoetics, which is practically absent in the Republic. Myth poetics is examined in close interrelation with philosophy, culture studies, historiography and other sciences, which allows us to explore the artistic text from interdisciplinary positions. Literature is not a collection of clichés, but an ever-renewing spring of exceptional imagery and deep meaning. The variety of opinions on the state and prospects for the development of modern national culture and literature in the context of the development of world artistic practice objectively actualizes the issues of the allocation, the scientific substantiation of new approaches, the methodological support of the literary, including mythological, analysis, interpretation and, ultimately, comprehension of the conceptsphere and philosophy works.

REFERENCES

1. Kofman A.F. Latinoamerikanskiy khudozhestvennyy obraz mira. M.: Naslediye. 1997. [in Russ]
2. Nurlanova K.SH. Estetika khudozhestvennoy kul'tury kazakhskogo naroda. Almaty: Gylym, 1987. [In Russ.]

3. Kaskabasov S. Kolybel' iskusstva. Alma-Ata: Oner, 1992. 368 s. [In Russ.]

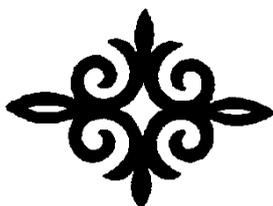
4. Sadykov Kh.N. Mifologicheskiye modeli v structure khudozhestvennogo teksta // Akademik Z.Akhmetov zhəne rukhaniyat məseleleri. Almaty, 2003. S.191-198. [In Russ.]

5. Sadykov Kh.N. Slovo. Obraz. Ideya. Opyt prochteniya interpretatsii khudozhestvennogo teksta. Almaty: Gylym. 1994. [In Russ.]

6. Savel'yeva V.V. Khudozhestvennaya antropologiya. Almaty, 1999. [In Russ.]

Altybayeva S.M. Myth, folklore and the contemporary Kazakhstani prose.

Abstract. Mythic and folklore elements in structure the artistic text insert the prescription of a definite mythical script. But deep correlation of mythical and real content, their philosophical comprehension can be embodied in many variants. New mythologism (new mythology) of contemporary Kazakh literature presupposes two main tendencies (use of traditional archetypes; creation of authors' original mythological scheme).



КУЛЬТУРНЫЙ КОД И МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ

Современное литературное творчество изобилует различным рода техниками и приемами создания текста. Главенствующее место в этом ряду занимает мифопоэтическое моделирование, имеющее такой же длительный срок развития, что и собственно сама литература. Глубокая разработанность мифологического направления в литературе и литературоведении позволяет выделить такие важные категории и понятия, как мифологическое мышление, мифовремя, мифопространство, мифологема и другие. Наблюдения над художественными текстами неоднородной эстетической природы показывают соответствующую количественную и качественную характеристику мифопоэтики. Известно, что в русской литературе Серебряного века мифологизм обретает черты доминирующего художественного метода. Частотность и широкий диапазон обращения к архаическим и доархаическим сюжетам, образам, мотивам, инациональной символике приводят к созданию оригинальных «текстов-мифов» (работы З.Г.Минц, О.Фрейденберг, Я.Голосовкера и многих других). Мифоемкость текста становится одной из отличительных черт общей поэтики произведения, что связано с расширением мифологической парадигмы практически во всех национальных литературах. Культурный код, наиболее рельефно отраженный в мифе, легенде, притче, с его внутренней нацеленностью на кодирование (и последующее декодирование) смыслов, порождает множество ассоциативных, референциальных связей текста и внетекстовых реалий.

Миф в пространстве литературы: сопряжение контекстов. Мифологическая составляющая текста реализует его скрытые интенциональные и коммуникативные возможности: обращаясь к прошлому (реально-историческому нарративу или миру ирреальному, «фантазийному»), миф в широком смысле связы-

вает прошлое и настоящее народа, открывает возможные грани будущего, и в этом его универсальность. Исследование литературы Казахстана за последние тридцать лет [1] показывает, что стремление творить «иную реальность» через обращение к архаическому мифу, ритуалу, обряду находится в авангарде творческих поисков национальных писателей. Отсюда – увеличение мифоемкости текста как агрегированной условно-суммарной характеристики функционирующих мифоэлементов (элементов мифопоэтики): собственно мифологем, в т.ч. авторских, литературных универсалий, концептов, стереотипов, притч, легенд и других условно-метафорических форм и средств. Повышенной мифоемкостью характеризуется литература с т.н. неомифологической доминантой, поскольку в ней часто сочетается воспроизведение и интерпретация классических мифов с созданием собственного неомифа(ов). Желание творить «универсальную ирреальность», к которой можно отнести миф, позволяет художникам помещать в текст мифы, легенды, символы различной эстетической, философской, региональной ориентации. Это книги Х.Адибаева, А.Кемелбаевой, А.Жаксылыкова, Д.Накипова, А.Тынибекова, И.Одегова и других.

Неомифологизм есть сложное, неоднородное эстетико-философское явление. Если же учесть, к тому же, частую установку современных авторов на свободу интерпретаций, то здесь можно видеть практически неограниченные возможности неомифологизма, а именно:

– в актуализации объектов нематериального культурного наследия («Жүсіп Баласағұн» Аскара Егеубая; «Талтүс» Таласбека Асемкулова),

– в воспроизведении и переосмыслении отдельных эпохальных событий национальной истории («Саки» Булата Жандарбекова, «Кабанбай батыр» Кабдеша Жумадилова, «Гибель Отрара» ХасенаАдибаева),

– в разворачивании большой интертекстуальной игры («Созвездия близнецов» ХасенаАдибаева, «Сны окаянных» Аслана Жаксылыкова),

– в монтаже ситуаций, мотивов, образов национальной и инонациональной принадлежности («Алтай балладасы» Аскара Алтая, «Круг пепла», «Тень ветра» Дюсенбека Накипова; «Караван» Абая и Ауэза Тынибековых),

– в воссоздании национальных и инонациональных концептов («Кыпчакская красавица» Мухтара Магауина, «Пуруша» Ильи Одегова).

Естественно, в каждом из указанных произведений сильны внутренние переключки мифопоэтических элементов, мифологем как между собой, так и с другими планами повествования (историческим, философским, бытийным, сакральным, символическим, мистическим и иными).

Процессы мифовоссоздания, мифопорождения и мифоразрушения, наблюдаемые в казахстанской литературной практике, объективируют появление произведений с неоднородной жанрово-стилевой и нарративной структурой, экспериментальных, «провокационных» текстов. Однако в любом случае мифоёмкость текста возрастает, особенно в парадоксальном случае полного разрушения семантики и стилистики классического мифа основы. Другими словами, возникает определенный прецедент «обратного» кодирования: мифооснова может быть полностью изменена, но принадлежность к ней сохраняется, несмотря на ее профанацию, намеренное стилистическое снижение сакрально-мистического, метафизического содержания («Созвездия близнецов» Х.Адибаева).

Достаточно часто обсуждаемые в литературной критике и околотитулатурных кулуарах произведения «Сны окаянных» А.Жаксылыкова, «Тень ветра», «Круг пепла» Д.Накипова, «Любая любовь», «Тимур и его лето» И.Одегова, «Исполины» А. Тынибекова и другие отличаются высокой плотностью мифологических, неомифологических, исторических и квази-исторических конструктов.

Из новейших российских романов можно назвать почти 600-страничный роман «Мой Рагнарек» [2] Макса Фрая (литературный псевдоним двух авторов – Светланы Мартынчик и Игоря Степина), в котором представлены множество мифонимов,

сакронимов и исторических персоналий древнего, средневекового мира и узнаваемых личностей современности. Это произведение наглядно демонстрирует тенденцию мифоразрушения, в основе которой лежит десакрализация известных образов и мотивов, классического сюжета. Абсурдные ситуации, в которые часто попадают главный герой – нарратор и другие персонажи, ослабляют семантику архетипа, положенного в основу того или иного мифособытия. «Нарративная напряженность» [3] возрастает в связи с большой концентрацией в пределах текста известных мифообразов и их «двойников», развития множества сюжетных линий, ситуаций, неоднородного хронотопа.

В персонифицированную книгу включены знаковые мифологические фигуры богов разных верований, демонимов, пророков. Сакральное и профанное намеренно соединены через фантастический сюжет совместного Пути оживших в новых личностях пророков мировых религий (Мухаммед), античных богов и богинь различных культов (Афина, Дионис, Арес, Сетх), демонических персоналий (Дракула), мифологем (Сфинкс, Кецалькоатль), литературных архетипов, киноактеров и многих других. Не заостряя внимания на морально-этических сторонах подобного литературного эксперимента, здесь можно идентифицировать также небесспорный вариант развития и универсального мономифа Дж.Кэмпбелла.

Казахстанский прозаик Д. Накипов (*Круг непла* [4], *Тень ветра*) также вводит в повествование мифологические персонажи, играющие ключевую роль в создании сложной структуры текста, выражении замысловатой концепции жизнеустройства и миропонимания. В поисках гармонии, преодолении перманентного хаоса находятся его персонажи: люди и фантастические существа - самионы. Хаос олицетворяется в первую очередь мистическим чудовищем - Осьмихорром. Множество мотивов, семантико-эмоциональных измерений, вкрапление цитат из сакральных книг, окказиональных сочетаний, а также аллюзии, реминисценции дробят линейное повествование на бесчисленное количество текстов, в результате чего получается один

достаточно объемный постмодернистский причудливый текст-лабиринт. Он максимально усложнен через введение много-составных звукословесных сочетаний, трудно воспринимаемых и часто стилистически сниженных.

Для современной литературы, особенно постмодернистского модуса, в равной степени характерно и сотворение мифа, и разрушение его – процесс, обратный «мифотворчеству», заключающийся в исключении важнейших мифообразующих компонентов (как в приведенном примере, десакрализация образа, растворение мифохронотопа в современном времени и пространстве), изменении их качественной структуры. В результате миф превращается либо в свою противоположность, «обыкновенную жизнь как она есть», либо в «игру в бисер» (Герман Гессе). И в этом контексте исследование мифопоэтики художественного текста, принципов ее функционирования в сфере поэтического сознания, индивидуального стиля, процессов жанрообразования является одной из важных задач мифологического литературоведения и мифокритики.

В романе «Мой Рагнарек» практически все персоналии синестезийно снижены: исконный сакральный компонент подвергается тотальной перестройке в сторону профанного содержания. Такая трансформация мифообразов, мотивов, сюжетов классифицируется в мифопоэтике как «транспонирование» (*разыгрывание*; Е.М. Мелетинский) мифа в другом пространстве и времени.

В историко-философских произведениях воспроизводится путь «мифологической реставрации» (С.Телегин, Я.Погребная) тех или иных маркированных национальной или универсальной семантикой мифологических схем, обрядов, ритуалов сакральной направленности, событий, ситуаций. Ритуальный компонент также выступает существенным элементом всего нарративного каркаса текста. Примером может служить казахские исторические романы «Саки» Б.Жандарбекова, «Исполины» А.Тынибекова. Последний имеет несомненные переклички с книгой Б.Жандарбекова в плане выбора стилистики, повест-

вовательной техники. Можно даже сказать о преемственности панорамного повествования темы древней прототюркской истории в контексте цивилизационных контактов Степи и Древнего Востока, выпукло отраженной в исторических романах И.Есенберлина, З.Самади, М.Магауина, М.Симашко, Б.Жандарбекова и других. В аспекте художественной традиции и новаторства в современной казахстанской литературе также выделяются несколько взаимосвязанных блоков мифологем, встроенных в повествование: сакральные, тюркские, универсальные (мировые), авторские, этнические. Именно этнокультурные образы, персонажные концепты, символы, мотивы с сильным архетипическим центром ложатся в основу национальной картины мира.

Детективные, фантастические, квазиисторические нарративы склонны к построению мифосюжета по принципу мифоанalogии (романы российского автора Б.Акунина), сохраняя внешнюю атрибутику архаического мифа (мифонимы, мифотопонимы, телесные и портретные характеристики, общую схему мифосюжета), но почти полностью видоизменяя семантику событий, характер персонажа, хронотоп («Смерть Ахиллеса» Б.Акунина). Экранизация многих книг подобной художественной стратегии также создает особые нарративные структуры, где визуальный ряд культурных кодов превалирует над вербальным кодом. Киноискусство, как никакое другое, построено на монтаже ситуаций, образов, сцен. Например, в трейлере к фильму «Перси Джексон и похититель молний» мы находим ряд известных мифологических образов: Сатир, Фурия, Минотавр, гора Олимп, Кентавр и многие другие. Все они так же, как сама внешняя атрибутика архаичного мифа перенесены в мир современного мегаполиса. Но роднит неомиф - кинонарратив и миф-основу – философская направленность на постановку и поиск ответов на «вечные» вопросы о добре и зле, смысле бытия, вере и безверии.

Согласно Тичеру, «в текстовом анализе кодирование означает, что текстовые феномены относятся к отдельным концеп-

там. То есть, устанавливается связь между конкретными фрагментами текста (единицами анализа) и более абстрактными категориями. В обоснованной теории кодирования кодирование – это общий термин для концептуализации данных. В этой теории кодирование означает, что исследователь задает вопросы о категориях и их контекстах и предлагает промежуточные ответы (гипотезы)» [6, с. 333]. Другими словами, культурный код в тексте представляет собой сложный артефакт, обладающий безусловной ценностью и значением в раскрытии идеи и концепции произведения. Отсюда – аксиологическая природа культурного кода. Кроме того, важным качеством культурного кода в контексте литературы – это его функциональная долговечность, протяженность во времени.

В художественном тексте происходит своеобразное кодирование этно- и историко-культурной, философской, мировоззренческой, экономико-правовой и иной информации. В этом аспекте мифологические конструкты раскрывают глубинные архетипы сознания, их сопряжение с конкретным бытованием того или иного этноса(ов) в заданный временной отрезок и пространстве. Так, в романе-дилогии «Саки» [7] Булата Жандарбекова действуют примерно 200 персонажей разной этноориентации (саки, персы, вавилоняне, египтяне, греки, ассирийцы, мидяне, евреи), каждый из которых полноценно обрисован, функционально встроен в персоносферу романа, занимая определенное место в развитии описываемых событий. В фоновом режиме представлены многочисленные древнеиранские, вавилонские, ассирийские, древнеегипетские боги, демоны: *Ахурамазда* – Верховное божество персов, *Ангра-Манью* – властелин мрака, *Адад* – бог грозы, *Ахриман* – злой дух, повелитель злых духов, *Бэл-Мардук* (Юпитер) – верховный бог Вавилона, *Бахман* – персидское божество, *Забаб* – бог счастливой войны и витязь богов, *Иштар* (Венера) – богиня любви и красоты, супруга, *Набу* (Меркурий) – бог мудрости, омовений и ритуала, *Нергал* (Марс) – бог кровопролитной войны и владыки преисподней, *Нинурна*, *Син* – бог луны и знаний, *Шамаш* – бог солнца, *Хумай*,

по поверьям персов, птица счастья, *Симиург*– сказочная птица и другие. Такое количество инациональных сакронимов (сакральных имен), несущих значимую информативную, гносеологическую, эмотивную функцию в раскрытии художественной концепции, также увеличивают мифоемкость текста. Это способствует созданию панорамной картины древнего мира, впечатления эстетической и историографической достоверности описываемых событий.

Литературные универсалии, концепты, стереотипы. Важная роль в процессе структурирования повествовательного текста принадлежит введенным в него универсалиям, концептам, стереотипам составляющим его своеобразные смысловые опоры. Н.В.Володина, исследуя категориальное содержание и эстетические функции литературных универсалий, концептов и стереотипов, отмечает, что «мифы, архетипы и вечные образы имеют общее поле значений, оказываются подчас взаимозаместительными, что позволяет относить их к общей категории – универсалий... Содержание универсалий тоже формируется в процессе их «обновления» в литературе и о взаимодействии, в соотнесении с общекультурными факторами» [8, с.29]. Она дает следующее научно обоснованное определение *литературных универсалий*: «Универсалиями в литературе можно назвать мифологические, архетипические, вечные образы и мотивы, актуализируемые мировой литературой и функционирующие в неограниченном пространственно-временном континууме» [8, с.30].

Это определение тесно корреспондируется и с мнением А.Ф.Кофмана: «Другой обширный слой (имеется в виду латиноамериканского художественного мира – А.С.) составляют элементы, восходящие к мифологическим универсалиям – таким, как мифообразы воды, реки, дерева, земли, неба, солнца, луны и другие. Их можно возвести к индейским мифологиям, но с тем же успехом – отыскать их корни в любой другой мифологической системе. По нашему убеждению, у этих элементов нет никакого другого конкретного культурного источника: они по-

всеместно распространены и в мифологии, и в литературе, и в фольклоре и являются архетипами человеческого сознания и культуры» [9, с. 301]. Другими словами, мифологические универсалии, иначе – универсальные мифологемы, являются кросс-культурными, или надкультурными, феноменами, отраженными в поэтике художественного произведения. Но в каждом конкретном случае национальной мифологии и потом – фольклоре, литературе такие универсалии дополняются этноспецификой, в том числе и в наименовании. Например, архетип солнца, распространенный во всех ареалах древних цивилизаций, в древне-египетской системе проявлялся как Ра - *бог солнца*, верховное божество древних египтян, в Индии – это *бог солнца*, владыка неба Сурья, у иранцев - божество солнца и договора Митра и т.д. У прототюрков солнце также фигурирует во многих древних сказаниях и ассоциируется с «Белым оленем с золотыми рогами – это День, Солнце-отец и каган» [цит. по: 10, с. 100]. С.Кондыбай приводит слова казахстанского востоковеда Ю.А.Зуева: «Другим символом Солнца у древних тюрков был священный Олень» [10, с. 105]. Интересная интерпретация данной универсалии предложена в романе-эссе «Жүсіп Баласағұн» [11] Аскара Егеубая через притчу о явлении миру Кагана-Солнце, солнцеликого (богоподобного – А.С.) юноши. Универсальный межвидовый характер данного архетипа подтверждается известными примерами из античной литературы, классической музыки: «Гимн солнцу» Гомера, симфоническая поэма «Гимн Солнцу/ Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса.

Другой значимой категорией в мифопоэтике текста выступает *литературный концепт*: «Концепт – это смысловая структура, воплощенная в устойчивых образах, повторяющихся в границах определенного литературного ряда (в произведении, творчестве писателя, литературном направлении, периоде, национальной литературе), обладающая культурно значимым содержанием, семиотичностью и ментальной природой» [8, с.19]. В ряду отобранного нарративного материала диалогии «Саки» особняком стоят, к примеру, мифологические персоналии, при-

обретшие статус «персонажных концептов» [8, с.20-21]. Их можно условно разделить на собственно *прототюркские персоналии* (Ишпакай, Мадий, Партатуа, Томирис, Спаргапис, Рустам и др.) и *персоналии древнего Востока*, вошедшие в арсенал глубинных архетипов мировой истории и культуры (Кир, Навуходносор, Валтасар, Гомер, Крез, фараон Псампетих и мн.др.). Это действующие персонажи, каждому из которых отведено определенное текстовое пространство, каждый из которых прямо или опосредованно связан со многими другими персонажами, каждый из которых структурирует особую «внетекстовую реальность», близкой по своей природе той, что создает ученый-историк, о чем писал Ю.М.Лотман [12]. Каждый из персоналий продуцирует ассоциативное поле, отраженное в известных идиомах, концептуальных метафорах, сравнениях. К примеру, в романе введен сюжет гибели Вавилона, с подробным описанием шумного пира последнего царя Валтасара накануне его гибели (*Валтасаров пир*).

В системе мифопоэтических категорий выделяется *литературный стереотип*, также обладающий большим диапазоном нарративно-коммуникативных функций. А.Ф.Кофман отмечает: «Итак, если повторения одних и тех же образов и мотивов нельзя объяснить ни случайностью, ни подражательством, то понимать их следует как стереотипы художественного мышления (понятие «стереотип» в нашем случае не содержит ни малейшего негативного оттенка). Они формируются безотчетно, спонтанно – из общности восприятия своего мира и себя в нем. В отличие от фольклорных стереотипов, жестко обусловленных традицией, литературные – гораздо более подвижны, размыты, вариативны; они могут спорадически появляться и исчезать, развиваться и преобразовываться, порождать новые устойчивые элементы и взаимодействовать с уже сложившимися. Художественный стереотип – есть нечно внешнее, иначе говоря, форма; исследование генезиса и символического смысла, сокрытого в стереотипе, выводит к его содержанию – а именно, к архетипу художественного мышления. Совокупность архетипов художе-

ственного мышления и составляет художественный код данной культуры» [9, с.8-9]. Мифологемы различной семантики и ориентации могут быть также интерпретированы в аспекте классификации на указанные литературные константы. Художественное воплощение поэтики текста-мифа, текста-кода можно увидеть в известном стихотворении «Братство» Октавио Паса. Этот же камертон повествовательного кода можно увидеть в «Созвездиях близнецов» Х.Адибаева, «Веке Страшного Суда» С.Елубая.

Константность семантики литературных универсалий, концептов, стереотипов сближает их по феноменологической, смысловой и функциональной нацеленности с культурным кодом как части к целому: «Будучи собственно эстетическим явлением, художественные константы позволяют обнаруживать закономерности, существующие внутри самого литературного процесса, сквозные линии его развития. Вместе с тем эти константы имеют ментальную природу, т.е. связаны с глубинными особенностями мировосприятия, сознания человека, культурно-исторически и этнически обусловлены. Интерес к подобным явлениям, «поиск неких ментальных констант ... актуализируется в переломные моменты истории. Смена веков, происходящая достаточно длительный период, безусловно, один из таких моментов» [8, с.3-5]. Далее Н. В. Володина уточняет: «Тип оказывается собственно литературным явлением, созданным автором, эстетической категорией; концепт – ментальной структурой, воплощенной в литературном произведении, связанной с областью гносеологии» [8, с.21-22].

Информативный пласт, к примеру, в романах «Саки», «Караван» составляет описание многочисленных богов, мифических персоналий, священных существ, описание ритуалов, обрядов, верований, сказаний различных народов: саков, вавилонян, мидян, египтян, персов, греков, индийцев, китайцев и других. Показываются кардинальные различия в этике, психологии, системах хозяйствования, права, в том числе наследования между оседлым, преимущественно рабовладельческим, Востоком и

кочевыми степными племенами. Эти детали образуют важный для «ситуации рассказывания» дескриптивный каркас романов.

В современной прозе последних лет пролеживается отчетливая тенденция художественной репрезентации мировых универсалий и национально-культурных концептов, их тесной взаимосвязи. В результате подобного взаимодействия возникают широкоформатные эпические произведения с разветвленной системой мифо-фольклорных образов, мотивов, ассоциаций, полифонической и орнаментальной текстурой письма. Концепт *караван*, давший название книге Абая и Ауэза Тынибековых, скрепляет сюжетно-событийную канву произведения, насыщая его глубоким философским смыслом. В ряду значимых для концептосферы романа «Саки» сквозных концептов и мифологем можно назвать следующие: *акинак, огонь, тамга, боевой клич (уран), тулпар, домбра* и многие другие. Указанные концепты, отражающие специфику миропонимания и мироустройства саксов, придают произведениям необходимую текстовую упругость, ритмизацию, многозначность.

В романе «Саки» представлены многие, ставшими мировыми универсалиями, легендарные образы: Вавилонской башни, древневосточных владык – Кира, Креза, Навуходоносора, Киаксара, фараонов Египта и других. В результате возникает оригинальный полиэтнокультурный диапазон текста, выделены специфические черты культуры и религиозных воззрений персов мидян, вавилонян, египтян, арабов и мн. др. Следует отметить *эстетическую органичность* данных универсалий в контексте казахского романа. Автор вводит родословные, генеалогические древа как сакских вождей, так и вышеназванных древневосточных деспотов. Если введенные в текст мировые универсалии несут функциональную нагрузку важного, но все-таки дополнительного, ресурса, то национальные образы, этнокультурные концепты ложатся в основу основной задачи романа – художественное воссоздание одной из наиболее драматичных страниц национальной истории (война персидского царя Кира против сакской царицы Томирис), раскрытие особенностей национального характера и образа.

Литературные универсалии, концепты, стереотипы, развернутые во времени и пространстве конкретного художественного текста, раскрывают, наряду с другими значимыми поэтологическими элементами, обширный культурный код описываемой эпохи, специфику нарративных ситуаций. Результатом включения обозначенных ментальных констант является увеличение мифоемкости текста, сохранение необходимого баланса между его дескриптивным каркасом и событийной основой.

Таким образом, мифопоэтическое моделирование становится доминирующим принципом создания художественного текста. Культурные коды, в числе которых различные мифологемы, концепты, концептуальные метафоры, универсалии, реалемы, историософемы, идеологемы и другие, наиболее рельефно отражают связь времен, культур, формаций. Названные конструкты способствуют созданию полифонического, многомерного художественного текста. Как результат включения в текст различных условно-метафорических средств, увеличивается мифоемкость текста. Она становится одной из важных характеристик специфики реализуемой повествовательной стратегии. Феномен культурного кода в литературе и других видах искусства, осмысливаемый в широком коннотативном диапазоне, включает в свое ассоциативно-смысловое поле ряд устойчивых ментальных констант: литературных универсалий, концептов, стереотипов, собственно мифов. Указанные конструкты, формируя необходимый для повествования фоновый дискурс, информативный план, одновременно реализуют функцию полного погружения читателя в атмосферу описываемой эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алтыбаева С.М. Казахская проза периода независимости: традиция, новаторство, перспективы. – Алматы: Типография КазНПУ им. Абая, 2009. – 352 с.
2. Фрай М. Мой Рагнарек. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2-13. – 607 с.
3. Лещенко А.В. Нарративная напряженность художественного текста. – Черкассы: ЧП Гордиенко Е.И., 2017. – 336 с.

4. Накипов Д. Круг пепла. Роман интенций. – Алматы, 2005.
5. Алтыбаева С.М. Универсальные культурные коды Пространства и Времени в рассказе «Шамбала сияющая» Николая Рериха: референциальный аспект // Сборник статей «Динамичная модель культуры: Казахстан и мировое сообщество». – Астана, 2017. – С. 28.
6. Тичер С., Мейер М., Водак Р., Веттер Е. Методы анализа текста и дискурса / Пер. с англ. – Харьков: Гуманитарный Центр, 2009. – 356 с.
7. Жандарбеков Б. Саки. Исторический роман-диалогия. – Алматы: Жазушы, 1993.
8. Володина Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. – М., 2010. – 256 с.
9. Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. – М.: Наследие, 1997.
10. Кондыбай С. Мифология предказахов. Книга 4. – Алматы: «Сага», 2008. – 472 с.
11. Егеубай А. Жүсіп Баласағұн. Роман-эссе. – Алматы: Арда, 2005. – 312 б.
12. Лотман Ю.М. (2000). Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство – СПб. [Электронный ресурс]. URL: <http://members.fortunecity.com/slavaaa/ya.html>(дата обращения: 23.10.2013).

Altybayeva S.M., Sagandykov E.S. Cultural code and myth poetic modeling.

Abstract. The paper observes the fundamental issues of myth poetic modeling in the context of the implementation of cultural code. The definition of the myth(ical) capacity of an artistic text is given as an important quality of an artistic text. The author's definition and justification of the term is given. The ratio of mythological components to cultural codes as a part of the whole is investigated. Literary, philosophical universals, concepts, stereotypes, mythologems stand out as defining myth capacity constructs and moduses of the text. In modern literary practice, the interrelated processes of the mythological creation, myth-generation and myth-destruction are actualized.



МИФО-ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИНСТАЛЛЯЦИИ В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Неразрывная связь мифа, фольклора и литературы является неоспоримым фактом истории и теории литературы. «Генетически литература связана с мифологией через фольклор; в частности, повествовательная литература, которая нас занимает в первую очередь, – через сказку и героический эпос, возникшие в глубоких недрах фольклора» [1, с. 245].

Повествовательные ресурсы мифа и фольклора, обладая колоссальной энергетикой создания вневременных универсальных смыслов, становятся для художественного творчества источником формирования сложных нарративных структур, неоднозначных межвидовых дискурсов. Вопросы культурного кодирования и декодирования, наследования, мифопоэтического моделирования, репрезентации фольклорного наследия и, как следствие, становления новой эстетической и когнитивной парадигмы литературы являются одними из наиболее актуальных, дискуссионных, примечательных в современном социокультурном пространстве. Для литературоведения мифология и фольклор также представляют особый интерес в аспекте изучения их содержания и функциональной направленности в конкретном художественном тексте, порождаемых ими нарративных конструкций.

В художественном тексте мифо-фольклорные инсталляции (от англ. *installation* – установка) часто играют роль обширного композиционного приема в создании многопланового этномаркированного нарратива с одновременным выходом на универсальные смыслы. С другой стороны, мифо-фольклорные инсталляции понимаются как совокупность включенных, «установленных» в пространство текста мифологем, фольклором и другой условной метафорикой.

Обозначенные инсталляции отличаются пространственной и временной емкостью, способностью к значительной семантической и семиотической трансформации. Рассмотрение их различных граней в структуре и семантике текста, пополнение терминологического тезауруса теории культурного кода применительно к литературному дискурсу выступает в качестве определенной новизны данного исследования.

Полисемантическое содержание традиционного фольклора и особенно мифа объективно реактуализирует вопросы художественного кодирования через них множества объектов окружающей природы, материальной и нематериальной архаической культуры, быта, верований. Контекстуальные и жанровые спецификации фольклорных и мифологических источников детерминируют характер и развитие сюжетной, образной, мотивной структуры, повествовательных моделей. К примеру, объемные казахские *дастаны*, эпические сказания, волшебные сказки, сказки о животных являются наиболее нарративно емкими, протяженными в художественном времени и пространстве. Включение в художественный текст явных ссылок на подобные специфические нарративы, скрытых аллюзий, реминисценций на фольклорный ресурс позволяют расширить референциальный, эпистемологический, аксиологический статус повествуемых событий, образов, мотивов.

Эстетика мифа и фольклора соединяет в себе также различные вариации известных «бродячих» сюжетов, что связано с архаическим сознанием, его недискретностью, объемностью, принципиальным отсутствием логических противоречий. Важнейшей особенностью фольклора в отличие от литературы и современной книжной культуры является его традиционализм и ориентация на устный (но не единственный) способ передачи информации.

В то же время миф первичен по отношению к фольклору, поскольку время его действия доисторично, во-вторых, его целеполагание (ритуал, осмысление и объяснение окружающего мира, освящение и др.) значительно разнится от фольклорного (дидактика, развлечение, выдумка). Объединяет же эти два

мощных повествовательных корпусов современной казахской литературы общая эстетическая установка: создание особой художественной реальности, *атмосферы максимальной достоверности излагаемых событий*. Оба источника имеют непреходящую высокую ценность для литературы как источники вневременной образности и символичности.

В настоящей статье отражены результаты исследования, в основе которого лежат методы комплексного литературоведческого, структурного, мифопоэтического, нарративного, контент-анализа и других. Приоритетными подходами определены междисциплинарный, герменевтический подходы. При изучении собственно нарративных планов текста авторы опирались, в ряду других, также на методику нарративного анализа Т.А.Тереховой, С.К.Малахаевой. «Нарративный анализ как метод герменевтики и метод качественного анализа материала используется для выявления субъективных явных и не явных представлений о заданной проблеме. В явном содержании нарратива, анализируется представленная рассказчиком фактическая информация о событиях. Контент-ориентированный анализ может быть направлен на прояснение имплицитного содержания: смысла и значения всей истории или её отдельных частей, проявления тех или иных мотивов, особенностей личности рассказчика и пр. Формальный анализ состоит в прояснении структуры сюжета, последовательности событий, их соотношения с временной осью, сложности и связанности между собой; чувств, вызванных историей, стиля нарратива, использованных рассказчиком метафор, пассивных и активных залогов» [2, с.144].

Что касается герменевтического подхода, то «герменевтическое понимание направлено на реконструирование смысла, расшифровку исторического текста с целью осознания непрерывности духовного и культурного опыта человечества, на приобщение нового поколения и новой эпохи к прошлому, к традиции» [3]. Также для теоретического базиса исследования привлекается концепция ценностного и интерпретационного анализа художественного произведения [4] Ю.Б.Борева, где особое место занимает идея «ценностной установки» текста.

Применительно к мифу в контексте художественного целого данный тезис означает феномен «разыгрывания» (транспонирования по Е.М.Мелетинскому) мифической (мифомоделирующей) ситуации, когда ценность как нравственно-этическая категория варьируется от содержания и целеполагания самой ситуации.

Специфика мифического и фольклорного повествования с его определенной «сценарной» заданностью, архаического сознания определяет большие возможности развития устойчивого условно-метафорического контента современной казахской прозы.

Результаты комплексного анализа новейшей казахской прозы (1990-2018 гг.) показывают, что одним из ее основных нарративных уровней традиционно остается фольклорно-мифологический план повествования. Кодирование и декодирование важной аксиологической, дидактической, исторической, правовой, экономической и иной культурной информации, находящейся в мифо-фольклорных инсталляциях, происходит в литературном тексте через героев-информантов, дополнительные истории, известные и неизвестные фольклорные сюжеты и отдельные мотивы. Фольклоремы, мифологемы, как правило, находясь в тексте в имплицитном состоянии, выполняют роль значимых культурных кодов в раскрытии художественной концепции произведения. Нужно отметить значительный объем инациональных (древнегреческих, древнеиндийских, древнеегипетских, персидских) мифологем в фоновом дискурсе текста.

Фольклорные и мифологические инсталляции разворачивают сюжет произведения в сторону большей художественной выразительности, придают ему необходимую пространственно-временную широту. Выполняя в структуре художественного текста роль специфических семантически и синестезийно емких культурных кодов, встроенных в общий ход повествования, они придают необходимый импульс развитию образов, мотивов, создают необходимую интертекстуальность, полифонию произведения. Наблюдения над текстами различной художественной ориентации показывают, что в постмодернистских произведениях (*Дом суриката* [1], *Круг непла* [2], *Гүлдер мен кітаптар*

[3], *Алтай балладасы* [4]) функционирует бóльший объем мифопоэтических включений (*мифологем*) в сравнении с фольклорными кодами (*фольклоремами*).

Более 30% от общего текстового объема в казахских исторических романах (*Кабанбай батыр* [5], *Саки* [6], *Караван* [7], *Ақ боз үй* [8] и других) занимают обширные мифо-фольклорные инсталляции. Возможно, это связано с тем, что «отличительным свойством казахского исторического романа является исключительное сочетание в нем историко-культурного и философско-онтологического дискурсов, направленных на целостное постижение национальной идентичности, выведение исторической проблематики в плоскость общемировых цивилизационных процессов» [5, с. 59].

В реалистических произведениях, в отличие от постмодернистских, фольклорные мотивы представлены более четче и рельефнее, символика и дидактика последних создает необходимый вневременной этноконтекст произведения (*Ақ боз үй*, *Старик, верблюдица и ветер* [9], *Последний долг* [10]). В указанных и других книгах фольклоремы и мифологемы, как правило, функционируют в двух основных формах: в качестве фонового дискурса, формируя необходимый мистический, волшебный, архаический контекст произведения, и как полноценный нарративный план. Возможен и третий вариант более широкой инсталляции: сочетание обоих видов дискурса, представленное линейным или алинейным нарративом.

«Сверхъестественные объяснения происхождению мира и человечества» [6], содержащиеся в мифе, позволяют придавать основному сюжетно-событийному повествованию необходимую метафоричность и символику, обобщения и разновременные проекции. Здесь подчеркивается двойственная - нарративная и дискурсивная - природа мифа. К. Леви-Стросс отмечал, что «сущность мифа составляют не стиль, не форма повествования, не синтаксис, а рассказанная в нем *история*. Миф – это язык, но этот язык работает на самом высоком уровне, на котором смыслу удастся, если можно так выразиться, *отделиться* от языковой основы, на которой он сложился» [7, с.187]. Другими

словами, миф, а следом и фольклор, как компоненты художественного текста, не могут и не должны сводиться к семантике сугубо языкового феномена: они всеобъемлющи и подвижны, способны в разных контекстах раскрывать новые смыслы, конечно, в случае достаточного опыта художника, интерпретатора, аналитика «рассказанной истории».

Исследуя поэтологические характеристики мифа и фольклора в современном тексте, следует обратить внимание на их функциональные возможности. Рассмотрим их некоторые функции, реализующиеся в тексте:

- повествовательная. Нарративная ситуация рассказывания мифа специфична, поскольку «базовый» мифический нарратор настолько «завуалирован», лишен каких-либо отличительных (эксплицитно выраженных) признаков, что текст мифа становится автономной нарративной структурой. В то же время полифония мифа может означать и наличие нескольких нарраторов, но их голоса не заслоняют содержание самой повествуемой истории (события). Однако в неомифе функции нарратора уже более явные, ощутимые в контексте рассказываемой истории, к примеру, в «Дневниках Зевса» Мориса Дрюона нарратор четко себя называет: «Я, Зевс, царь богов, бог царей, поведаю вам свою *историю*» [11, с.14.];

- идеологическая, или идеенесущая. Миф – это всегда идея, ее художественная реализация осуществляется через сюжет, систему образов, мотивов, символов, развернутых метафор;

- аксиологическая. В мифе и фольклоре сильна установка на ценностные ориентации. Включенные в текст миф/неомиф, фольклорный образ могут утверждать, опровергать или находить альтернативные возможности замещения определенных ценностей нравственно-этического, религиозно-культового плана, закрепленных традицией. Ведь для архаичного мифосознания то, что есть в «наличии», то и ценно, то, что происходит, то «угодно Богам»;

- информативная функция мифа и фольклора реализуется через эксплицитные и имплицитные «информанты» (термин Р.Барта). К эксплицитным можно конкретные детали внеш-

ности, поведения, речи, возраста мифического (или мыслимого таковым), фольклорного персонажа, местности (мифотопонимы), животных (мифозоономы) и другие проявленные в тексте конкретные детали. Имплицитные «информанты» мифа и фольклора – детали скрытые, неявные, в которых закодирована существенная информация.

Р. Барт проводит четкие различия между «информантами» и «признаками»: «Признаки требуют расшифровки: читатель должен приложить усилия, чтобы научиться понимать известный характер, известную обстановку; что касается информантов, то они несут вполне готовые сведения; подобно катализаторам, они обладают ослабленной, но отнюдь не нулевой, функциональностью; сколь бы незначительной ни была их роль в сюжете, информанты (например, точное указание возраста персонажа) позволяют создать иллюзию подлинности происходящего, укоренить вымысел в действительности: информанты – это операторы, придающие рассказу реалистичность, и в этом смысле они обладают неоспоримой функциональностью – но только не на сюжетном, а на повествовательном уровне» [8]. Следует отметить, что исследование мифа/ неомифа в структуре повествовательного текста с позиций структурного анализа Р.Барта является одним из наиболее интересных и «затемненных» мест в теории нарратива, требующих дальнейшей основательной научной рефлексии;

- следующая функция – структурообразующая. Миф и фольклор по-особому структурируют повествовательное пространство любого текста. В принципе, данная функция тесно коррелируется с информативной функцией мифа. Кодировка различной культурной информации в мифе и фольклоре уплотняет саму его структуру, где каждое высказывание, даже его фрагмент, существует одновременно в трех временных измерениях: прошлое ↔ настоящее ↔ будущее. Это онтологическое свойство мифа подчеркивается К.Леви-Строссом: «Миф всегда относится к событиям прошлого: «до сотворения мира» или «в начале времен» – во всяком случае, «давным-давно». Но значение мифа состоит в том, что эти события, имевшие место в опре-

деленный момент времени, существуют вне времени. Миф объясняет в равной мере как прошлое, так и настоящее, и будущее» [7, с.186]. Другими словами, способность мифа существовать и во времени и вне его позволяет структурировать пространство и время как в логической, так и алогической последовательности. Последнее особенно характерно для неомифологизма как ведущего тренда современной культуры и литературы. Конечно, представленными здесь функциями мифа и фольклора (в отдельных случаях) в тексте не могут ограничиваться их коммуникативно-когнитивные возможности.

