



**RESEARCH
&
REVIEWS IN
PHILOLOGY**



Book Title : **Research & Reviews in Philology**
Publisher : Gece Kitaplığı
Editor in Chief : Doç. Dr. Atilla ATİK
Cover&Interior Design : Melek ZORLUSOY
Social Media : Arzu ÇUHACIOĞLU
Preparing for publication : Gece Akademi  Dizgi Birimi
Puplisher Certificate No : 15476
Certificate No : 34559
ISBN : 978-605-7631-64-0

Editor(s)

Prof. Dr. Dursun KÖSE

The right to publish this book belongs to Gece Kitaplığı. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission. Gece Akademi is a subsidiary of Gece Kitaplığı.

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz. Gece Akademi, Gece Kitaplığı'nın yan kuruluşudur.

Birinci Basım/First Edition ©Mart 2019/Ankara/TURKEY ©copyright



Gece Publishing

ABD Adres/ USA Address: 387 Park Avenue South, 5th Floor, New York, 10016, USA

Telefon/Phone: +1 347 355 10 70

Gece Akademi

Türkiye Adres/Turkey Address: Kocatepe Mah. Mithatpaşa Cad. 44/C Çankaya, Ankara, TR

Telefon/Phone: +90 312 431 34 84 - +90 555 888 24 26

web: www.gecekitapligi.com — www.gecekitap.com

e-mail: geceakademi@gmail.com

CONTENTS

- CHAPTER 1:** Russian Homogeneous Words In The Local Dialects Of
Kars (Anatolia)
SADAGAT ABBASOVA
5
- CHAPTER 2:** Tragedy As A Form Of Drama: The Glorious Span Of
Tragedy From Ancient Greek Drama To The 20Th Century
HİLAL KAYA
15
- CHAPTER 3:** Картина Мира: Ее Основные Признаки, Функции И
Типология
SHALALA RAMAZANOVA
29

Russian Homogeneous Words In The Local Dialects Of Kars (Anatolia)

Sadagat ABBASOVA¹

CHAPTER 1

¹ Doç. Dr., Kafkas Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

INTRODUCTION

This issue is standing at the crossroads of science of language, history and geography, as a result of continuous historical factors, at different times “there is no particular reason to expect a revolution in the way we examine or understand language” (**Harley, 2008, 482**) and undoubtedly, a great number of oral (mouth) and linguistic studies have been done in this regard, but it has not been studied in a more comprehensive manner. “By a language situation is meant an evaluation of the role of language in social settings” (**Davies, 2007,42**). While researching the terminology of the Russian homogenous words in Kars dialects, we have concluded that, the majority of these terms and words are based on the polyethnic vocabulary effect. As a living being, language has always been forced to change or be used coexistence because of cultural and as well as due to further developments. “Most of the languages that have been studied do have recursions, but there does appear to be at least one exceptions” (**Matthew Traxler, 2012, 5**). And it will never change unless there is a need for language.

AIM AND METHODS

Our aim here, is to reveal the traces of Russian homogenous words which used in Kars region and with it, to evaluate the real thoughts and also will be revealed the parallels of common words by the literary side in this geographical location.

The topic is not only a linguistic study the influence of the Russian language here, also the different names, toponyms, their classification and comparison in this region, at the same time, we have also tried to incorporate these researches into a historical and linguistic analysis.

But, with it, to be examined in this context it is not the background and the political developments the recent history of Kars (**Kobro 1989, 17**). Together with, it is a matter of polyethnic population content, which are not of little importance to the geographical and cultural region of the Caucasus.

SCOPE AND COVERAGE

The objective and the scope of our study here, is to consider the direction of more modern geopolitical events in earlier and today's Kars and generally in Turkey, especially in linguistic and cultural context. And for this purpose also, we will try to bring some definitions to minimum of the emerging language reason, within in a very long time in the neighborhood with Russia.

The influence of the Russian language in Kars

Geostrategically, in order to distinguish the identity of the Russian-speaking population, first of all, we have to pay attention to the cultural and social structure in Kars between 1877 and 1918s. After the joining Kars to the Russia, the names in every aspect of social life, the soils and the other cultural developments (almost everything up to the tombstone and letters of Kars) began to change or renamed according to the Russian model and options. Together with it, whole commercial relations, education systems (among them were the judicial authorities, especially, Kars military administrations and governorships) began to governed by Russian governors and commanders. Undoubtedly that, in this case, circumstances of changing, would also be integrate to the other people's life, as well as to their native languages above all. In addition, if we review the demographic changes of Russian population in those years in Kars, it has been shown different numbers, in different years.

In general, it does not mean that the population to have occurred here just only from Russians, there were among them also "Orthodox"(in Kars and its around), Estonians (estonka- last descendants), the Poles – Polish people (who was the descendants of the Polish civil servants' family of single in Kars), and others than these Greek - Cypriots, Molokans (Malakans), Haholls (Haholl (there are some myth and legends about whether the word (Haholls) is from Kipchak or Mongolian languages) and others. **(Kobro, 1989, 232)**. "As in all dialect studies, only certain features of language use are treated as relevant in the analysis of social dialects" **(Yule, 2010, 254)**.

However, when it comes to speaking of their own mother tongue (speech language), Russian-speaking population ranked stands between in the third or fourth places after the Turkish speaking population **(this information is seen in the population distribution in the Kars region in the official Turkish statistics in 1935)**.

As we said above, Kars was one of the most important geographies of Turkey, in all throughout the history, where many ethnic population lived together and this tradition continues today. Undoubtedly, during this long period (1877 - 1918)s. Russian language had been expanded its language even more, in order, it will have a decisive role in all kinds of activities and culture in this geography, and tried to show the effect of this language with a higher performance.

When we having met with the literature and resources of Kars culture and history, see a completely different language and more enormous literary layer most of the works written for that time. Such national literary examples more commonly have seen especially in folk

epics, poems, even in prose works. An example from the poem “72 The Epic of Kars”

“When Moscow tried to get Kars

Violet and tulips began to fade”

(“**Moskof** azm edende Kars’ı almağa,

Başladı menemşe, lale solmağa”) (Kirzioğlu, 1955,216).)***Due to the samples in Turkish languages, translations were given by us).**

The “Moskof” was given here as geographical names, but despite of that, undoubtedly, we do not perceive it as a “breakthrough” of the word structure of the spontaneous change and pronunciation of **v** – to **f**. As we have seen here, the phonetic pronunciation of (**f-v**) is not given in a format appropriate to the grammatical demand of the Turkish language. And unlike, the phonetic pronunciation of (**f**) in poetry, in fact, it was written differently as a conversational style to the specific to Kars region in terms of dialectological. But, however, Moscow has used the same as paralel toponym (as special place name) in both languages

But if we interpret the word “ Moscow” in terms of etymology, there are several different versions of the etymological dictionaries of the Russian language. Moscow generally accepted its name of the city comes from the river as a hydronyms. For eg.

“This was first reported by the literary source of the end of the 16 th century, “The Tale of the Conception of Moscow,” according to which Prince Yury Vladimirovich ordered “to make a little wooden castle and nickname it Moscow-grad by the name of the river flowing under it.” It is curious that after this the name of the river stuck as the Moscow River - while other rivers, which gave their name to the Russian cities based on them, acquired a diminutive form in the name. For example, the river Eagle became Orlik, and the river Kolomna - Kolomenka. Moscow has become the Moscow River”. (Шапошников, 2010,536).

In another example, in “93 (1877) The Lamentation of Ardahan” the poet expresses his senses with this elegy:

Stable written the first of luck

Caucasus, Petro, as Moscow face hand

Kararli yazilmis bahtin ezeli

Kafkaz, Petro, Moskof gibi yüz eli (Kirzioğlu, 1955, 25), (original sample is in Turkish language).

Such as antroponomic and place names (as a geographic name) are included as term of, both in linguistic and as well as in folk life and in the social culture. The emergence of such toponyms and their naming date began to more develop after 93 War (1877- 1918 Ottoman – Russian

War) in Kars, in commercial affairs, especially, in mutual professions on based trade competition.

The use of this type of language as a social and linguistic factor, somehow, it provides significant differences in the phonetic system of Turkish language, and as a concept, it may manifests a variety incompatible features in terms of style and form.

As a matter of fact, the Russian Government had created a different image and a panoramic language view in the culture and literature of nations who are living in this geography through the Russian language. Benedicta Wild- Val states that, " Language also has an important function as a carrier of culture and identity. Through the words we choose when talking, we create the picture of ourselves that we want other to see" (**Benedicta Windt - Val, 2012/ 275**).

Unconditionally, this revival first affected the history and ethnography of Kars and its toponomic area. As a result of this revival, it began to be made very large linguistic arrangements in localities and the way in their technical contents and also in the theoretical and administrative terminology.

In toponimic research the most important subject is the renaming of the names, to research their etymology and as well as, to give the correct classification of these names according to linguistic rules. But when it comes to Kars' toponimic themes and its concept, the Russian origin place-names were extremely low in Kars as a record. After the annexation of Kars, the whole of the region has passed to the Russian administrative management inevitably. And therefore, the system has created the huge toponymic changes coming one after another. But, the place names have not been completely changed in a planned way yet. In many respect, there have occurred the other names related with other nations who lived here. Some of these names which are found in a small number cases were taken from the names of Greek minority living in Kars, has become into the Russian names even in 1877.

Different names in Russian language, toponyms and their classification.

But still, in many respects, Turkish place names especially among them other hydronyms names for examples (as mountain names, rivers, lake names) tried to protect as long as possible, due to the military topographical reasons. According to Superanskaya "every new geographical name cannot arise by itself completely by accident. Its appearance is caused by certain toponymic series existing in the language, morphological and semantic types characteristic of the given language, and active word- formation models. Predictability or definition of names on the morphological derivational and, to a certain

extent, at the semantic level, is considered today as one of the leading position of toponymy”(Sizova, 2009, 96).

By the way, we wanted to say that most of the Russian-named terms and words are often associated with words and terms related to army and military. Now, using these examples, let's distinguish them by type and function group according to the spreading allocation.

Geneological Classification Of Toponyms

Place Names:

Mosgiva, Petrosgrad,, Urus, Urusya, Novo- Estonskoye, Sabranya, Mali Varansov, Nikolayevka and Mikalovska (current Ardahan), Chorosee, Grenaderskoe and more other names renamed by the Russians,some of the towns were rebuilt and restructuring according to Russian construction (Kobro, 1989, 119).

Person (Antroponimic) Names;

Nigalay, Malakan, Paskalya (Easter) day, Pamitrup (holiday), Pentrikost (holiday), Roos.

According to Soviet toponymist A. Popov, “most of the toponymes are composed from the person names”(Popov,1964, 34-35). These names are defined as “patronymic ” names in branch of toponymy.

