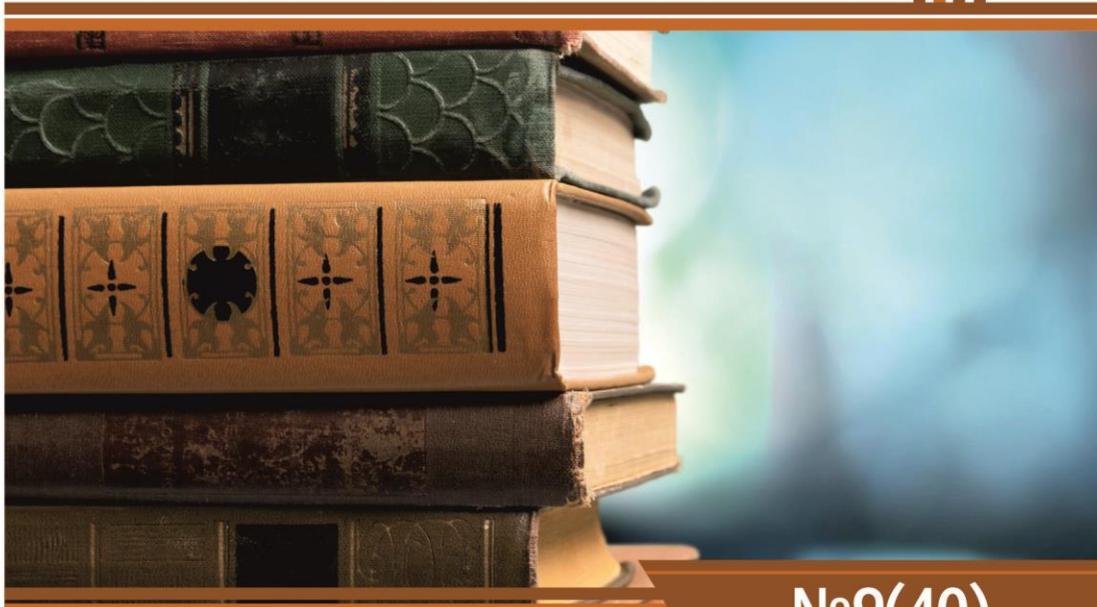




**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№9(40)

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, КУЛЬТУРОЛОГИЯ И
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**

МОСКВА, 2020



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

*Сборник статей по материалам XL международной
научно-практической конференции*

№ 9 (40)
Сентябрь 2020 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2020

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Н34

Председатель редколлегии:

Лебедева Надежда Анатольевна – доктор философии в области культурологии, профессор философии Международной кадровой академии, г. Киев, член Евразийской Академии Телевидения и Радио.

Редакционная коллегия:

Воробьева Татьяна Алексеевна – канд. филол. наук, доц. кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета, Россия, г. Череповец;

Назаров Иван Александрович – канд. филол. наук, ст. науч. сотр. Государственного Бюджетного Учреждения Культуры г. Москвы, "Музей М.А. Булгакова", Россия, г. Москва;

Монастырская Елена Александровна – канд. филол. наук, доцент, кафедра «Иностранные языки», Кемеровский технологический институт пищевой промышленности, Россия, г. Кемерово.

Н34 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:

сб. ст. по материалам XL междунар. науч.-практ. конф. – № 9 (40). – М.:

Изд. «МЦНО», 2020. – 46 с.

ISSN 2542-1271

Статьи, принятые к публикации, размещаются на сайте научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2020

Оглавление	
Раздел 1. Искусствоведение	4
1.1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	4
ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА НА ПРИМЕРЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ VIII МЕЖДУНАРОДНОЙ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ТЕКСТИЛЯ WTA Высоцкая Христина Игоревна	4
1.2. Техническая эстетика и дизайн	14
ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ РОССИЙСКОГО ТЕКСТИЛЬНОГО РИСУНКА КОНЦА XIX- НАЧАЛА XX ВЕКА Филиппенко Наталия Анатольевна	14
Раздел 2. Культурология	20
2.1. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов	20
ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ ДЕКОРАТИВНЫХ РОСПИСЕЙ МИНЕРАЛЬНОГО КАБИНЕТА СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА Несветайло Татьяна Николаевна	20
2.2. Теория и история культуры	25
ОСОБЕННОСТИ ГУЦУЛЬСКОГО НАРОДНОГО ЖИЛОГО КОМПЛЕКСА Лебедева Надежда Анатольевна	25
Раздел 4. Языкознание	35
3.1. Классическая филология, византийская и новогреческая филология	35
СЕМАНТИКО-МОТИВАЦИОННАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ ДИАЛЕКТНОЙ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОЙ ЕДИНИЦЫ ПЯЛИТЬ ГЛАЗА (НА МАТЕРИАЛЕ НАЦИОНАЛЬНОГО КОРПУСА РУССКОГО ЯЗЫКА) Абдульхасан Саад Джумаа	35

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ НАЧАЛА XXI ВЕКА НА ПРИМЕРЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ VIII МЕЖДУНАРОДНОЙ БИЕННАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ТЕКСТИЛЯ WTA

Высоцкая Христина Игоревна

*аспирант, Белорусская государственная академия искусств,
Республика Беларусь, г. Минск*

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF TEXTILE ART AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY ON THE EXAMPLE OF THE WINNERS OF THE 8TH WTA INTERNATIONAL BIENNIAL OF CONTEMPORARY TEXTILE ART

Khrystsina Vysotskaya

*Postgraduate student, Belarusian State Academy of Arts,
Belarus, Minsk*

Аннотация. Данная статья рассматривает характерные особенности развития современного художественного текстиля на материалах VIII Международной биеннале современного искусства текстиля WTA, проходившей в Мадриде (Испания) с 17 сентября по 3 ноября 2019 года. Анализ произведений победителей данного международного проектно-конкурса позволяет проследить мировые тенденции и перспективы развития профессионального художественного текстиля в начале XXI века.

Abstract. The article examines the characteristic features of the development of contemporary textile art based on the materials of The 8th WTA International Biennial of Contemporary Textile Art, held in Madrid (Spain) from September 17 to November 3, 2019. Analysis of the winners' works of this international project-competition allows tracing global trends and prospects for the professional textile art development at the beginning of the XXI century.

Ключевые слова: художественный текстиль, современное искусство, международная биеннале.

Keywords: textile art, contemporary art, international biennial.

Художественный текстиль – это разностороннее направление современного пластического искусства. В западно-европейском художественном пространстве искусствоведы разделяют это направление на «искусство волокна» (англ. «fiber art») и «искусство ткани» (англ. «fabric art»). Одним из ключевых моментов в современной истории искусства текстиля стала организация и проведение легендарной Международной текстильной биеннале в Лозанне (1962 – 1995, Швейцария). С этого момента художественный текстиль начинает постепенно уходить от чисто прикладного предназначения и приобретает междисциплинарный характер. В последствии мы наблюдаем организацию текстильных биеннале и триеннале международного значения во многих странах мира, в том числе в Польше, Франции, Италии, США, Китае, Японии и других. Проведение подобных мероприятий способствует развитию и актуализации данного направления искусства на локальном и мировом уровне. Один из таких проектов – Международная биеннале современного текстиля WTA.

Мировая ассоциация искусства текстиля (англ. «World Textile Art Association», сокращенно WTA) – это международная организация современного искусства текстиля мирового значения. Ассоциация основана в 1997 году колумбийской художницей Пилар Тобон (Pilar Tobon) в Майами (США). На данный момент, сфера влияния этой организации распространяется на страны Центральной и Латинской Америки, Западную Европу и другие регионы [2]. За прошедшее время состоялось восемь Международных биеннале современного искусства текстиля WTA, которые проходили в США, Венесуэле, Коста-Рике, Аргентине, Мексике, Уругвае и Испании.

Изучение материалов международных биеннале, проводимых организациями подобного уровня, необходимо для понимания характерных особенностей и перспектив развития современного искусства текстиля

в мире. Это может послужить толчком для дальнейшего развития данного направления на локальном уровне.

Остановимся подробнее на результатах VIII-й Международной биеннале современного искусства текстиля WTA 2019 года, которая проходила в Мадриде (Испания). Организаторы предложили в качестве основной концепции биеннале тему «Устойчивый город» (англ. «The Sustainable City») [1, с. 15]. Для ответа на заданную тему данный проект не ограничивает авторов в выборе художественных средств выразительности в текстильном произведении. Однако, большое значение уделяется самой идее присутствия волокна или ткани в работе. Эта позиция характерна для многих ведущих международных конкурсов современного художественного текстиля.

Рассмотрим произведения победителей конкурсной программы VIII-й Биеннале. Произведения из номинации «экстерьерный художественный текстиль большого формата» экспонировались в Королевском ботаническом саду Альфонсо XIII. Первое место в данной номинации досталось испанской художнице Лучии Лорен (Lucia Loren). Она представила инсталляцию «Водная Матрица» (2019), состоящую из серии трубовидных модулей, выполненных в технике радиального плетения из лозы. Минималистические и абстрактные формы, а также натуральные материалы отсылают зрителя к древним архаическим культурам (ил. 1). В то же время, работа наводит на ассоциации о воронках, что создает образ фантазийных приёмников для воды, которые глубоко уходят в землю. В данном случае мы можем проследить тему необходимости защиты окружающей среды.

Второе место заняла литовская художница Грета Кардисюте (Greta Kardisiute), представившая инсталляцию «Бесконечный мотив» (2019, 340 x 700 см). Эта сложная пространственная композиция (ил. 2) состоит из нескольких тысяч тонких деревянных палочек высотой 10 см, выстроенных на траве друг за другом в определенной последовательности, в результате чего складывается рельефное полупрозрачное изображение витиеватого орнаментального мотива. Этот художественный приём как нельзя лучше демонстрирует один из ключевых принципов современного искусства текстиля, где идея орнамента, а значит и темы текстиля сохраняется, но решается нетрадиционным приёмом.

Третье место у Кармен Имбак Ригос (Karmen Imbach Rigos), Аргентина-Уругвай. Её экспрессивная инсталляция «Пейзаж отсутствующих тел» (2019, 170 x 190 x 6 см) представляет собой серию их трёх лежащих на траве полотен красного белого и черного колорита. Это плоские силуэты условных платьев, выполненные в авторской

технике плетения. Любопытны материалы, используемые художником – биоразлагаемая ткань, шелковые и хлопковые нити, натуральные красители. Очевидно, выбором в пользу натуральных материалов автор подчеркивает концепцию круговорота веществ, того, что всё подлежит распаду и слиянию с природой.

Особое упоминание жюри получила инсталляция испанки Рут Пеше (Ruth Peché) «Большой коммерческий барьерный риф». Рельефное произведение в форме морских кораллов глубокого синего и зеленого цветов выполнено в технике авторского вязания крючком из выброшенных пластиковых пакетов. Работа несет недвусмысленный посыл об экологических проблемах планеты.

Также в Ботаническом саду были представлены внеконкурсные произведения специально приглашенных художников. Одной из центральных работ была инсталляция Натальи Цветковой «Эффект бабочки» (2017, 170 x 180 x 2 см, 180 x 210 x 2 см, 178 x 233 x 2 см, 162 x 233 x 2 см), состоящая из четырех объемно-пространственных полотен в форме бабочек, выполненных в технике ручного гладкого ткачества из полиэтилена и пластика.

Темы экологии в той или иной мере затрагивают многие авторы, представленные на Биеннале. Изабел Дитоне (Isabel Ditone, Испания) в работе «Еще один плащ» (2018, 160 x 180 см) создаёт полотно произведения исключительно из использованных алюминиевых баночек от кофе, соединенных между собой металлической проволокой.

