


МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ НАУК
Кафедра английского языка

РЕКОМЕНДОВАНО К ЗАЩИТЕ
В ГЭК И ПРОВЕРЕНО НА ОБЪЕМ
ЗАИМСТВОВАНИЯ

И.о. заведующего кафедрой

 канд. филол. наук
А.С. Остапенко

14 июля 2019 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(магистерская диссертация)

СЕМИОТИКА НАРРАТИВА: НА МАТЕРИАЛЕ ВЕРБАЛИЗОВАННОГО
ТЕКСТА И ЖИВОПИСИ

45.04.02 Лингвистика

Магистерская программа

«Теория и практика преподавания иностранных языков и культур»

Выполнила работу
студентка 2 курса
очной формы обучения



Контуганова
Гульнара
Маратовна

Научный руководитель
д-р филол. наук, профессор

Андреева
Кира
Алексеевна

Рецензент
канд. филол. наук, доцент
кафедры иностранных языков
и межкультурной
профессиональной
коммуникации гуманитарных
направлений ТюмГУ



Морквина
Елена
Александровна

г. Тюмень, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	2
Глава 1 . Теоретические основы работы	
1.1 Семиотика как дисциплина и ее составляющие	5
1.2 Определение нарратива, его семиотика	7
1.3 Методика практического исследования	13
1.3.1 Базовые понятия когнитивной поэтики (точка зрения, голос, время и пространство)	13
1.3.2 Основные компоненты анализа живописного текста	18
Выводы по главе 1	22
Глава 2. Исследование текста нарратива о Саломее и казни Иоанна Крестителя	25
2.1 Общее описание исследовательского материала	25
2.2 Многоуровневый анализ текста нарратива на материале Библии Нового Завета: Евангелие от Матфея и Евангелие от Марка	26
2.2.1 Событийная структура и дейксис нарратива	26
2.2.2 Сопоставительный анализ текстов нарратива на русском, английском и немецком языках	28
2.2.3 Текстовые категории (точка зрения, голос, время и пространство)	30
2.3 Анализ текста нарратива на материале живописного произведения Беноццо Гоццоли «Танец Саломеи и казнь Иоанна Крестителя»	32
Выводы по главе 2	43
Глава 3. Исследование текста нарратива о Бэде	45
3.1 Многоуровневый анализ текста нарратива на материале стихотворения Я.П. Полонского «Бэда-Проповедник»	45
3.1.1 Событийная структура и дейксис нарратива	45

3.1.2 Лингвистический анализ стихотворения	49
3.1.3 Текстовые категории (точка зрения, голос, время и пространство)	51
3.2 Анализ текста нарратива на материале живописного произведения Н.К. Рериха «Бэда - проповедник»	52
Выводы по главе 3	60
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	62
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	64
ПРИЛОЖЕНИЕ	69

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая магистерская диссертация посвящается **исследованию семиотики в интерфейсе художественных литературных произведений и произведений живописного искусства.**

Проблемой структуры и содержания художественного текста занимались такие отечественные и зарубежные исследователи, как: М. Бахтин (1975), В. Виноградов (1950, 1963), И. Гальперин (1981), Ю. Лотман (1972, 1992), А. Мостапенко (1969), Ю. Руднев (2001), А. Смирницкий, (1984), З.Тураева (1986), Б.Успенский (1970), В. Шкловский (1976), Л.В. Щерба, Р. Барт (1980, 1989), Ж. Женетт (1966), Х. Вейнрих (1966, 1971), Ю. Кристева (1974), П. Стоквелл (2002) и др. Проблему изучения общности языка и искусства рассматривали следующие ученые: Н.Злыднева (2008,2013) М. Лотман (1972), Ю. Степанов (1975, 1998, 2001), Ю. Шатин (2004), У. Эко (1971) и др.. К вопросу исследования семиотики в интерфейсе литературы и живописи, насколько нам известно, обращался лишь небольшой круг ученых, среди которых: Ю. Степанов (1975, 1998), Н. Злыднева (2008, 2013) и др.

Актуальность данной работы обусловлена всё увеличивающимся интересом к интердисциплинарному подходу к изучению языка и искусства (поэтических произведений и живописи, в частности). Ряд вопросов, затрагивающих перенос словесного выражения в иконический (образный) вид актуален и по сей день и требует дальнейшего рассмотрения.

Научная новизна данной работы заключается в установлении связи семиотического представления нарратива, реализовавшегося в текстовой форме и в живописном изображении.

Объектом исследования в настоящей работе являются: библейские тексты, поэтическое произведение и живописные произведения искусства.

Предметом исследования выступают многоуровневые средства выражения - лингвистические и живописные средства передачи одного содержания.

Материалом нашего эмпирического исследования послужили:

1) тексты из Библии Нового Завета на русском, английском и немецком языках (Евангелие от Матфея (14: 1-12) и Евангелие от Марка (6: 14-29)) и живописное произведение Беноццо Гоццоли «Танец Саломеи и казнь Иоанна Крестителя».

2) поэтическое произведение Я.П. Полонского «Бэда-проповедник» (1841) и живописное произведение искусства Н.К. Рериха «Бэда-проповедник» (1945).

Целью работы является: определить разноуровневые средства выражения общего содержания и различающейся формы литературных (религиозных/поэтических) произведений и живописи.

Достижению поставленной цели служит решение следующих задач:

1) Определить направления, основные понятия и взгляды исследователей в области семиотики, нарратологии и поэтики нарратива.

2) Суммировать точки зрения на основополагающие понятия исследования и выделить используемые в работе подходы в соответствии с той или иной точкой зрения.

3) Определить общую методику исследования.

В нашей работе мы используем следующие **методы и приемы анализа**:

- общенаучные методы (анализ и синтез, обобщение и конкретизация);
- методика когнитивной поэтики (определение голоса, точки зрения, времени и пространства);
- анализ текста живописного искусства в аспекте тропов;
- сопоставительно-переводческий.

Теоретическая значимость исследования состоит в применении инновационных подходах сопоставления (интерфейса) художественных литературных произведений и произведений живописного искусства.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования его результатов в спецкурсах и практических курсах, посвященных нарратологии.

Наша **работа состоит** из следующих блоков: Введения, Теоретической главы 1, Исследовательских глав 2, 3 Выводов по главам, Заключение, Библиографии и Приложения.

Во введении обосновывается выбор и актуальность темы, исследования, характеризуются источники, указывается объект и предмет, ставятся цели и задачи исследования. 1 глава включает 3 параграфа и содержит теоретические основы работы и методики, относящиеся к анализу произведений. Во 2-й и 3-й главах, в соответствии с целью и задачами работы, производится комплексный анализ произведений литературы и живописи. Заключение содержит общие выводы по работе.

Библиографический список включает 58 наименований.

Работа включает 3 приложения.

ГЛАВА 1 . ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАБОТЫ

1.1 Семиотика как дисциплина и ее составляющие

В данной главе мы рассмотрим определение семиотики, ее предмет, задачи и области исследования.

Одним из основателей семиотики, как науки считается швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюра (1857-1913). Он предложил идею о необходимости науки, которая изучала бы функционирование знаков внутри общества, и дал ей название «семиология». Соссюр выделил три основных аспекта изучения знака и знаковой системы: синтактику - внутренние, структурные свойства знаковых систем, правильность построения знаков, семантику - отношение знаков к обозначаемому (содержание знаков) и прагматику — полезность, ценность знака с точки зрения пользователя-интерпретатора знака. Он пришел к заключению, что лингвистика может рассматриваться как составная часть науки, названной им семиологией (современное название- семиотика), целью которой является изучение природы знаков и законов, ими управляющих. Предложенный им метод оказался более востребованным в сфере художественной семиотики и в сфере изучения речевой деятельности.

Наиболее распространенным определением семиотики является ее определение как «науки о знаках и/или знаковых систем». М. Лотман давал следующее определение семиотики: «наука о коммуникативных системах и знаках, которыми в процессе общения пользуются люди (и не только люди, но и животные или машины)» [Лотман 1968-1992, 5-11].

Другим типом определения, на который мы будем опираться в своей работе, это «приложения лингвистических методов к иным объектам, нежели естественный язык», т.е. семиотика становится способом, при помощи которого мы можем рассмотреть любой предмет так, словно он построен и

функционирует как язык. Таким образом, все может быть описано как язык: искусство, музыка, жесты, и т.д.

Задачи семиотики:

1. Сравнение, сопоставление и обобщение результатов частных семиотик;
2. Рассмотрение того как абстрактные языковые отношения проявляются в различных знаковых системах;
3. Формирование общих семиологических законов.

Согласно Ю.С. Степанову, специфика семиотического метода такова, что она, «находит свои объекты повсюду — в языке, математике, художественной литературе, в отдельном произведении литературы, в архитектуре, планировке квартиры, в организации семьи, в процессах подсознательного, в общении животных, в жизни растений» [Степанов 2001, 5].

О.Коваль в своей работе «Сотворение знака: очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства» приводит список наиболее актуальных области семиотических исследований:

- общая семиотика;
- биосемиотика (семиотика клетки, фитосемиотика, зоосемиотика);—
экосемиотика;
- социальная семиотика;
- семиотическая антропология;
- семиотика политики;
- семиотика права;
- семиотика культуры (структурная антропология, этносемиотика, семиотика фольклора)
- лингвосемиотика;
- семиотика концептов (семиотическая концептология);
- семиотическая логика (абстрактная семиотика);
- математическая (алгебраическая) семиотика;

- компьютерная семиотика (теория коммуникации);
- когнитивная семиотика;— медиасемиотика;
- семиотика рекламы;
- семиотика литературы (нарратология);
- визуальная семиотика;
- семиотика фотографии;
- киносемиотика;
- семиотика театра;
- музыкальная семиотика;
- семиотика архитектуры;
- семиотика искусства.

Итак, области развития семиотики разнообразны, она продолжает развиваться во всех направлениях, соединяя гуманитарные и естественные науки между собой.

В нашей работе наибольший интерес для нас составляет семиотика литературы и семиотика искусства. В связи с этим приведем слова Ю.Степанова, «Из всей обширной группы объектов семиотики наибольшая общность обнаруживается между языком и художественной литературой, т. е. искусством, использующим язык в качестве своего средства; поэтому семиотика языка и литературы образует центр гуманитарной семиотики» [Степанов 1998, 440].

1.2 Определение нарратива, его семиотика

В русском языке слово «нарратив» является заимствованным и происходит от латинского «narrare» - рассказывать, являясь родственным латинскому «gnarus» - знать. В английских толковых словарях narrative определяется как «рассказ, упорядоченное изложение событий».

Единого определения термина «нарратив» не существует, его дефиниции имеют значительные расхождения. Синонимами являются более традиционные «повествование» и «рассказ». Далее в работе мы рассмотрим определения нарратива, которые давали ученые, внесшие значительный вклад в развитие нарратологии.

Дж. Принс формулирует следующее определение нарратива: «Нарратив – это представление во временной последовательности нескольких реальных или вымышленных событий. Нарратив может быть рассмотрен как один из главных способов организации переживания времени субъектом, поскольку повествование всегда контролируется понятием времени, и все события в рассказе выстраиваются в строгой временной последовательности» [Prince, 1982, P. 185].

Французские исследователи анализируют в основном литературные нарративы. Согласно классическому определению Ж. Женетта, «... повествование – повествовательный дискурс – может существовать постольку, поскольку оно рассказывает некоторую историю <...> и поскольку оно порождается некоторым лицом» [Женетт 1998, 65].

Американские ученые такие, как: В. Лабов и Дж. Валетский определяют нарратив, как «вербальный способ представления повествований, соответствующей временной последовательности событий» [Андреева 2004, 25].

В «Энциклопедии нарративной теории» читаем: «Нарратив настолько необходим для людей, при выборе способа как говорить, думать и действовать, что исследователи коммуникации говорят о *homo sapiens* как о *homonarrans*. С точки зрения коммуникации, нарратив – это непрерывный процесс создания, использования и упорядочивания символов, которые прямо и косвенно организуют человеческий опыт как единицы дискурса и способы видения, поведения и существования» [Herman D., Jahn M., Ryan M.-L. – L. 2008, .Перевод наш].

Европейские исследователи опираются на разное понимание природы нарратива. Ученый из Нидерландов - Т. ван Дейк, отмечает, что нарратив определен как особый тип описания действия, следующий специфическим правилам и ограничениям. [Van Dijk, 2009]. Английский исследователь М. Тулан рассмотрев различные определения нарратива, дал свою трактовку этого понятия: «Нарратив - это последовательность неслучайно связанных событий, включающих неких людей, на опыте которых мы можем научиться чему-либо» [Toolan, 2001: 8].

Представитель отечественной школы Валерий Игоревич Тюпа, российский литературовед, дает следующее определение: «Нарративными могут предстать и скульптура (в классическом случае Лаокоона), и даже музыка (оперная или балетная), ибо нарратив не есть само повествование (т.е. композиционная форма текста, отличная от описаний, рассуждений или диалоговых реплик); он являет собой текстопорождающую конфигурацию двух рядов событийности: референтного и коммуникативного» [Тюпа 2001, 58].

Таким образом, все приведенные определения нарратива могут быть сведены к следующему: нарратив - это последовательная передача событий во времени, т.е. события разворачиваются в хронологической последовательности, можно даже проследить такие временные категории, как «прошлое/настоящее/будущее». Также с помощью этого понятия можно определить смысловое пространство с четкой структурой, которое можно рассказать на любом языке (литературном, художественном, музыкальном, кинематографическом).

Отметим, что постклассические нарратологи, такие как Моника Флудерник, П. Хюн показывает связь литературных историй и каждодневной жизни - нелитературного опыта, избегая классического определения нарратива, акцент ставится на влияние культурного, исторического и социального контекста, П. Хюн утверждает, что важны, и роль слушающего,

его видение и понимание текста, а также и произошедшие события, и когнитивные, эстетические, эмоциональные моменты.

Итак, мы же в своем исследовании будем опираться на классическое определение нарратива, как последовательную передачу взаимосвязанных событий во времени.

Далее мы рассмотрим семиотическую природу нарратива, т.е. его способность быть представленными в различных формах. Р. Барт в работе «Введение в структурный анализ» приводит пример огромного множества существующих форм нарратива: «В мире существуют бесчисленные формы нарратива. Прежде всего существует огромное разнообразие жанров, каждый из которых представлен в разных культурах, как будто бы все субстанции могут использоваться для рассказов людей. Среди ресурсов нарратива - вербальное выражение в устной или же письменной форме, картины, неподвижные или же движущиеся, жесты, и в упорядоченном сочетании этих субстанций нарратив используется в мифах, легендах, баснях, сказках, коротких рассказах, эпических произведениях, истории, трагедии, драме, комедии, пантомиме, рисунках, цветных витражах, кино, местных новостях, разговорах; действительно нарратив начинается с самой истории человечества; не существуют, никогда и не нигде не существовали люди, не использующие нарратив, все классы, все человеческие группы имеют свои истории, и очень часто от этих историй получают истинное удовольствие люди различных и даже противоположных культурных уровней: нарратив большей частью не связан с хорошей или плохой литературой. Как сама жизнь, он перед нами, межнациональный, трансисторический, транскультурный» [Андреева 2004: 27].