In other words, for the creation of new residential dwellings, they have added new word correcting suffixes, generation and genealogy names to these toponyms. Although many years have passed through of these events (1877-1918), these names are defined and used in some places in Kars even today by the older. Additionally, the process of passing the Russian words and terms into Turkish language and its dialect has not limited and linguistically, it has been qualified as homogeneous word.”Over a period of generations, especially in circumstances of isolation or separation, such differences aggregate and give rise to different dialects and, ultimately, different languages.”(Smith,1999,157)

In below, there have been given common examples that which having three language structures.(Dasdemir and Efendioglu, 2016,165) However, the similarity and the syntactic meanings of these words, no matter how identical it is in our language, their morphological relevance in the language is in declaration category. In fact, these words come closer to our literary language and can even included in the dictionary content. But no matter how much even it fit to the literary norms, or phonetic and lexical structure of the language these words are defined as words added from different words in speech. In other words, some parts of words are providing them as foreign words with

its pronunciations and other language elements in terms of linguistic. For example:

Widely used common names		
In Turkish	In Russian	In English
abed;	Обед	Dinner;
Badval, baldon- bidon, borş. vedire, boşga, çaynik.	Подвал, бидон, борщ. Ведро, бочка, чайник.	Basement, can, borsch. Bucket, barrel, kete.
Drasde, devçi monastr.	Здравствуйте, Девчи Монастр.	Hello, Girls Monastery.
Firgun;	Фазтон;	Phaeton;
Galoş, gamandar, garavat.	галоши, командир, кровать.	galoshes, commander, bed.
gazarma, genfet, gepiyk.	казарма, конфета, копейка.	barracks, candy, kopek,
gırışa, guburnat (goburnat).	крыша, губернатор.	roof, governor.
isdol, istekan-istikan, işgaf, ispiro, iştoy.	стол, стакан, шкаф, спирт, стой.	table, glass, cupboard, alcohol, stand.
kartof, kazarma, kaşa;	картофель, казарма, каша.	potatoes, barracks, porridge.
lapatga, lapşa, lobyu, lom.	Юпаток, лапша, фасоль, лом.	spatulas, noodles, beans, scrap.
malodi, malinkiy, manat, mujik, müşdüyh, müsürlük.	мелодия, маленький, манат, мужик, труба, контейнер для мусора.	melody, small, manat, man, pipe, trash bin.
neçova; obrezaniy, ovoşnoy,	печего, обрезание, овощной,	Nothing, cutting, vegetable,
peçat, peş, putulka.	напечатать, печь, бутылка.	print, bake, bottle.
Sabranya, saldat; samavar, sapih, simişga, şapga, şinel.	Собирание, солдат, самовар, сапог, семечка, шапка, шинель.	Meeting, soldier, samovar, boot, seed, hat, overcoat.
Roos- (bir çok yerlerde "Urus")	Роос-(В некоторых местах Урус)	Roos- (in some places" Urus"
varoröz-vaprus, voda, volespit,	вопрос, вода, велосипед,	question, water, bike,
yabluk.	яблоки.	apples.

CONCLUSION

While researching the terminology of the Russian homogenous words in Kars dialects, we have concluded that, the majority of these terms and words are based on the polyethnic vocabulary effect. As a living being, language has always been forced to change or be used coexistence because of cultural and as well as due to further developments.

In addition, the Russian words and terms was used in Kars and its environment until the beginning of XX century, and with it, it was not limited to the passing process of Turkish language and its dialects too. And so that, it attributed because of homogeneous words and has created a social commitment with people. In particular, it draw attention as part of the composition in both languages.

REFERENCES

1. Alan Davies. "An Introduction to Applied Linguistics". Edinburgh University Press, Second Edition, 2007.
2. А.К. Шапошников "ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ЯЗЫКА" Том 1, А-Н, Москва Издательство «Флинта» Издательство «Наука», 2010.
3. Benedicta Windt- Val. "Personal Names and Identity in literary Contexts " Oslo Studies in Language, 4 (2), 2012, (ISSN 1890-9639) <http://www.journals.uio.no/osla>
4. С. Актай. СЕКЦИЯ 2. СОВРЕМЕННЫЙ РУССКИЙ ЯЗЫК В РЕДАКТОРСКОМ АСПЕКТЕ "Теоретические основы построения русских и турецких топонимов" elar.urfu.ru/bitstream/10995/56332/1/kd_2017_18.pdf
5. Georg. Kobro. "Kars ve Ardahan Bolgesi". Munich: Neimanis – Verlag, 1991.
6. George. Yule. "The Study of Language". Cambridge University Press- Fourth Edition, 2010.
7. Kırzioğlu M. Fahrettin. "100 Yıldönümü dolayısıyla 1855 KARS ZAFERİ". İŞİL MATBAASI, ISTANBUL, 1955.
8. Matthew J, Traxler. "Introduction to Psycholinguistics Understanding Language Science", A John Wiley and Sons, Ltd, Publication, UK, 2012.
9. Muharrem Daşdemir and Süleyman Efendioğlu "Kars ve Erzurum Ağzılarında Rusca Ödunc Kelimeler" TAED, Erzurum, 2016.
10. Neil Smith. "Chomsky Ideas and Ideals ", Cambridge University Press, UK, 1999.
11. Popov A.I. "Osnavnie prinsipi toponimiceskogo issledovaniya". V

knigi "Prinsipi Toponimiki". M., 1964, p. 34-35.

12. Trevor A. Harley. "The Psychology of Language from Data to Theory", Third Edition, Psychology Press, USA and CANADA, 2008.

Tragedy As A Form Of Drama: The Glorious Span Of Tragedy From Ancient Greek Drama To The 20Th Century

Hilal KAYA¹

CHAPTER 2

¹ Öğretim Görevlisi Dr. Hilal Kaya, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi ve aynı zamanda Misafir Öğretim Görevlisi, The University of Edinburgh, İskoçya, Birleşik Krallık

This paper starts from the very beginning, and as an example of ancient Greek tragedy, my intention is not to deal with ‘the great tragedy of Sophocles’ because when Aristotle defined what tragedy is and what its generic qualities are, he explicitly based all his thoughts on Sophocles’ *Oedipus the Rex*, and considered it the great tragedy, so analysing *Oedipus the Rex* according to Aristotle’s generic categories in this paper would be repetitive and barren. Therefore, of the Greek tragedians Aeschylus, Sophocles, and Euripides, studying Euripides’ *Electra* according to Aristotle’s rules would create a change and be more enlightening in that it presents us Euripides’ generic ‘transgressions’ of Aristotle’s rules.

Although Aristotle clearly explains that tragedy must contain several aspects, such as a complete whole action, three unities; the creation of sorrow and catharsis in his *Poetics*, Euripides both subverts and sometimes excels these rules, so he “is seen to be the ‘modern’ of the three tragedians [Aeschylus, Sophocles and Euripides]” (Taxidou, 2004: 106). Euripides is regarded as the modern in terms of the late 20th-century production and reception of his plays. Taxidou also maintains that “[p]sychological character, suspicion of the gods, emphasis on women and slaves are all categories which contemporary scholars invoke to present us with a playwright who is at once part and parcel of the Athenian miracle but also deeply sceptical of it” (2004: 106).

Euripidean aesthetics introduces a critique of theatrical convention and tragic form, and it also interrogates the structural relationships among gender, power and the state. “Euripides has seemed both contemporary and remote; ... it is true that he continually and self-consciously exploits the tensions between tradition and innovation, between the communal voice and the voice of criticism and iconoclasm” (Segal, 1993: ix). According to Aristotle what is important in a tragic play is the action. “According to our definition Tragedy is an *imitation of an action* that is complete, and whole, and of a certain magnitude” (1951: 4). However, although Aristotle claims that “without action there could be no tragedy; without character there could be” (1951: 5), Euripides challenges this notion as it is evident in *Electra* which is a character-based tragedy. As mentioned by Nussbaum, “if *Electra* is to be called tragic, it is tragic in an entirely different spirit” (1992: 107). In other words, Euripidean tragedy is a reworking of tragedy’s traditional narrative resources. His plays show the same underlying concerns with deceit, knowledge, time and the relationship of human beings with gods, however differently formulated. Euripides reuses the narrative patterns which originated in Homer, reworks and develops existing tragic strategies and re-invests in metrical structures, including those from earlier tragedy which had fallen into comparative disuse. To do so, Euripides refocuses the tradition while remaining within it.

Ancient audiences clearly appreciated new variations on familiar themes. Unlike *Electra* in Sophocles' or Aeschylus' tragedies, in Euripides' version of *Electra*, Electra has married a farmer and she works as if she was a peasant girl who carries a water jug on her head. After her father's murder, Aegisthus fears Electra might have a child, whose father could be from a noble and powerful house, to avenge her father if she were allowed to wed in her own class. Aegisthus seeks first to kill her, too, but is dissuaded by Clytemnestra. He orders, however, that she must marry a poor peasant and thus remain powerless to threaten his rule.

O sable night, nurse of the golden stars! beneath thy pall I go to fetch water from the brook with my pitcher poised upon my head, not indeed because I am forced to this necessity, but that to the gods I may display the affronts Aegisthus puts upon me, and to the wide firmament pour out my lamentation for my sire. For my own mother, the baleful daughter of Tyndareus, hath cast me forth from her house to gratify her lord; for since she hath borne other children to Aegisthus she puts me and Orestes on one side at home. (1938: 68)

Electra, appearing, herself cries out in bitterness at her destiny, calling curses upon her mother. She blames Clytemnestra not only for taking her father away from her, but for taking away all the trappings that belonged to the daughter of Agamemnon. Unlike Sophocles' or Aeschylus' *Electra*, Euripides provides an *Electra* with a plethora of motives for matricide. Electra thinks that she suffers a harsher fate than his relatives because she is married but unbedded. The same idea is also introduced by Slavitt as follows,

[w]e understand that for *Electra* a sexless life of ugly poverty in a remote area is worse than death. So *Electra* not only has a mother who has stripped her of her sexual fulfilment and material luxury (while having plenty of both herself); but *Electra* also has a psyche – like her mother's – that longs for both. Thus Euripides fuels *Electra*'s burning desire for vengeance for her father's murder with sexual jealousy and materialistic envy. These emotions, as revealed by her own self-pitying words, often supersede her understandable loneliness and grief. (1997: 234)

Euripides' *Electra* is a character-based tragedy as she has not only external motives but she also has psychological motivations. Action, as argued by Aristotle, is not favoured over character or his/her psychology in Euripidean plays. Moreover, Euripides grants another character, Clytemnestra, a right to pour out her feelings and convey her state of mind. She also has her own motivation to kill *Electra*'s father, Agamemnon:

Thy father plotted so wickedly against those of his own kin whom least of all he should have treated so. ... Now Tyndareus bestowed me on thy father not that I or any children I might bear should be slain. Yet he went and took my daughter from our house to the fleet at Aulis, persuading me that Achilles was to wed her; and there he held her o'er the pyre, and cut Iphigenia's snowy throat. Had he slain her to save his city from capture, or to benefit his house, or to preserve his other children, a sacrifice of one for many, could have pardoned him. But, as it was, his reasons for murdering my child were these: the wantonness of Helen and her husband's folly in not punishing the traitress. Still, wronged as I was, my rage had not burst forth for this, nor would I have slain my lord, had he not returned to me with that frenzied maiden [Cassandra] and made her his mistress, keeping at once two brides beneath the same roof. ... I slew him, turning, as my only course, to his enemies. For which of all thy father's friends would have joined me in his murder? Speak all that is in thy heart, and prove against me with all free speech, that thy father's death was not deserved. (1938: 68-9)

The characters of Euripides' tragedy are of the noble blood as Aristotle mentioned in *Poetics*, however, Electra is reduced to a self-pitying peasant wife and Orestes is an indecisive and coward exile. In the modern sense, this is a realistic portrayal of the hero(ine) in tragedy. They are so realistic that they may even be taken as unheroic. In Aeschylus' or Sophocles' *Electras*, the two siblings kill both their mother and her adulterous partner, Aegisthus, and "their murders are shown to be justified as Phoebus ordered them to do so ... while in Euripides, it is said, the murders are brutal and unnecessary" (Lloyd, 1986: 1). They kill Aegisthus and Clytemnestra because of their personal, psychological and materialistic urges. This is a crime committed by "men as they are" (Lloyd, 1986: 1). Therefore, at the end of the play matricide is condemned by Castor and "Electra and Orestes have already felt remorse and doubt about the rightness of what they have done" (Lloyd, 1986: 1).