Мария Ортега (María Ortega, Испания, куратор VIII-й Биеннале WTA) представила на поверхности пруда Ботанического сада инсталляцию «Лотос» (2019, 500 x 200 см, коллаж, вышивка), состоящую из плоскостных модулей в форме листьев лотоса. В данном случае основную концептуальную роль играют материалы, подчеркивающие контраст искусственного вторжения в природную среду: пластик, переработанная пластиковая сетка, рыболовная сеть, синтетическая нить.

Пилар Тобос (Pilar Tobos, Колумбия, основатель и директор WTA) в инсталляции «Поток предков» (2018-2019, 30 x 400 см) проводит тонкую связь между темой архаики и современностью. Десять длинных узких полотен в динамической композиции визуально устремляются в одном направлении на лужайке Ботанического сада, они выполнены в технике полотняного переплетения из широких (до 5 см) листов медной фольги, бронзы и алюминия, с использованием нейлоновой нити.

Следующая номинация конкурса – «интерьерный текстиль большого формата». Выставка проходила в Центре современного искусства «С arte С». Первое место в данной номинации было

присуждено художнику из Швейцарии Мало Зрид (Malou Zryd) «Без названия» (2017/2019, 160 x 150 см.). Плоскостное произведение, выполненное в технике нанесения рисунка машинной строчкой по переработанному текстилю, с использованием нитей из металла и полиэстера, представляет собой экспрессивную абстрактную композицию в золотисто-коричневом колорите.

Второе место было присуждено колумбийской художнице Сечи Аранго (Ceci Arango), создавшей инсталляцию «BasurOro» (2017, 280 x 200 x 80 см.). Название работы «BasurOro» является игрой слов, так как в переводе с испанского «basurero» – «свалка мусора», в то время как «оро» – золото. Фирменным стилем автора является использование металлических материалов для создания текстильных произведений. В данном случае художник работает с переработанными алюминиевыми банками, из которых она создаёт длинное тканое металлическое полотно, конец которого переходит в гору разбросанных бутылок (ил. 3).

Третье место получила украинская художница Анастасия Подервянская за работу «Идеальный день» (2019, 150 x 90 см), выполненную в технике авторской текстильной аппликации. В своём произведении автор сталкивает между собой различные изобразительные мотивы и архитипы украинской культуры, используя элементы традиционного текстиля и реалии современного мира, начиная от условной советской архитектуры и космонавтов и заканчивая символами современной популярной культуры. Так формируется сложный эклектичный образ городской жизни с элементами китча. Данная работа является примером постмодернизма в искусстве текстиля.

Первое упоминание жюри досталось Елене Мартинес Болио (Elena Martinez Bolio) из Мексики. Её работа «Непрерывное знание» (2019, 150 x 70 см.) является еще одним примером постмодернизма в текстиле. Инсталляция состоит из полотна в форме простой безрукавной туники с пришитым к подолу промышленным кружевом, которая экспонируется на тонкой деревянной палке, напоминающей по форме две маленькие детские ручки. Туника декорирована вышитыми вручную иллюстрациями из повседневной жизни в сельской местности. Инсталляция сочетает в себе традиции наивного искусства, реди-мейда, ассамбляжа и имеет эклектичный характер.

Второе упоминание жюри получил мексиканский художник Хуан де ла Круз Санчес (Juan de la Cruz Sanchez) за произведение «Городская ткань» (2018/2019, 225 x 120 см, акрил, шерсть, хлопок). Его гладкотканый гобелен с применением ворсового ткачества представляет собой сложную плоскостную формально-фигуративную композицию. Экспрессивный красно-черно-белый колорит передаёт напряжённую атмосферу городской жизни.

Третьим упоминанием жюри была отмечена работа эстонской художницы Кристы Лееси (Krista Leesi). Текстильная инсталляция «Ёлочка / Вода – сущность жизни» (2018, 145 x 250 x 10 см) представляет собой плоскостную симметричную композицию, состоящую из фонового полотна на подобии театрального «задника» и закрытого купального костюма на белой вешалке. На оба полотна нанесен бело-синий орнамент «ёлочка» цифровой печатью по ткани. Мотив орнамента – реалистическое изображение океанической сельди. Примечательно, что костюм практически сливается с фоном полотна, а мотив «ёлочка» создаёт визуальный эффект пульсации, в результате чего возникают ассоциации с поверхностью воды. Минималистическая и красноречивая игра образов выделяет данную работу на фоне остальных произведений.

Произведения номинации «Интерьерный художественный текстиль маленького формата» экспонировались в Музее Истории. Отметим, что принципиальное отличие этой номинации – это ограничение размера произведения. Работа не должна превышать 20 x 20 x 20 см. Первое место было присуждено японке Макико Вакисака (Makiko Wakisaka). Её произведение «Плавающий оазис» (2018, 20 x 20 x 17 см) – это яркий примером современной японской текстильной школы. Объемная композиция в форме сферы собрана из сухих цветов физалиса. Эта тончайшая работа бело-синего колорита отсылает нас к японским традиционным шелковым тканям, окрашенным натуральным красителем индиго в технике «сибори». Произведение наполнено настроением японского созидания и любования природой (ил. 4).

Второе место заняла художник Лаура Табакман (Laura Tabakman) из США за работу «Найдено и потеряно в городе» (2019, 19 x 19 x 19 см). Данное произведение является абсолютной противоположностью работы Макико Вакисака. Работа представляет собой куб, все стороны которого – графические черно-белые гротескные иллюстрации, выполненные в эстетике стрит-арта и нанесенные на ткань при помощи цифровой сублимационной печати.

Третье место досталось немецкой художнице Габриэле Вермейер (Gabriele Wehrmeyer) за объемную композицию «Захват» (2019, 20 x 20 x 20 см). Произведение представляет собой полый полуразрушенный бетонный куб, свободные полости которого занимает белая биоморфная модульная структура, выполненная в технике валяния. Художник обращает наше внимание на натуральные текстильные материалы, использованные при валянии: индийский шелк, шелк Тусса (дикий шелк), мериносовая шерсть, ангорская шерсть. Таким образом создается образ природы, пробивающейся через любые препятствия.

Первое упоминание жюри в номинации досталось Ельк Халс (Elke Hulse) из Бразилии. Произведение «Тканые стены и пол» (2017, 20 x 20 x 20 см.) состоит из трех квадратных гладкотканых гобеленовых полотен (хлопок, шерсть), составленных в форме трех сторон куба. Таким образом формируется условный пол и две стены, на которых изображены два женских портрета. Данная работа – это своего рода оммаж Гунте Штёльцль (Gunta Stözl) и Энни Альберс (Anni Albers) – выпускницам школы Баухаус и пионерам западноевропейского авангардного текстиля 1920-х годов. В 2019 году отмечалось столетие со дня основания этой знаменитой школы дизайна, поэтому данная тема была особенно актуальна.

Второе упоминание жюри получила Кеньи Сато (Kenji Sato) из Японии за объемную композицию «Имена Людей» (2018, 20 x 20 x 5 см.). Произведение состоит из трёх условных свитков, каждый из которых соткан полотняным переплетением из полос пергаментной бумаги. На каждой бумажной полосе цифровой печатью нанесены мелкие японские иероглифы, таким образом в тканом полотне все знаки пересекаются и создается эффект бесконечной матрицы символов.

Третье упоминание жюри – Анджелины Воскопулу (Angelina Voskouroulou) из Греции. Она представила произведение «Отголоски в материи» (20 x 20 x 20 см), включающую объемные текстильные манипуляции, а также аудио- и видео-арт. В квадратном кубе из оргстекла находились абстрактные биоморфные полупрозрачные элементы, на которые проецировался абстрактный видеоряд с звуковым сопровождением. Это было самое мульти-дисциплинарное произведение в рамках конкурсной программы VIII-й Биеннале.

На примере VIII-й Международной биеннале современного искусства текстиля WTA мы наблюдаем широкие возможности для развития мирового художественного текстиля. Предложенная тема «Устойчивый город» раскрывается авторами неожиданными и разносторонними решениями. Затрагиваются темы глобализации и роста городов, экологических проблем и ресайклинга, жизни и смерти, взаимоотношений между людьми. Многие авторы стремятся передать особенности культуры своей страны.

Мы видим, что современный художественный текстиль представлен плоскостными и объемно-пространственными произведениями. Появляются произведения с включением таких новых медиа, как аудио и видео-арт. Что касается стилистических подходов, то мы наблюдаем различные сочетания таких направлений, как минимализм, абстракционизм, экспрессионизм, примитивизм, поп-арт, сюрреализм и другие. Довольно часто встречается и смешение нескольких стилей, что характерно для искусства постмодернизма в целом.

В современном искусстве текстиля выбор материала и техники исполнения чрезвычайно важен. Во многом от этого зависит и концептуальный посыл в произведении. Материалы, используемые для создания работы всё реже чисто текстильного происхождения. Авторы комбинируют с натуральными текстильными волокнами, например с шерстью, шелком и льном, такие не текстильные материалы как пластик, металл, дерево, бетон, бумагу и другие. Не редко художники и вовсе отказываются от текстильных материалов, сохраняя при этом идею присутствия текстильного характера произведения, например, за счет текстильной техники исполнения. Произведения создаются как к традиционных техниках, например, это может быть гобеленовое и ремизное ткачество, пэчворк, вязание, войлоковалание, так и с применением современных технологий – сублимационная печать на ткани, машинное ткачество и вышивка. Многие художники включают в произведения авторские техники и подходы, комбинируют различные неожиданные приёмы, могут вводить элементы трэш-арта и ассамбляжа.

Очевидно, что в начале XXI века художественный текстиль выходит за рамки традиционной привязки к материалу или технике. Современное искусство текстиля стремится расширить свои привычные границы, не теряя при этом «философию текстиля». Это может проявляться в передаче образа таких основополагающих для текстиля позиций, как волокно, нить, узел, переплетение, орнамент, ткань, костюм и прочее. Однако, не смотря на выше перечисленные уходы от традиционного видения искусства текстиля, наблюдается и тема сохранения чистоты техники исполнения. Мы можем предположить, что в будущем идея размытия текстильных границ будет увеличиваться, но в то же время и тяготеть к возврату к идее сохранения традиций.

Список литературы:

1. VIII Bienal de Arte Textile Contemporaneo WTA : Ciudad Sostenible / Textos Roman Fernandez-Baca Casares, Isabel Garcia Fernandez, Pilar Tobos, Amalia Campos, Maria Ortega Galvez. - Madrid : Volumen Produccion S.L., 2019. – 180 p.
2. World Textile Art [Электронный ресурс] / World Textile Art Organization. – 2020. - Режим доступа: <http://www.wta-online.org>. - Дата доступа: 27.07.2020.

ПРИЛОЖЕНИЕ:



***Иллюстрация 1. Лучиа Лорен (Lucía Loren, Испания).
Инсталляция «Водная Матрица», 2019. [фото Х.И. Высоцкой]***



***Иллюстрация 2. Грета Кардисюте (Greta Kardisiute, Литва).
Инсталляция «Бесконечный мотив», 2019. [фото Х.И. Высоцкой]***



**Иллюстрация 3. Сечи Аранго (Ceci Arango, Колумбия).
Инсталляция «BasurOro», 2017 [фото Х.И. Высоцкой]**



**Иллюстрация 4. Макико Вакисака (Makiko Wakisaka, Япония).
«Плавающий оазис», 2018. [фото Х.И. Высоцкой]**

1.2. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ РОССИЙСКОГО ТЕКСТИЛЬНОГО РИСУНКА КОНЦА XIX- НАЧАЛА XX ВЕКА

Филиппенко Наталия Анатольевна

*аспирант 17.00.06 «Техническая эстетика и дизайн»,
УО «Белорусская государственная академия искусств»,
Республика Беларусь г. Минск*

Аннотация. В настоящей публикации предпринимается попытка обозначить ключевые особенности и методы проектирования текстильного рисунка стиля модерн на территории России конец XIX – начало XX веков.