Дж. Принс также указывает на семиотический характер нарратива, указывая на то, что он может быть представлен и в устной и в письменной форме, в языке жестов, в картинах, кино, музыке. [Prince G.A. 1988,58]

Мысль о семиотическом характере нарратива также развивает и С. Чэтмен в своей работе «Рассказ и дискурс. Нарративная структура в

художественной литературе и фильме». Семиотическую природу нарратива С. Чэтмен представляет в виде схемы (Схема 1.) [Андреева 2004, 28]:

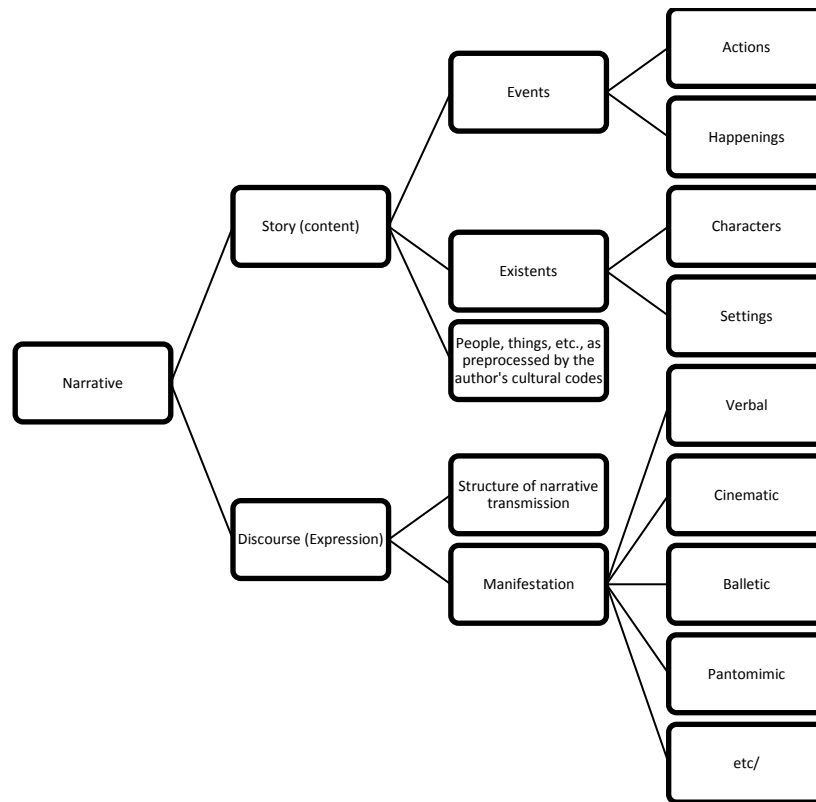


Схема 1. Содержание и форма нарратива С. Чэтмена

Р. Барт высказывает мнение, что при таком ракурсе рассмотрения нарратива, взаимоотношения между лингвистикой и семиотикой в целом могут быть переосмыслены: «в будущем семиология, возможно, растворится в транслингвистике, объектом которой станут миф, рассказ, журнальная статья либо предметы, созданные в рамках нашей цивилизации, в той мере, в какой мы о них говорим (в прессе, в рекламном описании, в интервью, беседе и , быть может, даже посредством внутренней фантазматической речи). Иначе говоря, уже теперь мы должны признать возможным перевернуть формулу Соссюра: лингвистика не является частью - пусть даже привилегированной - общей науки о знаках; напротив, сама семиология является лишь одной из частей лингвистики, а именно той ее частью, которая должна заняться изучением больших значащих единиц языка; в результате

обнаружится единство поисков, ведущихся в настоящее время в области антропологии, социологии, психоанализа и стилистики вокруг понятия значения» [Barthes R 1977, 114]

Итак, рассмотрев один из признаков нарратива - а именно его семиотическую природу, мы перейдем к следующему признаку.

Следующим признаком нарратива является его структурная организация.

Первые представления структуры построения были несколько упрощенными. Так в своей ранней работе «Грамматика рассказа» Дж. Принс определял нарратив, как «три связанных события. Первое и третье - статичны, второе - акционально. Более того, третье событие представляет собой изменение первого. Наконец, три события соединяются при помощи трех соединительных средств так, что а) первое событие предшествует второму времени, и второе предшествует третьему и б) второе событие влечет за собой третье» [Prince 1973, 31]. Более научный и мотивированный вариант, предложили американские ученые Лабов и Валетский. В своей «бриллиантовой схеме» развертывания устного нарратива они предлагает следующие компоненты: оценка, осложнение, ориентация, решение, кода и резюме. [Labov, 1976].

1. Резюме (Abstract): в чем суть рассказа?
2. Ориентация: кто, когда, где, что?
3. Осложняющее событие (Complicating Action): Ну, и что же случилось?
4. Оценка (Evaluation): Ну, и что же в этом интересного?
5. Результат или решение (Result or Resolution): Что случилось в конце концов?
6. Итог (Coda): Вот, так. Я закончил и возвращаюсь к настоящей ситуации.

Согласно Лабову, под оценкой понимается «средства, используемые говорящим, чтобы выразить суть, причину, почему он рассказывает, и к чему стремится говорящий». [Лабов 1972, 336].

Т. ван Дейк высоко оценил данную модель и предположил, что она может реализовать также и когнитивный аспект нарратива, что придало ей актуальное значение и по сей день.

1.3 Методика практического исследования

1.3.1 Базовые понятия когнитивной поэтики (точка зрения, голос, время и пространство)

Методика нашего исследования основывается на одном из более актуальных на данный момент анализов- когнитивном анализе, а в частности, на одном из его новейших подходов, зародившемся в конце 70-х годов - когнитивной поэтике, которая рассматривает художественные тексты.

Когнитивная стилистика (поэтика) – новый раздел литературной стилистики, органично соединяющий достижения отечественной и мировой науки в описании моделирования когнитивных процессов создания текста, методов их возможного эксплицирования и последующего декодирования читателями [Андреева 2009].

Основателями данного направления считается Роберт Цур. Питер Стоквелл также внес значимый вклад в развитие данного направления. Он подчеркивал, что человеческое мышление может быть структурировано, в центре внимания должен быть не только текст, но и мыслительные процессы писателя и читателя. [Stockwell 2015]

К. Андреева подчеркивает из работ П. Стоквелла, что парадигма направлений исследования в рамках когнитивной поэтики довольно широка: это исследования как чисто психологической направленности, так и почти полностью текстовой [Андреева, 2009].

Как указывают ученые, стоящие у истоков этой дисциплины, Елена Семино и Джонатан Калпепер, «Когнитивная стилистика сочетает ясный, точный и детальный лингвистический анализ литературных текстов характерный для стилистики, с системным, основанным на теоретическом знании учетом когнитивных структур и процессов, которые определяют производство и восприятие языка» [Андреева, 2009].

Структурная поэтика выделила базовые свойства литературного текста. Это так называемые «Актанты», Персонажи и их Роли (функции), «Голос», «Перспектива» и Точка зрения. Некоторые из этих категорий носят специфичный характер и присущи исключительно литературным текстам, однако другие носят более универсальный характер и являются базовыми для произведений живописи в том числе.

Одной из важнейших категорий является «голос». Любое повествование всегда рассказывается от какого-либо лица. Голосов может быть один или несколько.

Важный вклад в развитие данной категории внесли такие видные отечественные ученые, как: М. Бахтин, В Шкловский. Михаил Бахтин исследуя роман называл его явлением разноголосым (полифония), отмечая, что индивидуальной разноголосицей роман оркестрирует все свои темы, весь свой изображаемый и выражаемый предметно-смысловой мир.

Идею «голоса» развивали и зарубежные ученые. Так, например, Дж. Принс определяет категорию голоса, как набор признаков, характеризующих повествующего и процесс повествования вообще.[Prince,1988]

Большое количество литературных произведений написано от первого лица и содержит признаки «я». Так, например, рассказы делятся на рассказы с авторским повествованием и рассказы с так называемым перепорученным повествованием. В частности, иногда автор вообще не заявляет о своем присутствии, и действие разворачивается без его участия. Такой рассказ называется рассказом от третьего лица. Центром такого рассказа составляет повествование с нарративной структурой с осложнениями и развязками.

Также с повествованием может комбинироваться и описание, и рассуждение, и прямая речь. Другой тип рассказа - рассказ с внутренней речью. В нем голос самого автора исчезает, происходит сдвиг в сторону передачи внутренней точки зрения. Способы выражения внутреннего монолога различны: от «потока сознания» до отдельных, встроенных в повествование предложений. Дорит Кон в своей работе «Прозрачные разумы» предлагает назвать нарратив от третьего лица, воспроизводящий сознание, внутренний мир персонажа, «психонарративом».

Особое значение для литературного текста и для картины является категория Точки зрения в виду ее связанности с важными функциями художественных (в широком представлении значения) текстов и форм: эстетической, этической, эмоционально-образной, ассоциативной.

Категорию точки зрения развивали многие отечественные и зарубежные ученые, такие как: М. Бахтин, Ю. Лотман, Б.Успенский, Ж. Женетт, Дж. Фридман и др. Различные ученые используют разные термины, называя это понятие «перспективой», «фокализацией», «ориентацией».

Женетт, сославшись на термин «фокус наррации» (*focus of narration*), предложенный в книге Брукс и Уоррен (1943), разработал свою типологию перспективы, пользуясь термином «фокализация». Это понятие определяется им как «ограничение поля, т. е. выбор нарративной информации по отношению к тому, что обычно называется «всеведение». Женетт различает три степени фокализации:

1. «Нулевая фокализация»: повествование ведется с точки зрения всеведущего нарратора.
2. «Внутренняя фокализация»: повествование ведется с точки зрения персонажа.
3. «Внешняя фокализация»: повествование ведется с точки зрения объективного нарратора, не имеющего доступа в сознание персонажа (или не дающего доступ в него читателю) [Женетт 1998, т.1, 235].

Значительную роль в широком распространении женеттовской теории фокализации сыграла Мике Баль, которая изложила ее на нидерландском, французском и английском языках, подвергнув критическому анализу и доработке.

Решающий вклад в развитие теории точки зрения сделал Борис Успенский в книге «Поэтика композиции» (1970). Опираясь на работы формалистов, а также В. Виноградова, М. Бахтина, В. Волошинова, Г. Гуковского, Успенский обогатил нарратологию новой моделью точки зрения, охватывающей наряду с литературой также и другие «репрезентативные» виды искусства, как, например, живопись и кино. Создав новую модель точки зрения, Успенский не только заполнил большую лакуну в русской теории повествования, но и дал мощный толчок западной нарратологии, всегда уделявшей особое внимание проблемам точки зрения. Новизна «Поэтики композиции» заключается в том, что в этой работе рассматриваются различные планы, в которых может проявляться точка зрения. В отличие от традиционной нарратологии, моделировавшей точку зрения всегда однопланово, Успенский различает четыре плана ее проявления:

1. «План оценки» или «план идеологии», где проявляется «оценочная» или «идеологическая точка зрения».

2. «План фразеологии».

3. «План пространственно-временной характеристики».

4. «План психологии».

В каждом из этих планов «автор» может излагать события с двух разных точек зрения — со своей собственной, «внешней» по отношению к излагаемым событиям точки зрения, или с «внутренней», т. е. принимая оценочную, фразеологическую, пространственно-временную и психологическую позицию одного или нескольких изображаемых персонажей. Разграничение «внешней» и «внутренней» точки зрения

выступает как фундаментальная сквозная дихотомия, которая проводится во всех четырех планах. [Успенский, 1970]

Успенский сделал ценный вклад в нарратологию, поставив вопрос о точке зрения как явлении многоплановом. Его теория дала толчок возникновению других многоуровневых моделей.

Наиболее интересны и значимы с точки зрения нашей работы позиции учёных, сближающих точку зрения в лингвистике и в других медийных формах. Так, Баль ставит точку зрения в зависимость от особого способа восприятия денотата: от его положения к рассматриваемому объекту, расстояния, направления света, психологической позиции и др. Ю. М. Лотман прямо пишет о несомненной связи точки зрения с ракурсом в живописи и в кино, обращаясь также и к возможностям исторических изменений, динамике подхода к точке зрения [Андреева, 2004].

Данные последних лет, связанные с развитием этого подхода, приведены в словаре-гlossарии, составленном ещё ранее. Как указывают его авторы, в 1996 году в работе «Reading Images. The Grammar of Visual Design» Кресс и ван Леевен на материале анализа рисунков и фотографий показали как три типа значений (по М.А. Хэллдею) могут быть представлены в визуальной познавательной грамматике. Так, идиоспециальное значение передается визуальными образами через репрезентацию участников, процессов и обстоятельств, интерперсональное значение – через расположение рассматривающего, его направленный взгляд (gaze); размер рамки, социальную дистанцию, визуальную модальность, перспективу.

Композиционное значение передаётся через информационную структуру (технику): соединение, фреймы. Через двенадцать лет после выхода этой работы Д. МакИнтайр (2008), интегрируя эти данные, с более традиционным стилистическим анализом диалогов, на материале киноверсии В. Шекспира «Ричард III», доказал, что визуальное может быть описано столь же системно, как и вербальное с помощью мультимодального подхода. Использование когнитивного подхода Форсвиллом ранее также показало, что

с помощью использования мультимодального ракурса становится ясно, что в лингвистических формах в романах, как и в киноадаптациях реализуются те же самые ментальные конструкты. Данный факт становится важным для доказательства актуальности подхода к сопоставлению разных форм искусства и литературы.[Андреева, 2016]

Для истории помимо действий и субъектов действий также важно определенное время и место. Такой пространственно-временной признак описывается термином «setting» (в переводе с англ. окружение, обстановка).

Категория пространства и времени рассматривал с своих в трудах Михаил Бахтин, он предпочитал говорить о хронотопе - «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе». Согласно Бахтину, хронотоп составляет повествование и является его идеологическим центром, потому что создает форму для фигур и действий[Бахтин 1975, 234].

Структурализм основывался на бинарных оппозициях при описании данной категории. Согласно М. Бал, изучение места может основываться на изучение следующих пар: внутреннее против внешнего, высокий против низкого и далекое против близкого[Val, 1985].

Структуралисты при анализе времени изучают связь между временем истории и временем нарратива. Например, центральное событие в истории может остаться не рассказанным в нарративе, или событие, которое очень долго описывается в истории может быть лишь кратко упомянуто в нарративе. С целью упорядочения различных аспектов времени, Ж. Женетт использовал три критерия: «порядок», «длительность» и «частота». По его мнению, существует порядок, в котором события организованы в дискурсе, и порядок, в каком они произошли в истории. Возможен нарратив, в котором и тот и другой порядок будут абсолютно соответствовать друг другу, т. е. события истории будут излагаться в строгом хронологическом порядке. Большинство нарративов характеризуются тем, что Ж. Женетт называл

анахрониями, т. е. несоответствиями, несовпадениями между этими двумя порядками.