As for the catharsis in Euripides' *Electra*, the reader/audience cannot find any similarity between that of Euripides and Aristotle's *katharsis*. For Aristotle, pity and fear are two important feelings which are followed by (catharsis) or purgation and/or instruction or correction of audience. Presentation of human sorrow, for both Aristotle and Euripides, does not harm or weaken the audience; on the contrary, it instructs people. However, for Euripides, being carried away through pity and fear prevents the audience from experiencing the purgation, so he does not let his audience fear or pity. Although the reader/audience does not feel pity and fear in Euripidean tragedy, catharsis is best represented in his tragedies. For Euripides, pitying

and fearing due to what has happened to the tragic hero(ine) do not help audience experience catharsis as they are carried away in the play. In order to instruct or correct or purify the audience, Euripides underlines the importance of depicting life-like characters and self-referential nature of the play, so he breaks the reader's 'illusion,' which is quite modern and makes one remind of Brecht's epic theatre.

Euripides is such an influential tragedian that his tragedy, *Hippolytus* is taken as a source of inspiration by one of the other greatest tragedians, Seneca for his *Phaedra*. Seneca's idea of tragedy is shaped by the notions of both Aristotle – ancient Greek tragedians – and of stoicism. "Seneca has followed a Stoic version of Aristotle's *Poetics*... Aristotle's ideas about tragedy shaped Stoic thinking about the role of images in cognition and of the emotions in persuasion" (Staley, 2009: 122). As a stoic philosopher, "Seneca," Wallace argues that "wrote plays to be read rather than performed, and as a result they become *mental theatre*" (emphasis added 30). Seneca was concerned with the competing demands of 'reason' and 'passion,' and in his plays reason is constantly in fight with passion. "He [Seneca] explored the results of abandoning reason, of clouding the good judgement with physical appetite and base desire" (Wallace, 2007: 31). In *Phaedra*, Seneca's main character has an obsession, her lust for her step-son, Hippolytus, which would be her tragic weakness that produces an error in judgment and would lead to her downfall. Phaedra is dominated and driven by sexual passion and she states that "passion forces me to take the worser path. With full knowledge my soul moves on to the abyss and vainly seeks the backward way in quest of counsels sane. ... What can reason do? Passion has conquered and now rules supreme, and, a mighty god, lords it o'er all my soul" (333).

Hippolytus cannot be so wicked to betray his father. Moreover, he decides to remain innocent and favourable to the gods, so this decision keeps him away from all women. Hippolytus' behaviour provides a polar opposite to tragic hero(ine)'s, Phaedra's, wrong doings.

For Seneca, what is tragic is human being's giving up his/her reason and his/her being dominated by earthly passions. Therefore, what is tragic is an artificial force, projected by human being's desires and weaknesses. Phaedra is the example of a person who forsakes her judgement and yields to bodily desire, and consequently, she is abandoned to her fate. At the end of *Phaedra*, there occurs "moralistic catharsis" in Halliwell's terms (1986: 350). It is claimed that "a purgation from tragedy in which the spectator is led by means of fear for himself to resist the approaches of passion in his breast, lest the passions overcome his reasoning faculty and lead him into evil ways. [*Phaedra*] demonstrates the dangers resulting from action based upon passion" (Hathaway, 1943: 665).

Seneca combines Aristotle's idea of tragedy especially catharsis with his philosophy, Stoicism to convey the philosophical messages. He suggests that an audience can so identify with events that their emotions may be both aroused and exhausted by the imaginary spectacle before them.

In the 16th and 17th centuries tragedy in England has reached its peak; particularly thanks to Shakespearean tragedy. In this study, *Othello* is explored to underline the major features of Shakespearean tragedy. In construction of *Othello*, Shakespeare has been greatly influenced by Senecan tragedy in that he displays human being's devastating passion, which is the sexual jealousy of Othello, and endurance the shock of a terrible disillusion. Furthermore, Aristotelian 'rules' of tragedy can also be observed in *Othello* with some modifications.

Othello is a moor, "a dark-skinned, Arabian or African general" (Bevington, 2009: 1151) who lives in a European, colour-prejudiced society, where he holds the rank of general in the Venetian military. As Aristotle suggests *Othello* contains a hero whose rank is higher than that of the ordinary people in society. However, Shakespearean version of noble hero is a moor, consequently, Shakespeare problematizes Aristotle's depiction of tragic hero. It can be said that the colour prejudice was prevalent at the time Shakespeare was writing *Othello*. After it is revealed that beautiful Desdemona elopes with Othello, her father, Brabantio, angrily accuses him of casting a magic spell on his daughter that 'seemingly' underlines Othello's exotic oddness:

BRABANTIO:

O thou foul thief, where hast thou stow'd my daughter?
 Damn'd as thou art, thou hast enchanted her;
 For I'll refer me to all things of sense,
 If she in chains of magic were not bound,
 Whether a maid so tender, fair, and happy,
 So opposite to marriage that she shunn'd
 The wealthy curlèd darlings of our nation,
 Would ever have, to incur a general mock,
 Run from her guardage to the sooty bosom
 Of such a thing as thou,—to fear, not to delight.
 Judge me the world, if 'tis not gross in sense
 That thou hast practis'd on her with foul charms;
 Abus'd her delicate youth with drugs or minerals
 That weaken motion:—I'll have't disputed on;

'Tis probable, and palpable to thinking. (1996: I. II. 60-75)

Othello is an outsider in that he is feared and despised by his detractors including Iago, Brabantio, Duke, and etc., and he is disparagingly referred as the "thick lips" (1996: I.I. 67), with a "sooty bosom" (1996: I. II. 68). However, his 'oddness' attracts Desdemona and they get married secretly. What makes Othello a tragic hero is his sexual jealousy which even turns out to be passion. "Such jealousy as Othello's converts human nature into chaos, and liberates the beast in man" claims Bradley (2007: 132).

The plot of *Othello* nominally looks like the plot that Aristotle outlined in *Poetics*. The behaviour, aspirations, and the inevitable destruction of Othello largely derive from intrigue. An elaborate plot, which, for *Othello*, takes its power from Iago's intrigues, is a necessity for both Aristotle and Shakespeare. The well-constructed plot is indispensable because it should elicit the catastrophe. However, Shakespeare again subverts Aristotle's descriptions of plot when he introduces a story of private life rather than one which is related with Gods and semi-gods. According to Bradley, Shakespearean idea of plot "is strengthened in further ways: In the other great tragedies the action is placed in a distant period, so that its general significance is perceived through a thin veil which separates the persons from ourselves and our own world" (2007: 133). Moreover, Shakespeare experiments with different dramatic structures and blends his plot or action with chance or accident; for instance, Desdemona drops her handkerchief accidentally. "Thus it appears that [this] element in the action is subordinate, while the dominant factor consists in deeds which issue from the character" (Bradley, 2007: 9). "The generic confusion of Shakespeare's tragedies... lies, in part, in the psychological complexity and inscrutability of the human mind" (Wallace, 2007: 55).

Desdemona is the innocent victim, while Othello is the tragic hero. In the scene of suffering the reader pities Othello. However, Shakespeare does not let Othello be the only sufferer as Desdemona is also pitiable. "The chief reason of her helplessness only makes the sight of her suffering more exquisitely painful. She is helpless because her nature is infinitely sweet and love absolute. ... [w]e watch Desdemona with more unmitigated distress" (Bradley, 2007: 133). Othello fooled by Iago's libel concerning Desdemona's and one of Othello's men, Cassio's love affair, kills his wife. When lies and slanders of Iago are revealed, Othello experiences *anagnorisis* or insight and the reasons of his downfall; however, it is too late, consequently he commits suicide. To Aristotle and Shakespeare, the reader undergoes the sense of purgation and redemption through learning that extreme feelings such as jealousy (of Othello) and egoism (of Iago) are two sentiments that people should avoid.

Throughout the ages, tragedy has kept evolving, and in the 19th century, the audience was introduced with Ibsen's plays in which a tragic sense is always felt: There is a conflict between the individual who has a creative aspiration and an oppressive society which is unable to understand that aspiration. The conflict results in the death of the individual. As an example of Ibsenian tragedy, *Ghosts* can be analysed as it has several tragic elements although it is not a tragedy in Greek, Senecan and Shakespearean sense. In *Ghosts*, the tragic character, Mrs. Alving is not one who is from a higher rank of society but a common woman. The tragic themes of *Ghosts* concern the eternal problems of humanity such as social pressure and human being's free will. "The key to Ibsen's concept of tragedy centres on the question of whether or not man is free to order his life as he chooses, a question which he tested against both the conventions of the early 19th century" (Arestad, 1959: 285). Mrs. Alving, whose husband is already dead, hopes a happy life for her son, Oswald. However, Oswald is haunted by his father's mistakes both in literal and literary ways. He has inherited syphilis from his father. Besides, Oswald unknowingly loves his father's daughter who is the outcome of Mr. Alving's forbidden love with their home maid. Due to his father's erroneous secret and his illness, Oswald is devastated and at the end of the play, Mrs. Alving is supposed to end her son's pains by accepting a mercy-killing reluctantly:

OSWALD. Well then, it is you that must come to the rescue, mother.

MRS. ALVING. [Shrieks aloud.] I!

OSWALD. Who should do it if not you?

MRS. ALVING. I! your mother!

OSWALD. For that very reason.

MRS. ALVING. I, who gave you life!

OSWALD. I never asked you for life. And what sort of a life have you given me? I will not have it! You shall take it back again!

MRS. ALVING. Help! Help! [She runs out into the hall.]

OSWALD. [Going after her.] Do not leave me! Where are you going?

MRS. ALVING. [In the hall.] To fetch the doctor, Oswald! Let me pass!

OSWALD. [Also outside.] You shall not go out. And no one shall come in. [The locking of a door is heard.]

MRS. ALVING. [Comes in again.] Oswald! Oswald--my child!