Abstract. In this publication, an attempt is made to identify the key features and methods of designing a textile pattern in the Art Nouveau style in Russia late 19th – early 20th centuries.

Ключевые слова: Модерн, текстильный рисунок стиля модерн, проектирование текстильного рисунка.

Keywords: Art nouveau, modern textile pattern, textile pattern design.

Художественный текстиль является одной из наименее исследованных сфер изобразительного искусства. В его истории встречаются практически забытые периоды. К ним относится конец XIX – начало XX веков, когда на текстильных фабриках массово производились высококачественные ткани в стиле модерн.

Модерн – своего рода интернациональный стиль. Система его закономерностей проявляется во всех странах европейской культуры одинаково, но при этом зачастую наблюдается обращение к собственным традициям, что выделяет свои особенности.

Возвращаясь к истории текстильного рисунка, можно отметить, что с 1822 года в России существенно ограничили импорт иностранных тканей, так как была введена высокая пошлина. Это побудило иностранных промышленников открывать текстильные производства на территории Российской империи. Владельцы не стремились разрабатывать новые рисунки, а делали ставку на уже узнаваемый стиль. Эстетическим

ориентиром оставались западноевропейские, а особенно французские образцы тканей. Фабрики заключали договоры с иностранными рисовальщиками на поставку рисунков, а именно на импорт эскизов и коллекций готовых образцов (так называемых абонементов). На некоторых набивных фабриках главными художниками были французы, которые воспроизводили абонементы с точностью до мельчайших подробностей. Большинство рисовальщиков выполняли ремесленную работу по копированию и адаптации образцов. Авторы этих образцов часто остались неизвестными, но были и исключения. Например, авторская мастерская О. Грюна на Трёхгорной мануфактуре Москвы, где разрабатывали самостоятельные кроки, шедшие в производство [1].

Диапазон выпускаемых тканей был весьма широк, и трудно говорить об общих стилевых предпочтениях. Помимо дорогих интерьерных тканей в стиле модерн выпускалось огромное количество ситцев в горох, полоску, клетку, с цветочным и геометрическим орнаментом, детских со сказочными сюжетами, платков к юбилеям и важным событиям и многое другое, что распространялось по просторам Российской империи и шло на экспорт. Но на мой взгляд, самыми любопытными были ткани стиля модерн или ар-нуво.

Основная часть населения страны – это крестьяне и рабочие. Для них провинциальные рисовальщики воспроизводили традиционные орнаменты. Широкое распространение ткани модерна получили в городской среде, и потребителями стали интеллигенция, купечество и мещанские слои. Текстиль играл не последнюю роль, соединял интерьерные изделия в единый орнаментальный ансамбль и способствовал новому формообразованию костюма.

Модерн ассоциируется у всех с растительным орнаментом. И раньше художники обращались к растительным мотивам, но это скорее было новые комбинации готовых форм, а с приходом модерна, изменилось понимание, исходя из принципов цельности и эргономичности, открываются новые соотношения между формой и структурой. Поэтому «флоризм» художников конца XIX – начала XX отличается от цветочных композиций предшествующих исторических периодов. Из растительного мира выделяют растения с тянущимися формами, которые способны слиться воедино с конструктивным остовом здания, предмета интерьера или одеждой человека. При зарождении стиля в Англии, текстильный орнамент был скромным и опирался на детальное изображение местной флоры.

В орнаментах художников, работающих в России, можно проследить все этапы развития европейского модерна, но культура и восприятие окружающей среды накладывают свои отпечатки [1].

Широкое распространение получило изображение луговых и болотных трав, а наиболее популярными стали кувшинки, лилии и камыш. Тонкие нитеобразные стебли, которые стремятся ввысь, завершаются крупными тяжелыми цветами, тем самым создается атмосфера неустойчивости. Зритель погружается в подводный мир, с иными пространственными отношениями, законами и жителями.

С подводным миром сопутствует и подземный мир «вечной ночи». Узловатый орнамент корневищ, с тонкими ростками, дополненный в текстильных композициях мотивами с изображением червей и личинками жуков.

Не обошли стороной и земной мир художники. Но тут есть кардинально разные подходы.

Отталкиваясь от русского фольклора, где связь между подземным, подводным и земным осуществляется через болота. Художник открывает зрителю бурелом лесов, переплетающиеся корни и стебли, мхи, лишайники, бледные с тонкой ножкой поганки, извивающихся змей, сов и филинов. Многие вызывало противоречивые впечатления, и порой, противники нового стиля называли орнаменты «Движение ленточных червей». Но в противовес этому встречались и изображение дурманящих цветов леса, садов, далёких чужеземных стран и сюжеты райских садов: египетские лотосы, тропические орхидеи, китайские хризантемы, японские ирисы. По-новому изображался сюжет райского сада. В коллекции декоративных тканей Прохоровской Трехгорной мануфактуры в 1890-1910-е годы можно насчитать около 30 вариантов сюжета райского сада [2, с. 19].

Интерес к восточному искусству, а именно, использование традиционных для японского и китайского декоративно-прикладного искусства, и графических решений форм цветочных растений: астр, хризантем, акаций и ирисов, был актуален на протяжении всех этапов модерна, но широкое применение получило в первые годы XX века.

Через развитие модерна проходила тема луговых или сорных трав. Но с трансформацией в национальное русло и использованием васильков, ромашки, земляники, лопуха, клевера, незабудки. Менялась и цветовая палитра от постельных и природных оттенков, к более контрастному цветовому решению.

Впервые в стиле модерн в графике орнамента появляется изображение микроформ строение различных растений и иных органических и неорганических веществ. Художники заглянувшие в окуляр микроскопа, открыли иной мир, где уже существовали орнаментально организованные формы. Строение оболочек клеток, кристаллы химических соединений позволили создавать не существовавшие ранее в текстильном рисунке орнаментов.

Переходя от тем изображенных на полотнах модерна к композиционному построению, хочется отметить главные направления. Самым главным является отказ от ярко выраженной симметрично-осевой композиции. Узор стремится выйти за пределы предназначенной ему рамки, мотивы сильно увеличились в размерах и изогнулись. Вытягивание по вертикали классических схем рапортных построений, отказ от жестких орнаментальных структур и распространение безрапортных композиций, предали текстильному рисунку некую недосказанность, что позволило обвинять орнаменты модерна в незавершенности. На взгляд исследователей, это является художественным приемом в концепции «растущего орнамента» [2, с. 21].

В растительных рисунках декоративных тканей модерна важную роль играет фон, его количество, цвет, фактура – все использовалось в выверенных пропорциях. Чтобы зрительно орнаментальное поле ткани было и активным элементом, и не было чужеродным в пространственной среде интерьера.

Проблема «фигура-фон» рождает новые подходы к построению отдельных форм. Включение линий, штриха, пятновой заливки цвета, точечных фактур проявление переосмысления и творческих экспериментов. Главную позицию в стиле модерн за собой оставляла линия, тем более из-за особенностей нанесения рисунка на ткань. Значение линии никогда не преуменьшалось, а в данный период еще сильнее подчеркнуло ее уникальность.

Текстильный рисунок не развивался самостоятельно. Живопись и графика активно влияли на декоративно-прикладное искусство, об этом узнавали с обзоров с выставок, которые печатались в журнале «Искусство и художественная промышленность» и европейских периодических изданиях. Русская книжная графика и плакат знакомили художника по текстилю с виртуозами графической линии, как А. Муха, Г. Фогелер, О. Бёрдсли, Т.Т. Хайне. При сравнении работ И. Билибина и тканей Прохоровкой Трёхгорной мануфактуры можно увидеть общие орнаментальные мотивы [2, с. 23].

В эпоху модерна художниками были выработаны новые методы проектирования текстильного рисунка: поиск орнаментального мотива при помощи зарисовок биоформ, обработка орнаментального мотива путём обобщения форм. Работа над текстильным рисунком обрела последовательные этапы: поиск мотива, отрисовка мотива, разработка орнаментального эскиза и колорирование. Данные этапы используются и сейчас в творческой деятельности современных дизайнеров по тканям.

В Европе к концу 1890-х годов происходит перенасыщение в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве гнутыми формами, поэтому процесс развития «волнистых линий» приостанавливается.

В России текстиль, особенно набивной, продолжает развитие, проектируется художниками и студентами художественно-промышленных училищ. Еще в первые десятилетия XX века в творческих мастерских постепенно происходит расширение фольклорного направления. А уже в предреволюционное десятилетие появляются признаки шаблонности: стандартизируются художественные приемы разработки мотива, стабилизируются размеры рапорта.

Со временем роскошный художественный текстиль, который использовался для интерьеров, что были спроектированы первоклассными архитекторами, не подходил дешевым доходным домам и купеческим лавкам. Такое противоречие достигло кульминации в начале 1910-ого, когда декоративный текстиль распространился в губернские и даже уездные города. В предреволюционный период и последующие года слишком артистичные и буржуазные ткани не подошли для идеологии пролетариата. На смену «роскоши» пришли смелые ткани авангарда со своими законами и идеями.

Текстиль русского модерна остается неизвестным для широкой аудитории и исследователей. Коллекции тканей находятся в фондах музеев и фабричных мастерских, открывают свои «миры» на редких выставках.

Проведённый анализ позволяет выделить ряд особенностей художественного проектирования текстильного рисунка стиля модерн на территории России. Проектная деятельность имеет ярко выраженные национальные черты, черпает вдохновение в местной флоре и фауне, присутствуют фольклорные сцены и мотивы. Но наряду с этим проявляется влияние японского, китайского, английского, французского искусства. Внедрение новых методов проектирования: поиск орнаментального мотива путем натуральной зарисовки биоформ и обработка орнаментального мотива обобщением форм (стилизация). Все это подвержено новым единым принципам проектирования: стилеобразующая линия в орнаментальной пластике текстильной композиции построена по законам динамического равновесия, увеличение рапортной клетки по вертикали, а иногда и по горизонтали, принцип стилизации. Работа над текстильным рисунком состоит из последовательных этапов: поиск мотива, отрисовка мотива, разработка орнаментального эскиза, колорирование [1, с. 23].

Стоит отметить, что большинство современных идей в области проектирования текстильного рисунка базируются на принципах и методах сформировавшихся в эпоху модерна, также они легли в основу современной методики обучения дизайнеров текстиля.

Список литературы:

1. Коржуева А. Принципы и методы проектирования текстильного рисунка стиля модерн. Западноевропейский и отечественный опыт: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Москва, 2006. – 28 с.
2. Ткани Москвы / авт.-сост. К. Гусева, А. Селиванова; Музей Москвы. – М.: «Кучково поле Музеон», 2019. – 240 с.: ил.

РАЗДЕЛ 2.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

2.1. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ ДЕКОРАТИВНЫХ РОСПИСЕЙ МИНЕРАЛЬНОГО КАБИНЕТА СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА

Несветайло Татьяна Николаевна

*ст. науч. сотр.,
Государственный Русский музей,
РФ, Санкт-Петербург*

THE STUDYING AND RESTORATION OF THE DECORATIVE MURALS IN THE MINERAL CABINET OF THE STROGANOV PALACE

Tatiana Nesvetailo

*Senior Research Fellow,
State Russian museum,
Russia, St. Petersburg*

Аннотация. В статье рассматривается процесс исследования и реставрации декоративных росписей сводов Минерального кабинета Строгановского дворца, выполненной в начале 2000-х годов Государственным Русским музеем.