1.3.2 Основные компоненты анализа живописного текста

Художники в попытках передать какую-то вербализованную историю или рассказ неизбежно сталкиваются с проблемой взаимосвязи литературы и изобразительного искусства. Главный герой, пространство и время также являются основными компонентами визуального повествования. Лингвистическое представление времени как пути или траектории находит свою аналогию и в визуальном нарративе, где посредством определенных индикаторов читатели ориентируются во времени этого повествования. Необходимо отметить, что история может быть рассказана как в одном изображении, так и при помощи нескольких изображений. В первом случае, когда зритель видит сразу все изображение, считается, что визуальный образ мгновенно воспринимается. Изображение - статично, но наше восприятие его мобильно. Видение - это действие, т.е. ум не пассивен, он регистрирует изображение. Он связывает эпизод посредством интеллектуальных элементов, устанавливающих отношения между местом и временем. Визуальное повествование опирается на предварительное знание зрителя истории (сюжета). Только в этом случае он сможет полностью вовлечься в визуальный нарратив и насладиться его чтением. Восприятие и память зрителя при этом будут непосредственно взаимодействовать, объединяя в одно целое и время, и воспоминания, и ожидания. Данная познавательная деятельность делает визуальное повествование понятным, потому что зритель уже знает, что произошло (прошлое), и что должно произойти (будущее), и зритель вовлекается в разгадывание тех визуальных посылов, которые изобразил художник. Когда зритель "читает" визуальное повествование, он перемещается из области "реального" времени в область времени нарратива. У художников есть выбор в отношении развития

событий, которые могут повлиять на чтение и восприятие визуального нарратива - это и расположение эпизодов на изображении, и то, что история может быть рассказана на огромном пространстве или сосредоточена в небольшой области.

Согласно Н. Злыдневой, при рассмотрении визуального нарратива, уделяется внимание прежде всего соотношению/пересечению зрительных повествовательных стратегий, выраженных преимущественно в различных точках зрения на единый предметный объект и группу предметов, как в их соотношении с физическим миром, так и виртуально. Т. е. речь идет о фокусе изобразительного означивания, который не сводится лишь к точке зрения автора-художника, а предполагает сложную равнодействующую всех агентов повествования – автора, зрителя и персонажей полотна (пусть даже вещных «персонажей» натюрморта), результатом сложения которых становится целое изобразительного «текста». «Текст» образует поле трансформации языка зрительных форм, существующих между знанием (как семиотическими законами коммуникации) и искусством (художественной интенцией). Всем этим занимается теория визуального нарратива, которая является в наши дни бурно развивающейся областью визуальной семиотики. Как известно, сдвиг в сторону изобразительности определяет существенные свойства современной цивилизации (телевидение, Интернет и пр.). Исследования визуального нарратива сосредоточены на природе повествовательности изображения, как художественного, так и любого другого в системе коммуникации (реклама, логотипы и т. п.) [Злыднева 2013, 15-16].

В своей работе «Изображение и слово в риторике русской культуры XX века» Н. Злыднева говорит о новой методике, появившейся в искусствоведении во время активного развития семиотики в 70-х годах. «Семиотика и лингвистика, в частности современная теория тропов, испытывают явную потребность расширить сферу своего анализа материалом изобразительного искусства и кино, стремясь к выявлению в

различных сферах художественного творчества (и знаковой деятельности человека вообще) некоего прототропа, подобно тому как в « тексте» культуры в целом выявляется глобальный прототекст.» [Злыднева 2008, 15]. В связи с этим наблюдается более тесное взаимодействие лингвистики текста и семиотики живописи. Визуальное произведение рассматривается, как текст с его набором внутренних связей и выделяется определенная область изобразительной формы, которая определяется речью. Таким образом, к живописному тексту можно применить категории фигур речи или тропов. Но как замечает Н. Злыднева, «напрямую сближать фигуру речи с тем или иным изобразительным «прецедентом» следует с большой осторожностью. Необходимо прежде всего учитывать различную степень теоретической разработанности отдельных тропов в филологии и общей риторике, неравномерность их употребления в изобразительном материале, а также ограничения, накладываемые спецификой визуальной образности».[Н. Злыднева 2008, 16] Так же, об этом говорит Н.Д. Арутюнова, предостерегая от механического подхода, не учитывающего видовую специфику использования термина «метафора», она пишет: «Перенос метафоры на почву изобразительных искусств ведет к существенному видоизменению этого понятия. „Изобразительная метафора“ глубоко отлична от метафоры словесной. Она не порождает ни новых смыслов, ни новых смысловых нюансов, она не выходит за пределы своего контекста и не стабилизируется в языке живописи или кино, у нее нет перспектив для жизни вне того произведения, в которое она входит. Сам механизм создания изобразительной метафоры глубоко отличен от механизма словесной метафоры, непременным условием действия которого является принадлежность к разным категориям двух ее субъектов (денотатов) — основного (того, который характеризуется метафорой) и вспомогательного (того, который имплицирован ее прямым значением). Изобразительная метафора лишена двусубъектности.» [Арутюнова 1990, 22].

Анализ живописного произведения в данной работе будет опираться на следующие аспекты:

- композиционное построение,
- на наличие сюжета - отнесенности к литературному произведению,
- на возможность применения к живописному тексту таких текстовых категорий, как: голос, точка зрения, время и пространство, тропов (а именно изобразительной метафоры),
- цветовые планы
- на взаимодействие автора, зрителя и персонажей полотна,
- каким способом передается время,
- название картины
- жесты.

Выводы по главе 1.

1. Одним из основателей науки семиотики считаются Ф.де Соссюр. Последний предложил рассматривать лингвистику, как составную часть семиологии. Его научные изыскания оказались более востребованными в сфере художественной семиотики и в сфере изучения речевой деятельности.

2. Семиотика, являясь междисциплинарной дисциплиной, представляет каждой отдельной науке или каждому виду искусства инструментальный аппарат для изучения их собственного языка. В нашей работе наибольший для нас интерес составила семиотика литературы и семиотика искусства.

3. Также в данной главе было исследовано понятие нарратива. Единого определения «нарратив» не существует, его дефиниции существенно разнятся. Мы изучили определения «нарратива», которые давали: В. Лабов, Дж. Принс, Дж. Валетский, Ж.Женетт, Т. ван Дейк, М. Тулан, В. Тюпа. Мы выбрали позицию Дж. Принса и др., определявших нарратив, как последовательную передачу событий во времени.

4. Ряд лингвистов (С.Чэтмен, Р.Барт), глубоко похоронивших к природе нарратива, выделяли возможности его реализации не только в вербализованной форме, но и в других многочисленных формах таких, как: живописи, музыке и т.д.

5. При рассмотрении нарратива в нашем материале будет представлена реализация семиотики, как сопоставление вербализованного и живописного текстов.

6. Р. Барт в свою очередь высказывал мнение, что взаимоотношения между лингвистикой и семиотикой в целом могут быть переосмыслены: «в будущем семиология, возможно, растворится в транслингвистике, объектом которой станут миф, рассказ, журнальная статья либо предметы, созданные в рамках нашей цивилизации, в той мере, в какой мы о них говорим (в прессе, в рекламном описании, в интервью, беседе и , быть может, даже посредством внутренней фантазматической речи). Иначе говоря, уже теперь мы должны признать возможным перевернуть формулу Соссюра: лингвистика не является частью - пусть даже привилегированной - общей науки о знаках; напротив, сама семиология является лишь одной из частей лингвистики, а именно той ее частью, которая должна заняться изучением больших значащих единиц языка; в результате обнаружится единство поисков, ведущихся в настоящее время в области антропологии, социологии, психоанализа и стилистики вокруг понятия значения» [Barthes R 1977, 114].

7. В качестве методики исследования в нашей работе мы будем использовать один из подходов когнитивного анализа - когнитивную поэтику (определение категорий «голоса», «точки зрения», «времени и пространства»).

8. Категорию «голос» рассматривали М. Бахтин, Дж. Принс, В. Шкловский. Итак, голосов может быть один или несколько. Рассказы могут быть: с авторским повествованием, с так называемым перепорученным повествованием, рассказы от третьего лица и рассказы с внутренней речью «психонарратив».

9. Категорию «точка зрения» изучали: М. Бахтин, М.Лотман, Б.Успенский, Ж.Женетт, Дж. Фридмэн и др. Ученые использовали разные термины, называя это понятие «фокализацией», «перспективой». Решающий вклад в развитие данной категории внес Б.Успенский, предложив рассмотреть точку зрения с различных планов, а не как было принято ранее, однопланово. В каждом плане автор предложил разграничивать «внешнюю» и «внутреннюю» точку зрения. Его теория дала толчок возникновению других многоуровневых моделей.

10. При изучении визуального текста, мы будем исследовать его композиционный строй, название картины, цветовые планы, жесты изображенных фигур и др. А также рассмотрим возможность применения к анализу визуального текста следующих текстовых категорий: точки зрения, голоса, времени и пространства. Мы сделаем попытки найти и рассмотреть примеры тропов, а именно метафоры в визуальном тексте, чтобы показать, что данная проблематика филологии может быть перенесена и на другую семиотическую область живописного произведения.

ГЛАВА 2. ИССЛЕДОВАНИЕ ТЕКСТА НАРРАТИВА О САЛОМЕЕ И КАЗНИ ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ

2.1 Общее описание материала исследования

Главы 2 и 3 посвящаются исследованию семиотики в интерфейсе художественных литературных произведений и произведений живописного искусства. В них мы приводим иллюстрации, свидетельствующие о связи литературы и живописи. В качестве методики мы используем синтезирующий подход: объединяя точки зрения экспертов в области литературы, теологии и искусства.

Материалом нашего эмпирического исследования послужили:

1) тексты из Библии Нового Завета на русском, английском и немецком языке, содержащие нарратив казни Иоанна Крестителя и живописное произведение - триптих Беноццо Гоццолли «Танец Саломеи и казнь Иоанна Крестителя» (1461-1462гг.)

2) поэтическое произведение Я.П. Полонского «Бэда-проповедник» (1841) и живописное произведение искусства Н.К. Рериха «Бэда-проповедник» (1945).

Целью работы является определение разноуровневых средств выражения общего содержания литературных (религиозных/поэтических) произведений и живописи.

В виду семиотического характера нарратива, т.е. его способности быть представленным в разных знаковых системах, в данной работе мы рассмотрели, как нарратив реализовался в литературных произведениях и в произведениях живописи.

Структура эмпирического исследования включала следующие этапы:

1) Анализ текста нарратива, реализовавшегося в литературном произведении:

- анализ событийной структуры нарратива, («бриллиантовая схема» Лабова и Валетского);

- анализ параметров дейксиса в нарративе;
- определение точки зрения, голоса, времени и пространства;

2) Анализ текста нарратива, реализовавшегося в живописном произведении:

- анализ сюжетно-композиционной структуры, а также смысло-образующих компонентов визуального высказывания;

- анализ материала в аспекте текстовых категорий: точки зрения, голоса, времени и пространства, тропов;

- анализ подписи художника и название картины.

3) Сопоставление форм (вербализованного и живописного текстов) представления текста нарратива.

2.2 Многоуровневый анализ текста нарратива на материале Библии Нового Завета: Евангелие от Матфея и Евангелие от Марка

2.2.1 Событийная структура и дейксис нарратива

Для анализа были выбраны тексты из (Приложение 1):

1) Библии Нового Завета на русском языке - Синодальный перевод (в основу книг Нового Завета легли печатные издания греческого Нового Завета, прежде всего — трёхтомник Христиана-Фридриха Маттеи (1803—1807) и двухтомник Иоганна Мартина Августина Шольца (1830—1836)) и переработанная версия перевода В.Н. Кузнецовой, издаваемая Российским библейским обществом без указания переводчика).

2) Today's New International Version Bible, 2005 - на английском языке. Наиболее значимый английский перевод Библии XX века, не имеющий предшественников, — это The New International Version, (NIV, 1978) совокупный труд более чем сотни специалистов в рамках Нью-Йоркского отделения Библейского Общества, поставившего своей целью создание точного перевода, максимально отвечающего требованиям естественности, ясности и доступности языка. Авторитет этой Библии чрезвычайно высок, и

она завоевывает все большую популярность у читателей. Ее переиздания — New International Reader's Version (NIrV, 1996), New International Version Inclusive Language Edition (NIVI, 1996), Today's New International Version (TNIV, 2005).

3) Die Schlachter-Bibel 2000 - на немецком языке. Перевод был выполнен Францом Ойгеном Шлехтером и опубликован в 1905 году в качестве первой немецкой Библии XX Века.

Сюжет о Саломее и Иоанне Крестителе появился в Новом Завете, в Евангелии, но упоминается только в двух книгах Евангелия: у Матфея и Марка. При этом по имени Саломея у евангелистов не названа, о ней говорится только как о «дочери Иродиады». Мать Саломеи, Иродиада, состояла в связи с братом своего мужа (и отца Саломеи) Филиппа (Ирода Бозта), за что публично осуждалась Иоанном Крестителем. Осуждение, вероятно, и послужило причиной заключения, а в дальнейшем и казни Иоанна Крестителя. По Марку, Ирод Антипа был против казни Иоанна, «зная, что он муж праведный и святой» (Мк. 6:20), и согласился на неё лишь потому, что пообещал дочери Иродиады выполнить любое её желание. Однако, по Матфею, Антипа и сам «хотел убить его, но боялся народа, потому что его почитали за пророка» (Мф. 14:5). Танец юной Саломеи на праздновании дня рождения Ирода Антипы привёл к тому, что Антипа согласился выполнить любое её желание, и, будучи научена своей матерью, Саломея потребовала убить пророка Иоанна Крестителя, и после казни ей была принесена на блюде его голова.