OSWALD. [Follows her.] Have you a mother's heart for me--and yet can see me suffer from this unutterable dread? (1964: 45)

This kind of ending in the tragedies of this era is open to subjective interpretation. The failure of the protagonist, in Ibsen's play, represents human being's failure to conform to society. Although Mrs. Alving's

situation at the end of the play arouses pity of the audience/the reader, *Ghosts* cannot be clearly regarded as a tragedy in classical Greek or Shakespearean sense as Ibsen transgresses the boundaries of classical Greek or Shakespearean tragedy's "organic world view and its attendant context of mythological, symbolic and ritual reference" (Steiner, 1980: 292). On the contrary, Ibsen, in *Ghosts*, draws a world which is devoid of the possibility of heroic action and depicts Mrs. Alving as a character who suffers from spiritual and psychological conflicts.

American playwright Arthur Miller wrote an article which was called "Tragedy and Common Man" and with this article he contributed to the study of genre theory by putting the changing qualities of tragedy forward. In spite of this, he has acknowledged that classical Greek plays and Ibsen have great impact on his idea of tragedy. Miller states that "I assumed, then that everyone was aware that Ibsen was carrying the Greeks into the 19th century" (Bigsby, 1997: 15). He has fused traditional generic elements of tragedy with the requirements of the modern world. Using the Greeks and Ibsen as his models, Miller has defined his social drama.

Miller contribution to tragedy can be observed in one of his significant plays, *The Death of A Salesman* which displays "his recognition, depiction and insistence of tragedy as it exists in everyday people's lives" (Abbotson, 2000: 25). Miller argues that tragic heroes are defined by their willingness to sacrifice everything in order to maintain their personal dignity regardless of their station in life. Willy Loman is claimed to be a tragic despite his lower middle-class background. Willy's error which brings him in the brink of catastrophe and death is his faulty vision of what makes a human being successful and his self-deception. "The ubiquitous pressure on families to be happy in America in the mid-twentieth century produced some explosive tragedies, because of the gap between the commercial fiction and the wide-spread reality of disappointment and bewilderment" (Wallace 80). Willy who is driven by the happy promises of 'American Dream' thinks very highly of his son Biff, who is the product of Willy's empty promotion, and Willy rejects to face the reality and give up his vision of life. Gradually in the play, Willy loses touch with reality altogether. When Willy is eventually ready to face the reality, he cannot endure it and choosing the easiest way to escape the reality, he commits suicide. The plays or Willy's pitiable end moves and relieve the audience. To Miller and Greek playwrights, tragedy should dare to make a difference in society whose citizens should evolve into a better state of being.

Bertolt Brecht has developed a number of theories regarding drama, and begun conceiving his theatre, which is called 'epic theatre', in the mid-1920s because in his view, much of German theatre can no longer display the political and social realities of modern and tumultuous Germany. Moreover, Brecht has believed that the traditional notion that drama should draw its spectators into identification with and sympathy for the characters, and with the realist aesthetic and naturalness and psychological credibility. To him, attempting to create uncritical illusions on stage is quite harmful. Therefore, Aristotle's understanding of great tragedy is objected and generic rules of tragedy are violated by Brecht. Brecht's uncompromising rejection of these virtues would probably lead to a re-evaluation of the entire tragic genre, which a few years later came to be seen by him as a product of bourgeois ideology. Lyon asserts that

it seems clear that he [Brecht] started his career without much theory at all, except one of opposition to that he viewed as a calcified, hopelessly outmoded, nonrelevant cultural institution which he was determined to dismantle and restructure. It now also seems clear that his ideas on theatre, which later eventuated in his theory of "epic theatre," grew out of his innate oppositional stance and his praxis as a theatre man after he had experimented with them and developed them in his writings and on the stage and determined what he liked or disliked. (1994: 513)

For Brecht's concepts of religion, fate, noble man, the refined language are all obsolete to Brecht. By the time he was writing *Man is Man*, he had renounced it completely as a dramatic genre. It is probably accurate to say that his immersion in, and growing commitment to, Marxism, which began in 1926, soon after he finished writing the earliest complete version of the play, gave him the ideological tools that helped him understand at least some of the reasons why tragedy for him was bankrupt.

Brecht's play *Man equals Man* (or *Man is Man*) can be taken as an example to see his own theory of theatre and his objection to generic elements of classical tragedy. The story, set in 1925 in a Kiplingesque India, concerns metamorphosis; how a simple civilian man called Galy Gay who cannot say no is changed into a ruthless soldier. "Knowing that contemporary viewers ... might find Galy Gay's loss or transformation of identity to be tragic, Brecht embedded in the play's structure a hidden parody of the dramatic genre of tragedy" (Lyon, 1994: 514). In *Man is Man*, Brecht essentially stakes out the territory for future discussion with his heavy emphasis on the ideological content of the play, that is, the problem of individuality and identity in modern bourgeois society. By condensing the loss of individual identity into an obviously

farcical mini-drama at the end of the play, Brecht attempts to strip it of any lingering tragic quality. The audience is not let undergo pity and catharsis by allowing actors to address the audience constantly, Brecht transforms them into persons outside the action of the play, thus negating the notion of the dramatic actor as a fictive persona detached from the audience.

In Brecht's view, Western civilization is on the threshold of a new age that requires a new type of human like the one he presents on stage. Implicitly, too, though he does not state it in this play, he is saying that our age requires a new type of drama, which he also presents with this play. "For Brecht, this new type of drama excludes tragedy, since that genre is as moribund as those values which gave rise to it" (Lyon, 1994: 517). Although Brecht, who has been influenced by Marxism and its teachings in writing his plays, declared the death of tragedy, he, when formulating his own theatre, depended on the classical generic feature of tragedy. As Todorov underlines new genres may come into existence by violating the rules of previous generic concepts. Therefore, classical tragedy cannot be regarded as dead because new types of drama emerge by either transgressing or transforming the existent rules. Brecht's use of classical tragedy is consequently evident in creating his drama. Therefore, it is not the death of tragedy but a re-writing of the theatre or the social restructuring of it to respond to the needs of the present age.

As a consequence, tragedy is a long tradition which is apparently open to changes and marginalisation within the literary history. Following a chronological order, this paper has aimed at showing the generic rules of tragedy set by Aristotle and either their validity or invalidity in Euripides, Seneca, Shakespeare, Ibsen, Miller and Brecht. This variety of tragic plays obviously hints a steadfast return to tragedy. All in all, one can draw a conclusion that tragedy is a living genre or even a potential, which paves the way for new techniques and styles, consequently enriches itself.

BIBLIOGRAPHY

1. Abbotson, S. W. (2000). *Student Companion to Arthur Miller*. London: Greenwood Press.
2. Arestad, S. (1959). "Ibsen's Concept of Tragedy" in *PMLA* Vol. 74, No. 3 (Jun., 1959), pp. 285-297 Published by: Modern Language Association Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/460590>
3. Aristotle. (1951). *Poetics*. Trans. S. H. Butcher. New York: Dover Publications.
4. Bevington, D. (2009). *The Complete Works of Shakespeare*. New York: Pearson.

5. Bigsby, C. (1997). *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge: CUP.
6. Bradley, A. C. (2007). *Shakespearean Tragedy*. New York: Palgrave.
7. Brecht, B. (2000). *Man Equals Man: And the Elephant Calf*. New York: Arcade Publishing.
8. Euripides. (1938). *Electra* Trans. E.P. Coleridge. *The Complete Greek Drama: All the Extant Tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides, and the Comedies of Aristophanes and Menander*. Eds. Whitney J. Oates and Eugene O'Neill, Jr. Vol II. New York: Random House.
9. Halliwell, S. (1986). *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth.
10. Hathaway, B. (1943). "John Dryden and the Function of Tragedy" in *Publications of the Modern Language Association (PMLA)*. 58: 665-673.
11. Ibsen, H. (1964). *Ghosts: A Domestic Tragedy in Three Acts and Other Plays*. London: Penguin Books.
12. Lloyd, M. (1986). "Realism and Character in Euripides' *Electra* & *Phoenix*" Vol. 40, No. 1 (Spring, 1986), pp. 1-19 (article consists of 19 pages) Published by: Classical Association of Canada Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1088961>
13. Lyon, J. K. (1994). "Brecht's Mann ist Mann and the Death of Tragedy in the 20th Century" *The German Quarterly*, Vol. 67, No. 4, *From the Middle Ages to the Middle East* (Autumn, 1994), pp. 513-520 Published by: Blackwell Publishing on behalf of the American Association of Teachers of German. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/408675>.
14. Miller, Arthur. (2000). *Death of A Salesman*. London: Penguin Classics.
15. Nussbaum, M. (1992). "Tragedy and Self-Sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity" in *Oxford Studies in Ancient Philosophy* Vol. X. Oxford: OUP.
16. Seneca. *Phaedra* <http://www.theoi.com/Text/SenecaPhaedra.html>
17. Segal, C. (1993). *Euripides and the Poetics of Sorrow*. Durham and London: Duke University Press.
18. Shakespeare, W. (1996). *Othello and The Tempest in The Complete Works of Shakespeare*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
19. Slavitt, D. R. (1997). *Euripides Vol. 2*. ed. David R. Slavitt and Palmer Bovie. Trans. Elizabeth Seydel F. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

20. Steiner, G. (1980). *The Death of Tragedy*. New Haven&London: Yale University Press.
21. Staley, G. A. (2009). *Seneca and the Idea of Tragedy*. Oxford: OUP.
22. Taxidou, O. (2004). *Tragedy; Modernity and Mourning*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
23. Wallace, J. (2007). *The Cambridge Introduction to Tragedy*. Cambridge: CUP.

Картина Мира: Ее Основные Признаки, Функции И Типология

Shalala RAMAZANOVA¹

CHAPTER 3

¹ Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü

Отличительной чертой современной науки является ее особый интерес к человеку, преобладание в ней антропоцентрической парадигмы, на возникновение которой в значительной степени повлияло интенсивное изучение картины мира как явления, неразрывно связанного с человеком, поскольку, по справедливому замечанию М. Хайдеггера, человек изображает, понимает и покоряет мир как картину (Хайдеггер, 1993: 20). Философы, естествоиспытатели, нейрофизиологи, психологи, социологи, культурологи, литературоведы, лингвисты пытаются осмыслить особенности взаимоотношений человека с окружающим его миром, и с восьмидесятых годов XX века понятие картины мира ввиду его огромной значимости и емкости становится фундаментальным, базовым для многих научных дисциплин, занимает ключевое место в многочисленных исследованиях человека.

В связи с тем, что понятие картина мира вошло в научный обиход сравнительно недавно, в литературе вопроса возникли разночтения относительно времени появления термина, его авторства и содержания.

Так, В.И. Постовалова считает, что термин картина мира возник в конце XIX – начале XX вв. в физике, когда потребовалось осмыслить разрозненные сведения о реальной действительности, а сам термин предложил в 1914 г. Г. Герц, по мнению которого, картина мира – это совокупность внутренних образов внешних предметов (Постовалова, 1988: 12]. В.П. Руднев полагает, что впервые о картине мира заговорил австрийский философ Л. Витгенштейн, разработавший в 1921 г. в «Логико-философском трактате» доктрину, в которой обосновал проекцию структуры знания на структуру мира. Наконец, В.С. Жидков и К.Б. Соколов утверждают, что «в 50-х годах Р. Редфилд ввел понятие «картина мира» (world view), указав, что это – система представлений о мире в целом, о месте человека в нем и о вытекающих отсюда взаимоотношениях человека с окружающей действительностью» (Жидков, Соколов, 2003: 58).