Abstract. The article discusses the process of research and restoration of decorative paintings on the vaults of the Mineral Cabinet of the Stroganov Palace, made in the early 2000s by State Russian Museum.

Ключевые слова: реставрация памятников архитектуры; дворцы Санкт-Петербурга; история строительства и реставрации Строгановского дворца.

Keywords: restoration of architectural monuments; palaces of St. Petersburg; the Stroganov Palace construction and restoration history.

Минеральный кабинет был создан А.Н. Ворониным в начале 1790-х годов по заказу графа А.С. Строганова. Название интерьера отражает его назначение, как части целостной программы воплощения единства мироздания, подобно тому, как это было в европейских кунсткамерах. В специальных шкафах кабинета размещалась уникальная коллекция минералов, демонстрирующая творческие возможности природы, а архитектурная композиция вызывает ассоциации с храмом (купольное завершение, двенадцать колонн, хоры), что позволяет назвать Минеральный кабинет «Храмом природы». В плане кабинет представляет собой небольшое прямоугольное помещение, разделенное на три части: средняя – с овальным отверстием и ложным пологим куполом и небольшие боковые части, перекрытые кессонированными сводами.

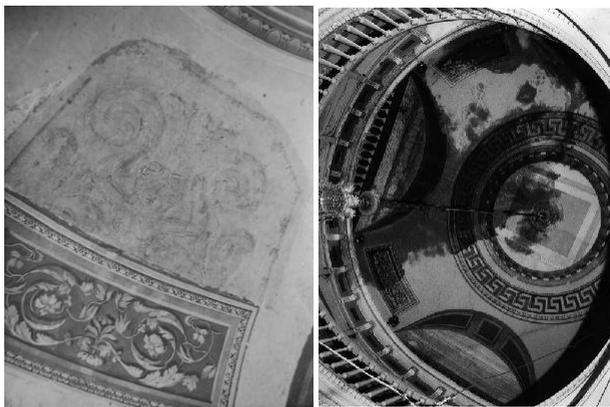
Автором росписи купола, имитирующей пять проемов: центральный круглый и четыре арочных, предположительно является П. Гонзаго, выполнивший ее в начале XIX века (приблизительно в 1804 году) поверх более ранней. Пьетро ди Готтардо Гонзаго (1751-1831) – итальянский театральный художник, с 1792 года работал в России. Он писал архитектурно-перспективные декорации в стиле классицизма, главным образом для придворных театров, а также выполнял монументально-декоративные росписи, которые благодаря иллюзионистическим эффектам служили как бы продолжением реально существующей архитектуры. Росписи подобного характера были сделаны в так называемой галерее Гонзаго в Павловском дворце. Очевидна стилистическая близость в приведенных ниже иллюстрациях.



***Рисунок 1. Вид росписи купола Минерального кабинета
Строгановского дворца***

***Рисунок 2. Плафон Тронного зала Павловского дворца. Роспись по
эскизу П. Гонзаго воссоздана в 1957-1958 гг. бригадой А.В. Трескина***

В 1940 году проводилась реставрация живописи купола Минерального кабинета группой художников под руководством Н.В. Перцева. При расчистках были обнаружены и сфотографированы фрагменты более ранней фигуративной росписи. Автор предшественника П. Гонзаго не установлен. Во время Великой отечественной войны росписи был нанесен большой ущерб, поэтому при послевоенных реставрационных работах, которые проводились в 1949 году, внимание было уделено, главным образом, укреплению и реставрации сохранившегося красочного слоя и воссозданию утраченных фрагментов росписи.

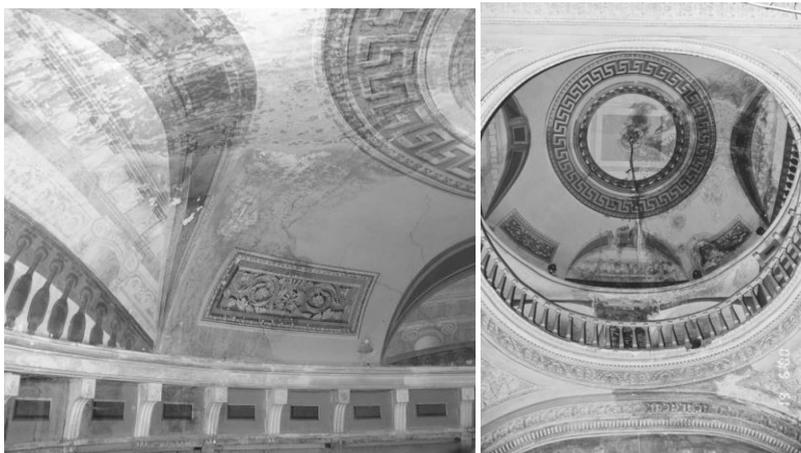


***Рисунок 3. Фрагмент более ранней росписи купола,
обнаруженный при расчистках в 1940 году***

Рисунок 4. Масштаб протечки 1989 года

Во время последней реставрации, выполненной Русским музеем в первой половине 2000-х годов, было произведено всестороннее обследование живописи, находившейся к этому времени в аварийном состоянии. В результате грандиозной протечки, которая случилась в 1989 году из-за аварии теплосети на чердаке, очень пострадала роспись купола. «Штукатурное основание, грунт, красочные слои пропитались растворами солей с выходом на поверхность в виде скоплений белых кристаллов. Значительные участки росписи покрылись пятнами ржавчины. Потоки воды по внутренней стороне купола оставили черные маслянистые пятна и следы подтеков на хрупкой клеевой живописи. Потоки воды частично вымыли пигменты из красочного слоя, и на этих участках он изменился в тоне и цвете. Произошла деструкция связующего и распыление красочного слоя. В результате было утрачено почти 50% росписи» [2, с. 3].

Перед началом реставрационных работ были проведены физико-оптические, микологические и химико-технологические исследования. На момент начала реставрации по центру купольного свода наблюдалась утрата штукатурных слоев до деревянной конструкции свода диаметром 25 см. На отдельных участках штукатурный слой провисал вместе с дранкой. Первоначальная живопись находилась под существующими красочными слоями и несколько отличалась по композиции и колориту, согласно исследованиям 1949 года.



**Рисунки 5, 6. Фрагменты живописи
Минерального кабинета до реставрации**

Для реставрации росписи купола потребовалась длительная очень трудоемкая и кропотливая работа. Если для темперно-клеевой живописи сводов первого яруса, пострадавшей от протечек меньше купола, требовалась только расчистка от загрязнений, укрепление и восполнение утрат грунта и красочного слоя, то в случае росписи купола необходимо было сначала ликвидировать последствия протечки. Много времени заняли такие процессы, как водная вытяжка старого реставрационного клея и высолов с помощью компрессов из фильтровальной бумаги. Затем нужно было удалить пылевые наслоения с живописной поверхности и антисептировать красочный слой, грунт, штукатурный слой и обнаженные деревянные конструкции. «Аварийные участки живописи были многократно насыщены клеевым раствором (рыбий клей 1%, катамин АБ 1%)» [2, с. 5]. «Укрепление живописного слоя было выполнено 2-процентным раствором осетрового клея с добавлением спирта и антисептика «Септодор». При составлении колеров использовались перетертые натуральные пигменты» [3, с. 468].

Реставрационные работы были осуществлены художниками-реставраторами Н.В. Малиновским и Ю.В. Смолянским, а также студентами СПбГХПА им. А.Л. Штиглица М.Г. Рогозным, И.А. Платовой, М.В. Шевченко.



Рисунок 7. В процессе реставрации росписи сводов Минерального кабинета. На фото реставратор Ю.В. Смолянский

Рисунок 8. Роспись купола после реставрации

Список литературы:

1. Кузнецов С.О. Строгановский дворец: архитектурная история / С.О. Кузнецов – СПб.: Коло, 2015.
2. Методика проведения реставрационных работ на монументальную клеевую живопись на сводах Минерального кабинета Строгановского дворца. Составил художник-реставратор Н.В. Малиновский. – СПб., 2003.
3. Строгановский дворец: послойная расчистка. Из истории реставрации знаменитого здания Санкт-Петербурга. – Москва: Эжмо, 2017. С.458-487.

2.2. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ОСОБЕННОСТИ ГУЦУЛЬСКОГО НАРОДНОГО ЖИЛОГО КОМПЛЕКСА

Лебедева Надежда Анатольевна

*доктор философии в области культурологии,
профессор философии Международной Кадровой Академии (г. Киев),
действительный член Евразийской Академии телевидения и радио,
Украина, г. Киев*

FEATURES OF THE HUTSUL FOLK RESIDENTIAL COMPLEX

Nadezhda Lebyedyeva

*Doctor of Philosophy in the field of Cultural Studies,
Professor of philosophy of the International Personnel Academy in Kiev,
full member of the Eurasian Academy of Television and Radio,
Ukraine, Kiev*

Аннотация. Весь жилой комплекс гуцульской семьи содержал в себе некие сакральные элементы. С одной стороны, упомянутые в данной статье элементы сакрального имели следствие архаических верований, с другой – были наполнены священными элементами христианства, которые воплощались с помощью народных ремесел таких как резьба по дереву, вышивка, ткачество и ковроткачество.

Abstract. The entire residential complex of the Hutsul family contained some sacred elements. On the one hand, the elements of the sacred mentioned in this article had a consequence of archaic beliefs, on the other hand, they were filled with the sacred elements of Christianity, which were embodied with the help of folk crafts such as woodcarving, embroidery, weaving and carpet weaving.

Ключевые слова: гуцулы; сакральные элементы; гражда; хижина; оберег; Карпаты; сундук.

Keywords: hutsuls; sacred elements; fence; hut; amulet; Carpathians; chest.

Народные архитектурные особенности гуцульского сельского жилого комплекса вызывают особенный интерес со стороны учёных. А.К. Байбурин [3], Д. Берчу [4], З.Е. Болгарович [9], В.В. Вечерский [11], [12], Д.Н. Гоберман, П.П. Кононенко [19], В.И. Наулко [24], В.М. Половец [26] отмечали самобытность и уникальность оформления жилищного комплекса и особенности интерьера гуцульского ареала. Поскольку для гуцулов характерно одиночное горное существование, то и жилой комплекс представляет собой проекцию крепости [8], хотя и изготовленной из деревянных срубов. Жилой комплекс практически не потерял своей самобытности даже в наше время. Напротив, строения – подобие гуцульских хижин распространяются на территории современной Украины в качестве туристического элемента.

Известный антрополог и этнограф Ф.К. Вовк [1], [23] отмечает, что примером начала образования сел стали гуцульские поселки. "У гуцулов села как такового еще нет, есть некий его начинающий формирование рудимент. Отдельные ячейки – дома-дворы гуцулов, окружены обработанными кусками почвы, разбросаны по горам на разной высоте, на расстоянии от версты до 4-5 слоев друг от друга, в зависимости только от того, где находится вода" [13, с. 92]. Возле горных рек существует большее количество строений. В подобных долинах также построены церкви, магазины, но без "гражды". Все это в совокупности и составляло начало современных сел.