Определим событийную структуру нарратива о Саломее и отобразим ее в схеме 2

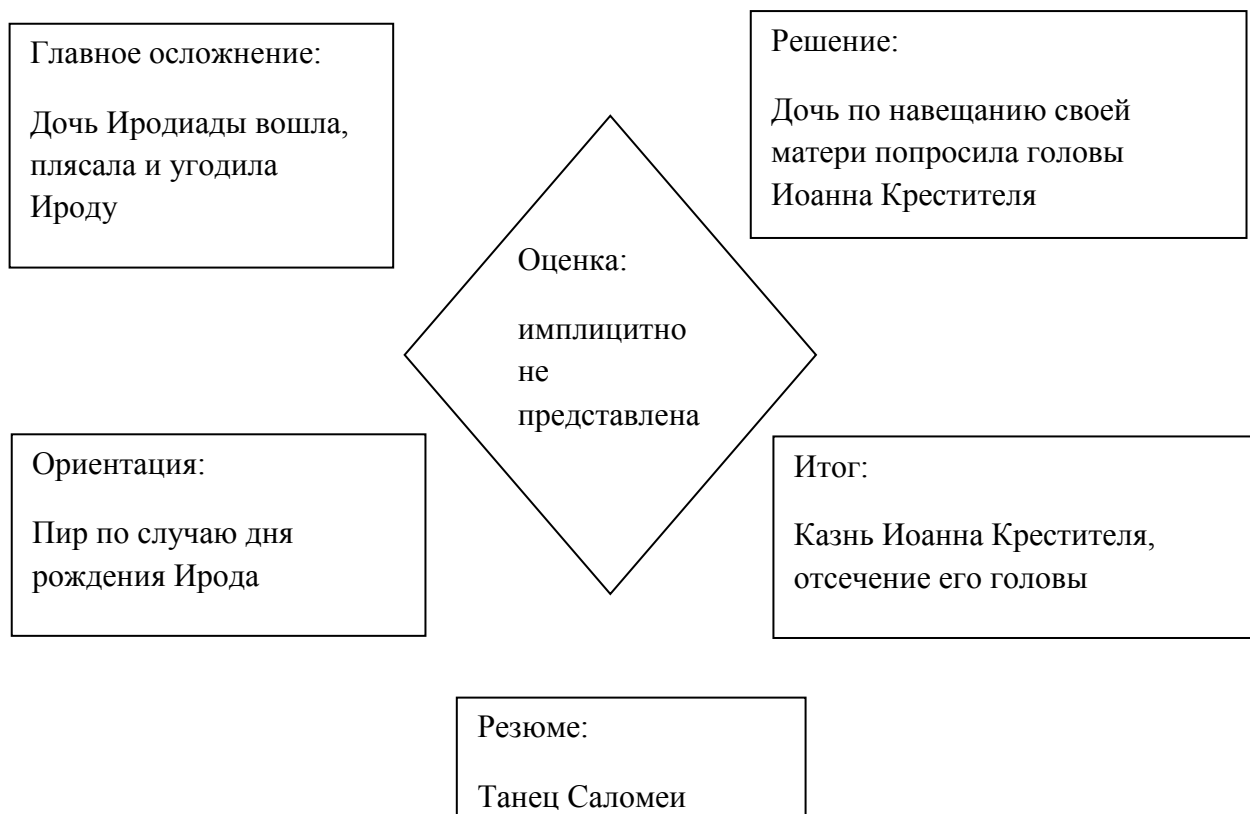


Схема 2 Событийная структура нарратива о Саломее и казни Иоанна Крестителя.

Дейксис нарратива:

1. Время? - прошлое - все глаголы употреблены в прошедшем времени;
2. Место? - дворец Ирода, дворцовый зал
3. Кто? - Царь Ирод, Саломея, вельможи, Иродиада, палач, Иоанн Креститель, отрубленная голова Иоанна Крестителя.

2.2.2 Сопоставительный анализ текстов нарратива на русском, английском и немецком языках

Ознакомившись с библейскими изложениями на русском, английском и немецком языках, выделим основные компоненты нарратива о Саломее в табл.2.1

Основные компоненты нарратива о Саломее.

Иоанн Креститель пророк	John the Baptist Prophet	Johannes des Täufers Propheten
Ирод четвертовластник, тетрах, Царь Ирод	Herod the tetrarch, King Herod	Der Vierfüst Herodes, der König Herodes
Иродиада	Herodias	Herodias
Дочь Иродиады	The daughter of Herodias	Die Tochter der Herodias
Танец дочери Иродиады	The daughter of Herodias dance	Tanz der Tochter der Herodias
Она же, по наущению матери своей, сказала: «Дай мне здесь на блюде голову Иоанна Крестителя».	Prompted by her mother, she said, "Give me here on a platter the head of John the Baptist."	Da sie aber von ihrer Mutter angeleitet war, sprach sie: Gib mir hier auf einer Schüssel das Haupt Johannes des Täufers!
Отрубленная голова на блюде	The head on a platter	auf einer Schüssel das Haupt Johannes des Täufers
Несение головы ("И принесли голову его на блюде и дали девице, а она отнесла матери своей")	"His head was brought in on a platter and given to the girl, who carried it to her mother"	" Und sein Haupt wurde auf einer Schüssel gebracht und dem Mädchen gegeben, und sie brachte es ihrer Mutter"

При анализе переводов Евангелия Марка и Матфея, представленные на русском, английском и немецком языках, не были выявлены расхождения в сюжете о казни Иоанна Крестителя. Анализ лексики текстов показал, что тексты содержат библеизмы, совпадающие на всех языках, например: воскресать из мертвых - to rise from the dead - von den Toten auferstanden; отсечь голову - обезглавить - to behead - to enthaupten; также есть различия в переводе: несовпадение залога, например в русском варианте пророк сам творит чудеса, а в немецком и английском языках - он выступает в качестве проводника для чудодейственных -чудесных сил соответственно. ("That is why miraculous powers are at work in him/ Darum wirken auch die Winderkräfte in ihm); в русском Синодальном варианте говорится о том, что «Ирод боялся Иоанна,много делал, слушаясь его», в английском варианте это упоминание отсутствует, а в немецком добавляется, что Ирод не только любил слушать пророка, но и повиновался ему «er gehorchte ihm in manchen».

Как уже было сказано выше, в Евангелиях имя Саломеи не упоминается, и впервые оно появляется только в трудах Иосифа Флавия. Вот что говорится о Саломее в «Иудейских древностях»: «...Сестра их Иродиада вышла замуж за сына Ирода Великого, Ирода же, происходившего от Мариаммы, дочери первосвященника Симона. Она родила ему дочь Саломею. После рождения этой девочки Иродиада, вопреки нашим законам, вышла замуж за сводного брата своего мужа, именно за галилейского тетрарха Ирода, но разошлась и с ним еще при его жизни. Ее дочь Саломея вышла замуж за трахонского тетрарха Филиппа, сына Ирода [Великого]» [И. Флавий, «Иудейские древности», книга 18, глава 5].

Иосиф Флавий ничего не пишет про танец Саломеи: по его свидетельству, Иоанн Креститель был убит Иродом из чисто политических соображений. «Ирод умертвил этого праведного человека, который убеждал иудеев вести добродетельный образ жизни, быть справедливыми друг к другу, питать благочестивое чувство к Предвечному и собираться для омовения <...> Так как многие стекались к проповеднику, учение которого возвышало их души. Ирод стал опасаться, как бы его огромное влияние на массу (вполне подчинившуюся ему) не повело к каким-либо осложнениям. Поэтому тетрарх предпочел предупредить это, схватив Иоанна и казнив его раньше, чем пришлось бы раскаяться, когда будет уже поздно. Благодаря такой подозрительности Ирода Иоанн был в оковах послан в Махерон, вышеуказанную крепость, и там казнен» [И. Флавий, «Иудейские древности», книга 18, глава 5].

2.2.3 Текстовые категории (точка зрения, голос, время и пространство)

Достоверных фактов о Саломее крайне мало, но, как отмечает А. С. Иванова, именно «недостаточность исторических сведений о дочери Иродиады стала главной причиной появления различных интерпретаций ее образа. Возможность домыслить внешность и характер библейской героини

послужила отправной точкой для создания множества произведений от романтиков до декадентов» [Иванова 2007, 23].

Необходимо отметить, что изменения происходят и в самой форме библейской истории: в то время как в Средние века вариант Евангелия доминирует (греховная женщина - соевращенное дитя - непостоянный король - мученичество святого), в более позднее время появляются более новые интерпретации этой истории, особенно это заметно в характере изображения юной танцовщицы. Саломея уже больше не изображается как наивное дитя, а в XIX веке она даже становится роковой женщиной («*fille fatale*» (Флобер 1877), «*femme fatale*» (Оскар Уайльд 1893).

В литературе всплеск интереса к образу Саломеи возник только в девятнадцатом веке. Среди тех, кто обращался к этому сюжету, были, например, Флобер, Гейне, Гюисманс, Лафорг и Оскар Уайльд. Уайльд, в свою очередь, предложил свою собственную трактовку: он отрицает то, что Саломея просто исполняет волю своей матери, и вводит новый мотив: теперь просьба об обезглавливании становится личным решением Саломеи, принятым ею вследствие неразделенной любви к Иоканаану. В пьесе Уайльда эта губительная страсть в итоге убивает и ее саму – в конце пьесы её по приказу Ирода раздавливают щитами стражники (в то время как в евангельских текстах про смерть царевны ничего не говорится). Вот что говорит о уайльдовской трактовке данного сюжета литературовед Л. Г. Андреев: «У Уайльда героиня <...> предстает художником-любителем, преобразующим мир силой своего впечатления, своего мировосприятия, в котором все наделяется сверкающими красками, все эстетизируется, все уравнивается на палитре декадентского «неоромантизма». Отвратительное становится соблазнительным, смерть братается с красотой, чистая, сверкающая луна уподобляется пьяной распутнице. Саломея в экстазе любви жаждет смерти – требует голову пророка и со страстью целует уста покойного; сама же гибнет по приказу царя, который перед этим, не отрываясь, созерцал ее красоту!» [Андреев 1989, 550].

Категория «голоса» - в целом повествование ведется от третьего лица, но присутствует и прямая речь самого Ирода и Саломеи. Нарраторами в данных библейских текстах выступают евангелист Марк и Евангелист Матфей. Они стоят в стороне от истории, но мы ощущаем их присутствие, благодаря их описаниям героев и их комментариям («..И опечалился царь», «до тетрарха Ирода дошли слухи об Иисусе», «Ирод бы его убил, но боялся народа, который считал Иоанна пророком.» [Евангелие от Марка, Евангелие от Матфея]). Согласно мнениям некоторых зарубежных исследователей [Greidanus 1935, 289], евангелисты выступают в роли «omniscient» - «всезнающих» нарраторов, потому что они знают, что их герои думают и чувствуют. Категория времени выражена ссылкой на празднование дня рождения Ирода, также все глаголы употреблены в прошедшем времени. Место - дворец Ирода.

2.3 Анализ текста нарратива на материале живописного произведения Беноццо Гоццоли «Танец Саломеи и казнь Иоанна Крестителя»

Представление истории Саломеи и обезглавливания Иоанна крестителя в живописном изображении будет рассмотрено в хронологическом порядке и с более подробным анализом на примере работы Беноццо Гоццоли «Танец Саломеи и казнь Иоанна Крестителя».

Одной из самых древних работ, изображающих историю смерти Иоанна Крестителя, является фреска Джотто ди Бондоне «Пир Ирода» (1315). Сцена смерти святого - часть цикла изображений, названного «Сцены из жизни Иоанна Крестителя»), представленного на северной стене Часовни Перуцци в Санта-Кроче в Флоренции. Джотто ди Бондоне объединили две отдельные сцены в одно художественное пространство: сцена, где блюдо с головой Иоанна преподносится Ироду и передается Саломее и вторая сцена, (правый угол картины) где Саломея приносит голову пророка Иродиаде. Две

сцены разделены небольшой стеной между залом и комнатой, но фигуры Саломеи и других персонажей на заднем фоне выступают за пределы этой границы.



Рис.1 Джотто ди Бондоне "Пир Ирода"

В течение XV века изображение сцен данной библейской истории претерпело изменения. Саломея, дочь Иродиады, стала важным персонажем и ее изображение с головой святого переместилось на центральное место в картине. Также в эпоху Ренессанса статически изображаемая фигура Саломеи превратилась в танцовщицу - единственную динамическую фигуру. Саломея стала также единственной повторяющейся фигурой в изображаемых сценах, которые уже более не разделялись границами. Одним из самых известных примеров этого подхода стала работа Бенедетто Гоццолли «Танец Саломеи и казнь Иоанна Крестителя».



Рис.2. Беноццо Гоццоли "Танец Саломеи и казнь Иоанна Крестителя"

Работа Беноццо Гоццоли "Танец Саломеи и казнь Иоанна Крестителя" одна из пяти пределл алтаря, главная панель которого изображает Мадонну с младенцем на престоле. Каждое изображение пределла иллюстрирует жизнь одного из святых, изображенных на главной панели. Традиционная структура оформления алтаря подчеркивает противопоставление между вечным, ненарративным искусством и исторической нарративностью. Каждая работа пределла, посвященная жизни Мадонны, содержит два или более несвязанных отдельных эпизодов. Гоццоли же усилил связь между панелями пределл и центральной работы.

Пределла о Иоанне Крестителе разделяется на три разные секции. Такое произведение искусства, состоящее из трех картин, объединенных общей идеей, называется триптих. Первый эпизод триптиха - танец Саломеи - изображен в правой части триптиха; второй эпизод - обезглавливание святого - в крайней левой части триптиха и третий эпизод - Саломея приносит матери голову Иоанна Крестителя - на заднем фоне триптиха, ближе к левому углу.

Повторение образов в триптихе является характерной чертой для нарратива. Саломея появляется не только в первой и третьей сценах в одной и той же одежде, но и ее лицо изображено одинаково (в одном и том же

профиле). Изображение Саломеи связывает начало истории с ее концом. Повтор изображения внешнего вида девушки разнится с изображением ее матери в двух сценах. В отличие от Саломеи Иродиада одета в разные наряды и с разными прическами. В третьей сцене платье Иродиады красного цвета. Можно предположить, что художник целенаправленно выбрал этот цвет платья, который издревле считался цветом крови, а также ассоциировался с опасностью. Иродиада была очень опасной и жестокой женщиной, на которой лежала вина за пролитие крови Иоанна Крестителя. Связанность сцен также подчеркивается изображением Саломеи и палача святого: одежда одинаковых цветов и поднятая рука танцовщицы зеркально отражает поднятую руку палача над головой святого. Третий эпизод с изображением коленопреклоненной послушной дочери с головой Иоанна Крестителя на блюде, жаждущей материнского одобрения, отдаленно напоминает второй эпизод триптиха, где Иоанн Креститель также стоит на коленях в молитве (как сын перед отцом) и ждет своей участи. Танцующая Саломея похожа на палача, а коленопреклоненная же - больше походит на жертву.

Глаза Иоанна Крестителя в отличие от глаз всех других персонажей, изображенных на картине, закрыты во всех сценах. Вожделение, опасность, убийство, послушание, ненависть, зрительную связь - все это можно прочесть в глазах людей на картине, но святой с закрытыми глазами находится в стороне от всего этого, нарушая визуальное взаимодействие в триптихе.

Используемая художником перспектива изображения героев в свою очередь также создает впечатление последовательности действий временного потока. Третий эпизод изображен вдалеке, он как будто находится в глубине картины, особенно это подчеркивает ромбовидный потолок. Все это наводит на мысль, что это событие будущего. Сцена казни и сцена с матерью и дочерью отделены всего лишь маленькой стеной, а фигура жертвы - Саломеи изображена позади фигуры Саломеи-палача.

Порядок представления эпизодов также примечателен, художник выбрал для переднего плана первый и второй эпизоды, а для заднего плана - третий. В свою очередь третий эпизод занимает более центральное положение в картине, а фигура Саломеи - центр всего триптиха. Порядок предложенный художником, добавляет целостности каждому эпизоду по отдельности и наделяет его своим значением.

Таким образом, повторение изображения лица Саломеи, цвета одежды помогает зрителю перемещаться по картине - из прошлого в будущее и, наоборот и интерпретировать данный визуальный нарратив, соотнося его с предшествующим вербализованным библейским текстом.

Модель изображения, предложенная Гоццоли, создала ясный и понятный визуальный нарратив, описывающий библейскую историю о смерти Иоанна Крестителя.

Художник подписывал свою работу по-разному: и «Танец Саломеи и казнь Иоанна Крестителя», и иногда только «Танец Саломеи» или «Банкет у Ирода». В результате можно сказать, что Гоццоли удалось изобразить не столько саму историю убийства Иоанна Крестителя, сколько историю Саломеи через столь значимое и важное событие - убийство святого. Историчность работы соперничает с эстетической автономностью. Фигура танцующей Саломеи захватывает всеобщее внимание. Переход фокуса внимания от Иоанна Крестителя к Саломее, которая полностью подчиняется матери и готова сделать все, чтобы та была довольна, показывает эту библейскую историю в ином свете.

В триптихе Гоццоли также можно найти признаки нарративности, описываемые Принсом: конфликт, действительность, целостность, акцент на начало и конец, страсть. Таким образом, художнику удалось создать захватывающий нарратив, на основе достаточно сухо изложенной библейской истории.

В поздний период эпохи Ренессанса происходят новые изменения в изображении сцены обезглавливания Иоанна Крестителя. Эти изменения

хорошо прослеживаются на работе Бирнардино Луини "Саломея с головой Иоанна Крестителя". Характерная черта картины - это изображение момента, когда Саломея получает голову святого. Луини изобразил это сцену на трех картинах, и на всех Саломея отводит взгляд от головы Иоанна Крестителя.



Рис. 3 Бирнардино Луини «Саломея с головой Иоанна Крестителя»

Таким образом, одной из характерных особенностей изображения этой библейской истории в картинах этого периода является фокус внимания на одной сцене, заключающей в себе всю историю казни пророка.

Изображение Саломеи, получающей голову Иоанна Крестителя, характерно и для художников эпохи Барроко (Рубенс «Пир у царя Ирода», Микеланджело Меризи да Караваджо «Саломея с головой Крестителя» и др.) В отличие от более раннего периода, на картине начинают изображать не только палача и Саломею, но и фигуры на заднем фоне, являющиеся свидетелями смерти святого.



Рис.4 Петер Пауль Рубенс

В XIX веке появляются новые подходы к передаче истории Иоанна Крестителя. Взамен изображения значимой сцены всей истории (с акцентом на взгляде Саломеи и интерпретации ее танца) приходит выражение субъективной точки зрения художника. Но можно выделить две тенденции. Первый подход следует традиции раннего искусства: Саломея фиксируется только на одной сцене этой истории, но без общей композиции, также характерна связь манеры написания картины с географическим положением того места, где эта история зародилась - Ближним Востоком. В работах преобладает восточный колорит и следующие мотивы: цветы, павлины, нагота. Эта тенденция представлена в работах Ловиса Коринта "Саломея", Гюстава Моро "Саломея, танцующая перед Иродом", Джеймса Тиссо "Танец дочери Иродиады" и др.



Рис.5 Гюстав Моро «Саломея, танцующая перед Иродом»

Вторая тенденция изображение Саломеи - внимание исключительно на сам танец. Суть библейской истории уже не важна, и Саломея представляется как архетип женщины. Она часто изображена во время ожидания головы Иоанна Крестителя с блюдом в руках или в образе роковой женщины (Леопольд Шмютцлер «Саломея», Анри Реньо «Саломея»).



Рис.6 Леопольд Шмютцлер «Саломея»

Таким образом, изображение истории казни Иоанна Крестителя в живописи менялось на протяжении веков. Самые ранние картины были написаны в начале XIV века в Италии. Многие художники Флорентийской школы выбирали эту тему для своих картин или фресок, на которых объединяли две или три сцены этой истории. Эти визуальные нарративы обладали способностью ясно передать библейский сюжет. На протяжении XV и XVI веков - внимание художников переходит на сцены с Саломеей, всегда играющей главную роль. Работа Беноццо Гоццолли - яркий пример такого подхода.

Далее в XVII-XVIII веках Саломея изображается в момент получения головы святого или держа его на блюде. В большинстве случаев через эту сцену передается вся суть истории. Взгляд Саломеи становится важным моментом в интерпретации ее действий. В XIX веке ориентализм оказывает свое влияние на изображении девушки. К концу XIX века Саломея уже изображается как сильная женщина, опасная для мужчин. Этот тренд также прослеживается и в названиях картин, обращающих внимание зрителя на ключевую фигуры Саломеи, чем на историю обезглавливания святого.

Сюжет о Саломее также представлен и в других видах искусства, например, в кинематографе:

Саломея стала прототипом образа роковой женщины в кино. Её образ — в центре одноимённых фильмов Гордона Эдвардса (1918, в загл. роли Теда Бара), Чарлза Брайанта (1923, в загл. роли Алла Назимова), Уильяма Дитерле (1953, в загл. роли Рита Хейворт), Кармело Бене (1972, в загл. роли афроамериканская актриса и модель Дониале Луна), Иисус из Назарета , Никки Ван Дер Зиль в роли Саломеи (1977), Педро Альмодовара (1978), Кена Рассела (1988), Карлоса Сауры (2002). Танец Саломеи обыгран в

1) фильмах:

- Пьер Паоло Пазолини, Евангелие от Матфея, 1964
- Лилиана Кавани, Ночной портье, 1974
- Фридрих Гётц, Саломея, 1974

- Аль Пачино, Саломея, 2013

2) в опере:

- Опера «Иродиада» в четырех актах французского композитора Жюль Массне, 1881гю

- музыкальная драма Рихарда Штрауса «Саломея» (1904-1905гг) в одном действии по одноименной драме Оскара Уайльда в переводе Хедвиг Лахман.

В 1990-х годов композитор Максим Дунаевский написал рок-оперу «Саломея, царевна иудейская».

3) в балете:

алет Питера Максвелла Дэвиса (Salome, 1978)

- балет Эмиля Петровича (Salome, 1978);

4) в театре:

- спектакль "Саломея" Театра Романа Виктюка, 1998г.

Сопоставление текста нарратива Евангелия и текста триптиха приведено в табл.2.2

Табл.2.2 Сопоставление текста нарратива Евангелия и живописного текста

Параметры сопоставления	Евангелие от Матфея и Евангелие от Марка	Триптих Б. Гоццолли «Танец Саломеи и казнь Иоанна Крестителя»
1. Дейксис	Время и место - день рождения Ирода, прошедшее время/ зал дворца, тюрьма	Время и место - -/пир, зал,

	Кто? Дочь Иродиады, Иродиада, Ирод, палач, Иоанн Креститель, его голова на блюде, вельможи	Кто? Дочь Иродиады, Иродиада, Ирод, палач, Иоанн Креститель, его голова на блюде, вельможи
2.Текстовые категории:		
- Голос	3-е лицо, прямая речь	-
- Точка зрения	Точка зрения «всезнающий» нарратор - евангелист Марк и евангелист Матфей	Перспектива изображения: 3-й эпизод - вдалеке/глубоко - событие будущего. Передний план - 1-й и 2-й эпизоды, задний план - 3-й эпизод. Фигура Саломеи - центр триптиха
3. Литературные/Живописные приемы:	Нехронологический принцип повествования	Серийное изображение в виде триптиха. Повтор в изображении девушки (в 2-х сценах), цвета, жеста палача и Саломеи. Метафора - голова на блюде

Выводы по главе 2

1. В данной главе был рассмотрен текст нарратива о Саломее и казни Иоанна Крестителя, который был представлен во многих формах: в живописном произведении, текстах Библии, в кинематографии, опере, балете и театре. Акцент в данной работе был сделан на рассмотрении нарратива, реализовавшегося в текстах Библии Нового Завета (Евангелие от Марка и Евангелие от Матфея) и живописном произведении - триптихе Б. Гоццоли «Танец Саломеи и казнь Иоанна Крестителя».

2. Мы описали событийную структуру нарратива о Саломее и казни Иоанна Крестителя, определили его дейксис. При анализе переводов Евангелие от Марка и Евангелие от Матфея на русский, английский и немецкий язык, нами не были выявлены значительные расхождения. Изменения произошли в самой форме библейской истории: Средние века - греховная женщина - соvrащенное дитя - непостоянный король - мученичество святого; в более позднее время - Саломея - роковая женщина.

3. Мы описали текстовые категории точки зрения, голоса и времени и пространства содержащиеся в тексте нарратива.

4. В живописном изображении данного сюжета мы выделили модель изображения, предложенную Гоццоли, так как ему одному из первых удалось изобразить не столько саму историю убийства Иоанна Крестителя, сколько историю Саломеи через столь значимое и важное событие - убийство святого. Характерными чертами нарратива в работе Гоццоли являются: повторение образов и цвета, перспектива изображения героев, создающая впечатление последовательности действий во времени - все это помогает зрителю перемещаться по картине - из прошлого в будущее, и наоборот, а также интерпретировать данный визуальный нарратив, соотнося его с предшествующим вербализованным библейским текстом. Также в триптихе

Гоццоли есть и признаки нарративности по Принсу: конфликт, целостность, акцент на начало и конец.

5. История Саломеи и Иоанна Крестителя в живописи была рассмотрена в хронологическом порядке. В ходе работы был установлен факт трансформации в изображении данной истории во времени, а именно: ранние картины обладали историчностью и ясно передавали библейский сюжет; в более поздних мы видим, что фокус внимания переходит на сцены с Саломеей (на ее взгляд, танец). К концу XIX века Саломея уже изображается как сильная женщина, опасная для мужчин.

ГЛАВА 3. ИССЛЕДОВАНИЕ ТЕКСТА НАРРАТИВА О БЭДЕ

3.1 Многоуровневый анализ текста нарратива на материале стихотворения Я.П. Полонского «Бэда-Проповедник»

3.1.1 Событийная структура и дейксис нарратива

Полный текст стихотворения «Бэда-Проповедник» приведен в Приложении 2.

В основе стихотворения Я.П. Полонского «Бэда-Проповедник» - легенда о Преподобном Беде - иеромонахе в английском монастыре святого Павла в Ярроу, который по преданию был слепым. Преподобный Беда попросил ученика отвести его к людям, чтобы он мог проповедовать им. Вместо этого ученик привел Беда на берег моря, и слепец долго читал проповеди волнам. Когда он закончил, волны по Божьему повелению ответили «Аминь!».

И.В. Моклецова в статье «О родине и о себе: Молитвенные размышления Я.П. Полонского» отмечает, что как поэт он сформировался в 1840-х годах под влиянием традиций А.С. Пушкина, верность которым сохранил до конца своих дней. Художественный мир Я.П. Полонского «далек от революционных устремлений и переживаний; в нем нет места агрессии, братоубийственным страстям. Это голос русского православного человека, болеющего душой за настоящее и будущее своей страны».

Я.П.Полонский воссоздает в стихотворении «Бэда-проповедник» (1841) образ реального исторического лица. В церковной и научной литературе его называют Достопочтенным или Досточтимым, на латыни *Venerabilis*. Беда Достопочтенный (673–735) с семи лет воспитывался сначала в Уирмуте в монастыре святого Петра, потом в Джарроу в монастыре святого апостола Павла, основанном в 681 году. Беда Достопочтенный был талантливым богословом, толкователем Священного Писания, составителем житий в стихах и прозе, стихотворных гимнов на латыни и на англосаксонском языке.

Беда написал около сорока книг, но самое знаменитое его произведение – «История англоv». В ней он рассказывает о Британии со времен вторжения римских легионов во главе с Юлием Цезарем в 55 году до Р.Х. и до 731 года [1: 1–364; 9: 1–364]. За нее он получил от потомков звание «отца английской истории». Благодаря Бедe, в христианской литературе и в Церкви закрепилось летоисчисление от Рождества Христова, которое было создано Дионисием Малым еще в первой половине VI века. Скончался Беда Достопочтенный 27 мая, в канун Вознесения Господня. К лику святых он был причислен лишь в 1899 году, тогда же был наименован Учителем Церкви, а в 1978 году по инициативе митрополита Антония (Блюма) был прославлен в лике местночтимых святых Суружской епархии в Англии. [Эрлихман, 2001]

Биографию Беды составили его ученики, но сразу же, как это бывает в народном почитании святых, о нём появилось много благочестивых легенд. Согласно одному преданию, ослепший Беда попросил ученика отвести его к людям, чтобы он мог проповедовать им. Вместо этого ученик привел его на берег моря, и слепец долго читал проповедь волнам. Когда он закончил, волны по Божьему велению ответили «аминь» [Эрлихман URL: <https://history.wikireading.ru/192829>].

Как мы видим существуют расхождения между легендой и сюжетом стихотворения, но основная тема осталась неизменной: проповедь Беды настолько сильна и искренна, и обладает такой энергией, что на нее отвечает природа, в легенде – вода «волны», а в стихотворении горы – «камни». В легенде со старцем находится его ученик, в стихотворении – мальчик. В легенде – Беда проповедует волнам, в стихотворении – камням. Волны отвечают Бедe по велению Божьему, а в стихотворении – камни по своей воле. Вода – как мы знаем, колыбель жизни, она живая, камни же, напротив, яркие представители неживого мира. Также в легенде нет указаний на то, о чем была проповедь, в стихотворении же – мальчик говорит: «О Сыне, распятом за наши грехи».

Одним из этапов нашей эмпирической работы с стихотворением стал анализ его общей событийной структуры (Схема 3) («бриллиантовая схема» В. Лабова и Дж. Валетского).

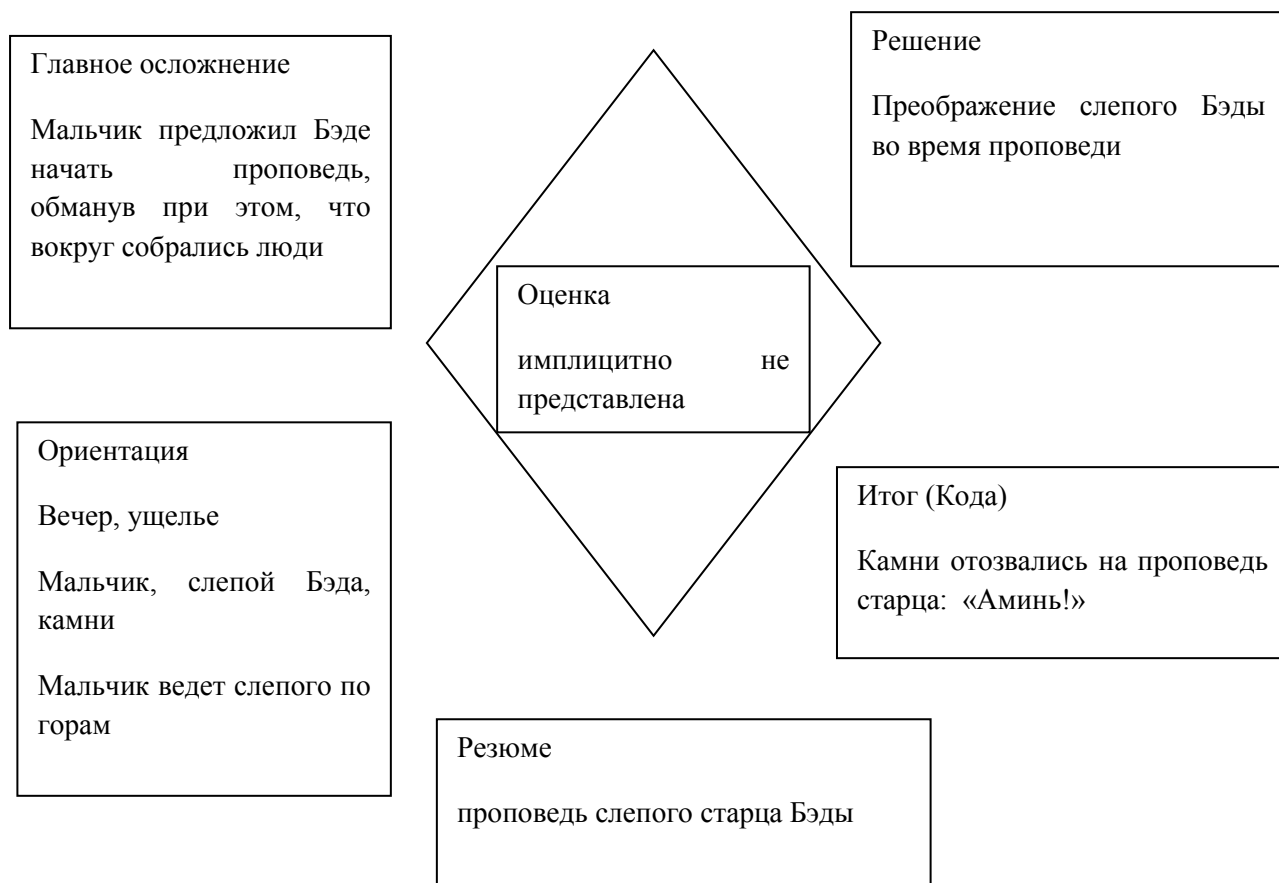


Схема 3. Событийная структура стихотворения «Бэда-Проповедник»

Сюжет стихотворения сводится к следующему: слепой старик со своим поводырем - мальчиком идут по горной местности. Мальчик решает подшутить над стариком и говорит о том, что видит по близости людей и предлагает старцу начать проповедь. После проповеди старик умолкает и слышит, как камни отозвались на его слова.

Концептуальная семантика нарратива про Бэду-Проповедника (смысл) представлена на имплицитном уровне. Анализ позволяет раскрыть ряд тематических цепочек, входящих в основной фрейм Религия - связь с Богом:

проповедать, «О Сыне, распятом за наши грехи», «Аминь!», «Без веры таких не бывает речей!..», «слепцу в Славе небо являлось;».

Также надо отметить, что в стихотворении описание дается не как статическая картина, а как постоянно меняющееся, переходящее в качественно новое состояние. Описательная доминанта приобретает динамический характер: переход времени от вечера к ночи, переход в состоянии старца от «лицо просияло» до «замолк грустно старец».

Следующим этапом нашей работы стало рассмотрение стихотворения «Бэда-Проповедник» с позиций Теории Дейктических сдвигов, в которой центральным определением является дейктический центр, т.е. включает в себе не только говорящего и его положение в пространстве и во времени, но также и его социальный статус и эмпатию.

Дейктический центр стихотворения - мир скал.

1. Время - вечер, все глаголы употреблены в прошедшем времени;
2. Место - мир скал, ущелье;
3. Кто? Слепой старец Бэда, мальчик и камни.
4. Социальный статус? Бэда - проповедник, старик, слепой, босой, в измятой одежде. Мальчик - поводырь
5. Эмпатия? Бэда - в начале жалость (из-за физического недуга), в конце - восхищение героем, его искренностью и способностью так вдохновенно проповедовать, что даже камни отозвались в ответ. Мальчик - негативное отношение в силу его обмана и неуважительного отношения к старшему и слепому проповеднику. Камни - в начале равнодушные, холодные, сырые, в конце - живые, вселяющие благоговейный трепет.

Итак, стихотворение является ярким примером нарратива с последовательным изложением событий, прописанным пространственно-временным планом и историей, рассказываемой нарратором.

3.1.2 Лингвистический анализ стихотворения

В данной работе был проведен разноуровневый лингвистический анализ стихотворения «Бэда-Проповедник».

С точки зрения композиции стихотворение разбивается на три части, и каждая описывает определенный фрагмент истории: первая часть (6 строк) является завязкой истории про Бэду, в которой описывается главный герой, его путь и окружающая природа, вторая часть (8 строк) - кульминация - проповедь старца и третья часть (9 строк) является развязкой истории - ответ камней на проповедь старца. Первая часть маркирована словами, семантика которых связана с описанием природы (глухо, дико, сосны вековые, скалы седые, косматый мох, вечер,) а также с описанием человека (главного героя). Общий тон повествования второй части - возвышенный и восторженный, подчеркивается такими словами как: просияло, вдохновенно, Слава, высокая речь, метафорами «речь - ключ, пробивающий каменный слой», «живая волна», «речь потекла». В образе Славы подразумеваются блеск, красота, великолепие, сияние и выражение восторга. В Библии она, в первую очередь, связывается с Богом и местами Его присутствия, в том числе с местами поклонения и небом. Беда Достопочтенный в стихотворении стал причастником Славы Божией: «Казалось — слепцу в Славе небо являлось». В четвертой строфе для выделения описания проповеди поэт использовал инверсию - «И старца лицо просияло мгновенно; Как ключ, пробивающий каменный слой, Из уст его бледных живою волной.... Казалось — слепцу в Славе небо являлось; Дрожащая к небу рука поднималась, » В третьей части поэт использовал: прием олицетворения «грянули камни в ответ», прием противопоставления реакции мальчика на проповедь старца, который «смеясь и толкая» предлагает закончить ему проповедь и реакции гор - окружающего мира. Мальчик - слеп и глух к зовущему слову, а неживые скалы отвечают «космической бодростью» [Рерих Н.К. «Canimus

surdis»/«Поем глухим» 1 июля 1932/ Рерих Н.К. Твердыня Пламенная. Рига, 1991, стр. 139].

Стихотворение написано четырехстопным амфибрахийем, рифмовка 1,2,3 строфы - кольцевая и 4 строфа - перекрестная.

Синонимические ряды: 1) пустынная тропа, глухо, дико; 2) камни, скалы, горы, ущелье; 3) волна, ключ.

Для описания старца в начале стихотворения поэт использовал нейтральную лексику (слепой, босые ноги, одежда, измятая ветрами), в конце стихотворения поэт уже использует архаизмы (уста, речи, очи, глава, старец) - для придания описанию Бэды более возвышенного звучания.

Символы, присутствующие в стихотворении: камень, вода, слепота, духовное зрение, свет, слава - все они являются христианскими мотивами.

Горы и холмы играют в Библии роль как физических объектов, так и духовных символов. Возвышенное положение холмов и гор делает их удобными местами для получения видений [Втор.34:1–4; Откр. 21:10] и для благовествования [Ис. 40:9, 52:7; Мф. 5:1]. Заключение завета, предоставление закона и возобновление завета совершаются на горах, которые в силу своей незыблемости остаются памятниками завета [Исх. 19–20; Втор. 9–10]. С них также провозглашаются важные сообщения – например, проклятия и благословения с Гевала и Гаризима [Втор. 27–28] или слово Божье с Сиона [Ис. 2:3; Мих. 4:2]. Холмы и горы в Писании персонифицируются, особенно в праздничном контексте. Они ликуют [Пс. 97:8], прыгают [Пс. 113:4], шумят от радости [Ис. 44:23] и прославляют Божье имя [Пс. 88:13]. Они также «препоясываются радостью» [Пс. 64:13]. Иезекииль изображает Бога обращающимся к горам [Иез. 6:3], которые в [Мих. 6:1–2] призываются слушать суд Господень. Почти с самого начала Библии горы предстают местами трансцендентных духовных переживаний, встреч с Богом или явлений Бога. [Райкен, Улхойт, Лонгман URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-biblejskih-obrazov/>]

Вода - Строка «Как ключ, пробивающий каменный слой» отсылает читателя к изведению Моисеем воды из камня в пустыне [Исх 17: 3–6].

Физическая слепота представлена в Библии как символ человеческого несчастья. В духовном же смысле слепота присуща всем людям, которые наследуют такую тенденцию в силу принадлежности к роду человеческому. Как в физическом, так и в духовном плане слепота являет собой ужасный образ безнадежности и отчаяния, для освобождения от которых требуется чудодейственное вмешательство Бога. Однако, Бэда Достопочтенный - слеп, но он обладает духовным зрением. Он глубоко верующий человек и проповедует так, что «Высокая речь потекла вдохновенно — Без веры таких не бывает речей!..».

Для данного стихотворения характерно многосоюзие и синтаксические параллелизмы, которые играют ритмико-мелодическую роль. (Одни только сосны росли вековые, Одни только скалы торчали седые). Первое бессоюзное предложение имеет простую и ясную структуру и в самом начале стихотворения точно передает общие приметы и опознавательные знаки пейзажа и героя. В стихотворение также много прямой речи мальчика, подчеркнутой восклицанием, а также выделен заключительный ответ камней «Аминь!». В четвертой строфе поэт использовал прием инверсии для усиления описания проповеди, а также четко выразил свое отношение к проповеднику: «Без веры таких не бывает речей!..», подчеркнув свое расположение и веру в его искренность.

3.1.3 Текстовые категории (точка зрения, голос, время и пространство)

Рассмотрим уровень наррации. В стихотворении мы слышим следующие голоса: 1) говорящего/нарратора, 2) голос мальчика, 3) голос камней. Необходимо отметить, что голоса самого главного персонажа Бэды нет, мы узнаем о его проповеди лишь с слов нарратора. Я. Полонский вводит голоса камней - голос неживой природы, откликнувшейся на проповедь

старца. Данный прием многократно усиливает финал стихотворения и его воздействие на читателя. Точка зрения в стихотворении - одна, свободная и нефиксированная, и принадлежит автору, повествование развивается плавно и личность автора почти незаметна, за исключением оценки проповеди Бэды «Без веры таких не бывает речей!..». Время и пространство описано (Вечер, ущелье, наступление ночи).

3.2 Анализ текста нарратива на материале живописного произведения Н.К. Рериха «Бэда - проповедник»

Н. К. Рерих - талантливый художник, ученый и писатель. Необычность и самобытность его стиля как художника в том, что он слагает свои художественные образы из многих элементов: наблюдений природы, поэтической фантазии, знаний ученого, раздумий философа. Рерих одинаково успешно работает с натуры и обращается к символам, а во многих произведениях дает синтез этих приемов. Большой интерес представляют достижения художника в области цвета, многообразия колорита, которые поставили Н.К.Рериха в ряд выдающихся художников-колористов всех времен.

Характерная черта художественного творчества Рериха - это его содержание. Он сосредоточил свое внимание на воспитании в зрителях возвышенных чувств. Его искусство пропитано высоким этическим смыслом, в нем, и общечеловеческие истины, и красота мира. Его картины являются важной частью духовного наследия Рериха.

Рерих видел глубинный смысл искусства в том, что именно искусству дано поддержать человека и помочь ему в дни испытаний. «<...> Знание и искусство не роскошь. Знание и искусство не безделье. Пора уже запомнить. Это молитва и подвиг духа. Неужели же, по-вашему, люди молятся лишь на переполненный желудок или с перепоею? Или от беззаботного безделья? Нет, молятся в минуты наиболее трудные. Так и эта молитва духа наиболее

нужна, когда все существо потрясено и нуждается в твердой опоре. Ищет мудрое решение. А где же опора тверже? А чем же дух зажжется светлее?»[Рерих Н.К. Знак эры (сборник) URL: <https://esoterics.wikireading.ru/57730>]

Снова и снова повторяет Рерих: «Творчество – это чистая молитва духа. Искусство – сердце народа. Знание – мозг народа. Только сердцем и мудростью может объединиться и понять друг друга человечество» [Рерих Н.К. Об искусстве 2005, 100] А если этого нет, то происходит одичание человечества.

Картина Н.К. Рериха «Бэда-проповедник» создана под влиянием одноименной поэмы Я.П. Полонского. Сам художник писал: «Каждый из нас помнит прекрасную поэму «Бэда-проповедник», когда камни хором грянули в ответ на его зовущее слово. Если камни могут согласиться и стройным хором утверждать что-то, то неужели люди будут ниже камней? ...Соединяет людские сердца прекрасная симфония. Под лучшие звуки, в песне, и в труде, и в радости, спешите к суждённому Свету!» [Н.К.Рерих. Твердыня Пламенная. Рига: Виеда, 1999. С. 248]. Данное живописное произведение очень интересно как для нарративного, так и для семиотического и культурологического анализа одновременно.

В ходе анализа картины мы рассмотрим дейксис картины, и сравним его с дейксисом стихотворения:

Дейктический центр - горная страна

1. Время - вечер

2. Место - горы и у горного озера

3. Старец, мальчик/маленький человек

4. Старец - с длинными волосами и бородой, босой, в белой рясе; мальчик/маленький человек - одежда жителей Азии; горы - без деталей.

5. Старец - восхищение, желание следовать за ним, напоминает белую птицу, готовую взлететь. Мальчик - очень маленький по сравнению со старцем. Облака - живые, причудливые формы, будоражат воображение.

Горы - живые, в процессе активного слушания и может быть, молитвы, наклонены в сторону старца.

Итак, дейксис стихотворения и картины не имеет существенных различий.

Следующим этапом нашей работы с картиной стала попытка применить метод когнитивной поэтики, а именно - определить точку зрения, голос и время/пространства в картине. Мы также постараемся доказать, что композиция и закономерность соотношения форм и цвета в картине Н.К. Рериха «Бэда-проповедник» придали работе вид «текста» и частично соответствуют закону грамматического согласования в языке.

Время и пространство в картине, как мы уже отмечали выше - это вечер и горы. Отличием в описании пространства в картине от описания в стихотворения является тот факт, что художник изобразил горное озеро, растительного же мира, представленного в стихотворении (сосны, мох) нет. По этому поводу выдающийся поэт, художник и философ М.А. Волошин писал: «Растительное царство загадочно чуждо творчеству Рериха. Деревья на его картинах встречаются лишь в форме грубо отесанных бревен, из которых сложены срубы городищ и построены остроконечные частоколы, похожие на оскаленные зубы, или в форме тяжеловесных, богато и грубо раскрашенных кораблей, напоминающих хищных земноводных. На земле Рериха так много камней и так мало почвы, что дереву негде там вырасти. Он, действительно, художник каменного века, потому, что из четырех стихий он познал лишь землю, а в земле лишь костистую основу ее — камень» [Волошин М.А, 1909].

Пространство картины искривлено, как будто вогнуто, в виде чаши, вбирает в себя воображаемую толпу и создает границы картины. Этот эффект помогает зрителю сконцентрировать внимание на картине.

Особенность построения пространства - контрастное противопоставление цветовых планов. У Н.К. Рериха контрастные цвета - без плавного перехода между планами. Цвет переднего и среднего - золотисто-

коричневый (в разных оттенках), а дальний - холодный, синий, серо-лиловый, голубой. Палитра картины поразительна красочна и светоносна. Известно, что Н.К. Рерих был учеником Архипа Ивановича Куинджи в Академии художеств и перенял от него многое в светопередаче. Однако, в палитре Рериха также заложен и духовно-эмоциональный смысл. В этом Рерих следовал канонам древнерусской иконописи, восхищаясь её высоким художественным совершенством.

Рассмотрим точку зрения в картине. Формат картины «Бэда - проповедник» $71,3 \times 129,8$ см. Такая вытянутая горизонталь, наиболее удобная для показа массовой сцены, массового действия, своим внутренним строем помогает художнику создать ту воображаемую толпу воображаемых слушателей, перед которой говорит Бэда. Размер холста строго обусловлен содержанием.

Действие картины, как и действие в стихотворение происходит в горах. Несмотря на то, что действие происходит в горах, предоставляется возможным построить перспективу картины (рис. 7)

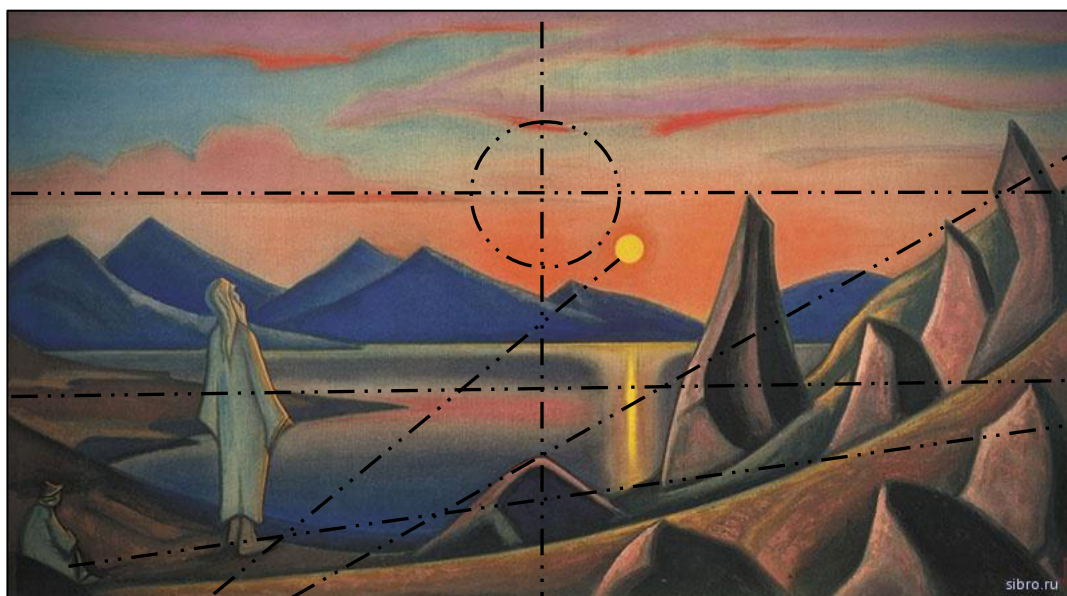


Рисунок 7 Н.К. Рерих «Бэда-проповедник» (перспектива)

Фигуры людей (Бэда и мальчика), скалы первого плана и горы дальнего плана - написаны с передней точки зрения. Озеро на втором плане - с верхней. Так как у гор и людей выразительны больше всего силуэты, а у озеро - вид сверху.

Доминанта композиции - диагональ переднего плана (Диагональ - основная линия горного пейзажа). Диагональ помогает передать динамику и драматургию. Диагональ, поднимающаяся кверху - предстает зрителю звучанием с надеждой на будущее.

Передний план в картине присутствует и сливается со средним. Оптический центр остался незаполненным. По мнению Н.Н. Волкова, незаполненность центра останавливает внимание и требует осмысления. Это своеобразный композиционный знак смысловой загадки.

Что же касается категории «голоса» в картине, хотелось бы отметить, что мы как будто слышим проповедь устремленного ввысь в вдохновенном порыве старца благодаря особому композиционному построению. Багровые и малиновые оттенки картины, создающие напряженность, белая фигура старца (белый для Николая Рериха священный свет), изображение гор, как бы охватывающие невидимых слушателей Бэды, и даже силуэты камней, как будто склоненных и слушающих его проповедь. Можно сказать, что картина наполнена зримой речью: мы слышим и проповедь старца и в то же время и ответ скал «Аминь!». Мы также словно «читаем» в картине о духовной взаимосвязи внутреннего мира человека (микрокосмоса) и внешнего мира (макрокосмоса). Это миропонимание присуще для русского космизма, ярким представителем которого и был Н.К. Рерих.: «Когда безграничен и бесконечен человеческий устремленный порыв, то можно утвердить космическое соответствие» [Рерих Н.К., 1928] Все взаимосвязано, человек и природа, и на физических и на более тонких уровнях, так и у Рериха, нет границ между космосом и человеком, когда льется Свет из пламенного сердца человека.

Отметим также, что одним из эквивалентом «внутренней вербальности» картины становится ее название. У Н.К. Рериха название имеет коммуникативную функцию и свою предметно-событийную определенность. Для картин Н.Р. Рериха характерна такая черта как закодированность смысла. Так например, образ Бэды - не самый популярный, больше известный для католического мира. Русские знакомы с этим образом по большей части благодаря стихотворению Я. Полонского «Бэда - Проповедник».

Также эквивалентом могут выступать и жесты. Жест в живописи эквивалентен слову [Данилова 2004, 342]. Жесты фигуры Бэды - его устремленность ввысь. Движение - Бэда стоит, однако мы ощущаем движение, его устремленность к солнцу. Жесты скал – наклон в сторону Бэды, создают впечатления активного слушания и сопереживания его проповеди.

Метафорами в картине Н.К. Рерих «Бэда-проповедник», по нашему мнению, являются:

1) Горы. Они - символ духовного восхождения человека. Горы заставляют задуматься о жизни и о предназначении человека. У народов Востока, особенно у индийцев и китайцев, существует культ священных гор. В китайской мифологии считается, что горы связывают мир живых с миром духов. А также горные вершины - путь разума и символ моральной гармонии. Духовная культура Азии пришла с горных высот, особенно с Гималаев, которые прямо или косвенно дали мощный стимул и определили тональность изобразительного искусства, поэзии и философии. Горы, особенно Гималаи, для Рериха, как и для жителей Азии, имеют глубокий образный и иносказательный смысл, они - живые существа, стремящиеся вверх, в беспредельный космос. Они наполнены красотой, любовью и мудростью. «Что может быть величественнее, нежели непревзойденные горы со всеми их несказанными сияниями, со всем неизреченным многообразием?» [Рерих «Зажигайте сердца», 1990, с 148]

2) Вода на картине - зеркального вида. В ней отражается небо. Источник воды - символ очищения, знаний и истины. Вода - источник всей жизни, но и средство утопления и растворения (всемирный потоп). В окружении гор застыло водяное зеркало озера. Оно переливается всеми красками неба и окружающих его берегов. Насыщаясь красками окружающего мира, озеро живет своей собственной жизнью.

3) Фигура старца, изображенного во всем белом (белый цвет Н.Р. Обычно использовал для изображения наиболее священного), устремленного ввысь, создает впечатление готовности к полету к Солнцу, в небо и сравнивается с возвышенной человеческой душой, стремящейся к Свету.

Итак, нарратив о Бэде, представленный Н.К. Рерихом в его картине «Бэда-проповедник» нельзя назвать классическим нарративом, с последовательным изображением событий, в отличие от визуального нарратива - триптиха Беноццо Гоццоли «Танец Саломеи и казнь Иоанна Крестителя». Это всего лишь одна сцена нарратива о Бэде. Но важно отметить, что Николай Рерих выйдя за рамки классического повествования в картине, перенес ответственность за увязывания смысла на зрителя, который как будто идет за его финальной мыслью и рассказывая увиденное и понятное становится своеобразным со-творцом данной работы, и будучи знаком с стихотворением Я.П.Полонского «Бэда-Проповедник», может «прочитать» нарратив о Бэде при помощи картины.

Сопоставление текста нарратива стихотворения и текста картины представлена в табл. 3.1.

Таблица 3.1 Сопоставление текста нарратива стихотворения и текста картины

Параметры сопоставления	Стихотворение Я.П. Полонского «Бэда-Проповедник»	Картина Н.К. «Бэда-Проповедник»
-------------------------	--	---------------------------------

1. Дейксис	Время - вечер, ночь	Время - вечер
	Место - ущелье, пустынные тропы, скалы, сосны вековые	Место - горная страна, у горного озера
	Кто? мальчик, Бэда-проповедник, камни	Кто? Фигура старца, мальчика/маленького человечка, скалы
2. Текстовые категории:		
- Голос	Голос нарратора, голос мальчика, голос камней	«Голос» камней переднего плана
- Точка зрения	Точка зрения автора	Формат картины - вытянутая горизонталь, доминанта - диагональ переднего плана, передняя точка зрения - старец, мальчик, скалы переднего планы и горы дальнего плана, озеро-второй план, сверху. Пространство искривлено в виде чаши, как будто охватывает зрителя.
3. Тропы	Метафоры: «речь - ключ, пробивающий каменный слой», «живая волна», «речь потекла» Олицетворение: «грянули камни в ответ:	Изобразительная метафоры: Горы - духовное восхождение человека, человеческой души. Вода - знания, истина,

	Аминь!» Антитеза: живой мальчик слеп и глух/неживые скалы отвечают «космической бодростью»	жизнь. Фигура старца - возвышенная человеческая душа, стремящаяся к солнцу - Свету.
--	---	--

Выводы по главе 3

1. Текст нарратива о Бэде был рассмотрен в стихотворении Я.П. Полонского «Бэда - Проповедник» и картине Н.К. Рериха «Бэда-проповедник». Мы описали событийную структуру нарратива в стихотворении и его дейксис по пяти параметрам, отметили, что его описательная доминанта содержит динамический характер, рассмотрели уровень наррации (присутствие голосов мальчика, нарратора и камней). Кроме того, в работе был проведен разноуровневый лингвистический анализ данного стихотворения. Таким образом, стихотворение «Бэда - Проповедник» является ярким примером нарратива с последовательным изложением событий, прописанным пространственно-временным планом и историей, рассказываемой нарратором.

2. Картина Н.К. Рериха «Бэда-проповедник» создана на основе одноименного стихотворения Я.П. Полонского. Мы описали дейксис картины и сравнили его с дейксисом стихотворения, и не нашли существенных различий. Нами также в картине были обнаружены и изучены: особенности построения пространства и выражения времени (контрастное противопоставление цветовых планов) и точка зрения/перспектива в картине. Основываясь на характерных чертах композиционного построения картины (искривленного пространства в виде чаши) и изображении силуэтов камней, как будто склоненных и слушающих проповедь Бэды, нами было сделано

предположение о том, что в картине присутствует также и категория «голос». Метафорами в картине, по нашему мнению, выступили образы гор (символ духовного восхождения) и воды (символ истины, знаний), фигура старца (душа).

3. Эквивалентами «внутренней» вербальности в картине выступили: название картины, несущее коммуникативную функцию, и жесты фигур Бэды и скал.

4. Итак, картину «Бэда-проповедник» Н.К. Рериха нельзя назвать классическим нарративом, с последовательным изображением событий, в отличие от визуального нарратива - триптиха Беноццо Гоццоли «Танец Саломеи и казнь Иоанна Крестителя». Это всего лишь одна сцена нарратива о Бэде. Но важно отметить, что Николай Рерих выйдя за рамки классического повествования в картине, перенес ответственность за увязывания смысла на зрителя, который как будто идет за его финальной мыслью и рассказывая увиденное и понятое становится своеобразным со-творцом данной работы, и будучи знаком с стихотворением Я.П.Полонского «Бэда-Проповедник», может «прочитать» нарратив о Бэде при помощи картины.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

✓ В нашем исследовании мы рассмотрели разноуровневые средства выражения общего содержания литературных (религиозных/поэтических) произведений и живописи.

✓ В ходе работы, мы изучили труды таких известных ученых, как: М. Бахтин, В. Виноградов, И. Гальперин, Ю. Лотман, А. Мостапенко, Ю. Руднев, А. Смирницкий, З.Тураева, Б.Успенский, В. Шкловский, Л.В. Щерба, Р. Барт, Ж. Женетт, Дж.Пирс, Х. Вейнрих, Ю. Кристева, П. Стоквелл, Н.Злыднева, М. Лотман, Ю. Степанов, Ю.Шатин, У. Эко. и выработали основные понятия и подходы семиотики и нарратологии, актуальные для нашего исследования.

✓ Семиотика - это междисциплинарная научная дисциплина, которая снабжает отдельную науку или каждый вид искусства аппаратом для изучения их собственного языка. Семиотика - это также широкое понятие, объединяющее значение и формы различных знаковых систем. В нашей работе мы рассмотрели нарратив и его семиотическую природу, (благодаря которой он может реализоваться в многочисленных формах) на материале текста литературных произведений и произведений живописи.

✓ В качестве методики нашего исследования мы использовали:

- технологии когнитивной поэтики (определение точки зрения, голоса и времени и пространства), предлагаемые для изучения художественного текста.

- технологии анализа живописного произведения в следующих аспектах: композиционного построения, на наличия сюжета - отнесенности к литературному произведению, текстовых категорий, как: голос, точка зрения, время и пространство, тропов (визуальная метафора), анализ цветовых

планов, на взаимодействие автора, зрителя и персонажей полотна, каким способом передается время, название картины, жесты.

✓ Исследовательская глава подразделяется на два блока: первый блок - это исследование текста нарратива Евангелия от Марка и Евангелия от Матфея и текста живописного произведения - триптиха Б. Гоццоли «Танец Саломеи и казнь Иоанна Крестителя»; 2 блок - это исследование текстового нарратива Я.П. Полонского «Бэда-Проповедник» и текста живописного произведения «Бэда-Проповедник».

✓ Итак, в ходе нашего исследования мы пришли к следующему выводу, что в рамках текстового подхода к семиотике искусства, и литературные и живописные произведения можно рассматривать, как художественный текст, написанный на определенном языке. В связи с этим такие категории текста, как: точка зрения, голос, время и пространство могут быть присущи и живописным текстам. Что же касается анализа визуального текста в аспекте тропов, то данный вопрос требует дальнейшего подробного рассмотрения на примере различных визуальных текстов.

✓ Данная работа имеет реальную практическую значимость и содержит основание для использования полученных наблюдений в чтении спецкурсов и практических курсов, посвященных нарратологии.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Агеев В. Семиотика/ В. Агеев. - М.: Весь Мир, 2002. - 256 с.
2. Андреев Л. Н. Драматические произведения. В 2-х томах. Т. 2./Л.Н. Андреев – Л. : Искусство, 1989. – 550 с..
3. Андреева К.А. Когнитивные аспекты литературного нарратива: Учебное пособие/К.А. Андреева. - Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2004. - 196с.
4. Андреева К.А. , Белобородько Е.К. Новые подходы к вполне традиционному понятию «экфразис»: в диалоге лингвистики и искусства//Universon: Филология и искусствоведение. №11 (33), 2016
5. Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика. Пер. с франц. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. - М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
6. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму / Р. Барт. Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 2000. — С. 196—239 с.
7. Бахтин, М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Т.1 Философская эстетика 1920-х гг. / М.М. Бахтин; ред. тома С.Г. Бочаров, Н.И. Николаев; ИМЛИ им. М. Горького Российской АН. – М.: Изд-во «Русские словари», «Языки славянской культуры», 2003. – 957 с.
8. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. : Сб.. — М.: Худ. лит., 1975. — С. 234-407.
9. Беда Достопочтенный. Церковная история народа англов/пер. В.В. Эрлихман. СПб.: Алетейя, 2001. 362 с.

10. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования/И.Р. Гальперин. - М.: Наука, 1981. - 140 с.
11. Гаричева Е.А. Поэтические символы камня и огня у Полонского // Духовные начала русского искусства и образования. Великий Новгород, 2004. С. 177–181.
12. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: поиск метода. / Пер. с фр. Л. Зиминой. - М.: Академический проект, 2004. – 368 с.
13. Греймас А. Ж. Размышления об актантных моделях // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму / А. Ж. Греймас. — М. : Прогресс, 2000. — С. 153—171.
14. Данилова И. Е. «Исполнилась полнота времен...». М., 2004. 589 с.
15. Женнет Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. - М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. - 944с.
16. Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения/ Н. В. Злыднева. - М.: Индрик, 2013. — 360 с.
17. Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века/ Н.В. Злыднева. — М.: Индрик, 2008.— 304 с.
18. Иванова А. С. К. Д. Бальмонт – переводчик английской литературы : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 2007 / Иванова Александра Сергеевна. – СПб., 2007. – 23 с.
19. Коваль О. В. О лингвистических вхождениях в изобразительный и визуальный текст // Візуальність в українській культурі: статус, динаміка, контексти: Матеріали III Всеукраїн. наук.-практ. конф. Черкаси; Брама, 2013. С. 14–18.
20. Лотман Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Избр. ст.: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. - Т. 1. - С. 148-160.
21. Лотман Ю.М. Люди и знаки // Лотман Ю.М. Семиосфера Статьи. Исследования. Заметки (1968 – 1992) СПб.: Искусство – СПб, 2000 г. С.5 – 11.

22. Пир Д. (Тур — Париж, Франция) ПОЧЕМУ НУЖНА НАРРАТОЛОГИЯ?/ Л. Е. Муравьева, перевод, 2017// Журнал Narratorium.- 2017. - № 1 - URL: narratorium.rggu.ru
23. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова/ В.Я. Пропп. М.: Лабиринт, 2001. - 192 с.
24. Радостная Весть: Новый Завет в переводе с древнегреческого. — Изд. 3-е, испр. и доп. — М.: Рос. библейское о-во, 2007. — 608 с.
25. Райкен Л., Уилхойт Д., Лонгман Т. Словарь библейских образов// URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-biblejskih-obrazov/>
26. Рерих Н.С. Твердыня Пламенная. Рига: Виеда, 1999. С. 248
27. Степанов Ю.С. Общность теории языка и искусства в свете семиотики// Изв. АН СССР СЛЯ. Т.34 1975 №1
28. Степанов Ю.С. В мире семиотики// Семиотика: Антология. 2-е изд. М., 1998
29. Томашевский Б.В. Теория Литературы// Поэтика/Б.В. Томашевский.- М.: Пресс, 2002. - 334 с.
30. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса - Тверь: Тверской государственный университет, 2001. - 58 с.
31. Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы/ Б.А. Успенский. - М.: Искусство, 1970. - 256 с.
32. Фещенко В.В., Коваль О.В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М.: Языки славянской культуры, 2014. - 640 с.
33. Шкловский В.Б. Изучение теории поэтического языка// Жизнь искусства. 1919. 21 октября №273
34. Шмид В. Нарратология/В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. –312 с.

- 35.Щедрина И.О. Новые аспекты современной нарратологии (размышление над книгой)/ И.О. Щедрина//Вопросы философии. - 2017.-№9 . - с.1-10
- 36.Эрлихман В. Отец английской истории URL: <https://history.wikireading.ru/192829>
- 37.Aarseth Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature [Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997]
- 38.Barthes R. Introduction to the structural Analysis of Narratives. Image Music-Text.London, 1977
- 39.Chatman S Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, 1978
- 40.Die Schlachter-Bibel 2000
- 41.Fludernik Monika An introduction to narratology/ translated from the German by Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik. First published 2009 by Routledge 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, OX14 4RN
- 42.Fludernik Monika. Towards a `natural' narratology First published 1996 by Routledge 362 p
- 43.Fludernik 2003, 262]. 2003 — Natural Narratology and Cognitive Parameters / D. Herman (ed.) // Narrative Theory and the Cognitive Sciences. Stanford: CSLI. P. 243—267.
- 44.Handbook of narrative analysis / written and translated by Luc Herman and Bart Vervaeck. University of Nebraska Press Lincoln and London, 2005, 231
- 45.Laslett B. Personal Narratives as Sociology // Contemporary Sociology. 1999. Vol/ 28
- 46.Marie-Laure Ryan, Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media, Published October 3rd 2003 by Johns Hopkins University Press, 416

47. Mieke Bal. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press, 1985
 48. Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London, 1983.
 49. Prince G. *Narratology: the Form and Function of Narrative*. The Hague, 1982
 50. Ted Nelson *Literary Machines: The report on, and of, Project Xanadu concerning word processing, electronic publishing, hypertext, thinkertoys, tomorrow's intellectual revolution, and certain other topics including knowledge, education and freedom* (1981), Mindful Press, Sausalito, California, 1981
 51. Today's New International Version Bible, 2001, 2005
 52. Todorov T. *Grammaire du Décaméron*, The Hague-Paris, Mouton, "Approaches to Semiotics - 3", 1969
- Использованные словари:**
53. *Краткая литературная энциклопедия*. М., 1971
 54. *Лингвистический энциклопедический словарь*/Гл. ред. В.Н. Ярцева. М., 1990. - 683 с.
 55. *Литературный энциклопедический словарь*. Под общей ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М., 1987. - 752 с.
 56. *Энциклопедия нарративной теории* издательства Раутледж Routledge encyclopedia of narrative theory / Ed. by Herman D., Jahn M., Ryan M.-L. – L.; N.Y.: Routledge, 2008. – 718 p.
 57. *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*, Cambridge, 2013 г.
 58. Prince G.A. *Dictionary of Narratology*. Great Britain, 1988

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 1 Текст из Евангелий от Марка и Матвея на русском, английском и немецком языках

Библия синодальный перевод	Библия. Современный русский перевод. Книги Нового Завета. Новый Завет	Today's New International Version Bible, 2001, 2005	Die Schlachter-Bibel 2000
Евангелие от Матфея святое благовествование глава 14	Евангелие от Матфея	New Testament. Matthew	Neues Testament. Das Evangelium nach Matthäus
<p>Смерть Иоанна Крестителя</p> <p>¹ В то время Ирод, четвертовластник, услышал молву об Иисусе</p> <p>² и сказал служащим при нем: «Это Иоанн Креститель; он воскрес из мертвых, и потому чудеса делаются им».</p> <p>³ Ибо Ирод, взяв Иоанна, связал его и посадил в темницу за Иродиаду, жену Филиппа, брата своего,</p> <p>⁴ потому что Иоанн говорил ему: «Не должно тебе иметь ее».</p> <p>⁵ И хотел убить его, но боялся народа, потому что его почитали за пророка.</p> <p>⁶ Во время же празднования дня рождения Ирода дочь Иродиады плясала перед собранием и угодила</p>	<p>14 В это время до тетрарха Ирода ^[89] дошли слухи об Иисусе.</p> <p>² Он сказал своим придворным: «Это Иоанн Креститель. Он воскрес из мертвых, вот откуда у него сила творить чудеса».</p> <p>³ Этот самый Ирод схватил Иоанна, заковал в цепи и бросил в тюрьму из-за Иродиады, бывшей жены своего брата Филиппа,</p> <p>⁴ потому что Иоанн говорил ему: «Нельзя тебе жить с нею». ^[90]</p> <p>⁵ Ирод бы его убил, но боялся народа, который считал Иоанна пророком.</p> <p>⁶ В день рождения Ирода дочь Иродиады плясала перед гостями и так понравилась Ироду,</p>	<p>John the Baptist Beheaded</p> <p>14 At that time Herod the tetrarch heard the reports about Jesus,</p> <p>2 and he said to his attendants, "This is John the Baptist; he has risen from the dead! That is why miraculous powers are at work in him."</p> <p>3 Now Herod had arrested John and bound him and put him in prison because of Herodias, his brother Philip's wife,</p> <p>4 for John had been saying to him: "It is not lawful for you to have her."</p> <p>5 Herod wanted to kill John, but he was afraid of the people, because they considered him a</p>	<p>Der Tod Johannes des Täufers</p> <p>→ Mk 6,14-29; Lk 9,7-9</p> <p>14 1 Zu jener Zeit hörte der Vierfürst Herodes ^[1] das Gerücht von Jesus.</p> <p>2 Und er sprach zu seinen Dienern: Das ist Johannes der Täufer, der ist aus den Toten auferstanden; darum wirken auch die Wunderkräfte in ihm!</p> <p>3 Denn Herodes hatte den Johannes ergreifen lassen und ihn binden und ins Gefängnis bringen lassen wegen Herodias, der Frau seines Bruders Philippus.</p> <p>4 Denn Johannes hatte zu ihm gesagt: Es ist dir nicht erlaubt, sie zu haben!</p> <p>5 Und er wollte ihn</p>

<p>Ироду, ⁷ поэтому он с клятвой обещал ей дать, чего она ни попросит. ⁸ Она же, по наущению матери своей, сказала: «Дай мне здесь на блюде голову Иоанна Крестителя». ⁹ И опечалился царь, но ради клятвы и возлежащих с ним повелел дать ей ¹⁰ и послал отсечь Иоанну голову в темнице. ¹¹ И принесли голову его на блюде и дали девице, а она отнесла матери своей. ¹² Ученики же его, придя, взяли тело его и погребли его; и пошли возвестили Иисусу.</p> <p>Евангелие от Матфея 14 глава – Библия:</p>	<p>⁷ что он клятвенно обещал ей дать все, что она попросит. ⁸ Она, наученная матерью, говорит: «Дай мне сейчас же на блюде голову Иоанна Крестителя». ⁹ Царь опечалился, но из-за клятвы, данной перед гостями, приказал исполнить ее просьбу ¹⁰ и послал палача, который обезглавил Иоанна в тюрьме. ¹¹ Принесли на блюде голову и отдали девочке, а та отнесла матери. ¹² Ученики Иоанна пришли, забрали тело и похоронили, а потом пошли и сообщили об этом Иисусу.</p>	<p>prophet. 6 On Herod's birthday the daughter of Herodias danced for them and pleased Herod so much 7 that he promised with an oath to give her whatever she asked. 8 Prompted by her mother, she said, "Give me here on a platter the head of John the Baptist." 9 The king was distressed, but because of his oaths and his dinner guests, he ordered that her request be granted 10 and had John beheaded in the prison. 11 His head was brought in on a platter and given to the girl, who carried it to her mother. 12 John's disciples came and took his body and buried it. Then they went and told Jesus.</p>	<p>töten, fürchtete aber die Volksmenge, denn sie hielten ihn für einen Propheten. 6 Als nun Herodes seinen Geburtstag beging, tanzte die Tochter der Herodias vor den Gästen und gefiel dem Herodes. 7 Darum versprach er ihr mit einem Eid, ihr zu geben, was sie auch fordern würde. 8 Da sie aber von ihrer Mutter angeleitet war, sprach sie: Gib mir hier auf einer Schüssel das Haupt Johannes des Täufers! 9 Und der König wurde betrübt; doch um des Eides willen und derer, die mit ihm zu Tisch saßen, befahl er, es zu geben. 10 Und er sandte hin und ließ Johannes im Gefängnis enthaupten. 11 Und sein Haupt wurde auf einer Schüssel gebracht und dem Mädchen gegeben, und sie brachte es ihrer Mutter. 12 Und seine Jünger kamen herbei, nahmen den Leib und begruben ihn und gingen hin und verkündeten es Jesus.</p>
--	---	--	--

Приложение 2 Текст стихотворения Я.П. Полонского «Бэда-Проповедник»

БЭДА-ПРОПОВЕДНИК

Был вечер; в одежде, измятой ветрами,
 Пустынной тропой шёл Бэда слепой;
 На мальчика он опирался рукой,
 По камням ступая босыми ногами, —
 И было всё глухо и дико кругом,
 Одни только сосны росли вековые,
 Одни только скалы торчали седые,
 Косматым и влажным одетые мхом.

Но мальчик устал; ягод свежих отведать,
 Иль просто слепца он хотел обмануть:
 «Старик! — он сказал, — я пойду отдохнуть;
 А ты, если хочешь, начни проповедать:
 С вершин увидали тебя пастухи...
 Какие-то старцы стоят на дороге...
 Вон жёны с детьми! говори им о Боге,
 О Сыне, распятом за наши грехи».

И старца лицо просияло мгновенно;
 Как ключ, пробивающий каменный слой,
 Из уст его бледных живою волной
 Высокая речь потекла вдохновенно —
 Без веры таких не бывает речей!..
 Казалось — слепцу в Славе небо являлось;
 Дрожащая к небу рука поднималась,
 И слёзы текли из потухших очей.

Но вот уж сгорела заря золотая
 И месяца бледный луч в горы проник,
 В ущелье повеяла сырость ночная,
 И вот, проповедуя, слышит старик —
 Зовёт его мальчик, смеясь и толкая:
 «Довольно!.. пойдём!.. Никого уже нет!»
 Замолк грустно старец, главой поникая.
 Но только замолк он — от края до края:
 «Аминь!» — ему грянули камни в ответ.

(1841 г.)

Приложение 3. Картина Н.К. Рериха «Бэда-проповедник»

