

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ ТГУ
СОВЕТ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

**ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ
В ФИЛОЛОГИИ XXI ВЕКА:
ВЗГЛЯД МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ**

**Материалы Всероссийской молодежной конференции
23–25 августа 2012 г.**



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2012

УДК 80+76.17
ББК 81+821.0+655]:001.95
Т 65

Отв. редактор:
д-р филол. наук, профессор *Т.А. Демешкина*

Издание осуществлено по заказу Министерства образования и науки Российской Федерации, в рамках федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы (Государственный контракт № 12.741.11.0215 от 14.06.2012 г.)

Традиции и инновации в филологии XXI века: взгляд молодых ученых : материалы Всероссийской молодежной конференции / отв. ред. Т.А. Демешкина. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2012. – 598 с.

ISBN 978-5-7511-2100-6

Представлены результаты научных исследований студентов, аспирантов, молодых ученых и преподавателей. Работы отражают взаимодействие традиций и инноваций в современной филологии и выполнены в рамках актуальных направлений лингвистики и литературоведения, теории перевода и издательского дела.

Для преподавателей вузов, учителей русского языка и литературы, студентов гуманитарных специальностей.

УДК 80+76.17
ББК 81+821.0+655]:001.95

вается. Например, в случае наличия в оригинале личного местоимения третьего лица она подменяет его именем, чтобы не возникало недоразумения:

Был он коренаст, одинаково широк и в плечах и в бедрах, оттого казался квадратным (2,142).

koSevoi Caskvnilı axalgazrda iyo. beWebi da TeZoebi erTnairad ganieri hqonda. amitomac igi oTskuTxedsa hgavda (3,142).

Грузинский язык не избегает сложности фразы, хотя «Тихий Дон» в этом плане не создает трудностей переводчику. Здесь не встречаем длинных предложений, характерных для индоевропейских языков. Предпочтение отдается предложениям с однородными членами, а в случае сложных предложений – сложносочиненным. В рассматриваемом переводе Т. Джавахишвили в основном соблюдает идентичность отмеченных синтаксических конструкций оригинала, однако встречаются места в тексте романа, когда сложные формы расчленяются на простые:

Дарья отцепила постромки и лихо вскочила на кобылу. Наталья, ежа в улыбке расстрескавшиеся губы, подвела коня к косилке, примасивалась сесть с косилочно-го стула (2,226).

dariam cxens sadave moxсна da mardad Seaxta faSats. natalias daxeTqil tuCebze Rimili uTamaSebda. cxeni miyvana samkelTan. manqanis skamze avida da iqidan cxenze Sejdomas cdilobda (3,227).

Анализ перевода показал, что грузинская версия шолоховского «Тихого Дона» пронизана общим настроением произведения-оригинала, в ней верно отражена симпатия/антипатия самого писателя описанным в романе событиями и персонажам.

В грузинском переводе Т. Джавахишвили по возможности полно сохранен эмоционально-эстетический мир оригинала.

Рассматриваемый перевод еще раз подтверждает общепринятую мысль о том, что художественный перевод – это тоже своего рода творчество, только слитое с нелегким трудом переводчика-филолога.

Литература

1. Гачечиладзе Г. Теория перевода. – Тб.: ТГУ, 1975. – 310 с.
2. Шолохов М.А. Собрание сочинений: в 9 т. – Т. 1: Тихий Дон: роман в 4 кн. Кн. 1. – М.: Худож. лит., 1985. – 350 с.
3. Там же: Т. 2: Тихий Дон: роман в 4 кн. Кн. 2. – М.: Худож. лит., 1985. – 350 с.
4. Там же: Т. 3: Тихий Дон: роман в 4 кн. Кн. 3. – М.: Худож. лит., 1986. – 400 с.
5. Там же: Т. 4: Тихий Дон: роман в 4 кн. Кн. 4. – М.: Худож. лит., 1986. – 400 с.
6. Шолохов М.А. Тихий Дон: роман в 2 кн. Кн. 1. – Тб.: Мерани, 1991. – 400 с. (на груз. яз.).
7. Там же. Кн. 2. – Тб.: Мерани, 1975. – 310 с. (на груз. яз.).