"К такому "селу" зачисляются временно сотни дворов и иногда две-три тысячи населения, ибо до сих начал села приписаны все центры с их населением, лежащие в той же окрестности на определенном расстоянии. Такие почти все гуцульские села Яворов, Криворивня, Долгополе, Брустуры, Река, Белый Поток, Требуше и др. А там, где сходится несколько долин, развились уже значительно большие поселения, такие как Жабье, Сторонець-Путилов, Селятино, Богданов, Ясенево" [13, с. 92].

Самым популярным видом жилья была хижина. По определению исследователя, у гуцулов хижинкой называют примитивные строения, где живут дровосеки и сплавщики в горах. "Это шестиугольный или восьмиугольный сруб с пирамидальной деревянной крышей, имеющей отверстие сверху, как в юрте у чукчей. Разница заключается здесь только в том, что верхнее отверстие хижины служит только для выхода дыма, и не играет роли дверей. А сами двери находятся сбоку и ведут к небольшим сеням, откуда вторые двери ведут уже внутрь самой хижины. Внутри хижины находится костер, а вокруг нее радиально стоят лежанки для рабочих" [13, с. 90].

Большая современная энциклопедия определяет хижину, как "временное жилье чабанов и лесорубов в виде шалаша, которое обычно выстраивалось из подручного материала (кольев, веток). Впоследствии в XX веке трансформировалось в круглую в плане ресторацию с очагом посередине зала для посетителей" [10, с. 123]. Надо отметить, что современная хижина – это достаточно цивилизованное здание, которое является частью современного туристического бизнеса Карпатского региона. Круглая основа хижины и центр через который выходил дым, символизировали появление первой звезды над плоскостью Земли в архаическом представлении, то есть хижина имела магические свойства, связи между людьми и миром природы, миром богов, которым поклонялись до принятия Христианства.

Одиночные здания гуцулов на холмах имеют ограждения, так называемые "гражды". "Насколько характерны гуцульские поселки для образования села, настолько интересны и гуцульские гражды как яркий образец вполне замкнутого двора. Собственно гражда означает не дом, а высокий забор из досок с крышей, он замыкает двор с главной стороны" [13, с. 92]. Дом с граждой называют еще просто – гражд. По определению Ф. Вовка, "дом с граждой – это дом на две половины, с кладовой (клеть) и прижимами, находящимися под одной с ним крышей и которые образует высокий деревянный забор; возле дома этот забор подходит под его крышу, а спереди имеет свою отдельную крышу, что спускается одним, достаточно узким, склоном, а вторым, очень широким – во двор, где под ним и находится помещение для скота, дров и орудий труда. Итак, весь гуцульский центр "оседок", то есть двор, имеет в своём составе дом со всеми исключительно хозяйственными постройками, вполне замкнутый и сообщается с окружающим миром только воротами против дома (а иногда сбоку) и небольшой калиткой, с задней или боковой стороны, ведущей к саду или на огород" [13, с. 93].

М.В. Гнатюк в своем научном исследовании отмечает, что отделка жилых зданий традиционно была украшена резьбой. "Украшали жилые дома (балки, косяки, карнизы, наличники, колонки, столбцы), резьбой и инкрустацией украшали мебель, посуду, кресты, обереги, и др. На них изображались мотивы розеток, зубцов, крестов, волнистых и ломаных линий. От старославянского способа отделки по дереву, известные сегодня у резчиков Гуцульщины, техники гравировки и трехгранные-виемчатые резьбы получили широкое распространение [14, с. 11].

"В самой Гуцульщине, по мере того как ячейки спускаются в долины, дом начинает изолироваться от хозяйственных зданий и медленно открывается. Начинается это обычно с того, что перед домом

исчезают гражды, и таким способом двор, оставаясь по-прежнему, четырех коренных, становится открытым спереди" [13, с. 95].

В. Белый [7] М. Гнатюк [14] проводили экспедиционные исследования украшенных резьбой образцов архитектуры народных жилищ из дерева в селах Раховского, Верховинского, Косовского районов Гуцульщины. Было установлено, что простые орнаментальные резьбы на домашних предметах является продолжением древней художественной традиции, которая видоизменялась в культурных парадигмах эпох. "Народная деревянная архитектура Украинских Карпат XIX - начала XX в., сохраняет характер отделки интерьеров жилых сооружений XVI- XVII века" [14, с. 11]. Отделка резьбой Гуцульщины в наше время распространяется по всей Украине, как следование модным дизайнерским тенденциям, и это, действительно, красиво.

Ф. Вовк принимал за первоначальную форму двора гуцульский центр с граждой и от него вывел эволюцию славянского дома. Отличие гуцульского дома заключается в том, что построен он бревенчатым срубом, "покрытый деревянной крышей, что распространена и на переднее ограждение, гражду, и поэтому дом закрыт со всех сторон. На форме крыши заметны оставшиеся пережитки соломенной крыши: она четырехскатная и завершается высоким продольными гребнем, а ребра – немного закругленные. Между типом гуцульского дома с "граждой" и домами гуцульского Подгорья, конечно, существует и ряд переходных форм. Уже у Подгорья гуцульских Карпат, в селе Ясень на Прислопе начинаются небольшие или совсем небеленые, или отчасти обмазанные глиной домики с деревянной крышей. В гуцульском Ясене дома уже небеленые, с высокой гуцульской крышей и пристройками сзади, но еще без гражды, а в Яворове, Жабье, в селах, лежащих выше, по Черной Тисе, и в других уже горных селах, гуцульские дома достигают своего полного развития и замкнутости" [13, с. 97].

Г. Лозко акцентирует внимание на том, что забор из древних языческих времен выполнял роль магического оберега, то есть представлял собой замкнутый круг, куда злые силы не могли проникнуть. "В Карпатах – это шесты, прикрепленные к столбам, или частокол. На западе Карпат – плетень, плетеный из ветвей ели, лещины или лозы. Лучшим магическим оберегом считается забор из осины, потому что она предохраняет от нечистых духов" – пишет исследовательница [21, с. 459].

Характерной деталью гуцульского сельского жилого комплекса является крыльцо. "В Карпатах крыльцо всегда находится под общей крышей с домом, до половины бывает закрытым, и его поддерживают почти всегда резные столбики, упирающиеся вверху в горизонтальные брусья, которые держат на себе крышу; брусьев этих бывает иногда

даже три, и посередине дома концы её срезаны таким образом, что каждый нижний брус короче верхнего. В такой галерее делают одну или две маленьких калитки под несколько изогнутым деревянным "начилком", преграждающие вход безрогим и другим домашним животным. Печь у гуцулов делают из кафеля, ставят всегда в углу между задней стеной дома и стенкой сеней, у самых дверей" [13, с. 97]. "Одной из малоисследованных участков в украинском искусстве остается интерьер народного жилья региона Украинских Карпат и Прикарпатья XIX-XX вв. Исторически и культурно сформированная предметно-пространственная среда аккумулировала архитектурно-технологические и художественно-декоративные достижения нашего народа в сфере материальной культуры и художественного ремесла" [14, с. 3].

По мнению Н.В. Гнатюк, построению и отделке культовых сооружений, изучению резных сакрально-мифологических элементов жилого интерьера, уделялось мало внимания. "Значительное количество элементов народного интерьера и жилой архитектуры из дерева под влиянием неблагоприятных факторов (природных, социальных) испытывали разрушения, а те что сохранились, требуют выявления, учета и охраны" [14, с. 3].

Г. Лозко, изучая этнографию Украины отмечает, что порог является символом начала и окончания дома. "По древним поверьям, именно под порогом находятся души умерших предков, которые охраняют род" [21, с. 454]. Лошадиная подкова наделяется у гуцулов магическими свойствами. Считают, что она приносит счастье обладателям дома. Именно поэтому ее прибивают над дверью на пороге. Разговаривать с соседом через порог считается невоспитанностью. Читаем у Федора Вовка: "Вход в дом – из сеней; у самого входа с одной стороны – печь в углу, с другой – в другом углу или у печки – полка или полка для посуды, между печью и так называемой "причилюю", то есть узкой стеной дома находится пол, то есть деревянный помост для сна, или движимая кровать, на так называемом красном углу, под образами, располагают стол, вдоль стен – ряды, а у стола – скамейку, то есть подвижную лавку; в углу, между дверью и печью, кочерги (кочерги), в другом углу, у шкафчика, – образец с водой (когда он не стоит в сенях)" [13, с. 113].

Мисники были неотъемлемым элементом интерьера народного жилья. Первые конструкции, по утверждению М. Гнатюка, использовались как подставки для хранения посуды, придавая интерьеру особенное своеобразие. "В отделке полок на Прикарпатье применялся резной и ажурный декор" [14, с. 16]. Интересно, что в наше время такие дома сохранились в Карпатах. Они перешли преимущественно

по наследству. Интерьер гуцульского дома может быть разнообразным: у кровати или печи может быть помещен мисник.

В доме ставят сундуки. "Свадебные сундуки из с. Перегинское, Ценява на Рожнятинщине отличаются композиционно-уравновешенным расположением орнаментальных мотивов. Тесно соединив в себе утилитарно-эстетические и семейно-обрядовые функции, сундуки стали главным объектом свадебных передвижений и исследований в интерьере народного жилья и быта" [14, с. 16].

В углу размещают иконы. Иконы могут стоять на полках, которые маскируют угол, или на двух полочках, входящих в него. "Полки эти называются божницы и как к возможности и силы артистического таланта хозяина, бывают украшены резными украшениями, иногда очень красивыми. Перед образами вешают лампадку или голубка, который сделан из длинного круглого куска теста или даже из пасхального яйца, к которому приделаны сложенные фалдочками разрисованные бумажки, которые представляют собой крылья и хвост, из теста тоже делают что-то вроде головки. А сами образы обкладывают как можно тщательно засушенными цветами: бархатцами, васильками, гвоздиками, барвинком т. д., головками мака и ароматными травами" [13, с. 113].

В наше время сохранилась традиция наличия драпировки из полотенца над или под образами, которую также называют божницей, особенно когда она сделана специально для этого и, кроме вышитых концов, имеет еще вышивку и на одном из длинных краев. "Именно здесь, возле богов, ставят бутылочку со святой водой из Иордана как лекарство или охранное средство против всякой напасти, страстную свечу, то есть свечу, горящую во время чтения страстей, которую зажигают во время большой грозы или когда кто-нибудь умирает" [13, с. 113].

Красный угол – это священное место в доме. "Здесь находятся домашние Боги, сажают почетного гостя, сидят невесты, ставят синагоги (специальные полочки для священных образов, в древности – статуи), украшенные вышитыми полотенцами" [21, с. 455].

Заслуживает внимания такая деталь интерьера как стол. М. Гнатюк подробно исследовал художественные изделия из дерева в интерьере народного жилья Украинских Карпат и Прикарпатья XIX – первой половины XX в., их историю, типология и художественные особенности. Современный ученый пишет: "Столы относят к числу наиболее декорированных резьбой мебели. Первые конструкции столов, состояли из четырех забитых в землю брусьев и накрытых сверху доской (столешницей) не имели резных украшений, как и столы второго типа на перекрестных ножках ("козлы"), что появились позже. Третий тип

построен на двух боковых, соединенных между собой профилированных стойках. К четвертому относятся царгами столы на точеных или строганных на грани ножках, подстоля которых чаще всего становилось предметом убранства резьбой" [14, с. 15]. Стол также имеет магическую силу, символизирует достаток в семье. "Его первым заносят в новый дом, на него кладут хлеб-соль, ставят ритуальные блюда. На стол грех садиться или класть шапку" [21, с. 455]. Название стол происходит от древнего обычая стелить полотенце, чтобы класть пищу. "Не застеленный стол – символ бедности или скупости хозяев. Обед или пир за столом объединял людей и устанавливал хорошие отношения. Поэтому пища за одним столом с врагом считается унижением человеческого достоинства" [21, с. 455].