Наряду с данным термином в науке в качестве синонимичных употреблялись и другие термины: опыт сознания (И.М. Сеченов), схема сознания (И. Кант), образ мира (А.А. Леонтьев, А.Н. Леонтьев, Д.М. Поцепня), внутренний мир человека (Б.Г. Ананьев), структура субъективного опыта (Е.Ю. Артемьева), субъективная картина мира (Дж. Брунер).

Многообразие трактовок картины мира можно свести к двум основным. Часть исследователей под картиной мира понимает целостный глобальный образ мира, лежащий в основе мировидения человека (Е.Д. Бляхер, Л.М. Волынская, Т.И. Воронцова, Л.И.

Гришаева, Л.А. Закс, А.А. Залевская, Вяч. Вс. Иванов, В.В. Казютинский, Б.Г. Кузнецов, С.Н. Никитина, М. Планк, М.К. Попова, В.И. Постовалова, Б.А. Серебренников, В.Н. Топоров); другие считают, что картина мира – это порожденная человеком замена реального мира его упрощенной схемой, моделью (В.М. Мокиенко, Р.Х. Хайруллина, Т.В. Цивьян, А. Эйнштейн, Е.С. Яковлева). Думается, эти определения относятся друг к другу как общее к частному, они взаимосвязаны, взаимообусловлены, поскольку в сознании человека на целостный образ мира, на сумму его представлений о действительности накладывается классификационная сетка, упрощающая понимание мира.

Существует еще одна трактовка картины мира, принадлежащая Ю.А. Рылову, согласно которой под «картиной мира следует в общем виде понимать объективную действительность, постоянно меняющуюся и развивающуюся» (Рылов, 2006: 7). Думается, в данном случае происходит подмена понятия картина мира понятием объективная действительность, что нежелательно, ибо картина мира – это ментальное образование, возникшее в результате интенциональной деятельности сознания человека вследствие переработки сознанием информации о среде и человеке.

Неоднозначность термина подтверждает чрезвычайную феноменологическую сложность изучаемого объекта, его внутреннюю противоречивость, невозможность быть полностью объективированным во всей комплексности и полноте.

Изучая картину мира, исследователи пытались выявить такие ее феноменологические особенности, как формы существования, компоненты, признаки, функции и типологию.

I. ФОРМЫ СУЩЕСТВОВАНИЯ И КОМПОНЕНТЫ КАРТИНЫ МИРА

Принято считать, что картина мира как сфера идеального существует в двух формах: в необъективированной (точнее – в полубъективированной) и в объективированной.

По мнению В.И. Постоваловой, необъективированная форма картины мира – это неопредмеченный элемент сознания и жизнедеятельности человека, который возникает в актах мирозидения и существует в воображении субъекта картины мира, в более глубоких слоях его психики, к которым относятся области подсознания (бессознательного) и сверхсознания; объективированная форма картины мира – это опредмеченный элемент, эксплицированный из жизнедеятельности человека в виде языка, жестов, мимики, ритуалов, стереотипов поведения, этикета, изо-

бразительного искусства, памятников архитектуры, музыки, литературы, театра, кино, моды, вещей, способов ведения хозяйства. Эти формы существования картины мира создаются с помощью следующих оппозиций: отражение – образ, познание – знание, энергия (то есть деятельность духовная или предметно-практическая) – эргон (то есть предметность, вещьность), жизнь – вещь, созидание – произведение и т.д. (Постовалова, 1988: 21 – 23).

Картина мира – это сложно структурированная целостность. Вместе с тем в науке отсутствует единство в выделении компонентов картины мира.

Так, В.И. Постовалова выделяет три основных ее компонента: мировосприятие, миропредставление, миропонимание (Постовалова, 1988: 25).

Л.А. Закс, оставив один из них – миропредставление, добавил к нему три новых (мировоззрение, мироотношение и мироощущение) и охарактеризовал их. Миропредставление – это представление людей о ценностных свойствах мира в их преломлении через различные объекты действительности. Мироззрение – высшая, предельная и сознательно-системная форма мирообразности. Мироотношение есть специфический тип позиции субъекта по отношению к миру как объекту в единстве ее особых целей, содержания и идеально-деятельностного (образно-языкового) способа. Последней структурой картины мира является мироощущение, которое представляет собой выражение духовно-ценностных позиций людей по отношению к миру (Закс, 1990: 66 – 182).

В.С. Жидков и К.Б. Соколов, переосмыслив концепции В.И. Постоваловой и Л.А. Закса, включают в картину мира три главные составляющие: мировосприятие, мировоззрение и мироощущение. Мировосприятие относится к чувственно-образной части картины мира и представляет собой совокупность наглядных образов природы, человека, его места в этой природе. Мироззрение – это концептуальная часть картины мира. В мировоззрение входят общие категории, которые основываются на таких врожденных свойствах человека, как пространство, время, движение, причинность, намерение, тождество, эквивалентность и т.п. Другие свойства (добро и зло, отношение к жизни и смерти, к себе в мире, к другим людям и т.п.) осваиваются человеком в процессе воспитания и развития. Мироззренческий каркас картины мира – это набор исходных принципов или представлений, фундаментальных допущений о мире. Мироощущение представляет собой особый склад мышления, систему своих категорий или особое соотношение понятий (Жидков, Соколов, 2003: 70).

Думается, выделение трех указанных выше элементов картины мира логично и оправданно, но недостаточно, так как в предложенной В.С. Жидковым и К.Б. Соколовым системе не учтен такой важнейший аспект картины мира, как деятельностный, и отсутствует такой важный элемент, как мироотношение.

По нашему мнению, составными частями картины мира являются мировосприятие, миропредставление, мировоззрение, мироощущение и мироотношение. В данном случае система компонентов отражает все части картины мира: когнитивную (мирорепредставление, мировоззрение), деятельностную (мироотношение), эмоционально-ценностную (мироощущение), чувственно-образную (мировосприятие).

II. Признаки и функции картины мира

В ходе многочисленных исследований картины мира Л.И. Гришаевой, В.С. Жидкову, Л.А. Заксу, Е.М. Мосунову, М.К. Поповой, В.И. Постоваловой, Б.А. Серебренникову, К.Б. Соколову, М. Хайдеггеру и другим ученым удалось выявить ее основные феноменологические признаки:

- детерминированность картины мира мироустройством, так как она всегда меньше объективного мира;
- наглядность, образность;
- субъективность;
- целостность;
- космологическая ориентация;
- антропоморфность;
- ценностная ориентированность;
- облигаторность действия при одновременном полуосознаваемом характере;
- внутренняя безусловность для субъекта картины;
- диалектическое единство статики и динамики, единство творческого и репродуктивного начал, синтез конечного и бесконечного;
- наглядность;
- системность;
- конкретность;
- масштабность;
- четкость;
- эмоциональная окрашенность;

- присутствие прошлого, настоящего и будущего;
- историческая память;
- самосогласованность;
- аналитизм и синтетизм;
- выделенность субъекта из внешней среды;
- активность – пассивность;
- знаковость (символичность);
- рефлексивность;
- насыщенность межчеловеческими отношениями;
- степень общей развитости репрезентативной системы;
- интегративность образования на базе отражения (сознания) и информации;
- структурированность (набор обязательных компонентов в ее составе);
- существование в соответствии с законами генезиса и развития;
- наличие модели изображения действительности, включающей в себя мировоззрение и системное, схематическое образование, упорядочивающее мировоззрение;
- относительная стабильность функций.

Этот список признаков картины мира следует дополнить такими, как интенциональность и амбивалентность, так как картина мира является объектом, сконструированным сознанием, и для нее характерна не только целостность, но и фрагментарность отражения действительности.

Основные признаки картины мира предопределили ее функции.

В.И. Постовалова и Е.М. Мосунов отметили такие функции картины мира, как:

- гносеологическая (картина мира позволяет выработать знание о мире в результате познавательной деятельности человека);
- мировоззренческая (картина мира создает обобщенную систему взглядов человека на мир в целом, на место отдельных явлений в мире и на свое собственное место в нем);
- интерпретивная (картина мира осуществляет мировидение);
- регулятивная (картина мира способна служить для человека ориентиром в мире);

- интегративная (благодаря картина мира осуществляются тесная связь и единство знания и поведения людей в обществе, унификация плюралистических образов реальности);
- нормативная (картина мира формирует тип отношения человека к миру, задает нормы его поведения, определяет отношение к жизненному пространству);
- стратегическая (картина мира формирует не только стратегии жизнедеятельности общества, но и цели жизни отдельного человека);
- практическая (картина мира не только базируется на непосредственном опыте человека, но и расширяет мир его практики);
- адаптивная (из тех изменений, которые происходят в общественно-исторической практике, в картине мира закрепляются лишь те трансформации, которые имеют продуктивный характер);
- ориентационная (картина мира определяет общее течение всех процессов в обществе, всю его социокультурную жизнь);
- универсальная (взаимопонимание между людьми возможно за счет того, что существует общая для них система миропредставлений);
- эвристическая и антиэвристическая (всякая картина мира эвристична и антиэвристична одновременно: с эвристической функцией картины мира связываются ее интерпретационная сила и широта, с антиэвристической – ее ограниченность, неспособность включить в свой «угол зрения» определенные явления мира; антиэвристичность картины мира является стимулом к ее модификации) (Мосунов, 2007: 6; Постовалова, 1988: 25-29).

III. Типы картины мира

Если по отношению к формам существования и функциям картины мира в научной литературе достигнут компромисс, то вопрос о типах картины мира, принципах ее классификации до сих пор остается открытым и дискуссионным, что связано с присутствием картине мира внутренним противоречием: с одной стороны, картина мира представляет собой целостный образ мира; с другой (в силу специфики мышления человека) картина мира познается фрагментарно. Поэтому картина мира изучается в различных аспектах, с разных точек зрения.

Так, одним из первых был выделен аспект, связанный со способами осмысления мира человеком.



Картина 1. Способ осмысления мира

Древнейшей является мифологическая картина мира. Она выражает языческие представления человека о действительности и получает языковое закрепление в мифологии разных народов. Особенности мифологической картины изучали такие исследователи, как А. Голан, М.М. Маковский, Д.Н. Медриш, Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, М.И. Стеблин-Каменский, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский, В.В. Шуклин и др. О типах отношения литературы к мифологии писали М.В. Гаврилова, О.А. Донских, А.Н. Кочергин, С.В. Маклакова, Е.М. Мелетинский, Т.Б. Радбиль и др. Особенности отражения мифологических представлений человека в его языке затрагивали Л.Л. Габышева, М.А. Дмитриевская, М.М. Маковский, Е.М. Мосунов, Е.В. Орехова, В.Ю. Прокофьева, В.Н. Топоров и др.