ИДЕЯ СИНТЕЗА В ТВОРЧЕСТВЕ А. ВЕСЕЛОГО

Н.Л. Максимова, СыктГУ, документовед

Чрезвычайно «пестрая» литературная картина 1920-х годов складывается в результате активных экспериментов в области искусства, поиска принципиально новых, нетрадиционных средств выразительности. Одной из ведущих становится идея синтеза, которая укореняется в художественном сознании эпохи и оказывает разнородное влияние на формирование творческой индивидуальности ряда авторов.

Эксперименты, выражающиеся в попытке синтезировать в рамках художественной словесности поэтическое, музыкальное и изобразительное начала, характерны и для Артема Веселого, одного из лидеров литературного процесса данного периода, на-

ходившегося «в самом центре рождения и движения художественных проблем 20-х годов»¹.

Отметим, что представленный аспект творчества автора, важный для анализа его литературного наследия, впервые выделяется в качестве предмета самостоятельного изучения и способствует расширению представлений о своеобразии, уникальности поэтики произведений А. Веселого. В материал исследования, наряду с романами «Россия, кровью умытая», «Гуляй Волга», которые наиболее часто анализируются в литературоведческих работах, посвященных творчеству писателя, включаются рассказы («Осеннее», «Нургалья», «Дорога дорогая» и др.) и миниатюры из цикла «Золотой чекан».

Анализ литературных произведений А. Веселого позволяет выявить значимость средств музыкального выражения в развертывании замысла писателя. Так, по признанию автора, роман «Гуляй Волга» возникает в процессе написания миниатюр – «коротеньких вещей на темы русских песен», работа над которыми не замыкается сама в себе: песня «Ревела буря, дождь шумел» (текст – народная переработка думы К.Ф. Рылеева «Смерть Ермака») становится первоосновой замысла произведения.

Важно указать на то, что уже на этапе написания планов и набросков А. Веселый придает особое значение тому, что обозначается им как «музыкальный лад романа»¹ (романы «Россия, кровью умытая», «Гуляй Волга»). Отметим лишь некоторые моменты: в частности, довольно показательным является то, что этюды романа «Россия, кровью умытая» осмысляются писателем «как продох или пауза музыкальная»; наброски главы «Смертию смерть поправ» (роман «Россия, кровью умытая») сопровождаются примечанием: «Вся глава идет на басовых нотах и – стремительна до предела»².

Определенная заданность «тональности» и ритмического рисунка повествования проявляется на формальном и содержательном уровнях художественного текста. Подобная закономерность прослеживается и при исследовании малых форм в творчестве писателя. В связи с этим совершенно обоснованным, на наш взгляд, выглядит определение стиля А. Веселого как «музыкально-ритмического»³.

Элементы изобразительности, присутствующие в произведениях А. Веселого, во многом связаны с его интересом к поэтике футуристов. При этом следует отметить, что определенные эксперименты в этом русле не становятся для автора самоценными, а служат дополнительным инструментом, позволяющим индивидуализировать, творчески преобразить, «разрисовать» художественную ткань текста, избавляясь от «серости шрифтов» и «удручающего однообразия печатных пустынь»⁴.

Так, попытки в полной мере подключить потенциал живописного начала к решению задач художественной словесности не ограничиваются требовательным отношением А. Веселого к иллюстрированию выходящих при его жизни изданий, особым графическим оформлением литературных произведений, использованием разнообразных фигур печатного текста (так называемых лесенок, треугольников и т.п.).

В связи с этим особый интерес представляют архивные документы и воспоминания современников А. Веселого, которые говорят о нереализованности – в силу различных причин – ряда задумок писателя. В частности, в его записях, относящихся к работе над эпиграфами к роману «Россия, кровью умытая», фигурирует «авторская помета: «Эпиграфы – от руки, красным». Это желание Артема не было осуществлено»⁵.