Ф. Вовк пишет, что "у гуцулов стол особенно, кроме особой прочности, отмечается еще иногда роскошными резными украшениями. Нижняя часть одновременно служит и как сундук" [13, с. 114]. И это действительно так – резьбой по дереву, волшебными узорами украшают гуцулы свои изделия-столы.

Г. Лозко описала использование сундука, выполняющего функцию стола. "Стол-сундук состоит из двух частей: нижнюю под столную использовали для хранения различных вещей, одежды, ценных бумаг и т. д., а верхнее укрытие служило как стол. Чтобы получить какую-то вещь, крышку стола отодвигают" [21, с. 455]. М. Гнатюк отмечает, что для этнической группы Украинских Карпат, гуцулов, "характерно региональное своеобразие оформления и декора жилья" [14, с. 13].

В общем, сундук является традиционным видом мебели в Украине, где хранились одежда, драгоценности, украшения и полотно. "Сундук был частью девичьего приданого: чем больше и красивее сундук, тем богаче невеста. Девушка, оставляя родительский дом, вывозила свой сундук в дом мужа, где пользовалась им всю жизнь. Сундук передавали по наследству только после смерти ее владелицы. Внутри сундук имел небольшой в виде прибитой к стене коробочки, "прискринок" для хранения мелких вещей, украшений, картин. Чтобы полотно и одежда в сундуке не портились от долгого хранения, в прискринок клали узелок табака (от моли). Сундуки в Украине были двух типов: с двускатной крышкой и с прямой (позднее – полукруглой) выпуклой [21, с. 455]. В сундук нельзя было заглядывать чужим, это была тайна хозяйки.

Ф.К. Вовк уделяет достаточно много внимания общему описанию сундука. По его исследованиям, понятие сундука в украинской этнографии немного "отошло от того, что это слово означало у римлян (*scrinium*), хотя сама вещь существует до сих пор на Украине под названием бодни. Бодня – это невысокая кадлушка, или долбленая, или

составленная из клепок и обручей с приспособленным к ней верхом и с замком, она исключительно служит девушкам и женщинам для укрытия их имущества. А словом "сундук" зовут теперь то, что римляне звали *agea*; сундук бывает достаточно большой, деревянный (иногда окован), в Украине он почти всегда разрисован цветами или (больше всего у гуцулов) оснащен резьбой; его часто ставят на четырех небольших колёсиках, чтобы легко передвигать с места на место. Гуцульский сундук, напоминающий своей формой что-то вроде саркофага с двускатным верхом, отличается, кроме оригинальных резных украшений, еще и тем, что в нем, как в римской *ruxis*, вдоль края верха сделан жолобчик, который покрывает собой целый край сундука" [13, с. 114].

Кровать у гуцулов также была украшена. "Древнейшим видом" постели "считается деревянный настил. На его смену пришла рамная конструкция на четырех ножках-столбах. С применением горизонтального членения, верхние края спинок начали украшать профилированной резьбой. На Гуцульщине рамные конструкции кроватей появились в XIX столетии и сразу стали объектом для украшения" [14, с. 16].

"Кроме того, у них не лишены особого интереса и некоторые хитрые применения в отношении самого сооружения кровати, которые имеют в виду блох и клопов, они заключаются в том, что кровать делают на очень высоких ножках, и добраться до неё не всякий сможет, не подставив что-нибудь для того, или кровать ставят на два продленных бруска, приделанных с одной стороны к стене, а с другой – к печи таким способом, что ножки совсем не касаются пола" [13, с. 114].

Таким образом, каждая деталь интерьера имела свое, так сказать, лицо, выраженное деревянной резьбой, узорами, поскольку гуцульские мастера вкладывали и вкладывают душу в создание своеобразных оберегов для хозяев дома. "Над кроватью или полом подвешивают на шнурах, прикрепленных к потолку, жердь, что также у гуцулов покрыта причудливыми резными украшениями, на которую вешают одежду. Так же над кроватью или полом, или у него подвешивают, иногда совершенно особым способом, колыбель для ребенка, при этом надо отметить, что эта мебель на Украине никогда не бывает стоячая, на ножках или на дуговых подставках, а всегда висящая. Иногда это просто деревянная рама с подвешенным к ней прямоугольным полотняным мешком, а иногда это – лубяная корзина с полотняным дном или еще иногда деревянная коробка, порой очень хорошей формы" [13, с. 114]. "Гуцульские колыбели иногда украшали розетками и крестами в контурной, трехгранной технике, а колыбели-качалки на ножках с полудугами основанной техникой прорезывания" [14, с. 16].

Итак, весь жилой комплекс гуцульской семьи содержал в себе некие сакральные элементы. Он представлял собой проекцию крепости, изготовленной из деревянных срубов. Отделка жилых зданий традиционно была украшена резьбой, которая также выполняла функции оберега, защиты от злых сил. Гражда выполняла роль магического оберега, представляя собой замкнутый круг, через который злые силы не могли войти в дом. Детали интерьера: столы, сундуки и т. п. также служили своеобразными защитниками для хозяев от тёмного умысла, который мог пробраться в дом и посягнуть на счастье семьи. С одной стороны, упомянутые элементы сакрального имели следствие архаических верований, с другой – были наполнены священными элементами христианства, которые воплощались с помощью народных ремесел таких как резьба по дереву, вышивка, ткачество и ковроткачество.

Список литературы:

1. Арсенич П. Дослідники та краєзнавці Гуцульщини. Довідник / Петро Арсенич, Ігор Пелипейко. – Косів: Писаний Камінь, 2002. – 280 с.
2. Арутюнов С. А. Народы и культуры. Развитие и взаимодействие / Сергей Александрович Арутюнов. – М.: Наука, 1989. – 247 с.
3. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / Альберт Кашфуллоевич Байбурин. – Ленинград: Наука, 1983. – 191 с.
4. Берчу Д. Даки. Древний народ Карпат и Дуная [пер. с англ. Н.И. Лисовой] / Думитру Берчу. – М.: Центрополиграф, 2008. – 192 с.
5. Бідношия Ю. «Сплавщик – це було дуже гонорово» (До етнографії сплаву на Гуцульщині / Юрій Бідношия / Народна творчість та етнологія. – 2013. – № 6 (346). – С. 82–96.
6. Білий В. Вироби сакрального призначення у творчості сучасних косівських митців художнього дерева / Віктор Білий // Народознавчі Зошити. – 2008. – № 1–2. – С. 140–145.
7. Білий В. Формування індивідуального стилю у творчості народних майстрів художньої обробки дерева (На прикладі різьбярських династій Шкрібляків та Корпанюків) / Віктор Білий // Народна творчість та етнографія. – 2010. – № 4. – С. 105–109.
8. Биркхан Г. Кельты: история и культура; [пер. с нем. Н. Чехонадской] / Гельмут Биркхан. – М.: Аграф, 2007. – 512 с.
9. Болтарович З.С. Українські Карпати. Культура / Зоряна Євгенівна Болтарович, Михайло Степанович Глушко, Орест Михайлович Голубець і др. – К.: Наукова думка, 1989. – 200 с.
10. Велика сучасна енциклопедія. У 10 т. Т.5 К-Л / уклад. А.С. Івченко. – Харків: Книжковий Клуб "Клуб Сімейного Дозвілля", 2013. – 352 с.

11. Вечерський В. В. Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України / Віктор Васильович Вечерський. – К.: НДПТІАМ Головкиїв архітектура, 2002. – 594 с.
12. Вечерський В. В. Українська дерев'яна архітектура / Віктор Васильович Вечерський. – К.: Балгія-Друк, 2006. – 64 с.
13. Вовк Х. К. Студії з української етнографії та антропології / Хведір Кіндратович Вовк. – К.: Мистецтво, 1995. – 336.
14. Гнатюк М. В. Художні вироби з дерева в інтер'єрі народного житла Українських Карпат і Прикарпаття XIX - першої половини XX ст. (Історія. Типологія. Художні особливості): дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06 "Декоративне і прикладне мистецтво" / Гнатюк Михайло Васильович. – Львів, 2000. – 170 с.
15. Гоберман Д. Н. Искусство гуцулов / Давид Ноевич Гоберман. – М.: Советский художник, 1980. – 215 с.
16. Етнографія України: Навчальний посібник / за ред. С. А. Макаруча. – 2-е вид., перер. і доп. – Львів: Світ, 2004. – 520 с.
17. Этнография: Учебник / под ред. Ю. В. Бромлея, Г. Е. Маркова. – М.: Высшая школа, 1982. – 320 с.
18. Історія міст і сіл Української РСР: У 26 т. – Т. 7: Закарпатська область / П. Т. Тронько. – К.: Головна редакція УРЕ АН УРСР, 1969. – 812 с.
19. Кононенко П. П. Українознавство. Підручник для вищих навчальних закладів / Петро Петрович Кононенко. – К.: Міленіум, 2005. – 680 с.
20. Ларіонова Л. П. Рушник як елемент духовної культури українців: методична довідка / Л. П. Ларіонова. – Чернігів, 1995. – 85 с.
21. Лозко Г. С. Українське народознавство / Галина Сергіївна Лозко. 2-е вид., перероб. і доп. – К.: АртЕк, 2004. – 472 с.
22. Музей історичних коштовностей УРСР: Фотоальбом / упор. О. Д. Ганіна, О. В. Старченко, Ж. Г. Арустамян, Б.Б. Гарбуз. – К.: Мистецтво, 1984. – 143 с.
23. Народознавча спадщина Хведора Вовка: У 2 кн. – К., 2011 – 2012.
24. Наулко В. І. Культура і побут населення України: Навчальний посібник / В. І. Наулко, Л.Ф. Артюх, В. Ф. Горленко. – 2-е вид., доп. та перероб. – К.: Либідь, 1993. – 288 с.
25. Подольська Є. А. Культурологія: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / Єлізавета Ананіївна Подольська, Володимир Дмитрович Лихвар. – Харків: Золоті ворота, 2003. – 248 с.
26. Половец В. М. Українознавство. Курс лекцій: Навчальний посібник для студентів вищих закладів освіти / Володимир Михайлович Половец. – Чернігів: Просвіта, 2006. – 216 с.