Совокупность различных взаимосвязанных функций мифопоэтических элементов составляет функциональное поле мифопоэтики. Ядром функционального поля мифопоэтики, конечно же, является мифологический образ в любой своей ипостаси: *мифантропонимы, мифотопонимы, мифозоонимы, неомифонимы, мифоперсонимы, демонимы, мифофлоремы*. Перечисленные типы мифонимов составляют типологию мифонимов как одной из наиболее частотных групп мифологем в современной литературе Казахстана.

Выделенные группы мифонимов в литературном дискурсе Казахстана играют особую роль в структурировании мифологического пространства и времени, придают всему тексту референциальную объемность, феноменологическую уникальность и полноту. В связи с этим можно привести мнение О.М. Фрейденберг, которая видела «основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетосложения» в том, что «значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает» [9, с.223].

Мифонимы, как правило, являются прецедентными именами с большой сакрально-мистической семантикой (к примеру, высокочастотные прототюркские мифологемы *Тенгри, Умай, Алаша, Жеруйк, Желмая*). В художественном тексте прецедентность мифологического имени может обозначать, в одних случаях, определенную сюжетную (сценарную) заданность (мифо-

воссоздание; *Кентавр* [12]), а в других – мотивированный, специальный отход от прецедента; в этом случае мы говорим о «мифоразрушении» (*Круг непла*).

Наблюдения над художественными текстами неоднородной эстетической природы показывают соответствующую количественную и качественную характеристику поэтики фольклора и мифа. Объемная информативная, когнитивная и референциальная заданность, уникальный феноменологический статус сближают их с культурным кодом. В художественном тексте они способствуют созданию сложной повествовательной структуры текста. Формируя дополнительные (романы *Саки*, *Гибель Отрара* [13], *Ақ боз үй*) или основные (*Исполины*[14], *Алтай балладасы*, *Кентавр*) сюжетно-нарративные планы, указанные инсталляции реализуют свои скрытые или явные интенциональные, референциальные возможности.

Так, семантическое и структурное поле романа-мифа «Алтай балладасы» [4] А.Алтая во многом формируется через систему универсальных бинарных оппозиций: рождение – смерть, женщина – мужчина, любовь – ненависть, человек – зверь, зима – лето, богатый – бедный и других. Все три главных персонажа (женщина, мужчина, медведь) в той или иной ситуации включаются одновременно в несколько оппозиций, что детерминируется семиотическим сближением в тексте нескольких культурных и мифо-фольклорных кодов: тотемизма, тенгрианства, тюркской, исламской культуры. Культурное кодирование здесь происходит через глубинные имлицитные сакрально-мистические ряды, отголоски древних ритуалов и обрядов (умерщвление зверя, инициация в семейно-родовой круг). Как отмечает Н.В. Ковтун: «Сакральный статус мифа делает его замкнутым, самодостаточным явлением с жесткой иерархической структурой, однако в транскрипции нынешней литературы миф существенно трансформируется, обретает новые черты, образность» [10, с.9].

Однако в отличие от фольклора миф в силу своей изначальной пластичности встраивается в практически любой художественный нарратив: мифические (или мыслимые таковыми)

события «развертывают» сюжет в сторону его более глубокого осмысления, выводя читателя на максимально широкие обобщения. Текст становится упругим, «пористым», многоплановым вне зависимости от его жанровой принадлежности. Примером максимальной «загрузки» мифологического контента в собственно художественное пространство могут быть вышеупомянутые произведения казахстанских авторов: «Алтайская баллада», «Кентавр» А.Алтая, «Дом суриката» А.Жаксылыкова, «Пуруша» [15]И.Одегова, «Круг пепла» Д.Накипова и других.

Рассмотрение проблематики мифо-фольклорных инсталляций в художественном тексте объективизирует актуальность широкой научной рефлексии, в том числе в аспекте разрабатываемой теории культурного кода. Дифференциация мифологем, фольклорем, последующая их интерпретация в тексте может идти несколькими способами. К примеру, исходя из степени универсализации их семантики, в самом широком смысле различаются мифологемы: универсальные мировые, иконические, национальные или этноориентированные, региональные. Универсальные мифологемы напрямую связаны с архетипами «пракартины» (первичного образа) мира: добро – зло, рай – ад, рождение – смерть, свет – тьма, день – ночь.

Частотность и широкий диапазон обращения современной литературы к архаическим и доархаическим сюжетам, мифологическим и фольклорным образам, мотивам, инонациональной символике приводят к созданию оригинальных многоплановых текстовых структур.

Функциональное поле поэтики мифа и фольклора последовательно структурирует сюжетное, пространственно-временное построение, специфическую стилистику художественного текста. Даже элементарная прямая (эксплицитный код) или косвенная (имплицитный код) отсылка к мифу или фольклорному источнику сразу же выстраивает в сознании подготовленного читателя массу ассоциативно-аллюзивных связей. Эстетика мифа и фольклора как значимых культурных кодов современной литературы тесно корреспондируется с одной из актуальных отраслей современного гуманитарного знания – рецептивной

эстетикой. Наряду с доминирующей эстетической функцией мифов, фольклором в литературных текстах рельефно отражаются и ряд других, связанных с ней: когнитивная, коммуникативная, рецептивная, аксиологическая, эмотивная и иные.

Таким образом, проблемы концептуальной соотнесенности мифа, фольклора и литературы могут принимать формы различных мифо-фольклорных инсталляций. В этом же ряду – вопросы функционального «встраивания» данных компонентов в литературный текст, их повествовательные функции и возможности. Так, миф, будучи изначально архаической специфической повествовательной структурой, в контексте авторского произведения может приобретать совершенно отличные от оригинала, семантико-стилистические нагрузки, вплоть до травестирования отдельных эпизодов, кардинального смещения базовых смысловых акцентов (*Круг непла, Дом суриката*).

Мифо-фольклорные элементы встраиваются практически в любой художественный нарратив. Мифические, фольклорные (или мыслимые таковыми) события «развертывают» сюжет в сторону его более глубокого осмысления, выводят на максимально широкие обобщения. Текст становится упругим, «пористым», многоплановым вне зависимости от его жанровой принадлежности. Важным эстетическим результатом рассматриваемых инсталляций является и последовательное выстраивание вербализованного визуального ряда (к примеру, Вавилонская башня, Висячие сады в *Саках*).

Феномен культурного кода, реализуемого через мифо-фольклорные инсталляции, в контексте литературного дискурса заключается в исключительной возможности актуализировать, концептуализировать и транслировать в окружающее пространство значимую в культурном, гносеологическом плане информацию, расширять и углублять парадигмальные отношения между собственно компонентами «послания» и возникающими ассоциативными рядами и когнициями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Академический проект; Мир, 2012. 331 с.

2. Терехова Т.А., Малахаева С.К. Нарративный анализ как понимающий метод // Humanities vector. 2015. N 1(41). Social Psychology: Formulation of Problems and Approaches to their Solution. С. 143-152.

3. Литературоведческий анализ // Режим доступа: URL: <http://www.lomonosov-fund.ru/enc/ru/encyclopedia> (Дата обращения: 11.10.2017)

4. Боров Ю.Б. Методология анализа художественного произведения (вместо введения) // Методология анализа литературного произведения. М.: Наука, 1988. С. 31-32.

5. Алтыбаева С.М. Нарративные модели современного казахского исторического романа// RESPECTUS PHILOLOGICUS. Nr. 22 (27). 2012. С. 57- 69.

6. Глоссарий литературоведческих терминов Бедфорда. 2-е изд. / Под ред. Р. Мерфина и С. М. Рэя. Бостон: Изд. Бедфорда – Св. Мартина, 2003. С. 284. Режим доступа: URL: <http://freeofread.com/download/the-bedford-glossary-of-critical-and-literary-terms-pdf> (Дата обращения: 02.08.2018)

7. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Эксмо-Пресс, 2001. 512 с. Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/cultur/stross_struktur_antrop.htm (Дата обращения: 07.07.2019).

8. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Тракаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987. С. 387 - 422. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bart/index.php (Дата обращения: 21.03.2014)

9. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

10. Ковтун Н.В. Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика: учеб.пособие. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2013. С. 11.

Список источников

1. Жаксылыков А. Дом суриката. Четвертая книга романного цикла «Сны окаянных». Алматы: Ценные бумаги, 2008. 434 с.

2. Накипов Д. Круг пепла. Роман интенций. Алматы: 2005. 275 с.

3. Амантай Д. Гүлдер мен кітаптар// Қарқаралы басында: роман. Алматы, 2010. 6. 123 б.

4. Алтай А. Алтай балладасы. Роман-миф // Алтай новелласы: роман-миф, повесть-притча, новелла. Алматы: Өлке, 2001. 5 – 214 б.

5. Жумадилов К. Кабанбай батыр. Астана: Аударма, 2004. 192 с.

6. Жандарбеков Б. Саки. Исторический роман-диалогия. Алматы: Жазушы. 1993. 624 с.

7. Тынибековы А., А. Караван. Исторический роман. Астана: Фолиант, 2014. 464 с.
8. Елубай С. Ақ боз үй. Роман-трилогия. Алматы: Атамұра, 2008. 520 б.
9. Нурмаганбетов Т. Старик, верблюдица и ветер // Пер. с каз. Бельгера Г. Астана: Ер-Даулет, 2007. 320 с.
10. Нурпеисов А. Последний долг. Роман в двух книгах. М.: ПАРАД, 2006. 480 с.
11. Дрюон М. Дневники Зевса. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2010. 448 с.
12. Алтай А. Кентавр // Алтай А. Абсурд элем новеллалары. Алматы: Атамұра, 2008. 109 – 124 б.
13. Адибаев Х. Гибель Отрара. Алматы: Білім, 1997. 352 с.
14. Тынибеков А. Исполины. Дантал. Ист. роман. Астана: Фолиант, 2008. 456 с.
15. Одегов И. Пуруша // Любая любовь. Повесть и рассказы. М.: Фонд СЭИП, 2013. С. 69 – 89.

Altybayeva S.M., Sagyndykov E.S. Mythic and folklore installations in the structure of a literary text.

Abstract. This article deals with topical issues of the content of mythical and folklore installations in the structure of an artistic text. Some methods of incorporating the mythical, folklore components into the structure of the creature are determined and substantiated. Special attention is paid to the problem of aesthetic coding and subsequent decoding of legal, economic, cultural and other information contained in folklore, myths and other means. The idea that these installations contribute to the construction of a complex multi-dimensional narrative structure is emphasized. The term mythic and folklore installations is proposed and substantiated. The results of the content analysis of modern Kazakh prose, which shows the high frequency of the inclusion of these components, are presented. The article also discusses their functions in the formation of a specific space-time continuum of the text.



MYTHOLOGICAL TIME AND SPACE: CATEGORY-BASED CHARACTERISTICS

Myth poetic paradigm of modern literature includes the following important conceptual and category-based elements: myth, new myth, mythologem, archetype, additional conventional-metaphorical form, acquiring the status of myth; mythonym, mythtoponym, mythzonym, monomyth, mythological story, mythological image, mythological motif, mythological time and space (myth chronotop), myth symbolic, mythological metanarrative, mythological event, mythograf and others. Selected concepts and categories perform any additional features deepen the artistic conception of the text, or are its basis, and in postmodernist texts – their artistic concept. Naturally, called the myth poetic elements do not exist at work in isolation: they are interconnected, often interdependent, connected by numerous semantic, structural, logical, intertextual, narrative, mental, emotive and other ties [1, p. 133].

In this series, a special place is occupied by mythological time and space, or else by the myth-chronotope. They give also the creation the necessary informative and cognitive impulse.

Mythological time: definition, content

Fundamental categories of myth poetics of the work are *mythological time and mythological space*. They make up the mythological chronospace (myth chronospace). As noted, "in the myth poetic chronotope, time thickens and becomes a form of space (it is "spatialized" and thus, postponed, extensituated), its new ("fourth") dimension. Space, on the other hand, "infects" by internally-intensive properties of time ("temporalization" of space), is drawn into its movement, becomes inherently rooted in a myth unfolding in time, a story (i.e., text). Everything that happens or can happen in the world of mythopoeticconsciousness is not only determined by the chronotope, but also chronotopically in essence, in its origins" [2] (translated by author – S.A.).

Mythological time is the time of "first creation", hence its sacralization, sanctity. In the mythologies of all nations, mythological

time of events is marked by a special status of "timelessness", if we mean ordinary human time.

J. Lotman, E.Meletinsky singled out the maximum "length" of the myths of time: "In any typical myth, mythological (state) event is separated from the "present" time by a certain long period of time: as a rule, mythological stories refer to "old times, "initial times". The sharp distinction between mythological period and modern ("sacred and "profane" time) is characteristic of the most primitive mythological notions; there is often a special designation for ancient mythological times. Mythological time is the time when everything was not as it is now. The mythical past is not just the preceding time, but a special epoch of the first creation, mythical time precedes the beginning of the empirical time; mythical epoch is the era of perverse subjects and first actions" [3] (translated by author – S.A.).

Mythological time is inherently paradigmatic: "Everything that happened in the mythical (world) time acquires the significance of the paradigm, is considered as a precedent, serving as a model for reproduction as the given precedent took place in the "primitive times". Therefore, the myth usually combines two aspects (narrative – A.S.) - a story about the past (diachronic aspect) and a mean of explaining the present, and sometimes the future (the synchronic aspect). For primitive consciousness, all that we have now is the result of the deployment of the original precedent. Mythical time is the time of the unfolding of the mythological plot, therefore it is conceived as "here and now" regardless of real empirical time" [ibid.] (translated by author – S.A.).

For example, myths about the creation of the world, including the Quranic, Biblical myths, Regional myths (Hindu, Egyptian, Sumerian-Akkadian, Proto-Türkic), calendar myths reflect "time", conceivable beyond historical time.

In the folk literature, the interpretations of myths of sacral semantics are popular, since it is their "consecration" that enables the writer to project the events of the text into a timeless universal semantic plane.

V.Toporov in the work "Space and Text" substantiate expanded connotations of the myth chronotope: "The space-time continuum is

inextricably linked with material filling (creator, gods, people, animals, plants, elements of sacral topography, sacralized and mythologized objects from the sphere of culture, etc.) all that "organizes" space in one way or another, collects it, unites it, rooted it in a single center (the language of space compressed to the point ...) - thus, the Cosmos differs from non-space, Chaos, where space is absent. Space and time can be understood as properties of things. Space liberates site for sacred objects, revealing their highest essence, giving this essence life, being, meaning; it opens the possibility of the formation and organic living of space by the cosmos of things in their mutual belonging. Thus, things do not only constitute space, through its boundaries separating space from non-space, but also organize it structurally, giving it significance and meaning (semantic settlement of space)" [4] (translated by author - S.A.).

Temporal markers of mythological time in a literary text can be:

- abstract concepts hinting at the maximum remoteness of the narrated event from the time of the narrator ("in the distant past," "at that glorious time," etc.);
- a precedent through allusion to a specific archetypal hero ("during the reign of the first ruler of Upper and Lower Egypt" by W. Golding, "times of Gody and Moira" by M. Druon);
- a hint on the length of a specific time in this context ("for two thousand years of my night", time of the year ("time of the Nile flood" by Golding);
- markers that characterize the quality of the passage of time (long / short, slow / fast, sudden);
- markers of the beginning and end of a sacred concept ("the beginning of the world", "the end of the world") and others.

These markers group events in a special way, their sequence or, conversely, illogicality. In the latter case we are talking about the desynchronization of the mythological time of the eventual outline of the work.

Mythological space: definition, content

Mythological space is a diverse area of the mythological event, activity of the mythological hero/heroes, mythological situations, closely related to the corresponding mythological time. Mythospace

can acquire the qualities of marked space in the case of "the increase of sacred mark of the object as it moves from the periphery to the point of space that is considered its center" [4] categorical characteristics.

In modern literary text, authorial mythologems, included in the real-historical plan of the narrative, can acquire the metaphorical meaning of the universal mythologeme of the "end of the world": "And the giant *Kok-Oguz* (*Kok-Oguz* is a fantastic blue bull), which first appeared because of scorched hills, now for some reason descended from the western horizon. He descended with a heavy jog, coming straight out of the thickness of the ominous black cloud, hung his monstrous snout almost to the sea. *Kok-Oguz* is furious and gloomy. His eyes are filled with blood. His head is low. His powerful hot breath scorches far ahead, raising confused waves of heat, raising dust. And now, in a moment, black storm eclipsed the light. A blue wave rushed unceremoniously under the echoing tin firmament, deafened the world with a thundering echo of the hoof-hoofing hooves, closer and closer to the sea ... A tin ringing and a roar reflected by the sky rolled out the worldly dang-gurr, dang-gurr" [5, p. 271]. The mythical monster *Kok-Oguz* acquires the symbol of the image-allegory of the approaching End of the world, the death of the sea and man.

A. Kofman makes a seminal scientific strategy of the analysis of space-time connotations. He singles out the civilizational features of region, linking them with the original semantics and the structure of space determined by the literary thinking of the region: "Latin American civilization, in fact, began with a purely spatial experience - that is, from overcoming the irresistible ocean and the discovery of new lands. The first half century of the history of this civilization was based primarily on spatial experience - it refers to penetration into the internal regions of the continents and their colonization. That is why partiallyspatial categories have a special significance in the American literary consciousness. First of all, they are extremely deep, all-embracing and applicable to the whole literary picture of the world ...literary image of the Latin American world is built on the foundation of spatial images and is measured by a spatial measure" [6, p. 26].

While analyzing the mythopoetics of a particular text, it is necessary to pay attention to the unique support points of the mythological space, such as sacred (or conceivable) toposes and even objects: mountain, tree, city, structure, sculpture, cult altars, icons, etc. V.N.Toporov distinguishes two types of mythological space, depending on the spatial location of the object (horizontal or vertical). In the horizontal position, mythological space entirely depends on the sacral or sacralized center: "In the horizontal plane of the Cosmos, space becomes more and more sacred as it moves toward the center, inward, through a series of "subspaces" or objects embedded in each other (a typical scheme: own country - city - center - temple - altar - victim, a new Cosmos appears from this parts); sometimes in accordance with this space is divided into a series of increasingly tapering concentric circles, and within each of them all objects have an equal degree of sacredness. The center of the entire sacral space is marked by altar, temple, cross, axis mundi, navel of the universe, stone, world mountain, the highest personified sacral value (or its image). In this case, the center itself becomes the source, which in many respects determines the structure of the whole space ("sacred field") [4].

As for the vertical line of unfolding of mythological space, here the sacred center is usually excavated: "In the vertical section of the Universe, as the most sacred point of space, the celestial end of the conceivable" world axis "is usually considered; (sometimes it is understood as a polar star); the axis acts in this case as a scale of values of objects located in vertical space. In other cases, the center is placed where the "world axis" enters the earth; in this case, it coincides with the center of the horizontal plane. In some cosmological systems, three spaces are distinguished: top, middle, bottom.

The vertical axis of space clearly illuminates the hierarchical structure of objects - the dead, souls of ancestors, demons, evil deities (including the master of the underworld), chthonic animals - on the bottom; people, animals - in the middle; birds, angels, divine (including the main god), mythologized luminaries – on the top. The place of the epiphany, which attests to its highest sacredness, is usually the center of the horizontal plane - temple, world tree, axis mundi. To this center of space (where, during the ritual the creation

here and now is connected with the initial act, which is possible only in the space-time center (when increasingly sacralized time in the apogee disappears and merges with the three-dimensional space), leads the path, the image of connection between two marked points of space in the mythopoetic and religious models of the world. The path, without coinciding with space, appears as its quintessence, its intensifying summation, and its linear one-dimensional image. Space is defined through the plurality of paths, which are capable to be in it" [ibid.]. To a certain extent, we can say that the weight of the myth in the structure of the text can be determined by the presence of "locality of the plot" [7, p. 160]. There is definitely a semiotic antidote to this thesis. Thus, the quality and aim of mythochronotope determines not only the entire plot of described mythological event or situations, but total literary text.

REFERENCES

1. Altybayeva S.M. On the functional aspects of myth poetics // Bulletin. Series «Philological sciences», 2017. N 2(60). P. 133-137.
2. Mifokhronotop // <http://slovar.lib.ru/dictionary/hronotopmifopoetich.htm> [in Russ.].
3. Lotman J.M., Mints Z.G., Meletinskiy Ye.M. Literatura I mify // Mify narodov mira. M., 1985. Vol. 1 // URL: www.philologos.narod.ru/myth/litmyth.htm; http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_myphology/ [in Russ.]. (Accessed 17.04.2019).
4. Toporov V.N. Prostranstvo I tekst // Tekst: semantika I struktura. M., 1983. URL: <http://slovar.lib.ru/dictionary/prostranstvomifopoetich.htm> [in Russ.]. (Accessed 17.04.2019).
5. Nurpeisov A. Posledniy dolg. Roman v dvukh knigakh. M.: PARAD, 2006. –480 p. [in Russ.].
6. Kofman A.F. Latinoamerikanskiy khudozhestvennyy obraz mira. M.: Naslediye. 1997. [in Russ]
7. Hajiyeva S.M. Myth And Reality In John Updike's Creativity // Bulletin. Series Philological sciences. 2017. N 2(60). P. 158-162 [in Russ.].

Altybayeva S.M. Mythological time and space: category-based characteristics.

Abstract. The article presents the main categorical characteristics of mythological time and space (myth chronotope). These elements of the myth poetic works play a key role in the construction of the narrative structure of the text. They give the work also the necessary informative and cognitive impulse. Mythic chronotop informs the text of both timeless orientation and a specific time - the first creation. It is precisely the temporal and spatial markers of the myth that are implicitly embedded in the text; they define a great length of plot action.



*КУЛЬТУРНЫЙ КОД
В МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ*

CULTURAL CODE IN THE MEDIASPACE

Л. В. Комуци

**НАРРАТИВНОСТЬ «МАЛЫХ ИСТОРИЙ»
В ВЕБ-ДОКАХ**

Трансмедиаальный сторителлинг – явление эпохи постмодерна с его глобализмом и нестабильностью – стремительно усиливает процесс скрещивания документальных («естественных») и художественных («неестественных», вымышленных) жанров дискурса. Рост популярности разных форматов трансмедиаального сторителлинга, в том числе блогов, постов в социальных сетях и веб-доков, показывает, что невымышленные события повседневности, оформленные в виде историй, вызывают у широкой аудитории пользователей все больший интерес, отодвигая в тень художественные произведения. Анализ таких историй обретает острую актуальность, поскольку он является необходимой частью медийной грамотности современников.

В курсах медийной грамотности школьных и университетских учебных планов в России обучающимся даются основы такого анализа, предполагающего формирование базовых коммуникативных умений, позволяющих студенту или школьнику воспринимать тексты СМИ или социальных сетей критически. Чтобы рассматривать пространство трансмедиа как пространство современной культуры, то есть искать в нем культурные коды, понадобятся навыки более высокого порядка – навыки нарративного и жанрового анализа, а также понимание философских оснований современной культуры, породившей трансмедиаальный сторителлинг – культуры постмодерна, мобильной и гибридной по своей природе, стирающей границы между национальными культурами.

Постклассическая нарратология XXI века ориентируется на когнитивный подход к любым текстам, обосновывая представление о нарративе как об универсальном способе освоения и передачи опыта, свойственном человеку. Постклассическое понимание нарратива, таким образом, выдвигает не только и не столько его эстетические, сколько общие для разных типов нарратива глубинные, прототипические характеристики, которые и делают его инструментом познания. Д. Герман определил их так: «(i) структурированный временной ход уникальных событий (в отличие от общих тенденций), который (ii) вводит разрушение или дисбаланс в порождаемую нарративом ментальную модель мира рассказчиков и интерпретаторов, <...> показывая, (iii) каково это – пережить подобное разрушение, то есть, передавая прочувствованное, субъективное понимание (the «qualia») реальных или воображаемых сознаний, переживающих разрушительный опыт» [1, p. 24]⁵. Последняя характеристика – the qualia – означает метод анализа информации о чувствах и мыслях персонажа, о его субъективном опыте в мире истории. Ключевым для него является ответ на вопрос «Как это было?» («what it was like?»).

Одной из актуальных тенденций теории нарратива является взаимодействие литературоведческого и социологического подходов к сетевому сторителлингу. Социологи, признав значимость нарратива как фундаментального способа осмысления человеком собственного опыта, независимо от его масштаба и глубины, широко используют нарративный анализ как методологический инструмент изучения идентичности и адаптации наших современников к постоянно меняющейся реальности, в том числе, в условиях сетевой коммуникации [2, p. 31]. Однако, литературный потенциал социально- сетевого и медийного сторителлинга еще нуждается в изучении, тем более что платформы, подобные Facebook и Twitter, трансформируют привычное понимание того, что такое нарратив и почему одни нарративы захватывают, а другие нет [3, p. 220-221; 4, p. 36-38].

⁵ Перевод с англ. здесь и далее мой – Л.К.

В фокус немногочисленных пока исследований попадает текст-ориентированный анализ параллелей между традиционным художественным повествованием с позиции «из настоящего о прошлом» и симультанным проживанием опыта онлайн в социальных сетях (experientiality). Среди них – работы Александры Георгакопулу (Англия) по «мини историям» (постам) в социальных сетях с их тенденцией к симультанности и фрагментарности «новости дня» (“breaking news”) [3, 4] и Марии Мэкелы (Финляндия), которая применяет нарративный анализ к статусам своих френдов в Фейсбуке [5]. Обе исследовательницы подходят к нелитературным, частным мини-историям в социальных сетях с эстетизирующей точки зрения специалиста, знающего устройство литературных нарративов. Такой литературоведчески ориентированный подход к социальной нарративной практике представляется целесообразным. Результаты его использования показывают, что даже самые непретенциозные посты пользователей Фейсбука и Твиттера содержат черты «неестественных» (вымышленных, художественных) нарративов благодаря экспрессивным возможностям оформления текста и композиции, предоставляемым соответствующими платформами. В целом же теоретических работ по креативному потенциалу вербализации мыслей и впечатлений авторов и их интерпретаций другими в пространстве опосредованной компьютером коммуникации пока мало.

В статье мы покажем значимый потенциал «естественных» историй, составляющих один из новых жанров трансмедиального сторителлинга – жанр веб-дока. Рассмотрев его типичные характеристики, мы будем опираться на две категории нарратива, релевантные для переноса на нелитературные, социальные жанры, в нашем случае те, что представлены в веб-документальных проектах: проживание опыта и рассказываемость. Они должны высветить креативность формы, спонтанную и преднамеренно создаваемую эстетику в историях жизни обычных людей, которая усиливает социальную, экзистенциальную составляющую «естественного» сторителлинга.

Понятие «проживания опыта» (experientiality) появилось в работах Моники Флудерник, которая в своей теории «естест-

венной нарратологии» определила нарративность как «опосредованное проживание опыта» (“mediated experientiality”) [6, p. 12–13, 28–30], чтобы противопоставить его структуралистски определяемым категориям темпоральности и причинности. Заслугой немецкой исследовательницы является подключение социолингвистики к анализу художественных нарративов на основании того, что восприятие нарратива лежит в «естественно происходящем рассказывании историй» (“naturally occurring storytelling” [ibid., p. 13–14]). Исходя из постулатов когнитивной нарратологии, Флудерник доказывает, что в нарративном смыслообразовании художественные маркеры и эффекты, как и специфика медийной среды, подчиняются «нарративизации» представления реальности (даже такой, которая с трудом поддается пересказу) таким образом, чтобы оно соответствовало нашим базовым когнитивным схемам восприятия истории [ibid., p. 33]. Анализ категории проживания опыта идет по той же линии: читатель (зритель) реагирует на эпистемологические, аффективные и телесные параметры рассказа, которые близки схемам его собственного опыта.

«Рассказываемость» (tellability) – один из основных критериев релевантности истории: «текст ... должен стоять того, чтобы его рассказали. Достоинство “быть рассказанным” (tellability) следует оценивать по тому, как в тексте проявляется опыт, который может служить примером. Текст, достойный быть рассказанным, по своему содержанию выходит за границы локального контекста ситуации речи и пригоден к дальнейшей разработке» [7, с. 210]. При нарративном анализе «рассказываемость», с одной стороны, маркирует экспрессивные ограничения медиа историй, а с другой стороны, составляет один из центральных параметров сторителлинга как нарративного искусства.

Мы опираемся на литературоведческую теорию нарратива, чтобы показать, что художественные эффекты в трансмедийном сторителлинге служат для выдвижения субъективного опыта, не сводимого к художественным стратегиям. Низкая степень «рассказываемости» может использоваться для выстраивания нарратива как репрезентации опыта. Об этом свидетельствует и

определение Рафаэля Барони, выделяющее два фокуса в данной категории: «At issue is the breaching of a canonical development that tends to transform a mere incident into a tellable event. However, tellability may also rely on discourse features, i.e. on the way in which a sequence of incidents is rendered in a narrative.» [8].

Общую методологическую поддержку выдвижению вербальной (текстовой) составляющей нарратива мы находим также у Вернера Вольфа – одного из виднейших представителей интермедиальной нарратологии. Вольф утверждает, что применение техник нарративного анализа к нелитературному материалу может быть продуктивным именно в отношении текстовых повествовательных техник и при понимании литературоведческих истоков самой теории нарратива [9, p. 159]. Этот принцип особенно важен при анализе способов изложения невымышленных частных историй жизни, с помощью которых устанавливается связь между текстовым самовыражением и нарративностью.

Веб-доки (веб-документальные фильмы, Web documentary) – новые мультимедийные интерактивные проекты на специально созданных сайтах, на которых можно «виртуально “пройтись” по истории, постепенно приоткрывая одну за другой “двери” повествования» (определение Дарьи Ярыгиной в [10]). Пользователь (зритель, слушатель и читатель) вовлекается в виртуальную среду веб-дока благодаря возможности передвигаться по истории в любом направлении, выбирать свой маршрут по ее миру. За счет усиления интерактивности они привлекают все большее внимание массового зрителя. Интерфейс каждого проекта несет образы, на которые можно кликнуть, чтобы открыть историю и погрузиться в нее с помощью мультимедиа, – это техническое преимущество онлайн документалистики, которое снимет ограничения традиционной модели документального фильма.

Среди уже известных проектов web-documentary – фильм «Город мертвых – Сьюдад Хуарес» по мотивам расследований Жана Кристофа Рампаля и Марка Фернандеса, выложенный в сеть в 2005 году [11]. Проект франко-немецкого телеканала *ARTE* «Газа-Сдерот: жизнь вопреки всему» [12], «Глобальный

путеводитель по первой мировой войне», 2014 [13] британского *The Guardian* и целый ряд других. Первым интерактивным проектом стал «Prison Valley» (2010) Дэвида Дафресна и Филиппа Бро (работавших и над ранее упомянутым «Gaza-Sderot»). Авторы предложили пользователям интерактивное путешествие по «Тюремной долине» в округе Колорадо, где располагаются четырнадцать тюрем, и внушительную часть населения составляют заключенные. Благодаря специально созданному интрефейсу пользователь получал возможность побывать в различных уголках города, узнать о подробностях тюремной жизни, останавливая повествование, чтобы получить дополнительную информацию. Проект был призван привлечь внимание к проблеме американских исправительных учреждений и вынести некоторые ее аспекты на публичное обсуждение, попутно предоставляя площадку для этого.

В России по причине отсутствия инвестиций прогресс менее значителен. Первый интерактивный веб-док о раннем материнстве «Шестнадцать минус» Дарьи Ярыгиной (РИА Новости) появился в 2013 году [14]. Затем были созданы получивший международную известность «Грозный: 9 городов» (2014), в котором город показан глазами представителей разных социальных групп [15] и «Причина расстрела» (2015) – рассказ Дарьи Ильяшенко, прадед которой был расстрелян в 1938 году во Владивостоке. Цель проекта «Причина расстрела» – «за счет перехода от высоких исторических нарративов к судьбе конкретного человека, к конкретному имени, фотографии, лицу, семье и жизни, в переложении на цифровой интерфейс ... продолжить разговор о влиянии репрессивного режима на жизни людей и вдохновить современников на собственные архивные расследования» [16].

В статье мы рассмотрим веб-док «Из моего окна» (Out My Window: Interactive Views from the Global Highrise) канадского режиссера Катерины Сайзек. Это один из ее пионерских проектов и победитель премии DocLab в номинации Digital Storytelling на Международном фестивале документальных фильмов в Амстердаме [17].

Цель нашего анализа – показать, почему проживание опыта и релевантность для рассказывания (tellability) образуют «несущие блоки» нарративности веб-доков и их интерпретации.

Out My Window содержит пятьдесят историй, рассказанных жителями высотных домов из тринадцати городов мира – Праги, Стамбула, Гаваны, Бейрута и др. Это вебсайт, на котором пользователи могут «войти» в тринадцать разных интерфейсов и постепенно погрузиться в виртуальный мир собирательного, «глобального» многоэтажного дома из бетона и стекла, типичного для современной урбанистической культуры. На исходном черно-белом коллаже из окон многоэтажки пользователь видит текст:

“You see them all over the world. Concrete residential highrise buildings are the most commonly built form of the last century. On the outside, they all look the same. But inside these towers of concrete and glass, people create community, art and meaning.”

Это введение, «продолжающее» заголовок, дает двойную установку на восприятие композиции и содержания произведения. Это принцип сходства и различий и принцип мозаичности. Сходству внешних примет урбанистического мира, наблюдаемому всеми, противопоставляется многообразие его внутренних миров. Сайзек в одном из интервью объясняет двойное значение своего веб-проекта: с одной стороны, он помогает понять, как жизнь в таких зданиях влияет на опыт людей, но в равной мере он должен обращаться к их универсальному опыту «создания сообщества, искусства и смысла, поиска духовности», несмотря на предписанную обезличивающей структурой атомизацию жизни отдельных семей и индивидуумов в ней [18].

Каждая из тринадцати локаций созданной командой Сайзек цифровой многоэтажки, разбросанных по миру и «привязанных» к интерактивной карте на экране, содержит уникальную историю, и пользователь может выбрать с помощью курсора любой образ, чтобы услышать и увидеть ее в интерьере.

Мини видео, в отличие от черно-белых образов тринадцати квартир на исходном экране, оживают цветом, музыкой и знакомыми всем бытовыми звуками. Музыкальные треки, созданные музыкантами из разных стран, тщательно подобраны для

каждого видео, но звукорежиссер вместе с Сайзек создал новую опцию для пользователя – он может и сам выбрать музыку для просмотра, тем самым изменяя атмосферу истории и давая дополнительное ощущение сопричастности, личного погружения в пространство.

Но главным эмоциональным фокусом становится голос рассказчика, усиливаемый ключевыми словами, появляющимися поверх видео. Этот технический прием помогает пользователю постичь структуру повествования и тем самым стать ближе рассказчику, несмотря на то, что каждая история очень невелика и сама по себе обладает низкой «рассказываемостью». Рассказчик говорит от первого лица о событиях и деталях своей жизни, казалось бы, мало интересных для слушателя. Звуковые эффекты и фокус на дискурсе рассказчика – сознательный прием нарративизации незначительных, ординарных событий опыта частной жизни.

С его помощью Сайзек интегрирует мозаичные фрагменты урбанистического мира, персонализируя его и активируя эффект «проживания опыта». Участники опосредованной компьютером коммуникации вступают в диалог по сопоставлению личностного опыта, меняясь ролями.

Рассказчики в большой мере являются авторами своих мини историй. В этом стиль веб-дока отличается от стиля создания традиционного документального фильма. Если в последнем режиссер остается на удаленной, часто дидактической, определенной позиции, при создании веб-дока он вступает с героями в настоящее сотрудничество. Например, история Сильвии Франковой, графического дизайнера и фотографа из Праги, конструировалась ею и режиссером совместно через электронную переписку, Фейсбук и Скайп. Сайзек рассказала, как это происходило: Сильвия вместе с отцом сама документировала свои семейные истории, и каждый раз во время связи по Скайпу или телефону описывала, что видит из окна и какую из историй при этом вспоминает. В ее рассказ об отце вошли фотографии из семейного архива и запись интервью отца Сильвии, которую сделала она сама [18]. Так же создавались другие истории, из материалов, собранных командой Сайзек благодаря общению с

сотней людей разных профессий, национальностей, социальных слоев и уровней известности. Тибетский музыкант Амчок Гомпо, живущий в Торонто, сотрудничал с Далай Ламой и до сих пор собирает большие концертные залы, дочь Бобби Фаррела из популярной в 1970-1980-е годы группы Boney-M, Заниля, тоже известна в хип-хоп сообществе Амстердама. Но и рассказы совсем ординарных людей создают яркие фрагменты в структуре веб-проекта. Одна из них рассказана девяностолетней жительницей Тайваня, которая ушла в монастырь, но регулярно посещает квартиру в многоэтажном доме, где хранится прах всех ее родных, чтобы заботиться об этом священном для нее пространстве. Из этой проникновенной истории-медитации о смерти и жизни после смерти пользователи узнают, как жители Азии приспособливают свои культурные традиции к проблеме растущей плотности населения. В Сан Паулу создатели веб-дока сделали историю женщины, которая стала лидером движения по организации жилья для бездомных в пустующих зданиях. Эта история стала публичной в Бразилии, но широкой международной аудитории была неизвестна.

Рассказ героя-повествователя мини истории становится поводом для эмоционального отклика пользователя, и степень эмоционального воздействия определяет вовлечение последнего в активную коммуникацию. Интерактивный документальный формат дает режиссеру возможность по-новому конструировать нарративы, контролируя процесс и результат, но отдавая значительную часть авторских полномочий и их протагонистам, и пользователям. Помимо самого выбора в порядке просмотра частей произведения и музыкального сопровождения, и даже возможности выкладывать собственные тексты и фотографии на вебсайте, пользователь может вступать в диалог на онлайн форумах или комментариях, рецензиях, публикуемых продюсерами проекта, в которых и пользователи озвучивают свои «голоса». Но сила этих голосов не столько в индивидуальности, сколько в возможности стать партиями в общем хоре сообщества, большой социальной группы жителей мегаполисных многоэтажек.

Таким образом, популярность веб-дока растет благодаря интерактивности, обеспечиваемой цифровыми технологиями и

интернет платформами. Она превращает создание и восприятие произведения в многосторонний дискурс между режиссером, протагонистами и пользователями, расширяя возможности последних как участников и, благодаря выдвигению вербальной структуры формируя в них социальное самосознание как активных исполнителей социальных ролей в своем окружении.

Вербальная доминанта задает нарративный фрейм для интерпретации веб-дока как «опосредованного проживания опыта», благодаря передаче «истории без сюжета» лицом, пережившим определенный опыт. «Из моего окна» становится конкретным примером, подтверждающим ключевую роль квалиа («what is it like») для нарративности как когнитивного фрейма. Имплицитные вопросы «О чем ты думаешь? Как это было?» работают как подстановочный тест для веб-дока: в слот для ответов можно ввести что угодно, и это может спровоцировать читателя на рефлексию об эмоциональной и моральной значимости рассказанного. Веб-доки создают платформу для экспериментирования с «рассказываемостью», превращая в историю само намерение человека изложить общественно незначимый, личностный опыт. Экспрессивные средства, к которым прибегают режиссеры (звуковые эффекты, комбинации фото, видео, текста и т.д.) служат для усиления рассказываемости «малых историй» в веб-доках, как и в социальных сетях, но придает им ауру событийности тестовый вопрос «Каково это?».