По свидетельству Ю. Либединского, лично наблюдавшего процесс работы писателя над вышеупомянутым произведением, «порою Артем «чудил». Ему хотелось, чтобы этот роман был издан на цветной бумаге, – особый цвет в соответствии с содержанием каждого раздела, – разделов будет семь, по цветам радуги. И он сердился, что полиграфисты отказывались исполнять эту прихоть. И тогда тешил себя тем, что печатал свои рукописи на цветной папиросной бумаге: один раздел – на розовой, другой – на

малиновой, третий – на зеленой. Совсем плохо было с теми разделами, которые соответственно мрачному своему содержанию печатались на темно-синей бумаге, – их читать было почти невозможно...»⁶.

Цель подобных попыток – сделать текст более выразительным, комплексно подойти к решению художественных задач, объединив на формальном уровне живописное и поэтическое начала. Это стремление, скорее, в виде мечты, отражается в миниатюре «Книга»: «Зимняя строка будет запущена снегом и подернется искрой инея. // В лирической строфе особо нежные слова будут мерцать, подобны звездам. // <...> Описание заката – по странице сеются сумерки, страница дочитана, на страницу хлынула ночь – меж потемневших, неразличимых строк блеснут звезды. // Где ты, рука мастера?»⁷.

Последовательный интерес писателя к синкретическому восприятию, в рамках которого устанавливается широкий ряд соответствий, «нитей» взаимодействия различных по своей природе начал, обнаруживается также при исследовании образной системы его произведений.

В частности, в миниатюрах А. Веселого мы встречаем «слова-синтезы»⁸, которые, являясь результатом словотворчества и концентрируя в себе разные понятия, обогащают авторскую мысль и способствуют созданию неповторимых, ярко индивидуальных образов: «Любовь ... Она огрбила мою душу»⁹ (рассказ «Нургалья»). В данном случае чувство характеризуется с точки зрения его поражающей силы (через семантику слова «гром») и характера воздействия на внутренний мир героя («огромный»). Созданный писателем в миниатюре «Сад, ты мой сад» образ «аромашек» («ромашки» + «аромат») можно охарактеризовать как нацеленный, ориентированный на воспроизведение цельного восприятия лирическим героем окружающего мира.

Отметим, что для писателя важно отобразить жизнь именно как многогранное ощущение этого мира. Яркое подтверждение этому мы находим в неоконченной А. Веселым миниатюре «Старик», существующей в виде подготовительных записей: «Дожди и ливни секли меня, ветер сушил. // Первый снег скрипел под моей упругой ногой. // Я страдал и ревновал, терял и находил. // Я питался девичьим мясом, запивал его вином. // Степь поила меня полынными ветрами. // С подругой топтал весенние цветы, вдыхал [запахи?] соснового бора. // Скакал на коне, нырял в стремительные воды, плавал по морю. // <...> Слух, зрение, осязание, обоняние, вкус»¹⁰. Хотя последнее замечание и носит конспективный характер, оно отражает планы писателя по развертыванию образной системы миниатюры.

Уместными в данном контексте являются наблюдения одного из любимейших авторов А. Веселого - В. Хлебникова: «...Как треугольник, круг, восьмиугольник суть части плоскости, так и наши слуховые, зрительные, вкусовые, обонятельные ощущения суть части, случайные обмолвки этого одного великого, протяженного многообразия. <...> Так, есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им»¹¹.

Зачастую именно через комплекс чувственных ощущений А. Веселый передает эмоциональное состояние лирического героя, что объясняется стремлением достичь цельности представленного образа. В качестве примера, подтверждающего нашу мысль, обратимся к описанию чувства тоски из рассказа «Нургалья»: «Тоска. Слепящая. Пламенная. Жалящая, как укусы ядовитой змеи. Сжимающая сердце в кровавый дрожащий ком. Гнетущая, давящая, сосущая тоска. В ней вопль отчаяния. В ней вой несметной стаи голодных волков, пожирающих друг друга. В тоске тихий плач обессилевшего, умирающего ребенка и страшные рыдания обезумевшей от горя матери. В тоске хрустальная прозрачность и захватывающая дух бездонность южных морей. В тоске не-

выразимая грусть одинокой заброшенной придорожной могилы. В тоске духота и зной солнечной пустыни, ползущего по морю сухой травы огня...»¹². Развертывание образа происходит через градационный ряд, через контрасты, резкую смену «градуса» одной и той же эмоции («вой несметной стаи голодных волков» – «тихий плач»). Анализ данного примера говорит нам о том, что эмоция в художественном мире А. Веселого обладает собственным звучанием (воплъ, вой, тихий плач, рыдания), на психологическом уровне соотносится лирическим героем со зрительными («слепящая» тоска), тактильными ощущениями («жалящая»).

Таким образом, установка А. Веселого на комплексное решение художественных задач, выраженная им в формуле идеального творца – «поэт+музыкант+живописец»¹³, носит вполне осознанный характер и последовательно реализуется на различных уровнях художественного текста: структурно-композиционном, синтаксическом, лексическом, мотивно-образном.

Примечания

¹ Скобелев В.П. Артем Веселый. Очерк жизни и творчества. – Куйбышев: Куйбыш. книжн. изд-во, 1974. – С. 3.

² Веселая З.А. «Россия, кровью умытая» Артема Веселого // Веселый А. Россия, кровью умытая. – М.: Воениздат, 1990. – С. 389; Она же. «Я подбираю цветные слова...» // Веселый А. Избранное: Роман. Рассказы. Очерки. Стихотворения в прозе. – М.: Правда, 1990. С. 14.

³ Веселая З.А. «Россия, кровью умытая». – С. 389.

⁴ Якименко В.Л. Веселый Артем // Русские писатели 20 века / гл. ред. и сост. П.А. Николаев. – М.: Большая Российская Энциклопедия; Рандеву – А.М., 2000. – С. 150.

⁵ Веселый А. Избранное: Роман. Рассказы. Очерки. Стихотворения в прозе. – М.: Правда, 1990. – С. 445.

⁶ Веселая З.А. «Россия, кровью умытая» Артема Веселого. – С. 389.

⁷ Либединский Ю. Песнь о битве народной // Новый мир. – 1957. – №10. – С. 252–253.

⁸ Веселый А. Избранное: Роман. Рассказы. Очерки. Стихотворения в прозе. – С. 447.

⁹ Крученых А. Новое в писательской технике Бабеля, Артема Веселого, Вс. Иванова, Леонова, Сейфуллиной, Сельвинского и др. – М.: Издание Всероссийского Союза Поэтов, 1927. – С. 1.

¹⁰ Веселый А. Избранное: Роман. Рассказы. Очерки. Стихотворения в прозе. – М.: Правда, 1990. – С. 269.

¹¹ Веселый А. Золотой чекан / предисл. и публ. З.А. Веселой и В.Б. Муравьева // Лит. наследство. – М.: Наука, 1965. – Т. 74. – С. 529–530.

¹² Васильев С.А. Синтез слова и живописи в лирике В. Маяковского и В. Хлебникова // Владимир Маяковский и его традиция в поэзии. – М., 2005. – С. 73 – 91.

¹³ Веселый А. Избранное: Роман. Рассказы. Очерки. Стихотворения в прозе. – М.: Правда, 1990. – С. 265.

¹⁴ Там же. – С. 446.

К ВОПРОСУ О СЕМАНТИКЕ ПРИЛОЖЕНИЯ

А.С. Малахов, ВлГУ, доцент

В современной синтаксической науке актуальным является вопрос о статусе приложения как члена предложения. Традиционно считается, что приложение – это разновидность определения¹. Однако некоторые лингвисты рассматривают приложение как особый второстепенный член предложения, отличающийся от определения². Так, например, П.А. Лекант считает, что нет оснований для того, чтобы считать приложение разновидностью определения, поскольку «значение приложения трудно подвести под понятие признака, даже если в функции приложения употребляется существительное с экспрессивно-качественным, характеризующим содержанием»³. Семантика приложения, как отмечают исследователи, включает в себе значение признака и предмета, т.е. является синкретичной. Анализ языкового материала показывает, что степень совмещения значения признака и предмета может быть разной (в одних случаях на первый план выходит значение признака, в других – значение предмета), на что влияют следу-