РАЗДЕЛ 3.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

3.1. КЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ, ВИЗАНТИЙСКАЯ И НОВОГРЕЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

СЕМАНТИКО-МОТИВАЦИОННАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ ДИАЛЕКТНОЙ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОЙ ЕДИНИЦЫ ПЯЛИТЬ ГЛАЗА (НА МАТЕРИАЛЕ НАЦИОНАЛЬНОГО КОРПУСА РУССКОГО ЯЗЫКА)

Абдульхасан Саад Джумаа

*ассистент кафедры русского языка и литературы,
Багдадский университет,
Республика Ирак, г. Багдад*

SAAD JUMAAN ABDULHASAN SEMANTIC- MOTIVATIONAL RECONSTRUCTION DIALECT PHRASEOLOGICAL UNIT STAIN EYES (BASED ON THE MATERIAL OF THE NATIONAL CORPUS OF THE RUSSIAN LANGUAGE)

Mogami Azzam al Ahmad

*assistant Professor,
Department of Russian language and literature, University of Baghdad,
Republic of Iraq, Baghdad*

Аннотация. В статье произведена семантико-мотивационная реконструкция диалектной фразеологической единицы ПЯЛИТЬ ГЛАЗА (ДФЕ), для которой предложены три процедурных этапа анализа: первый процедурный этап анализа – это раскрытие мотивационной

основы семантической конфигурации компонентов ДФЕ ПЯЛИТЬ ГЛАЗА, связанные с этнокультурной семантикой в ее внутренней прагматике и с выявлением архетипной символики; второй процедурный этап анализа направлен на реконструкцию ДФЕ ПЯЛИТЬ ГЛАЗА как ценностного артефакта, который представлен в сфере обыденного сознания носителей языка, т. е. является продуктом концептуального сознания; третий процедурный этап анализа связан с рассмотрением ДФЕ ПЯЛИТЬ ГЛАЗА как продукта языкового сознания представителей своего этноса. Эта ДФЕ была рассмотрена на трех уровнях реконструкции: на семантическом уровне как смысловом пространстве зафиксированы основные значения компонентов ДФЕ, которые были проанализированы путем определения логических отношений между ними; на мотивационном уровне было зафиксировано внутреннюю и внешнюю плоскости ДФЕ; уровень культурной символики позволил выйти за рамки языковой системы в сферу коммуникативного поведения, где было доведено его закономерное продолжение чисто лингвистического понятия мотивации. Если первый процедурный этап анализа – это раскрытие мотивационной основы семантической конфигурации компонентов ДФЕ ПЯЛИТЬ ГЛАЗА, связанные с этнокультурной семантикой в ее внутренней прагматике и с выявлением архетипной символики, второй процедурный этап анализа направлен на реконструкцию ДФЕ ПЯЛИТЬ ГЛАЗА как ценностного артефакта, который представлен в сфере обыденного сознания носителей языка, т. е. является продуктом концептуального сознания, то третий процедурный этап анализа связан с рассмотрением ДФЕ ПЯЛИТЬ ГЛАЗА как продукта языкового сознания представителей своего этноса.

Abstract. The article has an attempt to make a semantic-motivational reconstruction of the dialect phraseological unit SUSPENDING EYES (DPU). The three procedural stages of analysis are proposed: the first procedural stage of analysis is the disclosure of the motivational basis of the semantic configuration of the components of the DPU of SUSPENDING EYES associated with ethnocultural semantics in its inner pragmatics and with the identification of archetypal symbolism; the second procedural stage of the analysis is aimed at reconstructing the DPU of SUSPENDING EYES as a valuable artifact, which is represented in the sphere of everyday consciousness of native speakers, i.e. is a product of conceptual consciousness; the third procedural stage of the analysis is associated with the consideration of the DPU of SUSPENDING EYES as a product of the linguistic consciousness of representatives of their ethnic group. This DPU has been considered at three levels of reconstruction: at the semantic level as a semantic space, the main meanings of the components of DPU have been fixed, which were analysed by determining the logical relations between them; at the motivation level,

the inner and outer planes of the DPU have been recorded; the level of cultural symbolism made it possible to go beyond the framework of the linguistic system into the sphere of communicative behaviour, where its logical extension of the purely linguistic concept of motivation was brought. If the first procedural stage of the analysis is the disclosure of the motivational basis of the components of SUSPENING EYES (DPU), associated with ethnocultural semantics in its internal pragmatics and the identification of archetypal symbolism, the second procedural step of the analysis is aimed at reconstructing SUSPENING EYES (DPU) as a valuable artifact that is represented in the field of everyday life consciousness of native speakers, i.e. since it is a product of conceptual consciousness, the third procedural stage of analysis is associated with the consideration of SUSPENING EYES (DPU) as a product of linguistic consciousness of representatives of their ethnic group.

Ключевые слова: семантико-мотивационная реконструкция, диалектная фразеологическая единица ПЯЛИТЬ ГЛАЗА, семантический, мотивационный уровень, внутренняя и внешняя плоскости ДФЕ, культурный уровень, мотивация.

Keywords: semantic-motivational reconstruction, dialect phraseological unit SUSPENING EYES, semantic, motivational level, inner and outer planes of the DPU, cultural level, motivation.

Постановка проблемы. На современном этапе развития лингвистики текста прослеживается тенденция к употреблению диалектных фразеологических единиц русского языка (далее – ДФЕ) (например, *новгородской* (Н. Лавров) и др. областей) в текстах разных жанров (художественных и нехудожественных), что привлекает внимание ученых к изучению состава и употребления ДФЕ (В. Архангельский, В. Виноградов, Б. Ларин, А. Молотков, В. Телия и др.), что положительно повлияет на лексикографическую разработку словарей такого типа.

Современные студии диалектной фразеологии русского языка имеет в своем арсенале огромное количество лексикографической продукции, что сактуализировало вопросы в лингвистической компаративистике, связанные с семантико-мотивационной реконструкцией [1, с. 3] таких единиц, которая расширяет свои задачи, к которым теперь входит не только объяснение значения архетипов / этимонов, но и воспроизведения номинативной и культурно-прагматической ситуации, которая способствовала появлению как отдельных слов, так и ДФЕ (и собственно, языковых и концептуальных картин мира) и их дальнейшему развитию.

Эти задачи, по мнению А. Березович, должны быть трансформированы на разные участки указанных полей [там же], в которых особое место занимают те единицы, которые приобрели значение ДФЕ.

Цель статьи – произвести семантико-мотивационную реконструкцию диалектной фразеологической единицы *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА*.

Анализ последних исследований и публикаций. В современной русской диалектологии представлено огромное количество фундаментальных работ, которые посвящены изучению различных языковых уровней русских говоров. При этом *диалектная фразеология* как самостоятельная база знаний, где уже была сделана попытка описать: 1) фразеологический состав русских народных говоров, а именно: функционально-семантическую таксономию сибирского фразеологического материала (А. Федоров); 2) семантические классы ФЕ, которые употребляются в псковских говорах и описывают человека, время и количество (Л. Ивашко); 3) преобразования как в компонентах, так и в образах, которые составляют основу «фразеологизированных словосочетаний» в псковских говорах (Л. Костючук); 4) динамику фразеологической системы русского языка (В. Мокиенко); 5) смысловую структуру диалектных фразеологических единиц говоров Новгородской области (Н. Лавров). При этом грамматическая составляющая диалектной фразеологии рассматривалась в работе Н. Колебева, а отдельные грамматические свойства ФЕ в трудах А. Окунева, Г. Лебедевой, Ф. Никоновой, А. Хуснутдинова и др.

Фактический материал. Материал для анализа и описания был заимствован с официального ресурса Национального корпуса русского языка (URL: <http://www.ruscorpora.ru>), который позволил отыскать 18 документов художественного и нехудожественного характера, где прослеживается ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА*, основные из которых позволили сделать ее семантико-мотивационную реконструкцию.

Изложение основного материала. На современном этапе развития лингвистической компаративистики актуализируется методика семантико-мотивационной реконструкции ДФЕ русского языка вообще и ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА* в частности, которая, в свою очередь, прослеживаются в текстах художественного и нехудожественного жанров, как показали результаты НКРЯ. Поэтому реконструкция ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА* даст интересные результаты, особенно в части выявления ее семантического объема и прагматических характеристик. При этом стоит уточнить, какие процедурные приемы следует выполнить в процессе реконструкции семантического объема, а какие — для восстановления прагматической ситуации, для обозначения которой образовалась ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА*.

Первый процедурный этап анализа – это раскрытие мотивационной основы **семантической конфигурации** компонентов ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА*, связанные с этнокультурной семантикой в ее внутренней прагматике и с выявлением архетипной символики. В этом контексте можно предположить, что ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА* может быть проанализирована как коллективное ментальное образование, в центре которого находится ценностный компонент, а поэтому она является отражением важнейших понятий культуры, то есть знаком культуры. Одновременно рассматривается структурная конфигурация их внешней прагматики, связанной с составляющими иллокутивного акта этнокультурной формулы и собственно грамматическая модель предложения ДФЕ как инструмент перлокуции.

Второй процедурный этап анализа направлен на реконструкцию ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА* как ценностного артефакта, который представлен в сфере обыденного сознания носителей языка, т.е. является продуктом концептуального сознания. В этом контексте ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА* может быть квалифицирована как концепт в диахронии и синхронии, а также как фреймовый сценарий поведения (прагматическая мотивация). Предусмотрено выполнение концептуального анализа ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА* как особой ментальной репрезентации речевого и коммуникативного поведения представителей конкретной культуры. Диахронический вектор позволит выяснить ономаσιологический мотив этого образования, которое получило языковую экспликацию в русском языке.

Третий процедурный этап анализа связан с рассмотрением ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА* как продукта языкового сознания представителей своего этноса (А. Березович).

Внутренняя форма, т. е. образ, непосредственно связан с ономаσιологическим вектором исследования и является средством процесса мотивации, который демонстрирует связь между формой как формальной сущностью и ее способностью выражать необходимый прагматичный смысл. Внутренняя форма является как основой мотивированности ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА*, выполняет роль соединительного звена между формальной и содержательной сторонами этого специфического языкового знака. Она одновременно закрепляет соответствующую гносеологическую информацию (дискретные элементы первичных концептуальных представлений) в виде материального тела такого образования.

Задача реконструкции языковой картины мира в связи с культурной и этнической самобытностью ее носителей требует поиска источников диалектной информации. Логика такого научно-методического поиска обусловлена не столько постепенным углублением собственно самих

аналитических процедур, а привлечением к анализу тех теоретико-методологических концепций, опираясь на которые, удастся выявить глубокие внутренне системные индикаторы диалектного многообразия смыслов ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА*. И здесь главным является не выявление национально-культурной семантики ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА*, а исследования специфической конфигурации конотативного уровня семантики и прагматики как составляющих лингвосемиотики. Именно здесь процедура семантико-мотивационной реконструкции будет способствовать раскрытию всех системных связей ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА*.

Изучение «культурных слов» (А. Вежбицкая), по словам А. Березович, еще не исчерпало себя [3, с. 6] и предполагает их объективации путем выхода в фразеосемантику.

Исследуя проявления культурной идиоматичности, стоит двигаться в направлении реконструкции мотивационной основы образности компонентов ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА* и его устойчивости, закрепленной и отраженной в сознании русского языка, которая транслируется следующим поколениям.

Так, известно, что испокон веков люди верили, что все вокруг них живет – чувствует, понимает, борется за свою жизнь, как и человек. Природные явления оказали большое влияние на жизнь и поведение человека. В его сознании постепенно развивался культ природы, который составил основу мировоззрения, по сути, основы религии как одухотворение всех окрестностей. Так сложился анимистический взгляд как основа древних верований, глубоко укоренившихся в народе, его языке, фразеологии [3, с. 95].

Чувства, переживания людей, возникающих в процессе познания природы, нашли свое отражение в языке в образовании человеческой «второй природы», в частности в сложившихся словесных комплексах, которые являются языковыми памятниками культурной истории народа. По мнению М. Коршовой, фразеология «создается антропометрическим принципом, по которому «человек – мера всех вещей», вследствие чего значительное количество природных реалий становится эталоном, символом как в пределах фразеологизмов, так и вне их» [6, с. 14]. Итак, **фразеология** – это символический мир, в котором различные явления, объекты и процессы получают символичные обозначения.

Предполагаем, что слова-символы отражают особенности культуры, истории, традиций, обычаи определенной этнической общности. Неслучайно А. Потемня рассматривал символ как продукт культурно-исторического развития человечества, связанный с языком, мировоззрением, познанием мира [9, с. 480].

Так, например, реконструкция внешней и внутренней формы ДФЕ **ПЯЛИТЬ ГЛАЗА** позволят выяснить их архетипную природу.

В «Этимологическом словаре русского языка» М. Фасмера [10] находим две этимологические версии на слова «пялить» и «глаз».