Суммируя сказанное, вклад нарратологии в изучение трансмедиального сторителлинга и в усиление значимости медиа грамотности состоит, во-первых, в импортировании текстового и дискурсивного подхода к анализу «опосредованного проживания опыта» и субъективности новых медиа и, во-вторых, в освоении мастерами создания документальных и художественных произведений многообразия культурно сформированных и одновременно индивидуально опосредованных нарративных форм и стратегий для экспериментирования с новыми форматами.

В проекте «Out my window» режиссер, благодаря возможностям интернета и цифрового пространства, конструирует «тихие» малые истории, которые «не заслуживают» того, чтобы быть рассказанными в формате линейно построенного докумен-

тального фильма. В историях для большого экрана должна быть яркая событийность и актуальность для широкой аудитории. Истории, представленные в проекте «Из моего окна» обладают иным масштабом и тональностью, но становятся «рассказываемыми» благодаря апелляции к личному опыту множества частных пользователей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Herman D. Description, Narrative and Explanation: Text-type Categories and the Cognitive Foundations of Discourse Competens // *Poetics Today*. 2008. № 29.(3).

2. Baynham M., De Fina A. Narrative analysis in migrant and transnational contexts // *Researching Multilingualism. Critical and ethnographic perspectives*. London: Routledge. P. 31-45. URL: https://www.researchgate.net/publication/311328026_Narrative_analysis_in_migrant_and_transnational_contexts (Accessed 10.08. 2019)

3. Georgakopoulou A. 2013. Storytelling on the Go: Breaking News as a Travelling Narrative Genre // *The Travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam: John Benjamins. P. 201–224.

4. Georgakopoulou A. 2017. Narrative/Life of the Moment: From Telling a Story to Taking a Narrative Stance // *Life and Narrative: The Risks and Responsibilities of Storying Experience*. Oxford: Oxford University Press. P. 29-54.

5. Mäkelä M. Literary Facebook Narratology: Experientiality, Simultaneity, Tellability // *Partial Answers: Journal of Literature and History of ideas*. Vol. № 1. 2019. P. 159–182.

6. Fludernik M. *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge, 1996. 472 p.

7. Хабермас Ю. *Философский дискурс о модерне* / Пер. с нем. М.: «Весь Мир», 2003. 416 с.

8. Baroni R. Tellability // *The Living Handbook of Narratology*. 2011. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/tellability> (accessed 17.08. 2019).

9. Wolf W. Narratology and Media(lity): The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences // *Current Trends in Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2011. P. 145–80.

10. Амирханова Г. 3 простых объяснения, что такое web documentary // *Best app*. 21.04.2015. URL: <http://bestapp.menu/3-prostykh-obyasneniya-cto-takoe-web-documentary/> (accessed 17.08. 2019).

11. «La cité des morts – Ciudad Juarez». Ecrit par Jean-Christophe Rampal et Marc Fernandez. [Lacitedemortes.net](http://www.lacitedesmortes.net). URL: <http://www.lacitedesmortes.net/a-propos/> (Accessed: 07.08.2019).

12. Gaza Sderot. Life in spite of everything, 2009. URL: <http://gaza-sderot.arte.tv/> (accessed: 07.08.2019).

13. A global guide to the first world war – interactive documentary. Kiln.it, F. Panetta et al. Wed. 23 Jul 2014. URL: <https://www.theguardian.com/world/ng-interactive/2014/jul/23/a-global-guide-to-the-first-world-war-interactive-documentary> (accessed: 07.08.2019).

14. Шестнадцать минус. РИА новости. 29 апреля 2013. URL: <https://ria.ru/20130429/934551592.html> (Доступ: 05.08.2019).

15. Грозный: 9 городов. URL: <http://grozyninecities.com/> (Доступ: 07.08.2019).

16. Причина расстрела. URL: <http://prichina.memo.ru/caption-more/> (Доступ: 03.08.2019).

17. Out my Window (2010) [Online documentary] directed by Katerina Cizek and produced by the NFB. Available from: <http://interactive.nfb.ca/#/outmywindow> (accessed 18.08.2019).

18. Velinger J. Out My Window – a 360 Degree Internet Documentary Examines Lives Behind the Gray Walls of the Highrise, From Prague to Beirut. 11-03-2011. URL: <https://www.radio.cz/en/section/arts/out-my-window-a-360-degree-internet-documentary-examines-lives-behind-the-gray-walls-of-the-highrise-from-prague-to-beirut> (accessed 18.08.2019).

Comuzzi L.V. Narrativity of “small stories” in web-docs.

Abstract. In the contemporary field of narrative theory, which combines literary and social science approaches, the socio-cultural aspects of transmedia storytelling have been widely discussed. However, the literary and media literacy potential of transmedia storytelling has gone almost unnoticed. The article aims to explain the core significance of two culturally and cognitively framed categories of narrativity, namely, experientiality and tellability, which should be paid more heed to by socially informed studies of contemporary transmedia storytelling. The article takes the case study of small stories in “Out my window”, a pioneering web-documentary project directed by K. Cizek. The analysis sheds some light on the question why stories of trivial human experience, like those featured in “Out my window”, are gradually transforming our understanding of what is meant by narrative and what is it that makes them compelling.



ЗНАКИ КУЛЬТУРЫ: ПОНИМАНИЕ КУЛЬТУРНОЙ КОННОТАЦИИ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ

Внутренняя форма фразеологизмов даёт отчетливое представление о взаимодействии языка и культуры на основе соотношения фразеологизма со сферой культуры как особой знаковой системы. Она погружена в культурное пространство языка, сохраняет в себе следы прошлых культур, имеет культурную коннотацию. Что такое культурная коннотация? Ответ на этот вопрос нельзя дать, не выяснив того, что надо понимать под термином культура. «Культура – это особая знаковая система, которая является продуктом многовековой, многослойной, непрерывно развивающейся и меняющей свою конфигурацию деятельности в зависимости от форм осознания человеком мира. Культура – это результат восприятия мироздания как лона собственно человеческого бытия, творимого человеком в процессе его жизнедеятельного опыта – трудовых практик, знаний, социальных отношений, религии и фантазий» [1, с. 776].

Следовательно, в процессе «культурного» восприятия и объяснения мира человек творит искусственные объекты в дополнение к природным объектам, природным же поведению и деятельности. По этому поводу Н.Д. Арутюнова пишет: «Человек живёт в контексте культуры. Она является для него «второй реальностью». Он создал её, и она является для него объектом познания. Природа познаётся извне, культура – изнутри. Её познание рефлексивно» [2, с. 3]. Мир существует для человека в виде ментальных структур, соотносительных с предметами природы, артефактами и ментофактами. Все эти ментальные структуры представляют собой окультуренные объекты, т.е. так или иначе причастные к культуре и, обозначенные в языке. Обозначение в языке окультуренных объектов составляет символический язык культуры. Окультуренные смыслы в своей совокупности образуют коды культуры, т.е. окультуренные представления о картине мира определенного языкового социума – «о

входящих в неё природных объектах, артефактах, явлениях, выделяемых в ней действиях и событиях, ментофактах и присущих этим сущностям их пространственно-временных или качественно-количественных измерений. Например, вещный или акциональный код ритуальных форм поведения, космологический или зоологический, в частности звериный, код мифа, код христианства, код «идеологем» романтизма или соцреализма и т.п. Кумулятивно-преемственная природа сознания хранит в своей окультуренной коллективной памяти эти коды и смысл образующих их таксонов» [3, с. 20-21]. Таким образом создается "язык" культуры или её симболярий. Культура бытует в сознании человека как самостоятельная семиотическая система, функционирующая на основе своих кодов, отличных от кодов языка. Сознание при этом отражает не только языковую, но и культурную картину мира, имеющую также, как и язык, семиотический (знаковый) характер. Теперь на фоне описанного представления о культуре можно определить культурную коннотацию.

Культурная коннотация это в самом общем виде интерпретация денотативного или образного мотивированного, квазиденотативного, аспектов значения в категориях культуры. Применительно к единицам фразеологического состава языка как знакам вторичной номинации; характерной чертой которых является образно-ситуативная мотивированность, которая напрямую связана с мировидением народа – носителя языка, средостением культурной коннотации, ее основным нервом является это образное основание [4, с. 214]. Таким образом, в описании культурной коннотации внутренняя форма фразеологизма играет существенную роль.

Описание культурной коннотации фразеологизмов предполагает выяснение многих вопросов и, прежде всего того, каким образом культура воплощается во фразеологических единицах. Средством воплощения культурно-национальной специфики является образное основание, внутренняя форма фразеологизма, образная структура (часто включающая в себя культурно маркированные компоненты, обозначающие "культурные" реалии). Способом же указания на культурно-национальную специфику

является «интерпретация образного основания в знаковом культурно-национальном "пространстве" данного языкового сообщества» [5, с. 215].

В.Н.Телия убедительно показала, что суть лингвокультурологического анализа фразеологизмов заключается, во-первых, «в выделении той информации, которая свидетельствует о культурной значимости языковой сущности», а во-вторых, в выявлении «сигналов о характере тех способов референции к предметной области культуры, которые носитель языка осуществляет исходя из культурных слоев языкового объекта, принадлежащих её кодам, симболарию, содержанию концептов культуры, вместе образующими тот или иной пространственно-временной её тезаурус» [6, 21]. Таким образом, в лингвокультурологическом анализе главное – это выяснить, какие культурные сущности воплощены в языке и какими языковыми средствами и способами они закреплены.

Язык и культура существуют одновременно и вместе. Однако, как замечали некоторые лингвисты (Ю.С. Степанов, В.Н. Телия, И.И. Сандомирская и др.) между культурой и языком нет прямого соотношения: между ними можно «поставить» пресуппозицию (ранее приобретенное знание) как ключ к интерпретации. Интерпретировать содержание культурной коннотации, заключенной во фразеологизме, без знания пресуппозиции невозможно: знание пресуппозиции открывает путь для интерпретации культурного содержания фразеологизма.

Например, чтобы понять значение фразеологизма *заговаривать/заговорить зубы* – умышленно отвлекать внимание, говоря о чем-либо не относящемся к делу (говорится с неодобрением) надо знать, что образ этого фразеологизма связан с лечением болезней, в том числе зубных словами, заговорами. Таким лечением занимались в древности волхвы, кудесники, знахари. Люди верили в магическую силу слов.

Чтобы понять значение фразеологизма *встать/вставать с левой (не с той) ноги* – быть в плохом настроении, надо знать одно из распространенных в Европе и на Ближнем Востоке древних поверий, что встать с постели левой ноги – значит

провести дурной день (ср. английское – *get out of bed with left leg*, французское *se lever du pied gauche*). Это поверье в свою очередь основывалось на том, что понятия о правом и левом издавна соединялись с понятием добра и зла. Считалось, что каждый человек имеет доброго духа-покровителя с правой стороны, а злого духа-искусителя – с левой. В Древнем Египте верили, что через левое ухо приходит «дыхание смерти», в Древней Греции считалось, что правая сторона сулит успех, а левая – неудачу. Подобные суеверия существуют у разных народов до сих пор. Этим объясняется мотивация значения данного фразеологизма [7, с. 474].

Итак, содержанием культурно-национальной коннотации фразеологизмов является интерпретация образного основания (внутренней формы) фразеологизма в знаковом культурно-национальном "пространстве" данного языкового сообщества. Национальное культурное пространство при этом понимается как «форма существования культуры в сознании человека, это культура, отображенная сознанием, это, если угодно, бытие культуры в сознании её носителей. Национальное культурное пространство включает в себя все существующие и потенциально возможные представления о феноменах культуры у членов национально-лингво-культурного сообщества» [8, с. 10-11]. Из этого можно вывести два методологически важных следствия: 1) культурное знание заключено во внутренней форме фразеологизма; 2) культуру (в большей мере «культурное» поведение человека в обществе, в том числе и в языке) можно понимать как способ ориентации субъекта в эмпирической, культурной, духовной жизни на основе норм, эталонов, стереотипов, символов, мифологем, то есть знаков национальной культуры, традиционно установившиеся в определенном национальном (языковом) социуме.

Культурную коннотацию фразеологизмов необходимо анализировать в понятиях культуры. Определить объём понятий культуры достаточно трудно в силу широкого понимания самой культуры. Мы скажем об основных понятиях, относящихся к анализу культурного содержания фразеологизмов в лингвокуль-

турологическом аспекте. Это даст нам возможность обозначить методологические основы лингвокультурологического описания фразеологизмов, а также еще раз подчеркнуть роль внутренней формы фразеологизмов как фактора культурной коннотации.

Безэквивалентная лексика и лакуны в структуре фразеологизмов исследовали в основном в лингвострановедении. Лингвострановедение понимают как науку, изучающую вместе с языком культуру и историю страны, особенности природы, экономики, общественное устройство, нравы и обычаи, фольклор, художественную литературу, искусство, науку, быт народа, населяющего эту страну [9, с. 153].

Фразеологизмы являются самым ярким лингвострановедческим слоем языковых единиц. В лингвострановедении особенно часто и пристрастно исследуются идиолексы. Идиолексы – это компоненты фразеологизма, принимающие участие в образовании фразеологизма только в одном языке (термин Н.Н.Кирилловой) [10, с. 59]. В других языках им соответствуют либо лакуны, либо лексемы, т.е. слова, не участвующие в образовании фразеологизмов.

Приведем примеры идеолексов русского языка.

1) Этнографические идиолексы. Они соотносятся с этнографическими лексемами. Например, русское лапоть из фразеологической единицы *(не) лаптем щи хлебать* – просторечное "*(не) быть хуже других в каком-либо отношении*", аршин – из фразеологической единицы *мерить на свой аршин* – "*судить о чем-либо или о ком-либо односторонне, истолковывать или оценивать что-либо или кого-либо в соответствии со своими представлениями*". В русских сказках и других жанрах фольклора Лихо или Лихо Одноглазое представлялось мифическим существом, приносящим людям несчастья. Живет оно в железном замке, окруженном частоколом из человеческих костей и черепов [7, с. 479].

2) Архаические идиолексы. Они соотносятся с архаическими лексемами: зеница из фразеологической единицы *хранить как зеницу ока* – "*хранить очень тщательно, бдительно*". Это

старославянское выражение, из Библии, зеница – (устаревшее) – зрачок, око (устаревшее) – глаз. См. также *притча во языцех* – "*предмет общих разговоров*". Это старославянское выражение, из Библии. Во языцех – форма местного падежа множественного числа существительного язык. Букв, «притча, известная у народов» (язык – в значении «народ, племя») [11, с. 117].

3) Исторические идиолексы. Они соотносятся с историческими лексемами: ижица из фразеологизма *прописать ижицу* – устаревшее и шутовское "*проучить, наказать*". Употребляется в русском языке примерно с XVIII века. Ижица – название последней, 43-ей, буквы церковно-славянской азбуки, по форме напоминающей римскую цифру "пять" (V). Прописать тщательно выписать. В старой школе за невыученные уроки учеников пороли, следы от порки были похожи на ижицу, что и послужило образным стимулом к образованию фразеологической единицы с этим значением.

4) Селекционные идиолексы. Они соотносятся с нулевыми лексемами в других языках (в других языках – это лакуны): русское бобыль из фразеологической единицы *жить бобылем* – "*жить нелюдимо, без семьи*".

5) Лингвистические идиолексы. Это идиолексы, возникшие и существующие только во фразеологических единицах и не существующие самостоятельно. Таких единиц очень мало. Русское кудыкина из фразеологической единицы *на кудыкину гору* – "*ответ на вопрос – куда ты идешь?*" (это собственно русское выражение. Возникло в речи охотников. Первоначально представляло собой ответ охотников, связанный с соображением табу. Вопрос куда? представлялся нежелательным, сулящим неуспех в охоте по причине созвучия данного наречия со словами куд, куда ("злой дух, черт"), кудесить ("колдовать") и т.п. Кудыкина от кудыка, в последнем слове как бы сливаются два слова *кудыка – тот, кто кудыкает (спрашивает куда? просторечное куды?)* и *кудыка – черт (ср. чертяка)*). Компонент гора связан с тем или иным топонимом (ср., например, возвышенность на востоке Московской области под названием Кудыкина гора), так как определенные горы могли считаться в

народе сборищем нечистой силы (ср. легенды о Лысой горе). Вариант ответа на данный вопрос: «на Кудыкало, куда тебя лихо кликало».

Идиолексы придают фразеологии самобытный характер. Преобладание того или иного типа идиолексов является одной из характеристик фразеологической картины мира определенного языка.

Миф – древняя форма познания и объяснения мира, выражающаяся в народных сказаниях о богах и легендарных героях, о происхождении жизни на земле (по Э. Кассиреру).

В самом деле, миф чаще понимается как древнее представление о мире, как результат познания мира. Мифы содержат древнейшие мифологические представления об окультуренном мироустройстве, преобразующем в сознании человека хаос в антропоморфный космос. Не обладая научным познанием мира, человек объяснял его мифологически, устраивая свой миропорядок. Таким образом, миф становился не выдумкой, а живой реальностью для сознания людей. «Миф не есть бытие идеальное, но – жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная действительность» [12, с. 14]. Если не признавать реальности мифов, то трудно будет понять национально-культурное своеобразие многих идиом современного языка, таких, например, как быть на седьмом небе, отойти в вечность, на край света (уехать, поехать и т.п.), в глубине души, родиться в рубашке, не сходить с языка, подавать голос и т.п.

В мифологическом сознании наличествует анимизм (анимистические представления от лат. *anima*) – «система фантастических представлений о наличии у человека, животных, растений, предметов независимого начала – души; анимизм является характерной чертой первобытных религий и обязательным элементом всех современных верований» [13, с. 40], а также фетишизм, т.е. почитание «вещей» как магически-божественных сущностей, культ неодушевленных предметов, наделяемых сверхъестественными свойствами (см. по мановению волшебной палочки, где палочка обладает свойством делать всё, что захочешь).

Мифы используются как сюжеты в поэзии, религии, искусстве и т.п. В бытовом поведении людей мифы важны их соотношением с конкретными проявлениями жизни общества, важны тем, что в мифе содержатся абстрактные, но жизненно важные для человека переживаемые им категории мысли и жизни, обладающие «своей собственной истинностью, достоверностью, закономерностью и структурой» [14, с. 152]. Поэтому мифы не стоит считать донаучной формой познания мира: мифологическое объяснение мира существует не до научного, а наряду с научным, мифологическая действительность не абстрагируется в научных процедурах, а является параллельной, альтернативной научному видению мира. Причем «мифологическая действительность сильнее и, так сказать, более всеобъемлюща, чем действительность, проецируемая наукой» [14, с. 152]. Надо думать, что с точки зрения «простого» индивида, мифологическое сильнее научного. Мифологические представления, заложенные в основе многих фразеологизмов, живут в языке постоянно. Наукой давно доказано, что земля имеет форму шара, но в языке до сих пор употребляются выражения на край света (поехать, уехать), на краю света (жить) и т.п.

Важным термином культуры является архетип. Архетипы лежат в основе мифологического сознания человека. Архетип (от греч. прообраз, первооснова, образец) – это устойчивый образ, порожденный и постоянно возникающий в сознании индивидов определенного языкового социума и имеющий распространение в культуре [15, с. 144]. Архетипы, по мнению некоторых ученых, не поддаются осознанию. Ещё К. Юнг полагал, что архетипы проявляются в результате бессознательной деятельности, как бы на «поверхности» сознания, в форме различного рода глубинных прообразов-символов, что они недоступны непосредственному наблюдению, а раскрываются лишь косвенно – через проекцию на внешние объекты, что проявляется в универсальной символике [16 с. 98]. Архетипы заданы нашему сознанию изначально: «эти древние формы «окультуренного» осознания и восприятия мира восходят к самым ранним стадиям палеолита» [5, 245]. Если архетипы трудно наблюдать и осознавать, то их можно описывать, истол-

ковывать (интерпретировать), это признавал еще К. Юнг [16 с. 100]. Особенно заметной особенностью архетипов, реализуемой в языке и, в частности, во фразеологизмах является их бинарное (двучленное) противопоставление: см. такие архетипы, как *левое – правое, верх – низ, мужское – женское, далекое – близкое* и т.п. По отношению к архетипам не задаются вопросом «почему они такие?», архетипы не доказывают, их принимают на веру, их усваивают вместе с языком.

В целом мифологическое сознание является основой культурно-языкового поведения человека. Переход от мифологического сознания к "современному" осуществляется в основном посредством метафор, в том числе и тех, которые лежат в основе устойчивых и фразеологических единиц. Например, злой язык (архетипическое противопоставление "добро – зло"), звонить во все колокола (архетипическое противопоставление "далёкое – близкое"): в этом фразеологизме колокол метафорически уподобляется языку (ср. язык человека – язык колокола). Архетипы обращены вглубь времени, истории человеческого сознания. Море, например, в русском языке является архетипом для понимания и выражения чувств: см. сочетания: чувство бурлит, переполняет кого-либо, чувство выплеснулось наружу, море чувств, глубина чувств, мелкое чувство, глубокое чувство и т.п. Главное, надо отметить, что архетипические образы (начала) всегда коллективны, т.е. они являются общими для отдельных языковых социумов. По всей вероятности, наиболее важные мифологические мотивы схожи для всех времен и народов.

Мифы могут видоизменяться в легенды – "продукты сознательного творчества" [17, с. 81]. Так, легенда лежит в основе фразеологизма вавилонское столпотворение – "беспорядочная толпа людей, неразбериха, суматоха". Выражение из библейского рассказа о попытке строительства в Вавилоне башни (столпа) до небес. За дерзость Бог наказал строителей башни, сделал их разноязычными. Люди прекратили строительство башни, так как не могли понять друг друга. На значение выражения позже, возможно, в русском языке оказало влияние близкое по звучанию слово "столпиться".

Культурное содержание фразеологизмов часто базируется на включенных в их структуру символах, стереотипах, эталонах и ритуалах. Опишем эти культурные смыслы подробнее.

Изучению символов посвящено много трудов в области философии, культурологии, семиотики, психологии, мифопоэтики, фольклористики, литературоведения, языкознания и других наук. Разнообразные описания символов можно свестик перечислению основных признаков этого культурного феномена. Будем исходить из следующего понимания символа: «символ-образ, являющийся представителем других образов, содержания, отношений; понятие, фиксирующее способность материальных вещей, событий, а также чувственных образов выражать идеальное содержание, отличное от их непосредственного, чувственно-телесного бытия» [18, с. 387-388]. Выделим основные признаки символа.

Есть некоторое общее содержание у символа и знака. Однако, эти две сущности существенно различаются. Знаки (имеем в виду языковые знаки) – можно рассматривать просто, как значимые единицы языка, понимаемого, как исторически сложившаяся система звуковых, словарных и грамматических средств, объективирующая работу мышления и являющаяся орудием общения, обмена мыслями и взаимного понимания людей в обществе, а также (применительно к иным семиотическим системам (дорожные знаки, жестовый язык, информационные языки и т.п.) систему знаков (звуков, сигналов), передающих информацию. Языковой знак обычно однозначен. Для знака многозначность – явление негативное: чем однозначнее расшифровывается знак, тем конструктивнее он может быть использован. Многозначность слова не принимаем в расчёт, так как для каждого значения многозначного слова существует свой знак, заключенный не только в звуковой оболочке самого слова, но и его лексико-синтаксического контекста (сочетаемости). Символ же, наоборот, обычно многозначен и чем более он многозначен, тем более он содержателен. В книге Н.Н. Рогалевича «Словарь символов и знаков. Сюжеты и явления в символах» представлено много примеров (практически почти все словар-

ные статьи) многозначности символов. Как знак, так и символ построены по трёхкомпонентной модели: означаемое – означающее и семиотическая связка. И знак, и символ конвенциональны. Однако «смысл знака, в отличие от символа, должен быть не только конвенционален, но и конкретен, например, знаки дорожного движения в силу своей конкретности помогают избежать аварий» [19, с. 158]. Символ, повторяем, не конкретен, он обладает многозначием (мы нарочно употребляем слово многозначие, а не многозначность, чтобы подчеркнуть слитность значений символа). Так, крест является символом христианской веры, символом страдания, символом объединения пространства: «крест-перекрёсток связывается с идеей выбора. Крест может быть рассмотрен как космический символ: его поперечная перекладина символизирует горизонт, вертикальная стойка – ось мира; концы креста олицетворяют четыре стороны света...» [19, с. 324].

В целом, символ имеет целый ряд признаков: «образность (иконичность), мотивированность, комплексность содержания, многозначность, расплывчатость границ значений в символе, архетипичность символа, его универсальность в отдельно взятой культуре, пересечение символов в разных культурах, национальнокультурная специфичность целого ряда символов, встроенность символа в миф и архетип» [19, с. 325].

Нас в большей мере интересуют символы, наблюдаемые в структуре фразеологических единиц. В структуре фразеологизмов у отдельных компонентов вырабатывается символическое значение. Например, *держат вожжи в руках* – *сосредоточить в своих руках руководство, отбиться от рук* – *выйти из повиновения, стать непослушным* – у компонента рука развивается символическое значение "власть". Во фразеологизмах *быть чьей-либо правой рукой* – *быть первым помощником, протянуть руку помощи* – *оказать помощь кому-либо* – у компонента рука развивается символическое значение "помощь". Специфика языкового символа состоит в мотивации языкового знака, связанной не с переносным значением, как это характерно для тропов, а с картиной мира, фоновыми знаниями. Компоненты с

символьным значением добавляют к образному содержанию фразеологизма ещё один, «в основном абстрактный смысл». И.Н. Черкасова предлагает называть его символьным, имея в виду, что его обозначаемое (обычно обозначается конкретный предмет) подразумевает абстрактное представление или абстрактную идею [20, с. 96]. Такие компоненты имеют различные антологические статусы и вступают в отношения символизации.

Эталоны – стандартные образы, образцы для сравнения. Эталоны обычно представлены в языке как образные сравнения: хитрый, как лиса; трусливый, как заяц; тонкий, как былинка; как на пожар бежать и т.п. Эталонные сравнения воспроизводятся из поколения в поколение в языке и создают систему образов-эталонов [5, с. 241]. Они связаны с миропониманием, потому что являются «результатом собственно человеческого соизмерения присущих ему свойств с «нечеловеческими» свойствами, носители которых воспринимаются как эталоны свойств человека» [2, с. 241-242]. Таким образом, эталон – это устойчивое сравнение свойств человека или предмета со свойствами какой-либо реалии. В качестве реалии может выступать человек или натуральный объект, вещь, которые с точки зрения обиходно культурного опыта людей являются знаком доминирующего в них свойства: лиса – хитрая (хитрая как лиса), медведь – неуклюжий (неуклюжий как медведь) и т.п. Основания таких устойчивых сравнений составляют один из важных культурных кодов в определенном культурном социуме и традиционно воспроизводятся в каждом поколении.

Содружество эталонов со сравнительными конструкциями неслучайно. Сравнение – это «первичная, исходная и потому важнейшая форма языкового образа» [21, с. 5] а, эталоны, как мы уже говорили, образно измеряют мир. При этом, сравнение как логическая категория, как способ познания предметов и явлений действительности имеет разные формы языкового выражения. В русском языке оформление компаративного тропа происходит с помощью словообразовательных, лексических, морфологических, синтаксических средств и закрепляется в языковом сознании говорящих в виде определенных моделей

сравнения. Это, прежде всего, обороты со сравнительными союзами (пьяный как сапожник, голова как пивной котел), конструкции с творительным сравнения (стоять столбом, губы сердечком), с формами сравнительной степени прилагательных (лицо мрачнее тучи, проще пареной репы), со сложными прилагательными, включающими в себя элементы подобный и образный (громоподобный голос, дугообразные брови), с лексическими элементами похож, походить на кого-что-либо, подобный кому-чему-либо (она похожа на мокрую курицу, он подобен флюгеру). Во всех этих конструкциях наличествуют эталоны, закрепленные в сравнении.

Интересен вопрос о причинах и источниках культурной мотивации эталона сравнения в разных языках. Ответить на этот вопрос с полной определенностью не представляется возможным по причине большой разнородности фактов, лежащих в основе мотивации. Почему, в самом деле, в русском языке змея олицетворяет коварство, в то время как, например, у восточных народов змея олицетворяет мудрость; лиса в русском языке является эталоном хитрости, в языках же банту и некоторых других языках Африки эталоном хитрости является заяц. В каждом языке устойчивые сравнения обычно несут национально-культурное своеобразие.

Мотивация значений эталонов, очевидно, объясняется действием различных факторов. В.Г. Гак отмечает объективный фактор, который «заключается в природных и культурных реальностях, свойственных жизни данного народа и не существующих в жизни другого» [22, с. 260], субъективный, который «состоит в произвольной избирательности, когда слова, отражающие одни и те же реальности, представлены различно во фразеологии разных языков» [22, с. 260] и мифологический, который указывает на мифологическую подоплеку того или иного устойчивого сравнения, на анималистические представления древних людей: «анимализм всегда остается тем смыслообразующим фоном, на котором формируются языковые и культурные стереотипы, поэтические образы и т.п.» [19, с. 156].

Устойчивые сравнения, как и многие другие разряды фразеологических единиц, представляют собой ценнейший источник сведений о культуре и менталитете народа, в них «просвечивают» особенности жизни и быта, отражающиеся в образном мышлении русского народа, нравы, обычаи, верования, суеверия, ритуалы, обряды, мифы и т.п. – всё, чем жил человек в глубоком прошлом и что сейчас активно участвует в формировании культурных кодов, способствует усвоению культурной информации посредством языка и определяет культурный менталитет народа.

Также следует сказать о стереотипе, который представляет собой тип поведения человека в культурном мире, он измеряет в основном деятельность, всевозможные деятельностные проявления человека.

В истории изучения стереотипов выделяли их различные типы. Например, Н.В.Уфимцева [23, с. 91] различает этнические и культурные стереотипы: этнические стереотипы являются фактами поведения и коллективного бессознательного. Простой член этноса их практически не осознает, этническим стереотипам нельзя специально обучать. Культурные стереотипы тоже являются фактами поведения и индивидуального бессознательного.

Стереотипы понимали как «упорядоченные, схематичные детерминированные культурой «картинки мира» в голове человека, которые экономят его усилия при восприятии сложных объектов мира. При таком понимании стереотипа выделяются две его важные черты – детерминированность культурой и быть средством экономии трудовых усилий, и, следовательно, языковых средств» [19, с. 325]. Стереотип в этом плане выглядит как определенная заготовка, в частности, различных выражений в языке, выработанных социумом и закрепленных общественными традициями их употребления. В качестве примеров можно привести фразеологические сочетания: седой как лунь, новый русский, как с ножом к горлу приставать, как огнем обжечь, как отшельник жить и т.п.

Стереотипы имеют абстрагированный характер значения. Абстрагированность является очень важным свойством стерео-

типа. Например, обиходно-бытовой стереотип брать быка за рога – начинать действовать энергично, решительно и сразу с самого главного; в этом фразеологизме отражен стереотип «решительного поведения» в обиходно-бытовой ситуации "укрощения" животного, бык выступает в роли эталона мощи и силы. Из обиходно-бытовой ситуации известно, что у быка самое слабое место – это, как ни странно, рога. В буквальном смысле надо быка брать за рога и крутить в сторону, быку тогда делается очень больно, его можно усмирить [11, с. 18]. Метафорически образ данного фразеологизма абстрагируется и представляет в сознании человека множество ситуаций как единый стереотип.

Итак, стереотип представляет собой устойчивую ментальную окультуренную модель события воплощением, которой являются соотносимые с этой моделью, в частности, в форме фразеологизмов, его разные по языковой презентации виды, презентующие своего рода «инвариантный» смысл этой модели. Здесь можно указать культурно-маркированные стереотипы, в которых закреплены прескриптивные (предписывающие) формы поведения: ритуал, обряд, оберег, а также церемонию и этикет.

Достаточно полное определение стереотипа дано в работе В.В. Красных: «Стереотип есть некоторая структура ментально-лингвального комплекса, формируемая инвариантной совокупностью валентных связей, приписываемых данной единице и репрезентирующих образ-представление феномена, стоящего за данной единицей, в его [образа-представления] национально культурной маркированности при определенной предсказуемости направленных ассоциативных связей (векторов ассоциаций)» [24, с. 232-233].

Все стереотипы в этой же работе подразделяются на стереотипы-представления и стереотипы поведения (стереотипы-образы и стереотипы-ситуации). Приведем примеры фразеологизмов (без подробного их описания) в структуре, которых закреплены стереотипы (стереотипные представления): *брать/взять быка за рога* (стереотипная ситуация приступа к

решительным действиям; *греть/погреть руки* (стереотипное представление о присвоении чего-либо (денег, имущества, политического капитала и т.п.); *задевать/задеть за живое* (образ фразеологизма в целом выступает в роли стереотипного представления о переживаемом человеком душевном страдании); *из грязи [да] в князи* (фразеологизм в целом выступает в роли стереотипного представления о быстром продвижении человека из низов общества в его социальную верхушку, от бедности – к богатству); *из огня да в полымя* (попасть) (фразеологизм в целом отображает стереотипное представление об ухудшении ситуации, часто не зависящем от человека и вызывающем у него опасение и беспокойство).

Стереотипы поведения как важнейшие среди стереотипов могут переходить в ритуалы. Разница между стереотипами и ритуалами заключается в том, что при реализации стереотипов человек может не осознавать целей, ради которых действие совершается. Ритуал же всегда предполагает знание целей, ради которых он исполняется. Ритуал характеризуется условностью, конвенциональностью. При этом конвенциональность его вырабатывается традицией, она исторически обусловлена. Социологическое понимание ритуала имеет по необходимости более общий характер. Посредством ритуалов поддерживаются общие культурные нормы и ценности народа. Например, ритуалы, закрепленные во фразеологических единицах: *преподнести хлеб-соль кому-либо* – "*оказать почести при встрече гостей*" – в этом фразеологизме закреплен ритуальный обряд: при встрече почетных гостей русские люди преподносят "хлеб-соль" – каравай хлеба и солонку с солью.

Таким образом, главным в анализе культурного содержания фразеологизмов является комментарий мифов, мифологем, архетипов, символов, стереотипов, эталонов, ритуалов и т.п.

Лингвокультурология объясняет культурно-национальную значимость фразеологизма на основании рефлексивного сопоставления живого образа (внутренней формы) фразеологизма с теми «кодами» культуры, которые известны говорящему: настоящими же кодами культуры являются значения мифов

(мифологем), легенд, обрядово-ритуальных форм культуры, обычаев, поверий, символов, стереотипов, эталонов, ритуалов и т.п.

Внутренняя форма фразеологизма включает в себе следы прошлых слоев культуры и имеет культурную коннотацию. Культурная коннотация – это интерпретация денотативного или образного мотивированного, квазиденотативного аспектов значения фразеологизма в категориях культуры. Основным носителем культурной коннотации во фразеологизмах является их образное основание – внутренняя форма. Механизмом вскрытия культурной коннотации является интерпретация образного основания фразеологизма (внутренней формы) в знаковом культурно-национальном пространстве русского языка. Главное в лингвокультурологическом анализе фразеологизмов – это выяснение того, какие культурные сущности воплощены во фразеологизмах и какими языковыми средствами и способами они закреплены. При этом, фразеологизмы как единицы языка интерпретируются в контексте культуры, но не наоборот. Язык и культура не имеют прямого соотнесения. Между ними можно поставить пресуппозицию (ранее приобретенное знание) как ключ к интерпретации. Знание пресуппозиции открывает путь к культурному комментарию фразеологизмов. Наиболее главные знаки культурной коннотации фразеологизмов – это безэквивалентная лексика и лакуны в структуре фразеологизмов, мифы, архетипы, легенды, символы, эталоны, стереотипы, обрядово-ритуальные формы культуры, поверья, обычаи и т.п. Раскрытие этих знаков культуры является главным содержанием культурологического комментария фразеологизмов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Употребление. Культурологический комментарий / Отв. ред. В.Н.Телия. М.: Аст-пресс книга, 2006. 784 с.
2. Арутюнова Н.Д. Логический анализ языка. Культурные концепты. М.: Наука, 1991. 204 с.
3. Фразеология в аспекте культуры / отв. ред. В. Н. Телия. М., 1999. 210 с.

4. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 288 с.
5. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 288 с.
6. Телия В.Н. Культурно-языковая компетенция: ее высокая вероятность и глубокая сокровенность в единицах фразеологического состава языка // Культурные слои во фразеологизмах и дискурсивных практиках / Отв. ред. В. Н. Телия. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 19-30.
7. Бирих А.К., Мокиенко В.М., Степанова Л.И. Русская фразеология. Историко-этимологический словарь. М.: Астрель. АСТ. Люкс, 2005. 962 с.
8. Русское культурное пространство. Лингвокультурологический словарь. Вып. 1 / Под ред. И.В.Захаренко, В.В.Красных, Д.Б.Гудкова. М.: Гнозис, 2004. 320 с.
9. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Лингвострановедческая теория слова. М.: Русский язык, 1980. 320 с.
10. Кириллова Н.Н. Принципы параметризации идиом как фрагмента языковой картины мира // Фразеологическая параметризация в Машинном фонде русского языка. М., 1990. С. 53-59.
11. Шанский Н.М., Зимин В.И., Филиппов А.В. Опыт этимологического словаря русской фразеологии. М.: «Русский язык», 1987. 240 с.
12. Лосев А.Ф. Миф, число, сущность. М.: Мысль, 1994. 920 с.
13. Словарь иностранных слов. Издание седьмое, переработанное. М.: «Русский язык», 1980. 488 с.
14. Ионин Л.Г. Социология культуры. М., 2000. 280 с.
15. Сендерович С. Ревизия юнговской теории архетипа. М.: Логос, 1994. 120 с.
16. Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. 189 с.
17. Маслова В.А. Введение в лингвокультурологию: Учебное пособие. М.: Наследие, 1997. 208 с.
18. Культурология: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Под ред. Г.В. Драча. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. 608 с.
19. Рогалевич Н.Н. Словарь символов и знаков. М.: Харвест, 2004. 512 с.
20. Черкасова И. Н. Символьный компонент в составе идиом // Макет словарной статьи для Автоматизированного толково-идеографического словаря русских фразеологизмов. Образцы словарных статей. М., 1991. С. 96-98.

21. Огольцев В.М. Устойчивые сравнения русского языка. Тематический словарь. М., 1998. 797 с.

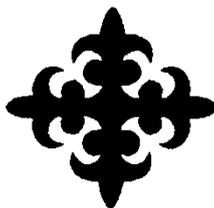
22. Гак В.Г. Национально-культурная специфика меронимических фразеологизмов // Фразеология в контексте культуры. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 260-265.

23. Уфимцева А. А. Сопоставительный анализ языкового сознания: этнические и культурные стереотипы // Этнопсихолингвистические аспекты преподавания иностранных языков. М., 1996. С. 90-96.

24. Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М.: Гнозис, 2003. 375 с.

Aimagambetova M.M. Signs of culture: understanding the cultural connotation of phraseological units.

Abstract. This article deals with the cultural connotation of phraseological units. The main carrier of cultural connotation in phraseological units is their figurative basis – the internal form. The main signs of the cultural connotation of phraseological units are the equivalent vocabulary and lacunae in the structure of phraseological units, myths, archetypes, legends, symbols, etalons, stereotypes, ceremonial ritual forms of culture, beliefs, customs, etc.



ИДИОМАТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК КОД КУЛЬТУРЫ

В современном языкознании идиоматика рассматривается в широком лингвокультурологическом аспекте – в аспекте участия языка в созидании духовной культуры, в формировании языка.

Особое внимание этому вопросу уделяют В.Н. Телия, В.В. Воробьев, В.М. Мокиенко, Р.Н. Попова, Т.З. Черданцева, Д.О. Добровольский, О.А. Черепанова, В.И. Коваль, Е.М. Верецагин, В.Г. Костомаров и др.

Язык как зеркало культуры участвует во всех актах культурного творчества, являясь инструментом осмысления мира и его понимания. По мнению В. Н. Телия, исследования в области идиоматики преодолели кризис структурно-таксономической парадигмы и приблизились в настоящее время к антропологической парадигме и лингвокультурологическому анализу [1, с. 270-271].

Идиомы отражают национальную культуру своими прототипами, поскольку генетически свободные словосочетания описывали определенные обычаи, традиции, особенности быта и культуры, исторические события и многое другое [2, с. 4].

Проблематика идиоматики повернулась в сторону человека и его места в культуре. Идиоматика удерживается в языке веками, репрезентируя культуру народа – его носителя. По мнению В.Н. Телия, «идиоматический состав языка – это зеркало, в котором лингвокультурная общность идентифицирует свое национальное самосознание» [1, с. 9].

Идиомы как и слова являются номинативными единицами языка. Интересно то, что в значении идиоматики важен не столько денотативно-сигнификативный аспект, сколько различного рода коннотации, оценки, эмоции, экспрессии и образы. Именно они отличают идиомы от слов.

Мы используем широкое определение идиомы, куда входят все крылатые слова. Обратимся к словарному определению О.С. Ахмановой: 1. «Идиомы (идиоматизм, идиоматическое выражение) англ. *idiom, idiomatic expression*, фр. *idiome, idiomatisme*, нем. *Idiom, Idiotismus*, исп. *idiomatismo*. 2. Словосочетание, обнаруживающее в своем синтаксическом и семантическом строении специфические и неповторимые свойства данного языка. 3. То же, что фразеологическая единица. Собственно идиома англ. *idiom proper*. Фразеологическая единица, обладающая ярко выраженными стилистическими особенностями, благодаря которым ее употребление вносит в речь элементы игры, шутки, нарочитости» [3, с. 165].

По мнению Т.З. Черданцевой, идиоматика любого языка – это ценнейшее лингвистическое наследие, в котором отражается видение мира, национальная культура, обычаи и верования, фантазия и история говорящего на нем народа. Идиомы отражают культурную информацию: культуру быта и общения, иерархии ценностей и человеческих отношений. Разработка такого параметра идиом представляет несомненный интерес, поскольку эти сведения могут не только расширить представления об идиоматике того или иного языка, но и внести определенный вклад в изучение цивилизации и культуры народов, отраженной в языке [4, с. 58-67].

Основная информация, связанная с культурным компонентом значения, содержится во внутренней форме идиомы [5, с. 72]. Известно, что понятие внутренней формы, впервые введенное в научный обиход русского языкознания А.А. Потебней, получило затем свое развитие в первой половине XX века в работах Г.О. Винокура и П.Н. Ларина.

Язык является средством накопления, хранения и передачи информации в пространстве и во времени. Культурная информация не может накапливаться в языке как таковом. Именно в текстах хранится культурная информация: это фольклор, классические произведения поэтов и прозаиков, пословицы, поговорки, фразеологизмы, т.к. идиома это микротекст, микроистория, микромиф [1, с. 220].

Таким образом, идиомы передают культурную информацию: 1) либо через денотативный аспект; 2) либо через образное основание идиом и связанные с ним коннотации. Эти два аспекта хранятся во внутренней форме идиом.

В начале 90-х годов В.Н. Телия был предложен термин «культурная коннотация». Его содержание постулировалось как культурно-национальное своеобразие идиом и метафор. По мнению ученого, интерпретируя идиомы на основе соотнесения их ассоциативно-образных восприятий со стереотипом, отражающими народный менталитет, мы тем самым раскрываем их культурно-национальный смысл и характер, который является содержанием национально-культурной коннотации [1, с. 223].

Ученый, рассматривая идиомы, выделяет очень важную их особенность: идиомы, образованные в глубокой древности, имеют двойную связь с культурой: сама их внешняя форма – это уже язык культуры, с одной стороны, а с другой – этот образ осознается и интересуется носителями данного языка, в соответствии с их культурной компетенцией.

Вопрос о том, как осуществляется связь языка с национальной культурой, решается разными исследователями по-разному. Е.М. Верещагин и В.Г. Костомаров считают, что основную роль здесь играет национально-культурный компонент, Ю.А. Сорокин видит эту связь через фоновые знания. На наш взгляд, здесь следует придерживаться точки зрения В.Н. Телия, которая считает, что эта связь реализуется через культурную коннотацию.

Проблема культурной коннотации тесно связана с разработкой вопроса об образном основании идиомы. В этом вопросе мы разделяем точку зрения Д.О. Добровольского и В.Н. Телия, а также В.Г. Гака и Т.З. Черданцевой, в трудах которых разработана идея отражения культурной информации и национального менталитета во внутренней форме идиом. Отметим также, что вопрос о том, что внутренняя форма идиомы содержит основную информацию, связанную с культурой, поставил В.Г. Гак в конце 80-х годов [5, с. 57].

В.Н. Телия придерживается мнения о том, что если идиома обладает культурно-национальной спецификой, то она должна иметь свое средство воплощения этой специфики в свою знаковую организацию и свой способ указания на нее. Таким средством воплощения культурно-национальной специфики идиом служит образное основание (в том числе включающее в себя культурно-маркированные реалии), а способом указания на эту специфику является интерпретация образного основания в знаковом культурно-национальном пространстве данного языкового сообщества. Это интерпретация и составляет содержание культурной коннотации. Как отмечает Н.И. Толстой, применительно к исторической ретроспективе, содержание культурной коннотации может быть определено только «в прошедшем времени и по дошедшим до нас текстам. Тем самым этнолингвистика, как она сложилась к настоящему времени, развернута на категорию этноса и на реконструкцию его культуры по данным сохранившихся текстов, обычаев, ритуалов и т.п., на основании которых и извлекается экстралингвистическая (культурная) коннотация» [6, с. 21].

Когда мы обращаемся к идиоматике, прежде всего, бросается в глаза особенность этих знаков: они рождаются в результате осмысления необходимости найти знаковое выражение для определенных событий, ощущений и ситуаций, которые тесно связаны с самим человеком, с поведением людей в обществе, с отношениями между людьми.

Лингвистический энциклопедический словарь определяет коннотацию как эмоциональную, оценочную или стилистическую окраску языковой единицы узуального илиokkaзионального характера. В широком смысле это любой компонент, который дополняет предметно-понятийное (или денотативное), а также грамматическое содержание языковой единицы или придает ей экспрессивную функцию на основе сведений, соотносимых с эмпирическим, культурно-историческим, мировоззренческим знанием говорящих на данном языке, с эмоциональным или ценностным отношением или со стилистическими регистрами [7, с. 236].

Таким образом, идиоматика, в отличие от слов, прямо отражает когнитивную деятельность членов языкового коллектива, основанную на наивном представлении о мире носителей языка, на их отношении друг к другу, к тому, что происходит с ними в этом мире. Однако все это возможно только потому, что сама языковая система содержит механизм, обеспечивающий эту деятельность. Даже поверхностный взгляд на идиоматику в разных языках позволяет сделать вывод об общности многих «сюжетов», т. е. актов и ситуаций, нашедших свое выражение в идиомах, и о способности каждого языка найти только свои языковые средства для обозначения этих актов и ситуаций. Связь между объективными условиями жизни и конкретными материальными, социальными и моральными сторонами жизни неизбежно находит отражение в языке и, в частности, в идиоматике.

Изучение идиоматики того или иного языка не только расширяет представление об этой сфере языка, но и дает возможность внести определенный вклад в изучение цивилизации и культуры народов, отраженной в языке.

Идиоматический уровень языка наиболее ярко проявляет специфику языковой картины мира и подтверждает факт взаимовлияния языка и культуры. Особенно рельефно эта сторона языка вырисовывается при лингвокультурологическом анализе идиоматики как совокупности специфических лингвистических единиц-идиом.

В идиоматике отражается непосредственная, языковая действительность через призму национального склада мышления. Таким образом, национально-культурную специфику следует искать именно в идиомах.

Изучая внутренние формы идиомы любого языка, невольно погружаешься в духовный мир народа и в народную мифологию, состоящую из множества микромифов, микропритч, микроанекдотов, микротрагедий. Это особенно проявляется в художественном тексте. Интересно то, что идиома передается из поколения в поколение без изменений, чего нельзя сказать ни о каком другом уровне языка. Поэтому и считается, что идиома –

это «код культуры»: часто в нем зашифрован целый сюжет. В то же время идиома экономична, компактна.

Язык занимает особое место в обработке, поступающей к человеку информации. Он оказывается тем самым высоким уровнем, на котором информация, получаемая по разным каналам, сводится в единое целое, осмысливается и классифицируется. В этом процессе особое место принадлежит художественному тексту.

Художественный текст дает возможность не только наблюдать за предметно-познавательной деятельностью человека как такового, но и наблюдать за языком как формой отражения и выражения мыслительных процессов. Общие пути познания окружающей действительности позволяют говорить о формировании интегрального образа реальности на уровне подсознания, включающего глубинные и поверхностные представления, фиксируемые в языке.

До сих пор нет общепринятого определения текста, несмотря на многочисленность попыток в этом направлении. Ср.: «Текст – это языковое выражение замысла его создателя» [8, с. 221]. Художественный текст – отражение действительности. Словесное обозначение элементов ситуации соотносит содержание текста с затекстовой реальностью» [10, с. 21]; «Текст есть функционально завершенное речевое целое» [10, с. 20] и мн. др. Как видим, в качестве доминирующего признака текста могут быть названы различные его свойства: содержательные, коммуникативные, гносеологические и др.

Л.М. Лосева понятие «текст» определяет следующим образом: «... 1) текст – это сообщение (то, что сообщается) в письменной форме; 2) текст характеризуется содержательной и структурной завершенностью; 3) в тексте выражается отношение автора к сообщаемому (авторская установка). На основе приведенных признаков текст можно определить как сообщение в письменной форме, характеризующееся смысловой и структурной завершенностью и определенным отношением автора к сообщаемому» [11, с. 4].

Наиболее удачным мы считаем определение текста, предложенное И.Г. Гальпериным. Это определение наиболее емко раскрывает природу текста, вследствие чего, видимо, оно чаще всего цитируется в литературе по лингвистическому анализу текста: «Текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объекти-вированное в виде письменного документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» [13, с. 18].

Д.С. Лихачев следующим образом формулирует двойную обусловленность текста реальностью: «В любом литературном явлении, так или иначе многообразно отражена и преобразована реальность: от реальности быта до реальности исторического развития (прошлого и современности), от реальности жизни автора до реальности самой литературы в ее традициях и противопоставлениях: она представляет собой не только развитие общих эстетических и идейных принципов, но движение конкретных тем, мотивов, образов, приемов [8, с. 221.]

Литературное произведение распространяется за пределы текста. Оно воспринимается на фоне реальности, и в связи с ней. Город и природа, исторические события и реалии быта – все это входит в произведение, без которых оно не может быть правильно воспринято. Реальность – как бы комментарий к произведению, его объяснение. Наиболее полное и конкретное восприятие прошлого происходит через искусство и больше всего через литературу.

Следует отметить, что уникальность литературно-художественного произведения проявляется в характере соотнесенности с реальностью: любой художественный текст – материальный объект реального мира и в то же время содержит в себе отображенный художественными средствами и эстетически освоенный мир реальности.

В современном языкознании художественный текст изучается в психолингвистическом, прагматическом, антропоцентри-

ческом и когнитивном аспектах. При этом антропоцентрический и когнитивный аспекты имеют прямое отношение к тексту.

Абсолютная антропоцентричность, по мнению Е.А. Гончаровой, как качество художественного текста проявляется в том, что у него (этого качества) есть как бы три центра: автор – создатель художественного произведения; действующие лица; читатель – «сотворец» художественного произведения [13, с. 3]. Иными словами, текст создается человеком, предметом его изображения чаще всего является человек, и создается он чаще всего для человека, что и обуславливает его абсолютную антропоцентричность.

В свое время язык и культура рассматривались как автономные семиотические системы, но сейчас активно изучается их взаимодействие, обуславливается их антропологическим характером, соотносительность с познавательной (гносеологической и когнитивной) и коммуникативной деятельностью.

Семиотическое родство языка и культуры дает возможность рассматривать их во взаимосвязи, используя общий инструментарий в изучении языка и культуры, позволяет исследовать функционирование текстов в национальном языке, национальной культуре, в социально-общественной жизни. Все это служит основанием для того, чтобы рассматривать культуру в качестве особого семиотического уровня. Еще один аргумент в пользу рассмотрения текста в контексте культуры – это уникальная роль человека в мире вообще и в мире культуры в частности: человек – творец текста и в то же время его объект, предмет; человек – автор-адресант и адресант текста одновременно. Антропоцентричность – существенная черта произведений культуры [14, с. 32].

Корни художественной литературы каждого народа уходят в его устное поэтическое творчество, которое исторически всегда предшествует возникновению письменности и уже в силу этого во многом служит ее основой. Возникающая литература обычно весьма многосторонне связана с фольклором. В то же время, с момента своего зарождения, литература в свою очередь начинает воздействовать на устное творчество народа, причем

это воздействие тем более возрастает, чем более развитым и богатым становится национальная культура.

По справедливому замечанию В.А.Бигуаа, важнейшим источником, прямым предшественником национальной письменной литературы является богатое устное народное творчество, располагающее всеми жанрами фольклора, начиная от малых поэтических форм (пословиц, стихов) до больших жанров (мифов, героических сказаний и героического эпоса) [15, с. 75].

С развитием богатого и уникального устного народного творчества, отразившего мировоззрения абхазов и их этническое отношение к жизни, природе и человеку, развивался и сам язык, выработавший способность отражать своеобразную картину мира, передавать с помощью слов любые ощущения и чувства, в результате чего создавался всеобъемлющий морально-этнический, духовно-этнический, нравственный кодекс народа Апсуара, ставший основой национальной идентификации, философии и своеобразного образного восприятия реальной действительности. В ходе этого процесса особую роль играла идиоматика, тесно связанная с фольклором и бытом народа, она формировала любовь и эстетическое отношение к слову.

Народ является основным носителем и хранителем родного языка, культуры, обычаев, нравственных устоев и фольклора. Казахи всегда дорожили словом, с большим вниманием относились к своей культуре, к его образной мудрости.

Об этом говорят и такие народные пословицы, как: *алмас қылыш майданда серік, асыл сөз майданда да, сайранда да серік* (алмазный клинок на войне товарищ, доброе слово и на войне и на пиру товарищ); *сөз қадірін білмеген өз қадірін білмейді* (кто слово не ценит, тот себя не ценит); *тіл – көңілдің кілті* (язык – ключ к душе человека); *көлді жел қозғайды, ойды сөз қозғайды*; (ветер озеро приводит в движение, слово – мысль); *батырды шешен аттан түсіріпті* (меткое слово сбивает батыра с седла); *басқа пәле – тілден* (беда голове от языка); *қотыр қолдан жұғады, пәле тілден жұғады* (парша передается через руки, беда – через слово); *қиыстырып қаласаң отың жанар, қиыстырып айтсаң халық нанар* (дрова загорятся, если ладно сложишь);

люди поверят, если складно скажешь); ұзын шапан аяғыңа оралады, ұзын тіл мойыныңа оралады (длинный чапан за ноги цепляется, длинный язык за горло хватает); өнералды – қызыл тіл (первое из искусств – слово).

Национально-художественное побуждение находит свое выражение в широкой деятельности одного или нескольких творцов. Они с наибольшей полнотой воплощают творческую энергию своего народа, его интересы, мечты и стремления. Первопросветители были не только художниками-писателями, они одновременно были философами, историками, публицистами, фольклористами, лингвистами, педагогами, общественными деятелями.

Под мультимедийными технологиями понимается совокупность современных средств аудио-, теле-, визуальных и виртуальных коммуникаций, используемых в процессе организации, планирования и управления различных видов деятельности [16, с. 47].

Для нас особый интерес представляет новостной сайт. Новостной сайт – это крупный информационный ресурс, который содержит большое количество разделов с часто и постоянно обновляемой информацией [17]. Он должен обладать интересным контентом, удобным управлением, приятным дизайном и практичной структурой сайта. Под «интересным контентом» нами подразумевается информация, которая должна стать интересна и актуальна для всей целевой аудитории сайта. Более того, контент должен быть качественным, грамотным и эксклюзивным. Хотя последнего добиться в наше время достаточно сложно, в связи с большой конкуренцией в данной отрасли. Также необходимо использовать специализированную CMS (англ. Content management system) систему, которая упростит управление сайтом. И позволит качественно развивать его, использовать все возможности, предлагаемые сетью Интернет. Для дизайна электронных газет пока нет строгих правил и принципов. Сайт служит площадкой для эксперимента с организацией выпуска и статьи в частности. В связи с этим электронные газеты испытывают интерференцию со стороны печатных газет,

но «тем не менее, уже сформировались явные отличительные особенности Интернет-газет от традиционных, которые сводятся к наличию у первых: ссылок к дополнительным материалам, форумов для обсуждения публикаций, chat-room, для общения друг с другом, возможности связаться с автором статьи, поисковой системы, архива новостных публикаций» [17].

Дизайн и практичная структура – это неотъемлемые части новостного сайта; они должны быть рационально расположенными и работать на привлечение большего количества пользователей. Информацию следует располагать так, чтобы пользователи не тратили много времени на поиск. Навигация должна быть максимально удобной и практичной, т.е. «всё на виду». Отсюда следует, что Интернет-издания предоставляют читателю больше свободы на своих страницах. Это связано с тем, что «нет никаких ограничений по публикациям, регулярное обновление новостей минимум 2 раза в день, детальный обзор событий» [18].

Все издания Казнета принадлежат к комбинированному виду средств массовой информации, практически по всем информирующим и типобразующим признакам. Усложняется работа автора, появляются новые способы воздействия на читателя. Графика, инфографика, аудио- и видеокomпоненты активно включаются в публикации сетевых авторов [19, с. 55].

Сетевой новостной текст обладает специфической семантической структурой, которая обусловлена многоуровневостью организации информации в условиях on-line СМИ. Данная система приводит к распределению основного содержания сетевого новостного текста по нескольким веб-страницам. Его содержательная структура состоит из двух блоков: краткое содержание, главное событие.

Для нас представляет наибольший интерес первый блок – это *краткое содержание*, так как он представляет собой заголовочный комплекс, расположенный на нескольких уровнях сайта, и может получать различное языковое оформление пропозиционального содержания. Это связано с различием выполняемых функций.

Первый заголовочный комплекс представляет собой анонс текстового содержания, его основная цель – кратко представить информацию и привлечь внимание читателя, чтобы он перешел на сайт, где расположена основная статья. Данный заголовок содержит ключевые слова, в связи с этим он краткий, отражает основную тему статьи и часто употребляются имена политиков, названия стран, которые актуальны на данном этапе. Например, «Владимир Путин: Казахстан является авторитетным посредником» (www.express-k.kz).

Таким образом, редакция эксплуатирует так называемые “buzztopics” – “горячие темы” для привлечения внимания к определенному материалу [20, с. 11].

Второй заголовок расположен с текстом статьи и может совпадать или отличаться от первого заголовка. Его отличительная черта – точная передача текстового содержания. Следует отметить (по утверждению Е.Ю. Баженовой), что «сетевой заголовок нацелен на более точное представление содержания текста, поскольку Интернет является источником быстрого получения информации, которая должна представляться максимально и лаконично» [21, с. 72]. Например, «Победителей не судят». «Спарта номад» о незаслуженном чемпионстве в КВН» (www.tengrinews.kz).

Заголовки Интернет-изданий содержат лексику и синтаксис разговорной речи, характеризуются повышенной эмоциональностью, что говорит об их апеллятивной функции. По нашим наблюдениям, в Интернет-журналистике использование фразеологизмов в заголовке материала менее активно, чем в традиционной печатной прессе. Несмотря на то, что многие центральные, региональные и местные периодические издания имеют электронные версии для привлечения рекламодателей и расширения аудитории, стиль подачи публицистического материала в электронных версиях не полностью аналогичен тому, что печатается в «бумажных» средствах массовой информации.

Наблюдения показали, что, учитывая интересы и запросы своей аудитории, публицистика электронных СМИ может стремиться как к экспрессии, характеризоваться увлечением разго-

ворным стилем речи, граничащим с грубым жаргоном, так и отходом от традиционной подачи материала, ориентированного на массового читателя, чрезвычайным усложнением изложения текста.

Учитывая всё выше перечисленное, можно обобщить:

1. Заголовок в сети отражает содержание статьи, в связи с этим ему следует быть максимально информативным и точным;

2. Заголовок должен быть кратким, несмотря на необходимость полного отображения смысла статьи. Это даёт журналистам возможность расположить больше ссылок на основные новости; краткие заголовки лучше и быстрее запоминаются, а также «сканировать» их для читателя намного проще и легче, так как «списочный способ организации новостей становится более систематизированным и с каждой новой строкой эффективнее активизирует внимание читателя» [22, с. 433];

3. Первые 1-2 ключевых слова выражают концепт фрейма описываемых событий в статье;

4. Язык сетевого заголовка должен быть без использования стилистических приемов с эффектом интертекстуальности, а также нейтральным в семантическом плане [8, с. 71].

Интертекстуальность – это текстовая категория, отражающая соотнесенность одного текста с другим, диалогическое взаимодействие текстов в процессе их функционирования, обеспечивающее приращение смысла произведения [23].

В рассматриваемых нами заголовках, интертекстуальные связи находят свое отражение в трансформациях и реминисценциях. Заголовок в Интернет-пространстве «обрастает» дополнительными характеристиками: в условиях обильных информационных потоков он становится, как указывают Дж. Прайс и Л. Прайс, не просто частью контента, но и элементом интерфейса [24, с. 86].

Подобный заголовок можно рассматривать как медиатекст и как его составную часть. В качестве элемента контента он сообщает пользователю о содержании контекста; в качестве элемента интерфейса заголовок является элементом меню сайта, инструментом быстрого поиска контента. В связи с такой

спецификой Г.Н. Трофимова говорит о рождении в Интернете нового жанра – текста-заголовок [25, с. 124]. Заголовок дробится на собственно заголовок и подзаголовки и даёт представление о содержании публикации.

Для адаптации заголовка к условиям Интернет-пространства рекомендуется оптимизировать такое свойство текста, как «юзабилити», («легкость достижения посетителем поставленных целей») с помощью процедур по сокращению, очищению от «шума», структурированию и объективации исходного сообщения. С целью достижения читабельности, а точнее, «сканируемости» (scannability) заголовок медиатекста J. Nielsen рекомендует выделять ключевые слова (high lighted keywords), составлять списки с отступом (bulleted lists), «заумные» подзаголовки заменять осмысленными, выражать по одной идее на абзац, следовать стилю «перевернутой» пирамиды (фраза начинается с вывода), использовать вдвое меньше слов, чем в обычном тексте [26].

Таким образом, особая форма организации информационного онлайн-пространства предъявляет специфические требования к заголовку медиатекста для того, чтобы он отвечал изменившимся условиям функционирования.

Заголовок, являясь источником первичной информации, включает в себе признаки и функции, которые характерны для всего текста статьи.

Заголовок оказывает воздействие:

- в культурном плане – выработка и закрепление исторически определенных норм и стереотипов;
- в коммуникативном – создание и поддержание доверия к читателю;
- в социальном – формирование общественного мнения;
- в психологическом – формирование картины мира в единстве рациональных и эмоциональных компонентов.

В последнее время наблюдается «взрыв» интертекстуальности в СМИ. Интертекстуальные ссылки, чаще всего весьма фривольного характера, стали распространенным приемом построения заголовков статей. Это связано с формой заявления

своей позиции (культурной, политической, социальной, эстетической), и как средство нацелить издания на определенную аудиторию, которая способна распознать все эти ссылки, а также иронию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Языки русской культуры, 1996. 288 с.
2. Фелицына В.П., Мокиенко В.М. Русские фразеологизмы. Лингвострановедческий словарь. М.: Русский язык, 1999. 220 с.
3. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 1966. 486 с.
4. Черданцева Т.З. Идиоматика и культура // Вопросы языкознания, 1996. №1. с. 20-25
5. Гак В.Г. Сопоставительная лексикология. М.: Международные отношения, 1977. 264 с.
6. Толстой Н.И. Этнолингвистика в кругу гуманитарных дисциплин // Русская словесность. От теории словесности в структуре текста. Антология. М.: Академия, 1997. 365 с.
7. Арутюнова Н.Д. Предикат // Языкознание. Большой энциклопедический словарь 2-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. 685 с.
8. Лихачев Д.С. Избранные работы. Ленинград: Художественная литература, 1987. 414 с.
9. Белянин В.П. Экспериментальные выявления психологического жанра текста // Общение: (Структура и процесс). М., 1989. 125 с.
10. Леонтьев А.А. Языковое сознание и образ мира // Язык и сознание: парадоксальная реальность. М., 1993. с. 20-25
11. Лосева Л.М. Как строится текст: пособие для учителей. М.: Просвещение, 1980. 94 с.
12. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 140 с.
13. Гончарова Е.А. Интерпретация художественного текста. М., 1983.
14. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста: Теория и практика: Учебник для вузов по специальности «Филология». М.: Флинта, 2004. 496 с.
15. Бигуаа В.А. Абхазский исторический роман. История. Типология. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2003. 600 с.

16. Акопов А.И. Электронные сети как новый вид СМИ // Филологический вестник РГУ. Ростов, 1998. № 3. С. 43-51.
17. Режим доступа: Сурин, www.pressclub.host.ru
18. Режим доступа: Mcadams, www.newslink.org
19. Баймуханбетов А.Э. Тенденции современной медиаглобализации в условиях идентичности казахстанских СМИ: Дис. на соиск. уч. степени PhD. Алматы, 2009. 156 с.
20. Добросклонская Т.Г. Вопросы изучения медиатекстов: Опыт исследования современной английской медиаречи. Москва: УРСС Эдиториал, 2005. 288 с.
21. Баженова Е.А. Дискурсивные стратегии представления информации в новостных текстах британских СМИ (на материале качественных Интернет-газет): Дис. ... канд. фил. н. Благовещенск, 2014. 184 с.
22. Воротникова Ю.С. Реализация новостного дискурса в электронных англоязычных СМИ. Дис. ... канд. фил. н. Санкт-Петербург, 2005. 212 с.
23. [Электронный ресурс] – Режим доступа URL: <https://stylistics.academic.ru>
24. Прайс Дж., Прайс Л. Текст для Web: доступность и привлекательность. М.: Вильямс, 2003. 464 с.
25. Трофимова Г.Н. Языковой вкус интернет-эпохи в России. Функционирование русского языка в Интернете: концептуально-сущностные доминанты: моногр. – 2-е изд., испр. и доп. М.: РУДН, 2008. 300 с.
26. Nielsen J. How Users Read on the Web [Электронный ресурс]/J. Nielsen // Nielsen Norman Group. – URL: www.nngroup.com

Aimagambetova M.M. Idiomatic artistic text as a code of culture.

Abstract. Idioms in a literary text occupy a significant place. They increase the cultural and expressive possibilities of the literary text and contribute to a comprehensive and convex depiction of life phenomena. A special form of organizing the online information space makes specific demands on the heading of the media text in order to meet the changing operating conditions. The heading, being a source of primary information, contains the signs and functions that are characteristic of the entire text of the article.



К ВОПРОСУ О СЕМАНТИЧЕСКОМ СООТНОШЕНИИ ТРАНСФОРМИРОВАННОГО ФРАЗЕОЛОГИЗМА- ЗАГОЛОВКА С ТЕКСТОМ СТАТЬИ

На сегодняшний день все большую актуальность приобретают вопросы, связанные с функционально-стилистическим направлением лингвистики. Обуславливается это, прежде всего, повышенным интересом науки к коммуникативным функциям языка [1, с. 3]. Одним из наиболее интересных и значимых (с точки зрения лингвистического анализа современного языка) направлений является исследование фразеологических единиц и их разного рода видоизменений (трансформаций). Как отмечают исследователи, именно фразеологические единицы содержат в себе уникальные сведения о материальном, социальном и духовном мире человека [2, с. 20]. В этом смысле особый интерес вызывает исследование семантического соотношения фразеологизмов-заголовков и содержания текстов (в особенности, текстов статей СМИ). Так, являясь важнейшими компонентами статей, фразеологизмы-заголовки способны нести в себе определенную эмоциональную нагрузку, направлять читателя на скрытые смыслы, указывать на наличие подтекста, придавать тексту ироническую тональность и т.д. [3, с. 1295]. При этом важную роль играет степень соотношения фразеологизмов-заголовков и содержания текстов, исследование которого (соотношения) позволяет выявить комплекс критериев, определяющих степень этого соотношения.

Кроме того, актуальность данного исследования определяется тем, что процессы, которые происходят на данный момент в русском языке, достаточно активны, новые явления появляются и развиваются стремительно. К такого рода активным процессам, с нашей точки зрения, относится и употребление фразеологических единиц в трансформированном виде в языке СМИ. В то же время, это не только лингвистические, но и социологические, культурологические явления, которые отра-

жают процессы, происходящие в обществе и в сознании носителей языка. В силу своей актуальности, СМИ представляют собой достойный источник материалов для исследования современной русской речи, поскольку они отображают ее непосредственно, в самом процессе развития.

Проблематика данного исследования также имеет актуальный характер. Анализ специфики семантического соотношения фразеологизмов-заголовков и содержания текстов статей достаточно актуален и представляет литературный и филологический интерес.

Характеризуя степень научной разработанности, следует отметить, что тема «Фразеологизмы» (в той или иной степени) уже многократно исследовалась различными авторами в различных изданиях. В частности, выделяется целый ряд работ, посвященных проблемам понятия фразеологизмов как категориальных единиц языка, их свойств и признаков, а также их соотношения с другими единицами языка (словами, словосочетаниями, предложениями). Так, например, Л.А.Булаховский и А.А.Реформатский отмечали, что основным признаком фразеологических единиц является непереводимость на другие языки [4, 5]; А.И. Ефимов выделял образность как основной признак [6]; В.А. Архангельский – внутрикомпонентные связи [7, с. 97]; О.С. Ахманова – целостность номинации [8]; М.М. Копыленко – сочетаемость различных лексем и семем [9]; Н.М. Шанский выделял воспроизводимость [10] и т.д.

Другие авторы утверждали, что фразеологизмы обладают целым комплексом признаков. Так, А.М. Бабкин, указывал, что основными признаками фразеологических единиц являются: смысловая целостность, устойчивость сочетания, переносное значение, экспрессивно-эмоциональная выразительность [11, с. 35]. А.И. Молотков, рассматривая главные категориальные признаки фразеологических единиц, выделяет компонентный состав, грамматическое и лексическое значение [12, с. 44-59]. Значительное расхождение во взглядах, на наш взгляд, объясняется сложностью фразеологизмов как категориальных языковых единиц.

Особую научную значимость имеют работы, раскрывающие понятия устойчивости и идеоматичности, формы и содержания, тождества и различий фразеологических единиц, знаковых и информативных свойств компонентов, их типологии и т.д. Кроме того, среди исследований, посвященных роли и значению фразеологизмов в СМИ, в большей степени выделяются работы В.Н. Вакурова, А.Н. Зеленова, Д.С. Ташимхановой, У. Тина, О.В. Шашковой и др. Однако при анализе литературных источников по данной тематике отмечается недостаточное количество полных исследований относительно специфики семантического соотношения фразеологизмов-заголовков и содержания текстов.

Объектом данного исследования являются фразеологические единицы в широком понимании (речь идет не только о фразеологизмах, но и об идиомах, фразеологических сочетаниях и выражениях, клише, цитатах, пословицах и поговорках, устойчивых формулах – все они могут быть охарактеризованы как идиоматичные, воспроизводимые и относительно устойчивые единицы языка). Такой подход позволяет объединить термином «фразеологическая единица» практически все устойчивые выражения. В связи с этим мы рассматриваем не только сами фразеологизмы, но и другие устойчивые выражения.

Предметом исследования является специфика семантического соотношения фразеологизмов-заголовков и содержания текстов, анализ которой позволит рассмотреть фразеологические единицы и их видоизменения (трансформации) с точки зрения идиоматичности, воспроизводимости и относительной устойчивости, а также содержания сведений о материальном, социальном и духовном мире человека.

Цель работы – провести детальный анализ фразеологизмов-заголовков и текстов статей СМИ с целью предложения критериев, определяющих степень их соотношения. Заявленная цель определила следующие задачи нашего исследования:

- 1) рассмотреть основные особенности фразеологических единиц и их видоизменений (трансформаций), используемых в качестве заголовков текстов статей;

2) исследовать фразеологизмы-заголовки с точки зрения идиоматичности, воспроизводимости и относительной устойчивости, а также предложить классификацию;

3) проанализировать соотношение фразеологизмов-заголовков и текстов статей СМИ, предложить критерии, определяющие степень их соотношения.

Определенная значимость и недостаточная научная разработанность темы определили научную новизну данной работы.

Теоретико-методологическую базу работы составили три группы источников. К первой отнесены учебники и учебные пособия, справочная и энциклопедическая литература. Ко второй – научно-исследовательские статьи в периодических журналах по данной проблематике. И к третьей – специализированные Интернет-ресурсы.

Итак, как справедливо отмечает Г.И. Алиомарова, фразеология публицистического текста и фразеология общенародного языка – это понятия, которые не совпадают не столько в смысле количественного соответствия, сколько в смысле качественного расхождения. Публицистика, как правило, отображает особенности авторской переработки фразеологических единиц, окказиональное употребление устойчивых оборотов, нестандартные контекстуальные связи – все, что отходит от нормативного употребления, что проявляется как противоречие с принятым в литературном языке способом выражения мысли [13, с. 71-90]. В этом смысле фразеологические единицы, которые включают в себя фразеологизмы, идиомы, фразеологические сочетания и выражения, клише, цитаты, пословицы и поговорки, устойчивые формулы, в готовом виде отображают языковой вкус и тенденцию современного русского языка.

Фразеологизмы-заголовки часто подвергаются семантико-структурным преобразованиям, что, в свою очередь, говорит о том, что современные СМИ ориентируются не только на общий читательский вкус, но и на определенные культурные ценности, лежащие в сознании человека. За счет активизации данных культурологических знаний, СМИ стараются вызвать у читателей некие впечатления, ассоциации, тем самым воздействовать

на них [14, с. 21-59]. Газетный заголовок, будучи первым компонентом публицистического текста, передает читателю общее представление, о чем будет статья, указывает на основную мысль автора.

Заголовок как важнейшая часть текста, оказывает огромное влияние на построение и содержание текста, а также на его восприятие. Так, по мнению В.П. Жукова, «способность языковых единиц воздействовать на организацию текста зависит, главным образом, от информативной емкости семантически реализуемых единиц, <...> чем информативнее те или иные единицы, чем выше их познавательная ценность, тем выше текстообразующая способность таких выражений, и наоборот» [15, с. 38-61]. Кроме того, заголовок статьи как текстообразующее средство выполняет целый ряд важнейших функций, в частности [16, с. 5-14]:

1) выступает в роли путевода, поскольку заголовок статьи весьма информативен по своему характеру;

2) привлекает внимание потенциальных читателей, а также ориентирует их в материалах издания;

3) выступает в роли средства активизации фоновых знаний адресата;

4) интригует, вовлекает читателей в языковую и речевую игру;

5) «ведет» эффективную пропагандистскую и агитационную работу, формирует адекватное отношение читателей к предлагаемым материалам;

6) вводит субъектов общения в процесс виртуального диалога, который определяется особенностями языковой личности автора и потенциальных читателей и т.д.

Заголовки статей, являющиеся фразеологическими единицами, кроме всего прочего, отображают тенденции современного русского языка, при этом они (заголовки) очень часто сами подвергаются различным изменениям, и такого рода изменения тесно связаны с использованием фразеологических единиц и одновременным воздействием языковых норм [17, с. 326-331]. Тяга к экспрессии в публицистических текстах при использовании фразеологических оборотов – это, главным образом, их

преобразование для решения различных коммуникативных задач и выражения той или иной авторской позиции. Такие окказиональные преобразования могут быть охарактеризованы как отклонения от языковых норм. При этом авторские преобразования фразеологических единиц, которые актуализируют прагматические функции текста для СМИ, определяются стремлением автора добиться экспрессивного эффекта за счет преодоления языковых стандартов.

По мнению А.Н. Зеленова, в практике СМИ были сформированы определенные стереотипы употребления заголовков для публикаций разных жанров, а фразеологизмы, как и прочие оценочные и экспрессивные заголовки, соотносятся с художественно-публицистическими жанрами [16, с. 5-14]. Однако, несмотря на то, что жанровая специфика газетных материалов предусматривает оценочные и экспрессивные заглавия, частотность употребления устойчивых единиц зависит от вкуса и предпочтений авторов.

В качестве примера рассмотрим несколько статей, авторы которых в заголовке используют фразеологические единицы, в частности:

- 1) *«Пейте, люди, молоко!»* (автор Г. Ланской);
- 2) *«Алматинский ипподром: быть или не быть?»*
(автор Н. Садыкова);
- 3) *«Я в художники пойду, пусть меня научат!»*
(автор Р. Абдыкадырова);
- 4) *«На власть надейся, да сам не плошай»*
(автор С. Горбунов);
- 5) *«Длинный язык до статьи доведет»*
(автор Т. Аубакиров);
- 6) *«Любовь спасет мир»* (автор Д. Омарова);
- 7) *«Что такое хорошо и что такое плохо?»*
(автор Р. Шулеева);
- 8) *«Чарын в иллюминаторе»* (автор К. Микоян).

Итак, заголовки данных статей представлены конструкциями, которые совпадают по форме с простым предложением.

Как показывает материал, практически все фразеологизмы-заголовки обходятся без подзаголовков. Вероятно, сделано это для того, чтобы создать определенную интригу, вынудить потенциальных читателей обратиться к тексту. Как отмечает О.В. Шашкова, фразеологизмы-заголовки способствуют формированию у читателей определенной оценки материала статьи [18, с. 158-162]. Кроме того, фразеологические единицы придают тексту большую образность, экспрессивность, диалогичность и информативность. Например, заголовки «*Алматинский ипподром: быть или не быть?*», «*Любовь спасет мир*», «*На власть надейся, да сам не плошай*» и т.д. являются не только оценочными, но и информационно достаточными, в них заключается основная идея статьи. Заголовок в данном случае оказывается оценочно-информационным, главным смысловым элементом которого является оценка факта (в отрицательном либо положительном смысле).

Рассмотрим данные статьи более подробно.

1) «*Пейте, люди, молоко!*» (автор Г. Ланской);

Данный заголовок является трансформированным вариантом известного выражения «пейте, дети, молоко – будете здоровы!», основной смысл которого заключается в том, что молоко является полезным продуктом, способствующим здоровому и правильному росту ребенка. В статье Г. Ланского «*Пейте, люди, молоко!*» говорится о возможности создания казахстанско-российского предприятия по выпуску детского питания «*из натуральных продуктов без использования красителей, загустителей и прочих химических добавок, с учетом потребностей детского растущего организма, обогащенных витаминами, фолиевой кислотой, микроэлементами*». Заголовок «*Пейте, люди, молоко!*» в целом определяет основную мысль статьи, при этом он (заголовок) оказывает определенное эмоциональное воздействие, за счет глагола повелительного наклонения «*пейте*», обращения «*люди*», а также использования восклицательной интонации.

2) «*Алматинский ипподром: быть или не быть?*»

(автор Н. Садыкова).

В состав данного заголовка входит устойчивое выражение «*быть или не быть?*» (с англ. *To be, or not to be*) – начало известного монолога из пьесы «Гамлет» Уильяма Шекспира. Данное выражение подразумевает наличие определенных колебаний при принятии тех или иных важных решений. Статья Н. Садыковой «*Алматинский ипподром: быть или не быть?*» посвящена «исторической достопримечательности южной столицы Казахстана» – Алматинскому ипподрому, который находится под угрозой сноса (вместо него, согласно постановлению акимата Алматы, будет построен жилой комплекс с супермаркетом). Соответственно, заголовок «*Алматинский ипподром: быть или не быть?*» выполняет определенную информативную функцию, отображает основную мысль статьи (будет ли снесен ипподром или нет). За счет использования вопросительной конструкции создается эффект диалогичности и динамичности.

3) «*Я в художники пойду, пусть меня научат!*»

(автор Р. Абдыкадырова).

Данный заголовок перекликается со стихотворением В. Маяковского «*Кем быть?*», которое имеет форму искренней эмоциональной беседы, определяющей моральные жизненные ориентиры ребенка при выборе профессии. Рефреном стихотворения служит выражение «*пусть меня научат*» (например, «*...столяру хорошо, / а инженеру – / лучше, / я бы строить дом пошел, / пусть меня научат...*», «*...инженеру хорошо, / а доктору – / лучше, / я б детей лечить пошел, / пусть меня научат...*» и т.д.).

В статье Р. Абдыкадырова «*Я в художники пойду, пусть меня научат!*» рассказывается об Алматинском колледже декоративно-прикладного искусства имени О. Тансыкбаева, о том, что он (колледж) «*славится хорошей школой, качественной подготовкой специалистов*», что всем обучающимся в нем помогают сохранить и развить таланты. Также в статье делается небольшой исторический экскурс, отмечается, что широкую известность колледжу «*принесли его питомцы, известные деятели изобразительного искусства*». Заголовок «*Я в художники пойду, пусть меня научат!*», как и предыдущие заголовки,

также является информационно достаточным, в нем заключается основная идея статьи – выбор профессии. За счет использования в заголовке элементов восклицания в целом статья приобретает определенную эмоциональную окраску.

4) *«На власть надейся, да сам не плошай»*

(автор С. Горбунов).

Данный заголовок представляет собой видоизмененную пословицу «На Бога надейся, а сам не плошай», которая подразумевает, что нужно надеется не только на Бога или удачу, но и самому прикладывать определенные усилия в решении тех или иных вопросов. В статье С. Горбунова говорится о предпринимателях, которые взяли льготные кредиты на свое дело в рамках программы «Занятость – 2020». Так, значительная часть предпринимателей, на сегодняшний день успешно развивают свой бизнес, отмечается в статье, другая же часть не сумела успешно вложить денежные средства и теперь находится *«в конфликтной ситуации с ТОО «Микрокредитная организация «Финансовый центр Павлодара» и исполнительной властью Казахстана»*. Таким образом, заголовок *«На власть надейся, да сам не плошай»* выполняет оценочно-информационную функцию, главным смысловым элементом является авторская оценка факта, хотя в заголовке нет прямого указания на основные мысли статьи – проблемы кредитования предпринимательства, а также взаимоотношения бизнес-структур и государственной власти.

5) *«Длинный язык до статьи доведет»*

(автор Т. Аубакиров).

Заголовок данной статьи является трансформированным вариантом поговорки «Язык до Киева доведет», смысл которой на протяжении многих лет менялся и, в конечном счете, стал заключаться в том, что даже если человеку неизвестно точное местонахождение того или иного места или объекта, всегда найдутся люди, которые подскажут дорогу если попросить их об этом.

Статья Т. Аубакирова *«Длинный язык до статьи доведет»* рассказывает о том, что наиболее важным новшеством, касаю-

щимся Уголовного кодекса, стало введение института уголовных проступков. В частности, отмечается, что введение этого института позволяет определять меру ответственности «за распространение информации оскорбительного или клеветнического характера посредством компьютерных систем». Также в статье говорится о том, что «одним из самых животрепещущих вопросов общественности» является вопрос языкового барьера при применении нововведенного так называемого «правила Миранды», который может возникнуть при задержании иностранных граждан, не владеющих русским и государственными языками. Соответственно, заголовок «Длинный язык до статьи доведет» актуализирует прагматические функции текста статьи; при этом трансформация устойчивого выражения (поговорки) позволяет автору преодолеть современные языковые стереотипы, а также оказать определенное воздействие на читателя.

б) «Любовь спасет мир» (автор Д. Омарова).

Заголовок статьи перекликается с устойчивым выражением «красота спасет мир», которое принадлежит одному из главных героев произведения великого русского писателя Ф.М. Достоевского – князю Л.Н. Мышкину (роман «Идиот»). Говоря о красоте, которая способна спасти мир, герой романа указывает, прежде всего, на внутреннюю красоту человека, его нравственное и духовное начало.

Статья Д. Омаровой посвящена обзору короткометражного фильма «Луна любит Солнце», автором и режиссером которого стал певец, композитор, актер и продюсер Алишер Сулейменов. Фильм рассказывает о людях, которых объединяет одно – «каждый герой хочет любить и быть любимым». В статье отмечается, что фильм демонстрирует десятки способов проявления любви. Заголовок «Любовь спасет мир», на наш взгляд, не в полной мере отображает содержание статьи, в отличие от вышеназванных заголовков статей. Основная особенность данного заголовка – тяга к экспрессии и высокопарности, которая обуславливается стремлением воздействовать на читателя.

7) *«Что такое хорошо и что такое плохо?»*

(автор Р. Шулеева).

Данный заголовок полностью соотносится с названием стихотворения В. Маяковского «Что такое хорошо и что такое плохо», «предназначенного» для юных читателей и выражающегося в наставительных и доверительных интонациях. Композиция данного стихотворения построена на основе антитезы (хорошо/плохо), которая, в свою очередь, позволяет передать ребенку набор нравственных ориентиров.

В статье Р. Шулеевой *«Что такое хорошо и что такое плохо?»* рассматриваются современные европейские ценности, в частности, отмечается, что в основе глобальных кризисов, возникающих в Европе, и их последствий лежит *«кризис ценностных ориентаций и установок человечества, когда в течение последних трех столетий <...> Европа постепенно и незаметно для себя подменила общечеловеческие ценности на индивидуалистические полезности, поставила их соотношение с ног на голову и теперь зашла в тупик»*. Также в статье затрагиваются проблемы националистических взглядов, плюрализма мнений и толерантности современного общества. Таким образом, заголовок *«Что такое хорошо и что такое плохо?»* передает основную проблему статьи – что хорошо для человека, а что плохо.

8) *«Чарын в иллюминаторе»*

(автор К. Микоян).

Заголовок статьи К. Микояна *«Чарын в иллюминаторе»* перекликается с уже ставшим устойчивым выражением «Земля в иллюминаторе» из одноименной песни ВИА «Земляне». Песня рассказывает о том, что космонавты очень скучают о своем родном доме, что снится им *«не рокот космодрома, / ни эта ледяная синева, / А снится нам трава, трава у дома, / Зеленая, зеленая трава»*. Статья *«Чарын в иллюминаторе»* посвящена обзору художественной картины молодого режиссера Вячеслава Лисневского «Проект Gemini». Как отмечается в статье, «Проект Gemini» – это история про космическую миссию, которая призвана остановить разрушительное воздействие на Землю загадочного сигнала с другой планеты. Ландшафт

Чарынского каньона и стал в картине тем самым загадочным местом, откуда на Землю идет разрушительный сигнал. Заголовок статьи является трансформированным вариантом известного выражения, придает тексту образность и загадочность вынуждает читателя обратиться к тексту.

Таким образом, анализ данных статей показал, что большинство фразеологических единиц являются трансформированными фразеологизмами, устойчивыми выражениями, пословицами и т.д. Степень трансформации фразеологизма, который выступает в роли заголовка, может быть различной от минимальной (или формальной, когда незначительно изменяется один из его компонентов), до максимальной (когда неизменным остается лишь один из компонентов фразеологической единицы) [19, с. 17-25].

К первой степени трансформации относятся фразеологической единицы, которые были незначительно структурно изменены (все преобразования осуществляются на уровне его формы), либо их компоненты были переставлены местами. Например: заголовок «*Алматинский ипподром: быть или не быть?*». В данном случае устойчивое выражение находится в составе словосочетания «*алматинский ипподром*», что, соответственно, влияет на его репрезентативные функции. С одной стороны, такое структурное изменение фразеологических единиц не влечет за собой никаких семантических изменений, при этом нельзя утверждать, что фразеологизм подвергся семантической трансформации или дефразеологизации. Такого рода сочетания отображают переходные случаи, которое занимают пространство между группой нетрансформированных и трансформированных фразеологических единиц [2, с. 8-19].

Ко второй группе относятся фразеологические единицы с преобразованным стержневым компонентом или большей части компонентов. Например: «*Я в художники пойду, пусть меня научат!*» или «*На власть надейся, да сам не плошай*» и др. Также к данной группе можно отнести усеченные фразеологические единицы. Например: «*Пейте, люди, молоко!*». Усечение фразеологических единиц в заголовках статей выступает как

тенденция к экономии языковых средств в памяти читателя, знакомого с устойчивой единицей [20, с. 176-179], происходит ее восстановление до первоначального варианта.

К третьей группе относятся фразеологические единицы, представляющие собой более сложную форму преобразования. Изменения касаются как ключевого компонента, так и устойчивой единицы в целом. Например: «*Длинный язык до статьи доведет*», «*Чарын в иллюминаторе*» и др. Общим для данной категории трансформированных фразеологических единиц, использованных в заголовке, является то, что к значению устойчивой единицы добавляется значение текста статьи. Экспрессивный эффект в заголовке, в составе которого находится трансформированный фразеологизм, может строиться на взаимодействии слов-компонентов и смешении значений, когда видоизмененный фразеологизм одновременно воспринимается как цельное идиоматическое словосочетание, так и семантически делимое в условиях контекста. Например: «*Любовь спасет мир*».

В целом ряде фразеологических единиц, несмотря на утрату отдельных компонентов, так или иначе, сохраняется исходная образность и мотивировка. Например: *пейте, дети, молоко – будете здоровы!* / *пейте, дети (люди), молоко*. При этом значение фразеологизма расширяется за счет опущения нестержных компонентов и вставкой на его место других. Например: «*Длинный язык до статьи доведет*».

Достаточно редки примеры заголовков, в которых автором статьи обыгрывается не только форма фразеологической единицы, но и смысл текста статьи. Например: «*Чарын в иллюминаторе*» и др. Индивидуально-авторское преобразование фразеологической единицы отличается уникальностью и неповторяемостью произведенных изменений. Авторская игра выстраивается в рамках ограничений компонентного состава фразеологической единицы, а также ее значения, поэтому конечный результат при внешней графической компактности и языковой экономии может включать в себя огромный спектр разнообразных ассоциаций и смыслов [16, с. 9-15]. Например: «*Любовь спасет мир*». Механизмы создания таких типов заголовков,

которые включают в себя фразеологизмы, могут быть следующими:

- образование нового слова или словосочетания,
- замена созвучным словом,
- различные многоходовые ассоциации, которые построены на основе парадигматических связей,
- графическое выделение, значимого элемента,
- восстановление значения за счет сходных компонентов и т.д.

Большая часть заголовков состоит только из фразеологизмов, т.е. она воспринимается как языковая единица и используется в готовом виде. Например: «*Что такое хорошо и что такое плохо?*» Тем не менее, такого рода фразеологическая единица также выступает в роли образца для образования вариантов, приспособленных автором газетной публикации к решению определенных коммуникативных задач.

Таким образом, фразеологизм-заголовок является наиболее эффективным средством диалогизации речи благодаря взаимодействию этимологического и актуального значений, соотношения двух языковых картин мира. Нетрансформированный фразеологизм-заголовок воспринимается пишущим в качестве языковой единицы, которая воспроизводится в готовом виде, трансформированный фразеологизм используется пишущим как речевая единица, которая всякий раз воссоздается заново по определенной модели. Язык современных печатных и электронных СМИ является яркой демонстрацией мобильности фразеологического материала. Непрерывные поиски свежей экспрессии и усиления выразительности ведут как к активному употреблению традиционных ФЕ в роли заголовков, так и к неизбежному обновлению применяемых фразеологических средств.

Фразеологические единицы обладают значительным семантическим, стилистическим и эмоционально-экспрессивным потенциалом, что в конечном итоге способствует реализации коммуникативных, номинативно-информативных и прагматических свойств устойчивых оборотов в речи и в тексте, в т.ч. в составе газетного заголовка. Фразеологический оборот, выступая в роли

газетного заголовка, нередко оказывается более эффективным текстообразующим средством, чем слово, словосочетание и даже предложение. Текстообразующая роль заголовка-фразеологизма заключается в том, что он, как правило, является структурной и смысловой доминантой текста, во многом определяя его стилевую, эмоционально-экспрессивную тональность, а также жанровое своеобразие. Текстообразующий потенциал фразеологизма-заголовка активно используется автором для решения разнообразных коммуникативных задач.

В современной журналистике проблемы повышения читательского спроса, читательской активности и качественного освещения тех или иных событий приобретают актуальное звучание. Во многом это связано с тем, что в последние полтора десятилетия в связи с распространением электронных масс-медиа, Интернета и электронных средств коммуникации потребность в печатных изданиях претерпевает период снижения, а те издания, которые присутствуют на рынке печатных масс-медиа, далеко не всегда соответствуют таким критериям качества, как истинность интерпретации фактов и явлений, доступность и интерес для читательской аудитории и соответствие материала лингвистическим нормам того языка, на котором он публикуется.

Однако в то же время не следует отрицать, что качественное печатное издание, в котором наличествует информация, побуждающая читателей к анализу, размышлению, составлению собственного мнения, существенно повышает интеллектуальный и духовный уровень развития человека, обогащает его речь, представления о современных фактах и явлениях, а также дает возможность не только составить личное мнение о чем-либо, но и совершить те или иные действия, поступки, сформировать определенные убеждения. Однако все это возможно лишь при условии, что печатный материал отвечает описанным выше критериям качества, с одной стороны, и представляет для читателя интерес – с другой.

Данная проблематика находится не только и не столько в плоскости журналистики, сколько в плоскости именно лингвис-

тической науки, что предполагает, в частности, использование определенных форм выражения сведений: вербальной, невербальной или скрытой. Подобными вопросами занимались многие представители психолингвистической науки разных направлений, в частности, Т.М. Дридзе, А.А. Леонтьев, Ю.М. Лотман и др. Так, например, А.А. Леонтьевым выделяются следующие формы выражения сведений в СМИ:

1) вербальная открытая (или словесная) – в данном случае сведения представляются в виде отдельной цепочки высказываний, связанных между собой, при этом новая информация даётся в предикативной части предложения, являясь, как правило, логическим сказуемым;

2) вербальная скрытая – в данном случае информация также представлена словесно, но введённые сведения как бы спрятаны, незаметны на первый взгляд и даются уже в качестве чего-либо, как может показаться, известного, представляя собой форму латентной предикации;

3) пресуппозитивная, или затекстовая, форма подачи сведений предполагает отсутствие выражения заложенной информации непосредственно в тексте, но автором подразумевается тот факт, что она понятна и известна как адресанту, так и адресату речевой сентенции;

4) подтекстовая – это такая форма подачи сведений, когда информация непосредственно не содержится в самом тексте, но легко извлекается из него [21, с. 87].

Однако непосредственно для языка журналистики представляется важным грамотное описание образа события: журналистами в сущности описывается не само событие, а его образ, или, иными словами, психическое восприятие описываемого события, воплощенное в тексте журналистского материала. Если рассматривать идеальный вариант – то подобный образ должен отображать все признаки события, что, однако, далеко не всегда представляется возможным. В частности, большинство журналистов составляет свои материалы, ориентируясь на какую-то конкретную фокусную группу читателей, а это предполагает, что характер, ход и логика события будут ей понятны, что

позволяет журналисту опустить отдельные подробности и некоторые признаки события: читатели, используя свои познания в данном вопросе и собственный жизненный опыт, смогут правильно восстановить полную картину события [22, с. 61; 3, с. 103]. Таким образом, материал не теряет своей объективности.

Исходя из тезиса, сформулированного А.А. Леонтьевым, о том, что «событие в сознании журналиста выступает в виде образа события» [23, с. 21], отметим, что конечной задачей журналиста является создание аналогичного образа события у адресата текста. Однако, как и было сказано выше, в связи с не всегда имеющейся возможностью описания всех признаков события в ходе этого процесса возможны отдельные текстовые деформации, которые влияют на процесс восприятия журналистского материала читателем. Подобные деформации могут возникать спонтанно или, напротив, намеренно. Рассмотрим некоторые из них.

Прежде всего, журналист не всегда располагает адекватной или полной картиной события. Например, если рассматривать ситуацию с использованием русского языка в странах Центральной Азии, нередко источником информации являются только сами носители русского языка, и, несмотря на то, что все факты соответствуют действительности, журналисту доступно видение ситуации лишь одной стороной, а взгляд на данную проблему глазами носителей других распространенных в данном регионе языков ему недоступен. Таким образом, здесь речь идет о ненамеренной деформации образа события.

Еще одним видом деформации события являются те случаи, когда событие может быть неосознанно искаженно интерпретировано в его текстовом описании.

Третий, не менее распространенный, вид искажений образа события представляют собой те случаи, когда текст не может быть образно восстановлен адресатом в силу отсутствия в тексте необходимых для этого сведений.

И, наконец, четвертый распространенный тип деформации предполагает неспособность правильной интерпретации события читательской аудиторией в силу отсутствия у нее (или у

отдельной ее части) необходимых для этого сведений узкоспециального характера. Подобный тип деформации события возможен даже тогда, когда событие описано вполне корректно и качественно. Например, при чтении текста об инновациях в компьютерной технике у некоторых читателей могут отсутствовать необходимые познания для того, чтобы правильно интерпретировать данное событие. В особой мере это следует отметить в случаях излишней научности, академичности публицистического текста, который должен быть адресован широкой аудитории, а не специалистам в какой-либо отдельно взятой области знаний.

Еще одним аспектом, часто затрудняющим адекватную интерпретацию авторского материала реципиентом, является использование журналистом различных фразеологизмов в полной или искаженной форме: одни из устойчивых единиц (например, пословицы и поговорки) являются частью устного народного творчества и отражают языковую картину носителей того или иного языка; другие – цитаты из сочинений античных мыслителей или литературных произведений. И хотя нельзя отрицать, что современный русский язык очень богат фразеологизмами, но нельзя отрицать и того, что далеко не все носители языка понимают значения устойчивых единиц. В особой степени это следует подчеркнуть в тех случаях, когда фразеологизмы в зависимости от смысла статьи используются в измененной форме.

Подобные фразеологизмы нередко служат заголовками материалов, реже – эпиграфами к ним, а также встречаются и в самом тексте. Однако в последние десять лет появилось немало исследований (В.К. Харченко, Р.М. Фрумкина, Т.М. Буйских и др.), в которых говорится о том, что из-за наличия подобных фразеологизмов восприятие материала реципиентом затрудняется и, более того, иногда формируется либо искаженный образ того или иного факта или события, либо создается негативное представление о журналисте как авторе материала и о его творческих особенностях.

По нашему мнению, использование фразеологизмов в печатных СМИ следует считать оправданным лишь в тех случаях, когда имеет место уверенность в том, что читательская аудитория знает данные фразеологизмы, понимает их смысл. С другой стороны, использование фразеологических единиц уместно не во всех СМИ и не в каждом печатном материале: это зависит и от характера события, и от принадлежности материала к той или иной рубрике, и от того, какой является фокусная аудитория издания.

С целью верификации данных положений нами было проведено исследование, целью которого было выявление степени способности к правильной интерпретации публицистических материалов, содержащих фразеологизмы современного русского языка, с одной стороны, и владение значением этих фразеологизмов – с другой. Поскольку владение лексическим и фразеологическим богатством современного русского языка является одним из критериев эрудиции человека, его интеллектуального развития и кругозора и поскольку интеллектуальное развитие представителей молодого поколения возложено на педагогов, и от того, насколько их речь и логическое мышление развиты, во многом зависит качество преподавания, в качестве целевой группы для проведения исследования мы выбрали преподавателей вузов, средних образовательных школ и других учебных заведений города Алматы и Алматинской области, в частности Казахского Национального университета имени аль-Фараби, Казахского Национального педагогического университета имени Абая и Казахского университета международных отношений и мировых языков. Выбор в пользу преподавателей вузов пал также и по той причине, что именно на профессорско-преподавательский состав высших учебных заведений возложена ответственность за качество подготовки молодых специалистов высокой квалификации.

Исследованием было охвачено 20 человек в возрасте от тридцати до шестидесяти пяти лет; все они имели высшее образование в соответствии с преподаваемыми ими дисциплинами, а некоторые – и ученые степени кандидата и доктора

филологических наук, а также ученые звания доцента и профессора. Нами были выбраны специалисты в области лингвистики и журналистики, поскольку была поставлена цель оценить уровень способности к пониманию фразеологизмов в СМИ специалистами языкового профиля и теми, кто связан с журналистской деятельностью.

Исследование проводилось в период с февраля по март 2017 года и состояло в следующем. Участникам эксперимента были предложены фразы, часть из которых являлась фразеологизмами и заголовками материалов печатных СМИ, а некоторые предложения были составлены на основе видоизмененных фразеологизмов, и задан вопрос: «Содержат ли данные заголовки фразеологизмы? Если да, то восстановите фразеологизм». Исследование являлось анонимным, и описанная выше форма не предполагала указания конкретных фамилий, имен и отчеств участников. (Следует сказать, что участники эксперимента перед опросом отдельно заполнили карточки, в которых указывались их личные данные, в том числе о научной степени и звании). Каждому из участников был выдан листок с отведенным местом для письменного выполнения задания. Вниманию участников исследования были предложены следующие предложения (нами в скобках в качестве примечаний представлены оригинальные варианты фразеологизмов, часть которых относится к пословицам, часть является цитатами из кинофильмов, Библии и литературных произведений, а отдельные – устойчивыми выражениями, получившими широкое распространение в современном русском языке):

1. *Назови родину по имени* (фразеологизм «называть вещи своими именами»).

2. *Любишь кататься? Катайся!* (пословица «Любишь кататься – люди и саночки возить»).

3. *Утром – статистика, вечером – деньги* (цитата из кинофильма «Двенадцать стульев», которая в оригинале звучит так: «Утром – деньги, вечером – стулья»).

4. *Стволы на стол* (цитата из кинофильма «Бригада»: полный вариант – «Карты под стол, стволы на стол»).

5. *Загнали в уголь* (фразеологизм «загнать в угол»).
6. *Аппетит уходит во время еды* (поговорка «Аппетит приходит во время еды»).
7. *Без вины виноватый* (Фразеологизм, характеризующий человека, которого считают в чем-то виновным, в то время как в этом его личной вины нет).
8. *В футбол играют настоящие акимы* (фраза из песни «В футбол играют настоящие мужчины»).
9. *Акимов по осени сажают* (поговорка «Цыплят по осени считают»).
10. *В тесноте и в большой обиде* (поговорка «В тесноте, да не в обиде»).
11. *ГАТОБ к труду и обороне* (лозунг «Готов к труду и обороне»).
12. *Бедность. Нет, порок* (поговорка «Бедность не порок»).
13. *Время собирать камни* (фразеологизм, являющийся цитатой из Библии).
14. *Долг в овечьей шкуре* (фразеологизм «волк в овечьей шкуре»).
15. *Ферма веников не вяжет* (поговорка «Фирма веников не вяжет»).
16. *Сколько денег в асфальт закатают* (фразеологизм «Закатать в асфальт», имеющий значение «беспощадно расправиться»).
17. *Светофор в конце туннеля* (фразеологизм «свет в конце туннеля»).
18. *Попали как кур в ощип* (фразеологизм «попасть как кур в ощип»).
19. *Кто не работает, тот ест* (пословица «Кто не работает, тот не ест»).
20. *Не нефтью единой* (поговорка «Не хлебом единым сыт человек»).

На последующем этапе эксперимента участникам были даны пять кратких печатных материалов, имеющих заголовки в виде прямого или видоизмененного фразеологизма современного русского языка, и предложено выбрать один из вариантов

степени соответствия заголовка тексту статьи (на личное усмотрение участника исследования): «полное соответствие», «частичное соответствие» или «не соответствует».

1. По одежке встречают – по медалям провожаю. Экспресс К, 26 августа 2016, Светлана Абдрашитова

Экипировку, в которой наши спортсмены выступали на Олимпиаде в Рио, признали самой красивой. Такую оценку дали комментатор российского телеканала «Боец» и его бразильские коллеги.

Как правило, форму для олимпийцев шьют ведущие бренды: для России – Bosko, для Франции – Lacoste, для Великобритании – Adidas, для Германии – Bogner, для Швеции – H&M. Итальянских олимпийцев обшивает кутюрье Джорджио Армани, а американских – Ральф Лорен.

К нарядам казахстанских атлетов руку приложили несколько отечественных стилистов – Аида Кауменова, Аяжан Жаксыбай, Алексей Чжен и Ольга Стан. Правда, первоначальный гардероб сборной Казахстана пришлось основательно перекроить. Спортсмены и интернет-пользователи раскритиковали цветовую гамму первого варианта экипировки. А вот новая спортивная форма, окрашенная в более спокойные белоголубые тона, пришлась по вкусу многим, в том числе и иностранцам.

К слову, на церемонии открытия Олимпийских игр в Пекине знаменосец казахстанской сборной Бахыт Ахметов появился в костюме от модельеров Аиды Кауменовой и Куралай Нуркадиловой. Этот наряд так понравился организаторам, что его оставили на хранение в музее пекинского стадиона «Птичье гнездо». По версии портала Sports.ru, костюмы наших олимпийцев на церемонии открытия Олимпийских игр в Сочи также вошли в список лучших.

2. Вывели на чистую воду. Вечерний Алматы, 23 августа 2016, Наталья Вержбицкая

Об этом сообщили в департаменте по защите прав потребителей города Алматы. Как информируют в санитарно-эпидемиологической службе города, на территории мегаполиса

были организованы объезды зон отдыха, проведен отбор проб воды из открытых водоемов на лабораторные исследования. Отобрано в общей сложности 108 проб воды, из них не соответствовали гигиеническим нормативам 73, что свидетельствует о загрязнении воды органическими и другими веществами. По результатам проведенных рейдов местные исполнительные органы проинформированы о непригодности водоемов и рек для купания. Было рекомендовано установить таблички о запрете купания.

В департаменте подчеркивают, что вопрос охраны открытых водоемов от загрязнений является актуальным, так как это один из факторов, оказывающих влияние на санитарное благополучие горожан. К слову, в городе, как и во всей республике, завершается месячник по профилактике гепатитов. Заражение вирусом может произойти во время купания в грязном водоеме.

3. Быть или не быть наклейке «Ш»? Вечерняя Астана, 28 января 2016

Бибинур Садвокасова:

- В выходные дни на машине ездила отдыхать в Боровое с семьей. Там меня остановили сотрудники дорожной полиции и сделали предупреждение за непристегнутых пассажиров на заднем сидении и несоответствующий стандарту знак «Шины» на стекле автомобиля. В Астане с такими замечаниями я еще ни разу не сталкивалась. Подскажите, должны ли быть пристегнуты пассажиры на заднем сидении и каков штраф за такое нарушение, если даже в такси клиенты пользуются ремнем безопасности только на переднем сидении? И обязательно ли размещать опознавательный знак «Ш»?

ОТВЕТ: На вопрос читательницы ответила старший инспектор по особым поручениям УАП ДВД города Астаны Лариса Красникова:

- Согласно пункту 2.1.5 ПДД Республики Казахстан, водитель обязан при движении на транспортном средстве, оборудованном ремнями безопасности, быть пристегнутым и не перевозить пассажиров, не пристегнутых ремнями. На подпор-

тале Комитета административной полиции web-портала МВД Республики Казахстан в разделе «Правила дорожного движения» опубликованы ПДД с последними внесенными изменениями и дополнениями. Штраф в случае неиспользования ремня безопасности, так же, как и для непристегнутого водителя, составляет 5 МРП (10605 тенге).

Касательно места размещения на транспортном средстве опознавательного знака «Шипы» сообщаем, что установка данного знака также регламентирована ПДД Республики Казахстан разделом «Основные положения по допуску транспортных средств к эксплуатации». Указанный опознавательный знак размещается сзади механических транспортных средств, имеющих ошипованные шины.

4. Суд да дело. Литер, 25 августа 2016, Айнур Балакешева

Строители потратили 67 миллионов тенге собственных средств. Они пошли на покупку стройматериалов при возведении домов в поселке Кокпекты Карагандинской области, затопленном в период паводков. Деньги им обещали вернуть, но в итоге дело дошло до суда.

Поселок Кокпекты затопило водой, вышедшей из берегов реки Кокпектинская в ночь на 31 марта 2014 года. Пятеро человек и более ста голов скота утонули. Несколько домов рухнули. Всего в частичном ремонте и строительстве жилищ с нуля, начиная с фундамента, нуждались 49 домов. Этими работами занимались строители производственного кооператива «Аспап». Поскольку акимат района не получал своевременно деньги из областного и республиканского бюджетов, подрядная фирма по просьбе первых лиц исполнительной власти ремонтировала дома за свой счет. Шло время, а погашение долгов затягивалось. В итоге юристы подрядной фирмы подали иск в экономический суд. Накануне суд взыскал 67 миллионов 560 тысяч тенге с отдела строительства Бухаржырауского района в пользу ПК «Аспап».

– На основании поручения областного акимата и технического заключения Казахстанского многопрофильного института реконструкции истец в лице ПК «Аспап» приступил к демонтажу 49 аварийных жилых домов в поселке Кокпекты

Бухаржырауского района. Вопрос оплаты демонтажных работ неоднократно рассматривался на совещании, где было обещано решить вопрос оплаты. Однако акимат Бухаржырауского района не произвел оплату за демонтаж, в результате чего ПК «Аспап» понес убытки. Суд приходит к выводу о необходимости взыскания убытков с ГУ «Отдел строительства Бухаржырауского района» в пользу истца в размере 67 560 942 тенге», – указано в решении суда.

Ответчик не оспаривал исковые претензии, так что апелляционной жалобы, вероятно, не будет. Деньги поступят на счет подрядной фирмы в ближайшие дни.

5. Всем батырам – по железному коню. Свобода слова, 26 августа 2016, Дамир Амренов

Вчера ночью в Астану из Рио-де-Жанейро прибыли сборные Казахстана по боксу и борьбе. Не успели герои спуститься с трапа самолета, как аким Астаны Асет Исекешев вручил боксерам Д. Елеусинову, В. Левиту, Г. Манюровой ключи от машин Toyota Cruiser Prado.

Очевидно, что названия каждого из предложенных материалов являются прямыми либо измененными фразеологическими единицами современного русского языка: «По одежке встречают, по уму – провожают» (русская пословица), «Вывести на чистую воду» (фразеологизм), «Быть или не быть?» (цитата из произведения Уильяма Шекспира «Гамлет»), «Пока суд да дело» (поговорка) и «Всем сестрам – по серьгам» (пословица). Однако, как показали результаты исследования, не все респонденты смогли правильно определить, являются ли представленные в первом задании предложения заголовки фразеологизмами и соответствуют ли заголовки текстам статей.

При обработке результатов исследования каждому из участников был присвоен порядковый номер соответственно от 1 до 20 и были проанализированы результаты выполнения первого и второго заданий.

Так, выявленные результаты выполнения первого задания представлены в таблице 1, где «+» обозначает правильный ответ, а «–» неправильный, «у» – порядковый номер участника, «п» – номер предложения в задании.

Таблица 1 – Результаты выполнения первого задания

У П	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
1	-	+	+	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+	+	+	+	+	+	+	+
2	+	+	+	+	-	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
3	+	+	-	+	-	+	+	+	+	-	+	+	+	+	-	-	-	+	-	-
4	-	-	-	+	+	+	-	+	-	+	+	-	+	+	-	-	-	-	+	-
5	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-	+	+
6	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
7	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
8	+	+	-	+	+	-	+	-	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
9	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-
10	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
11	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+
12	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
13	+	-	-	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	-	+	-	+	+	+
14	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+
15	+	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	+	+-	-	-	-	-	+	+
16	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
17	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
18	+	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+	-	+	+	+	-	-	+	+	-
19	+	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	-	+	-	+	+
20	+	+	-	-	-	+	+	+	-	+	+	+	+	+	-	-	+	-	-	+

Результаты выполнения второго задания представлены в таблице 2, где «у» обозначает номер участника, «с» – номер предложенной статьи, «+» – правильный вариант ответа, «-» – неверный вариант ответа.

Таблица 2 – Результаты выполнения задание на соответствие заголовков текстам публицистических материалов

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
1	-	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-	+	-
2	+	+	+	-	-	+	+	+	-	-	+	+	+	+	-	+	-	+	+	-
3	+	-	-	+	-	+	-	+	+	-	-	+	+	-	+	-	-	+	+	+
4	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	-	+	+	+	-	+	-	-	-	-
5	+	+	+	-	-	-	+	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-

Как следует из представленных в таблицах результатов исследования, далеко не все специалисты в области лингвистики и журналистики, которые в течение длительного времени проводят научные исследования и ведут педагогическую деятельность в данной области, смогли полностью продемонстрировать владение известными фразеологическими оборотами, функционирующими в русском языке. (Здесь необходимо оговориться: далеко не каждый из опрошенных преподавателей является носителем русского языка и для некоторых из них родным языком является казахский, однако их научная и профессиональная деятельность проводится главным образом на русском языке, поэтому фактор неродного русского языка не является значимым.)

Так, в частности, лишь один из опрошенных специалистов смог раскрыть значение фразеологизма «Назови родину по имени», который по своему значению идентичен иному фразеологизму – «Называть вещи своими именами», а участник под номером 10 не смог установить соответствие либо несоответствие приведенного текста печатной публикации ее заголовку в виде фразеологизма в прямой либо измененной форме. Также следует обратить внимание, что даже такие распространенные фразеологизмы, как «Не хлебом единым», «Цыплят по осени считают», оказались знакомы не всем участникам. Другой фразеологизм, являющийся цитатой из текста песни советского периода «В хоккей играют настоящие мужчины» оказался незнакомым либо не до конца известным восьми участникам из двадцати, что мы связываем с их принадлежностью к иной возрастной категории, представители которой вряд ли знакомы с эстрадным наследием советского периода. Например, по мнению некоторых респондентов, этот фразеологизм звучит как «В футбол играют настоящие мужчины». 90% респондентов правильно назвали фразеологизм, используемый в заголовке «Кто не работает, тот ест!» («Время», 4 сентября 2014), но большинство указали неверный источник, предположив, что это слова В.И. Ленина. Выражение, действительно, ассоциируется с публицистикой первых лет советской власти, со словами

В.И. Ленина (статья «О голоде», 24 мая 1918г.): «Кто не работает, тот да не ест» – это понятно всякому трудящемуся». Но столь популярная формула атеистических лет взята из Библии: «Ибо когда мы были у вас, то завещали вам сие: если кто не хочет трудиться, тот и не ешь» (2 Фес.3:10). По истечении времени первоисточник фразеологизма был забыт, но его новая форма закрепилась и стала считаться основной. Подобные случаи говорят о так называемом «перерождении» фразеологической единицы. Также нами был предложен для обсуждения заголовок «Время собирать камни», и 13 человек верно указали форму первоисточника: «Время разбрасывать камни и время собирать камни». Но на вопрос, откуда пришло данное выражение в нашу речь, 7 человек ответили, что это слова Чингисхана (основателя и первого великого хана Монгольской империи), хотя источником фразеологизма признаётся Библия, это часть цитаты из Ветхого Завета: «Время разбрасывать камни, и время собирать камни; время обнимать, и время уклоняться от объятий» (Еккл. 3:1-8).

Последний результат, по нашему мнению, является подтверждением того факта, что не каждый среднестатистический житель, являющийся носителем русского языка либо владеющий им на высоком профессиональном уровне, знаком с основным фразеологическим запасом русского языка. При этом отметим, что фразеологизмы по своей этимологии, степени распространенности и значению весьма неоднородны, что заставляет журналиста относиться к их использованию с осторожностью, заранее прогнозируя готовность восприятия материала, содержащего подобные семантические единицы. В особой степени это касается тех случаев, когда речь идет о заголовке в печатной или электронной публикации. Например, в настоящее время получили широкое развитие компьютерные технологии, и с этим связано обогащение лексического и фразеологического запаса современного русского языка новыми фразеологическими единицами. Однако они известны большей частью представителям молодого поколения (примерно в возрасте до 30-35 лет), в то время как представителям старшего поколения и людям

преклонного возраста они, как правило, незнакомы. Последним двум категориям более понятны для восприятия фразеологизмы, появившиеся в советское время и являющиеся цитатами из известных кинофильмов, песен, литературных произведений. Также им близки так называемые крылатые слова, вошедшие в речевой обиход из известных произведений русской и мировой классической литературы.

В свою очередь, тем группам читателей, которые представляют какой-либо определенный слой общества или какую-либо определенную профессию, также знакомы те или иные фразеологизмы, которые являются устоявшимися речевыми оборотами, сленговыми выражениями и которые, соответственно, понятны лишь данной группе читателей. Например, фразеологизм «это – как вода на клавише» обозначает неисправность технического устройства в результате попадания в него жидкости по аналогии с тем сбоем в работе клавиатуры, на которую попала вода. При этом слово «клава» не является женским именем, а представляет собой сленгизм, обозначающий общеупотребительное имя существительное «клавиатура». Соответственно, все это требует от журналиста избирательно подходить к использованию фразеологизмов в публикациях.

Таким образом, результаты проведенного исследования дают нам основания полагать, что выдвинутое положение о том, что использование фразеологизмов в СМИ уместно лишь в тех случаях, когда имеет место уверенность в том, что читательская аудитория знает фразеологические единицы и понимает их значение, было верифицировано в полной мере. Результаты эксперимента позволили нам считать цель исследования достигнутой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айвазян О.О. Коммуникация и речь, Вестник АГУ, 2012. 4 с.
2. Багаутдинова Г.А. Человек во фразеологии: антропологический и аксиологический аспекты: Автореф. ... докт. филолог. наук, 2007. 35 с.
3. Тин У. Употребление фразеологизма в современном газетном заголовке // Молодой ученый. 2016. 9. С. 1294-1297.

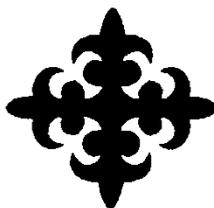
4. Булаховский Л.А. Курс русского литературного языка. К.: «Радянська школа», 1952.
5. Реформатский А.А. Введение в языковедение. М.: «Аспект Пресс», 1997. С. 126-131.
6. Ефимов А.И. О языке художественных произведений. Москва, 1954.
7. Архангельский В.Л. Устойчивые фразы в современном русском языке. Основы теории устойчивых фраз и проблемы общей фразеологии. Ростов, 1964.
8. Ахманова О.С. Очерки по общей и русской лексикологии. М.: «Учпедгиз», 1964.
9. Копыленко М.М., Попова З.Д. Очерки по общей фразеологии: Фразеосочетания в системе языка. Воронеж, 1989.
10. Шанский Н.М. Фразеология современного русского языка. Санкт-Петербург: «Спец. лит-ра», 1996.
11. Бабкин А.М. Фразеология и лексикография // Проблемы фразеологии. 1964. С. 7-36.
12. Молотков А.И. Основы фразеологии русского языка. М.: «Наука», 1977.
13. Алиомарова Г.И. Трансформированная фразеология как текстообразующий элемент единого целого (на матер. худ. деревен. прозы): Дис. ... кандид. филолог. наук. 2003. С. 153.
14. Бэк Кюн Хи. (2002): Семантико-структурные преобразования устойчивых выражений в заголовках современных газет: Дис. ... кандид. филолог. наук. 2002. 236 с.
15. Жуков В.П. Семантика фразеологических оборотов. М.: Просвещение, 2009. 159 с.
16. Зеленов А.Н. Фразеологизм в роли газетного заголовка: Автореф. ... кандид. филолог. наук. Великий Новгород, 2009. 19 с.
17. Шашкова О.В. Структурная трансформация фразеологизмов в заголовках современных СМИ // Пушкинские чтения. 2013. С. 326-331.
18. Шиганова Г.А., Юздова Л.П., Свиридова А.В., Чепуренко А.А. Тождество и различие фразеологических единиц разных семантических классов // Вестник ЧГПУ. 2015. С. 158-162.
19. Вакуров В.Н. Фразеологический каламбур в современной публицистике // Русская речь. 1994. 6. С. 17-25.
20. Кулаева О.А., Лискина О. К проблеме устойчивости на фразеологическом уровне // Известия Самарского научного центра РАН. 2010. С. 176-179.
21. Леонтьев А.А. Прикладная психолингвистика речевого общения и массовой коммуникации. Москва: Смысл, 2008. 271 с.

22. Дридзе Т.М. Язык и социальная психология: Учеб. пособие для вузов по спец. «Журналистика». М.: Высш. школа, 1980. 224 с.

23. Леонтьев А.А. Психолингвистика. СПб.: Наука, 1999. 118 с.

Aimagambetova M.M. To the issue of the semantic relationship of the transformed phraseological unit-headline with the text of the article.

Abstract. In the given article the issues of phraseological units of the modern Russian language as titles of the printed or electronic publications are looking up. This article tells about the role of the psycholinguistic factor at the reader's audience recognizing. The research which has been promoted within the given work and which has been devoted to the subject of a possibility to understand the phraseological units as the titles of the printed and electronic publications in the right way as well as to evaluate the compliance of their texts to the declared title has been described.



**ФЕНОМЕН ДИАСПОРЫ
КАК МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ КОД
«Один народ – одна страна – одна судьба»**

Межэтническое согласие и дружба народов всегда была и остается самой актуальной темой во всей Вселенной. Взаимопонимание и обоюдное уважение к человеку не по признаку расовых, религиозных или этнических особенностей, а по качеству самого человека как личности всегда вызывает уважение и любовь. И оттого, Казахстан известен всему миру, как символ дружбы и тепла, как земля, воссоединившая все обездоленные народы, приютившая их под своим крылом, как собственное дитя. Каждый казах в своей жизни, не раз встречал огромнейшие благодарности, на имя своего отца, деда, мать или других родственников, которые помогли многим переселенцам освоиться и прижиться к чужому краю. И благодаря этому своему благодущию Казахстан сегодня имеет крепкую дружбу народов, которая многое делает для стабильного продвижения страны на внешнеполитической арене.

В своем Послании народу Казахстана "Стратегия "Казахстан-2050": новый политический курс состоявшегося государства" [1] Президент Республики Нурсултан Абишевич Назарбаев особое место уделит равноправию всех граждан Казахстана, отметил, что именно этот фактор является главным, в формировании «Нового казахстанского патриотизма». В этом документе в качестве фундамента казахстанского патриотизма определено равноправие всех граждан. Лидер нации сказал: «Наша страна – это крепкая, единая, сплоченная и дружная семья многонационального Казахстана, где проживают множество этносов».

Президент Республики Казахстан Нурсултан Абишевич Назарбаев высказал свою идею о создании Ассамблеи народа Казахстана. Многим она казалась тогда неосуществимой. Но Президент нашел и механизмы, и способы её реализации.

Теперь, когда Ассамблея состоялась, можно её совершенствовать. Но самое главное: каждый казахстанец благодарен Президенту за мир и спокойствие в нашем общем доме. Важно и то, что Ассамблея на каждых парламентских выборах делегирует 9 депутатов в мажилис.

Ассамблея народа Казахстана была создана на основании идеи, которая была выдвинута Президентом Н.А.Назарбаевым в 1992 году на I этническом форуме страны. Тогда Президент подчеркнул: «Много поколений казахстанцев создавало наше главное достояние – дружбу народов. Многие переосмысливая заново, казахстанцы не вправе растрачивать это богатство, забывать добрые традиции. Они сформировались не в последнее десятилетие. Надо повседневно слышать голос каждого народа, любой национальности. Именно поэтому необходимо перевести форум на постоянную основу, создать новый общественный институт».

Благодаря этой самой благородной идее 1 марта 1995 года Указом Президента РК появился новый институт – Ассамблея народов Казахстана. К ее созданию вначале были скептические отношения, но благодаря настойчивости и искреннему желанию Н.Назарбаева сохранить главное достояние казахстанцев – дружбу народов, сегодня организация стала мощной силой, объединяющей более 470 национально-культурных центров, скрепивших интересы всех этносов, обеспечивающих неукоснительное соблюдение прав и свобод граждан независимо от их национальной принадлежности. Ассамблея сегодня является конституционным органом, возглавляемым ее Председателем – Президентом страны, гарантом Конституции. Высокий правовой статус Ассамблеи определен специальным Законом РК «Об Ассамблее народа Казахстана», «Положением об Ассамблее народа Казахстана», где регламентированы порядок формирования, структура и органы управления, определены цели, основные задачи, направления деятельности полномочия АНК. Высшим органом Ассамблеи является сессия, которая проходит под председательством Президента страны. Ассамблея народа Казахстана – конституционный орган.

Состав Ассамблеи формируется из числа граждан Республики Казахстан – представителей этнокультурных и иных лиц с учетом их авторитета в обществе.

В стране действует более 100 национальных школ, функционирует 170 воскресных школ, где изучаются 23 родных языка. В трех школах национального возрождения работают 29 отделений по изучению 12 родных языков. На финансовую поддержку этих школ Правительство страны выделяет ежегодно 12 млн тенге. Кроме того, им оказывается помощь и из местного бюджета.

В Республике Казахстан действует 88 школ, в которых обучение полностью ведется на узбекском, таджикском, уйгурском, украинском языках. В 108 школах языки 22 этносов Казахстана преподаются в качестве самостоятельного предмета. Кроме того, открыто 195 специализированных лингвистических центров, где не только дети, но и взрослые могут изучать языки 30-ти этносов. Во всех регионах с полиэтничным составом населения функционируют Дома дружбы. В городе Алматы действует «Дом Дружбы», в Астане – Дворец мира и согласия, построенный по поручению Главы государства. Здесь проходят ежегодные сессии Ассамблеи народа Казахстана, съезды мировых и традиционных религий, знаковые мероприятия. Кроме казахских и русских театров, в стране работают еще четыре национальных театра – узбекский, уйгурский, корейский, немецкий. Казахстан стал первой страной среди стран-участниц СНГ, в которой был создан уникальный институт – Ассамблея народа Казахстана. Это – Казахстанская модель полиэтничного общества, направленная на укрепление межэтнического и межконфессионального согласия. С момента ее образования она играет большую роль в укреплении мира и согласия между народами, проживающими в Казахстане.

Ассамблея народа Казахстана, созданная Президентом Республики Лидером Нации Н.А.Назарбаевым, способствует разработке и реализации государственной национальной политики. Целью Ассамблеи является обеспечение межэтнического согласия в РК в процессе формирования казахстанской гражданской

идентичности и конкурентноспособной нации на основе казахстанского патриотизма, гражданской и духовно-культурной общности народа Казахстана при консолидирующей роли казахского народа.

Создание Ассамблеи стало логическим продолжением внутренней и внешней политики Казахстана и его лидера с момента обретения независимости, который изначально взял курс на построение современного, светского государства, приверженного идеалам мира, толерантности и конструктивного диалога. Создание Ассамблеи народа Казахстана стало в республике, своего рода органом народной дипломатии. Ассамблея создавалась как принципиально новый институт гражданского общества, не имевших на тот момент аналогов в мировой современной политике. Деятельность Ассамблеи способствует росту международного авторитета Республики Казахстан как страны эффективно решающей проблемы межнациональных отношений. Вклад Ассамблеи по достоинству оценен на самом высоком уровне. Генеральный секретарь ООН Кофи Аннан, совершивший визит в нашу страну, назвал Казахстан примером межнационального согласия, стабильного, устойчивого развития для других государств мира. Высоко отозвался о казахстанском народе и Папа Римский Иоанн Павел II, посетивший Казахстан.

Опыт межэтнической политики в Казахстане получил высокие оценки со стороны мирового сообщества и вызвал интерес стран со схожим полиэтническим составом населения.

В международном сообществе Республика Казахстан – это страна с последовательной внутренней политикой, направленной на обеспечение толерантности, межконфессионального и межкультурного согласия представителей всех национальностей, проживающих в Казахстане, который активно строит современное и конкурентно способное светское государство, готовое к диалогу цивилизаций на сближение Востока и Запада по ключевым проблемам современного мироустройства.

Формирование единого гражданского общества в стране является одной из главных задач, определенных Главой государства. При этом нужно особо подчеркнуть особую роль

Президента в использовании такой политики, которая привела к тому, что большинство жителей страны некоренной национальности считают Казахстан своей Родиной.

Секретариат Ассамблеи поставил задачу выпуск на основных европейских языках специальных изданий под названием «Казахстан: интегральная матрица единства и согласия».

«Доверие, Традиции, Транспарентность, Толерантность – это бесценное достояние казахстанцев», – подчеркнул на XXVI сессии Ассамблеи народа Казахстана Глава Государства Лидер Нации первый Президент Республики Нурсултан Абишевич Назарбаев.

Сегодня в Казахстане существует база, которая способствует обеспечению равенства прав и свобод и граждан. Вот уже свыше двадцати лет, как этот принцип лег в основу межэтнической политики государства. Удалось укрепить диалог различных культур, как поликультурное общество с общечеловеческими ценностями. Многовековая толерантная и открытая для инноваций культура казахского народа стала стержнем достигнутой духовной интеграции. Духовная идентичность дополняет гражданское и политическое единство наших соотечественников, что становится еще одним краеугольным камнем укрепления независимости государства и консолидации общества в XXI веке.

Со времени образования Ассамблеи народов Казахстана проведено десять сессий Ассамблеи, на которых обсуждены важные вопросы социально-политической жизни общества, связанные с дальнейшим экономическим и политическим реформированием казахстанского общества:

Особое место в сфере этнокультурных взаимоотношений в Республике Казахстан отведено поддержке развития информационно-коммуникационных ресурсов этнокультурных объединений. На информационном поле активно работают более 35 этнических газет и журналов. 6 крупнейших этнических республиканских газет работают при государственной поддержке. Газеты и журналы выпускаются на одиннадцати, радиопередачи – на восьми, а телепередачи на семи национальных языках.

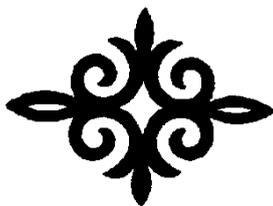
Таким образом, Ассамблея народов Казахстана, созданная по уникальной идее Главы страны Лидера Нации Н.А.Назарбаева, послужило гениальным примером, в качестве социального института, влияющего на внутреннее межэтническое согласие в стране – это главный и прочный фундамент мира, согласия и дружбы всех этносов, живущих на благословенной земле нашей Родины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Назарбаев Н.А. Послание народу Казахстана "Стратегия "Казахстан-2050": новый политический курс состоявшегося государства".

Tairbekova L.N. The diaspora phenomenon as an intercultural code. "One nation - one country - one destiny".

Abstract. Kazakhstan is known for the world as a symbol of friendship and warmth. The First President Nursultan Nazarbayev paid a special attention to equality of all citizens of Kazakhstan, he said that this is a major factor in the formation of "New Kazakhstan patriotism". The formation of single civil society in the country is one of the main tasks. Assembly today is a constitutional body. The purpose of the Assembly is to ensure inter-ethnic harmony in Kazakhstan in the formation of Kazakhstan's civil identity and competitive nation on the basis of Kazakh patriotism, civic, spiritual and cultural unity of the people of Kazakhstan to the consolidating role of Kazakh people. It is an important and solid foundation of peace, harmony and friendship among all ethnic groups living in the blessed land of our Motherland.



**ЯЗЫКОВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО КОДА
И ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА
(на материале русского, английского,
испанского и эстонского языков)**

Современная лингвистическая теория перевода в сложившейся к началу XXI века антропоцентрической парадигме ставит перед исследователями новый ряд задач, одной из которых является преодоление различий культурных кодов в межкультурной коммуникации. Сам язык как определенный способ закономерной организации высказывания представляет собой определенный код, неразрывно связанный с материальной и духовной культурой народа. Культурный код нации включает, как известно, некий комплекс стереотипов в сознании, проявляющийся в речевом поведении, поскольку, как писал блестящий испанский философ XX в. Хосе Ортега-и-Гассет: «Родной язык навеки запечатлел на любом человеке свое неизгладимое клеймо. И поскольку всякий язык заключает в себе абсолютно самобытную картину мира, он неизбежно дает человеку ряд определенных счастливых возможностей, вместе с тем налагая на него существенные ограничения». [1, с. 680] Эти «существенные ограничения» в речевой деятельности человека как члена определенного национального социума связаны с приоритетным употреблением определенных лексем, синтаксических конструкций, устойчивых сочетаний, формул речевого этикета, неким негласным, но соблюдаемым в речи запретом на употребление определенных лексем и конструкций в конкретных ситуациях общения.

В условиях активизации межкультурной коммуникации, бурного развития ее новых форм мировая лингвистика наряду с комплексным сопоставительным изучением парадигматики и синтагматики системных элементов типологически различных языков все больше внимания уделяет проблемам национально-культурной специфики коммуникации, исследованию семан-

тики и тональности общения, а также возможностей их адекватного воспроизведения в условиях межкультурной коммуникации при переводе текстов различных жанров и функциональных стилей. При этом особого подхода требует перевод художественного текста, поскольку природа заложенной в нем информации необычайно сложна и включает несколько взаимосвязанных и взаимообусловленных сторон – интеллектуальную и эмоционально-экспрессивную, социально-историческую и лингвокультурную. Художественный текст нередко отмечен и своим стилистическим кодом (индивидуальной авторской системой художественной речи), который часто затрудняет его эквивалентный перевод с одного языка на другой без информативных потерь и искажений. Одним из факторов, влияющих на объем таких информативных потерь, является национальная специфичность грамматики языка оригинала и языка перевода. Грамматика как важнейшая абстрактная составляющая языка, отражающая «структуру мысли в чистом виде» [2, с. 133], вместе с тем передает базовое концептуальное содержание языка, отражающее специфику национальной ментальности и характера национального мышления [3, с. 134], а, следовательно, и важные элементы культурного кода. Грамматические средства выражения в языке «духа народа» в отличие от лексико-фразеологического материала в современной лингвистической литературе недостаточно описаны и нуждаются в более глубоком исследовании с привлечением языкового и речевого материала типологически и генеалогически различных языков. В этом плане представляет интерес сопоставление системы личных местоимений русского языка с аналогичными грамматическими элементами других языков (в данной статье – английского, испанского, казахского и эстонского).

При переводе художественного текста неизбежно возникает проблема адекватной передачи *диалогов* персонажей, отражающих разнообразные социально определенные ситуации общения, семантика и тональность которых опирается на существующие в данном национальном языке нормы речевого этикета, образующие национально специфическую микросистему стерео-

типных формул общения (приветствия, обращения и т.п.), обусловленную специфическими религиозными, историческими и бытовыми ассоциациями, отражающими национально-исторический опыт народа, его культуру. Часть этого набора имеет *универсальный* характер, повторяясь функционально-семантически в национально специфических микросистемах, но существуют и значительные различия в традиционных обращениях, наименованиях лиц, участвующих в диалоге или являющихся его «объектами». В художественном тексте эти элементы содержат очень важную информацию, как социально-культурного, так и эмоционально-экспрессивного плана, поскольку обычно передают нюансы социальных отношений между персонажами, выражают эмоционально-экспрессивную ситуацию общения как важную сторону развития сюжетной линии.

Так, например, во многих древних культурах важным элементом являлась система личных имен. Часто один человек имел не одно, а два имени – первое «истинное», известное близкому кругу, а второе – «общеизвестное», прозвище-оберег для общения с людьми незнакомыми. В историческом романе Марии Семенович «Тот, кого я всегда жду» героиня так объясняет необходимость такого именования лица: *«Я уже сказывала, человеку не следует часто упоминать свое имя. Уж во всяком случае не говорить незнакомцу – я, мол, такой-то. Не ровен час, наскочишь на оборотня, отдашь себя нечисти, вынюхивающей поживу. Всегда лучше, если о тебе скажет другой и притом постарается, чтобы оборотень не понял, истинное имя названо или кличка, безобидное прозвище-оберег»*. Эта традиция отразилась в некоторых языках в современных формулах представления при знакомстве, например, русская формула «меня зовут» (т.е. «они меня так называют»), испанское «*Mellamo*» (буквально: «я себя называю») представляют возможность назвать неистинное, «общеизвестное» имя. Сравните: современное английское «*Mynameis*» или эстонское «*Minunimion*» (букв.: «мое имя»), предполагающее указание «истинного» имени.

Вместе с тем *универсальной* частью набора традиционных наименований лиц в диалогической речи для многих современных языков является, прежде всего, фонд *личных местоимений*, которые выражают в диалогической речи противопоставление трех позиций в речевой ситуации «*адресант речи // адресат речи // объект речи*», актуализируют компоненты ситуации речи и компоненты референциального содержания высказывания, т.е. включают компонент дейксиса. При этом дейктические функции достаточно четко разграничены в системе личных местоимений и системно закреплены за конкретными лексемами, определяя их семантико-референциальное содержание, образуя языковую универсалию. Так, например, в любом языке личные местоимения 1-го и 2-го лица (рус. *я – ты, мы – вы*; англ. *I – you, we – you*; исп. *yo – tú, nosotros – vosotros*; казахск. *мен – сен, биз – сендер*; эстонск. *mina – sina, meie – teie* и т.п.) в первую очередь указывают на определенную позицию участника речевого акта, противопоставляя адресанта и адресата речи (ролевой дейксис), местоимения 3-го лица (рус. *он, она, оно, они*; англ. *he, she, they*; исп. *El, ella, ellos/ellas*; казахск. *ол, олар*; эстонск. *tema, nemad* и т.п.) отмечают объект речи (объектный дейксис). Однако, как отмечает Дж. Лайонз, «участники ситуации выступают не только в ролях говорящего и слушающего», но они «могут находиться в определенном, релевантном с точки зрения языка, отношении *статуса* относительно друг друга (родители: дети, хозяин: слуга, учитель: ученик и т.д.)» [4, с. 292]. Указание на социальный статус по отношению к другим лицам – социальный дейксис [5, с. 231], как и указание на степень эмоциональной близости или отдаленности участников речи – *эмоциональный дейксис* по Ч. Филлмору [6] как по своему содержанию, так и по форме выражения имеют значительные отличия в языках, обусловленные национально-культурной спецификой коммуникации, отражающей элементы кода культуры данного народа. В этом случае личные местоимения несут коммуникативно-прагматическое содержание, связанное с национально-историческим опытом, национальным менталитетом. Именно это содержание чаще всего представляет объективные трудности для эквивалентного перевода.

Употребление личных местоимений в значениях адресанта, адресата и объекта в диалогических текстах при наличии общей универсальной функциональной базы имеет и некоторые особенности, свойственные только конкретным лингвокультурным сообществам. Так, общим для этих языков является обозначение адресанта (говорящего) местоимениями 1-го лица. При этом местоимение со значением *множественного числа* (рус. *мы*; англ. *we*; испанск. *nosotros/nosotras*; казах. *біз*; эстонск. *meie*) во всех данных языках может употребляться как для обозначения группы говорящих ('я + другое лицо или лица'), так и для обозначения одного лица ('я'). Во втором случае такое местоимение наделяется особой экспрессией: «*Мы* – это я, которое говорит от лица коллектива или которое скрывает себя за другими, или, наконец, облакает себя атмосферой скромности, авторского величия, торжественной важности» [7, с.265].

В современном русском языке выделяется не менее шести значений слова *мы* [8, с.534-535], не все из которых встречаются в других языках. Так, универсальными оказываются: 1) «формула скромности» или «авторское *мы*»; 2) «торжественное *мы*». «Формула скромности» (в испанской лингвистической традиции – *el plural de modestia* – «множественное скромности») характерна, например, для научного стиля в любом из данных языков. Сравните, например: русское: *В нашей статье мы исследуем некоторые проблемы употребления различных местоимений*; английское: *I in our article we research some problems in the use of different pronouns*; испанское: *En nuestro artículo (nosotros) investigamos algunos problemas de uso de varios pronombres*; эстонское: *Meie kirjutis me uurime mõned probleemad tarvitamine isikulined asesõnad*. Особенностью испанской грамматики и стилистики, в данном случае, является нормативное отсутствие местоимения при глаголе в соответствующей личной форме (поэтому местоимение *nosotros* дано в скобках). «Торжественное *мы*» (испанское *plural de majestad* – «множественное церемониальное») обнаруживаем лишь в трех из рассматриваемых языков – русском (в устаревшей формуле *Мы, император всероссийский...*), английском (*We, the King of*

England... = Мы, король Англии) испанском (*Nosotros, elreyde España* или *Nos, elreyde España = Мы, король Испании*). Нежелательность, ненормативность подобного употребления местоимения *biz* ('мы') в казахском или *meie* ('мы') в эстонском языке объясняется причинами социально-исторического характера, а именно отсутствием в историческом прошлом казахов или у эстонцев единого правящего монарха, исключительное положение которого в социальной иерархии требовалось бы обозначать подобной формой. Однако иные значения местоимения *мы*, характерные для русского языка, в других языках не отмечаются. Не является нормой, например, для английского, испанского и эстонского языков употребление лексем со значением 'мы' вместо 'ты' или 'вы', подобно русскому: *Видно лишний наследник нам не по нутру?* (И.С. Тургенев) или *Значит, правду писать мы не захотели?* (А. Вайнер, Б. Вайнер). При переводе таких конструкций на английский, испанский или эстонский в первом случае местоимение *нам* будет передано словом со значением 'вам', а во втором *мы* превратится в 'ты'. Интеллектуальная, фактологическая информация будет сохранена, но оттенок язвительной иронии, свойственный русскому контексту, будет утрачен.

Универсальным представляется и наличие в фонде личных местоимений во всех четырех языках особой *вежливой* формы – *уважительного наименования адресата* (русск. *Вы*, англ. *You*, испанск. *usted – ustedes*, казахск. *Сіз – Сіздер*; эстонск. *Teie*). Вместе с тем в коммуникативно-прагматическом содержании и экспрессивно-эмоциональной окраске отмеченных единиц обнаруживаются и национально-специфические отличия, которые проявляются также и в наличии или отсутствии у специальной вежливой формы лексико-семантического коррелята, в сочетаемости этой формы с личными формами глагола и т.п. Например, если в русском языке коррелируют *ты / Вы*, в испанском *tu / ustedivosotros (as) / ustedes*, в казахском *сен / Сіз*; в эстонском *sina / Teie*, то в английском эта корреляция отсутствует (англ. *you = русск. 'ты, вы, Вы'*). Семантически различия заключаются в выражении этими элементами разной степени *уважительности* и *почтения* к собеседнику (адресату).

Наибольшей степенью почтительности в рассматриваемом ряду отличается испанское *usted – ustededes*. На русский язык это обычно переводится как вежливое *Вы*, что не совсем адекватно испанской традиционной формуле, характерной для классического кастильского наречия, являющегося нормативной основой современного испанского литературного языка. Во-первых, испанское местоимение имеет две формы числа – единственное *usted* и множественное *-ustedes*, которые сочетаются в речи с глаголами в форме третьего лица единственного или множественного числа. Поэтому испанские фразы *¿Qué quiereusted?* – *¿Qué quierenustedes?*, обычно переводимые одинаково «Что Вы хотите (желаете)?», семантически соответствуют устаревшим русским формулам «Что желает господин/госпожа?» и «Что желают господа?», содержащим необходимый элемент подчеркнутой почтительности и некоторой отстраненности по отношению к собеседнику (собеседникам). Во-вторых, местоименные формы *usted* и *ustedes* предназначены именно для выражения уважения и почтения по отношению к собеседнику, поскольку наряду с ними для обозначения адресата в диалогах употребляются местоимения *tu* и *vosotros/vosotras*, отмечающие количество собеседников (а во множественном числе и их пол), но лишенные семы подчеркнутой почтительности и отстраненности. Ближе всех по коммуникативно-прагматическому содержанию к испанским формам *usted* и *ustedes* оказываются казахские *Сіз* и *Сіздер*, употребляемые именно для выражения уважения и почтения к одному собеседнику (*Сіз*) и нескольким (*Сіздер*). Наличие в испанском языке этих специальных форм, противопоставленных другим личным местоимениям со значением адресата, делает ненужным их орфографическое выделение в письменном тексте с помощью прописных букв, как в русском или в эстонском языках, в которых именно написание местоимений *Вы* и *Teie (Te)* строго регламентирует тональность и семантику общения. Так, например, эстонская фраза *Kas Te oskate vene keelt?* полностью соответствует русскому *Вы говорите по-русски?* В устной речи эти оттенки значений передаются невербальными средствами и ситуативно понятны. В русском *вы*, как и в эстонском *teie (te)*, употребленном по отно-

шению к группе лиц (т.е. в значении собственно множественного числа), почтительность/непочтительность строго не дифференцирована. Таким образом, в русском или эстонском языке в системе личных местоимений экспрессия уважительности выражается, строго говоря, не лексически, а интонационно и ситуативно (в устной речи) и орфографически (в письменном тексте).

Английское *you* в этом ряду отличается крайней недифференцированностью почтительности / непочтительности, поскольку семантически соответствует русским *ты* и *вы*. В современном английском языке лишь в цитатах из Библии или в поэтических текстах встречается личное местоимение 2-го лица *thou*, имеющее оттенок «возвышенности». Подобное употребление как торжественно-риторическое обращение имеет и русское *ты* в поэтических текстах: *О, ты, эпическая муза!* (А.С.Пушкин). Местоимения *thou* (ты) и *thee* (тебя) уже в XIX в. были вытеснены из употребления местоимением *you*, значение которого (*ты, вы* или *Вы*) определяется для переводчика ситуацией общения или контекстом. Так, например, при переводе диалога из романа Ч. Диккенса именно знание предшествующей ситуации и представление о возрастных особенностях участников диалога позволяет передать значение местоимения *you* русскими местоимениями *Вы* и *тебе*: «*Can you tell me where Miss Trotwood lives? ... What do you want with her, boy?*» (Не можете ли Вы сказать мне, где живет мисс Тротвуд? ... Что тебе от нее надо, мальчик?). В английской лингвокультурной традиции местоимение *you* указывает на одинаково вежливое отношение к любому собеседнику и некоторую отстраненность говорящего.

Определенные трудности для перевода представляют и национально-специфические наименования лиц, являющихся «объектами» в диалоге. Например, в английском переводе романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» [9] встречаются информативно-стилистические искажения при передаче наименований «третьих лиц», о которых сообщается в диалоге. Так, в сцене беседы Облонского с его слугой в ответ на сообщение Степана Аркадьевича Облонского о приезде его сестры Анны Аркадьев-

ны Карениной камердинер Облонского Матвей спрашивает: «*Одни или с супругом?*» В английском переводе, соответствующем иным культурным традициям, мы видим: «*Is she coming alone, or with Mr. Karenin?*» (Она приезжает одна или с господином Карениным?). Русское *одни* обозначает здесь *одно лицо*, к которому говорящий (Матвей) выражает особое почтение, подчеркнутую уважительность. Фамилия мужа Анны в тексте Л.Н. Толстого Матвеем не упоминается. Таким образом, в русском оригинале подчеркивается особое отношение уважения и даже подобострастия камердинера Матвея к Анне – сестре его хозяина, а не к ее мужу. В английском переводе акценты смещены: в центре внимания оказывается Каренин, а не Анна. Вероятно, уместнее было бы в данном случае перевести эту фразу Матвея как: «*Is lady Ann coming alone, or with her husband?*», поскольку в английском тексте перевода, обращаясь к самому Степану Аркадьевичу Облонскому, Матвей называет его «*milord*» в полном соответствии с его социальным статусом, так как Облонский не только хозяин Матвея, но и имеет титул князя. Точно также трудно перевести на английский язык с сохранением всех коммуникативно-прагматических оттенков специфическую русскую конструкцию с местоимением 3-го лица множественного числа и глаголом в соответствующей форме, обозначающую *одно* лицо. В том же романе Л.Н. Толстого Степан Аркадьевич Облонский, отправляя Матвея с поручением к своей жене Дарье Александровне Облонской, говорит: «*Да, доложи. И вот возьми телеграмму, передай, что они скажут*». Они – это Дарья Александровна, перед которой Степан Аркадьевич провинился и всячески старается загладить свою вину. Все эти оттенки (указание на статус хозяйки по отношению к слуге Матвею, уважительность, чувство вины самого Облонского) передаются у Л.Н. Толстого фразой «что **они** скажут». В английском переводе объект диалога (Дарья Александровна) обозначается местоимением 3-го лица единственного числа: «*Yes, tell her. Give her the telegram, and see what she says*» (Да, скажи ей. Дай ей телеграмму и посмотри, что она скажет), при этом социальный и эмоциональный дейксис с русского оригинала исчезает.

Таким образом, личные местоимения – важная часть морфологической структуры языка, традиционно определяемые как стилистически нейтральные единицы языка, в диалогах художественного текста нередко несут значимое коммуникативно-прагматическое содержание, определяемое самобытной картиной мира народа, традиционными социально-культурными отношениями в данном национальном социуме. Для адекватной передачи подобных элементов культурного кода переводчику необходимы глубокие и разносторонние знания лингвокультурологических сфер различных языков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хосе Ортега-и-Гассет. Избранные труды. М.: Издательство «Весь Мир», 1997.
2. Радбиль Т.Б. Основы изучения языкового менталитета: учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2001.
3. Карасик В.И. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология. М.: Гнозис, 2002.
4. Лайонз Дж. Введение в теоретическую лингвистику. М.: Прогресс, 1978.
5. Rauh G. Tenses as Deictic Categories // Essays on Deixis. Tübingen. 1983. P. 231.
6. Fillmore Ch. Toward a Theory of Deixis. Univ. Hawaii Working Papers in Linguistics. 1971. N 3.4.
7. Виноградов В.В. Русский язык (грамматическое учение о слове). Изд-е 2-е. М., 1972.
8. Русская грамматика. Т. 1. М.: Наука, 1980. С. 534-535.
9. Leo Tolstoy (58 tom). Anna Karenina. London, 1992.

Amirova Zh. G. The linguistic expression of a cultural code and the problems of translation.

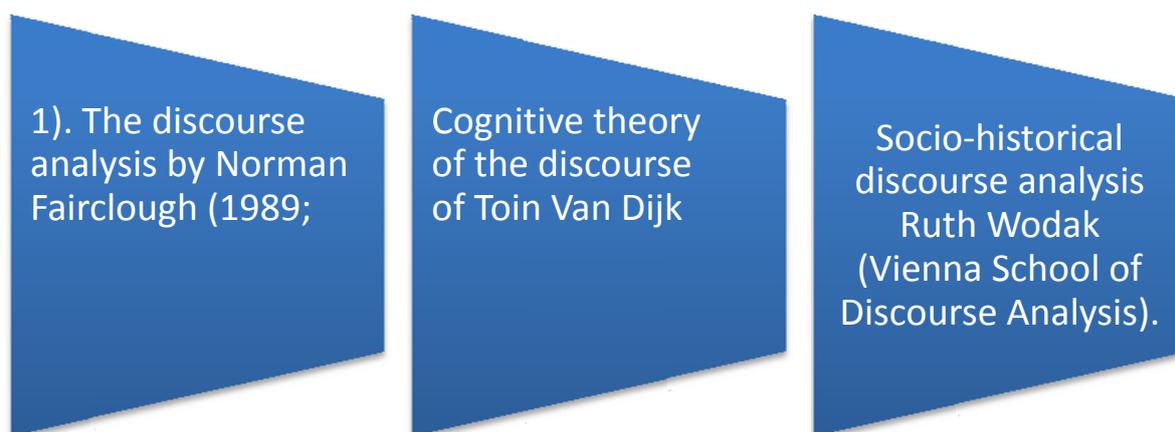
Abstract. Personal pronouns as bearers of deixis functions are ego-centric units of the text and express the standards of speech etiquette of a concrete language that are connected with specific religious and historical associations, morals and manners, history and culture of nation. Personal pronouns are defined indifferent units of the speech but will have a most important intellectual and emotive information in the text. This information will be lost in translation as inexpressible sense.

POLITICAL AND MEDIA DISCOURSE IN THE PARADIGM OF CDA

The term 'discourse' has been much used within sociolinguistics and discourse analysis, not always with a consistency of intended meaning across the different branches of the disciplines. Discourse, according to Fairclough [1], is language as a form of social practice and this is the general meaning of the term that Fairclough uses throughout his work. This view of discourse implies that 'language is part of society and not somehow external to it...that language is a social process...and that language is a socially conditioned process, conditioned that is by other non-linguistic parts of society'. Fairclough's meaning of 'discourse' implies then, that evidence of social trends, such as oppression of minority groups, prevalent in language use is indicative of such oppression (or trends) being present within society.

The investigations have been completed in the framework of CDA and exist the main three approaches:

Table 1 – The main schools of critical discourse analysis



1) The discourse analysis by Norman Fairclough is a direction based on the poststructuralism of Michel Foucault and the social semiotics of the M. Halliday. The peculiarity of the approach lies in an in-depth study of intertextuality and interdiscursivity, as well as in focusing on differences in the perception of the same communi-

cative event by different audiences. N. Fairclough and his followers usually refuse to use cognitive methodology; language and semiosis are considered by them primarily as social, rather than cognitive phenomena, and the main task of the study is the analysis of the social effects of a certain discourse (the discourse of globalization etc.).

2) The cognitive theory of the discourse of T. van Dijk is oriented towards revealing, through discourse analysis, those cognitive structures in the public consciousness that consolidate the legitimization of social inequality, racial, ethnic and other prejudices and prejudices. According to the theory, between discursive and social structures there are mediating cognitive formations (models and schemes) that determine the creation and perception of texts. Models are based on the social representations stored in memory (knowledge, attitudes, individual and collective ideologies) that determine non-verbal actions of the group - for example, discriminatory practices. Cognitive analysis is applicable both to everyday knowledge, which is transmitted through the media, everyday communication, school, family, etc., and to the knowledge that is produced by different sciences.

Van Dijk [2] has discussed, a cross disciplinary focus upon discourse studies has a tradition dating back to the founding of sociolinguistics in the 1960s. Alongside this was an increased interest in conversation analysis and politeness theory in the 1960s and 1970s. Similarly, a focus upon language in use – pragmatics – as opposed to the study of language in its abstract form, also dates from this period. As Van Dijk comments, 'somewhat hesitantly at first, linguistics and grammars dared to go beyond their self-imposed barriers of the sentence to discover a rich field of discourse constraints on grammatical rules'. Text, or discourse, was proposed as the 'proper unit of grammatical analysis'. "Discourse Analysis" could therefore be described as a cross disciplinary tool designed to examine the social and interactional element within texts at a level above the sentence. As Van Dijk points out, much of these formal paradigms, such as conversational analysis, were a social or uncritical.

3) The concept of R. Wodak and the Viennese group uses a number of ideas from the Frankfurt school, especially the critical theory of Jürgen Habermas. The analysis of the discourse of anti-Semitism led R. Wodak to developing an approach that is defined as a socio-historical or discursive-historical method and is aimed at identifying indirect negative judgments in judgments, identifying and identifying codes and allusions that contribute to creating prejudiced opinions in discourse [3]. This method attempts to "systematically integrate all available background information in the analysis and interpretation of all levels of written or verbal text." According to the theory of R. Wodak, language not only reflects social processes and social interaction, but also constitutes them. Discourse is always historical, that is, it is always synchronic and diachronically linked to communicative events occurring at the present moment or occurring before. Focusing attention on the socio-historical context of discourse in the process of explanation and interpretation is a feature that distinguishes this approach from discourse analysis by T. van Dijk and brings it closer to the ideas of intertextuality in the discourse analysis of N. Fairclough. However, R. Wodak to some extent shares the ideas of T. van Dijk, pointing to the lack of prospects for critical discourse analysis, used in isolation from cognitive methodology.

The cross-disciplinary studies within pragmatics, sociolinguistics, conversational analysis and other paradigms in discourse analysis were asocial in the sense that they were either not attempting to link the texts being analysed with the social world which created them, or, in the case of sociolinguistics, 'positing a simple deterministic relation between texts and the social' [3].

The focus of the studies was on description of the language in use, whereas a critical study goes beyond description to assess the power relation present in the text, place a text in its historical context, and uncover how dominance structures are legitimated by ideologies of powerful groups [3].

The first of the key findings is related to the analytical framework – that newspapers construct positive or negative identity positions for the subjects of their editorials that are the direct result of

the political ideology held by the specific newspaper. In so doing, the newspapers are constructing identity positions for themselves along party-political, rather than purely ideological, lines.

The second, related, key finding, is that the identity positions are constructed for politicians and newspapers (and therefore the ideological stances of the newspapers) primarily through the use of rhetorical questions, epistemic and deontic modal auxiliaries, choice of manifest intertextuality (direct quotation) and categorical assertions.

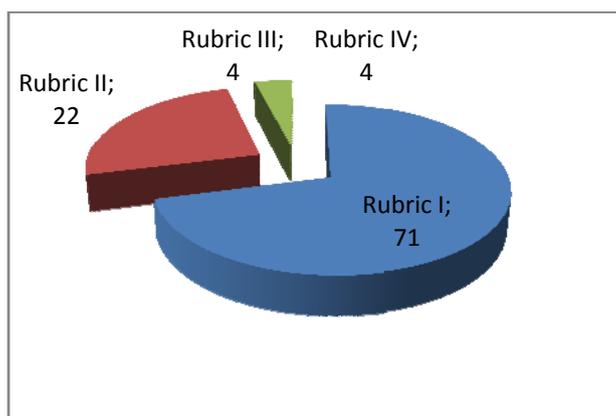
The analysis of discourse has an outlet in hermeneutics and the pragmatics of communication, another branch of this tradition leads to structural linguistics. In structuralism and post-structuralism, various techniques for analyzing discourse are used. Proceeding from this point of view, political discourse (PD) is viewed, on the one hand, as social action and interaction, in which people communicate in a real social situation, on the other hand, as a certain construction of reality, as knowledge clothed in a peculiar form. This approach echoes the position of N. Fairclough, set forth in his study of discourses, traditional for the mass media.

The analysis of Political Discourse, integrated into the study of ideology and involving the consideration of the use of language as an instrument for exercising power and control, has access to such areas as "language and thinking," "language and culture," and, more broadly, "language and society."

In the media discourse, information is converted into meaning (the construction of knowledge), the transfer of knowledge from one level (for example, institutional) to another (for example, everyday), the fusion of information of various types (for example, political and entertainment, event and advertising) or creating special knowledge, which relates only to media reality. Let us note the relative nature of this kind of knowledge: its "truth" or "significance" is determined by the linguo-social, sociocultural and - more broadly - historical and civilizational contexts that are also necessary for describing the media discourse. Indeed, there are different names for the media discourse: massmedial discourse [4, p. 38-47], the discourse of the mass media (Kochkin, Sheigal), mass-information discourse [5, p.5-20].

These definitions are often used as synonymous. The mass medial discourse is of an indirect nature, that is, there is a distance between the addressee and the addressee - spatial and/or temporary " [2, p.14]. Today, the activities of the media are considered not only as information, but also as cognitive-discursive; as a means of explaining and popularizing, transmitting specially treated, prepared and presented information to a special - a mass –addressee with the purpose of influencing it.

In modern Kazakhstan media discourse, as well as in the last century, relative to all of its manifestations the most in the following cognitive model is obvious - anthropocentrism of interpretation, which in many respects ensure fast acceptance ,solutions, memories and reconstruction, evaluation. The medial space of Kazakhstan in recent years, especially official media, demonstrates the obvious. This is best described as the consequence of manipulating public opinion. I have analyzed editorial block of articles of the magazine «Expert of Kazakhstan» (January 2016 – January 2017). This magazine is considered as one of the important magazines in the press of Kazakhstan. It includes the following parts: Politics and economics , Business and Finance, Science and technology, People and events. This magazine includes the following rubrics and in the diagram we can see the results of analyses of editorial block articles.



Editorial block articles:

- 1. Rubric - Politics and finance – 71%*
- 2. Rubric - Kazakhstani business – 22%*
- 3. Rubric - Culture – 4%*
- 4. International business – 4%*

As the results of analyses the most of the articles are devoted to economics than politics and culture. Journalists are aware of economical events than political and international issues.

In conclusion I would like to say media professionals in general are able to write or speak in authoritative ways about the world, making claims to know what other people feel or what is really happening which few others in society could get away with. Ideology of solidarity, present in the Kazakh media discourse. The medial space of Kazakhstan reflects the real speech and social situation of our time. Within the editorials the constructed identities of politicians therefore serve to assist in the construction of shared group identities. These constructed groups in each newspaper comprise of ideal readers, the newspaper itself, and the positively appraised subjects of the editorials. Negatively appraised politicians function as part of an outgroup against which newspaper ingroups are formed (in accordance with group identity theory, see Tajfel and Turner, 1979).

This thesis, then, has positively contributed to the fields of sociolinguistics and critical discourse analysis both by utilising a unique, modified version of CDA, and by offering new insights into the discursive practices and the discursive expression of stance in newspaper editorials.

Therefore, modern society needs to raise the level of competence and form a scientific way of thinking, as these qualities will increase the critical approach to the perception of information and reduce the psychological manipulative impact. We can say that the modeling of the mechanisms of linguistic understanding is possible on the basis of the theoretical principles of cognitive linguistics. Cognitive space and information systems are equally aimed at storing and restoring information. Cognitive space defines how human experience is expressed in the relationship between concepts that are formed, developed and modified in the process of cognition. The medial space reflects the real speech and social situation of our time.

REFERENCES

1. Fairclough N. *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge. 2003.
2. Van Dijk T. 'Critical Discourse Analysis' in Schriften, D, Tannen, D and Hamilton, H (eds). *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell. 2001.
3. Wodak R. 'What CDA is about – a summary of its history, important concepts and its developments' in Wodak R and Meyer, M (eds) *Methods of Critical Discourse Analysis*, London: Sage. 2001. pp.1-13.
4. Zheltuhina M.R. *Politicheski I massmedinyi diskursy: vozdeistvie - vospiyatie - interpretatsia || yazij, soznanja, kommunikatsia: sb. statei*. M.: MaksPress. 2003. Vyp. 23.
5. Karasik B.I. *O tipah diskursa*. Saratov. 2000.

Sopieva B. A. Political and media discourse in the paradigm of CDA.

Abstract. In this article we have made an attempt to use the different approaches to work carried out in the field of critical language study that are most relevant to this thesis will be outlined. The terms 'discourse' and how it is used both within Critical Discourse Analysis (CDA) and traditionally in wider linguistic disciplines will be discussed. The critical discourse analysis has been used to study the mass media and how CDA has been used to examine social change will be examined.



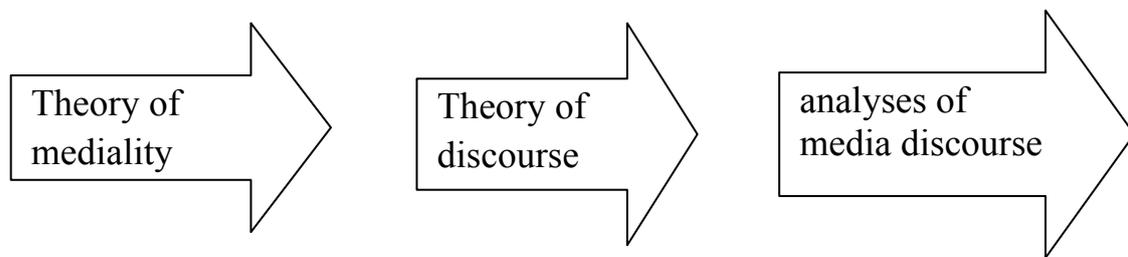
MEDIA DISCOURSE IN WESTERN AND KAZAKHSTAN'S PRACTICE

With the widest approach, the analysis of any discourse is always an integral sphere of the study of language communication in terms of its form and function [1, p.112-113]. A brief excursion into the history of research on this phenomenon shows that the very direction of discourse research depends on the tasks that the scientist faces. As a result of studying various concepts of discourse and analyzing aspects of this multidimensional phenomenon, an opinion was formed according to which discourse has a communicative nature [2, c.7-10; 3, p. 5-11;]. In this case, the discourse has the linguistic form of the expression, as a rule, and its main component is the text as a verbalized result of speech [LED, p. 136-137]. Finally, discourse is always anthropocentric, since its subject "appropriates" speech. The discourse has a linguo-social nature - it includes not only text, but also a context that is widely understood (Vino-gradov, 1996; Cook, 1992). Finally, discourse always belongs to a certain person, group, era [4, p. 23-24]. It is created in a certain situation of communication, in which the participants have social roles, attitudes, intentions. Identify the personal and institutional types of discourse. The latter is a communication within the given in the framework of status-role relationships [5, p.5-20]. To this type is precisely the mass-information discourse. Thus, at least two approaches to the definition of a media discourse are articulated. According to the first, the media discourse is a specific type of speech-activity, which is characteristic exclusively for the information field of the mass Public opinion and direct impact on it is a paramount and important function of the mass media and information. Media for a long history of its existence fully studied the society and developed the functions of working with it. Their initial goal was to provide information to the necessary and necessary viewers, but over time we became victims of information flow. The media have learned to manipulate public opinion through information. They impose

values, habits, culture, way of life, ideology and ideals to us. Thus, it can be concluded that they distort our reality and the real state of things, creating a fictitious state. Offering us ready-made stereotypes of the media know in advance what to think about and how we will think. Subsequently, viewers begin to absorb information without filtering, simplifying the media to manipulate public opinion.

In the media discourse, information is converted into meaning (the construction of knowledge), the transfer of knowledge from one level (for example, institutional) to another (for example, everyday), the fusion of information of various types (for example, political and entertainment, event and advertising) or creating special knowledge, which relates only to media reality. Let us note the relative nature of this kind of knowledge: its "truth" or "significance" is determined by the linguo-social, sociocultural and - more broadly - historical and civilizational contexts that are also necessary for describing the media discourse. Indeed, there are different names for the media discourse: mass-medial discourse [6, p. 38-47], the discourse of the mass media (Kochkin, Sheigal, p.24), mass-information discourse [5, p.5-20]. These definitions are often used as synonymous. The mass medial discourse is of an indirect nature, that is, there is a distance between the addressee and the addressee - "spatial and/or temporary" [2, p.14]. Today, the activities of the media are considered not only as information, but also as cognitive-discursive; As a means of explaining and popularizing, transmitting specially treated, prepared and presented information to a special - a mass - addressee with the purpose of influencing it. " In the media, the impacting function of the language is transformed into a new function, the formation of which is connected precisely with the means of mass information. This function is manifested in the fact that "by means of information, the collective addressee is administered, i. Control and regulation of behavior of huge masses of people. " The mass media model is the corresponding picture of the world from the mass recipient [9, p.156]

In our opinion, the media discourse should be considered first of all within the framework of the theory of mediality.



Note that in the works of the Canadian sociologist and culturologist Marshall McLuhan, the emphasis is on the fact that one of the most important sources of social change are the technological capabilities of the means of communication. In his writings of 1950-1970. McLuhan examined the impact of communications on the development of Western civilization from the primitive society to the mid-20th century. Each means of communication, as claimed by the Canadian scientist, has its own special properties, respectively, and unique ways of influencing the person and the society as a whole. Although the subject of McLuhan's research interests was mainly television and other means of communication (mediastudies), he became not only a "symbol of the revolution of audiovisual media walking on Wall Street", an "information technology prophet", but also a theorist in the field of mass communication. McLuhan's famous phrases "medium is the message" and "global village" ("the global village" - about the modern world) have become established clichés.

Despite the apparent optimism with which he analysed media technologies, McLuhan's work is shown to contain the seeds of a deeply critical portrayal of the media's social impact. He consistently emphasizes the various ways in which the media profoundly rearrange and disorientate the human sensorium. McLuhan shows how the media promote essentially reactive, adaptive responses to their needs rather than those of the societies they increasingly dominate. Systematic and systematic dissemination of information messages with the help of mass communications with the main purpose of informing a large and dispersed population for the installation of spiritual and ethical values, psychological needs and manipulations related to ideological, political, economic, cultural attitudes, thoughts and behavior of people is called mass communication.

Herbert Marshall McLuhan was the first to begin researching mass media, as well as their formation in our minds. He argues that the activity of the mass media ceases to be a derivative of any events for man. Mass media begin to act in the mind of a person as the primary cause, giving the reality its properties. The reality is being constructed by means of mass communication. Through the means of mass communication, the consumer gets an illusion of his own exclusivity, permeability, enlightenment. [1: 496]

First published in 1964, *Understanding Media* is probably McLuhan's most important and certainly his best-known text. It begins where *The Gutenberg Galaxy* left off, namely, at the point at which the lineal-visual hegemony of print technology begins to unravel in the face of a proliferation of new media. *Understanding Media* places itself at the intersection of two worlds, and attempts to use each to explain and investigate the other. The electronic media reveal the contours and characteristics of print culture, while at the same time print culture provides us with a negative image of what is emerging. Stylistically, it announces a shift in McLuhan's work. It moves away from the scholarly proliferation of detail and citation that characterized his previous work, towards a mode of discourse that attempted to replicate the speed and simultaneity of the information age (a strategy that won him at once the attention of masses, and the hostility of the academic community)

Understanding Media begins programmatically. 'The medium is the message' announces McLuhan's best-known slogan, and the basic principle of his media theory. As noted previously, McLuhan's thesis is that the real import of media technology is not their apparent content (the narratives, stories, genres, cultural forms and personalities they present for our consumption), but rather their material presence, as discrete technologies, and more importantly, the reticulated networks of production and consumption they create. McLuhan's undiluted media determinism results in an image of society as entirely defined by its means of communication. This collapse of message into medium is a polemical gesture designed to discredit a number of orthodox, and in McLuhan's view, reactionary positions.

In contrast to many of the key concepts put forward in *Understanding Media*, McLuhan's division of technical media into hot and cool appears irrelevant and idiosyncratic. McLuhan's notion of hot meant that a medium presents itself as a single sensory stream in high definition. Examples of this might include radio and film. McLuhan saw hot media as passive, since they did not require the audience to supply detail. Cool media in contrast were marked by their low definition, and presented schematic or minimal data. Television was the privileged example of the cool. As a low-definition image (as television was in the 1960s) McLuhan argued that the audience was actively involved in developing the image, and so it was a more participatory medium. This coolness on television's behalf underpins McLuhan's assertion that the viewer is the real screen; the television image is assembled in and by the viewer. Thus the participation occurs at the level of the medium as technology rather than in terms of any meaningful level of interactivity with the content itself – this mirrors treatment of the various modes of pseudointeraction promoted in daytime and Reality TV (and even pously 'serious' news programmes).

If on one level McLuhan's fidelity to the medium as message resulted in a failure to consider the very real social, economic and political conditions in which it was installed, it also provided him with fundamental insights into unique experiential and cultural opportunities generated, and enabled him to anticipate, amid a welter of pseudo-prophecy, a number of very real trends. Thus Williams's further judgement that the influence of McLuhan's media theory 'is unlikely to last long' appears today, given the rise in McLuhan's stock in the digital era, as misguided as McLuhan's most foolish pronouncements.

Nowadays, we can say with confidence that the impact of mass communications in Kazakhstan on society is enormous. Television, radio, the press form the political, economic, social picture of the world no less than economists, politicians and sociologists themselves. Most researchers have tried to identify and describe the impact of mass communication media not only on the attitudes and consciousness of individuals, but also on public opinion and behavior in general.

How realistic is it that mass communication media report? Known sociologist-constructivist Nicholas Luman identified three media realities. The first is what actually happens. The second reality is perceived as something independently existing, but in fact it is simply a construction generated by mass media. And, finally, the third - the subjective reality, represented by the audience under the influence of the media. In conditions where there is simply no single objective reality as such, it is replaced by various signs, symbols, and code words. The codes pursue the goal of not just convincing the audience and forming public opinion. They create the illusion of reality and thereby design it. "In the era of postmodernism we found ourselves in such a staggering web of signs that they lost their sign. Since knowledge gained through direct experience loses its positions, it becomes obvious that the signs no longer represent directly anything or anyone. "

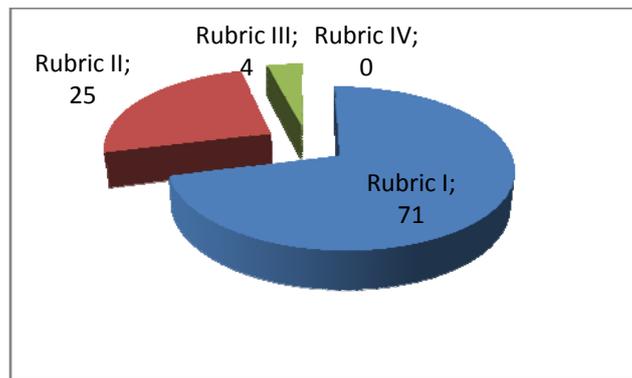
With the help of what means of mass communication form the public opinion in the field of politics, I will consider in this paper. Therefore, we are interested in the formation of public opinion in the Republic of Kazakhstan. Despite the fact that in modern conditions the mass media play an important role in shaping the country's holistic image in public consciousness, Kazakhstan's images in the reflection of journalism have been little studied. In this paper, we will understand by public opinion a summary of the country, which is created by the media and communication as a result of the reflection in journalistic materials of certain features of this or that aspect of her life. This view acts as a stage in the formation in the public consciousness of a holistic image of the country, which is created by the efforts of different subjects of spiritual creativity.

For the Kazakhstani society in the designation of the problem, in my subjective view, the mental aspect is very important. So, the state media of Kazakhstan pay attention to the poor state of medicine, alcoholism, and invalids, only when the coverage of these problems is beneficial to the state. In all other cases, they are unprofitable, because they are not presented as really threatening to society - they are used to them. Here, as an example, we can cite the image of patriotism created by means of mass communication. Despite the

powerful PR of this topic in the mass media and information, the appearance of mass thematic programs on television - they do not have a rating, the Kazakh audience remains indifferent to the problem of patriotism without taking it seriously.

With the help of mass communication tools, a modern person satisfies one of his basic needs - the need for information. Means of mass communication of various kinds affect the consciousness of a person through the processed and edited by them information, the audience is formed not only a unique picture of the world and the perception of the world as a whole, but also establishes certain norms and rules of human behavior in society. The images of the Kazakh authorities, revealed in the materials studied, are most often associated with the socio-ethical aspect of Kazakhstan's reality. There are grounds for interpreting these estimates in two ways. On the one hand, in them, due to their critical orientation, it is legitimate to see a factor hampering the consolidating impact of Kazakhstan's image on the audience. On the other hand, they can be an incentive for transformation in the country. The predominance of one or another beginning in specific materials is determined by the political position of the publication, the personal attitude of the author to his country, the level of his professional skills.

In modern Kazakhstan Media discourse, as well as in the last century, relative to all of its manifestations the most in the following cognitive model is obvious - anthropocentrism of interpretation, which in many respects ensure fast acceptance, solutions, memories and reconstruction, evaluation. The medial space of Kazakhstan in recent years, especially official media, demonstrates the obvious. This is best described as the consequence of manipulating public opinion. I have analyzed editorial block of articles of the magazine «Expert of Kazakhstan» (January 2016 – January 2017). This magazine is considered as one of the important magazines in the press of Kazakhstan. It includes the following parts : Politics and economics, Business and Finance, Science and technology, People and events. This magazine includes the following rubrics and in the diagram we can see the results of analyses of editorial block articles.



Editorial block articles

1. *Rubric - Economics and finance – 71%*
2. *Rubric - Kazakhstani business – 25%*
3. *Rubric - Culture – 4%*
4. *International business – 0%*

As the results of analyses the most of the articles are devoted to economics than politics and culture. Journalists are aware of economical events than political and international issues.

In conclusion I would like to say media professionals in general are able to write or speak in authoritative ways about the world, making claims to know what other people feel or what is really happening which few others in society could get away with. Ideology of solidarity, present in the Kazakh media discourse. The medial space of Kazakhstan reflects the real speech and social situation of our time.

Therefore, modern society needs to raise the level of competence and form a scientific way of thinking, as these qualities will increase the critical approach to the perception of information and reduce the psychological manipulative impact. We can say that the modeling of the mechanisms of linguistic understanding is possible on the basis of the theoretical principles of cognitive linguistics. Cognitive space and information systems are equally aimed at storing and restoring information. Cognitive space defines how human experience is expressed in the relationship between concepts that are formed, developed and modified in the process of cognition. The medial space reflects the real speech and social situation of our time.

REFERENCES

1. Makarova M.L. *Osnovy teorii diskursa*. M.: ITDGK “Gnozis”, 2003. 280 s. [in Russ.]

2. Borbotko B.G. Elementy teorii diskursa. Groznyi, 1981. [in Russ.]
3. Karaulova Y.N., Petrov B.B. Ot grammatical teksta k kognetivnoi teorii diskurca. M., 1989. P. 5-11. [in Russ.]
4. Fuko M. Arhiologia znania. Kiev, 1996. [in Russ.]
5. Karasik B.I. O tipah diskursa. Saratov, 2000. [in Russ.]
6. Zheltuhina M.R. Politicheski I massmedinyi diskursy: vozdeistvie-vospriyatie- interpretatsia // Yazik, soznania, kommunikatsia: Sb. statei. M.: MaksPress, 2003. Vyp. 23. [in Russ.]
7. Gizdatov G.G. Teoriya medial'nosti v zapadnoi praktike // Media. Informacija. Kommunikacija. 2015. N 13. Access mode: <http://mic.org.ru/13-nomer-2015/430-teoriya-medialnosti-v-zapadnoj-praktike>. [in Russ.]
8. Dejk T.A. van. Jazyk.Poznanie.Kommunikacija. Blagoveshensk, 2000. 243 p. [in Russ.]
9. Kubrikova E.S., Surikova L.V. Verbalnaya deyatelnost SMI kakosobi vid diskursivnoi deyatelnost // Yazik SMI kak obiekt mezdisiplinarnogo isledovaniya. 2004. Ch. 2. [in Russ.]
10. McLuhan G.M. Understanding Media. New York, 198. P. 41.
11. Gizdatov G.G. Medialnyi diskurs Kazakstana: sosiolingvisticheski aspect. Almaty: Al-Farabi KNU. Filologia seriasi. N 5(157) . [in Russ.]
12. Kozhamyakin E.A. Diskursivnyi podhod k izucheniu institusionalinoi kulture. Belgrad : Izdatelstvo Belgrad, 2008. 244 c. [in Russ.]
13. Newby G.B. The Strong Cognitive Stance as a Conceptual Basis for the Role of Information in Informatics and Information System Design // Cognitive space and information space. NY: Journal of the American Society for Information Science and Technology archive. 2001. Vol. 52. Issue 12 (October 2001).
14. Expert of Kazakhstan. January 2016 – December 2017. [in Russ.]

Sopieva B. A. Media discourse in Western and Kazakhstan's practice.

Abstract. This article explains the methodological aspect of the usage of the term "media discourse" , and considered controversial issues of the discursive approach to the study of mass communication, its impact on the cognition. The conceptual analysis of mediadiscourse of the western and Kazakhstani's mediadiscourse. In the article is given the key points of mediadiscourse by M. G.M. McLuhan. McLuhan's undiluted media determinism results in an image of society as entirely defined by its means of communication. The medial space of Kazakhstan in recent years, especially official media, demonstrates the obvious Kazakhstani's media is described by magazine «Expert Kazakhstan».

РАЦИОНАЛЬНО-ПРАГМАТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА АРГУМЕНТАТИВНО-ВОЗДЕЙСТВУЮЩЕГО ДИСКУРСА МАССМЕДИА

В журналистике возрастает аналитическая роль медиатекстов, воспринимаемых как ядро качественной журналистики, наиболее влиятельным типом медиатекстов, в частности, потому, что в них репрезентируется отношение, оценка автора/эксперта, где демонстрируется широкий спектр способов аргументации, предполагающей логичную и доказательную интерпретацию журналистом предоставляемой информации в эпоху глобализации и демократизации общества. Также в информационном дискурсе массмедиа имплицитная или эксплицитная интерпретация точек зрения, видений, позиций всегда предполагают этическую или культурную основу, поскольку утверждения в этом аспекте действительны только по отношению к определенному социальному контексту. Подобные речевые акты аналогично обладают аргументативным характером [1], который позволяет аналитику растолковывать многие дискурсы, не имеющие декларированной убеждающей цели, но, тем не менее, наделенные интенцией воздействовать на мировоззрение и представления массы, которая, по словам Э. Бернейса, находится «...под постоянным массивованным воздействием» информационных институтов [2, с.4].

В научных трудах широко освещаются основные методологические вопросы аргументации, касающиеся определения ее природы и логической структуры, форм и методов ее ведения. Аргументация как течение научной мысли впитала в себя и кристаллизовала достижения культуры самых разных эпох. Этот культурный пласт призван обеспечить человечество духовным ресурсом для дальнейшего совершенствования теорий аргументирования. В истории науки под термином «аргументация» понималась процедура логико-математического доказательства, где математика рассматривалась как специальный

язык, а логика – как язык-посредник между естественными и специальными языками. Эта форма аргументации отражает познавательное отношение человека к природе или к объективно существующим отношениям в обществе. В рамках естественно-научного познания истинность выступает и как цель познания, и как критерий адекватности познания.

Рассмотрение аргументирования не ограничивалось только в логическом (абстрактном, формальном) аспекте как процесс рассуждения, в котором обосновывается какое-то положение. На начальном этапе своего развития (V в.д.н.э. в древней Греции) риторика понималась как наука об убеждении, о формах и методах речевого воздействия на аудиторию. Данному аспекту были посвящены диалектика и логика античности, они положили начало исследованиям основополагающих вопросов риторики. XX веке риторика от «искусства красноречия», которой ее именовали со времен Римской империи, перемещается в направление неориторики. Основателем последней считается бельгийский юрист и логик Х.Перельман. Согласно его концепции риторика интерпретируется как теория аргументации. Х.Перельман и Л.Ольбрехт-Титека исследовали и заново открыли часть античной логики о диалектических рассуждениях, которые противопоставлялись демонстративным. Возрожденный исследователями аспект исследования, посвященный анализу неформальных рассуждений, был назван «Новой Риторикой», и он рассматривает риторику как дисциплину, изучающую механизмы речевого воздействия на аудиторию и подчеркивает речевой характер процесса аргументации и ее функционирования в риторической коммуникации [3]. Риторика – древняя наука, которая учит формированию мысли, переходу ее к эффективному языковому воплощению. Более двух тысячелетий классические каноны служат основой современных теорий по риторике. Перечислим эти пять этапов речи:

1) инвенция – (лат. *inventio*) буквально «нахождение», «изобретение», «изобрести, что сказать»;

2) диспозиция (лат. *dispositio*) – «расположение», «расположить изобретенное»;

3) элокуция (лат. *elocutio*) – «словесное оформление мысли», «собственно красноречие», «украсить словами»;

4) запоминание речи (лат. *memorio*);

5) произнесение речи (лат. *actiohypocrosis*).

Первый этап – изобретение – подразумевает разбивку темы речи на ряд подтем, на модели поиска мысли для речи, позволяющие осознать любую ситуацию с различных сторон и применять приемы убеждения, необходимые для взаимодействия с адресатом речи или для воздействия на него.

Не всегда задумываясь о феномене аргументации, каждый индивид в повседневной жизни вовлечен в аргументационную деятельность: в ходе обсуждений бытовых вопросов, занятий наукой, размышлений о политике, решений деловых задач он вынужден защищать свою позицию, отстаивать истинность суждений и понятий, опровергать ложные взгляды или обосновывать собственные действия, оперативно анализировать и оценивать аргументацию. Эти ситуации актуализируются при возникновении новых норм и правил, изменении старых, необходимых для успешного функционирования социальной системы. О современном состоянии логики речи Е.Н. Зарецкая пишет: «в трудном положении оказываются люди, не изучавшие логику человеческого мышления, что повсеместно встречается в России» (начиная с советской эпохи по сегодняшней день, по ее словам, они составляют «три поколения») [4, с.12-13]. Разнообразие средств и методов аргументации, их широкое массовое применение в повседневных аргументационных процессах на разном уровне делает необходимым ее всестороннее изучение. Г.И. Рузавин в книге «Методологические проблемы аргументации» обосновывает взгляд на аргументацию как рационально логическую часть целостного убеждения и подчеркивает, что проблемы аргументации, мастерства убеждения, дискуссии долгое время не разрабатывались в логико-методологических, психологических и философских трудах, из-за «устоявшегося догматического и комментаторского стиля, который насаждался сверху» [5, с.3]. Такой подход, по мнению автора, препятствует приобщению к интеллектуальным ценностям мировой культуры.

В исследованиях по современной лингвистике сегодня на первый план выступает диалогичность общения как сфера подлинного бытия языка, в частности, феномен убеждения. В науке язык становится интересен, прежде всего, в его отношении к человеку и соответственно, к вопросам, связанным с повседневными аргументационными процессами, с ошибками – проявлениями полемической несостоятельности, которые допускаются в реальных процессах коммуникации. При изучении проблемы эффективности речевой коммуникации актуализируются вопросы развития способности к аргументации – умению с точки зрения лингвистики и логики грамотно сформулировать и обосновать свои мысли, доказывать их уместность сообразно данной ситуации. При этом акцентируется внимание не только на внешней ситуации общения, но и рассматривается когнитивная система, состояние сознания реципиента.

В настоящее время, «...когда прежние общие нравственные ориентиры утратили свою абсолютную императивность, аксиологический аспект риторики оказывается наиболее востребованным при моделировании представлений о том или ином типе дискурса, в нашем случае – дискурса СМИ, который сегодня является культуурообразующим» [6, с.110] и средством воздействия на аудиторию. На наш взгляд, необходимо выявить место и функциональные особенности риторического аргументативного дискурса в рамках ситуации воздействия медиа, где главная прагматическая цель – заставить реципиента взглянуть на изложенные факты глазами автора, в результате чего «современная медиацентричная культура стала в известном смысле культурой потенциально риторической» [6, с.104].

Риторика отражает отношения между людьми, и если логико-математическое доказательство как одна из форм аргументации рациональна, монологична, некоммуникативна и преследует цель – продемонстрировать установление формальной истины, то аргументативная риторика, напротив, диалогична, коммуникативна, прагматична. Ее целью является не познание истины, а достижение прагматического интереса, соответственно, цель такой аргументации – достижение успешного перлоку-

тивного эффекта. Логика считают необходимым признание роли риторических элементов также в практике аргументации, когда аргументация употребляется в дискуссии, а не в монологе. «В основе таких представлений лежит мысль о том, что образцом, моделью спора и любой аргументации служит математическое доказательство, основанное на дедуктивном умозаключении. Мы уже не раз подчеркивали, что такие рассуждения обладают наибольшей убедительностью и приводят к достоверно истинным результатам. Этим во многом и объясняется их привлекательность и стремление использовать их всюду, где это возможно. Однако реальный спор, дискуссия или полемика, меньше всего похожи на дедуктивное доказательство хотя бы потому, что и утверждения, и доводы для их подтверждения меняются в самом процессе спора под влиянием критики оппонентов, да и сами доводы никогда не бывают исчерпывающими и достоверно истинными. Именно поэтому в данном случае приходится ограничиваться только правдоподобными рассуждениями» [7, с.277–278]. Успешность аргументации определяет приемлемость способов и средств ее актуализации. Критерий истины заменяется прагматическим критерием. Эти основные различия между формально-логическим доказательством и риторической аргументацией приведены в таблице ниже.

В научной дискуссии, которая происходит в рамках формальной логики, исключительно важную роль играют доводы, выработанные в рамках научного познания. В процессе риторической аргументации существенное влияние на отбор доводов оказывает мировоззрение аргументатора, так как «Человек воспринимает мир как конкретно-историческое существо; он вооружен и вместе с тем ограничен представлениями и понятиями своей эпохи, класса, социальной группы» [9, с.133], и эти «представления и понятия» каждым индивидом интерпретируются по-своему. Исследователем риторики А.А. Волковым дается следующее определение: «Риторическая аргументация – создание публичных высказываний, приводящих к согласию и присоединению аудитории» [10, с.43], а риторическим аргументом он называет «завершенную, словесно оформленную мысль,

Различия между формально-логическим доказательством,
риторической аргументацией и особенностью
журналистской аргументации

Журналистская аргументация	
ЦЕЛЬ: «Поиск истины в пределах позиции автора» [8, с.12-19]	
Формально-логическая аргументация	Риторическая аргументация
<i>ЦЕЛЬ: нахождение истины</i>	<i>ЦЕЛЬ: находить способы убеждения в истине</i>
<i>Важен истинностный критерий: «правильно/неправильно», «достоверно/ недостоверно»</i>	<i>Важен прагматический критерий: «успешно/ неуспешно»</i>
<i>Говорящий и адресат нерелевантны</i>	<i>Говорящий и адресат релевантны</i>
<i>Безличностна</i>	<i>Личностна</i>
<i>Объективно- беспристрастна</i>	<i>Субъективно-ориентированна</i>
<i>Рациональна</i>	<i>Прагматична</i>
<i>Некоммуникативна</i>	<i>Коммуникативна</i>
<i>Монологична</i>	<i>Диалогична</i>
<i>Ценность в доказательности</i>	<i>Ценность в убедительности</i>

которая оценивается аудиторией как истинная, правильная, уместная и приемлемая» [10, с.45]. Касательно данного аспекта аргументации автор подчеркивает, что «сила аргумента определяется не тем, что считает доказательным или правильным ритор, а тем, что убедительно и доказательно для аудитории» [10, с.90]. Учет интересов аудитории присущ только риторической аудитории, что не встречается в чисто логической аргументации. То есть, «сила, убедительность аргумента – понятие относительное, так как многое зависит от ситуации, эмоционально-психического состояния слушателей и других факторов – их пола, возраста, профессии и т.д.» [11, с.152]. Об учете данного фактора в науке аргументации представитель немецкой прагматической школы Т.Шпранц-Фогаша пишет: «под аргументацией понимается широко распространенная техника для

прояснения неясных или спорных представлений о действительности» и, далее, полемизируя с существующими методами исследования аргументативных речевых актов, где в качестве материала для анализа, в основном, используются придуманные примеры, считает, что исследования в данной области науки «страдают от дефицита эмпирического материала», что приводит к оторванности «от тех речевых взаимосвязей, которые весьма существенны для объяснения природы аргументативных явлений» [12, с.129]. Оптимальным путем исследования им считается обращение к реальному дискурсу. Еще в XIX веке ученые полагали: «Требовать в настоящее время от логики, чтобы она рассмотрела все возможные формы вывода, было бы, может быть, едва ли справедливо. Не с совершенно ясным пониманием только задачи, но и с совершенно отчетливым сознанием средств для их решения аргументируют доселе лишь науки естественные и математические. Что касается психологии, а равно и наук, имеющих предметом своим человеческое общество и различные явления социальной жизни, то здесь, говоря вообще, методы исследования и доказательства менее точны, и анализ их представляет несравненно большие трудности. А в философии исследование и доселе не вышло, по видимому, из того младенческого состояния, когда взгляды, более трезвые, скорее можно отличить от самых парадоксальных непосредственным инстинктом, чем на основании аргументации» [13, с.45]. О недопустимости отказа от всех нерациональных аргументов А.П. Алексеев пишет: «Получая некоторую информацию, мы часто интересуемся, каков источник этой информации. Узнав о том, что Н. сказал то-то и то-то, мы можем поинтересоваться, кто Н. по профессии, где он живет, какова его личная заинтересованность в пропаганде данного утверждения, имеет ли он обязательства по его пропаганде. Возможно, мы захотим узнать, каков пол, возраст, национальность говорящего, какова его репутация, и знание всех этих факторов может оказать влияние на нашу оценку его утверждений. Правомерно ли утверждать, что всегда и везде такого рода влияние бывает лишь отрицательным и затемняющим суть дела? Ликвидировав

такое влияние полностью, не ликвидируем ли мы тем самым один из естественных механизмов предосторожности, имеющий корни в истории развития человеческого общения? Политик, призывающий сограждан ограничить свои материальные потребности, в то время как сам он купается в роскоши, вряд ли заслуживает доверия. Если кто-то говорит вам: «Не верьте этому человеку, у него репутация человека нечестного» или «Голубчик, оставьте вы эту мысль, а то, не дай бог, будете иметь от этого неприятности», или «Это честнейший человек, вы можете следовать его советам», то всегда ли вам следует отмахиваться от такого рода аргументации лишь на том основании, что она содержит в себе *ad hominem*?" [14, с.91–92]. То есть «*ad hominem*» – ссылка к человеку, относится к иррациональному, который считается неуместным аргументом в чисто логическом аспекте, – является элементом риторики. И в советское время ораторам рекомендовалось не обходить вниманием эмоции и чувства аудитории, иначе «нельзя достичь эффекта в воспитании, так как полученные знания не будут подкреплены чувством» [15, с.45–58]. Сегодня большинство современных исследований по данному вопросу основаны на том, что в процессе риторической аргументации должны быть учтены познавательные, идеологические, этические, эстетические и прочие установки культурной среды, то есть особенности когнитивной системы говорящего или адресата – объекта речи.

Как известно, знание законов логики рассуждения помогает обосновывать правоту взглядов и логически доказывать несостоятельность ошибочных тезисов оппонента. Формальная логика основывается на том, что мысль в процессе рассуждения должна иметь одно и то же определенное, устойчивое содержание, мысль должна быть непротиворечивой, последовательной: из двух противоречивых суждений одно должно быть истинным, другое ложным и т.д. Научно доказана необходимость знаний основных законов мышления: закона тождества, закона противоречия, закона исключенного третьего и закона достаточного основания. Эти законы требуют категоричных решений вопроса, где будет сложно учитывать особенности когнитивной

системы адресата в силу субъективного характера человеческих ценностей при анализе процесса деятельности, совершаемых реальными людьми в действительности. В работе Б.Ц. Бадмаева и А.А. Малышева «Психология обучения речевому мастерству» авторы утверждают: «Хотя логичное рассуждение несомненно доказательно, но из этого еще не следует, что если оратор не строит свои рассуждения в виде формально-логического доказательства, то они бездоказательны. Дело в том, что применить логическое доказательство в отношении всех и даже большинства ведущих положений, идей практически невозможно. Во-первых, потому, что устное выступление, например, руководителя отдела фирмы или работника местной администрации – это не логический трактат. В нем необходимо обеспечить единство логического способа мышления с мышлением художественно-образным, которое невозможно «втиснуть» в узкие рамки формально-логического доказательства. Во-вторых, потому, что выступающий всегда ограничен во времени, и использовать схему полного рассуждения он не в состоянии. Наконец, в-третьих, потому, что далеко не все мысли и идеи, положения могут быть доказаны логическим путем, а некоторые из них и не требуют доказательства» [16, с.102]. О необходимости учета оратором социально-психологических особенностей аудиторий писал А.Герцен: «Люди думают, что достаточно доказать истину как математическую теорему, что достаточно самому верить, чтобы другие поверили. Выходит совсем иное: одни говорят одно, другие слушают их и понимают другое оттого, что их развития разные» [17, с.326]. И.А. Стернин, говоря об аргументации в риторике, полагает, что логический путь убеждения «действует на человека с логическим мышлением» [11, с.10], но характерен не для всех индивидов (всего около 2% людей мыслят строго логически) и не всегда (зачастую эмоциикоммуникантов берут верх над логикой). Данная мысль находит подтверждение в книге «Принципы теоретической лингвистики» Гийома Гюстава: «Логика – это воображаемая простота. Не знаю, каким был бы язык, построенный по этой воображаемой прямой линии. Не могу этого знать, такого языка просто не существует» [18, с.18-19].

Трудно однозначно ответить на подобные мнения, которые наводят на мысль о некоторой абстрагированности законов логики. Здесь, на наш взгляд, необходимо обозначить подход Е.Н. Зарецкой: «Для того чтобы научить человека убеждать других, надо дать ему чисто интеллектуальное логическое преимущество над мыслящими, умными и при этом интеллектуально сопротивляющимися его идеям людьми» [4, с.8]. Заметим, что в истории риторики софистическое направление пренебрегало основными законами логики, философии и тем самым скомпрометировало себя. Современная же риторика, напротив, построена с учетом основных законов логики. В результате обзора актуальной научной литературы по вопросам аргументации можно проследить и другую тенденцию – обращения к элементам риторики. Эта идея была сформулирована и выражена еще Цицероном: «Если же речь идет о том, что действительно превосходно, то пальма первенства принадлежит тому, кто и учен, и красноречив. Если мы согласимся назвать его и оратором, и философом, то и спорить не о чем, если же эти два понятия разделить, то философы окажутся ниже ораторов, потому что совершенный оратор обладает всеми знаниями философов, а философ далеко не всегда располагает красноречием оратора; и очень жаль, что философы этим пренебрегают, ибо оно, думается, могло послужить завершением их образования» [19, с.142].

Абстрактное логическое рассуждение как рациональный процесс исключает в целом риторические элементы, а неформальная логика все больше подчеркивает значимость риторических элементов и, хоть и немало людей, для которых решающей является риторическая аргументация: авторитет служителя культа, суждение вождя, сила традиций, мнение окружающих – нельзя считать это отклонением от логических норм, так как сущность человека обусловлена и логическими, и эмоциональными элементами. Рациональные знания передаются риторикой. В современной науке доминирует тенденция изучения аргументации с учетом антропоцентрического фактора, где фе-

номен жизни человека – истинность его моральных суждений, суждений о ценностях – не может поддаваться формализации. Так, аргументация рассматривается как «разновидность социально-ориентированного рационального поведения», которая «представляет собой выражение интеллектуальной деятельности людей» [20, с.29].

Бесспорно, сочетание формальной и неформальной типов логики в риторической аргументации – фактор весьма неоднородный. В состав риторический грамотной речи журналиста, помимо логических средств, входят эмпирические прагматингвистические средства убеждения как воздействие на эмоции, на чувства долга, на моральные установки посредством влияния на разум слушателей, на их эстетические чувства и т.д. Речь может быть содержательной, эффективной и убеждающей при ее грамотном составлении, а логическая стройность аргументации – правильная реализация логических законов, умение упорядочивать, обобщать существенные признаки, связей и отношений как целостной системы, установление правильной последовательности изложения становятся одними из главных слагаемых профессиональной подготовленности личности журналиста, качества предоставляемой им информации, как источника силы способной «мобилизовать потенциал общества и направить ее на создание открытого демократического общества» [21, с.100]. Отсюда следует, что аналитическая специфика массмедиа обусловлена тем, что СМИ синтезирует в своей аргументативной деятельности два главных вектора науки: законы риторики и формальной логики.

ЛИТЕРАТУРА

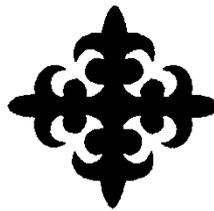
1. Amossy R. 3-ed. L'argumentation dans le discours. Nouvelle presentation. Paris: Armand Colin, 2012. 247 p.
2. Бернейс Э. Пропаганда. М.: Hippo Publishing LTD, 2010. 176 с.
3. Perelman Chaim & Lucie Olbrechts-Tyteca. Traite de l'argumentation. La nouvelle rhetorique. Bruxelles: Universite de Bruxelles; Edition: 6e edition. 2008 [1958]. 740 p.
4. Зарецкая Е.Н. Логика речи. М.: Дело, 2007. 424 с.

5. Рузавин Г.И. Методологические проблемы аргументации. М.: ИФРАН, 1997. 204 с.
6. Анненкова И.В. Современная медиакартина мира: неориторическая модель. (Лингвофилософский аспект): Дис. ... докт. фил. наук: 10.01.10; 09.00.13. М., 2012. 446 с.
7. Рузавин Г.И. Логика и аргументация. М.: Культура и спорт, ЮНИТИ, 1997. 351 с.
8. Muller R. Argumentation und Gestaltung in Journalistik als Einheit. Mulberg, 1996. 180 s.
9. Исламшин Р.А. Андрогогика: историко-педагогический процесс и языковая личность XXI века. М.: Московский психологический институт; Воронеж: НПО «МОДЭК», 2005. 288 с.
10. Волков А.А. Основы риторики: Учебное пособие для вузов. М.: Академический проект, 2003. 304 с.
11. Стернин И.А. Практическая риторика: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Академия, 2003. 269 с.
12. Шпранц-Фогаша Т. Аргументация как интерактивный ресурс. (Перевод на русский язык М.Д. Смирновой) // Вестник Московского Университета. Сер. 9. Филология. 2003. № 3.
13. Каринский М.И. Классификация выводов. Санкт-Петербург, 1880. Переп. // Избр. труды русских логиков XIX века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 3-177.
14. Алексеев А.П. Аргументация, познание, общение. М.: МГУ, 1991. 150 с.
15. Афонин Н.С. Эффективность лекционной пропаганды. М.: Знание, 1975. 127 с.
16. Бадмаев Б.Ц. Психология обучения речевому мастерству. М.: Владос-Пресс, 2002. 224 с.
17. Герцен А.И. Соч. М.: АН СССР, 1956. Т. 3. 361 с.
18. Гюстав Г. Принципы теоретической лингвистики. М.: Прогресс, 1992. 224 с.
19. Цицерон Марк Туллий. Три трактата об ораторском искусстве / Пер. Ф.А. Петровского, И.П. Стрельниковой, М.Л. Гаспарова. М.: Ладомир, 1994. 470 с.
20. Лисанюк Е.Н. Логико-когнитивная теория аргументации: Автореф. дис. ... докт. философ. наук: 09.00.07. М., 2016. 50 с.
21. Барлыбаева С. Современные средства массовой коммуникации Казахстана в эру глобализации: Учебное пособие. Алматы: Қазақ университеті, 2012. 108 с.

Abdikerimova G.S. Rational-pragmatic peculiarity of argumentative-impact discourse of the media.

Abstract. The article deals with the analytical features of media texts, their relationship to the main methodological issues of rhetorical and formal logical reasoning, the role of rhetoric in the aspect of media, as the science of the mechanisms of speech influence on the audience.

The author attempts to identify the place and functional features of the rhetorical argumentative discourse, its scientific understanding within the context of the media impact situation, thus it touches upon the theme of media argumentation as human activity in a specific social context.



ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВНАЯ КАТЕГОРИЯ В ФЕНОМЕНЕ ПРЕЦЕДЕНТНОСТИ СМИ (на материале казахстанской прессы)

Рассмотрение прецедентных феноменов с категориями интертекстуальности на примере газетного дискурса позволяет проследить особенности их функционирования и структурирования в тексте СМИ как отражение мира [1] и самоощущения современного человека. С развитием постмодернизма как новейшего направления в современном литературном процессе и искусстве проблема изучения интертекста, интертекстуальности, средств их выражения стала интересовать лингвистов с конца XX – начала XXI вв.

Множество научных работ посвящено исследованию интертекстуальности СМИ, но, несмотря на это, все же не разработан единый подход к рассмотрению феномена интертекстуальности как категории происхождения прецедентных текстов. Теория интертекстуальности зародилась в конце XX века и широко распространилась в науке, в том числе, в рамках филологических исследований, где вышла на первый план. В 1967 году ученый Ю. Кристева определила интертекстуальность как «текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста», также, по ее словам, «интертекстуальность – это признак того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [2, с.225].

Реализация интертекстуального тезауруса и интертекстуальной компетенции, способствующей кодированию и декодированию интертекстуальных знаков, обусловлены коммуникативными условиями и речевой культурой личности носителя определенного языка, так как источниками прецедентных феноменов могут быть материалы, тесно связанные с национальными ценностями и традициями прошлого и современности. Так в совокупности складывается определенная система, транслирующая «культурную память» и фиксирующая в ней аксиоло-

гическую направленность. Для кодирования и трансформирования такой информации используется язык, а для изучения этого процесса когнитивная лингвистика как одно из современных направлений лингвистических исследований [3, с.53-55]. Изучение прецедентности в языке народа во взаимодействии с различными проявлениями в ней национального языка и его ментальности может выявить некоторые особенности процесса категоризации, концептуализации и оценки действительности, которые являются основными объектами данного направления лингвистики.

Интертекстуальность – критерий гносеологической и эстетической ценности текста, без него произведение не сможет стать объектом рассмотрения науки. Данный признак обнаруживается в процессе взаимодействия с творческим субъектом – автором или читателем. Так, в медиатекстах интертекстуальные знаки создаются журналистами, декодируются читателями. Известно, что в газетном дискурсе интертекстуальность является отражением и реализацией интертекстуального тезауруса, порождающего текст субъекта – журналиста. У адресата массовой информации предполагается наличие когнитивной базы с совокупностью всех тех элементов, являющихся для него «чужими», которые имеются и осмысливаются в его фоновых знаниях. Прецедентный феномен является основным маркером интертекстуальности.

Вслед за Ю.Н. Карауловым под прецедентными текстами мы понимаем «значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [4, с.216]. Ученый считает, что особенностью каждого прецедентного текста является то, что он «выступает как целостная единица обозначения», а именно как знак, отсылающий к тексту-источнику и представляющий его по принципу «часть вместо целого». По его мнению, прецедентность определяется

как известность, хрестоматийность, востребованность текста как отдельной языковой личностью, так и языковыми группами.

В более поздних работах по лингвистике прецедентные тексты интерпретируются шире. Исследователем Г.Г. Слышкиным предлагается рассматривать прецедентные тексты для узкого круга людей и тексты, которые становятся прецедентными на относительно короткий срок и не только неизвестны предшественникам носителя языка, но и выходят из употребления раньше, чем сменится данное поколение. Автор считает, что ценностная значимость текста, то есть его прецедентность, определяется по мере частотности отсылки к нему в процессе речепорождения в виде реминисценций [5, с.28]. Таким образом, прецедентный текст – это текст, являющийся элементом культурной памяти народа и регулярно используемый в других текстах.

Г. В. Денисова прецедентные тексты определяет как «сильные», то есть «постоянно востребуемые тексты, получившие статус значимых в культуре в определенный исторический момент» [6, с.128]. Употребление в устной и письменной речи прецедентных текстов способствует оживлению накопленного культурного багажа, если соотнесены с эстетической ценностью, культурной значимостью.

Общеизвестно, что в современном мире ведущее положение в распространении максимально широкому кругу потребителей и поддержке прецедентных феноменов занимают средства массовой информации, обеспечивая их тотальную рецепцию. Репрезентантом текста часто становятся отдельные единицы системы прецедентных феноменов, отобранных журналистом для номинативно-информативной функций заголовка, которая, при этом совмещает в себе эмоционально-оценочную и экспрессивную функции. Приведем несколько примеров, выведенные в заголовки казахстанских газет:

- прецедентные имена:

– «*Тутанхамон*»(Казахстанская правда. 27.05.2019. «Казахстанский Тутанхамон»). Источник прецедентности: имя фараона Древнего Египта в 1332–1323 годах до н.э.;

– «Обломов»(АиФ. 02.10.2018. «Обломов с Темиртауской пропиской»). Источник прецедентности: фамилия главного персонажа и название романа «Обломов» (1859) И. А.Гончарова (1812–1891);

– «Мадонна» (Казахстанская правда. 15.05.2019. «Любовь и нежность казахской Мадонны»). Источник прецедентности: живописное или скульптурное изображение богини, в христианской традиции Дева Мария;

– «Нострадамус» (Комсомольская правда. (Казахстан). 31.05.2019. «Политический Нострадамус»). Источник прецедентности: Мишель де Нострадам, известный также под именем Нострада́мус (1503–1566) – французский фармацевт и алхимик, знаменитый своими пророчествами;

- прецедентное высказывание:

– «Живое слово дороже мертвой буквы» (Комсомольская правда. Казахстан. 12.06.2019). Источник прецедентности: пословица;

– «Не верь, не бойся, не проси» (АиФ КАЗ 11.12.2015.). Источник прецедентности: поговорка из произведения «Архипелаг ГУЛАГ» (1973)А. Солженицына (2018–2008);

– «Курить – здоровью вредить...» (АиФ Казахстан. 16.10.2018.). Источник прецедентности: пословица;

- прецедентная ситуация:

– «В поисках утраченного» (Казахстанская правда. 30.04.2019. Евгений Фридлин «реставрирует» старый Алматы). Источник прецедентности: «В поисках утраченного времени» – французского писателя-модерниста Марселя Пруста, полуавтобиографический цикл из семи романов;

- прецедентный текст:

– «В гостях у сказки» (Казахстанская правда. 05.04.2014, статья о случае, изменившем жизнь молодого человека). Источник прецедентности: детская передача, транслируемая по телевидению, «В гостях у сказки».

В материалах, используемых в объекте нашего исследования – газетных текстах – в качестве источников прецедентности, выступают достаточно разнородные единицы, такие как:

- поэзия и художественная литература, включая канонические тексты, мифологию, фольклор;
- фразеологизмы и речевые штампы;
- пословицы и поговорки;
- крылатые слова – речения афористического характера;
- выражения из художественных фильмов и мультфильмов;
- фоновые знания из области культуры, науки и истории: музыкальные произведения, живопись, исторические события и т.п., которые использованы журналистом для восприятия передаваемой информации с определенного ракурса, с помощью известных ему ассоциаций, стереотипов, активизирует сознание массового адресата.

Формирование и способы введения (дословное цитирование или трансформированное цитирование) прецедентных феноменов в газетный дискурс могут быть разными. Чаще всего оригинальный текст подвергается разнообразным деформациям, и цитирование имеет место в измененной форме, но независимо от этого, является ли цитирование дословным или деформированным, любая цитата приобретает новый смысл, так как в любом случае меняется вербальный и ситуативный контекст, сопровождающий прецедентный феномен.

Интертекстуальность может проявляться по-разному, к примеру, аллюзии, цитаты, иностилевые вкрапления, афоризмы и т.д. в газетном дискурсе могут характеризовать интеллектуальное и социальное положение объекта речи, служат для намека на какое-либо качество героя или историческую ситуацию, описания событийной ситуации или повышают выразительность речи, меняют стилистическую окраску и т.п.

Как отмечал Лотман, любой текст – это «генератор новых значений и конденсатор культурной памяти» [7, с.21], по разным признакам тексты по-разному могут влиять на отдельную языковую личность, определенную референтную группу и тот или иной социум в конкретный временной отрезок.

В полиэтнических условиях Казахстана идет своеобразный культурный обмен между этносами, тесный контакт этноса-носителя культуры с другими этносами. В казахстанской русско-

язычной прессе журналисты, используя интертекстуальные знаки в прецедентных текстах, воздействуют на свою аудиторию, принимая во внимание особенности своего реципиента. Здесь принципиально знать своеобразные черты местной, зачастую билингвальной и полилингвальной, языковой личности Казахстана. Сюда входит знание реципиентом артефактов материальной культуры, знакомство с литературными шедеврами, шедеврами искусства, представление о гениях науки или владение достижениями мировой и национальной культуры народов, в основном русского и казахского, также понимание универсальных прецедентных текстов, имеющих общекультурное значение для человечества. Автору необходимо стремиться синтезировать свою мысль в сознании читателя, воспринимающего новый текст, из таких смысловых элементов, которыми владеют все стороны коммуникативного процесса, указав в самом тексте путь смыслообразования интертекстуальности. Тем не менее, не всегда адресант информации может адекватно интерпретировать или идентифицировать признаки интертекстуальности, проходящей сквозь текст. Такой фактор обусловлен уровнем речевой культуры носителя языка, которая отражает особую прагматическую специфику данной категории. Степень влияния текста обусловлена особенностями личности, которой он адресован. Решающими являются его позиция в интертексте, его пространственно-временные координаты или национальные, профессиональные, социальные, возрастные, гендерные и др. особенности. Так, в газетном дискурсе происходит некое «взаимопроникновение» и «взаимодополнение» поликультурного пространства, с доминирующим – русским и казахским – посредством прецедентных текстов. Журналисты используют все возможные инструменты объективного и субъективного воздействия на общественное и индивидуальное сознание казахстанского реципиента, которому не чужды и русское, и казахское, «преодоление «чужеродности», в данном пространстве, которое достигается так же билингвизмом» [8] и полилингвизмом. Такие прецедентные тексты билингвального и поли-

лингвального характера с постоянной регулярностью репрезентируются в дискурсе СМИ, в частности, в газетах.

Приведем примеры, где демонстрируется билингвальная форма коммуникации и отчетливо различимы элементы двух языков:

– «*Дастархан дружбы*» (Казахстанская правда, от 03.05.2019, статья о фестивале национальных кухонь народов РК).

Безэквивалентная лексическая единица «дастархан» как символ гостеприимства народа выдвигается на позиции ключевого фрагмента заголовка и содержит в себе все те частные смыслы, которые относительно равномерно распределены по публицистическому произведению.

– «*Все дороги ведут в акимат*» (Казахстанская правда, от 07.05.2019, статья о состоянии тротуаров города).

Источником прецедентности служит известное выражение: «Все дороги ведут в Рим», использование названия регионального органа исполнительной власти РК – «акимат», в данном случае, рассчитано на «целевого адресата».

– «*Батыр и в Канаде батыр!*» (Казахстанская правда, от 21.05.2019, статья о казахстанском спортсмене).

– «*Жарайсын, Анна!*» (Казахстанская правда, от 01.05.2019, о воспитаннице детского дома, ставшей чемпионкой мира).

Для достижения желаемого воздействия на чувства читателя и для выражения идей и эмоций авторами статей в рамках русскоязычного контекста используются инонациональные, в частности казахские слова «жарайсын» (рус.«молодец») или «батыр» (рус.«герой»), в качестве экспрессивного субкода. Авторское мировидение, билингвальное мышление отражает самосознание большей части русскоязычного населения Казахстана, их уникальный ментальный формат.

Интертекстуальность в рамках казахстанского, как и любого другого лингвокультурологического сообщества, является центральной категорией в газетном дискурсе: с интертекстуальностью сталкивается современный массовый читатель, вступающий в прямой диалог с текстом и взаимодействующий с его создателем, а прецедентный текст служит одним из звеньев

гипертекста данного пространства, связывающего разные национальные и социальные группы между собой в условиях полиязычия РК.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богуславская В.В. Особенности методологии лингвосоциокультурного моделирования журналистских текстов // Акценты. Новое в массовой коммуникации. 2001. № 5-6 (26-27). С. 97-102.

2. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 253 с.

3. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общей редакцией Е.С. Кубряковой. М.: Изд. МГУ, 1996. 245 с.

4. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987. 216 с.

5. Слышкин Г.Г. От текста к символу. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. М.: Akademia, 2000. 128 с.

6. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод. М.: Азбуковник, 2003. 297с.

7. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М.: «Языки русской культуры», 1996. 464 с.

8. Китанина Э.А. Прагматика иноязычных слов в русском языке: Автореф. дис. ... докт. фил. наук: 10.02.01. Краснодар, 2005. 40 с.

Abdikerimova G.S. Intertextuality as the main category in the phenomenon of media precedent (based on the Kazakhstan press).

Abstract. The article discusses the issues of precedent phenomena from the categories of intertextuality on the example of newspaper discourse. In the modern world, the leading position in the precedent phenomena dissemination is occupied by media that ensures its total reception. The author examines the issues of intertextuality in the framework of the Kazakh linguocultural community as a central category in newspaper discourse in the conditions of polylingualism.



РИТОРИЧЕСКИЕ КОДЫ ПОЛИТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

Прежде чем приступить к раскрытию темы, считаем необходимым конкретизировать некоторые понятия, касающиеся природы политического дискурса и кодового характера его имплементации в институциональных и художественных текстах. Исходя из того, что многие позиции этой актуальной, следовательно, дискуссионной сферы и по сей день не имеют однозначных дефиниций, а также учитывая их принадлежность к междисциплинарной области знаний, мы в качестве методологической основы анализа и с целью унификации понятийного аппарата используем работы наиболее авторитетных учёных-дискурсологов: Карасика В. И. [4], Шейгал Е.И. [12], Шульженко В. И. [13] и др.

В Большой Советской Энциклопедии 1973 года слово «код» определяется как *«система условных знаков (символов) для передачи, обработки и хранения (запоминания) различной информации. Конечная последовательность кодовых знаков называется словом»* [1]. Рассматривается также типология кодовых систем таких, например, как техническая, телемеханическая, цифровычислительная, астрономическая и военная. Безусловно, за последние полвека мировая цивилизация, особенно в своей электронно-информационной ипостаси, прошла грандиозное расстояние, но базовое определение «кода» практически не претерпело изменений. А вот диапазон использования кодовых технологий значительно расширился, освоив медицину, фармакологию, наркологию, генетику, программирование, телевидение, интернет, банковскую деятельность и т.д. Но для нас, филологов, наиболее интересно использование кодов в современной гуманитаристике. Здесь, прежде всего, хотелось бы выделить такие актуальные социологические понятия, как «цивилизационный код» и «культурный код». Термин «цивилизацион-

ный код» (иногда «культурно-исторический тип») обозначает определённую систему ценностей, символов и знаков, воспроизводимых в поколениях, и идентифицирующих вид цивилизации. Отсюда некоторые социологи консервативного лагеря трактуют этот термин в контексте исторического мессианства как «атрибут концепции «особого пути», «автаркии», некоего «почвенничества», то есть создают вокруг словоупотребления реконструктивную мифологию на тему политической реальности XX в.» [14]. Близкий к нему по смыслу «культурный код» трактуется как набор образов и стереотипов в сознании народа. Он также включает в себя уникальные особенности, определяющие его поведенческие реакции и психологию. Понятие «культурно-символический код» выражает набор культурных архетипов, характеризующих идентичность историко-культурного типа личности, социальной группы и т.п. [14].

Особенность политической деятельности заключается в её дискурсивном характере, поскольку она тесно связана с речевыми действиями. В широком понимании, дискурсом называется текст, определенно понимающийся реципиентом. Предложения и отдельные фразы составляют дискурс и сосредотачиваются вокруг определенной идеи, темы, которая называется *дискурсивным топиком*. Содержание фрагментов дискурса имеют название пропозиций, которые, в свою очередь, связаны друг с другом логически. Интерпретатор для того, чтобы понять дискурс связывает простейшие пропозиции в единое целое.

Под «риторический кодом» мы понимаем набор выразительных средств и приёмов языка, используемых в политическом дискурсе в манипуляторных целях. Риторика политического дискурса представляет собой один из важнейших элементов институциональной практики, целью которой является побуждение слушателя или читателя к определенному действию. В этом плане для него характерно взаимодействие с рекламным дискурсом, который в контексте политологической лингвистики можно разделить на три типа: социальный, коммерческий и политический. Все три вида отличаются друг от

друга, и каждый из них имеет собственную структуру, обусловленную определенными базовыми концептами.

Базовыми концептами коммерческого дискурса, несомненно, выступают «товар» и «потребление», для политического и социального – «политика» и «власть», «личность» и «нравственность». Коммерческая реклама характеризуется регулярностью и высокой степенью интенсивности. Политическая же реклама не является равномерной, так как активизируется, в основном, в период предвыборных кампаний и затухает после проведения выборов.

Рассматривая и анализируя различные стратегии кодировки политической целевой информации, считаем необходимым выделить два подхода. Первый состоит из базисных элементов коммерческой рекламы, перенесенных на политическую плоскость. Его основой является использование действенных, проверенных технологий коммерческой рекламы. Второй подход подразумевает использование политической рекламы как автономного инструмента, связанного с проведением различных PR кампаний (public relations).

В качестве красноречивого примера слияния политического дискурса с рекламно-коммерческим кодированием можно привести эпизод из романа С.А. Шаргунова «1993. Семейный портрет на фоне горящего дома» (2013).

«На апрельском референдуме девяносто третьего года на избирательном участке у Тани в школе родители проголосовали так.

Мама: да-да-нет-да.

Папа: нет-нет-да-нет.» [11,с. 192]

Для человека, далёкого от политики, две последние строчки этого пассажа представляют собой криптограмму, требующую определённой расшифровки. По сути же этот набор из четырёх частиц означал исторический выбор России: пойдёт ли она по социал-дарвинистскому пути в интересах олигархии, либо станет социально-ориентированной демократией. Конкретно речь идёт о всероссийском референдуме 25 апреля 1993 года, на котором предлагалось ответить на 4 вопроса:

1. Доверяете ли Вы президенту Российской Федерации Б. Н.Ельцину?

2. Одобряете ли Вы социально-экономическую политику, осуществляемую президентом Российской Федерации и правительством Российской Федерации с 1992 года?

3. Считаете ли Вы необходимым проведение досрочных выборов президента Российской Федерации?

4. Считаете ли Вы необходимым проведение досрочных выборов народных депутатов Российской Федерации?

Целью референдума было легитимизовать неолиберальный курс правительства Е.Т. Гайдара, пагубность которого была уже тогда абсолютно очевидна. Поэтому ставка в агитационной кампании была сделана не на доводы рассудка и здоровую конкуренцию социальных программ, а на простые эмоции человека. В таком случае наиболее эффективны приёмы коммерческой рекламы, навязывающей населению тот или иной продукт, отсюда – агрессивность, лаконизм, чёткий ритм, назойливость текста, ежедневно голосами знаменитых актёров вбивавшего в мозги граждан вербальную формулу: «да-да-нет-да»!

Вместе с этой примитивной тактикой был также использован заимствованный из математики аксиоматический метод аргументации, в данном контексте, с опорой на очевидные истины, трюизмы, зафиксированные в фольклоре или остроумных сентенциях: «на переправе коней не меняют», «нельзя регулировать солнечное затмение», «нельзя перепрыгнуть пропасть в два прыжка», «неважно, какого цвета кошка, главное, чтобы она ловила мышей», «нельзя быть немножко беременной» и т.д. Результаты референдума в полной мере продемонстрировали эффективность подобной политтехнологии, хотя и у населения, и у Конституционного Суда было немало вопросов по содержанию и форме проводимого плебисцита. Так называемая «семибанкирщина», «расстрел Белого дома», «залоговые аукционы» и «дефолт 1998 года» были прямым следствием этой, по сути политической, а по форме – маркетинговой акции. Убедительный пример последствий системных перекосов в государственной политике этого периода приводит директор Института эконо-

мических стратегий, академик РАН, Б. Н. Кузык, анализируя неудачи гайдаровских реформ в России: "Экономике России, исчерпавшей к середине 80-х годов потенциал развития в сложившихся рамках советской плановой системы, был нанесен новый урон при попытке как раз ее обновления и преобразования, особенно в ходе неолиберальных реформ 1990-х годов, проводившихся по западному образцу, но без глубокой проработки, приспособления к национальной почве и подготовки общественного сознания. Была предпринята попытка перенести на российскую почву худшие образцы коммерциализированной антикультуры и этики. При этом были потеряны некоторые важные социальные завоевания, которые требовали совершенствования, но не уничтожения. В результате национальная наука, культура и образование понесли тяжелые потери, а, значит, опять-таки по закону обратной связи пострадала и экономика" [5, с.6-7]. Обращает на себя внимание в этой фразе то, что учёный подчёркивает, прежде всего, ущерб, нанесённый *российской цивилизационной системе* («социальные завоевания», «наука», «культура», «образование»), а также говорит о важности связи экономики с «национальной почвой» и «общественным сознанием», предполагающим необходимость нравственно-этического фундамента коренных преобразований. Возвращаясь к роману С. Шаргунова, человека, занимавшегося в думской комиссии расследованием политического кризиса 1993 года, хочется отметить, что на метаязыке романа кодовая формула «да-да-нет-да» стала не только причиной семейного разлада, но и той символической чертой, которая разделила российское общество на глубинном уровне, и что драматические последствия этого раскола ещё далеко не преодолены.

Безусловно, двумя выше приведёнными примерами арсенал средств риторического кодирования не исчерпывается. Инструментарий политического дискурса включает в себя многочисленные приёмы и PR-стратегии:

а) театральность, которая необходима политикам, чтобы понравиться публике и привлечь ее внимание необычным стилем выступления;

б) опосредованность политической коммуникации фактором масс-медиа;

в) смысловую неопределенность речи;

г) постоянные изменения в политическом языке, возникающие в результате флуктуации политических процессов;

д) фактор эмоциональности и значительное использование прямого общения;

е) преобладание массового адресата;

ж) эзотеричность как результат использования манипуляторных стратегий, главнейшими из которых являются эвфемизация, сознательная уклончивость, намеки и ссылки на слухи [7].

Политический дискурс как процесс речевого творчества (устного или письменного) используется для определенного воздействия на собеседника с целью убеждения, коррекции и продвижения определенных идей, то есть манипуляций общественного сознания. Политические тексты, главным образом, предназначены для публичных выступлений в массовой аудитории и призваны не только овладеть вниманием слушателя, но и воздействовать на чувства и эмоции [3, с.56]. Отсюда политик в своей речи часто использует языковые средства, характерные для художественного дискурса, что гарантировано придаёт его речи образность и дополнительное очарование. Все эти факторы способствуют созданию яркого, привлекательного имиджа оратора, свидетельствуют о его высоком культурном уровне и развитии вкуса.

Так, например, инаугурационная речь президента Обамы изобилует *метафорами*, что делает ее чрезвычайно эмоциональной и образной – «*gathering clouds and raging storms*», «*rising tides of prosperity*», «*the still waters of peace*»:

«... *Forty-four Americans have now taken the presidential oath. The words have been spoken during rising tides of prosperity and the still waters of peace. Yet, every so often the oath is taken amidst gathering clouds and raging storms. ...*» [15].

В данной речи президента США умело используется метафорические символы, и степень её успеха зависит от того, как

они декодируются «массовым сознанием». В этом случае политик стремится затронуть определенные «эмоциональные струны» людей, воздействовать на их психику посредством поэтических приёмов, характерных для романтического метода, постулирующего, как известно, примат чувства над разумом. Таким образом речь политиков нацелена на максимальное приближение к настроению его адресатов, так как любой дискурс, имеющий своей целью воздействие на сознание, должен учитывать не только систему взглядов возможного реципиента (интерпретатора) для корректирования своих действий и настроения аудитории [2, с.47], но и его психологическую фактуру, душевный настрой.

Классическим образцом политических манипуляций и демагогии являются речи Вилли Старка из романа Р.П. Уоррена «Вся королевская рать», а также политические сентенции судьи Холдена, олицетворяющего псевдодемократию американского фронта в романе К. Маккарти «Кровавый меридиан» [4]. На подобной искусственной, поддельной риторике строится и политический дискурс экстремистского вектора [7].

Одной из закономерностей политического дискурса является возможность оптимально использовать реальность, видоизменяя ее и кодируя истинное положение дел демагогическими приемами и риторическим фразерством. Поэтому для языка политики характерно его *эвфемизация*. Значительное воздействие на язык политики оказывают мотивы «политической корректности», которая «требуется убрать из языка все языковые единицы, задевающие чувства, достоинство индивидуума, ущемляющие его человеческие права языковой бестактностью и/или прямолинейностью в отношении расовой и половой принадлежности, возраста, состояния здоровья, социального статуса, внешнего вида и т.п., вернее, найти для них нейтральные или положительные эвфемизмы» [3, с.54].

Употребление эвфемизмов может также связываться с затуманиваем интенций говорящего, нечеткостью изложения материала для того, чтобы минимизировать значение определенных

неприятных фактов, скрыть или затушевать нежелательную информацию.

“...That is the choice that must be made — not simply in the Israeli-Palestinian conflict, but across the entire region — a choice between hate and hope; between the shackles of the past and the promise of the future...” [16].

Эвфемистическое переименование представляет собой результат своеобразного компромисса между семантикой и прагматикой (отражение интересов говорящего). Так вместо понятия ‘рабочие мигранты’ (migrantworkers) используют «гостевые рабочие» (guestworkers); вместо слова «взятничество» (bribery) – выражение «политика денег» – (moneypolitics); вместо «война» (war) – конфликт «conflict».

Эвфемизмом обозначается нечто, что способствует в интересах говорящего оценить явно негативное положение вещей за положительное с небольшим оттенком негации [5]. Например, вместо слова «кризис» можно употребить «трудное время», «неопределенное время», «рецессия» (difficulttimes, uncertaintimes, recession – crisis).

Смещение прагматического фокуса в процессе эвфемистического переименования приводит к «улучшению» денотата, что и является основной целью эвфемии.

Безусловно, рамки статьи не позволяют рассмотреть в полном объёме природу риторического оформления текстов политической направленности. Мы обратили внимание лишь на некоторые особенности манипуляторных техник и лингвистических средств их реализации. Не вдаваясь в морально-этические аспекты использования тех или иных приёмов, мы констатируем чрезвычайную гибкость стилистики политического дискурса, его жанровую поливалентность (сочетаемость с кодовыми системами рекламного дискурса, художественной речи, фольклора и т.д.), способность модифицироваться (кодироваться) в различных контекстах и эффективно решать практические задачи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая Советская Энциклопедия.(в 30 томах). М.: «Советская Энциклопедия», 1973. Т. 12. Кварнер – Конгур, 1973. 625 с.
2. Глоссарий // Социология в России / Под ред. В. А. Ядова. 2-е изд., перераб. и дополн. М.: Издательство Института социологии РАН, 1998. 696 с.
3. Заварзина Г.А. Эвфемизмы как проявление «политической корректности» // Русская речь. М.: 2000. №2. С. 54 - 56.
4. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
5. Кузык Б.Н. Духовность и цивилизационный код как экономические факторы. Режим доступа: <http://www.kuzyk.ru/allpublications/20100112>. (Дата обращения: 15.06.2019).
6. Нарочницкая Н. А. Русский код развития. М.: Книжный мир, 2013. 352 с.
7. Никитина, К.В. Технологии речевой манипуляции в политическом дискурсе СМИ (на материале газет США): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2006. 58 с.
8. Никитина К.В., Башкирский В.Д. Политический дискурс СМИ и его особенности, создающие предпосылки для манипуляции общественным сознанием, государственный университет. Уфа, 1995. С. 45-48.
9. Переяшкин В.В. Творчество американских писателей второй половины XX века в контексте южной литературной традиции: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. Московский государственный областной университет. Москва, 2010. 48 с.
10. Переяшкина Л.Н. Когнитивные аспекты негации в языке // Университетские чтения – 2015. Материалы научно-методических чтений ПГЛУ, 2015. С. 169-174.
11. Шаргунов С.А. 1993. Семейный портрет на фоне горящего дома. М.: АСТ, 2013. 568 с.
12. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса. Волгоград, 2000. 211 с.
13. Шульженко В.И. Буденновск-95: опыт деконструкции коллективного бессознательного / Язык и текст в пространстве культуры. Ставрополь, 2003. С. 357-361.
14. Щипков А.В. Понятие «код» в рамках современного цивилизационного подхода // Вопросы философии. 2018. № 7. Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2006. (Дата обращения: 15.06.2019).

15. Obama Inaugural Address 20th January 2009. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=_Cgj3xbNXq0(Дата обращения: 12.06.2019).

16. Obama's speech on Israel, 22d March 2013. URL: <http://www.israelnationalnews.com/News/News.aspx/144336> (Дата обращения: 12.05.2015).

Pereyashkin A.V. Rhetorical codes in political discourse.

Abstract. The article discusses main features of political discourse used for special political purposes. The author pays special attention to linguistic peculiarities of political speeches, which are designed to sway public opinion in their favor. The text also deals with interrelation between political and commercial discourses, axiomatic method, metaphors and euphemism in literature and political speeches.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абдикеримова Гулнара Суйндиковна – докторант, младший научный сотрудник, Казахский университет международных отношений и мировых языков имени Абылай хана; г. Алматы, Республика Казахстан; agb-06@mail.ru

Аймагамбетова Малика Муратовна – PhD, старший научный сотрудник, Казахский университет международных отношений и мировых языков имени Абылай хана; г. Алматы, Республика Казахстан; aimagambetovamalika@gmail.com

Алтыбаева Сауле Магазовна – доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Казахский университет международных отношений и мировых языков имени Абылай хана; г. Алматы, Республика Казахстан; altybayevasaule@gmail.com

Амирова Жанна Галимжановна – кандидат филологических наук, доцент, Казахский университет международных отношений и мировых языков имени Абылай хана; г. Алматы, Республика Казахстан; amirova2006@mail.ru

Витковская Леокадия Васильевна – доктор филологических наук, профессор, Пятигорский государственный университет; г. Пятигорск, Россия; lvv23@yandex.ru

Головченко Игорь Федорович – доктор филологических наук, доцент, Пятигорский государственный университет; г. Пятигорск, Россия; i_golovchenko@yahoo.com

Комуци Людмила Владимировна – доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой, Севастопольский государственный университет; г. Севастополь, Россия; ltataru@yandex.ru

Музафаров Рустам Рахимович – член Исполнительного Совета Центра ЮНЕСКО по нематериальному культурному наследию в Западной и Центральной Азии; г. Тегеран, Иран; rust.muzaaf@gmail.com

Мурнаева Лариса Ивановна – кандидат филологических наук, доцент, Пятигорский государственный университет; г. Пятигорск, Россия; larvina@inbox.ru

Переяшкин Алексей Владиславович – аспирант, Пятигорский государственный университет; г. Пятигорск, Россия; severn03@mail.ru

Погорелова Ирина Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент, Пятигорский государственный университет; г. Пятигорск, Россия; lady_ablaze@mail.ru

Сагындыков Ернар Серикжанович – магистр педагогических наук, младший научный сотрудник, Казахский университет международных отношений и мировых языков имени Абылай хана; г. Алматы, Республика Казахстан; ernar.kaznpu@mail.ru

Сопиева Баян Абдужаппаровна – магистр филологии, научный сотрудник, Казахский университет международных отношений и мировых языков имени Абылай хана; г. Алматы, Республика Казахстан; bayan.sopieva@mail.ru

Султанова Мадина Эрнестовна – кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор, Казахский национальный педагогический университет имени Абая; г. Алматы, Республика Казахстан; madina-sultanova@yandex.ru

Таирбекова Лейла Нушревановна – доктор филологических наук, профессор, завкафедрой, Казахский университет международных отношений и мировых языков имени Абылай хана; г. Алматы, Республика Казахстан; leila27051944@mail.ru

Шайгозова Жанерке Наурызбаевна – кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор, Казахский национальный педагогический университет имени Абая; г. Алматы, Республика Казахстан; zanna_73@mail.ru

Шульженко Вячеслав Иванович – доктор филологических наук, профессор, Пятигорский государственный университет; г. Пятигорск, Россия; slawick.shulgenko@yandex.ru

ABOUT THE AUTHORS

Abdikerimova Gulnara S. – Ph.D. student, Junior Researcher, Kazakh Ablai khan University of International Relations and World Languages, Kazakhstan, Almaty; agb-06@mail.ru

Aimagambetova Malika Muratovna – Ph.D. in Philology, Senior Researcher, Kazakh Ablai khan University of International Relations and World Languages, Almaty, Republic of Kazakhstan; aimagambetovamalika@gmail.com

Altybayeva Saule – Doctor of Philology, Head Researcher, Kazakh Ablai khan University of International Relations and World Languages, Almaty, Republic of Kazakhstan; altybayevasaule@gmail.com

Amirova Zhanna G. – Candidate of Philology, Associate Professor, Kazakh Ablai khan University of International Relations and World Languages, Almaty, Republic of Kazakhstan; amirova2006@mail.ru

Comuzzi Lyudmila – Doctor of Philology, Chair of Translation Studies, Sevastopol State University; Sevastopol, Russia; ltataru@yandex.ru

Golovchenko Igor F. – Doctor of Philology, Associate Professor, Pyatigorsk State University; Pyatigorsk, Russia; i_golovchenko@yahoo.com

Muzafarov Rustam R. – Member of the Executive Council, UNESCO Tehran ICH (Intangible Cultural Heritage) Centre, Tehran, Iran; rust.muzaf@gmail.com

Murnaeva Larisa Ivanovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Pyatigorsk State University; Pyatigorsk, Russia; larvina@inbox.ru

Pereyashkin Alexey Vladislavovich – a post-graduate student, Pyatigorsk State University; Pyatigorsk; severn03@mail.ru

Pogorelova Irina Y. – Candidate of Philology, Associate Professor, Pyatigorsk State University; Pyatigorsk, Russia; lady_ablaze@mail.ru

Sagyndykov Ernar – Master of Pedagogical Sciences, Junior Researcher, Kazakh Ablai Khan University of International Relations and World Languages, Almaty, Republic of Kazakhstan; ernar.kaznpu@mail.ru

Shaigozova Zhanerke Nauryzbaevna – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Abai Kazakh National Pedagogical University; Almaty, Republic of Kazakhstan; zanna_73@mail.ru

Shulzhenko Viacheslav – Doctor of Philology (Habil.), Professor, Pyatigorsk State University; Pyatigorsk, Russia; slawick.shulgenko@yandex.ru

Sopieva Bayan A. – Master of Philology, Researcher, Kazakh Ablai Khan University of International Relations and World Languages, Almaty, Republic of Kazakhstan; bayan.sopieva@mail.ru

Sultanova Madina – Ph.D. in History of Arts, Associate Professor, Abai Kazakh National Pedagogical University; Almaty, Republic of Kazakhstan; madina-sultanova@yandex.ru

Tairbekova Leila Nushrevanovna – Doctor of Philology, Professor, Chair, Kazakh Ablai Khan University of International Relations and World Languages, Almaty, Republic of Kazakhstan; leila27051944@mail.ru

Vitkovskaya Leokadiya V. – Doctor of Philology, Professor, Pyatigorsk State University; Pyatigorsk, Russia; lvv23@yandex.ru

Научное издание

КУЛЬТУРНЫЙ КОД
В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ
ПРОСТРАНСТВЕ

Под редакцией С. М. Алтыбаевой

Подписано в печать 23.09.2019.
Бумага офсетная. Формат 60x84 1/16.
Усл. печ. стр. 23,75. Тираж 500 экз.

Подготовлено к изданию в издательстве «Ғылым»
Отпечатано в типографии ИП «Аруна».

Адрес: г. Алматы, ул. Муратбаева, 75.
Тел. (8-727) 234 17 02, 253-77-40.
E-mail: nuraips@yandex.kz