По мнению Е.М. Мосунова, мифологическая картина мира лишена основания для выделения в ней составных частей. В этой картине мира элементы спаяны в образное, синкретическое, целостное представление о явлениях природы и общественной жизни. Мифологическое мировосприятие какого-либо явления связано с игнорированием реальных причинных связей этого явления; в лучшем случае внимание обращается на пространственно-временные связи. Мифология дает эмоциональную, а не рациональную картину мира. В мифологии различие между реальностью и видимостью лишено смысла. Все, что способно воздействовать на ум, чувство, волю, утверждает свою жизненную реальность. Миф не противопоставляет образ вещи самой вещи, идеальное и реальное; не проводит различие между чувственным и сверхчувственным, символом и символизируемым. Мифологическое мышление не различает природного и человеческого, растворяя человеческое в природном, дает чувство единства с силами природы, укрепляет волю и сплавливает первобытный коллектив. К специфическим признакам мифологической картины мира Е.М. Мосунов относит мнемотическую ориентированность, так как миф конструирует общность в языковом, этническом, культурном отношении, и ее ритуально-магическую составляющую, которая направлена на поддержание и реконструкцию этического и социального равновесия в обществе посредством ритуала, обычая обряда, магии, гадания [Мосунов, 2007: 7 – 9]. Наиболее распространенной моделью мира в древние времена служила «растительная» модель, представленная в виде мирового дерева (или в виде таких его вариантов, как мировая гора, мировой

столб, крест и т.п.). В *мифологической картине мира* человек не выделял себя из природы, которая часто мыслилась в антропоморфных формах, и общества. Напротив, человеческое общество описывалось в природных терминах (анимизм, тотемизм и т.п.) (Мелетинский, 1991: 33 – 44).

Вопрос о соотношении мифологического и религиозного способов восприятия действительности, о сущности религиозной концепции бытия рассматривался в трудах Е.М. Мосунова, С.А. Токарева и др.

Если мифологическая картина мира была космоцентричной, то в религии картина мира стала антропоцентричной (в ней человек освободился от власти космоса и общества). Религиозная картина мира представляет собой целостную систему представлений об общих свойствах и закономерностях природы, возникающих в результате синтеза религиозного опыта людей. Главным свойством религиозной картины мира является удвоение мира, разделение его на два противоборствующих начала. Религиозная концепция бытия дуалистична, поскольку она противопоставляет абсолютное, сверхъестественное бытие, тождественное Богу, всему многообразию естественных вещей, наделенных бытием. Религиозному сознанию присущи чувственная наглядность, созданные воображением образы, религиозная вера, языковое выражение с помощью религиозной лексики и других специальных знаков. Религиозная картина мира объединяет в одно целое небо и землю, человек в ней лично воспринимает пространство и время, она передает ценностный мир человека и строение вселенной: заповеди, создание вселенной и человека творцом, учение о теле и душе. Основными чертами религиозной КМ являются: 1) утверждение приоритета духовных и нравственных ценностей по сравнению с материальными; 2) гносеологическая иррациональность; 3) аллегоричность знания (Мосунов, 2007: 9 – 10). Религиозные представления о мире и человеке нашли отражение в языке, в текстах священных книг.

Способ описания реальной действительности позволяет выделить концептуальную и языковую картины мира. Обе картины мира встраиваются в трехчленную цепочку отношений: «объективная действительность (мир вне нас, природа и человек) – ментальное отражение ее (концептуальная картина мира или просто картина мира) – выражение картины мира, в том числе, прежде всего, через язык (языковая картина мира)» (Климова, 2008: 11).



Картина 2: Способ описания реальной действительности

По мнению П.С. Гуревича, концептуальная картина мира – это духовная (идеальная, ментальная структура). Человеческие творения возникают первоначально в мыслях, в духе и лишь затем объективируются в знаки. Следовательно, «концептуальная картина мира является отражением структуры представления знания, «языка» мысли» (Гуревич, 1972: 8 – 16). Концептуальная картина мира представлена в концептосфере – в совокупности всех концептов – «ментальных единиц, содержанием которых является результат осмысления человеком элемента действительности на основе его этнического, социального и индивидуального опыта, совокупность смыслов относительно элементов действительности, имеющих культурную, этническую, а тем самым и личностную значимость» (Климкова, 2008: 11 – 12).

Языковая картина мира – описание действительности средствами языка.

С одной стороны, концептуальная картина мира шире, чем понятие языковая картина мира, языковая картина мира объективирует концептуальную картину мира в своих речевых построениях частично, поскольку, кроме вербальных средств, существуют и невербальные средства выражения концептуальной картины мира. С другой стороны, концепты вербализуются в языковой картине мира.

С развитием науки и техники, с расширением знаний о строении мира у человечества формируется общенаучная (философская) картина мира, которую также принято называть концептуальной картиной мира. Наибольшее внимание концептуальной картине мира уделяют в философии, где существует несколько подходов к определению этого термина. Концептуальная картина мира представляется, во-первых, как раздел философского знания; во-вторых, как составная часть научного мировоззрения; в-третьих, как форма систематизации научного знания; в-четвертых, как исследовательская программа.

Статус научной картины мира, ее функции и компоненты, направления исследований научной картины мира интересовали таких ученых, как Л. Вайсгербер, П.С. Дышлева, О.А. Корнилов, И.А. Максимчук, Э. Сепир, Н.П. Солдатова, В.С. Степин, Б. Уорф, В.С. Шма-

ков, Л.В. Яценко и др. Отражение научной картины мира в тексте изучала Н.В. Данилевская.

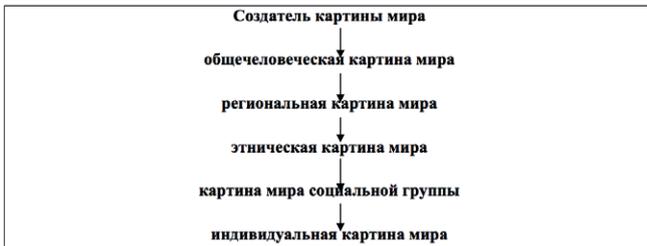
О.А. Корнилов, выделяя в качестве компонентов концептуальной картины мира общенаучную и частнонаучную картины мира, общенаучной отводит роль выражения мировоззренческой позиции субъекта, так как она в меньшей степени связана с проблемой знания, представляет собой способ моделирования реальности, существующий помимо отдельных научных дисциплин (но на их основе) и характеризующийся универсальностью, глобальностью охвата всех областей знания о мире, человеке и обществе, а частнонаучную картину мира относит к системе знания.

По мнению О.А. Корнилова, общенаучная картина мира базируется, во-первых, на знаниях о человеке и обществе, представленных общественными науками, и, во-вторых, на знаниях о материальном мире, отраженных в естественнонаучной картине мира, состоящей в свою очередь из частнонаучных картин мира: физической, астрономической, химической, биологической.

Исследователь выделил следующие существенные признаки общенаучной, концептуальной картины мира: 1) изменимость, что обусловлено непрерывным развитием науки; 2) концептуальная картина мира всегда «меньше» объективного мира; 3) универсальность, так как она едина для всех языковых сообществ; 4) существование в национальной языковой оболочке; 5) национальное языковое оформление концептуальной картины мира может быть полным, фрагментарным и может отсутствовать вообще в зависимости от того, сложилась ли на этом языке собственная научная традиция (Корнилов, 2003: 8 – 13).

Следовательно, концептуальная картина мира – это структура представления знания, «язык» мысли, это информация о мире, данная в понятиях.

В настоящее время наибольшее распространение получила классификация, учитывающая создателя картины мира. С этой позиции картина мира представляет собой многослойную, иерархически организованную структуру, которая включает в себя общечеловеческую, региональную, этническую картины мира, картину мира социальной группы и индивидуальную картину мира.



Картина 3: Создатель картины мира

Ядром этой многослойной структуры становится общечеловеческая картина мира. Ее создателем и носителем является коллективный субъект – человеческое общество, а источником служит весь человеческий опыт освоения действительности. Каждая цивилизация создает, культивирует и передает последующим поколениям вполне определенную, общую для всех людей картину мира, так как «сам феномен человека как живого организма и мыслящего субъекта, познающего мир, универсален. Этим объясняется общечеловеческое содержание картины мира, которое является основой существования любого общества» (Хайруллина, 2001: 7). К факторам, обуславливающим наличие в картине мира любого человека общечеловеческого компонента, по мнению Р.Х. Хайруллиной, относятся «принадлежность всех людей, народов Земли к одной цивилизации, к одному историческому времени; протекание жизнедеятельности людей в окружении одного и того же материального мира; универсальность биологической и социальной сущности человека, независимо от принадлежности к той или иной этнокультурной общности (нации); единые для всех людей земли законы мышления и единый механизм мыслительных процессов человека как *homo sapiens*’а» (Хайруллина, 2005: 62).

Региональную картину мира выделяют в связи с тем, что отдельные группы родственных народов имеют много общего в истории, культуре, вероисповедании, образе жизни, территории проживания. По мнению Вяч. Вс. Иванова и В.Н. Топорова, древняя картина мира славян представляет собой набор элементов разных уровней (Перун, Ярило, Правда и др.), существующих в особом времени и размещающихся в особом пространстве (небо, земля, подземное царство и мировое дерево, соединяющее их). В картину мира славян также включены ритуализованные части земного пространства: дом, двор, дорога, перепутье (Иванов, Топоров, 1965). Региональные картины мира рассмотрены в работах Г.Д. Гачева, Вяч. Вс. Иванова и В.Н. Топорова, Н.А. Михайлова,

Т.В. Топоровой, Т.В. Цивьян, Л.А. Шемтак и др.

Изучению картин мира отдельных этносов посвящены работы Т.В. Булыгиной, Г.Д. Гачева, Э.М. Гукасовой, Х.А. Джахангири Азара, Анны А. Зализняк, О.А. Корнилова, И.Б. Левонтиной, Ю.А. Рылова, Э. Сепира, Л.Х. Садыковой, Б. Уорфа, В.С. Федорова, Р.Х. Хайруллиной, А.Д. Шмелева и др.

Известно, что наряду с общими свойствами, присущими картине мира родственной группы народов, каждый отдельный народ видит мир под своим углом зрения, поскольку существуют лингвистические и экстралингвистические факторы, обуславливающие наличие этнической картины мира. К ним принято относить систему ключевых мыслеобразов; наличие национально своеобразного стереотипа мышления, являющегося результатом отражения в сознании «типового» фрагмента реального мира, так как каждый народ осмысливает мир по определенному стандарту; вербализацию ключевых мыслеобразов, стереотипов-образов, стереотипов-ситуаций в конкретных национальных языках; географические и климатические условия проживания народа; животный и растительный мир, окружающий человека; своеобразный культурно-исторический опыт развития образа жизни народа; его исконный тип хозяйствования (оседлый или кочевой образ жизни); менталитет народа, психологические особенности миропонимания; верования, традиции и обычаи; особенности строения языковой системы.

По мнению Р. Редфилда, этническая картина мира – это система образов-ответов, даваемых той или иной культурой на извечные вопросы бытия: Кто такой я, кто такие мы? Среди кого я существую? Каково мое отношение к тем или иным вещам? Только описание этнической картины мира дает возможность посмотреть на мир глазами того или иного этноса и прийти к адекватному пониманию культуры того или иного народа. Не постигнув картину мира народа, невозможно понять этот народ и его культуру (Redfield, 1955).

В связи с тем, что для любого этнического общества характерно социальное расслоение, каждая социальная и профессиональная группа людей имеет свою картину мира. Например, масштабность географических представлений, интерес к политике у крестьянина, преподавателя географии и дипломата будут разными, так же, как и способность к рефлексии у рабочих и интеллигентов. В книге В.С. Жидкова и К.Б. Соколова «Искусство и картина мира» детально описаны картины мира таких социальных и профессиональных групп, как русское крестьянство, офицерство, духовенство и интеллигенция.

Наконец, каждая конкретная личность активно перерабатывает мировоззрение, сложившееся на базе общечеловеческих, этнических, социальных и профессиональных представлений и ценностей, создавая свою индивидуальную картину мира – систему научных знаний, наивных и религиозных представлений об окружающем мире, эстетических, художественных ценностей отдельной личности, проживающей на определенной территории в конкретную историческую эпоху. Индивидуальная картина мира синтезируется человеком в результате его непосредственного контакта с реальной действительностью, она «складывается под влиянием возраста, профессиональной подготовки, уровня образования и воспитания, личного эмоционального опыта и много другого» (Лингвистический энциклопедический словарь, 1990: 8). Индивидуальная картина мира может меняться на протяжении жизни человека, но она отличается от общечеловеческой картины мира только нюансами.

Еще один аспект изучения картины мира связан с определением типа субъекта картины мира. Учитывая качественно различные типы субъектов картины мира, В.И. Постовалова выделяет три принципиально различные картины мира: 1) картину мира взрослого человека и детскую картину мира; 2) картину мира психически нормального человека и психопатологическую картину мира; 3) «цивилизированную» картину мира и архаическую (Постовалова, 1988: 25-29).



Картина 4. Тип субъекта картины мира

Картина мира может также изучаться как результат деятельности человека. С этой точки зрения картины мира бывают мертвые и живые.



Картина 5. Результат деятельности человека

С учетом техники представления образа реальности картины мира делятся на рационально обработанные (информационные, теоретико-вероятностные) и художественные.



Картина 6. Техника представления образа реальности

Информацию о мире в художественных образах передает художественная картина мира. Ей посвящены исследования Я.Ф. Аскина, С.Б. Аюповой, Р.А. Зобова, Вяч. Вс. Иванова, М.С. Кагана, Ю.Н. Кораблиной, Б.С. Мейлаха, Л.В. Миллер, А.М. Мостепаненко, И.П. Никитиной, М.В. Пац, Т.М. Родиной, М.А. Сапарова, Н.П. Скурту, П.В. Соболева, А.Л. Сухорукова, В.Н. Топорова, Б.А. Успенского, Т.А. Чернышовой и др.

Художественная картина мира отражает действительность лишь в определенных аспектах, так как не в состоянии передать ее во всем бесконечном многообразии. По мнению Б.С. Мейлаха, художественная картина мира представляет собой воссоздаваемое всеми видами искусства синтетическое панорамное представление о конкретной действительности в тех или иных пространственно-временных диапазонах. Формируется художественная картина мира на основе восприятия многих источников: произведений литературы, живописи, музыки, театра, кино – под воздействием искусствоведческих исследований, работ критиков, тематических телевизионных и радиопередач. Художественная картина мира каждой эпохи находит воплощение в разнообразных произведениях искусства, это картина чувственная, видимая, эмоционально окрашенная, каждая эпоха искусства в целом определяет общий уровень художественного мышления (Мейлах, 1983: 116-125).

На особенности картины мира может влиять гендерный аспект, поэтому Е.Н. Гуц предлагает выделять картину мира мужчины и женщины (Гуц, 2001: 166).



Картина 7. Гендерный аспект

IV. Языковая художественная картина мира И.С. Тургенева как синтез картин мира писателя и его героев

Создавая художественное произведение, И.С. Тургенев не копирует действительность, а, применяя художественный способ осмысления реального мира, создает особую картину мира – языковую художественную. Миропонимание героев И.С. Тургенева базируется на разных способах осмысления ими окружающего мира (религиозном, мифологизированном, научном, художественном) и является средством характеристики персонажей.

Отражению в творчестве И.С. Тургенева разнообразных способов осмысления окружающего мира посвящены кандидатская диссертация И.С. Аюпова «Роман И.С. Тургенева «Дым» в историко-культурном контексте» (Аюпов, 2010) и докторская диссертация С.Б. Аюповой (Аюпова, 2012)

Проанализировав роман «Дым» в философском контексте, И.С. Аюпов обнаружил, что важную роль в оформлении творческого замысла писателя сыграла философская книга Ф. Петрарки «*De contemptu mundi*», или «*Secretum*» («Тайна»; 1342 – 1343), представляющая собой книгу бесед Франциска и Августина на разнообразные темы о мире и человеке. Исследователь указал на то, что рассуждения Августина о первых и вторых номерах в жизни, включенные в контекст тургеневского романа «Дым» (и не только его), позволяют раскрыть экзистенциально ориентированный потенциал любовной интриги «Дыма», а также осмыслить романную эволюцию И.С. Тургенева в новом свете. Это деление на незаурядных и обыкновенных персонажей, по мнению ученого, является существенной частью поэтики тургеневского романа в целом. О таком делении рассуждают Шубин и Берсенов в первой главе романа «Накануне». Берсенов замечает: «Номером первым, – повторил (вслед за Шубиным) Берсенов. – А мне кажется, поставить себя номером вторым – все назначение нашей жизни». Шубин, напротив, согласен быть только впереди всех: «<...> я хочу любить для себя; я хочу быть номером первым». В романе «Дым» обычной натурой является Литвинов, а избранной – Ирина. Одной из возможных, вероятных причин отказа Ирины уехать с героем, как считает И.С. Аюпов, является противоречие между ее любовью к Литвинову и осознанием ею принципиальной разницы между ее натурой и натурой избранника (Аюпов, 2010: 123 – 124).

Исследование прозы И.С. Тургенева показало, что он часто использует элементы религиозной картины мира, присутствующие в сознании персонажа, трагизм положения которого может возникать из-за его неспособности преодолеть дуализм, свойственный этой картине мира, из-за борьбы в душе человека противоборствующих начал (духовного, божественного и плотского, мирского). Вспомним описание княгини Р.: Она слыла за легкомысленную кокетку, с увлечением предавалась всякого рода удовольствиям, танцевала до упаду, хохотала и шутила с молодыми людьми, которых принимала перед обедом в полумраке гостиной, а по ночам плакала и молилась, не находила нигде покою и часто до самого утра металась по комнате, тоскливо ломая руки, или сидела, вся бледная и холодная, над псалтырем. «Отцы и дети».

Это противоборство двух начал в героине подчеркнуто не только использованием противительного союза *а*, который четко делит предложение на две части, но и подбором контрастирующей лексики этих частей: с одной стороны, лексики, связанной со сферой удовольствий (*предаваться удовольствиям, танцевать, хохотать, шутить*), с другой стороны, слов, характеризующих духовную сторону жизни человека (*молиться, псалтырь*), описывающих его нравственные страдания (*плакать, метаться, ломать руки*).

Анализ компонентов религиозной картины мира (коранических и евангельских) позволил И.С. Аюпову раскрыть одну из художественных особенностей романа «Дым», заключающуюся в его экзистенциальности.

Исследователь обнаружил, что «русское дерево» в первой главе романа, вокруг которого собираются любезные соотечественники и соотечественницы, в сочетании с обличительным, негодующим пафосом повествователя, а также с ключевым словом всего произведения – *дым* – ассоциируется с деревом Заккум, упоминаемом в Коране. И.С. Аюпов отмечает: «Известно, что Заккум есть «дерево, растущее на дне геенны» (сура 37, аят 62), которое будет «пищей грешникам» (сура 44, аяты 43 – 44). <...> В суре 37 (аят 63) сказано о дереве Заккум так: «плоды его как головы диаволов». Примечательно, что в реальности «русское дерево» Баден-Бадена было не чем иным, как каштановым деревом. Известно, что плоды этого дерева по форме напоминают человеческие головы. Эта особенность плодов каштанового дерева придает русскому дереву в Бадене дополнительную религиозную окраску в духе коранического описания. Характерно, что дерево наличествует и в 44 суре Корана, которая, как и тургеневский роман, называется «Дым». Именно дым, как сообщается в этой суре, в день Великого Суда появится в небе и покроет грешников; «это будет мучительная казнь» (сура 44, аят 9). Дымной, в смысле греховной, заменяемой на гордыню, самолюбование, тщеславие, на мелочи и сплетни, видится автору и жизнь столпившихся вокруг русского дерева людей» (Аюпов, 2010: 111 – 112).

Ученый выявил, что первая глава также включает в себя и евангельскую ассоциацию, связанную с природно-городским пейзажем, со сравнением Бадена с полной чашей, раскинувшейся под лучами благосклонного солнца. Подтверждая свои слова, И.С. Аюпов пишет: «Внутри этой «чаши», в нескольких шагах от «русского дерева», находится Литвинов, которому придется испить баденский фиал с его горьким содержимым, то есть испытать сильнейшие страдания. Вспомним, что в концовке романа в го-

рестных размышлениях героя возникает этот образ: «Ты мне даешь пить из золотой чаши, – воскликнул он, – но яд в твоём питьё <...>». «Золотая чаша» – это и есть аристократический, блестящий Баден, в фокусе которого красавица Ирина с ее любовью к Литвинову. <...> Эта евангельская реминисценция формирует экзистенциальную парадигму героя – его страдания, его муки, некий духовный путь как главную сюжетную линию. Кораническая параллель к первой главе «Дыма» возводит изображение баденского мира до грешного, формирует адское пространство, зону греха, куда попадает тургеневский герой» (Аюпов, 2010: 115-116).

В произведениях И.С. Тургенева религиозные представления героев могут переплетаться с мифологическими, с суевериями, и это не зависит от социального положения персонажей. В споре Павла Петровича с Базаровым о русском народе главный герой на реплику Кирсанова о том, что русский народ не может жить без веры, отвечает: Народ полагает, что, когда гром гремит, это Илья-пророк в колеснице по небу разъезжает. «Отцы и дети». Характеризуя мать Евгения Базарова, И.С. Тургенев также обращает внимание читателя на причудливое сочетание в сознании пожилой дворянки мифологических и религиозных элементов: Она была очень набожна и чувствительна, верила во всевозможные приметы, гаданья, заговоры, сны; верила в юродивых, в домовых, в леших, в дурные встречи, в порчу, в народные лекарства, в четверговую соль, в скорый конец света; верила, что если в светлое воскресенье на всеобщей не погаснут свечи, то гречиха хорошо уродится <...>. «Отцы и дети».

Параллельно персонажам с религиозно-мифологическими представлениями о действительности существуют герои, для которых научное мировоззрение является важным свойством их натуры. Так, нигилист Базаров не мыслит своей жизни без естественных наук. В его языке часто используются термины (*нумия*, *Dytiscus marginatus* и др.), фамилии ученых (*Ganot*, *Радемахер* и др.), названия научных и философских трудов на немецком или французском языках (*Traite elementaire de physique experimentale*, *Stoff und Kraft*).

Научному, прагматичному взгляду на мир в произведениях И.С. Тургенева противопоставлено романтическое восприятие действительности. В жизни героев-романтиков значительное место отводится элементам художественной картины мира. В их речи часто встречаются имена поэтов, композиторов, художников, являясь средством характеристики героев. Например, в романе «Отцы и дети» к таким романтически настроенным персонажам относится не только Николай Петрович Кирсанов, но и его сын

Аркадий, нигилизм которого – явление поверхностное, наносное, о чем свидетельствует восприимчивость Аркадия к прекрасному, к искусству. В душе героя находят отклик пушкинские строки из «Евгения Онегина», звуки сонаты-фантазии В.А. Моцарта.

Известно, что музыка имела огромное значение в жизни и творчестве И.С. Тургенева. Так, в характеристике героев в романах писателя существенная роль отводится музыкальным произведениям. В этом плане роман «Дым» не является исключением. В нем читатель знакомится с оперой Дж. Верди «Травиата», с опереттой Ж. Оффенбаха «Орфей в аду», с вальсом И. Штрауса, с романсом «Скажите ей...» на слова Е.П. Растопчиной «Когда б он знал...». Один из этих музыкальных элементов романа (опера «Травиата») носит сквозной характер – остановимся на нем.

Изображая музыкальный мир Бадена, автор искусно соотносит его с личной драмой своей героини. Процитируем начало второго абзаца первой главы: А впрочем, всё шло своим порядком. Оркестр в павильоне играл то попури из «Травиаты», то вальс Штрауса, то «Скажите ей», российский романс, положенный на инструмент услужливым капельмейстером.

Опера Дж. Верди «Травиата», упомянутая перед изображением пошлого людского мира, также выражает его авторскую оценку. В переводе с итальянского *травиата* означает 'падшая', 'заблудшая'. В контексте главы слово *травиата* определяет нравственную сущность баденского мира, столпившегося вокруг «русского дерева» – это заблудшие, падшие люди.

Вместе с тем слово *травиата* характеризует и драматическую судьбу Ирины. Неслучайно в концовке произведения актуализуется одно из значений этого слова: «Это заблудшая душа», – сказано там о героине. Значения этого слова ('падшая', 'заблудшая') характеризуют не только ее поведение в отношении Литвинова (завершившееся предательством и предложением стать «штатным любовником»), но и драматическую судьбу незаурядной женщины в целом, судьбу человека, заблудившегося в потоке жизни.

Известно, что «Травиата» (1853) – это опера Дж. Верди, созданная на основе драмы Александра Дюма-сына «Дама с камелиями» (1852). В ней рассказана история куртизанки Виолетты Валери, умирающей в молодом возрасте от чахотки. В романистике И.С. Тургенева эта опера Дж. Верди занимает особое место: писатель дважды обращался к данному музыкально-сценическому произведению – в «Накануне» и в «Дыме». Но если в первом из них судьба Виолетты осмысливается с позиций возвышенно-трагических, связана с жертвенным сюжетом Елены и Инсарова, то в «Дыме»

перед нами представлено уже попури из оперы, ее кусочки, акцент здесь сделан на ее развлекательности, популярности. В «Дыме» «Травиата» лишь частичка баденского фона, только элемент из удовольствий курортной жизни. В этом свете отношения Ирины и Литвинова выглядят не более как мимолетный роман «на водах», как история пошлая, обыкновенная. Такова одна из функций упоминания этой оперы Дж. Верди в начале тургеневского романа.

В отличие от Виолетты в «Травиате», пожертвовавшей собой ради любимого человека, Ирина не способна к такому поступку ни в первый раз в Москве, ни во второй раз в Бадене. Попури из «Травиаты» – это сама натура Ирины, сотканная из контрастных желаний, которые образуют неразрешимое противоречие в ее душе, сказавшееся в финальной сцене на баденском вокзале.

Отдельные черты авторской характеристики этой оперы в «Накануне» актуализируются в романе «Дым». В «Накануне» читаем: В театре давали оперу Верди, *довольно пошлую, сказать по совести, но уже успевающую облететь все европейские сцены, оперу, хорошо известную нам, русским, – «Травиату»*. Определение пошлостью соотносится с баден-баденской сюжетной линией «Дыма»: Ирина предлагает Литвинову поселиться рядом с ней в Петербурге, стать ее любовником, домашним другом и другом его превосходительства. Характеристика этой ситуации Литвиновым созвучна вышеприведенной авторской оценке в «Накануне»: Итак, опять, опять обман, или хуже обмана – *ложь и пошлость*. Отразились в «Дыме» и авторские комментарии «Травиаты» в «Накануне»: Начался дуэт, лучший номер оперы, в котором удалось композитору выразить *все сожаления безумно растроченной молодости, последнюю борьбу отчаянной и бессильной любви*. Выражение *все сожаления безумно растроченной молодости* применимо к судьбе Ирины после отъезда из Москвы. С точки зрения героини, ее жизнь в эти десять лет, проведенных в высшем свете, это и есть безумно растроченная молодость (Ирина уехала из Москвы, когда ей было всего семнадцать лет). Все свои сожаления, всю свою боль об этом она изливает Литвинову на дорожках Лихтеналевской аллеи в тринадцатой главе.

Между тем в сюжете «Дыма» реализуется и такой концепт из «Накануне», как *«последняя борьба отчаянной и бессильной любви»*. И в самом деле, в «Дыме» любовь Ирины к Литвинову знаменует собой именно борьбу со своим светским «я», со всем светским пошлым, которое вошло в нее в эти десять лет. И такая любовь-борьба в «Дыме» действительно и отчаянная (потому что эта борьба, как чувствует сама героиня, ее последняя попытка вы-

рваться из пошлого мира), и бессильная: Ирине, несмотря на все усилия, так и не удалось сбросить с себя иго света, сбросить его цепи.

Мы видим, что некоторые размышления автора над оперой «Травиата» актуализировались в его романе «Дым» в образе Ирины, в ее отношениях с Литвиновым. Перед нами еще один пример реализации автотрадиции в «Дыме», освещающей драму не просто любви, но драму самой жизни человека, потому что ее разрешение открывало перспективы совершенно другой жизни героев. Ирина, несмотря на все отличия от Елены, типологически близка к ней: она тоже накануне новой жизни с Литвиновым (как Елена с Инсаровым), но обе героини так и остаются в этой позиции преддверия.

Анализ произведений И.С.Тургенева показал, что языковая художественная картина мира И.С.Тургенева является результатом сложнейшего взаимодействия индивидуальной картины мира писателя и миропониманий героев И.С.Тургенева, базирующихся на разных способах осмысления ими окружающего мира (религиозном, мифологизированном, научном, художественном) и являющихся важнейшим средством характеристики персонажей.

Заключение

Таким образом, не принимая полностью узкую или широкую трактовки картины мира, считаем, что картина мира как ментальное образование высшего порядка, отражающее особенности мыслительной деятельности человека, являющееся результатом всестороннего познания человеком действительности, ее анализа и синтеза, представляет собой неразрывное единство двух частей: глобального образа мира, лежащего в основе мировидения человека, и классификационной сетки, которая в процессе миропонимания накладывается на сумму его представлений о действительности, абстрагируя и упрощая этот образ, создавая его каркас.

Картина мира – это иерархически организованная, упорядоченная совокупность научных и наивных знаний человека, мифологических и религиозных представлений, этических, художественных ценностей.

Главными свойствами такой картины мира являются детерминированность картины мира мироустройством, ее антропологичность, интенциональность, амбивалентность, наглядность, образность, знаковость (символичность), ценностная ориентация, эмоциональная окрашенность, относительная стабильность функций.

Картина мира возникает в результате синтеза субъективного и объективного в мировидении человека, духовно-индивидуальной и культурно-исторической субстанций. Она является продуктом деятельности социума, имеет системный характер. Это не зеркальное отражение мира, а его интерпретация. Картину мира определяет специфический способ восприятия и истолкования событий и явлений; она представляет собой основу мировосприятия, опираясь на которую, человек действует в мире; это явление имеет исторически обусловленный характер, что предполагает постоянные изменения картин мира всех ее субъектов. Субъектом картины мира является и отдельный человек, и социальные, профессиональные группы, и этнические общности, и человеческая цивилизация. В свою очередь из всей совокупности индивидуальных картин мира, вступающих в определенные комбинации друг с другом, складываются все остальные картины мира.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Redfield, R. (1955). "The Little Community: Viewpoints for the Study of a human Whole". Uppsala and Stockholm, 1955.
2. Аюпов, И.С. (2010). "Роман И.С. Тургенева «Дым» в историко-культурном контексте". Дисс. ... канд. филол. наук. Магнитогорск.
3. Аюпова, С.Б. (2012). "Категории пространства и времени в языковой художественной картине мира (на материале художественной прозы И.С. Тургенева)". Дисс. ... д-ра филол. наук. М.
4. Гуц, Е.Н. (2001). "Семантические поля «мужской» и «женский» в языковой картине мира подростка". Доклады Первой Международной конф. «Гендер: язык, культура, коммуникация», 25-26 ноября 1999 г. М.: МГУ, 166-173.
5. Жидков, В.С., Соколов К.Б. (2003). "Искусство и картина мира". СПб.: Алетея.
6. Закс, Л.А. (1990). "Художественное сознание". – Свердловск: Изд-во Свердловского ун-та.
7. Иванов, Вяч. Вс., Топоров В.Н. (1965). "Славянские моделирующие семиотические системы". М.: Наука.
8. Климова, Л.А. (2008). "Нижегородская микропонимия в языковой картине мира". Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. М.
9. Корнилов, О.А. (2003). "Языковые картины мира как производные национальных менталитетов". М.: ЧеРо.

10. Лингвистический энциклопедический словарь (1990). М.: Советская энциклопедия.
11. Мейлах Б.С. (1983). "Философия искусства и художественная картина мира". Вопросы философии, 7, 116-125.
12. Мелетинский, Е.М. (1991). "Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов". Вопросы философии, 10, 33-44.
13. Мосунов, Е.М. (2007). "Язык и картина мира". Автореф. дис... канд. филос. наук. Магнитогорск.
14. Постовалова, В.И. (1988) "Картина мира в жизнедеятельности человека". Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М.: Наука, С. 8-69.
15. Рылов, Ю.А. (2006). "Аспекты языковой картины мира: Итальянский и русский языки". М.: Гнозис.
16. *Хайдеггер, М.* (1993). "Время и бытие: статьи и выступления". М.: Республика.
17. Хайруллина, Р.Х. (2001). "Фразеологическая картина мира: мировидения к миропониманию: Монография". Уфа: Изд-во БГПУ.
18. Хайруллина, Р.Х. (2005). "Лингвистика межкультурных коммуникаций". Уфа: Изд-во БГПУ.