Сразу стоит отметить, что в словаре нет этимологической версии на слово «пялить» или его производных «пялиться» т. д. Однако, находим версию на слово «смотреть», которое отвечает внутренней форме «пялиться», а таким образом, и лексеме «пялить», представленной в ДФЕ.

Версия на слово **«смотреть»** демонстрирует о том, что оно происходит от древнерусского съмотрѣти, старославянского съмотрити. При этом реконструируется праславянский архетип motriti в соединении с приставкой съ-, который является производной формой от *motъ, которая, в свою очередь, находит свои рефлексы в литовском matrùs, išmatrùs «осторожный», įmatrùs «ловкий», matùti, mataũ «смотреть», латышском mast, matu «воспринимать, чувствовать», matīt «чувствовать, замечать», греческом ματῆύω «ищу, стремлюсь» [10].

Версия на слово **«глаз»** демонстрирует о том, что оно происходит от древнерусского *глазкы стекляныи* со значением «стеклянные шарики», которое связано с польским głąz со значением «камень, скала». По мнению автора, первоначальными значениями были «шар» или «камень». При этом реконструируется индоевропейский этимон *gel- со значением «круглое, шарообразное» [4].

Как видим, реконструкция внутренней формы компонентов ДФЕ **ПЯЛИТЬ ГЛАЗА** позволяет раскрыть семантико-мотивационную основу этого выражения как необходимого элемента конкретной прагматической ситуации. И для того, чтобы понять механизмы фразеологизации следует анализировать не один конкретный пример, а рассматривать подробно структуру того смыслового пространства, который стал источником для реконструкции.

Для наглядности рассмотрим несколько примеров, взятых с НКРЯ [НКРЯ]:

1. *Это – невидаль. Что же касается всесветной известности Андреева, Ретина или Шаляпина, то, к счастью, «воздух искусства» оставлял нас детьми и не учил **пялить глаза** на знаменитостей. Понятие славы было невнятно нам.*

2. *А.Г. Шутов пришел на прием к мэру, чтобы продвинуть идею устройства роллер-парка для ребятишек. Незачем им, к примеру, **пялить глаза** в компьютер, портить зрение [...].*

Так, например, для того, чтобы произвести реконструкцию смыслового пространства в представленных выше предложениях,

необходимо осуществить ее на трех уровнях: 1) семантическом, 2) мотивационном и 3) культурно-символическом. Сразу стоит отметить, что компонент *глаза* в анализируемой ДФЕ является соматизмом, который в данном случае принадлежит человеку, животному и т.д. А компонент *пялить* на каждом отдельном уровне имеет свое выражение на каждом отдельном уровне, которые рассмотрим ниже.

Семантический уровень смыслового пространства творится из значений слов – компонентов ДФЕ, которые стоит еще проанализировать путем определения логических отношений между понятиями, которые обозначаются образованным выражению с рассматриваемым компонентом.

В предложении 1) во внутренней форме компонента *пялить* представлено ‘действие, которое предполагает пристальное внимание к определенному объекту действительности; глазеть’, то в предложении 2) – ‘сидеть на одном месте’ (в данном случае за компьютером).

Мотивационный уровень имеет две плоскости – внешнюю мотивацию самой ДФЕ и внутреннюю мотивацию ее компонентов. Первый аспект мотивационного уровня – внешний – касается выбора всех ДФЕ, образованных с помощью конкретных культурно-символических слов (внутренне мотивированных), которые являются маркерами и носителями смыслов. Это предполагает группировку таких слов на основе общности их мотивационной модели (мотивационного признака) [11, с. 116], которая приводит структурную конфигурацию ДФЕ. При таком подходе исследуемую ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА* стоит анализировать ретроспективно (с точки зрения моделей мотивации культурно-символических слов – компонентов ДФЕ) и перспективно (исходя из способности слов каждой мотивационной модели, которая становится источником семантической или семантико-словообразовательной деривации в составе ДФЕ).

Если в предложении 1) компонент *пялить* мотивирован признаком ‘тянуться к кому-то, достигнуть в подсознании какого-либо уровня’, то в предложении 2) – ‘находиться на одном уровне, месте и т.д.’.

Сочетание семантического и мотивационного уровней организации смыслового пространства ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА* демонстрирует логику диалектного смыслопорождения (механизмов процесса фразеологизации), в котором закодировано генетическую информацию, поскольку закономерности комбинирования смыслов в значении культурно-смысловой лексемы и фразеологического образования в целом (если рассматривать их комплексно – концептуальное ядро значение лексемы и образные коннотации ДФЕ) продолжают в процессах

семантической деривации и приводят эти смыслы в движение. Иными словами, собственно семантический и мотивационный аспект изучения ДФЕ происходит в категориях статики / синхронии (собственно сама формула) и динамики / диахронии (развитие семантической структуры ключевых культурно-семантических слов формулы).

Если рассматривать смысловое пространство, связанный с традиционной народной культурой (по А. Байбурун), то оба уровня обусловленные третьим – уровнем культурной символики [36, с. 5]. Он как культурная надстройка. А. Березович приводит такие дельные мысли М. и С. Толстых о том, что слова естественного языка могут приобретать в языке культуры дополнительной культурной семантики, т. е. «специальные символические значения надстраиваются над всеми другими значениями» [12, с. 291] и закономерно с ними связаны [36, с. 6]. Отсюда, делаем предположение, что уровень культурной символики продолжает собственное семантический уровень, включая культурно обусловленные значение и развивая денотативное, или общеязыковое, значение слов-компонентов ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА*.

В то же время **уровень культурной символики** продолжает и мотивационный уровень: выходя за рамки языковой системы в сферу коммуникативного поведения он является продолжением (или расширением) чисто лингвистического понятия мотивации и касается уже понятие кода, который широко используется в диалектных фразеологических исследованиях. Так, например, национально-культурная специфика внутреннего контекста ДФЕ возможна при наличии в их составе элементов различных кодов: соматических, фитонимических, зоонимических, предметных и т.п., а также благодаря пониманию той лингвокультурной информации, которая заложена в мотивировке ДФЕ, т. е. подтексте, образности, семантике. Как видим с ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА*, одним из ее компонентов является соматизм – глаз.

В трудах А. Березович, В. Красных, В. Телия *код культуры* выступает как знаковая реализация архетипов сознания. При этом В. Красных код культуры уподобляет «сетке», которую культура «набрасывает» на окружающую действительность, членит, категоризирует, структурирует и оценивает ее [7, с. 5]. Коды культуры соотносятся со старыми архетипическими представлениями человека и, собственно, они эти представления «кодируют». По ее мнению, коды культуры по своей природе являются универсальными, так как они свойственны человеку как *Homo sapiens*. Однако их проявления и удельный вес каждого в определенной культуре, а также метафоры, в которых они реализуются, национально детерминированы и обусловленные конкретной культурой. Коды выполняют свойственные им функции в культуре,

которую можно рассматривать как семиотическую систему, в которой синтезируются знаки и смыслы. Знаки (знаковые тела) для реализации смыслов культура заимствует из растительного и животного мира, артефакты, с внутреннего и внешнего мира человека. Таким образом, код культуры можно рассматривать как орудие для выражения смыслов, имеющих различные формальные «лица» [2, с. 341]. Различными способами кодированный ценностный смысл образует систему кодов культуры и в целом картину мира, которая раскрывает мировоззрение того или иного народа и социума.

Если принять за исходное положение о том, что код культуры – это система знаков (знаковых тел) материального и духовного мира, которые стали носителями культурных смыслов [5, с. 9], то следует, по мнению С. Толстой, что код предполагает вторичное использование знаков, которые уже имеют закрепленное за собой первоначальное значение [11, с. 124]. Но при этом знаки могут иметь не только языковую природу (звуковую субстанцию), но и внеязыковые – это могут быть вещи, действия, природные объекты и другие реалии жизни или ментальные сущности [36, с. 7]. Исходя из этих предположений, можно говорить о том, что мотивационная цепь в лексике (ключевые культурно-символические слова), что является фактом языка, может стать одновременно культурным кодом, и это произойдет в том случае, если его элементы приобретут символических значений в языке культуры (ДФЕ).

Выводы. Семантико-мотивационная реконструкция ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА* дала возможность зафиксировать ее на трех уровнях.

Семантический уровень смыслового пространства ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА* позволил зафиксировать значения ее компонентов: компонент *пялить* отвечает ‘действию, которое предполагает пристальное внимание к определенному объекту действительности; глазеть’, а также ж ‘сидеть на одном месте’; при этом компонент глаз является соматизмом.

Мотивационный уровень дал возможность проследить ДФЕ *ПЯЛИТЬ ГЛАЗА* в двух плоскостях – внутренней и внешней: компонент *пялить* мотивирован признаком ‘тянуться к кому-то, достигнуть в подсознании какого-либо уровня’, а также ж ‘находиться на одном уровне, месте и т. д.’.

Культурный уровень позволил выйти за рамки языковой системы в сферу коммуникативного поведения, где он является продолжением чисто лингвистического понятия мотивации и касается уже понятие кода, который широко используется в диалектных фразеологических исследованиях.

Список литературы:

1. Березович Е.Л. К этнолингвистической интерпретации семантических полей // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 2004. – № 6. – С 3–24.
2. Березович Е.Л. Язык и традиционная культура: Этнолингвистические исследования. – М.: “Индрик”, 2007. – 600 с.
3. Воробьев В.В. Теоретические и прикладные аспекты лингвокультурологии: дис. ... докт. филол. наук: 10.02.19. М.: Рос. ун-т дружбы народов, 1996. – 395 с.
4. Глаз // Этимологический онлайн-словарь русского языка Макса Фасмера. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://lexicography.online/etymology/vasmer/r/глаз> (дата обращения: 12.08.2020).
5. Гудков Д.Б., Ковшова М.Л. Телесный код культуры: материалы к словарю. – М.: Гнозис, 2007. – 288 с.
6. Ковшова М.Л. Семантика и прагматика фразеологизмов (лингвокультурологический аспект): дисс. ... доктора филол. наук: 10.02.19. М., 2009. – 654 с.
7. Красных В.В. Коды и эталоны культуры (приглашение к разговору) // Язык, сознание, коммуникация: [сб. статей] / [отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов]. – М.: МАКС Пресс, 2001.– Вып. 19. – С. 5–19.
8. Пялить глаза // Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&mydocsize=&dpp=&spp=&spd=&text=lexform&mode=main&sort=i_gtagging&lang=ru&nodia=1&req=пялить+глаза (дата обращения: 16.08.2020).
9. Потебня А.А. Символ и миф в народной культуре. сост., подг. текстов, ст. и коммент. А.Л. Топоркова. – М.: Лабиринт, 2007. – 480 с. (Серия “Разыскания в области филологии, истории и традиционной культуры: Rare teXte”).
10. Этимологический онлайн-словарь русского языка Макса Фасмера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://lexicography.online/etymology/vasmer/c/смотреть> (дата обращения: 20.08.2020).
11. Толстая С.М. Мотивационные семантические модели и картина мира // Языкознание sub specie русистики: итоги и перспективы: матер. междунар. конф. – М., 2002. – № 1(3). – С. 112–127.
12. Толстой Н.И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М.: Изд-во “Индрик”, 1995. – 512 с.

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

*Сборник статей по материалам XL международной
научно-практической конференции*

№ 9 (40)
Сентябрь 2020 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 17.09.20. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 2,875. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»
123098, г. Москва, ул. Маршала Василевского, дом 5, корпус 1, к. 74
E-mail: philology@nauchforum.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru