Международная Объединенная Академия Наук

Научные тенденции: Филология, Культурология, Искусствоведение

Сборник научных трудов

по материалам
XI международной научной конференции

26 марта 2018 г.

SCIENCEPUBLIC

Санкт-Петербург 2018

УДК 001.1
ББК 60

Н34

Научный диалог: Филология, Культурология, Искусствоведение. Сборник научных трудов, по материалам XI международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург 26.03.2018 г. Изд. ЦНК МОАН, 2018. – 76 с.

SPLN 001-000001-0269-FF
DOI 10.18411/spc-26-03-2018
IDSP 000001:spc-26-03-2018

В сборнике научных трудов собраны материалы из различных областей научных знаний. В данном издании приведены все материалы, которые были присланы на XI международную научно-практическую конференцию **Научный диалог: Филология, Культурология, Искусствоведение**

Сборник предназначен для научных работников, преподавателей, аспирантов и студентов.

Все материалы, размещенные в сборнике, опубликованы в авторском варианте. Редакция не вносила коррективы в научные статьи. Ответственность за информацию, размещенную в материалах на всеобщее обозрение, несут их авторы.

Информация об опубликованных статьях будет передана в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ) и наукометрическую базу SPINDEX

Электронная версия сборника доступна на сайте ЦНК МНИФ «Общественная наука». Сайт центра: conf.sciencepublic.ru

УДК 001.1
ББК 60

SPLN 001-000001-0269-FF

<http://conf.sciencepublic.ru>

Содержание

РАЗДЕЛ I. ФИЛОЛОГИЯ	5
Бондаренко И.С. Метафорическое моделирование деятельности президента США Дональда Трампа в российских СМИ	5
Борисова Д.А., Добрынина О.В. Лингвостилистические особенности публицистического стиля в английском языке (на материале речи Мартина Лютера Кинга «I have a dream»)	8
Зыкова Т.П. Сопряжение мотивов вины и наказания в рассказе В.Г. Короленко «Мороз»	12
Кирдеева А.М. Время через призму темпоральной лексики в коротком рассказе О' Генри «THE RANSOM OF MASK».....	15
Кукуева Г.В. Рассказчик ребенок в малой прозе В.М. Шукшина (на материале текста рассказа «Дядя Ермолай»)	18
Лядкина В.О., Курбанов И.А. Особенности функционирования и перевода имен собственных на английском и русском языках (на материале произведения Клайва Льюиса «Последняя битва» и его переводов на русский язык)	20
Ляпин Д.Н., Курбанов И.А. Метафора и особенности ее функционирования в газетном дискурсе России, США и Великобритании на материале газетных заголовков	24
Нидзий Г.В., Добрынина О.В. Иноязычные вкрапления в художественном тексте как переводческая проблема (на материале романа Грегори Дэвида Робертса «Шантарам» в переводе Льва Высоцкого и Михаила Абушика на русский язык).....	27
Рахматуллина Г.М. Лексические особенности авторского стиля Х. Филдинг и способы его передачи при переводе (на примере романа Х. Филдинг “Дневник Бриджит Джонс”)	31
Татевосян Р.В. Баллада Лермонтова “Тамара” в армянских переводах	34
Ширлина Е.Н. Особенности употребления предлогов в австрийском варианте немецкого языка.....	40
Semenova E.M. «Uniformity – diversity» as the basic archetypical metaphorical opposition of American linguistic culture	42

РАЗДЕЛ II. КУЛЬТУРОЛОГИЯ..... 45

Баланчук А.Н. Влияние системы ценностей поколения Z на формирование и продвижение брендов 45

Пржиленская И.Б., Шогенцукова Е.М. Канонический кризис русской поэзии и прозы XXI века в контексте массовой культуры потребления 47

Чуркина Н.А. Ценности материнства в гендерной ментальности 51

Шумская О.А. Тесты как средство контроля развития навыков учащихся на уроках английского языка 53

РАЗДЕЛ III. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ..... 57

Овчинова А.В. Формальная композиция, как геометрический закон изобразительного искусства..... 57

Романова Е.В. О программности в пьесе Чайковского «Декабрь. Святки» 60

Романова Е.В. О композиционных особенностях прелюдии Ф. Шопена op. 28 № 9 64

Романова Е.В. О фактурно –гармонических особенностях прелюдии Ф. Шопена op. 28 № 2 67

Шевкунов А.Н., Худяков Е.В., Дмитриев Д.О. Репетиционный процесс в работе с детским любительским театральным коллективом..... 70

РАЗДЕЛ I. ФИЛОЛОГИЯ

Бондаренко И.С.

Метафорическое моделирование деятельности президента США Дональда Трампа в российских СМИ

*Сургутский государственный университет
(Россия, Сургут)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-01

idsp: 000001:spc-26-03-2018-01

Современный политический дискурс активно формируется благодаря средствам массовой информации. Публикации, репортажи, статьи – все это создает определенное информационное поле. Крупнейшие компании в медиасфере должны освещать все наиболее значимые события в области политики, чтобы не потерять лояльных своему продукту потребителей, своих реципиентов. Таким образом, данные компании также оказываются вовлечены в политическую борьбу, становясь не только ее объектом, но и, в некотором смысле, субъектом политики, оказывающим влияние на политическую волю народа.

Телевидение, радио, печатные издательства – все это формирует массовое сознание. От того, как в средствах медиа будет подано то или иное событие будет зависеть и восприятие ситуации потребителями данной информации – слушателями, телезрителями, подписчиками. Информация сегодня доступна как никогда ранее, интернет стал площадкой генерации и массового распространения новостного контента, издательства и новостные агентства, ранее существовавшие лишь в виде телеканалов и газет все больше расширяются в сторону интернет аудитории, публикуют статьи на сайтах, переводят их на разные языки. С целью воздействия на целевую аудиторию применяются различные средства, как средства визуального представления информации, так и различные лингвистические приемы, такие, как тропы и средства языковой выразительности. Одно из таких средств – метафора.

Что же такое метафора? Изучению понятия метафоры и особенностей использования метафорических моделей в различных типах дискурса посвящены многочисленные статьи различных учёных-лингвистов, но в ходе написания данной статьи были использованы исследования Курбанова И.А. [2-6]. В соответствии с представлениями современной когнитивной семантики метафорическое моделирование – это отражающее национальное, социальное и личностное самосознание средство постижения, рубрики, представления и оценки какого-то фрагмента действительности при помощи сценариев, фреймов и слотов, относящихся к совершенно иной понятийной области. Метафора – вид тропа, художественное средство выразительности, заключающееся в употреблении слова в переносном значении; словосочетание, характеризующее данное явление путем перенесения на него признаков, присущих другому явлению. Согласно классификации Анатолия Прокопьевича Чудинова, политические метафоры можно классифицировать следующим образом:

Антропоморфная метафора – моделирование человеком политической реальности исключительно по своему подобию. При исследовании этого разряда анализируются концепты, относящиеся к исходным понятийным сферам "Анатомия и физиология", "Болезнь", "Секс", "Семья".

Метафора природы – политические реалии осознаются в концептах мира окружающей человека природы. Источниками метафорической экспансии в данном случае служат понятийные сферы "Животный мир", "Мир растений".

Социальная метафора - Исследуются концепты, относящиеся к понятийным сферам "Преступность", "Война", "Театр", "Игра и спорт".

Артефактная метафора - политические реалии представляются как предметы, созданные трудом человека. Исследуются понятийные сферы "Дом (здание)" и "Механизм". [1]

Как отмечает А. П. Чудинов, в основе каждой понятийной сферы лежит концептуализация человеком себя и мира в процессе когнитивной деятельности. Именно поэтому выделяется, например, понятийный разряд "Человек и природа", а не категория (или семантическое поле) "Природа". В соответствии с представлениями когнитивной лингвистики в основе метафоры лежат не значения слов и не объективно существующие категории, а сформировавшиеся в сознании человека концепты. Эти концепты содержат представления человека о свойствах самого человека и окружающего его мира. Всякий концепт является не изолированной единицей, а частью домена (ментального пространства, понятийной сферы). Домены образуют тот фон, из которого выделяется концепт. Концепты, как и домены в целом, отражают не научную картину мира, а обыденные ("наивные") представления человека о мире.

Рассмотрим примеры применения метафор различных понятийных сфер в публикациях средств массовой информации, посвященных деятельности Дональда Трампа на посту президента США. Рассмотрение примеров применения метафор начнем с разряда антропоморфных политических метафор.

Издательство РБК в своей статье «СМИ узнали о планах Трампа назначить министром энергетики своего критика», ссылаясь на слова американского политического деятеля, использует антропоморфную метафору в следующем фрагменте текста: «Рик Перри критиковал Трампа во время гонки 2016 года, называя его **«раком консерватизма»** [7]. Таким образом, в данном случае имеет место быть фрейм «болезнь». Данная метафора имеет резко негативную коннотацию, а отсылка к тяжелому заболеванию, раку, отражает негативное отношение автора цитаты к деятельности Дональда Трампа.

Следующий пример взят из статьи издательства Газета.ru «Русофобская одержимость США переходит все грани». Рассмотрим следующую выдержку: «Глава МИД России Сергей Лавров заявил, что новые антироссийские санкции США «приняты на ровном месте», отметив, что они ухудшают **атмосферу** перед возможной встречей президентов Дональда Трампа и Владимира Путина» [8]. Использована метафора природы, состояние дел в дипломатии представлено посредством метафоры «атмосфера». Явление природы, таким образом, перенесено в сферу внешней политики. Стоит отметить, что данная метафора не соответствует понятийным сферам «мир животных» или «мир растений», представленным в классификации Анатолия Прокопьевича Чудинова, приведенная цитата имеет отношение, скорее, к сфере «неживая природа». Негативная или положительная коннотативная окраска при этом отсутствует, задача данной метафоры - представить реципиентам живой и понятный образ ситуации, сложившейся в международной политике.

Использование социальной метафоры рассмотрим на следующем примере. Информационное агентство Russia Today в своей статье, описывая заявления Хилари Клинтон, политического оппонента действующего президента пишет: «...Помимо этого, эксплуатируя столь болезненную для администрации Дональда Трампа тему, она помогает своим бывшим соратникам по Демократической партии зарабатывать **политические очки...**» [9]. Словосочетание политические очки в данном случае – социальная метафора, изображающая политические реалии посредством понятийной сферы «игры». Политическое влияние сравнивается с очками в соревновательной игре, где побеждает тот, кто набирает больше очков. В данном контексте метафора имеет положительную коннотацию, представляет Дональда Трампа в выгодном свете, как победителя политической игры.

В статье РБК «В Госдуме призвали «готовиться к худшему» в отношениях с Трампом» приводится цитата заместителя министра иностранных дел Сергея Рябкова, который использует артефактную метафору, описывающую ситуацию, сложившуюся в русско-американских международных отношениях: «Ответственность за кризис в отношениях между странами Рябков возложил на экс-президента США Барака Обаму. По его словам, **«фундамент взаимодействия»** между двумя странами был уничтожен предыдущим американским президентом» [10]. В данном случае задействована понятийная сфера «здание» с целью описания международных отношений как многоуровневого и сложного конструкта. Метафора сама по себе не несет негативной коннотативной окраски, представляя собой лишь понятный и доступный образ. Однако, в контексте разрушения фундамента, как разрушения дипломатических отношений приобретает негативную окраску.

Стоит так же отметить, что в ходе исследования были также выявлены политические метафоры, не относящиеся ни к одной из понятийных сфер, представленных в классификации А. П. Чудинова. Например статья издательства Газета.ru: «Крутое санкционное пике» приводит цитату, содержащую следующую метафору: «В Москве не хотят входить в **«санкционное пике»** в отношениях с Вашингтоном, однако политику ограничений ввели и развивают именно США, заявил пресс-секретарь российского президента Дмитрий Песков» [11]. В этом случае посредством метафоры «крутое пике» сравнивается опасная и рискованная фигура пилотажа, сопровождающаяся резким падением самолета вниз с положением, которое может быть вызвано санкциями и сопровождающим его падением показателей экономики. В данном контексте метафора несет негативную коннотативную окраску, показывая неблагоприятный исход событий.

Таким образом, по итогу проведенного исследования можно сказать, что в российских средствах массовой информации используются все виды политических метафор. Примеры показывают, что метафоры могут иметь, как положительную или отрицательную, так и нейтральную коннотацию, в зависимости от позиции издательства или автора. Коннотация так же определяется контекстом и одна и та же метафора в разных контекстах может иметь разную коннотативную окраску.

Необходимы дальнейшее исследования вопроса, чтобы определить закономерности использования тех или иных метафор, а так же определения, имеет ли место быть зависимость их коннотации от вышеперечисленных факторов в российском политическом дискурсе.

1. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры [Электронный ресурс] / А.П. Чудинов. – Екатеринбург, 2001. – URL: <http://www.philology.ru/linguistics2/chudinov-01.htm>
2. Курбанов И.А., Кириллова В.С. ОСНОВНЫЕ МЕТАФОРИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ В ДИСКУРСЕ ИНВАЛИДНОСТИ РОССИЙСКИХ И АМЕРИКАНСКИХ СМИ. Лингвистическое образование на современном этапе: российский и зарубежный опыт. Сборник научных статей и материалов Международной конференции, посвященной 15-летию первого выпуска специалистов в области лингвистики в Сургутском государственном университете. Ответственный редактор И.А. Курбанов. 2017
3. Курбанов И.А., Носкова С.Г. СОЦИАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ В ЯЗЫКОВЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯХ ЧЕЛОВЕКА С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ В РОССИЙСКОМ И АМЕРИКАНСКОМ ДИСКУРСАХ СМИ. Вестник Томского государственного педагогического университета. 2017. № 6 (183)
4. Курбанов И.А., Носкова С.Г. ПРИРОДОМОРФНЫЕ МЕТАФОРЫ В ДИСКУРСЕ ИНВАЛИДНОСТИ РОССИЙСКИХ И АМЕРИКАНСКИХ СМИ. Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. 2016. № 2
5. Курбанов И.А., Домбровская О.В. ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРИРОВАНИЯ МЕТАФОРИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ «АМЕРИКАНСКИЙ ПРЕЗИДЕНТ - ЭТО МОНАРХ» В РОССИЙСКОМ И АМЕРИКАНСКОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ. Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2013. № 3

6. Курбанов И.А., Носкова С.Г. АНТРОПОМОРФНЫЕ МЕТАФОРЫ В МОДЕЛИРОВАНИИ ОБРАЗА ЧЕЛОВЕКА С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ В ДИСКУРСЕ РОССИЙСКИХ И АМЕРИКАНСКИХ СМИ. *Общественные науки*. 2015. № 6-1
7. РБК. СМИ узнали о планах Трампа назначить министром энергетики своего критика – 13 декабря 2016 <http://www.rbc.ru/rbcfreenews/584fcf439a7947be8a50c8e6>
8. Газета.ru. Русофобская одержимость США переходит все грани – 21 июля 2017 https://www.gazeta.ru/politics/2017/06/21_a_10730921.shtml
9. П. Духанова, Л. Зарипова. «Русские хотели нанести мне поражение»: Хиллари Клинтон продолжает обвинять Россию в своих неудачах. RT – 15 октября 2017 <https://russian.rt.com/world/article/439912-clinton-vybory-rossiya-vmeshatelstvo>
10. Химшиашвили П. В Госдуме призвали «готовиться к худшему» в отношениях с Трампом. РБК – 28 февраля 2017 <http://www.rbc.ru/politics/28/02/2017/58b576af9a79473a59409e23>
11. Газета.ru. Крутое санкционное пике – 14 июля 2017 https://www.gazeta.ru/politics/2017/06/14_a_10721021.shtml#page1

Борисова Д.А., Добрынина О.В.

Лингвостилистические особенности публицистического стиля в английском языке (на материале речи Мартина Лютера Кинга «I have a dream»)

*Сургутский государственный университет
(Россия, Сургут)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-02

idsp: 000001:spc-26-03-2018-02

«Стиль – это общественно осознанная и функционально обусловленная, внутренне объединенная совокупность приемов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения в сфере того или иного общенародного, общенационального языка, соотносительная с другими такими же способами выражения, которые служат для иных целей, выполняют иные функции в речевой общественной практике данного народа» [2].

Классификация стилей вызывает определенные трудности, так как существует два основных критерия распределения стилей по категориям:

- 1) классификация, основанная на функциях языка,
- 2) классификация, ссылающаяся на сферы речевого употребления.

Так, основываясь на первой классификации, ученые выделяют три основных коммуникативных функции [2]:

- 1) функция общения, которая выражается в обиходно-бытовом стиле;
- 2) функция сообщения, которая реализуется в обиходно-деловом, официально-документальном и научном стилях;
- 3) функция воздействия, реализующаяся через публицистический и художественно-беллетристический стили.

Вторая классификация имеет несколько трудностей, поэтому существует два взгляда на данный тип классифицирования [1].

1. Все стили делятся на устные и письменные. К устным относятся разговорно-литературный и разговорно-фамильярный стили; к письменным – научный стиль и стиль художественной литературы.

2. Все стили делятся на разговорные и книжные. Разговорные стили включают в себя такие стили, как литературно-разговорный, фамильярно-разговорный и просторечие. Книжные – научный, деловой, публицистический, ораторский и возвышенно-поэтический стили.

Публицистический стиль и его подстили

Публицистический стиль – «это функциональный стиль языка, применяемый в изложении, которое предназначено для более или менее широкого круга читателей или

слушателей и посвящено каким-либо общественным или политическим вопросам <...>» [3].

Данный стиль реализуется в двух формах: письменной и устной. К письменному выражению относятся статьи в СМИ, эссе, памфлеты. К устной реализации можно отнести речь ораторов.

Стоит отметить, что публицистический стиль выполняет две функции: функция сообщения и функция воздействия, которые являются неотъемлемой частью друг друга.

Публицистический стиль включает в себя следующие **подстили** [5]:

1) Стиль журнальных статей

Журнальные статьи различаются в зависимости от сферы применения: общественно-политические, литературно-критические, научно-популярные, сатирические.

2) Эссе

Эссе также различаются своей тематической направленностью: биографические, философские, эстетические, литературно-критические и т.д.

Главная отличительная черта языка эссе – это повествование от первого лица, которое позволяет автору оценить факты с личной точки зрения.

3) Стиль ораторской речи

Ораторская речь является устной формой публицистического стиля.

В своей работе мы наглядно представили лингвостилистические особенности, характерные для ораторской речи, на примере речи Мартина Лютера Кинга «I have a dream».

Применение стилистических приемов является неотъемлемой частью публицистического стиля, так как они выполняют множество функций в тексте, например, помогают создать эмоциональную окраску текста, передать позицию автора/печатного издания и многое другое.

Метафоры

Речь Мартина Лютера Кинга включает в себя множество метафор, которые служат для достижения различных целей, например, таких как провоцирование необходимой эмоциональной реакции со стороны слушателей, формирование определенной модели мировосприятия, маскировка неприятных фактов действительности и передача их в более благородной форме и т.д.

This momentous decree came as a great beacon light of hope to millions of Negro slaves who had been seared in the flames of withering injustice [7].

В данном текстовом фрагменте представлены две метафоры. В первом случае автор называет «Прокламацию об освобождении рабов» («decree») «маяком надежды», опираясь на образ маяка, который помогает морякам и дает им надежду в трудную минуту. Во втором случае метафора обосновывается тем, что та несправедливость, от которой долгое время страдали чернокожие люди, была источником кошмаров их жизней и буквально испепеляла их.

<...>, the Negro lives on a lonely island of poverty in the midst of a vast ocean of material prosperity [7].

Метафоры, представленные в данном примере, созданы на основе образа одинокого острова, на котором живут чернокожие люди, страдающие от рабства и бедности, окруженного огромным океаном, который является образом всех белых людей, наслаждающегося благополучием и свободной жизнью. То есть, страдания чернокожих людей – это лишь небольшой клочок суши в океане.

<...>, the Negro is still languished in the corners of American society <...> [7].

Метафора в приведенном текстовом примере также говорит о том, что страдальческая и несправедливая жизнь цветных людей находится в углу огромной комнаты – комнаты в лице американского общества.

Сравнения

<...> go down in history as the greatest demonstration for freedom <...> [7].

<...> justice rolls down like waters, and righteousness like a mighty stream [7].

<...> to join hands with little white boys and white girls as sisters and brothers [7].

Для передачи сравнения автор использовал такие конструкции, как *as* и *like*. В данном тексте сравнения, наряду с метафорами и эпитетами, помогают усилить образность и изобразительность текста, а также выразить эмоции и чувства, которые автор вложил в свою речь.

Эпитеты

Let freedom ring from the curvaceous slopes of California.

And so let freedom ring from the prodigious hilltops of New Hampshire.

Let freedom ring from the mighty mountains of New York.

Let freedom ring from the snow-capped Rockies of Colorado [7].

Эпитеты, представленных в текстовых фрагментах, были использованы для передачи художественного образа природы, в данном случае гор и горных возвышенностей, находящихся в штатах Калифорния, Нью-Гэмпшир, Нью-Йорк, Колорадо. Упоминание гор и возвышенностей является отсылкой к песне «Америка», написанной Сэмюэлем Фрэнсисом Смитом, в которой воспевается свобода и независимость США от Королевства Великобритании. То есть, автор проводит параллель между достижением независимости США и желанием достижения независимости афроамериканцев от рабства.

Эпитеты, как и метафоры, служат для создания образности, живого представления о предмете речи, определенного эмоционального отношения. Более того, посредством эпитетов автор передает свое отношение к предмету речи.

Аллюзии

Five score years ago, <...> [7].

Данным выражением автор ссылается на начало «Геттисбергской речи» Авраама Линкольна – «Four score and seven years ago our fathers brought forth on this continent a new nation, conceived in liberty, and dedicated to the proposition that all men are created equal». Данная речь была полна идеями свободы и равенства народов США, что послужило причиной ссылки, которую использовал Мартин Лютер Кинг.

Так как Мартин Лютер Кинг был проповедником, то в тексте можно также выделить религиозные аллюзии.

<...> we will not be satisfied until "justice rolls down like waters, and righteousness like a mighty stream [7]."

В данном случае автор ссылается на «Книгу Пророка Амоса» 5:24 – «But let judgment run down as waters, and righteousness as a mighty stream.» Выбор оратором именно этой книги обуславливается тем, что в ней прослеживаются такие проблемы, как несправедливость и притеснение бедных, а также подчеркивается равенство всех людей перед Богом.

This sweltering summer of the Negro's legitimate discontent will not pass until there is an invigorating autumn of freedom and equality [7].

В данном текстовом фрагменте автор ссылается на произведение Уильяма Шекспира «Ричард III»:

«Now is the winter of our discontent

Made glorious summer by this sun of York;

And all the clouds that lour'd upon our house
In the deep bosom of the ocean buried.»

В пьесе Уильям Шекспир описывает успешный период правления страной Эдуардом IV после суровой борьбы против Ланкастеров. Тем самым Мартин Лютер Кинг говорит о том, что светлое будущее будет доступно только после решения главной проблемы, рабства афроамериканцев.

Синекдоха

We cannot be satisfied as long as a Negro in Mississippi cannot vote and a Negro in New York believes he has nothing for which to vote [7].

В данном случае «Negro» используется в значении «совокупность темнокожих людей».

Литота

I am not unmindful that some of you have come here out of great trials and tribulations [7].

Литота применяется для выражения положительного свойства путем отрицания противоположного с целью указать на присутствие отрицательного свойства. Например, в данном текстовом фрагменте автор говорит о том, что он понимает, через что людям пришлось пройти, чтобы участвовать в Марше на Вашингтон за рабочие места и свободу, то есть Мартин Лютер Кинг подчеркивает тот факт, что другие люди не задумываются, не обращают внимания на тяжелую жизнь чернокожих граждан. Иными словами, автор выражает свое понимание проблем афроамериканцев для того, чтобы указать на непонимание этих проблем со стороны других людей.

Повторы

But one hundred years later, the Negro still is not free. One hundred years later, the life of the Negro is still sadly crippled by the manacles of segregation and the chains of discrimination. One hundred years later, the Negro lives on a lonely island of poverty in the midst of a vast ocean of material prosperity. One hundred years later, the Negro is still languished in the corners of American society and finds himself an exile in his own land [7].

Вид повторов, используемый в представленном текстовом фрагменте, называется анафорой, то есть повторение слова или словосочетания в начале предложений. Автор использует прием повторов для того, чтобы акцентировать внимание на определенной мысли. Оратор каждое предложение начинает со слов «one hundred years later» с той целью, чтобы подчеркнуть, что спустя сто лет после издания «Прокламации об освобождении рабов», ситуация не изменилась, и чернокожие люди по-прежнему находятся в рабстве. Тем самым, этот прием также используется для того, чтобы повысить эмоциональность речи.

And this will be the day -- this will be the day when all of God's children will be able to sing with new meaning <...> [7].

Данный вид повторов называется анадиплосисом, то есть слово или словосочетание в конце первой части повторяется в начале следующей. Автор использует анадиплосис для создания ритмичности речи, а также для повышения эмоционального уровня речи.

Let freedom ring from Stone Mountain of Georgia.

Let freedom ring from Lookout Mountain of Tennessee.

Let freedom ring from every hill and molehill of Mississippi [7].

Представленный текстовый фрагмент является примером симплоки, то есть повторения слова или словосочетания в начале и в конце текстового фрагмента. Автор применяет прием повтора с целью обратить внимание на определенной мысли,

повысить эмоциональный уровень речи, а также для того, чтобы создать атмосферу проповеди. Это обуславливается тем фактом, что Мартин Лютер Кинг являлся проповедником.

Таким образом, проведенный нами анализ позволяет сделать вывод о том, что речь Мартина Лютера Кинга насыщена стилистическими приемами, которые он использовал с целью воздействия на реципиентов, то есть слушателей.

1. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. – 5-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с.
2. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: изд-во АН СССР 1963. – 254 с.
3. Кузнец М.Д., Скребнев Ю.М. Стилистика английского языка. Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, 1960. – 175 с.
4. Микоян А. С. Проблемы перевода текстов СМИ // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. / Учебное пособие. — Т. 1. — Изд-во Московского университета Москва, 2003. — 215 с.
5. Мороховский А.Н. Стилистика английского языка. - Киев: Головное издательство издательского объединения «Вища школа», 1984 - 241 с.
6. Перевод речи Мартина Лютера Кинга «У меня есть мечта» – URL: <http://stsk.biz/ru/archives/article/972>
7. King Martin Luther. I have a dream. – URL: <http://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkihadream.htm>

Зыкова Т.П.

Сопряжение мотивов вины и наказания в рассказе В.Г. Короленко «Мороз»

*«Хаяхсытская средняя общеобразовательная школа имени А.П. Илларионова»
Чурапчинского улуса (района)
(Россия, Республика Саха (Якутия))*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-03

idsp: 000001:spc-26-03-2018-03

*Взять на себя не наказание, а вину,
только это и было бы божественно.
Ф. Ницше. Ессе homo.*

Убежденный идеалист, человек чести и честности – Владимир Галактионович Короленко в своем рассказе «Мороз» (1900-1901) достигает у читателя эффекта рождения ощущения времени, трагичного и полного эмоциональных ощущений. Читатель искренне сопереживает героям его произведения, восхищается их стойкостью к суровым условиям окружающей действительности и трудностям судьбы. Рассказ «Мороз» был создан на основе личных впечатлений и наблюдений во время якутской ссылки. Короленко встретился с реальностью, в которой живут совсем другие люди – одновременно глубокие и дикие, страшные и добрые. Произведение писателя наполнено гуманистическим пафосом. Содержанием его является пристальное и концентрированное внимание к драматизму человеческого существования, к одухотворению окружающей действительности, к поиску истины.

Исследователи литературного наследия В.Г. Короленко много раз обращались к вопросам об особенностях его творчества и поэтики. Сам Короленко считал, что задача художника состоит в том, чтобы не только показать идеальный мир, а искать и показать те реальные силы, которым принадлежит будущее.

В произведениях Короленко часто изображаются исключительные личности, неординарные, противоречивые и необычные обстоятельства. Герой рассказа «Мороз» – ссыльный поляк Игнатович крайне болезненно воспринимает проявления бесчеловечности и эгоизма. Но однажды он сам проявил эгоизм, равнодушно проехав

мимо замерзающего, обреченного на смерть от холода человека. Он не помог этому человеку. Осознав этот поступок, отправившись спасать замерзающего, сам же погиб. Его друг Сокольский говорит об этом: «Мне порой приходит в голову, что он казнил в себе подлую человеческую природу, в которой совесть может замерзнуть при понижении температуры тела на два градуса... Романтик в нем казнил материалиста...» [4, с. 250]. Так, как белое безмолвие суровой северной зимы сковывает реки, так и чувство равнодушия сковывает положительные стороны человеческой души.

Рассказ «Мороз», как и все творчество Короленко, объединяет в себе своеобразный синтез реальности и романтики. По ходу сюжета писатель сам говорит о романтизме: «Я думаю, что это можно назвать романтизмом...» [4, с. 233], «романтик в нем казнил материалиста...» [4, с. 250]. К тому же для Короленко сама жизнь уже представляет собой неординарную ситуацию, во многом трагическую.

Язык этого позднего рассказа более эмоционален и выразителен, писатель подобрал наиболее точные синтаксические обороты, поэтические сравнения. Также появился принципиально новый образ главного героя - Игнатовича. Автор подчеркивает слабые стороны внешнего облика героя, в реальной жизни.

Игнатович «...был непрактичен и беспомощен, как ребенок. Никогда он не умел найти дорогу... Выйдя из избы, он пошел спасать замерзающего, но... взял в другую сторону...» [4, с. 249]. Но его физической слабости и хрупкости Короленко придал совершенно другое звучание. Эти недостатки оттеняют его темпераментный характер, большую ответственность, сильно развитое чувство справедливости и смелый дух, герой пошел на подвиг. О гибели таких людей, как Игнатович, можно только скорбеть. Таким образом, герой рассказа «Мороз» ссыльный Игнатович по своим взглядам на жизнь и на людей - романтик.

С самого начала и на протяжении всего произведения звучат слова «мороз», «зима», «снег», «иней», «лед», «ветер» и другие. Эти слова являются ключевыми в произведении. «Мороз» - это не просто предметный образ, а нечто отвлеченное, оно конкретизируется в разных контекстах. «Уродующее натуру человека влияние холода описывается писателем в рассказе «Мороз». Один из персонажей рассказа, Сокольский, утверждает, что под влиянием длительного пребывания на холоде в людях может замерзнуть даже совесть» [3, 217]. Символика Короленко реальна по своей природе, не противоречит жизненной действительности. Так, в начале рассказа живописно описывается, как в Сибири наступает зима, подкрадывается мороз, он сковывает реки. Описывается дикая, равнодушная и величественная природа. Мороз напускает лед на реку, которая борется с ним своим сильным течением. Это живописное описание является фоном разворачивающихся в произведении этико-философских размышлений писателя. «Рассказ в очередной раз демонстрирует веру в человека, присущую В.Г. Короленко. Герой его - поляк Игнатович - казнит себя за проявленное малодушие, за то, что в какой-то момент совесть его действительно «замерзла» [1, с. 30]. Образ мороза приобретает символическое значение, которое воплощает в себе не только очень холодную погоду, но и отождествляется с поведением, сущностью равнодушного человека, такого же безжалостного, дикого, жестокого и сурового. Символический образ мороза в рассказе выполняет сюжетообразующую и жанрово-композиционную функции, вместе с тем задавая ритм произведению и отражая внутренние переживания, чувства и состояние героя рассказа. Когда Игнатович понял, что замеченный в лесу человек был реальным, вовсе не приснился ему, что он не помог ему, и что у него вправду совесть замерзла, то он ужаснулся себе. «В это время мой взгляд упал на лицо Игнатовича, безмолвно сидевшего на скамье у стола с совершенно помертвевшим лицом, и мне стало вдруг как-то жутко» [4, с. 245].

Символ мороза является антонимичным и синтезирует в себе тьму и свет, истину, наделяющую Игнатовича осознанием того, что он один из виновных в смерти человека. Включив в повествование мотив бескорыстной и верной дружбы,

самоотверженности в сценах с двумя козулями и с двумя утками, писатель переходит к показу отношений среди людей, невероятно тяжелая жизнь которых вырабатывает эгоизм, безразличие друг к другу: «путники равнодушно проезжают мимо замерзающего в лесу человека; равнодушно встречают это известие ямщики, привыкшие к тому, что каждую зиму кто-то замерзает; долго и равнодушно они высчитывают, чья же очередь спасать погибающего» [5, с. 42-43].

В цикле поздних сибирских рассказов В. Короленко, к которому относится рассказ «Мороз», благодаря мастерству автора, мы не видим движения от тьмы к свету, а наблюдаем синтез тьмы и света, в котором одно не доминирует над другим. «Настроение поздних сибирских рассказов пессимистическое, он рисует Сибирь в более печальных, трагических тонах» [3]. Холодность и равнодушие людей к ближним при суровых обстоятельствах жизни, мизантропические взгляды, цинизм и экзистенциальный кризис Игнатовича, проявляется хорошим отношением к животным, а не к людям. Эти крайности – любовь и ненависть создают атмосферу тревоги и печали. Мороз в рассказе несет в себе отпечаток мертвенности: «Вся природа как будто застыла, умерла под своим холодным, но поразительно роскошным нарядом» [4, с. 237]; «видение пронеслось мимо и исчезло, и впечатления плыли к сознанию застывшие, мертвые, неподвижные, ничего в нем не будя и не шевеля воображение» [4, с. 238]; «я вспомнил его бледное лицо» [4, с. 247]; «остались умирать на этой холодной реке» [4, с. 235].

Главная идея рассказа В.Г. Короленко «Мороз» – это нравственная ответственность человека за свои поступки. На примере трагического исхода жизни Игнатовича автор показывает, как легко оступиться, проявить слабость и совершить непоправимую ошибку. Казнь героя себя как некий призыв, обращенный ко всем равнодушным, безнравственным, чтобы те, в подобной ситуации, не допускали трагический исход. Каждый должен понимать, насколько важна жизнь каждого живого существа, будь то жизнь животного либо жизнь человека. Произведение в полной мере является преградой для безнравственных поступков, рассказ поможет людям не утратить нравственные ценности. Герои рассказа Игнатович и Сокольский доказывают, что совесть «не замерзает» окончательно. Она может оттаять, хоть и с опозданием. Смерть Игнатовича – огромная трагедия, но в то же время выступает как некое спасение веры в человека, в гуманность, как для писателя, так и для читателя. Писатель показал, что настоящий человек всегда, при любых обстоятельствах стремится к добру, и в случае уклонения от этого пути способен покарать сам себя, как покарал себя герой повествования – Игнатович. Мучительно сострадая ближним и не в силах терпеть физические и духовные страдания, герой жертвенно искупил вину перед людьми и Богом, пытаясь ценой своей жизни спасти погибающего. Он отчасти искупил свою вину через покаяние, пережив духовные и нравственные страдания, поэтому у него есть возможность духовного воскрешения с религиозной точки зрения.

Философское осмысление темы вины и наказания имеет вековую традицию в русской литературе. Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой и многие другие писатели исследовали мироустройство в свете общечеловеческих ценностей, используя существенный ориентир – исследовали через понимание ответственности, места и роли в этом мире человека, вольного или невольного соучастника всего, что происходило и происходит на этой земле. В творчестве Ф.М. Достоевского вина является центральным понятием, с помощью которого писатель показывает несовместимость нравственности с атеизмом. Чувство вины рассматривается как элемент духовной жизни, непосредственно связывающий человека с Богом. В творчестве Л.Н. Толстого чувство вины предстает стержнем этической системы, главным результатом которой становится идея несовместимости этики со всеми направлениями социально-исторической и культурной жизни. Герои произведений наказывают себя за проступки, которые совершили осознанно или неосознанно.

Таким образом, рассказ «Мороз» В.Г. Короленко демонстрирует веру в человека, который все же ценой своей жизни готов был спасти ближнего, это рассказ о человеке, способном сопереживать и готовом на героический, самоотверженный поступок.

1. Емельянов И.С. Русско-якутские литературные связи в прозе (конец XIX – начало XX в.). - Новосибирск: Наука, 2001.
2. Иванова О.И. К вопросу о влиянии якутской действительности на творчество В.Г. Короленко / Короленко и современность. Изучение творчества В.Г. Короленко в средней и высшей школе РС(Я). - Якутск: Изд-во ЯГУ, 2004.
3. Иванова О.И. Концепт «Сибирь» в прозе В.Г. Короленко // Сборник материалов Всероссийской научно-практической интернет-конференции «Слово в романе: проблемы междисциплинарного исследования. Памяти профессора В.М. Переверзина». - Якутск, 2013. (Режим доступа: <http://slovo.s-vfu.ru/?p=236>).
4. Короленко В.Г. Повести и рассказы. - М.: Изд-во: «Художественная литература», 1966.
5. Кулик Л.С. Сибирские рассказы В.Г. Короленко. - Киев: Изд-во Академии наук Украинской ССР, 1961.
6. Ницше Ф. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т.6. - М.: Изд-во. «Культурная Революция», 2009.

Кирдеева А.М.

Время через призму темпоральной лексики в коротком рассказе О' Генри «THE RANSOM OF MACK»

БФУ им. И. Канта

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-04

ids: 000001:spc-26-03-2018-04

Аннотация

В статье анализируются маркеры времени и описывается их функционирование

Ключевые слова: хронопунктурные маркеры, хронология, хрононимия, темпоральность, темпоральный континуум.

Понятие времени всегда являлось объектом исследований многих исследователей лингвистов. Несмотря на глубокую степень изученности данного вопроса (Бондарко А.В.Маковский М.М. Бондарева Л.М. Дешериева Т.И. Жукова С.И. и.т.д) время в языке все еще представляет большой интерес для многих лингвистов.

Многие ученые разделяют точку зрения что лингвистическое время многомерно. [2,12]. Как писал Бондарко А.В. категория темпоральности это восприятие и осмысление человеком времени, в котором происходят события. Вместе с тем темпоральность это лексико – семантическое поле, включающее в себя различные группы слов т.е. темпоральность это внешнее время с явной дейктической характеристикой.[1,5]

В данной статье мы попытаемся рассмотреть темпоральные маркеры жанра короткого рассказа О'Генри “The ransom of mack ” и подробно изучить их функционирование. Раннее жанр короткого рассказа изучался на примере немецких коротких рассказов авторами Жуковой С.А. «Особенности темпоральной организации художественного текста». Категория времени рассматривалась на примере англоязычных произведений Булаевой Н.Е. Однако в отличие от немецкого короткого рассказа английский короткий рассказ имеет свою историю.

Время расцвета американского короткого рассказа пришлось на начало и середину двадцатого столетия. Набирая свою популярность затрагивая актуальные вопросы того времени, возраст, национальность, происхождение. В то время все читали

короткие рассказы, и они в свою очередь точно передавали настроения и мысли общества.

Данный жанр развивался в Европейских странах как Ирландия и Великобритания около ста лет. В то время как в Америке данный жанр основывался в основном на устной традиции рассказов, происхождении американской истории более легко определяемы и прагматичны, основываясь главным образом на большей культуре среднего американского читателя, а не на каком-то художественном изречении или манифесте.

Как и в случае с большей частью американского искусства и культуры, возможно, к сожалению, короткий рассказ стал популярен, когда американцы нуждались в нем больше всего, но затем оставался без внимания, и в последствии его значимость представляла собой скорее вопрос, чем определенность. Одним из наиболее популярных писателей короткого рассказа является О'Генри — американский писатель, признанный мастер короткого рассказа. Его новеллам свойственны тонкий юмор и неожиданные развязки. Он писал в основном о жизни простых людей и различных жизненных ситуациях. [10]

Итак, рассмотрим средства хрономии на примере рассказа О'Генри "The ransom of mask".

В рассказе присутствуют многочисленные темпоральные маркеры которые принадлежат к группе относительных ХПМ принадлежат хрононимы, которые обозначают:

1. фиксацию механического времени (например, 21.15.);
2. время суток (at noon, in the morning, that evening и т.д.);
3. день недели (в понедельник, вторник и т.д.);
4. названия месяцев (январь, февраль и т. д.);
5. время года (лето, зима, осень, весна и т.д.); [4, 127]

Рассказ начинается с разговора двух приятелей которые едут на лошади в начале рассказа не говорится где и в какое время суток происходит действие.

В данном рассказе практически отсутствуют точные даты за исключением даты которую поставил писатель в начале рассказа, но в данном рассказе есть много отсылок в прошлое соответственно он изобилует такими наречиями как "when", "since", "then" и глаголом "remember", а для уточнения настоящего времени используется слово "now".

Первый темпоральный маркер мы можем увидеть лишь в ходе беседы когда один из них рассуждает что будучи женатым на королеве, он никогда не станет королем:

"It's a title," explained Baldy, "up among the picture-cards; but it don't take no tricks. I'll tell you, Webb. It's a brand they're got for certain animals in Europe. Say that you or me or one of them Dutch dukes marries in a royal family. Well, by and by our wife gets to be queen. Are we king? Not in a million years. At the coronation ceremonies we march between little casino and the Ninth Grand Custodian of the Royal Hall Bedchamber. The only use we are is to appear in photographs, and accept the responsibility for the heir- apparent. That ain't any square deal. Yes, sir, Webb, you're a prince- consort; and if I was you, I'd start a interregnum or a habeus corpus or somethin'; and I'd be king if I had to turn from the bottom of the deck."

В данном контексте выделенная фраза подчеркивает, что данное событие никогда с ним не произойдет.

В следующем примере описываются события прошлого т.к. присутствуют отсылки на прошлое при помощи наречий.

"Baldy," said Webb, solemnly, "me and you punched cows in the same outfit for years. We been runnin' on the same range, and ridin' the same trails since we was boys. I wouldn't talk about my family affairs to nobody but you. You was line-rider on the Nopalito

Ranch when I married Santa McAllister. I was foreman then; but what am I now? I don't amount to a knot in a stake rope."

Важно отметить что в рассказе часто повторяется наречие «when» и не указывается точное время. Данный пример показывает достаточно высокую степень концентрации относительных ХПМ в КР. Практически в каждом абзаце повествования мы зафиксировали неоднократное использование этих единиц. Однако, такой стилистический прием придает тексту так называемую *фрагментарность*. Автор представляет действия в «хаотичном режиме»: то перед нами события вчерашней давности, то перспектива на завтрашний день, то действие, развивающееся сейчас, в настоящий момент. Благодаря такому способу изображения действий читатель имеет возможность наблюдать за их развитием в течение как минимум 2 - 3-х дней практически одновременно. [4,132]

Далее рассмотрим текстовые примеры относительного ХПМ с указанием времени суток а также во втором примере мы увидим как название места тоже может означать «временность» совершения действия .

Webb Yeager sighed, and gathered the strap of his Winchester scabbard from the floor.

The two companeros mounted their ponies and trotted away from the little railroad settlement, where they had foregathered in the thirsty morning.

Из беседы становится понятно что у Веба много забот и к утру он должен отогнать скот в Сан Антуан. Отвечая ему, его собеседник говорит что ему с ним по дороге лишь до местечка "Dry Lake". Из последней фразы мы наконец узнаем что действие происходило ранним жарким утром.

Отметим, что, несмотря на то, что во всех приведенных выше отрывках темпоральные маркеры обозначают время суток, все они являются относительными ХПМ, т.к. в тексте отсутствуют указания времени, когда произошли те или иные события.[4,131]

В ходе исследования мы отметили большое количество относительных темпоральных маркеров, наличие которого мы зафиксировали во многих примерах данного рассказа. Наличие таких маркеров как «Последний раз» или «однажды» являются относительными т.к. всегда требуют уточнения, когда именно происходило событие?

Благодаря своему основному свойству относительные ХПМ характеризуют реализуемые в текстах КР события относительно какого-то действия, обозначенного абсолютным ХПМ, или относительно друг друга. Располагаясь на линии времени повествования, они фиксируют определенную точку на общей темпоральной оси.[4,134]

1. Бондарко А. В. Темпоральность. Модальность. Л.: Наука, 1990. 260 с.
2. Булаева Н.Е. Категория времени в произведениях научной фантастики на английском языке. Кандидатская диссертация, Тула 2005 г. 200 с.
3. Дешериева Т. И. Лингвистический аспект категории времени в его отношении к физическому и философскому аспектам // Вопросы языкознания. 1975. № 2. С. 111-117.
4. Жукова С.А. Особенности темпоральной организации художественного текста. Кандидатская диссертация 2010, 225 с.
5. Маковский М. М. Понятие лингвистического времени // Иностранные языки в школе. М., 1976. № 6. С. 3-12.
6. Мигирин В. Н. Язык как система категории отображения. Кишинев: Штиинца, 1973. 237 с.
7. Рейхенбах Г. Направление времени. М.: Иностранная литература, 1962. 396 с.
8. Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и художественное. М.: Высшая школа, 1979. 218 с.
9. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.
10. Интернет песьцы: <https://blog.bookstellyouwhy.com/the-origins-and-history-of-the-american-short-story>

Кукуева Г.В.**Рассказчик ребенок в малой прозе В.М. Шукшина (на материале текста рассказа «Дядя Ермолай»)***Сургутский государственный педагогический университет
(Россия, Сургут)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-05

idsp: 000001:spc-26-03-2018-05

Аннотация

Объектом изучения в статье является образ рассказчика ребенка. Предметом анализа выступает функция рассказчика ребенка в художественно-речевой структуре рассказа «Дядя Ермолай». В результате анализа установлено, что ребенок в роли нарратора эксплицируется в ретроспективных фрагментах текстов с перволичной формой повествования. Слияние сюжетного настоящего и прошлого времен дает возможность субъектно-речевой сфере рассказчика ребенка перемещаться по пространственно-временной плоскости рассказа. Такой композиционный прием организации текста дает возможность автору внутренние ощущения героев – от их детского восприятия до взрослых переживаний.

Ключевые слова: художественно-речевая структура текста, рассказы В.М. Шукшина, рассказчик, перволичная форма повествования.

Произведения В.М. Шукшина принято относить к деревенской прозе в силу описания сельского быта и его жителей. На первый взгляд, бытовые ситуации, участниками которых оказываются обычные люди, ничем не примечательны. Однако именно посредством этих ситуаций В.М. Шукшин раскрывает характер русского человека: кем каждый из нас является на самом деле, как проявляет свои настоящие качества не в героическом событии, а в обычном каждодневном переживании бытовых проблем – вот что интересует художника слова. Писатель выстраивает целую типологию героев: «простой человек», «чудик», «характер», «мещанин», «светлая душа» и т.д., наряду с этим детские образы в шукшинской прозе занимают особое место и требуют отдельного изучения.

Дети в прозе В.М. Шукшина – это особый мир душевной гармонии, непосредственности поступков и выражения собственной позиции, это мир взросления и осознания своего места в нем. Психологическая глубина в описании детской души отражена в рассказах «Боря», «Горе», «Далекие зимние вечера», «Дядя Ермолай», цикл «Из детских лет Ивана Попова», «Космос, нервная система и шмат сала», «На кладбище» и др.

Образы детей дают возможность писателю погрузиться в мир собственного детства, связанного с душевным теплом, ощущением дома, защищенностью со стороны матери: *«Мы все некоторое время молча смотрим на родимую реку. Я вырос на ней, привык слышать днем и ночью ее ровный, глуховатый, мощный шум... Теперь не сидеть мне на ее берегах с удочкой, не бывать на островах, где покойно и прохладно, где кусты ломаются от всякой ягоды <...>... Не заводиться с превеликим трудом — так, что ноги в кровь и штаны на кустах оставишь — бечевой далеко вверх и никогда, может быть, не испытать теперь величайшее блаженство — обратный путь домой. Как нравилось мне, каким взрослым, несколько удрученным заботами о семье мужчиной я себя чувствовал, когда собирались вверх «с ночевой» <...> (Цикл «Из детских лет Ивана Попова» «Первое знакомство с городом»)* [4]. По мнению В.Я. Зимина, «детство в трактовке русских писателей является не только символом беззаботности и счастья, но и особым видением мира, основанном на коренной черте русской души – извечной сыновности и стремлении ее к очищению» [1, с. 30].

В данной статье нами будет рассмотрена функция рассказчика ребенка в речевой композиции рассказа «Дядя Ермолай». Выбор материала исследования продиктован сложностью композиционно-речевой организации текста, тем, что рассказчик реализуется в двух ипостасях: в событиях настоящего времени – как взрослый рассказчик, в событиях прошлого – как рассказчик ребенок.

Образ ребенка в поэтике В.М. Шукшина, на наш взгляд, связан с проблемой первичного открытия мира в детстве. Именно поэтому писатель наделяет юного героя нарративной функцией. Образ рассказчика ребенка представлен в текстах рассказов с перволичной формой повествования, предполагающей конструирование автором не только действительности, но и рассказчика как говорящего субъекта.

Повествование в рассказе «Дядя Ермолай» начинается с репрезентации двух пространственно-временных континуумов. В речевой композиции произведения наблюдается взаимодействие пространственно-временных планов, фиксирующих переход повествовательного звена от взрослого рассказчика к ребенку.

Точка зрения взрослого рассказчика организует повествование как с содержательной, так и с композиционной стороны. Взрослый человек предстает в ипостаси говорящего субъекта, чья речь играет роль зачина к событиям из прошлого: «Вспоминаю один случай». Использование в речи говорящего глагольных лексем настоящего времени «вспоминаю», «бываю», «прихожу», «вижу», дейктического элемента с темпоральной семантикой «теперь» («в настоящее время, в данный момент, сейчас») создает иллюзию процесса рассказывания «в настоящий момент», что способствует беспрепятственному проникновению читателя в ситуацию события.

Композиционный центр рассказа «Дядя Ермолай» составляет ретроспективный план, организующийся образом рассказчика подростка. Переключение временного регистра в план прошлого расширяет границы повествования и эксплицирует еще одну грань говорящего. В ретроспективных фрагментах текста мальчик предстает как объект и субъект процесса рассказывания: «Была страда. Отмолотились в тот день рано, потому что заходил дождь <...>. Мы ребятишки, рады были дождю, рады были отдохнуть <...>» [4]. Как видно из приведенного примера, смысловая позиция взрослого рассказчика опирается на индивидуальное восприятие ребенка «Небо – синё-синё, и уже дергал ветер» и переносит читателя в события прошлого «Мы, ребятишки, рады были дождю». Субъектно-речевые сферы мальчика и взрослого рассказчика на протяжении всего повествования взаимодополняют друг друга.

Субъект речи мальчик репрезентируется в ремарочном компоненте речевой партии повествователя. Свидетельством этому является смена временного ракурса повествования: «У Гришки круглые, ясные глаза, он **смотрит** не мигая». Глаголы настоящего времени, номинативные предложения передают не только «живую» речь рассказчика ребенка, но также способствуют развертыванию «сиюминутности» персонажного диалога. Вводно-модальные слова и сочетания «мне **показалось**», «**видно**», повторяющееся наречие «**опять**» фиксируют время рассказывания «Дядя Ермолай из последних сил крепился, чтоб **опять** не взвиться. **Опять** сморщился...», «Дядя Ермолай ушел за скирду... **Опять**, наверно, всплакнул» и свидетельствуют о повышенной субъективации повествования. Лаконичность в описании поведения и мимики персонажа посредством глагольного ряда «крепился», «сморщился», «ушел», «всплакнул» вместе с отмеченными характеристиками ремарочного компонента ведет к разрушению традиционной для художественного текста рамки между внутренним (художественным) миром и внешним (интерпретационным). «Разгерметизация миров» осуществляется по линии ввода читателя-зрителя в ситуацию диалога персонажей. Проявление лика ребенка как субъекта речи свидетельствует о нарративной функции ремарки, что придает объемность речевой партии повествователя в рассматриваемом рассказе. На протяжении всего повествования наблюдается движение эмоционально-оценочных позиций взрослого рассказчика и ребенка в сторону их слияния и

преобразования в авторскую интенцию: «И дума моя о нем – простая: вечный был труженик, добрый, честный человек» [4].

Итак, образ ребенка в рассказе В.М. Шукшина «Дядя Ермолай» функционирует в особых пространственно-временных координатах: то сливается с голосом взрослого рассказчика, то звучит как самостоятельное нарративное звено, актуализирующее ретроспективный план прошлых событий. Воспроизводя образ мальчика, особенности его речевой манеры, ощущения и эмоции, автор, с одной стороны, пытается вновь пережить впечатления прошлого, окунуться в мир детства, с другой – представить жизнь как цепочку взаимосвязанных жизненных эпизодов, раскрывающих судьбу отдельно взятой личности.

1. Зимин В. Я. Тема детства в творчестве К. Д. Воробьева: дис. ... канд. филол. наук. Курск, 2004. 192 с.
2. Николина Н.А. Повествовательная структура и жанр. М.: Прометей, 1993.
3. Большакова А.Ю. Феномен деревенской прозы (вторая половина XX века): дисс... д. филол. н. М., 2002. 403 с.
4. Шукшин В.М. собрание сочинений в 3-х томах. Т. 2. М.: Молодая гвардия, 1984.

Лядкина В.О., Курбанов И.А.

Особенности функционирования и перевода имен собственных на английском и русском языках (на материале произведения Клайва Льюиса «Последняя битва» и его переводов на русский язык)

*Сургутский государственный университет
(Россия, Сургут)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-06

idsp: 000001:spc-26-03-2018-06

Аннотация

В статье рассматриваются проблемы функционирования и перевода имен собственных. На материале произведения Клайва Льюиса «Последняя битва» и его переводов на русский язык рассматриваются особенности перевода имен собственных с английского языка на русский язык.

Ключевые слова: имена собственные, антропонимы, топонимы, астронимы, переводческие трансформации, Клайв Льюис.

Abstract

The article considers the problems of functioning of proper names and their translation. The translation features of proper names of the novel "The Last Battle" by Clive Lewis from English into Russian are regarded in the article.

Key words: proper names, anthroponyms, toponyms, astronyms, translation transformations, Clive Lewis.

Сегодня общепринятым фактом является утверждение, что нет непереводаемого в языке. Все единицы языка могут быть переведены на другой язык, если не прямо (лингвистические универсалии), то посредством приблизительного перевода, объяснений, лингвокультурологического комментария. Как правило, наибольшую трудность при переводе представляют слова, не имеющие прямого соответствия в переводящем языке по причине отсутствия в иноязычной культуре данного явления или предмета. Это так называемая культурно-маркированная лексика. Среди данной лексики выделяются имена собственные.

Имена собственные служат для особого, индивидуального обозначения предмета безотносительно к описываемой ситуации и без обязательных уточняющих определений. Они выполняют функцию индивидуализирующей номинации.

Имена собственные изучает наука ономастика, раздел лексикологии. Разновидностей так называемых «онимов» существует очень много, однако в нашем исследовании мы описываем те имена собственные, которые встретились нам в нашем объекте исследования: **антропонимы, топонимы и астронимы.**

Антропоним – это имя собственное (или набор имён, включая все возможные варианты), официально присвоенное отдельному человеку как его **опознавательный знак** [3].

Антропоним называет, но не приписывает никаких свойств. Антропонимы обладают понятийным значением, в основе которого лежит представление о категории, классе объектов. Признаки данного значения:

- указание на то, что носителем антропонима является человек: *James, Donald* в отличие от *Moscow, Danube*;
- указание на принадлежность к национально-языковой общности: *Eva, Mary, William* в отличие от *Ève, Marie, Wilhelm*;
- указание на пол человека: *Colin, Dylan* в отличие от *Lisa, Jennifer* [1].

Топонимы как имена собственные обслуживают категорию географических объектов. [3] Современная топонимика активно развивается в направлении когнитивной лингвистики и лингвокультурологии. С этих позиций для исследователя представляет интерес не этимология топонима, а реальное восприятие его содержания членами данного языкового коллектива. Как отмечают Н. Д. Голев и Л. М. Дмитриева, при когнитивном анализе топонимов возникает иная точка отсчета – языковое сознание носителей языка, в котором функционируют данные топонимы [2].

Астронимы – имена собственные, обозначающие названия отдельных небесных тел. Астрономические названия используются для исследований в области ономастики и помогают определить специфику номинации объектов звездного неба, установить национальные особенности в процессе ономастической номинации. Астронимы в последние два-три десятилетия практически не изучались. Однако, вопросами и проблемами астронимики как науки все же занимались известные исследователи. Среди учёных-ономатологов известны работы В. А. Никонова, который небезосновательно считал этот класс онимов «ценным источником не только для лингвистических, но и для исторических раздумий и разработок». [5]

Наиболее распространенным методом перевода имен собственных являются переводческие трансформации.

В нашей работе мы делаем опору на классификацию Т. А. Казаковой, которая выделяет *лексические, грамматические, синтаксические и стилистические переводческие трансформации* [4].

Для подробного изучения вопроса перевода имен собственных мы обращаемся к произведению Клайва Льюиса на английском языке «Последняя Битва» (“The last battle”). В качестве перевода произведения «Последняя битва» с английского языка на русский язык были взяты варианты Ольги Борисовны Бухиной, Елены Михайловны Доброхотовой-Майковой, Владимира Георгиевича Тихомирова, известного под псевдонимом В. Воседой.

В ходе анализа перевода имен собственных с английского языка на русский язык, уважая труд переводчика, в некоторых выборочных случаях мы осмеливаемся предложить также и свой вариант перевода.

Антропонимы Имена

Оригинал	Перевод О. Б. Бухиной	Перевод Е. М. Доброхотовой- Майковой	Перевод В. Воседоя
Eustace Scrubb	Юстэс Вред	Юстэс Вред	Юстейс Скрабб, по прозвищу Бяка

При переводе данного примера О. Б. Бухина и Е. М. Доброхотова-Майкова используют *транскрипцию* для перевода имени «Eustace». Фамилия «Scrubb» является так называемой «говорящей» фамилией. «Scrubb» – альтернативное написание слова «Scrub», один из переводов которого – «раздражающий человек». При помощи приема *модуляции*, переводчики передают данную фамилию как «Вред», что, на наш взгляд, является репрезентативным. В. Воседой использует альтернативный вариант *транскрипции* для имени, а фамилию *транслитерирует* и, к тому же, переводчик использует прием синтаксического *расширения*, указывая «по прозвищу Бяка», чтобы передать «говорящий» эффект фамилии на персонажа. Однако, стоит заметить, что данный роман – часть цикла книг и при первом появлении данного персонажа в одной из предыдущих частей, автор объясняет, что несмотря на такую «говорящую» фамилию, Юстас – хороший мальчик. Поэтому прозвище «Бяка» является неуместным и перевод В. Воседоя является нерепрезентативным.

Мы бы хотели предложить свой вариант перевода фамилии «Scrubb» – «Гадли». Такой вариант фамилии так же является «говорящим», но при этом, он больше похож на английскую фамилию (по аналогии с фамилией «Дадли»), чем фамилия «Вред», а герой, как известно, – англичанин.

Прозвища

Оригинал	Перевод О. Б. Бухиной	Перевод Е. М. Доброхотовой- Майковой	Перевод В. Воседоя
Darkie	Темнолицый	черномазый	черномазый

При переводе вышеприведенного примера О. Б. Бухина использует *конкретизацию*, указывая, что темным является именно лицо, а также *конверсию*, преобразуя существительное в прилагательное. На наш взгляд, данный вариант перевода является репрезентативным. Е. М. Доброхотова-Майкова и В. Воседой используют *эмфатизацию* значения, поэтому перевод приобретает негативный оттенок. Стоит отметить, что переводчики употребляют данное слово не как имя собственное, а как нарицательное, таким образом, на наш взгляд, данный перевод является нерепрезентативным.

Мы бы хотели предложить свой вариант данного прозвища: «Черныш». Данный вариант передает лексическое значение и, при этом, содержит уменьшительно-ласкательный суффикс «ыш», что вполне соответствует уменьшительно-ласкательному суффиксу «ie» в слове-оригинале.

Топонимы

Оригинал	Перевод О. Б. Бухиной	Перевод Е. М. Доброхотовой- Майковой	Перевод В. Воседоя
Calormen	Тархистан	Тархистан	Калормен

О. Б. Бухина и Е. М. Доброхотова-Майкова применяют к данному примеру *замену*, вероятно, обосновывая ее тем, что русскоязычному читателю не ясна задумка автора. Название вымышленной юго-восточной страны происходит от латинского

«*calor*», что в переводе «жара». Русскоязычному читателю данная ассоциация не ясна, а вот название «*Тархистан*» напрямую ассоциируется со странами Ближнего Востока (Таджикистан, Узбекистан). Кроме того, в книге указывается название привилегированного сословия тюркской знати «тарханы» как название вельмож в «*Calormen*», отсюда и перевод названия данной страны как «*Тархистан*». На наш взгляд, переводческое решение является удачным и репрезентативным. В. Воседой транслитерирует название, что является репрезентативным способом перевода, однако мы считаем вариант О. Б. Бухиной и Е. М. Доброхотовой-Майковой наиболее удачным.

Астронимы

Оригинал	Перевод О. Б. Бухиной	Перевод Е. М. Доброхотовой- Майковой	Перевод В. Воседы
the SpearHead	Наконечник Копья	Остриё Копья	Рожон

При переводе вышеприведенного О. Б. Бухина и Е. М. Доброхотова-Майкова используют вариантные соответствия. Данный вариант перевода является репрезентативным. В. Воседой использует замену. На наш взгляд, данный вариант перевода репрезентативный и отлично подходит для названия звезды.

Подводя итог, стоит отметить, что в последнее время в теории перевода большое внимание уделяется прагматической адаптации, в рамках которой в процессе перевода допускается проводить определенные трансформации оригинала. Таким образом, согласно ученым в области теории перевода, антропонимы и топонимы переводят с помощью *транскрипции* и *транслитерации*, а наиболее частотный перевод астронимов не выявлен, вследствие того, что данный ономастический класс еще недостаточно изучен.

В произведении «Последняя битва» *антропонимы* в подавляющем большинстве переводят с помощью транскрипции, однако, прозвища чаще всего калькируются. Это нужно для того, чтобы передать смысл данных прозвищ.

При переводе *топонимов* в произведении «Последняя битва» наиболее частотной трансформацией является калькирование, тогда как транскрипция и транслитерация зачастую делят между собой второе место. Мы считаем, что данное явление объясняется тем, что такие слова как «море», «река» и т.д. в данном произведении являются ономастической частью топонимов, а традиционный способ перевода таких слов ни что иное как калькирование.

При переводе *астронимов* в произведении «Последняя битва» переводчики чаще всего употребляли конверсию. Мы считаем, что данная закономерность обуславливается небольшим количеством примеров астронимов в произведении и не может выявить наилучшие способы перевода астронимов как ономастического класса.

На основе анализа, можно сделать вывод, что правильно донести до читателя культурные расхождения, зачастую отражаемые в именах собственных, – невероятно сложная задача, требующая определенных знаний, умений грамотно использовать переводческие трансформации, а также, нередко, творческого подхода.

1. Белозерова Ф. М. Антропонимы в английской фразеологии / Ф. М. Белозерова, Н. Л. Шомахер // Актуальные проблемы лингвистики. – Курган: 2000. – 1516 с.
2. Голев Н. Д., Дмитриева Л. М. Единство онтологического и ментального бытия топонимической системы (к проблеме когнитивной топонимики). URL : <http://lingvo.asu.ru/golev/articles/z06.htm>
3. Ермолович Д. И. Имена собственные на стыке языков и культур. / Д. И. Ермолович. – М.: Р.Валент, 2001. – 200 с.
4. Казакова Т. А. Практические основы перевода English – Russian. / Т. А. Казакова. – Изд-во «Союз», 2002. – 185 с.
5. Никонов В. А. Космонимия Поволжья // Ономастика Поволжья. Материалы III конференции по ономастике Поволжья. – Уфа: АН СССР; Башкирский филиал Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая; Башкирский гос. ун-т, 1973. – 381 с.

Ляпин Д.Н., Курбанов И.А.

Метафора и особенности ее функционирования в газетном дискурсе России, США и Великобритании на материале газетных заголовков

Сургутский государственный университет
(Россия, Сургут)

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-07

idsp: 000001:spc-26-03-2018-07

Аннотация

Статья посвящена исследованию использования метафоры и ее функционирования в газетном дискурсе России, США и Великобритании. В статье рассматриваются понятия массмедийный дискурс, изучаются особенности использования метафоры и метафорические модели. На материале газетных заголовков проделан анализ особенностей использования метафоры.

Ключевые слова: массмедийный дискурс, заголовок, метафора, метафорическое моделирование.

В рамках когнитивной лингвистики изучается массмедийный дискурс. Медиа-дискурс – это функционально-обусловленный тип дискурса, который понимается как сочетание речевых практик и продуктов речевой деятельности в сфере СМИ. Главная цель состоит в соотнесении различных языковых процессов с когнитивными способами восприятия и обработки информации. Исследователи в этой области лингвистики, рассматривая язык в качестве когнитивного инструмента для представления и кодирования действительности, изучают медиатекст не только в связи с общими проблемами категоризации и концептуализации, но и вкпе с вопросами языковой картины мира. [2; 12].

Когнитивная лингвистика также определяет способы взаимодействия между реальностью и ее медийным представлением. Это связано с тем, что когнитивное понимание действительности зависит от тех версий, которые создаются и распространяются по каналам массовой коммуникации.

Текст СМИ рассматривается и как культурологическое понятие. С.И. Сметанина отмечает, что рассмотрение текстов СМИ в контексте культуры позволяет не только получить ценностную информацию о состоянии языковой культуры общества, но и осмыслить процессы речевой деятельности в их функционально-стилевой динамике [3; 42].

Заголовок – одна из важнейших частей газетной публикации. В первую очередь читатель обращает внимание именно на заголовок. Заголовки помогают нам быстро ознакомиться с содержанием номера газеты, понять, что сообщается в публикации, извлечь главные моменты, перечисленные в статье, осознать, что представляет для него особый интерес. Выбор и оформление заголовка очень сильно влияет на восприятие читателем той или иной статьи.

Газетный заголовок выполняет следующие функции: графически-выделительная, номинативная, рекламная, оценочно-экспрессивная, информативная и интегративная.

Метафора – это перенос названия с одного предмета или явления действительности на другой на основе их сходства в каком-либо отношении или по контрасту.

Единых критериев к выделению функций метафор не существует, поскольку, функции метафоры напрямую зависят от вида дискурса, в котором она реализуется.

А.П. Чудинов выделяет следующие функции метафор в политическом дискурсе: коммуникативная, прагматическая, изобразительная.

Метафорическое моделирование – это отражающее национальное, социальное и личностное самосознание средство постижения, рубрикации, представления и оценки какого-то фрагмента действительности при помощи сценариев, фреймов и слотов, относящихся к совершенно иной понятийной области. Соответственно в качестве основной функции метафоры выделяется когнитивная функция, то есть функция обработки и переработки информации. Когнитивная функция метафоры является ее основной, но не единственной функцией [4; 47].

Первым шагом в анализе метафорических моделей является описание исходной понятийной области (сферы-источника) – понятийной области, к которой относятся неметафорические смыслы охватываемых моделью единиц.

Следующим шагом является характеристика новой понятийной области (реципиентной сферы) – понятийной области, к которой относятся метафорические смыслы соответствующих модели единиц.

Затем следует определить относящиеся к данной модели фреймы, каждый из которых понимается как фрагмент наивной языковой картины мира. Фрейм по определению В.З. Демьянкова – это «единица знаний, организованная вокруг некоторого понятия, но, в отличие от ассоциаций, содержащая данные о существенном, типичном и возможном для этого понятия. Фрейм организует наше понимание мира в целом. Система фреймов представляет собой когнитивный динамический сценарий развертывания модели в дискурсе.

Каждый фрейм составляют типовые слоты, то есть элементы ситуации, которые составляют какой-то аспект его конкретизации.

При характеристике составляющих слота мы используем термин «концепт»; для обозначения концептов чаще всего используются слова естественного языка. Концепт в отличие от лексической единицы (слова) — это единица сознания, ментального лексикона.

Финальным этапом является связывание двух элементов, сферы-источника и реципиентной сферы. Нужно определить какие признаки позволяют метафорически сблизить указанные сферы, чем одна сфера напоминает другую, почему понятийная структура сферы-источника оказывается подходящей для обозначения элементов в реципиентной сфере.

А.П. Чудинов выделяет четыре основных типа метафорических моделей:

- антропоморфная метафора
- социальная метафора
- артефактная метафора
- природная метафора

Для подробного изучения метафор и их функционирования в газетных заголовках мы обратимся к различным русскоязычным и англоязычным СМИ, таким как The Guardian, The Telegraph, BBC, CNN, The New York Times, New York Post, Российская газета, Спорт Экспресс, Коммерсантъ, Независимая газета, РБК, Московский комсомолец

Антропоморфные метафоры

California wildfires encroach on <i>heart</i> of Los Angeles (The Guardian, 07.12.2017)	5 кг в одни <i>руки</i> (Российская газета, 10.10.2017)
Russia ' <i>jealous</i> ' of Navy's new £3bn warship (The Telegraph, 27.06.2017)	Полные корзины <i>счастья!</i> (Спорт Экспресс, 16.11.2017)

Широкое использование антропоморфных метафор в газетных заголовках можно объяснить тем, что различные явления, события, феномены в обществе формируются по образу и подобию человека.

Социальная метафора

'Ice Maiden' team aim to break ski record (BBC, 21.11.2017)	Студентов отфутболивают из общежитий (Коммерсантъ, 10.11.2017)
How Democrats win the future (CNN, 08.12.2017)	Как остановить сценарий конца света (Независимая газета, 09.06.2016)

Социальный вид метафоры является доминирующим по сравнению с другими видами. Это можно объяснить тем, что такой вид метафоры охватывает различные сферы деятельности, метафорические образы, относящиеся к данной модели, обладают большой актуальностью, рассматриваемая модель отражает характерные для современного дискурса концептуальные векторы, ее понятийные области привлекают особое внимание общества, она отражает основные тенденции развития и мировосприятия современного общества.

Артефактная метафора

Deflection in Overtime Lifts Ducks After a Late Advantage Is Lost (The New York Times, 19.05.2017)	Принтер правительства (РБК, 25.07.2016)
Bob Harper admits he ignored heart attack warning signs (New York Post, 12.04.2017)	Нефтяной фундамент России (Московский комсомолец, 14.12.2016)

Редкое использование артефактных метафор в заголовках объясняется тем, что различные события в мире плохо сочетаются и коррелируются со строениями и механизмами.

Природная метафора

Root of DC dysfunction (CNN, 11.03.2013)	У двух терактов одни корни (Московский комсомолец, 04.07.2015)
Carmelo Anthony catches fire for thrilling Knicks win (New York Post, 20.12.2016)	Австрия свернула направо (Московский комсомолец, 16.10.2017)

Обращение к данному виду метафоры при написании газетных заголовков вполне оправдано, т.к. человек сам является частью природы, его окружает природа, на него воздействуют природные, климатические факторы.

Подводя итог, стоит отметить, что в современном медиа-дискурсе наблюдается отчетливая тенденция к использованию эмоционального и экспрессивного языка. Это объясняется стремлением не в простом передачи определенного объема информации, а также в выражении собственной модели восприятия того или иного события. Таким образом, использование или неиспользование той или иной метафорической модели может отражать языковую картину мира, особенности самосознания разных национальностей и государств, акцентирует внимание на существующих проблемах в обществе.

1. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка. – М.: Высшая школа, 1981. – 334 с.
2. Доброклонская Т.Г. Медиадискурс как объект лингвистики и межкультурной коммуникации. Вестн. Моск. унта. Сер. 10, Журналистика – 2006. – 33 с.
3. Сметанина С.И. Медиа-текст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века). – СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2002. – 382 с.
4. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры. – Екатеринбург: УрГПУ, 2001. – 238 с.
5. Коммерсантъ/Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/>
6. РБК/Режим доступа: <https://www.rbc.ru/>
7. Спорт Экспресс/Режим доступа: <https://www.sport-express.ru/>
8. BBC/Режим доступа: <http://www.bbc.com/news>
9. CNN/Режим доступа: <http://edition.cnn.com/>
10. New York Post/Режим доступа: <https://nypost.com/>
11. New York Times/Режим доступа: <https://www.nytimes.com/>
12. The Telegraph/Режим доступа: <http://www.telegraph.co.uk/>

Нидзий Г.В., Добрынина О.В.

**Иноязычные вкрапления в художественном тексте как переводческая проблема
(на материале романа Грегори Дэвида Робертса «Шантарам» в переводе Льва
Высоцкого и Михаила Абушика на русский язык)**

*Сургутский государственный университет
(Россия, Сургут)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-08

ids: 000001:spc-26-03-2018-08

Аннотация

Статья посвящена такому явлению художественного текста, как иноязычные вкрапления. В статье обобщен материал по исследуемой теме, рассматриваются основные понятия, классификации, а также способы перевода иноязычных вкраплений. На материале художественного произведения Грегори Дэвида Робертса и его перевода проделан анализ особенностей функционирования иноязычных вкраплений и сделаны выводы.

Ключевые слова: иноязычные вкрапления; художественный текст; приемы перевода; хинди; урду.

Перевод художественной литературы является одной из наиболее значимых и актуальных проблем переводоведения в настоящее время. Тексты художественной литературы выделяются как особый класс в типологии текстов, так как они обладают своими характерными признаками и функциями. Художественный текст обладает системой универсальных скрытых смыслов и строится по особым эстетическим законам. Если рассматривать текст с функциональной точки зрения, то художественным текстом является всякий словесный текст, который способен реализовать эстетическую функцию языка, и, которому свойственна особая свобода языкового употребления. Многообразие стилистических средств создаёт своеобразный колорит оригинального произведения и представляет определённые трудности для переводчика художественных текстов. К подобным стилистическим средствам можно отнести иноязычные лексические элементы.

Термин «иноязычное вкрапление» (ИВ) впервые был введён российским лингвистом Алексеем Алексеевичем Леонтьевым, рассматривавшим его в качестве сосуществования двух текстов [1, с. 60–67]. Данный феномен является предметом изучения таких дисциплин, как лексикология, социолингвистика, психолингвистика, и переводоведение, его разрабатывали Ю.Т. Листрова-Правда, С.И. Влахов, С.П. Флорин и другие. Согласно С. И. Влахову и С. П. Флорину к иноязычным вкраплениям «следует относить лексику и словосочетания на иностранном языке в иноязычном написании и транскрибированные без морфологических или синтаксических изменений, введённые автором для придания тексту аутентичности, для создания колорита, атмосферы или впечатления начитанности или учёности, иногда – оттенка комичности или иронии» [2, с. 263]. На сегодняшний день произведения современных авторов насыщены иностранными словами, терминами, выражениями, гораздо больше, чем когда-либо в прошлом, в результате пересечения культур, международного обмена информацией и расширения фоновых знаний.

Вкрапление иноязычных элементов в текст романов является одним из отличительных приёмов авторов, цель которых состоит в создании специфической атмосферы и речевой характеристики персонажей, в этом и кроется основная сложность перевода иноязычных вкраплений, поскольку, прибегая к тому или иному переводческому приёму, переводчик рискует лишиться произведение идиостиля писателя.

Для подробного изучения вопроса перевода иноязычных вкраплений мы обращаемся к роману Грегори Дэвида Робертса на английском языке «Шантарам» (“Shantaram”) в переводе Льва Высоцкого и Михаила Абушика на русский язык. Роман был выбран как ведущий источник для анализа, так как он полон различными иноязычными вкраплениями таких языков, как хинди, урду, маратхи, французский, немецкий, испанский.

Иноязычные вкрапления не являются признаком лишь художественной или публицистической литературы. Даже в ходе работы на производстве переводчик сталкивается как в письменной, так и в устной речи с некоторым количеством выражений и слов на латинском, древнегреческом, французском языках, а также более экзотическими вкраплениями. Для переводчика всё это порождает дополнительные трудности, поскольку ему необходимо принять решение о том что следует оставить без перевода и объяснений, а что следует перевести или пояснить. Очень важна та степень знакомости вкрапления, которая иногда может сделать перевод излишним, в силу того, что множество иноязычных поговорок, устойчивых выражений и крылатых слов давно стали международными. Нередко то или иное иноязычное вкрапление может быть понятно читателю или слушателю оригинала, но совершенно чуждо для читателя или слушателя перевода.

Иноязычные вкрапления неоднократно подвергались типологизации. Первая классификация была представлена А. А. Леонтьевым, который рассматривал иноязычные вкрапления по уровням: морфемный, фонемный, лексемный и т.д. [1, с. 60]. Данная классификация дала толчок для дальнейшего разграничения иноязычных вкраплений в лингвистических исследованиях. Классификация способов передачи иноязычных вкраплений предполагает их объединение по тем или иным признакам в различные группы. Соответственно, изучая и анализируя эти группы, можно понять каких принципов придерживался переводчик в каждом конкретном случае. Так, Ю.Т. Листрова-Правда классифицировала иноязычные вкрапления по принципу соотношения ИВ с системами исходного языка и переводного языка. В соответствии с этим выделяются следующие группы [4, с. 119]:

1. Полное иноязычное вкрапление, то есть отрезок текста на иностранном языке, включённый в текст без каких-либо изменений. Так как в материале нашего исследования не было найдено примеров полного иноязычного вкрапления, обратимся к произведению Л. Н. Толстого «Война и мир»:

– **Eh bien, mon prince. Gênes et Lucques ne sont plus que des apanages, des поместья, de la famille Buonaparte. Non, je vous prévienс que si vous ne me dites pas que nous avons la guerre, si vous vous permettez encore de pallier toutes les infamies, toutes les atrocités de cet Antichrist (ma parole, j’y crois) – je ne vous connais plus, vous n’êtes plus mon ami, vous n’êtes plus мой верный раб, comme vous dites.** Ну, здравствуйте, здравствуйте. **Je vois que je vous fais peur,** садитесь и рассказывайте¹.

¹ Ну, князь, Генуя и Лукка поместье фамилии Бонапарте. Нет, я вам вперёд говорю, если вы мне не скажите, что у нас война, если вы ещё позволите себе защищать все гадости, все ужасы этого Антихриста (право, я верю, что он Антихрист), – я вас больше не знаю, вы уж не друг мой, вы уж не мой верный раб, как вы говорите (франц.) [7, с. 9].

2. Частичное иноязычное вкрапление – слово, словосочетание или предложение, которые частично ассимилированы в языке:

"Merci, Karla, darling," Didier murmured, presenting her with a little bow [7, с. 92].

– **Merci, дорогая,** – пробормотал Дидье с легким поклоном в ее сторону [4, с. 115].

Как правило, вкрапление может быть использовано автором с целью привлечения внимания или при передаче речевой характеристики персонажа.

3. Явление «ломаной речи», иначе говоря, русско-иноязычное вкрапление, представляющее собой русское слово, словосочетание или предложение, употреблённое по законам другого языка, например, в нерусском звуковом оформлении (иностранный акцент), нарушение законов русской грамматики, нарушение русской нормы и т.п.:

"And don't you have any, **wie soll ich das sagen**, any program? Any plan?" [7, с. 42]

– И у тебя нет никакой... **wie soll ich das sagen**¹ – программы? Ты не делаешь каких-нибудь планов? [4, с. 54].

¹Как это сказать? (нем.)

Иноязычное вкрапление выполняет роль речевой характеристики персонажа. Благодаря ИВ реципиенту становится понятно, что говорящий – иностранец, так как он не сразу может сформулировать мысль и даже мимолётно в ходе разговора задаёт вопрос на родном языке. При этом создается эффект «ломаной речи», поскольку выражение «делать планы» носителем русского языка не используется, принято говорить «строить планы».

4. Нулевое вкрапление, представляющее собой обычный русский переводной текст.

Основным положением второй классификации Ю.Т. Листровой-Правды является способ введения вкрапления в текст:

1. Вкрапления, значение которых раскрыто с помощью контекста, например, прямой или косвенный перевод:

"**Oui**", Zadeh agreed [7, с. 720].

– **Oui**, – согласился Задех [5, с. 225].

Посредством косвенного перевода переводчику удастся сохранить идиостиль писателя, при этом не лишит читателя понимания.

2. Вкрапления, значение которых объясняется в сносках:

"**Ja, leider**. What can I say? Crazy people love me" [7, с. 42]

– **Ja, leider**¹. Что я могу возразить? Я нравлюсь всем ненормальным [4, с. 53].

¹ Увы, да (нем.)

Наиболее часто применимый способ перевода ИВ является перевод в сносках, который позволяет сохранить иноязычную форму вкрапления.

3. Вкрапления, значение которых ни в сносках, ни в контексте не раскрывается:

"**Alors**, my father returned to Marseilles, after the war, and returned to the very house that he had been forced to leave when the Jew-haters took control of the town" [7, с. 544].

– **Alors**, отец после войны вернулся в Марсель, в тот самый дом, откуда его выперли антисемиты, когда они захватили власть в городе [5, с. 6].

Именно данные иноязычные вкрапления представляют трудности при переводе, поскольку переводчику в подобной ситуации необходимо принять решение о выборе наиболее приемлемой трансформации, способной сохранить колорит и донести смысл написанного до реципиента.

Таким образом, в зависимости от способа введения иноязычного вкрапления в текст, принято выделять два принципа перевода ИВ:

- Сохранения исходной формы иноязычного вкрапления в тексте перевода;
- Перевод иноязычного вкрапления в тексте перевода.

В ходе анализа перевода иноязычных вкраплений на русский язык нами было выявлено три основных способа перевода, которые применили переводчики.

1. Сохранение исходной формы иноязычного вкрапления при наличии перевода в сноске:

"How could I know it, **na**? How was it possible for me to know that he was a **Spinner**? Total **verruckt**, I tell you..." [7, 41].

– Но я же не знала, **на**?¹ Я даже предположить не могла, что он такой **Spinner**!² Прямо **Verruckt**³ какой-то, это точно... [4, 52].

¹ 1) Нет; 2) да? не так ли?(вопросительный «хвостик» в конце предложения) (хинди.)

²Лгун, обманщик (нем.)

³Псих, сумасшедший (нем.)

Автор вводит иноязычные вкрапления без каких-либо пояснений, где они выполняют функцию речевой характеристики персонажа, а также создания колорита. Говорящий – немец, возмущаясь, использует в своей речи элементы родного языка, делая акцент на сказанном. Переводчик, сохранив иноязычную форму, даёт пояснение в сноске, таким образом, предаёт оттенок иноязычности, при этом не лишает реципиента понимания. Что касается частицы "na", которую автор романа оставил также без пояснений, но ввёл, очевидно, желая передать характерную черту индийской речи, переводчик прибегнул к транслитерации, указав в сноске перевод и язык элемента. Отметим, что традиционное письмо хинди – это древняя слоговая азбука *деванагари*. Однако в произведении все единицы языка хинди представлены в форме общепринятой латинской графики.

2. Перевод иноязычного вкрапления на язык перевода:

*"No problem dying, **baba**", Prabaker soothed, offering the distraught Canadians... [7, с. 18].*

– Умирание для вас тоже не проблема, *баба*,¹ – успокоил Прабакер пришедших в смятение канадцев, предлагая им... [4, с. 25].

¹Баба – уважительное обращение

Иноязычное вкрапление «баба» передано посредством транскрипции, которая сопровождается переводческим комментарием в сноске. При этом в данном примере наблюдается явление ломаной речи, то есть в тексте оригинала речь персонажа передана с нарушением законов английского языка. Этот эффект сохраняет переводчик при переводе, нарушив законы русского языка в тексте перевода. Таким образом, посредством ИВ и нарушения правил языка оригинала автор произведения доносит до читателя речевую специфику персонажа (акцент).

3. Сохранение исходной формы иноязычного вкрапления без перевода:

*"**Merde!** Let's drink, my friend!" he cried at last, but my hand stayed his, preventing him from summoning waiter [7, с. 548].*

– *Merde!* Давай выпьем, друг мой! – воскликнул он и хотел позвать официанта, но я остановил его [5, с. 11].

Вариант сохранения исходной формы иноязычного элемента и его передачи, при котором допустимо отсутствие перевода и пояснений, применим к тем случаям, когда значение иноязычного вкрапления понятно реципиенту без помощи переводчика. В данном текстовом фрагменте переводчик сохраняет иноязычное вкрапление в своём исходном облике, рассчитывая на контекстуальное осмысление и подготовку читателя.

В результате проведенного исследования были выявлены следующие переводческие приёмы.

При переводе иноязычных вкраплений, которые в тексте оригинала не сопровождаются сносками, и, смысл которых не раскрывается в контексте, переводчик сохраняет иноязычную форму и дополняет переводом в сноске, что позволяет сделать перевод максимально эквивалентным.

В случае, если автор произведения вводит иноязычные вкрапления с прямым или косвенным пояснением, переводчик прибегает к транскрипции или транслитерации, сохраняя элемент иноязычности в переводном тексте.

Иноязычные вкрапления сохраняют свой иноязычный облик и не сопровождаются переводческим комментарием, если значение иноязычного вкрапления понятно реципиенту без помощи переводчика, либо ИВ является элементом колорита, для восприятия которого не нужна смысловая нагрузка.

Таким образом, изучив такое явления художественного текста как иноязычные вкрапления, их типологизацию, а также способы перевода, можно сделать вывод, что перевод иноязычных вкраплений – крайне сложный и требующий большого количества времени процесс, который затрагивает все области знаний переводчика. Проблема перевода иноязычных вкраплений представляет также значительный интерес, поскольку иноязычные элементы по-разному воспринимаются в разных культурах. С трудностями перевода иноязычной лексики ежедневно сталкиваются переводчики-практики, на ней же останавливают теоретики перевода. Иноязычные вкрапления – это живой способ расширения фразеологического запаса национального языка. Данные языковые элементы, присущие литературному языку всех стран мира, насыщают произведения средствами стилистической выразительности, позволяют создать колорит, специфическую атмосферу и учувствуют в формировании речевой характеристики персонажей.

1. Алексеева, И.С. Введение в переводоведение. Учеб. пособие для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. заведений. / И.С. Алексеева. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 352 с.
2. Влахов, С. И., Флорин С. П. Непереводимое в переводе. — М., Валент: 2012.4. Казакова, Т. А. Практические основы перевода. English ↔ Russian /Т. А. Казакова – СПб.: Союз, 2010. – 320 с.
3. Листрова-Правда, Ю.Т. Отбор и употребление иноязычных вкраплений в русской литературной речи XIX века. Воронеж: Изд. Воронежского ун-та. 1986.
4. Робертс Г.Д. Шантарам. Том 1 / Г.Д. Робертс. – СПб.: изд. на русском языке, ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус»», 2013. – 602 с.
5. Робертс, Г.Д. Шантарам. Том 2 / Г.Д. Робертс. – СПб.: изд. на русском языке, ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус»», 2013. – 476 с.
6. Толстой, Л.Н. Полное собрание романов и повестей в двух томах. Том 1. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2009. –1279с.: ил. – (Полное собрание в двух томах).
7. Gregory David Roberts Shantaram published in Great Britain by ABSCUS, 2004. p.933.

Рахматуллина Г.М.

Лексические особенности авторского стиля Х. Филдинг и способы его передачи при переводе (на примере романа Х. Филдинг “Дневник Бриджит Джонс”)

*Сургутский государственный университет
(Россия, Сургут)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-09

idsp: 000001:spc-26-03-2018-09

Литературное произведение отражает действительность настолько, насколько это позволяет ему то, кто его создал. Любой текст начинается с автора, так как именно автор, соединяя различные элементы, создает то или иное произведение. Как считает Д.С. Лихачев, «внутренний мир художественного произведения представляет взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл как система. Внутренний мир художественного произведения существует не сам по себе и не для самого себя. Он не автономен. Он зависит от реальности, “отражает” мир действительности. Однако то преобразование мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер. Преобразование действительности связано с идеей произведения, с теми задачами, которые художник ставит перед собой» [Цит. по Романова, 2006].

Понятие «индивидуальный авторский стиль» не имеет чёткого определения или даже описания, несмотря на то, что исследователи-лингвисты и литературоведы занимаются этим вопросом не одно десятилетие.

Тому, как функционируют различные виды текстов и лингвистические способы выражения их особенностей, посвящено множество исследований. Изучение текста направлено на выявление языковых особенностей разных частей текста, которые функционируют между собой на разных уровнях. Изучением данных вопросов

занимались как отечественные (Л. Бабенко, Н. Болотнова, И. Гальперин, В. Одинцов, З. Тураева, и др.) так и зарубежные (Р. Барт, Р. Харверт, А. Хилл) исследователи.

Впервые авторский стиль, обозначаемый как отдельная категория художественной литературы, был представлен в работах В. Виноградова. Он определяет его как «уникальный, исторически обусловленный, сложный компонент, но такой, который представляет собой структурное единство средств и форм системы словесных выражений в его развитии» [Виноградов, 1961]. Это определение очень похоже на определение идиостиля А. Федорова. Он отмечает это как «систему языковых средств, которая формируется и используется автором при создании художественной литературы». В. Пищальникова понимает индивидуальный стиль как методы использования и приемы функциональных преобразований языковых единиц в вымышленные элементы, унаследованные ко всему творчеству автора [Пищальникова, 1984]. Они также имеют системный и регулярный характер. О. Ефимов утверждает, что авторский стиль - это прямое, естественное авторское умение использовать слова в определенном значении, выражать кратко, чтобы передать многое, быть лаконичным, но говорить все, объединять идею и форму плотно, быть оригинальным в личности автора и ум"[Ефимов, 1961].

Индивидуальность автора проявляется, как и утверждал М. М. Бахтин:

- 1) в выборе темы, содержательном компоненте;
- 2) в отборе языковых средств,
- 3) в композиции произведения. [Бахтин, 1979]

В целом индивидуальный стиль каждого человека обусловлен такими факторами, как:

- 1) доминирующие свойства познавательного стиля (преимущественно аналитический или синтезирующий характер, степень дифференциации понятий, ригидность/гибкость связей при формировании содержания понятия и др.);
- 2) свойства стиля мышления (понятийное или образное, негативно-оценочное либо толерантное, экстравертное или интровертное и т.д.);
- 3) объективированность ("рафинированность") либо субъективированность изложения, что приводит к использованию определенных речевых жанров;
- 4) языковая компетенция автора, причем не только в отношении степени владения синонимическим богатством языка, но и в плане творческой способности ориентировать языковые единицы на возможно более точное выражение тех или иных "квантов" смысла, а также движение содержания от незнания к знанию;
- 5) прагматическая установка на коммуникацию с читателем и т.д. [Цит. по Бахтин, 1979]

Основу для будущего женской литературы заложили британские писательницы, такие как Джейн Остин, Шарлотта и Эмили Бронте, Элизабет Гаскелл. Их работы оказали огромное влияние на целое поколение как читательниц, так и писательниц. Одной из них является Хелен Филдинг ("Дневник Бриджит Джонс", "Оливия Джоулз" и др.), чьи произведения дали старт новому течению в литературе - что дословно можно перевести как "литература для цыпочек", то есть литература, создаваемая для женщин. Одним из самых известных произведений в жанре чиклит является роман Хелен Филдинг "Дневник Бриджит Джонс". Главная героиня любого произведения данного жанра - современная женщина, именно это и является причиной успеха этих книг. Классические женские романы читательницам трудно сопоставить с жизнью, в то время как чиклит описывает таких же женщин, как они сами, что делает эти произведения более реалистичными. "Дневник Бриджит Джонс" ведет повествование от первого лица, что ещё больше сближает читательниц с главной героиней и вызывает чувство огромное сопереживания.

Романы о Бриджит Джонс стали очень популярны, несмотря на то, что идея повествования о жизни одинокой женщины не нова. Секрет заключается в индивидуальном авторском стиле, который присущ Хелен Филдинг. Среди характерных стилистических особенностей её произведений можно выделить следующие:

- 1) аллюзии;
- 2) окказионализмы;
- 3) сокращения;
- 4) опущения.

Рассмотрим указанные явление и способы их передачи при переводе более подробно. Автором русскоязычного перевода является А.Н. Москвичёва.

Ярким примером аллюзии в романе “Дневник Бриджит Джонс” является отсылка к роману Джейн Остин “Гордость и предубеждение”. Ухажёра Бриджит Джонс зовут мистер Марк Дарси, - его фамилия совпадает с фамилией главного героя романа Джейн Остин. Такая аллюзия предполагает, что читатели уже знакомы с этим произведением и смогут провести аналогию между сюжетными линиями двух романов.

Ещё одной особенностью романа “Дневник Бриджит Джонс” является использование окказионализмов. Частое их употребление обусловлено формой произведения - формой личного дневника. В классическом художественном произведении окказионализмы встречаются намного реже, так как текст проверяется и перепроверяется автором много раз, и каждый раз он что-то меняет в своей работе, делая текст более ладным. Хелен Филдинг намеренно использует окказионализмы, потому что они придают повествованию элемент спонтанности, естественности. Читатель воспринимает Бриджит как живого человека, для которого смысл фразы важнее его литературной формы. Одним из примеров окказионализмов является слово “*entire-tune-of-town-hall clock doorbell*”, которое А.Н. Москвичёва перевела как “кнопку звонка, исполнившего целиком мелодию городских курантов”. Переводчица прибегла к использованию причастного оборота, что помогло ей сохранить смысл окказионализма, но не позволило передать именно саму ситуацию его случайного возникновения. Некоторые окказионализмы, такие как, например, “*divorced-by-cruel-wife Mark*” Москвичёва переводит окказионализм буквально, не прибегая к изменению формы: “разведённый-со-злой-женой Марк”. В этом случае перевод окказионализма с помощью причастия не вынуждает изменять форму слова, так как в оригинале Хелен Филдинг тоже присутствует причастие “*divorced*”.

Выделяется также и другая особенность романа - наличие большого количества сокращений. В большинстве случаев Бриджит Джонс применяет сокращения, например, вместо “*very*” - “*v.*”, вместо “*good*” - “*g.*”. В переводе Москвичёва передаёт это тоже путём сокращения слова “*очень*” до “*оч.*” и “*хорошо*” до “*хор.*”, что является очень удачным решением, так как подобное сокращение распространено в русском языке и звучит естественно. Но иногда переводчица не сохраняет данную особенность при создании русского текста. Например, при переводе предложения “*negative thoughts 942 (approx. based on av. per minute, minutes spent counting negative thoughts 127 (approx.))*” переводчица использует такой вариант: “негативных мыслей - 942 (*примерно*, считая по их среднему количеству в минуту), минут, потраченных на подсчет негативных мыслей, - 127 (*примерно*)”. Такое решение может быть обусловлено тем, что сокращения “*прим.*” и “*ср.*” могут быть восприняты читателями как слова “*примечание*” и “*сравнительно*”, а не “*примерно*” и “*средний*”, что привело бы к искажению смысла. Хотя во втором случае возможно было бы передать сокращение как “*сред.*”, что не дало бы утратить смысл сокращения и позволило бы сохранить его при переводе.

Ещё одним способом передать естественную манеру повествования, характерную для дневниковой прозы, является опущение частей речи. Хелен Филдинг часто опускает местоимения в тех случаях, когда Бриджит ведёт повествование от первого лица. При переводе Москвичёва передаёт это различными способами. Для

перевода предложения: “*Got into the office to find Perpetua had a bunch of flowers the size of a sheep on her desk.*” она прибегает к аналогичному приёму в русском языке и использует односоставное предложение: “Добралась до офиса и обнаружила, что Перпетуя получила букет цветов размером с овцу, и он стоит у нее на столе.” В некоторых случаях переводчица не сохраняет эту особенность и использует местоимение “я” в предложении. Например, “*devices which will never use*” она переводит как “которыми я никогда не буду пользоваться”. В другом случае для перевода предложения: “*Quite excited, actually.*” она также использует двусоставное предложение: “Я и впрямь очень волнуюсь.”, например, хотя здесь можно было опустить местоимение и использовать вариант “Очень волнуюсь, на самом деле.” Удачным способом перевода может стать также безличное предложение как в случае с “*Wonder if the post has come yet.*”, которое Москвичёва перевела как “Интересно, пришла ли уже почта.” – этот вариант позволяет полностью передать эту особенность и является привычным для русскоязычных читателей.

Таким образом, можно сказать, что при переводе романа “Дневник Бриджит Джонс” А.Н. Москвичёва передаёт особенности этого произведения, для того чтобы сохранить его уникальность и индивидуальность. Авторский стиль Хелен Филдинг ярко проявляется именно в лексических особенностях текста, что не даёт возможности их игнорировать. Использование различных переводческих приемов позволяет переводчику создать адекватный текст на языке перевода, максимально приближенный к тексту оригинала, сохраняющий особенности авторского стиля писательницы

Поэтому переводчица А.Н. Москвичёва и постаралась донести их с помощью использования разных конструкций, так как без этого текст произведения потерял бы свою лёгкость и перестал бы выглядеть как личный дневник. Форма личного дневника очень сближает читательниц с главной героиней романа, что, несомненно, способствовало и способствует его успеху.

1. Романова Г.И. Практика анализа литературного произведения (русская классика): Учебное пособие. М.: Флинта, 2006. — 256 с.
2. Виноградов В. В. Проблема авторства и принципы атрибуции текстов неизвестного происхождения // Проблема авторства и теория стилей / В. В. Виноградов. – М.: Госуд. изд-во худ. лит., 1961. – С. 7-218.
3. Ефимов А. И. Стилистика художественной речи / А. И. Ефимов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1961. – 520 с.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
5. Пищальникова В. А. Проблемы лингвоэстетического анализа художественного текста: Учебное пособие / В. А. Пищальникова. – Барнаул: Изд. Алтайск. ун-та, 1984. – 59 с.

Татевосян Р.В.

Баллада Лермонтова “Тамара” в армянских переводах

Армянский государственный педагогический университет имени Х.Абовяна
(Республика Армения, Ереван)

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-10

idsp: 000001:spc-26-03-2018-10

Аннотация

В статье рассматриваются три перевода “Тамары” Лермонтова – Ал.Цатуряна, С.Вауни и Ф.Киракосяна. Вауни нередко нарушает последовательность строк, что меняет смысловые акценты. В переводе Ал. Цатуряна появляются дополнительные слова, эпитеты. Перевод Киракосяна лексически и интонационно ближе к оригиналу.

Ключевые слова: гибельная любовь, перестановка строк, перенос, рифмовка, краски, динамичность строки.

Abstract

The article deals with three translations of Lermontov's «Tamara» done by Al. Tsaturyan, S. Vauni and F. Kirakosyan. Vauni infrequently violates the succession of the lines that changes the semantic meaning of the accentuation. In Tsaturyan's translation some additional words, epithets appeared. Kirakosyan's translation is closer to the original both lexically and intonationally.

Key words: fatal love, lines' shift, transfer, rhyming, colours, the dynamics of the line.

В балладах Лермонтова «Тамара» и «Морская царевна», написанных в 1841, в последний год жизни поэта, любовь предстает как губительное, трагичное и неизбежное чувство. Тема раскрывается в форме легенды, сказания. В «Морской царевне» герой становится причиной смерти царевны, невольным виновником ее гибели. Царевич поймал ее за косу, вытащил на берег, но он не хотел ее смерти. Герой баллады сам становится жертвой своего желания поймать царевну. Он мгновенно превращается из победителя в растерянного человека, обреченного всегда помнить о случившемся. Его торжество («Гляньте, как бьется добыча моя...») сменяется роковым, тяжелым пророчеством («Будет он помнить про царскую дочь!"). В «Тамаре» любовь коварной обольстительницы несет смерть.

В двухтомном издании произведений Лермонтова на армянском языке «Тамара» представлена в переводе С.Вауни [1, с. 56-57], а в комментариях приведен перевод Ал.Цатуряна со следующей оценкой: «Этот перевод – один из лучших переводов Цатуряна, и мы приводим его полностью» [1, с. 247]. В трехтомное издание также включен перевод Вауни [2, с. 282-283].

Вауни, как и Цатурян, применил десятисложник. В оригинале чередуются девяти- и восьмисложные строки. Рифмовка в оригинале: abab, у Цатуряна – aabb, у Вауни, как в оригинале, abab .

В переводе первой строфы:

В глубокой теснине Дарьяла,
Где роется Терек во мгле,
Старинная башня стояла,
Чернея на черной скале.

Цатурян сохранил порядок строк:

Դարյալի խորունկ, միգապատ կիրճում,
Որտեղ Թերեք գետն է հուզվում, մոռնում,
Շանգնաձ մի մրռալ դրոյակ հրնորյա,
Սևին էր տալիս՝ սև ժայռի վերա:

Вауни меняет местами 3 и 4 строки:

Դարյալի կիրճում խորունկ ու մթին,
Որտեղ Թերեքն է գալարվում արագ,
Սևին տալով սև ժայռի ճակատին՝
Շանգնաձ էր վաղուց մի հին աշտարակ:

Теснота пространства, сдавленного ущельем, тесниной Дарьяла, во второй строфе отзывается теснотой башни. У переводчиков подчеркнута только теснота башни, в которой жила царица Тамара.

В переводе Вауни появляется временно́е уточнение (когда-то, однажды), а с ним и повествовательная интонация – «Ապրում էր մի օր Թամար թագուհին».

Вауни нередко переставляет строки (в приводимой строфе – первую и вторую), что приводит к смещению смысловых акцентов:

На голос невидимой пери
Шел воин, купец и пастух;
Пред ним отворялися двери,
Встречал его мрачный евнух.

Հովիվ, փերեզակ, թե ռազմիկը քաջ –
Գնում են անտես այդ փերու ձայնին.
Դռներն են բացվում եկողի առաջ,
Եվ ներս է թողնում մռայլ ներքինին:

Цатурян сохраняет последовательность первых двух строк, и важное в таинственной атмосфере стихотворения слово “невидимой”, как и в оригинале, сохраняет место в начале строфы:

Անտես փերիի ձայնից հըմայված՝
Հովիվ, սովորաբար, մարտիկ զինագրյաց
Դիմում էր դրոյակ – և ժանդ ներքինին
Բացում էր դռներն եկող հյուրերին:

В следующей строфе есть важный перенос, подчеркивающий ожидание:

На мягкой пуховой постели,
В парчу и жемчуг убрана,
Ждала она гостя... Шипели
Пред нею два кубка вина.

Цатурян передал перенос, но выделил им другие слова этой строфы:

Փետրալից մահճում, թաղված մետաքսում,
Այնտեղ Թամարն էր հյուրին սպասում,
Վերան ակ, գոհար – և զինով լրցված
Երկու հատ գավաթ առջևը դրված:

В переводе Вауни нет переноса:

Եվ իրեն մահճում փափուկ, փետրալի
Մարգարիտներով, խասով զարդարված,
Սպասում է նա հյուրին ցանկալի.
Դեմը զինու զույգ թաւ դրված:

Просьба Тамары о прощении, “прости”, звучащее из башни, не передано в обоих переводах, оно заменено прощанием:

В окне тогда что-то белело,
Звучало оттуда: прости.

Եվ մեկն այն ժամին սպիտակին տալով՝
Կանչում էր հեռվից. “ա՛խ, մընա՛ս բարով”:

(перевод Цатуряна)

Պատուհանի մոտ սպիտակին տալով,
Հրաժեշտ էր ասում վերնից նրան:

(перевод Вауни)

Последнюю строфу стихотворения:

И было так нежно прощанье,
Так сладко тот голос звучал,
Как будто восторги свиданья
И ласки любви обещал.

Цатурян завершает многоточием:

Եվ ժամն անջատման ա՛յնքան էր քրնքուշ,
Եվ ձայնն էր հրնչում ա՛յնքան մեղմ, անուշ,
Որ կարծես կրրկի՛ն խոստանում լինէր
Նո՛ր տեսակցության հիացմու՛նք ու սե՛ր...

У Вауни сладкое звучание голоса превращается в топот (դ և փյ և լ և), который и обещает “радостное свидание”. Совершенно не к месту “топот”, и слово “радость” не вписывается в лексику стихотворения: свидание с Тамарой давало “восторги” и “ласки”, но не радость:

Եվ անջատումն այդ քրնքուշ էր այնքան:
Տես, դոփյուն է մոտից լսվում,
Որ կարծես գալիք ուրախ տեսության
Սերն ու գգվանք էր նրան խոստանում:

Подчеркнутая строка в двухтомнике изменена – слышится не “топот”, а сладкое звучание голоса: “Այ և փեւ անուշ էր այն ձայնը թվում”. Можно предположить, что изменение внесено редактором (подобное вторжение в текст переводов оговорено в этом издании), поскольку в сборнике 1982 года, как и в трехтомнике, осталось слово “топот”.

В последнем по времени переводе Ф.Киракосяна [3, с. 52-53] чередуются восьми- и семисложные строки. Он сохранил характер рифмовки оригинала. Но рифмы не всегда точные.

В переводе первой строфы появляется перенос:

Старинная башня стояла,
Чернея на черной скале.

Հին ամրոցը սև ժայռերին
Կանգնած՝ սևին էր տալիս.

Передан и перенос в шестой строфе оригинала:

Ждала она гостя... Шипели
Пред нею два кубка вина.

Մնում էր նա հյուրին՝ իր դեմ
Գինով լիքը երկու գահ:

Антиномично описание царицы Тамары:

Прекрасна, как ангел небесный,
Как демон, коварна и зла.

Киракосян “прекрасна” перевел “желанна”, разрушая тем самым “небесность” красоты ангела, заземляя ее. В следующей строке он просто повторит: демон – демоничная (դ և – դ ի վ այ ի ն):

Հրեշտակի պես ցանկալի
Ու դևի պես դիվալին:

Удачно передано описание Терека, который был не только свидетелем, но и невольным участником происходящего. У Лермонтова “роется Терек”, в переводе Киракосяна Терек кипит (“է ք գ ալ ի ն ”). Сравним: у Цатуряна – волнуется, рычит, у Вауни – извивается быстро.

В другой “картине” Терека, несущего с плачем “безгласное тело”:

Волна на волну набегала,

Волна погоняла волну
Киракосян воссоздает ее динамичность:

Ալիքները հասնում իրար՝
Քաշում էին, հրհրում:

Вауни сохранил анафору оригинала, но не передал тревожности и стремительности картины:

Ալիքներն էին վեր ու վար թռչում,
Ալիքներն իրար հետևից վազում:

Туман полуночи, окружающий чернеющую на черной скале тесную башню, прорывал «золотой огонек»:

Кидался он путнику в очи,
Манил он на отдых ночной.

Этот единственный во мраке и черноте призывный цвет, эта золотая краска манит путника. В переводе Киракосяна ее нет, он пишет об огне, отклоняющем путника с его пути и зовущем на отдых:

Միշտ կրակն էր ճաճանչում.
Ուղևորի ճամփան շեղում
Ու հանգստի էր կանչում:

Лермонтов с зоркостью живописца создает словесную картину, подбирая не только цвета (белый, золотой и т.д.), но и слова, сгущающие их восприятие в солнечном или лунном освещении (блеск, сверкание) или затушевывающие яркость и чистоту красок (тень, мрак, туман). В балладе “Тамара” “огонек золотой” блистает сквозь “туман полуночи”; башня чернеет “на черной скале” (два оттенка черного). В строфе

Но только что утра сиянье
Кидало свой луч по горам,
Мгновенно и мрак и молчанье
Опять воцарялися там.

первые две строки не “цветовые”, а лишь отмечающие время воцарения мрака в башне, утро. И потому неверно внесение в цветовую палитру баллады диссонирующей с оригиналом синей краски. В переводе Вауни синим окрашены горы:

Բայց հենց արեգակն առավոտ ծեփին
Շապույտ լեռներին իր ցուքն էր նետում,
Նախկին անդորրն ու խավարը կրկին
Տիրում էր այնտեղ մի ակնթարթում:

Неуместно в переводе этих строк и слово «покой» (ան դ ր ր): тишина и молчанье в «Тамаре» полны тревоги.

Удачно переводит Киракосян строки о силе голоса Тамары (несмотря на формальное изменение – внесение парных анафор).

И слышался голос Тамары:
Он весь был желанье и страсть,
В нем были всеисильные чары,
Была непонятная власть.
Լսվում էր ձայնը Թամարի,

Լի կրքով ու ցանկությամբ,
Իր հմայքով ամենագոր,
Իր անքննին զորությամբ:

Сравним с переводом Цатуряна, выделяя дополнительные слова (тихо звучал, прекрасной Тамары, победная сила) и замену слова “всесильные” (чары) на “нежные”:

Եվ մեղմ լրավում էր մի ձայն տենչալի,
Ախտահույզ ձայնը չքնաղ Թամարի.
Եվ կա՛ր այդ ձայնում մի թովչանք քրնքույշ,
Շար և անմեկին, հաղթական մի ուժ:

В переводе этих строк у Вауни появляются подчинительные союзы:

Եվ լավում էր պարզ ձայնը Թամարի,
Որ լի էր կրքով, ցանկությամբ մոլի,
Որ ուներ հմայք ամենակարող
Եվ իշխանություն անհասկանալի:

Как пишет И.Левый: «В художественном тексте логические связи между мыслями часто не выражены. Безыскусное расположение мыслей – одна подле другой – способствует свежести и непосредственности. Переводчик же очень часто полностью выявляет скрытые связи между мыслями, данные в подлиннике лишь намеком, и формально скрепляет их, меняя сочинительные союзы на подчинительные. Подчинительные союзы в переводах встречаются чаще, чем в оригинальной литературе, и придают переводческому стилю педантский, неживой характер» [4, с. 166-167].

В переводах Цатуряна и Вауни не прозвучало «прости», Киракосян точен и близок к оригиналу, но нет в его переводе очертания силуэта Тамары («что-то белело»):

В окне тогда что-то белело,
Звучало оттуда: прости.

Պատուհանից ինչ-որ շշունջ
Արձագանքում էր – ներիր:

Удачна и последняя строфа:

И было так нежно прощанье,
Так сладко тот голос звучал,
Как будто восторги свиданья
И ласки любви обещал.

Հրաժեշտն ինչ քնքուշ էր, հեզ,
Ինչ քաղցրություն կար ձայնում,
Որ հանդիպման հրճվանք ասես
Ու զգվանք էր խոստանում:

По сравнению с предшествующими, перевод Киракосяна лексически и интонационно ближе к оригиналу.

1. Лермонтов М.Ю. Избр. произв., т. 1, Ереван, Айпетрат, 1941 (на армянском языке).
2. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в трех томах, т. 1, Ереван, “Айастан”, 1965 (на армянском языке).
3. Лермонтов М.Ю. Одинокий парус, Ереван, 200 (на армянском языке).
4. Иржи Левый. Искусство перевода. М., Прогресс, 1974.

Ширлина Е.Н.**Особенности употребления предлогов в австрийском варианте немецкого языка***Белгородский государственный национальный исследовательский университет**(НИУ «БелГУ»)**(Россия, Белгород)**doi: 10.18411/spc-26-03-2018-11**idsp: 000001:spc-26-03-2018-11***Abstract**

The article deals with the specific characteristics of prepositions used in the German language of Austria, which are continuously changing under the influence of the German language of Germany. The object of the study is prepositions as a part of free prepositional-nominal combinations, of formally fixed prepositional-nominal combinations and prepositions as an element of verbal valence. These changes are observed, first of all, in the speech of the younger generation, and also in the language of the press. The uneven displacement of Austrian variants with variants from the German language of Germany is associated with the varying degree of spread of the dialect, as well as with the cultural proximity to Germany of certain Austrian regions.

В данной статье мы опираемся на концепцию полицентризма, согласно которой литературный немецкий язык в Австрии представляет собой национальную разновидность языка, равноценную немецкому языку в Германии. Однако следует отметить, что применительно к немецкому языку можно говорить об асимметричном полицентризме. Немецкий язык Германии занимает доминирующую позицию по причине того, что на нём говорит большее число людей, благодаря лидирующему экономическому положению Германии, более широкой представленности немецкого языка Германии в СМИ, а также тому, что этот вариант наиболее полно описан и кодифицирован [2, с. 125-126]. Такая асимметрия неизбежно приводит к тому, что в национальном варианте, который использует меньшее число носителей, происходят изменения под влиянием более распространённого и «престижного» варианта.

В рамках данной публикации мы остановимся на изменениях лексико-грамматического характера, которые затронули наиболее частотные первообразные, то есть простые полисемантические предлоги в австрийском варианте немецкого языка.

Как известно, лексикографические источники с опозданием реагируют на происходящие в языке изменения, поэтому для начала дадим характеристику особенностей функционирования немецких предлогов, опираясь на данные, зафиксированные в «Словаре австрийского варианта немецкого языка» Дудена 2008 года издания. Представленную в нём информацию о немецких предлогах в австрийском национальном варианте можно разделить на следующие блоки:

1) иное, чем в немецком языке Германии, функционирование предлогов в рамках свободных предложно-именных сочетаний (например, „an“ в значении «нахождение на горизонтальной поверхности» в сочетании с именами существительными мужского и среднего рода: am Kopf, am Land, am Zahnfleisch и т.д.; использование предлога „bei“ вместо „an“, „zum“: bei der Kasse, beim Hals heraushängen, beim Fenster hinausschauen и др.);

2) иное, чем в немецком языке Германии, функционирование предлогов в рамках устойчивых по форме (моделированных) предложно-именных сочетаний (использование предлога „über“ вместо „auf“ в значении «ответная реакция на чужое волеизъявление»: über Antrag, über Erbitten, über Ersuchen и др.);

3) иное, чем в немецком языке Германии, функционирование предлогов как элемента предложного управления глаголов (например, использование предлога „um“

вместо „für“ с глаголами „kaufen“, „verkaufen“, „arbeiten“, „schicken“, „ersuchen“: etw. um 10 Euro kaufen) [1, с. 45-46].

В 2012 – 2013 годах австрийский профессор-германист Петер Визингер провёл анкетирование среди 395 студентов младших курсов из разных регионов Австрии и из Южного Тироля. Студенты являлись носителями разных диалектов, но благодаря обучению в гимназии имели представление о стандартном варианте австрийского языка. Анкеты содержали 17 вопросов, которые имели отношение к просодике, морфологии, синтаксису, словообразованию и семантике немецкого языка. Анализ анкет показал, что австрийский вариант немецкого языка всё больше подвергается влиянию немецкого языка в Германии, особенно это касается Форарльберга и Южного Тироля, поскольку они в большей степени ориентированы на германские стандарты, а также нередко ошибочно воспринимают стандартный австрийский вариант как диалектный, верхнеавстрийский или венский [3, с. 118]. Ряд вопросов касался употребления предлогов. Мы остановимся только на тех случаях, которые зафиксированы в вышеупомянутом словаре Дудена.

Что касается употребления предлогов в составе свободного предложно-именного сочетания, респонденты выбирали между вариантами „bei der Kassa“ и „an der Kassa“ (в данном случае разница между австрицизмом „Kassa“ и тевтонизмом „Kasse“ не является принципиальной) и „aus dem“ / „zum“ / „beim Fenster hinausschauen“. В первом случае «Словарь австрийского варианта немецкого языка» приводит оба варианта (вариант с „bei“ в качестве более распространённого) [1, с. 46]. В Вене, Нижней Австрии, Штирии и Каринтии до 90% опрошенных выбрали вариант с предлогом „an“, в Верхней Австрии, Зальцбурге и Тироле – 96-97%, а в Форарльберге – 100% [3, с. 114].

В сочетании „aus dem“ / „zum“ / „beim Fenster hinausschauen“, большинство опрошенных (57,5%) выбрало вариант с aus, 22,7% с zum, 19,8% с beim [3, с. 116]. В Южном Тироле и Форарльберге две трети респондентов выбрали предлог zum. В Зальцбурге, Тироле, Каринтии и Штирии четверть и более опрошенных назвали в качестве правильного варианта выражение „beim Fenster hinausschauen“ [3, с. 116]. Это можно объяснить влиянием разговорной речи, для которой характерно употребление предлога „bei“ в локальном значении: bei der Haltestelle stehen, bei der Kurve vorsichtig fahren, bei der Kreuzung abbiegen и т.д.

Также происходят изменения в предложном управлении глаголов. Словарь Дудена даёт вариант употребления глагола „vergessen“ с предлогом „auf“ в значении «забыть что-л. сделать» [1, с. 44]. В целом вариант без предлога выбрали 87% опрошенных. В баварской Австрии от Тироля до Нижней Австрии и до Бургенланд сильны диалектные влияния: там вариант с предложным управлением выбрали до 20%. В Форарльберге ситуация сложнее: там наблюдается сильное расхождение устной и письменной нормы (последняя ориентирована на нормы немецкого языка в Германии). В Тироле зафиксирована самая низкая частотность употребления глагола с предложным управлением – 6% [3, с. 115]. Аналогичная ситуация наблюдается и в том случае, когда разница в управлении не связана с семантическими различиями. Так, 85% опрошенных признали правильным выражение „kaufen um“ и только 15% „kaufen für“. В Южном Тироле и Форарльберге, которые в большей степени ориентированы на немецкий язык в Германии, треть респондентов выбрала управление с „für“ [5, с. 113].

Изменения также частично затронули моделированные предложно-именные сочетания. Что касается сочетаний с отглагольными именами существительными со значением реакции на чужое волеизъявление, анализ австрийских интернет-источников, проведённый автором статьи, показал, что на сайтах государственных институтов, в языке официальных документов всё ещё встречается характерный австрийский вариант с предлогом „über“ (über Antrag, über Ersuchen, über Aufforderung и др.). В то время как в языке прессы, в том числе, в авторитетных изданиях, например,

„Standard“, этот вариант в значительной степени вытеснен принятым в качестве нормы в Германии вариантом с „auf“:

VfGH hebt **über Antrag** des OGH Bestimmungen des Fortpflanzungsmedizingesetzes auf [Официальный сайт Верховного суда Австрии].

„Wahlkarten gibt's **auf Antrag**“; ÖVP kritisiert FPÖ [www.meinbezirk.at].

Анализ подобных моделированных сочетаний в устной речи носителей австрийского варианта немецкого языка представляется нецелесообразным, поскольку они относятся к официально-деловому стилю и поэтому более характерны для письменной речи. Однако в перспективе мы планируем рассмотреть изменения, которые затронули другие устойчивые по форме предложно-именные сочетания, в частности, конструкции с предлогом „zu“ и абстрактным именем существительным (часто названием праздника) в значении «к определённому моменту времени» (zu Ostern, zu Neujahr, zum Jahreswechsel и др.).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в австрийском варианте немецкого языка непрерывно происходят изменения под влиянием немецкого языка Германии, в том числе на грамматическом уровне. Данные изменения наблюдаются, прежде всего, в речи молодого поколения, а также в языке прессы. Неравномерное вытеснение австрийских вариантов вариантами из немецкого языка Германии связано с различной степенью распространения диалекта, а также с культурной близостью к Германии отдельных регионов.

статья выполнена в рамках стажировки в Институте гуманитарных наук г. Вена, Австрия (Institut für die Wissenschaften vom Menschen) при поддержке гранта Благотворительного фонда культурных инициатив (Фонда Михаила Прохорова)

1. Duden. Österreichisches Deutsch. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 2008, 52 S.
2. Peter, Klaus. Sprachliche Normvorstellungen in Österreich, Deutschland und der Schweiz. In: Dimensionen des Deutschen in Österreich: Variationen und Varietäten im sozialen Kontext / Alexandra N. Lenz, Timo Ahlers, Manfred M. Glauninger (Hrsg.). Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2015, S. 123 – 147.
3. Wiesinger, Peter. Das österreichische Deutsch in der globalisierten Umwelt: Wandlungen durch bundesdeutsche Einflüsse. In: Dimensionen des Deutschen in Österreich: Variationen und Varietäten im sozialen Kontext / Alexandra N. Lenz, Timo Ahlers, Manfred M. Glauninger (Hrsg.). Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2015, S. 91-122.

Semenova E.M.

«Uniformity – diversity» as the basic archetypical metaphorical opposition of American linguistic culture

SPbUTME

(Russia, Saint-Petersburg)

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-12

idsp: 000001:spc-26-03-2018-12

Over the last decades more and more countries throughout the world have been facing increasing ethnic, cultural and linguistic diversification within their borders. It's becoming crucially vital to come to terms with these changes, which are now occurring not only in policy but our everyday life as well. A great deal of research in the Humanities is focusing nowadays on a range of topics related to multiculturalism from the perspectives of different disciplines among which linguistics occupies one of the prominent places.

Modern forms of the world perception, broadening and making endless the borders of cognition due to the developing of new technologies and mass-media means of transmitting information at the same time “deactualizes” the necessity to “switch on” the individual senses

of the cognizing subject. Being widely informed, the modern person loses the ability to feel the experience of the community he belongs to.

As the feeling, according to Ortega-and Gasset is “the ability to percept the distinctions, which catches the diverse and changeable but getting blunt and blind in front of stable and constant” [3], it seems quite logical to suppose that metaphor, as the means of perception the world through the feelings can be regarded as the phenomenon giving a real chance to “catch” constantly changing Parts constituting the comprehensive Whole.

It should be mentioned that a great number of scientists regard metaphor not only as a linguistic phenomenon but as one of the world conceptualization means, and, in addition, as the way to create new meanings. Subsequently, the determination of metaphor status as a lingo-cultural category seems to have been still topical.

Special interest is being paid nowadays to so-called archetypical metaphor (M. Osborn’s term) as it seems that the addressing to universal axiological reference points can help throw the light on the role of metaphor in the process of philosophical comprehension and conceptualization of the “being” by the individual who belongs to this or that culture [4,5]. That’s why the phenomenon of national unity as well as diversity is supposed to be better viewed through such linguistic means as metaphor due to its ontological nature.

This idea definitely correlates with the basic archetypical opposition of American linguistic culture «UNIFORMITY – DIVERSITY», which being represented by various metaphors, is likely to be regarded as a promising way to find out some of the consistent patterns and peculiarities of the multicultural American society.

The research made demonstrated that while describing American Nation the speakers appeal to such metaphorical images as “melting pot”, “vegetable soup”, “salad bowl”, “ethnic stew”, “tomato”, “dressing” and “fabric of one America” each of which reveals a certain vision of the multinational American society in different periods of its history. Thus, the necessity to keep cultural identity led to transforming the “dead” metaphorical image of “melting pot” (where all the nationalities “melt” into one substance) into “salad bowl” (where the mixture of a multitude of ingredients presupposes the ability to “save” their own ‘taste’).

L. Lobeva’s study dealing with multiculturalism and nationality minorities problem in Prague University (Check Republic), we see the following speculation concerning American Nation origin:

«The shortages of the melting pot and salad bowl paradigms can be expressed in the following summarizing parables: In the case of the melting pot the aim is that all cultures become reflected in one common culture, however this is generally the culture of the dominant group - I thought this was mixed vegetable soup but I can only taste tomato. In the case of the salad bowl, cultural groups should exist separately and maintain their practices and institutions, however, “Where is the dressing to cover it all?” Hopefully the solution may be offered by the concept of the ethnic stew where all the ingredients are mixed in a sort of pan-Hungarian goulash where the pieces of different kinds of meat still keep their solid structure» [2].

For a long period of time American nation formation was associated with a “melting pot” image, in which different “metals” (peoples having settled on the American continent searching for a better life), after having undergone high temperatures (trials they had to go through), melted (lost their unity) and organized a new conjunction (universal community called American nation).

Such kind of metaphorical understanding of American nation origin points out to the fact that settlers were ready to refuse from their Motherland for the sake of the opportunity to start a new life and realize their American Dream. This type of conceptualization correlated with the cultural assimilation theory and was actual until the year 1908 (when a new wave of Western Europe immigrants came to the USA), but with the change of the social-political situation connected with the restrictions introduced to the entry in the country and no wish to

be assimilated with the other races and people on the part of the Europeans, this conceptualization seemed more and more argumentative.

The hesitations concerning this metaphorical model are actualized in the given abstract by means of the proposition «I thought this was mixed vegetable soup but I can only taste tomato», in which the collocation «mixed vegetable soup» represents an ideal model of the state where all the peoples (vegetables) have equal opportunities for self-expression being the UNITY (soup), and the phrase «but I can only taste tomato» explicits the disappointment caused by the real state of things in the country where only one, European race (tomato) dominates.

The urgency of keeping cultural identity and the wish to escape the losing of the “roots” initiated the occurrence of another metaphorical image – «the salad bowl», which helps to visualize the American Nation concept in terms of a dish where the mixture of plentitude of ingredients (cultural interaction of various peoples) presupposes saving of the individual taste of each distinct component (the keeping of cultural peculiarities, traditions and customs of all migrated peoples).

Such type of metaphorical conceptualization highlights (G”. Lakoff’s term) the idea of cultural distinctiveness) [1], “shadowing” the conceptual foundation of the integration phenomenon which is the peculiar feature of American Nation. Speaking metaphorically, it’s unclear “what the salad is covered by” (Where is the dressing to cover it all?).

This brief analysis shows that the idea of cultural distinctiveness reflected upon the integration phenomenon and having been dramatically popular for a substantial period of time has lost its meaning due to the inevitable social changes we can observe through metaphor used in lingvo-cultural context.

To sum up, it can be mentioned that the article discovers the idea of metaphor as an epistemological and ontological category representing the person’s ability to realize the «being» as the whole entity consisting of numerous distinct elements.

The author distinguishes the basic archetypical American lingvo-cultural model UNIFORMITY - DIVERSITY, which is regarded as a universal philosophical category revealing its own particularity while being applied to the American world image notion.

The ontological essence of archetypical metaphor proved to provide the comprehension variety of innermost principles of Genesis account and let us notice the universal nature of Human in diverse conditions of His cultural manifestation.

1. Lakoff G., Johnson M. Metaphors we live by. University of Chicago Press: 1980; 2003. – 256 p.
2. Laubeova, Laura. Melting Pot vs. Ethnic Stew. Encyclopedia of the Worlds Minorities [Электронный ресурс] URL: <http://www.tolerance.cz/courses/text> (дата обращения: 20.12.2017).
3. Ortega-and-Gasset X. Two main metaphors // Esthetics. Philosophy of Culture. M.: The Art. pp.-203-218.
4. Osborn M. Archetypal Metaphor in Rhetoric: The Light-Dark Family // Quarterly Journal of Speech. 1967. Vol. 53.
5. Osborn M., Eninger D. Metaphor in Public Speech // Political Linguistics 1 (35). – 2011. pp. 244-253.

РАЗДЕЛ II. КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Баланчук А.Н.

Влияние системы ценностей поколения Z на формирование и продвижение брендов

*Российский экономический университет им. Г.В. Плеханова
(Россия, Москва)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-13

idsp: 000001:spc-26-03-2018-13

В настоящее время потребителям предлагается большое количество товаров и услуг. При этом одной из главных задач, стоящих перед производителями и продавцами товаров и услуг, является их продвижение товара, так как при существующем многообразии потребителю достаточно сложно выбрать такой товар или такую услугу, которые бы соответствовали его потребностям и ожиданиям. Закономерным и логичным решением данной задачи является продвижение товаров и услуг, одним из направлений которого является брендинг, то есть разработка и продвижение брендов.

Понятие бренда широко известно как в профессиональной среде, так и среди потребителей. Вопреки распространенному мнению, бренд не является тем, что подразумевается под категориями «логотип», «дизайн», «реклама» или «маркетинг». В профессиональном понимании бренд – это «совокупность всех эмоций и ощущений, связанных с продуктом, сервисом или компанией в целом, создающих определенный комплекс ожиданий». Иными словами, бренд – это то, что потребитель ощущает по отношению к продукту, сервису или компании.

Бренды имеют огромное значение для бизнеса. Они влияют на поведение потребителей, двигая вверх спрос, цену и, соответственно, маржу. Это, в свою очередь, позволяет достичь большей доли на рынке и повышает стоимость компании. Этот эффект имеет особенное значение в сферах, в которых функциональные различия между продуктами минимальны. Также сильный и известный бренд также может вызывать феноменальную, иногда иррациональную, лояльность клиентов [1].

Таким образом, настоящий бренд пользуется хорошей репутацией, которая может возникнуть в сознании людей. Тем самым бренд помогает отличать товары и услуги с одинаковыми функциями и очень часто брендовые товары и услуги выигрывают на рынке у тех товаров и услуг, которые не имеют свое имя. Также преимуществом бренда является направление товаров или услуг на определенных потребителей. Так, если компания создает ряд различных товаров или услуг для различных потребителей, то эта компания может выиграть, поскольку существуют изменения потребительских предпочтений на рынке.

При этом не каждый товар или услугу можно назвать брендом. Для того, чтобы продукция приобрела статус бренда, нужно проводить исследования:

1. Необходимо исследовать рынок и выявить потребность покупателей, которую никто из производителей еще не смог удовлетворить.
2. Концепция бренда должна быть увлекательной. Необходимо, чтобы представление товара было близко сложившимся в исследуемой категории товаров практикам, иначе товар или услуга рискуют быть непонятыми.
3. Узнаваемость – успех бренда. Для этого нужна рекламная кампания, при этом в современных условиях важно обращать внимание на рекламу в Интернете (что немаловажно в условиях, когда Интернет

становится основной информационной средой вместо радио и телевидения).

4. Продвижение нового бренда должно обеспечить его массовость.

Следует также отметить, что брендообразование не может обойтись без знания истории и культуры страны, а также без изучения психологии покупателя, где продаются и производятся товары [2].

В целом, бренд окружает людей уже везде и имеет большое влияние на потребителей. Он может вытеснять подобные товары и услуги на рынке только за счет имени.

Исследования рынка, разработка товарной и ценовой политики компании и рекламы могут позволить создать бренд для товара и услуги, сделав их более привлекательными для потребителей и их отдельных групп [3].

Одной из таких групп в настоящее время является поколение людей, родившихся на рубеже XX и XXI веков, для обозначения которого применяется термин «поколение Z» или «цифровое поколение».

Появление поколения Z неразрывно связано с научно-техническим прогрессом, который к настоящему времени сформировал единое цифровое пространство с возможностью получения практически любой информации в реальном времени во многих точках мира. Этому способствует и то, что информацию можно не только получать, но и управлять ей с мобильных цифровых устройств (планшеты, смартфоны, портативные компьютеры и др.) Таким образом, в настоящем времени информационные ресурсы являются не только лишь средством получения информации, но также и единым мультимедийным и культурным пространством, формирующим образ жизни нового поколения.

Уникальностью данного поколения является то, что оно является первым поколением, выросшем на подобных ценностях. Уже с рождения они имеют неограниченный доступ к единому цифровому пространству, реалии и культурные явления которого стали неотъемлемой частью жизни современного человека [4, 5].

В РЭУ им. Г.В. Плеханова были проведены исследования, направленные на исследование запросов поколения Z и выявление отношения поколения Z к рекламе как способу продвижения брендов, представленное в таблице 1 в виде взаимосвязи особенностей поколения с возможностью их учета в рекламных кампаниях и брендообразовании и, как следствие, в продвижении брендов [5].

Полученные данные учитывают особенности, которые сформировались у современной молодежи как представителей поколения Z и могут быть рекомендованы к внедрению в деятельности рекламных и маркетинговых служб, а также аналогичных структур, занимающихся продвижением брендов в рамках отдельных организаций. Следует отметить, что данные структуры уже озадачились созданием брендов, ориентированных на поколение, которое будет доминировать на потребительском рынке в скором времени. На них будет ориентирована реклама, под них будут позиционироваться бренды. Таким образом, интересы поколения Z будут задавать тон в маркетинге и брендинге следующие несколько лет до появления новых тенденций в данной сфере.

Таблица 1

Возможности учета системы ценностей поколения Z в рекламных кампаниях и брендообразовании

Особенности поколения Z	Возможности их учета в рекламных кампаниях и брендообразовании
Отвергают навязчивые идеи	Сократить количество рекламы
Активные пользователи социальных сетей	Размещать рекламу в социальных сетях
Восхищение музыкой и фильмами	Рекламные ролики должны быть похожи на клипы или короткие фильмы

Хорошо развиты творческие способности	Привлекать молодёжь к участию в рекламных акциях
Ценят эстетическую составляющую	Стремиться к оригинальным дизайнерским решениям
Чаще пользуются мобильным телефоном, реже СМИ	Активное использование смс-рассылки в рекламной кампании, размещение в СМИ
Быстро оценивают, лучше воспринимают 10-секундные рекламные ролики	Сократить продолжительность рекламных роликов
Ценят индивидуальные особенности, противники универсального	Подчеркивать уникальное, учитывать национальные особенности реципиентов

1. Что такое «бренд» и почему он важен для вашего бизнеса? [Электронный ресурс] // Артур Арутюнян. О брендах и маркетингах. – 2015. – Режим доступа: <http://www.artur-arutiunian.com/blog/2015/1/16/guh2u0i7fceobfdx96n86jlaqai9n9> (дата обращения: 19.03.2018)
2. Рожина Е.Ю. К вопросу о брендбилдинге в России и за рубежом в контексте обучения профессиональному иностранному языку / Е.Ю. Рожина, И.В. Селиванова // Современные тенденции в образовании и науке: сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции (Тамбов, 28.12.2014 г.): в 14 ч. – Ч. 10. – Тамбов: ООО «Консалтинговая компания Юком», 2014. – С. 94–99.
3. Кирдяшкина К.Е. Бренд-менеджмент: влияние на продвижение товара / К.Е. Кирдяшкина, О.Е. Чудинов // Фундаментальные и прикладные исследования в современном мире. – 2016. – № 13-2. – С. 43–44.
4. Атаджанов М. Переходное поколение в современном социуме: от поколения икс к Интернет-поколению / М. Атаджанов // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2015. – № 4 (8). – С. 69–73.
5. Рожина Е.Ю. Поколение Z как потребители товаров и услуг / Е.Ю. Рожина, И.В. Селиванова // Российское предпринимательство. – 2017. – Т. 18, № 24. – С.4289–4300.

Пржиленская И.Б., Шогенцукова Е.М.

Канонический кризис российской поэзии и прозы XXI века в контексте массовой культуры потребления

*Московский педагогический государственный университет
(Россия, Москва)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-14

idsp: 000001:spc-26-03-2018-14

На обывательском уровне идея кризиса современной российской литературы активно обсуждается. Кризис отмечается не столько в области прозы, сколько в области поэзии. Примечательно, что XXI век, век информационных технологий, предоставляет широкий простор для дискуссии на разных уровнях, чему способствует общедоступность сети Internet и широкий спектр виртуальных площадок. Свободно высказаться можно в любой плоскости, предполагающей комментарии, будь то сайт с профессиональной литературой или пустой слот комментария под аннотацией на сайте книжного магазина.

Предельно четко обозначил рамки поиска завязки современного литературного кризиса профессор кафедры русской литературы МГУ, М.М.Голубков в статье «Парадигмы современной литературы»: «Изменение культурного статуса литературы привело к потере важнейшей ее функции: формирования национального сознания, рефлексии о национальной судьбе <...> виновата не словесность, не художник, который больше не хочет быть «зрячим посохом», но объявляет себя беллетристом, — виновато общество, распавшееся на первичные элементы и утратившее потребность (или способность?) к саморефлексии и самоидентификации — не только посредством литературы, но и других сфер общественного сознания» [Г].

Возможно, в основе трудностей неоднозначного восприятия россиянами современного искусства во всех его ипостасях лежит постсоветский кризис,

общественная травма, на которую наложился отпечаток массового сознания. Именно массовый критический отклик, если можно использовать подобный термин в данном контексте, отличается безапелляционностью трактовок; эту оценочность можно развести в дихотомию «хорошо» - «плохо» без индифферентной переменной. Бессистемная организация современной литературы объясняется ее молодостью и построением новых канонов. Идеологическая картина советской пропаганды трансформировалась в революционный для восприятия период конца XX века и ожидаемо взяла курс на демократию. В таком случае неудивительно, что резкий перелом мировоззренческих настроений исказил каноническую картину в литературе. Жанровая взаимосвязь функционирует в общемировой сетке, когда как идея общественной действительности имеет точечный прицел на фокус-группу читателей. Борьба литераторов со вседозволенностью принесла свои плоды к началу нулевых, когда писательская самоорганизация преодолела период своего кризиса. Отсутствие цензуры и отказ от идейного зашоривания восприятия позволили надстраивать многослойные смыслы сначала в прозе, а затем и в поэзии. Т.Толстая, В.Пелевин, В.Сорокин, Д.Быков и многие другие выдающиеся фигуры мира прозы занялись смелыми экспериментами над словом и заложили фундамент для молодых писателей.

Начиная разговор об оценках искусства, мы не планируем прибегать к прибору «Поэтического метронома», беспристрастно оценивающего ритмы и рифму на основе закономерностей языковой стройности, но рассматриваем тему с точки зрения зрителя – общества, реципиента творчества.

О феномене массы и массового сознания начали научно говорить в последней четверти девятнадцатого века: Г.Лебон, Г.Тард, Э.Дюркгейм, Х.Ортега-и-Гассет, Э.Канетти, С.Московичи и другие научные деятели. Говорили по-разному, но сходились в очевидном: массовое сознание легко подвержено агитации и критично в своих оценках. Масса либо любит, либо ненавидит, и у массы свои культурные потребности. Характер этих потребностей можно раскрыть, опираясь на критерии массовой культуры: зрелищность, доступность для понимания (простота), стереотипность, способность воздействовать на бессознательное восприятие, тенденциозная, «хитовая» направленность; развлекательная, либо критическая злободневность.

Для литературы очень важен подход читателя, где читатель – априори критик. К беспристрастному чтению вне писательского контекста призывал Р.Барт в своем знаменитом постструктуралистическом эссе «Смерть автора», где говорится в частности и о том, как биографические контексты способны «наложить ограничения на текст». При всем удобстве для обоснованной критики, данный способ освоения литературного текста, по мнению Барта, является крайне неточным, так как автора и текст не следует рассматривать посредством наложения. Склонность искушенных читателей настраивать фокус на произведение через оптику биографии дает им – читателям – власть над произведением, в первую очередь, в вариациях его осмысления, трактовке и рефлексии. Для современной литературы подобная свобода выбора у читателя, на наш взгляд, чревата искажением открытых посылов, так как жанровые рамки далеко не всегда определяют рамки контекстуальные. Двадцать первый век еще не дал литературе окрепнуть и позволить писателю самому формировать общественное мнение о произведении и тексте как таковом. Читатель нашего времени уверен, что свое мнение формирует самостоятельно, не под влиянием эпохи.

В этой связи уместно сказать, что для массового потребителя элитарная литература не имеет связи с читателем. К сожалению, она во многом не стыкуется с читателем даже для искушенного зрителя. Многослойность повествования и разность смыслов приводит к «преобладанию контекста над текстом<...> отсюда прямая дорога к разрыву с читателем, которому неинтересен кулуарный быт, выплеснутый в тексты, и

цитатные шарады, которые поэты загадывают друг другу, не заботясь о том, что эти тексты может прочесть также кто-то посторонний» [М.Генделев].

Кризис российской поэзии связан с популяризацией, так называемого велибра (неовелибра). Свободное стихосложение, значительно отличающееся от белого стиха, является любимой формой современных поэтов, становится «оплотом чувственности», невыразимым в канонических законах рифмования и в пределах цензурных границ. Состоятельность велибра как формы в двадцатом веке, очевидно, была связана с бесконечной любовью к экспериментам. К примеру, футуристы, провозгласив «манифест футуризма», призывали не только к слову любых поэтических канонов, но и к упразднению логической речи в принципе. Один из самых известных верлибров пера Алексея Крученых звучит следующим образом:

дыр булщыл
убешщур
скуп
вы со бу
р л эз

Бессмысленное с первого взгляда сочетание гласных и согласных А.Крученых обозначил как начало «заумного языка», а дату написания (декабрь 1912 года) – датой создания новой речи. Ироничное, нарочито искаженное, построенное на отрицании настоящего и взгляде в будущее обращение к миру ярко прослеживается в творчестве и, само собой, выходит за пределы всех классических форм. «Заумному языку», например, было посвящено несколько серьезных работ, одна из которых – это монография американского литературоведа, русиста, Янечека Джеральда. Труд под названием «ZAUM: The Transrational Poetry of Russian Futurism» был издан в Сан Диего в 1996 году. К примеру, знаменитое четверостишие из «Алисы в Зазеркалье» - тоже стихотворение на «зауме», но зарубежного образца.

Однако же не только футуристы тяготели к верлибру, весь Серебряный век русской поэзии был увлечен экспериментами над каноном. У рядового читателя двадцать первого века, который не погружается в контекст, нет представления о том, что Серебряный век – век своеобразного белого стиха, а представление о том, что нынешняя поэзия не знает законов ритма и рифмы – есть. Соответственно, напрашивается вопрос: поэту действительно тесно в рифме или это тенденция?

«Верлибр стоит оценивать не только как литературное явление. Но и как явление социальное. Он позволяет самым широким массам почувствовать себя поэтами, общественно-значимыми личностями. Написание верлибров делает человека полноценным художником, в то время как написание плохих силлабо-тонических стихов плодит ряды графоманов» - отзываясь о «новой поэзии» Евгений Степанов – литератор, издатель, кандидат филологических наук, докторант РГГУ [. Спроецировав данное утверждение на проблему потребностей массового общества, поднятую в данной статье, хочется заметить, что в прерогативу массы входит не только потребление продуктов культуры, но и сотворчество. Интернет, как уже было сказано в начале, дает бесконечное пространство для публикации текстов. Интернет-страница есть у каждого начинающего или выдающегося поэта, музыканта, прозаика, художника, дизайнера, архитектора, инноватора, но, тем не менее, публикация произведений в открытых источниках не дает «статус» профессионала. Статья, опубликованная в интернет-дневнике, не прошедшая редактуру, регистрацию в заверенных источниках, процедуру издания, фактически и не имеет авторства в классическом понимании. Автор в интернете растворяется, становится анонимным. Хорошо это или плохо – сложно сказать.

В сложностях публикации кроется следующая проблема новой литературы. Создание образа профессионального поэта или прозаика – сложный механизм,

состоящий не только из написания и издания, как, допустим, функция самиздата, но и непременно из продвижения автора специальными литературными агентами. Процедура эта дорогостоящая, множество талантливых и перспективных авторов не имеют финансовой возможности продвигаться официально. Гранты на издание книг, как и любые другие, имеют свой ряд условий, большой конкурс и специфический охват аудитории, поэтому интернет и стал основной площадкой, как для пишущих, так и для читающих. Такие поэты, как Кот Басе (Светлана Лаврентьева), Арчет (Андрей Кузнецов), Лемерт (Анна Долгарева), Вера Полозкова и другие получили известность благодаря сети Internet.

Для кого притягательна литература, построенная на руинах модернизма, неоднородная, злободневная, разножанровая? При всей «плоскости» потребностей массы, как заявлено в каноне, современную российскую литературу нельзя назвать плоской. Скорее, деление на жанры позволило каждому читателю найти книгу «по себе». Диссонанс между бумажными изданиями и интернет-публикациями, несомненно, существует. Авангардные тексты в основном публикуются в свободном доступе, тогда как в издательство поступает в большинстве своем то, на что имеется спрос. В данном случае отлажено работает закон спроса, хотя уместно было бы предположить, что в вопросах творчества резонно выдвинуть авторов как инициаторов предложения, на который, исходя из предложенных положений, формируется спрос у читателей.

Свободный стиль повествования, неограниченный жесткими рамками – остов литературы двадцать первого века. Текст требует еще большей свободы от всего: от формы, стиля, сюжета, рифм, иногда даже правил орфографии, пунктуации, синтаксиса; от контекста, ссылок, аргументации. Из пессимистичного тезиса о том, что новое столетие еще только в первой четверти, но постмодернизм как эпоха уже завершил свой виток, следует, что вскоре текст будет свободен и от читателя.

Постмодернизм, работающий на массы и с массами, опирается на стирание границ во имя воссоединения прошлого культуры с ее настоящим.. Образцы свободного стиха формируются с появлением подражателей, а канон структуры романа – с написанием типовых произведений. Как и любой вид искусства, литература так же находится в поисках, поэтому, безусловно, она существует и развивается. Неустойчивость потребностей толпы образует две резко конфликтующие точки зрения, и в этом разделении четко прослеживается возрастной признак: поколение, воспитанное на классике эпохи Просвещения и взрослевшее в эпохе модернизма, критикует современное искусство; поколение, воспитанное на классике модернизма и взрослеющее в эпохе постмодернизма, само является в процессе сотворчества, создавая время, в котором искусство происходит.

Порассуждав на тему кризиса литературы, хочется закончить словами М.М.Голубкова. В вышеупомянутой статье «Парадигмы современной литературы» он упоминает о дихотомии «горячих» и «холодных» культур К.Леви-Стросса, употребляя данные понятия в контексте современности: ««Горячая культура» полицентрична, каждый ее узел, вокруг которого группируются те или иные литературные явления, самоценен. В сущности, она не имеет центра и периферии. Современный литературный ландшафт ближе, скорее, к этому варианту. Разумеется, соблазн отнести нынешнюю культуру к «горячей» очень велик, но воздержимся пока...».

«Горячей» культура является тогда, когда ее потенциал востребован, когда общество нуждается в ее открытиях, когда искусство в целом и литература в частности оказывается значимым фактором общественного сознания, существенным обстоятельством национальной жизни. «Горячее» состояние не может быть следствием лишь процессов и явлений, имманентных литературе, но оказывается результатом национальной жизни в целом, ответом на общественные потребности. Нынешнее состояние литературы, когда общество не знает и не видит ее, вряд ли может

соответствовать «горячей» стадии. Напротив, многообразие литературных красок не востребовано.

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика: Поэтика: Пер. с фр/ Р. Барт. М.: Прогресс, 1989.-203с.
2. Голубков М.М.Парадигмы Современной литературы//Русская и белорусская литературы на рубеже XX-XXI столетий.Часть 1.-Минск:РИВШ.2007.-с.3-11.
3. Московичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс / С.Московичи. М.: 2011.-304с.
4. Степанов Е. Новый русский велибр: продолжение старых традиций // Дети Ра №2, 2010. (<http://magazines.russ.ru/ra/2010/2/st28.html>).

Чуркина Н.А.

Ценности материнства в гендерной ментальности

*Сибирский государственный университет телекоммуникаций и информатики
(Россия, Новосибирск)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-15

idsp: 000001:spc-26-03-2018-15

Аннотация

Ценность материнства традиционно относится к специфическим ценностям феминной ментальности. Женская ментальность, включающая ценности заботы, милосердия и добра, определяет особенности материнства как основы человеческого существования. Трансформация гендерной ментальности в современном обществе ведет к понижению значимости ценностей материнства и кризису семьи в целом.

Ключевые слова: материнство, архетипы, матриархат, ценности, гендерная ментальность.

В условиях кризиса семьи в современном обществе проблематика ценностей материнства представляется крайне актуальной. Исследование женских ценностей, составляющих содержание феминной ментальности, является актуальной темой социокультурного знания.

Зарождение этих ценностей обычно связывают с таким периодом человеческой истории как эпоха матриархата, в рамках которой значимость женского начала было особенно велика.

Архетип Матери, который с древности присутствует практически во всех человеческих культурах, воплощает базовые черты феминной ментальности. Материнство выражается в архетипических образах, связанных с символикой жизни, рождения и плодородия.

И.Я.Бахофен отмечал огромную значимость авторитета женщины в древности и утверждал, что «волшебство материнства» «выступает как действительно божественное начало любви, единения и мира» [7]. Высокая оценка ценностей «женского мира» способствовала утверждению в человеческом обществе заботы, милосердия и добра.

Утверждение подобных ценностей осуществлялось в рамках становления человеческого мышления на основе принципа дуальности. Уже с древности человек осмысливал окружающий мир посредством бинарных оппозиций – добро-зло, право-лево, мужчина-женщина и пр.

Одной из важнейших бинарных оппозиций, которые пытался осмыслить человек уже в глубокой древности – это оппозиция «жизнь-смерть».

Смерть представлялась первобытным людям пугающим и необъяснимым явлением, которого невозможно избежать. Противоположностью смерти была жизнь, происхождение которой также трудно поддавалось какому-либо объяснению. Тем не

менее, древний человек уже понимал, кто является создателем жизни, и это понимание воплотилось в женском культе.

Женское начало определялось в качестве объекта поклонения и воплощалось в «палеолитических Венерах». Это изображения женщин с подчеркнуто гипертрофированными признаками пола. По мнению С.Н.Попова, отсутствие лица у палеолитических Венер указывает на то, что это изображение групповых прародительниц [3, с. 177].

Многие исследователи подчеркивают космологическое значение подобных изображений, их ведущую роль в древней мифологии: «есть основания предполагать, что женщина-прародительница и ее материализованный в скульптурке образ ставились в сознании первобытного человека в центр мироздания, получали иерархию главного мифа о сотворении» [6, с. 158]. Таким образом, в женском культе воплотилась вера в могущество женского начала, дающего жизнь, что способствовало актуализации ценностей, свойственных материнству – заботливости, милосердия, доброты, терпения и пр. Эти ценности начинают рассматриваться как присущие всему женскому полу и становятся критерием оценки человеческого поведения в целом.

Однако позднее, в условиях патриархального общества, происходит переоценка ценностей и доминировать начинают ценности, составляющие второй полюс оппозиции «мужчина-женщина». Это такие ценности как «свобода, активность, способность к созданию нового», которыми «обладают только те существа, которые не выполняют репродуктивную функцию, то есть мужчины» [1].

Статус женщины становится вторичным, ей начинают приписывать такие качества как слабость, иррациональность, зависимость, ограниченность и пр., а репродуктивная функция определяется в качестве ведущего смысла жизни для каждой женщины. По словам Ж.Липовецкого в древности признанную бесплодной женщину настоящей женщиной не считали: она таковой сделается только после того, как станет матерью [2, с. 150].

В то же время массовая многодетность в патриархальном обществе сделала ценность человеческой жизни очень низкой, поэтому репродуктивная функция также теряет свою прежнюю значимость.

В общественном сознании происходит воспроизводство представлений о женщине как, прежде всего о матери, что способствует укоренению патриархальных взглядов на содержание феминности и маскулинности. По словам М.В.Тулузаковой, «при таком подходе талант и творческие силы женщин могут выражать себя исключительно в «обихаживании» мужа, детей и семьи» [5, с. 235].

Трансформация общественных ценностей, которая отражала «быстрый рост значимости личностных ценностей, узаконивание наемного женского труда, контроль над рождаемостью» [2, с. 199] привела к ослаблению значимости ценности материнства. В связи с доминированием мужского начала и идеализацией маскулинного, ценности феминной ментальности, в том числе и материнство, теряют свою ведущую роль.

В числе культурных вызовов, оказывающих влияние на трансформацию ценностей материнства – «женская эмансипация, потребительская парадигма культуры, рождающая черты крайнего индивидуализма и эгоизма, демографический кризис» [4, с. 308].

Такая ситуация, свойственная не только нашему обществу, вызывает определенные опасения и у западных исследователей. Так, немецкая исследовательница Г.Куби отмечает, что в большинстве европейских стран за последние 40 лет рождаемость опустилась гораздо ниже уровня воспроизводства населения [8].

Современная женщина во многом воспринимает материнство как препятствие в становлении своей профессиональной карьеры, а ребенка как источник проблем.

Молодые люди предпочитают откладывать рождение ребенка на более поздний срок, отдавая предпочтение учебе, работе, развлечениям и пр. Это приводит к падению рождаемости и ослаблению ценностных оснований фамилизма.

Таким образом, перед современным обществом встает актуальная задача – формировать значимость ценности материнства у представителей молодого поколения, укреплять моральные ценности молодежи и возрождать актуальность традиций многодетности среди молодежи.

1. Андреева П. А., Ромаха Н. И. Культурно философские воззрения на природу «Женского мира» //Аналитика культурологии. – 2007. – №8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturno-filosofskie-vozzreniya-na-prirodu-zhenskogo-mira> (дата обращения: 24.03.2018).
2. Липовецкий Ж. Третья женщина [Текст] : незыблемость и потрясение основ женственности / Жиль Липовецкий ; Пер. с фр. и послесл. Н. И. Полторацкая. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2003. – 499 с.
3. Попов С.Н. Матрилинейность у приматов и полевые изображения женщины //ОНВ. – 2007. – №1 (51). – С. 176–180.
4. Тронина Л. Н. Кризис современного материнства как выражение кризиса нравственных ценностей //Научные ведомости БелГУ. – Серия: Философия. Социология. Право. – 2010. – № 14 (85). – С.307–310.
5. Тулузакова М.В. Патриархальность и маскулинность как принцип организации гендерных отношений в российском обществе//Вестник Саратовского государственного технического университета. – 2011. – № 1. – том 4. – С. 233–238.
6. Фатыхов С.Г. Фетишизация и трансформация в женские божества матерей-прародительниц //Вестник ЧГАКИ. – 2005. – № 2 (8). – С. 157–164.
7. Фромм Э. Забытый язык. Иметь или быть? / пер. с нем. и англ. – М.: АСТ, 2009. – 442 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/fromm/7/ (дата обращения: 24.03.2018).
8. Kuby G. The Global Sexual Revolution – Destruction of Freedom in the Name of Freedom. Angelico Press, USA, 2015. – 302 p. Электронный ресурс. Режим доступа. http://www.christendom-awake.org/pages/book-promotions/global-sexual-revolution/978-1-62138-154-9_int-2.pdf (дата обращения: 24.03.2018).

Шумская О.А.

Тесты как средство контроля развития навыков учащихся на уроках английского языка

*МОУ « СОШ №1»
(Россия, Валуйки)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-16

idsp: 000001:spc-26-03-2018-16

Интерес к изучению иностранного языка во всех странах мира в последнее время значительно возрос, т.к. это не дань моде, а процесс, который жизненно необходим. Владение иностранным языком является незаменимой составляющей образования успешных людей. В связи с этим встает вопрос о качестве обучения иностранному языку. Это всегда было и продолжает оставаться важнейшей проблемой. Каждая историческая эпоха разрабатывает свою собственную модель образования. В данный период времени на одно из первых мест в решении этого вопроса выдвигается тестирование, как один из видов контроля оценки качества обучения иностранному языку.

Тесты являются наиболее экономной формой контроля. Целью контроля является определение качества усвоения учащимися программного материала, диагностирование и корректирование их знаний и умений, воспитание ответственности к учебной работе [1, с. 24].

Основное отличие теста от обыкновенной контрольной работы состоит в том, что оценка, которая выставляется по итогам тестирования, отличается большей объективностью и независимостью от мнения учителя. А оценка за выполнение традиционной контрольной работы, практически всегда основывается на впечатлении

учителя, которое бывает не всегда свободно от его личных симпатий или антипатий по отношению к ученику.

Слово тест в английском языке обозначает «испытание, проба, эксперимент, проверка». В современной отечественной методической литературе встречаются разные определения теста.

С. И. Воскерчмян считает, что «тест - это кратковременное, технически просто обставленное испытание, проводимое в равных для всех условиях и имеющее вид такого задания, решение которого поддается количественному учету и служит показателем степени развития к данному моменту известной функции у данного испытуемого» [2, с. 28].

И. А. Цаттурова: «тест - это централизованный, формализованный письменный контроль, который дает возможность определить основные параметры качественного и количественного состояния обученности учащихся на каждом этапе обучения» [3, с. 8].

Э. А. Штульман, считая тест методом эксперимента, определяет тест так: «методический тест - это контрольное задание (задания), проводимое в равных для всех условиях, длительность и характер которого строго соотнесены с объективными факторами и результаты выполнения которого подвергаются количественной оценке, являясь показателем определенных итогов учебного процесса к моменту данного теста» [4, с. 46].

И. А. Рапопорт предполагает: «тест - это самым тщательным образом подготовленная в соответствии с определенными разработанными правилами, прошедшая предварительную экспериментальную проверку и специальную процедуру для ее улучшения, имеющая достаточные характеристики своей эффективности совокупность вопросов и заданий, предъявляемых испытуемым целью квазиметрического выявления социальных, психических и психофизиологических характеристик его личности, отличающаяся формализацией ответов испытуемых, выделением в них части, несущей наибольшую информационную нагрузку, что ускоряет, облегчает и объективизирует их последующий анализ, обработку и интерпретацию» [5, с.44].

Чаще всего под тестом понимается подготовленный в соответствии с определенными требованиями комплекс заданий, прошедший предварительное опробование с целью определения его показателей качества и позволяющий выявить у тестируемых степень их языковой (лингвистической) и речевой (коммуникативной) компетенции, и результаты которого поддаются определенной оценке по ранее установленным критериям [6, с. 25].

Систематическое тестирование стимулирует активность и внимание учеников на уроке, повышает их ответственность при выполнении учебных заданий. Результаты проверки тестов анализируются учителем и служат для него, с одной стороны, показателем уровня знаний учащихся, а с другой – самооценкой работы самого учителя, что позволяет ему внести необходимые изменения в процесс обучения и тем самым предупредить повторение ошибок школьников.

Основоположником первого педагогического теста считается американский психолог Э. Торндайк. Так 1915–1930 годы в Америке характеризуются как настоящий бум в развитии тестологии. В 20-е годы XX века проблемой разработки тестов вплотную занимались и видные российские ученые: М.С. Бернштейн, П.П. Блонский, А.П. Болтунов, С.Г. Геллерштейн, Г.И. Залкинд, И.Н. Шпильрейн, А.М. Шуберт и др. А начало 30-х годов прошлого века стало временем массового использования тестов. Но к сожалению, были допущены ряд серьезных ошибок в практике их применения, что нанесло определенный ущерб школе. Считается, что России не следует ориентироваться на западные страны, т.к. это может привести к потере Россией специфики своего образования и прежде всего его фундаментальности. Действительно, тестирование нельзя назвать универсальным методом проверки знаний, но оно должно

вписаться в существующую систему педагогического контроля, чтобы оптимально ее дополнить и преодолеть существующие проблемы.

Тестирование имеет следующие преимущества перед другими методами педагогического контроля:

- тест является довольно действенным и экономным средством контроля;
- при выполнении теста все учащиеся поставлены в равные условия — они работают в одно и то же время с одинаковым по объему и сложности материалом;
- выполнение теста занимает немного времени, что делает возможным его проведение практически на любом занятии;
- тест дает возможность включать большой объем материала и контролировать его усвоение, а также наличие отдельных умений пользования этим материалом;
- тест снижает влияние на результаты тестирования таких факторов как настроение, уровень квалификации и др. характеристики конкретного учителя;
- высокая объективность и, как следствие, большее позитивное стимулирующее воздействие на познавательную деятельность учащегося;
- осуществление принципа индивидуализации и дифференциации обучения благодаря использованию адаптивных тестов;
- облегчение процесса интеграции системы образования страны в европейскую.

Тестирование в обучении иностранному языку проводится для выявления:

- 1) уровня достижения в определенном виде деятельности;
- 2) способностей к определенному виду деятельности;
- 3) трудностей в овладении тем или иным видом деятельности и возможных способов их преодоления.

В практической деятельности преподавателям чаще приходится встречаться с тестами первой группы. Такие тесты могут измерять общие умения в речевой деятельности или достижения определенного уровня умений в процессе усвоения конкретного курса обучения.

Тесты делятся на тесты предварительного контроля, тесты текущего контроля, тесты итогового контроля.

- Итоговые тесты предназначены, для того чтобы объективно подтвердить достигнутый учащимися уровень обученности.
- Тематический тест призван способствовать улучшению самого учебного процесса.

Тестирование является значительным шагом на пути развития методики контроля за усвоением учащимися учебного материала, но оно не должно и не может заменить традиционные методы педагогического контроля, оно лишь должно дополнять их. Это позволит осуществить подготовку учащихся к ЕГЭ, даст возможность России присоединиться к Болонскому процессу и предоставить учащимся российских школ возможность поступать в учебные заведения других стран, а также, сохранить специфику российского образования. Хочется верить, что грамотный и систематически организованный контроль знаний повысит познавательную активность и мотивацию к изучению иностранного языка у учеников.

Тест для промежуточного контроля по английскому языку по теме "Семья" **5 класс**

1. Прочитайте письмо мальчика Вовы о себе и своей семье. Расставьте части текста по порядку так, чтобы получился связный рассказ. Заполните таблицу.

- a. In the evenings I read or watch TV. I go to bed at nine o'clock. I'm always very tired after my busy day.
- b. After lunch I ride my bike and then I do my homework. When Dad comes home, he works in the garden. I usually help him.
- c. I'm Vova and I'm from Russia. I live with my mum, my dad, my grandma and my brother. Our house is in a small village.
- d. Then I walk to school with my friend. We have lessons all morning, but when we need a break we stop working and do some exercises. Lessons finish at lunchtime, and I go home.
- e. Mum and Dad go to work every day. My grandma looks after the house. She makes breakfast every morning. I usually have bread and tea with honey.

1	2	3	4	5

2. Выполните задание после текста.

1. Vova lives in Russia with.....

- a. his parents
- b. his parents and his sister
- c. his parents, grandmother and brother

2. Vova's family lives in

- a. a big city
- b. a small town
- c. a little village

3. For breakfast Ivan usually has

- a. meat and pasta
- b. bread and ham
- c. sweet tea and bread

4. Vova usually does his homework...

- a. after school
- b. after lunch
- c. after riding his bike

5. During the busy day Vova helps....

- a. his father and his mother
- b. only his father
- c. his parents and his grandma

1. Апанасенко Г.А. Педагогический контроль // Педагогика. — 2008. — № 4. — с. 23—25.
2. Воскерчян С. И. Советская педагогика. - 1963. - №10.- С. 28 - 37. 49.
3. Коккота В.А. Лингводидактическое тестирование. М.: 1989. - с. 7- 37, с.130
4. Штульман Э. А. Функции эмпирических методов исследования. Сов. педагогика. М.: 1986, № 3. - с. 46 – 52.
5. Рапопорт И.А., Сельг Р., Соттер И. Тесты в обучении иностранным языкам в средней школе. Таллин.: 1987. - с. 44
6. Кадневский В.М. История тестов. М.: 2004.- с.25

РАЗДЕЛ III. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Овчинова А.В.

Формальная композиция, как геометрический закон изобразительного искусства

*Магистрант ПИ ТОГУ
(Россия, Хабаровск)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-17

idsp: 000001:spc-26-03-2018-17

Возникновение понятия «форма» уходит далеко в прошлое в учения Платона. В своем диалоге «Софист» или «о сущем» Платон объяснял такие понятия как наука, ремесло и искусство в целом. Он утверждал, что искусство-это некая сознательная и целесообразная деятельность, в отличие от природы, то есть натуры. Искусство без измерения, исчисления и взвешивания, по мнению великого философа, остается чем-то «несущественным» [1]. Позже немецкий философ Фредрих Вильгельм Йозеф Шеллинг внес такое понятие как «вторая природа». Искусство и культура- это результат преобразующей деятельности человека, искусственно-созданная среда. По высказываниям этих людей можно судить о том, что искусство хотя и имеет чувственное духовное начало, все же направленно на рациональность и материальность, то есть предметность. Художественное полотно- это грамотный чертеж в руках духовного человека. К нему должны применены основные законы природы, представленные в таких дисциплинах, как геометрия и математика.

Такая концепция «формы» вылилась к концу 19 века в отдельную идею и направление в изобразительном искусстве и не только. Формализм тогда затрагивал все сферы жизни человека, в том числе и политику. Считалось, что искусство должно выражать только настоящую сущность предмета. Художники стремились передать форму объектов, а не их наполнение. Реализм всегда учил передавать натуральность, а опыт наблюдения давал людям возможность догадываться о строении предмета, когда на самом деле мы видим лишь облик, форму. В формализме же не стояли вопросы сюжетности и смысла, о том откуда этот предмет, интересно только какой он и как он связан с пространством. К 20 веку формальное искусство усилено развивалось в Советском союзе. Отрицание идейного содержания, основанное на некоторых психофизиологических особенностях нашего восприятия. То есть в силу наших физических особенностей (органы чувств, центральный воспринимающий аппарат), мы воспринимаем объект определенным образом и никак иначе [2].

В то же время художники уделяли большое значение самой композиции. Форма имеет свои определенные свойства, а также взаимодействует с другими формами в пространстве. Отсюда возникают такие геометрические понятия как «точка», «линия» (прямая) и «плоскость». Первыми художниками-формалистами были Василий Кандинский, Казимир Малевич, Эль Лисицкий и Александр Родченко. Геометричность их работ демонстрирует основные законы композиции. Так как пропадает глубина и объем, появляется необходимость в применении формальной композиции.

Долгое время, вплоть до 21 века, в школах считалось, что молодому художнику необходимо уметь правильно, точно и объективно изображать предмет, так называемый академический рисунок. Композиция представлялась как особый художественный уход от действительности [3]. Как выше говорилось, задачей академического рисунка служит изобразить время, передать реальную

действительность. Задачей же формальной композиции служит стремление целно воспринимать, видеть и изображать равнопространственное и одновременное [3].

Для полного понимания формальной композиции необходимо знать несколько основных законов. Три главных формальных признака композиции-это целостность, подчиненность и уравновешенность. Целостностью называют внутреннее единство композиции, которое создает ощущение тяготения элементов друг к другу. Целостность может быть по отношению к раме, общего пятна и внутри деталей изображения. При отсутствии этого признака, картина как бы «разваливается», взгляд человека начинает бегать по полотну, пытаясь уловить главные детали. Целостность должна быть в форме изображаемого и в его цвете. Вторым признаком формальной композиции является подчиненность второстепенного главному. То есть в композиции необходима доминанта и подчиняющиеся ей элементы. Главный элемент должен бросаться в глаза. Мы должны обратить первое внимание именно на доминанту. Доминанта в композиции является смысловым центром, который может быть не только геометрическим. Смысловой центр не обязательно должен располагаться в центре. Главный элемент может располагаться как на переднем плане, так и на заднем. И наконец, третий признак правильной композиции- это уравновешенность статическая и динамическая. Симметричная композиция всегда будет уравновешена по умолчанию. Что же касается несимметричной композиции, где элементы располагаются без центра или осей симметрии, то уравновесить её- главная задача художника в конкретной ситуации. Уравновесить композицию может как поставленная точка в определенном месте, так и пустое пятно или место, оставленное незакрашенным специально. Композиция может являться статичной, то есть элементы её не имеют вид движения, они как бы поставлены на плоскость или подвешены, а может иметь движение (динамическая), где элементы поставлены на паузу в определенный момент, но при этом остается ощущение, что они до этого двигались или будут двигаться [4].

Стоит отметить, что форма как и сама формальная композиция имеет три основных составляющие части. Такие как функциональную, конструктивную и эстетическую. Конструктивная функция заключается как раз в знаниях основных законов композиции, описанных выше. Мы живем в информационном мире, который последнее время сильно зависим от рекламы и брендов, и на передний план помимо конструктивной составляющей выходят также функциональная и эстетическая. Задачей современного художника становится передать идею и завладеть полностью вниманием потребителя. В современном мире можно выявить несколько признаков рекламной продукции (плакат, афиша, буклет). Для точной передачи психологического смысла, текст рекламных материалов должен представлять грамотные связные предложения. Информация должна быть актуальной и наполнена идеей формализма. Лаконичность и минимализм мысли, изложенный в рекламе всегда имеет более ударный эффект на потребителя. А символичное изображение с простыми формами более понятен нежели живописные картины в рекламе. Поэтому в создании рекламы следует ссылаться на работы художников формальной живописи. Например, известная работа Эля Лисицкого «Клином красным бей белых» 1920 года (рис. 1), показывает как изобразительными и текстовыми средствами можно точно донести смысл послания. В работах Александра Родченко (рис. 2) уже в те года была правильная демонстрация всех основных законов рекламы, с её функциональным, конструктивным и эстетическим признаками.

рис. 1

рис. 2

В итоге исследования можно сказать, о том, что формальная композиция- это не разновидность изобразительного искусства, а грамота для молодого художника. Многие начинающие художники пропускают эту ступень развития своих творческих способностей, после чего имеют множество проблем. Также можно добавить, что всё, даже самое абстрактное «непонятное» искусство строится изначально на художественной грамоте. Тем более в современном мире высоких технологий всё изображается при помощи простых форм: круг, квадрат и треугольник. Оформление телевизионных передач, рекламные щиты, высокая мода, архитектура в последнее время строится на формализме. Давно пропала сюжетность и жипописность (реалистичность) картины. Отбрасывается всё лишнее и остается только важное-форма. Современное формальное искусство давно стало дополнением к чему-либо, например, интерьеру. Это искусство становится одним из элементов общей композиции. Часто формальная композиция находится в сочетании с общим планом или находится в серии с другими изображениями. Стоит также отметить, что в наше время для полного объема информации форма тесно связывается с текстовым содержанием, ведь в формальной композиции нет той сюжетной линии, которая без текста демонстрируется в реализме.

В заключении, можно добавить, что появляется большая необходимость преподавать курс формальной композиции в художественных обучающих заведениях для полного творческого развития учащегося. Именно этот курс поможет молодому художнику всеобще и многогранно воспринимать и обучаться изобразительному искусству и точно выполнять композиционные задачи.

1. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. Учения Платона об искусстве. М.: Искусство, 1974.-600 с.
2. Луначарский А.В. Формализм в науке об искусстве// Печать и революция. 1924. Кн. 5-ая
3. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. Теория композиция. М.: Советский художник, 1988.-590 с.
4. Паранюшкин Р.В. Композиция: теория и практика изобразительного искусства. Изд. 2-е. Ростов н/Д: Феникс, 2005-79 с.

Романова Е.В.**О программности в пьесе Чайковского «Декабрь. Святки»***Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова
(Россия, Санкт-Петербург)**doi: 10.18411/spc-26-03-2018-18**idsp: 000001:spc-26-03-2018-18*

Программность пьес П.И. Чайковского из сборника «Времена года» остаётся одной из актуальных проблем в аспекте их образно-эмоциональной интерпретации. Предпосланные пьесам подзаголовки и стихотворные эпиграфы отнюдь не исчерпывают необычайно многоплановое ассоциативное поле каждого сочинения, отличающееся особым богатством и тонкой нюансировкой взаимодействующих образов. Образы, рождаемые собственно музыкальным материалом пьес, подчас позволяют говорить о проявлении в них «скрытой программности» [3, 7] наряду с программностью явной. Нередко созданию упомянутого ассоциативного поля и формированию скрытого сюжета способствуют звукоподражательные элементы (относимые Р.Г. Лаулом к «звуковым символам, отражающим внемузыкальный мир» [1, 17]). В качестве одного из ярких тому примеров обратимся к пьесе «Декабрь. Святки».

В отличие от многих других пьес сборника, основополагающую роль в которых играет пейзажность, «музыкальный портрет» декабря здесь оказывается написанным сквозь призму специфического празднично-приподнятого эмоционального состояния, которое и по сей день окрашивает рождественско-новогодний период. Однако стоит заметить, что стихотворный эпиграф пьесы «подсказывает» лишь один из связанных с этим периодом ассоциативных пластов, рождающий представление о традиции девичьего гадания на жениха, о типичных святочных развлечениях русского усадебного быта. Вместе с тем неповторимые штрихи собственно музыкальной композиции, характер «художественных открытий» [2, 48] существенно расширяют её содержательное пространство.

Одним из таких открытий становится вальсовая жанровая природа основного тематизма крайних разделов пьесы, в целом написанной в сложной трёхчастной форме с серединой типа трио, точной репризой и кодой. Тонко детализированная нюансировка бытового жанра ведёт здесь к появлению ещё одного замечательного примера поэтизированного вальса, создающего глубоко романтический образ. Его генезис восходит в первую очередь к миру многоликих и подчас ошеломляюще неожиданных шумановских вальсов – то ироничных, то озорных и задиристо-наступательных, то возвышенно-мечтательных или благородно-сентиментальных (многочисленные метаморфозы вальса – от незатейливых, простоватых и безыскусных до утончённо-изысканных и блестяще-торжественных, будучи окрашенными специфическими чертами русской вальсовой традиции, насыщают, как известно, далеко не только фортепианное творчество Чайковского).

В вальсовости рассматриваемой пьесы парадоксальным образом сочетаются характерные признаки утилитарно-бытового и поэтически-возвышенного вальсов. С одной стороны, квартово-квинтовые шаги баса (характерное «качание маятника» между основным и квинтовым тонами внутри одного аккорда), неспешный гармонический ритм традиционных тонико-доминантовых оборотов сообщают теме некоторую приземлённость, незамысловатость и даже обыденность (вспомним воплощающий русский провинциальный быт вальс из четвёртой картины оперы

«Евгений Онегин»). Здесь, однако, эти качества скорее способствует созданию образа домашнего уюта и благостного умиротворения. С другой – они словно преодолеваются полётностью ритма мелодии, свободно парящей (благодаря применению гемииолы) над пластом сопровождения, и многосоставный и неповторимый образный мир начальной темы обогащается «мотивом» таинственно-волшебных грёз и мечтаний, ускользающей реальности (пример 1). В результате её образность раскрывается как искреннее ощущение камерного, домашнего праздника, не отягощённого помпезностью и внешним блеском, и может ассоциироваться с теплом семейного очага или родительского дома, овеянного ароматом счастья и светлым ожиданием чуда.

Пример 1 – начальный экспозиционный период.

Развивающая середина (местная середина простой трёхчастной формы, пример 2) наступает словно исподволь – в последнем из многочисленных дополнений к начальному периоду (звучащих на тоническом органном пункте и закрепляющих достигнутую тональность До мажор) совершается плавная мелодическая модуляция. Мягкости и завуалированности перехода способствуют как интонационная «нейтральность» мотива дополнения (с нижним хроматическим вспомогательным звуком), близкого общим формам движения, так и применяемый по отношению к нему приём сжатия (в результате сжатия мотива до двух долей здесь вновь возникает гемииола, пример 2). Однако, в дальнейшем течении развивающей середины вышеупомянутый мотив обретает тематическую характерность и воспринимается как звукоподражательный элемент, символически воплощающий идею вьюжного кружения, как бы заметания снегом и стирания ясных контуров. Тем самым он придаёт лирическому вальсу характерные «зимние» штрихи.

Пример 2 – местная развивающая середина.

Особое же внимание привлекает общая середина пьесы, написанная, как и крайние разделы, в простой трёхчастной форме. Её начальный период производит несколько загадочное впечатление – неиндивидуализированные, формульные интонации в динамике *p* заставляют прислушаться к неизменно повторяющемуся акцентированному тону си малой октавы, звучащему в середине фактуры (пример 3). В силу строгой регулярности и некоторой механистичности его повторения в условиях приглушённой звучности возникают ассоциации с полуночным боем часов, способствующие рождению нового образа: ожидание чуда раскрывается здесь сквозь призму звукового мира сумрачно-таинственной святочной ночи, поэтизирующего ощущение тишины и волшебства.

Пример 3 – общая середина типа трио.

Вспоминается один из штрихов фортепианного цикла Шумана «Бабочки» – в его последней пьесе звучит шестикратно повторённый звук ля второй октавы в звучности, постепенно стихающей до *pp*, и иллюстрирующий тем самым словесную ремарку «Стихает шум карнальной ночи. Башенные часы бьют шесть» (пример 4).

Пример 4 – Шуман «Бабочки», № 12.

Здесь, в отличие от пьесы Чайковского, звукоподражание весьма очевидно и прямо обусловлено программным композиторским замыслом – таит волшебство ночи, наполненной мельканием причудливых образов (среди которых узнаются персонажи романа И.П. Рихтера «Мальчишеские годы»), в котором бабочки (шумановская аллегория посланников самых сокровенных мыслей) становятся олицетворением свободного полёта фантазии и игры воображения.

Пьеса же Чайковского, напротив, создаёт собственный обобщённый музыкальный сюжет, то пересекающийся, то сосуществующий параллельно с сюжетом словесной программы. Уходя от детального иллюстрирования содержащихся в эпиграфе «мотивов гадания», этот сюжет предстаёт как мягкое контрастирование тонко переплетающихся и взаимодополняющих образов: приземлённых и возвышенных, уютно-благодущных и утончённо-мечтательных, обыденно-реалистичных и загадочно-волшебных, исполненных яркого дневного света и таинственного полуночного сумрака.

В заключение ещё раз отметим, что вальсовая стихия в упомянутых фортепианных сочинениях Шумана и Чайковского предстаёт необычайно многоликой и оказывается удивительным образом «предрасположенной» к смысловой полифонии. Разнообразие «прочтения» вальсовой жанровой основы способствует как воплощению обострённо-лирического, эмоционально-пронзительного переживания, где вальс становится проводником самых утончённых, едва уловимых душевных движений, неопишуемых фантазий и самых сокровенных ожиданий, так и добродушной, нередко окрашенной мягким юмором поэтизации камерного, домашнего (или филистерского, бюргерского) мира (вспомним, как об окончании волшебной ночи в финале шумановских «Бабочек» напоминает звучащий на фоне боя часов мотив танца «гросфатер», пример 4).

1. Лаул Р. Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA. – 2015. – № 2 [24]. – С. 16 – 37.
2. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – изд. 2-е, доп. и перераб. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.
3. Тюлин Ю.Н. О программности в произведениях Шопена. – Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 57 с.

Романова Е.В.

О композиционных особенностях прелюдии Ф. Шопена ор. 28 № 9

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова
(Россия, Санкт-Петербург)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-19

idsp: 000001:spc-26-03-2018-19

Анализ экспозиционных форм и композиционных процессов, в них происходящих, сохраняет неизменную актуальность в аналитическом музыкознании – в особенности тогда, когда периодом либо экспозиционной структурой, его замещающей, и исчерпывается форма произведения. Пристального внимания при этом заслуживают миниатюры, характеризующиеся динамическим сопряжением разделов композиции, своеобразной открытостью формы, часто связанные с воплощением пространственного перемещения, подчас реализующие идею неуклонного нарастания и устремлённости к кульминации. В качестве одного из ярких примеров обратимся к композиции прелюдии Ф. Шопена ор. 28 № 9 Ми мажор.

В отличие от многих других миниатюр рассматриваемого опуса, написанных в форме периода, она представляет собой развивающиеся строфы (по классификации Р. Лаула, применявшейся им в курсе лекций по анализу музыкальных произведений в Санкт-Петербургской консерватории): в прелюдии возникают три четырёхтактовых строфы, каждая из которых открывается схожим тонико-доминантовым оборотом, но все они имеют различные продолжения – и в интонационно-гармоническом, и в композиционном аспектах. При этом каждая следующая строфа достигает более высокого динамического уровня, чем предыдущая.

Первая строфа завершается отклонением в тональность V ступени, совпадающим с зоной срединного каданса (пример 1, такт 4), и вполне может ассоциироваться с начальным предложением в квадратном периоде повторного строения.

Пример 1 – первая строфа
(или первое предложение периода).

Вместе с тем, внедрение развивающей композиционной функции уже в начальный четырёхтакт прелюдии придаёт ему внутреннюю подвижность и динамическую неустойчивость: отметим поступенно восходящую неточную гармоническую секвенцию, а также возникающую на ритмическом уровне структуру дробления ($1+1+0,5+0,5+0,5+0,5$). Ощущению текучести, непрерывного движения способствует и глубоко индивидуализированный характер аккордики, во многом обусловленной интенсивным мелодическим током голосов: красочное смягчение функциональности вертикали (VI7, VI9, III6), применение неаккордовых звуков сообщает гармоническому развитию выразительную непредсказуемость.

Тем не менее начало второй строфы (в пятом такте прелюдии) благодаря повторению начального мотива может восприниматься и как начало второго (ответного) предложения в периоде повторного строения. Однако в дальнейшем развёртывании второго четырёхтакта развивающая функция полностью вытесняет экспозиционную, что приводит к проявлению в музыкальном материале характерных признаков развивающей середины простой трёхчастной формы (пример 2). Тонально-гармоническое движение достигает в этот момент максимальной интенсивности, что подтверждается активной сменой тональных центров, преобладанием тональностей второй и третьей степеней родства (Соль мажор, До мажор, Фа мажор, си бемоль минор, Ля бемоль мажор), применением внетональных гармонических оборотов, а также энгармонических, мелодико-гармонических и ладовых модуляций. Неуклонное динамическое нарастание приводит к яркой кульминации, достижение которой становится ещё одной предпосылкой к функциональному переосмыслению второй строфы (или второго предложения) в развивающий раздел простой формы.

Пример 2 – вторая строфа (или зона композиционного переосмысления второго предложения в периоде повторного строения в развивающую середину простой трёхчастной формы).

[Largo]

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system shows a complex harmonic structure with a trill (trm) and a crescendo (cresc.) marking. The second system continues the harmonic development with a fortissimo (ff) dynamic. The third system features a decrescendo (decresc.) marking and a piano (p) dynamic. The score is written for piano with treble and bass staves, featuring complex harmonic structures and dynamic markings.

Третья строфа, как и вторая, образует мощную динамическую волну — её кульминация становится торжественно-триумфальным завершением прелюдии в целом (пример 3). При этом начальному мотиву «возвращена» тонико-доминантовая гармонизация (в начале второй строфы доминанта разрешалась в трезвучие третьей низкой ступени), возвращается также и восходящая гармоническая секвенция, но не в диатоническом, а в модулирующем варианте (её звенья последовательно возникают в Ми, Фа и Соль мажоре). По сравнению с началом пьесы секвенция приобретает более внушительный, императивный и вместе с тем резюмирующий, подытоживающий характер, благодаря чему в звучании последней строфы оказывается акцентированной заключительная функция, и возникают предпосылки к восприятию её и как варьированной репризы простой трёхчастной формы.

Пример 3 – третья строфа

(или варьированная реприза простой трёхчастной формы).

[Largo]

Тяготение строфической структуры (в разновидности развивающихся строф) к структуре, содержащей «восходящую модуляцию» [1, с. 217] из периода в простую трёхчастную форму, и обусловленное им постоянное совмещение композиционных функций способствует возникновению «композиционного crescendo» [3, с. 94] и максимально рельефному воплощению crescendo образно-смыслового. Композиционная неустойчивость усиливает ощущение непрерывного движения, подобного преодолению трудного и тернистого пути, а устремлённость к итоговой кульминации звучит как постепенная кристаллизация, обретение и окончательное утверждение искомого тезиса.

Отметим также, сколь существенной для достижения этого выразительного эффекта оказывается многосоставность жанровых истоков тематического материала прелюдии, реализующаяся как взаимодействие «однонаправленных и разнонаправленных» [2, с. 18-19] жанров. Однонаправленными и объективно окрашенными векторами возникающего жанрового сплава выступают марш и хорал. Декламационное начало, придающее высказыванию черты патетического речитатива, напротив, воплощает его субъективный вектор. При этом заключённая в триольной пульсации среднего пласта фактуры вибрация (она обусловлена гармонической и ритмической фигурацией аккордовых звуков, выдержанной в соответствии с прелюдийным принципом на протяжении всей пьесы) обеспечивает обертоновую насыщенность звучания, становится важнейшим средством объединения контрастирующих компонентов фактуры и определяет глубоко индивидуализированный темброво-динамический облик прелюдии.

2. Лаул Р. Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA . – 2015. - № 2 [24]. – С. 16 – 37.
3. Романова Е. О композиционном crescendo в «Неаполитанской песенке» Чайковского// Международный научно-исследовательский журнал (International Research Journal), № 11 (53) 2016, Часть 2. – С. 91 – 95.

Романова Е.В.

О фактурно-гармонических особенностях прелюдии Ф. Шопена ор. 28 № 2

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова
(Россия, Санкт-Петербург)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-20

idsp: 000001:spc-26-03-2018-20

Фактурная драматургия является одним из интереснейших аспектов анализа сочинений эпохи раннего и зрелого романтизма, отличающихся нестандартным конструированием музыкальной ткани и глубоко индивидуализированным соотношением рельефа и фона. Подчас и романтическая прелюдия, тяготеющая в силу жанровой природы к сохранению единой фактурной ячейки на всём своём протяжении, отличается изысканным развитием именно в этом аспекте. Прелюдия Шопена ор. 28 № 2 ля минор – один из ярчайших примеров, когда специфика фактурно-гармонического замысла пьесы во многом определяет скрытый драматизм, составляющий её образную суть.

В отличие от многих других миниатюр рассматриваемого опуса, написанных в форме периода, она сочетает признаки варьированных строф и секвенционной структуры (по классификации Р. Лаула, применявшейся им в курсе лекций по анализу музыкальных произведений в Санкт-Петербургской консерватории): в прелюдии возникают три строфы (подобных секвентным звеньям), каждая из которых начинается в новой тональности. Тем самым общий тональный план прелюдии оказывается разомкнутым, но парадоксальным образом именно в последней строфе наконец оказывается достигнутой основная тональность ля минор, от которой начало прелюдии было весьма далеко.

Первая строфа (такты 1-7 прелюдии, пример 1) содержит модуляцию из ми минора в Соль мажор, которая может быть выражена схемой I=VI I64 V I.

Пример 1 – первая строфа

(или первое звено секвенционной структуры), ми минор – Соль мажор.

Гомофонная фактура, отчётливо дифференцирующая ведущий мелодический голос и комплекс сопровождающих голосов, существенно осложнена помещённой

внутри пласта сопровождения и оstinатно повторяющейся почти до самого конца пьесы четырёхзвучной мелодической фигурой, звуковысотный контур которой совпадает с начальным мотивом средневековой секвенции *Dies irae* (h-ais-h-g). Нарочитое повторение этой формулы создаёт давящий психологический эффект неотвязной мысли, подобной *idée fixe*, и обуславливает повышенный диссонантный фон гармонии (благодаря «вторжению» многочисленных неаккордовых звуков). Заметим, что в силу узнаваемости и определённой семантики четырёхзвучного мотива он воспринимается как носитель тематического рельефа, что приводит к внутреннему функциональному расслоению фактурного пласта сопровождения. В результате формируется глубоко индивидуализированный тип фактуры, в котором гомофонная идея одновременно реализуется на двух различных регистровых и глубинных уровнях (можно также сказать, что при этом возникает интегрированная разновидность гомофонной фактуры), а музыкальный склад сочетает «в единовременном действии» [1, с. 242] признаки гармонического и полифонического.

Заметим, что необыкновенно многогранный и объёмный музыкальный образ прелюдии в первую очередь предопределяется многосоставностью жанровых истоков её тематического материала. В материале первых двух строф одним из векторов «разнонаправленного» [2, с. 18-19] жанрового сплава выступает марш-шествие (подобно тому, как это происходит в прелюдии № 9 Ми мажор, но, в отличие от неё, здесь он явно представлен своей траурной разновидностью). Декламационное начало, придающее высказыванию черты патетического речитатива, напротив, воплощает его субъективный вектор и способствует возникновению образа философского размышления, то мрачно-скорбного, то стоицистски-приподнятого. Внедрение в музыкальную ткань семантически нагруженного контрапункта способствует не только затемнению гармонического колорита, но словно утяжеляет каждый шаг и без того гнетущего шествия, внося в него глубоко трагический подтекст.

Вторая строфа секвенционной структуры намечает модуляцию из си минора в Ре мажор, которая развивается по той же гармонической схеме, что и в первой строфе, за исключением последнего аккорда. В момент ожидаемого разрешения в новую тонику построение внезапно размыкается звучанием уменьшённого септаккорда на доминантовом басу (пример 2, такт 7). Тем самым просветление мажорного заключительного каданса первой строфы, ассоциировавшееся с мужественно-волевым усилием, в конце второй сменяется внезапным провалом — вопросительно-растерянное звучание уменьшённого септаккорда усиливает ощущение утраты опоры и фатальной обречённости.

Пример 2 – вторая строфа

(или второе звено секвенционной структуры), си минор - Ре мажор.

[Lento]

Функционально-гармоническая основа третьей строфы отличается наибольшей насыщенностью: IV65+1+3 II43+3 I64 V V/V V V76 I (пример 3, такты 2-11). Но одним из решающих факторов, определяющих драматическую выразительность развязки прелюдии, становится здесь фактурное модулирование, организующее музыкальную ткань и выстроенное словно по законам сценического жанра.

Пример 3 – третья строфа

(или третье звено секвенционной структуры), ля минор.

[Lento]

Попутно заметим, что начальный мотив мелодической линии здесь весьма драматически переинтонирован – теперь он завершается восходящим малосекундовым ходом, словно воплощающим мучительно-затруднённый возглас или стон (в отличие от более нейтрально звучащих в первой и второй строфах восходящих ходов на малую терцию). Важно и то, что впервые на протяжении прелюдии последний звук начального мотива является неаккордовым – наметившееся таким образом полифункциональное расслоение музыкальной ткани становится импульсом к её распаду: в следующем же такте полностью выключается пласт сопровождения, и второй мотив мелодической линии излагается одногласно (тем самым происходит «фактурная модуляция-сопоставление» [3, с. 65] из гомофонного в монолинейный тип фактуры). Отметим зримость и рельефность этого по-театральному выписанного раздела, смысловую нагруженность пауз сопровождения, хотя бы на мгновение «заставивших замолчать» казавшуюся неистребимой пульсацию восьмых с остилатно присущим им мотивом *Dies irae*.

В последней фразе прелюдии, также отмеченной театральной зримостью происходящего, горечь скорбного монолога словно находит утешение в звучании хора (пример 3, такты 9-11), «распавшаяся на сегменты» гомофонная фактура сменяется теперь монолитной аккордовой. Совершившаяся ещё раз фактурная модуляция теперь знаменует общий итог пьесы – мятущийся вопрос обретает наконец однозначный ответ, в звучании которого сочетаются погребальный покой и гармоническое благозвучие. Не осложнённая контрапунктическими вкраплениями и расслоением ткани аккордовая фактура с преобладанием консонантной аккордики звучит бесценным даром, бесконечно желанным и единственно возможным завершением мучительного и внутренне-конфликтного пути.

Тем самым тональное и интонационное развитие прелюдии оказывается неразрывно связано с фактурным, благодаря которому её уникальный музыкальный образ раскрывается в динамике тончайших выразительных нюансов.

1. Бершадская Т.С. Лекции по гармонии: Учебное пособие. Издание 3-е, дополненное. – СПб.: Композитор, 2005. – 268 с.
2. Лаул Р. Материал и формы музыкальной речи (лекции курса «Основы анализа музыки») // OPERA MUSICOLOGICA. – 2015. – № 2 [24]. – С. 16 – 37.
3. Титова Е.В. Музыкальная фактура: Вопросы теории. – СПб.: Санкт-Петербургская консерватория, 1992. – 99 с.

Шевкунов А.Н., Худяков Е.В., Дмитриев Д.О.
Репетиционный процесс в работе с детским любительским театральным
коллективом

*Бюджетное учреждение высшего образования Ханты-Мансийского автономного
округа-Югры «Сургутский государственный университет»
(Россия, Сургут)*

doi: 10.18411/spc-26-03-2018-21

idsp: 000001:spc-26-03-2018-21

Большая часть современной литературы, которая относится к детскому любительскому театру в последние годы не просто резко сократилась, а уменьшилась катастрофически. Проблема репетиционного процесса с детьми всегда была актуальна. При работе с детским любительским театральным коллективом необходимо привить увлеченность общими для всего коллектива задачами, другими словами, нужно формировать у детей «коллективный энтузиазм» [6]. Каждая репетиция несет в себе множество развивающих ребенка факторов, также каждая репетиция носит воспитательный и образовательный потенциал театра, который помогает детям не только понять, но и ощутить на себе все особенности быта народов разных стран, культур, эпох. Учит детей искать и находить истину и видеть всю разносторонность нашего мира, и взаимодействия с ним. Кроме того, репетиционный процесс помогает детям выстраивать межличностные отношения с окружающими его людьми и взаимодействовать с ними, работать в коллективе. Репетиция требует организованности и развитой дисциплины. Театр – дело коллективное, ребенок ощущает в себе чувство важности, чувствует себя деталью одного огромного механизма, что пробуждает в нем чувство ответственности.

Репетиционный процесс – это процесс, который воплощает режиссерский замысел в его развитии от первоначальной мысли до первого показа зрителю. Согласно учениям К.Ф. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, режиссер выполняет три основные функции: организаторскую, педагогическую, постановочную [9]. Репетиционный процесс должен приносить радость, оставлять положительные эмоции, так как он занимает большое количество времени актера.

По А.В. Эфросу «Репетиция – любовь моя» существует две ошибки в репетиционных процессах [13]. К первой ошибке относится следующее: начинается какая-либо работа, но при этом материал еще не разобран и не найдено интересное решение, но труппа начинает репетировать, искать подходящие художественные средства, добиваясь идеала уже в исполнении. На репетициях выявляются нюансы, которые вне зависимости от их ужаса или красоты не будут менять дела. И даже если эти нюансы хороши, то за ними все равно скрывается «торричеллиева пустота». Самым трудным является определение момента, при котором весь материал действительно разобран и найдено какое-нибудь стоящее решение. Ведь часто бывает так, что думаешь будто все нашел и разобрал, а вдруг приходит кто-то и сообщает, что вся

работа – ерунда. А бывает, что и самому можно это понять без помощи других. Именно поэтому самым важным здесь является формирование своего критерия. Если такой критерий не был выработан, то для руководителя и его труппы – это печальный результат. Такой критерий формируется с помощью чувств, знания, которые приходят благодаря не только количеством поставленных спектаклей, но и с помощью работы над собой, частично от воспитания в себе способности соизмерять, сравнивать, от способности к самоотрицанию. Самоотрицание здесь играет важную роль, потому что как правило складывается мнение, что раз сцена уже отработана с актерами труппы, можно переходить к другой сцене. На самом же деле потом, когда пройден весь спектакль, оказывается, что нужно вернуться обратно к первой сцене и начать разбор по новой. В итоге, если по окончанию разбора сцены результат тот же самый, значит цель достигнута, если же есть сомнения – нужно начинать все заново.

Вторая репетиционная ошибка заключается в том, что все готовы разобраться в существе проблемы, искать решение, однако никто не желает репетировать, потому что думают, что суть проблемы еще не нашлась. В этом случае поиск далек от профессионального. Несмотря на эту преграду, наступает тот момент, когда все же приходится начинать репетировать, но к этому моменту все, обговоренное ранее, забывается [11].

В репетиционном процессе у режиссёра ответственная и сложная работа, он должен играть роль «массовика» и педагога. Работа режиссера не чуть не легче работы учителя в школе. На репетициях должен соблюдаться закон: в процесс репетиции должны быть вовлечены все актеры, а не два из десяти. Ведь момент репетиции очень важен, так как актер должен не только сыграть свою роль, но и принимать участие, смотреть и извлекать пользу из игры другого актера. Актеры должны анализировать и «искать себя» в действии. Поэтому бездействие, пассивность их во время репетиционного процесса – недопустимо. Активность актеров напрямую зависит от состояния режиссера во время репетиции. На репетиции режиссер выступает источником энергии, источником «тока» для актеров труппы. Режиссерский импульс должен перейти к актерам труппы. Мнение о сцене режиссер должен говорить в определенный момент, распознать который режиссер может только благодаря долгому опыту. Необходимо проводить репетицию на ногах, ведь истинна именно в них. Актеры должны понять происходящее своим телом. Существует две важные части репетиции: разбор и этюд. Разбор является полуэтюдом, а этюд в свою очередь – действенным разбором. Одна часть перетекает в другую. Режиссер должен высказывать все точно и ясно, чтобы задача была понятна актерам. Немало важную роль в репетиционном процессе играет импровизация, благодаря ей идет поиск актерами себя, подходящей роли, идей, происходят эксперименты, которые основаны на первоначальном предположении об идее и строении пьесы. Импровизация помогает оживить общую мысль, уточнить ее или усложнить [5]. Во время репетиций происходит создание спектакля, которое включает разработку и раскрытие режиссерской идеи через все театральные компоненты – от актерской игры до работы всех постановочных цехов (реквизиторского, костюмерного, гримерного, монтажного, осветительского, звукового, бутафорского). Репетиции проходят под руководством постановщика спектакля или его ассистентов, действующих в рамках основного замысла, определенного постановщиком.

Репетиционный процесс включает в себя самые разнообразные виды репетиций. Первым этапом репетиций являются застольные репетиции, которые включают: 1) первую читку пьесы по ролям; 2) уточнение реплик (также сокращения текста или его перестановки, т.е. на этом этапе создается сценический вариант спектакля); 3) беседы о будущем спектакле с постановщиком; 4) действенный и смысловой анализ основы спектакля и т.п.

Второй этап репетиции заключается в выгородке («выгородка» – от «выгораживать, размечать пространство» [7]). Такие репетиции должны проходить уже не за столом, а в репетиционном зале. На этом этапе в зале отмечают места действия, географические моменты и будущие декорации с помощью подручных средствами. Обычно в роли таких средств выступают бытовые предметы и мебель (стулья, станки, кубы и другие конструкции). Во время второго этапа намечают и разрабатывают мизансцены, пластику персонажей, а также идет поиск характеров и взаимоотношений персонажей. В этот же период, как правило, режиссер спектакля практикует репетиции «этюдным методом», то есть с помощью импровизации на темы пьесы или ее отдельных сцен. Благодаря таким этюдам актеры могут более точно понять и прочувствовать характеры своих персонажей и отношения между ними. Также во время таких репетиций актеры постепенно должны освоить и заучить текст своей роли. Это необходимо для того, чтобы затем получить полную свободу от текста. Такие репетиции проходят без костюмов, но обычно со всякими вспомогательными деталями (например, пышные платья, необычные шарфы, головные уборы прошлых веков и т.д.), которые помогают понять образ. В этот период репетируют обычно какие-то отдельные сцены спектакля. Если существует необходимость в параллельных репетициях, чтобы отработать танцевальные, вокальные или пластические моменты, которые входят в спектакль, то назначаются и такие репетиции. На них хореографы ставят танцевальные номера, музыкальные руководители – вокальные номера, а специалисты по сценическому движению – ставят сценические бои, пантомимические номера.

Чтобы перейти к следующему этапу репетиций, третьему, необходимо, чтобы хотя бы часть декораций была готова. Также переход осуществляется, если монтировщики смогли выгородить хотя бы примерное реальное сценическое пространство будущего спектакля. Как показывает практика, переход на сцену – сложен для актеров и болезнен, потому что изменяется пространство, к которому приходится как бы заново адаптировать все актерские находки и наработки. По мере появления всех декораций, костюмов и реквизита будущий спектакль приобретает зримую сценическую форму. Параллельно сценическим актерским репетициям назначаются репетиции для техническо-постановочных цехов: монтировочные и световые. На таких репетициях отрабатывают выходы актеров, определяют, ставят, монтируют и отрабатывают перестановки декораций, световое оформление спектакля, создают монтировочные и световые партитуры, расписывают хронологический порядок сцен в спектакле, моменты смены костюмов актерами, необходимые реквизиты.

В этот период репетиционный процесс вступает в заключительную стадию, так как на этом этапе происходит сборка всех компонентов спектакля и прогонных репетиций. Отдельные сцены собираются в единое целое – будущий спектакль. В этот период режиссер достаточно редко прерывает показ сцен, чтобы уточнить или повторить их. Тут важно общее впечатление от готового спектакля. Именно поэтому все замечания и недостатки актерам сообщают уже после окончания прогона. Такая репетиция показывает верно ли выстроены мизансцены спектакля, присутствуют ли затяжки действия, что лучше изменить. Число этих репетиций зависит от сложности спектакля. Практика показывает, что обычно хватает двух таких репетиций. Но при возможности рекомендуется устраивать как можно больше таких репетиций. Поэтому при необходимости их число может быть увеличено.

Завершив все запланированные репетиции и убедившись в готовности спектакля к показу зрителю, назначается и проводится генеральная репетиция, которая предшествует премьере спектакля. Генеральная репетиция проводится в гриме, костюмах, с полным оформлением. Так как заранее известен день показа спектакля, то заключительную генеральную репетицию желательно провести накануне. На генеральные репетиции часто приглашают зрителей, чтобы спектакль прошел первую

проверку реакцией публики. Продолжительность репетиционного процесса определяется индивидуально, в зависимости от множества факторов: графика работы театра; загруженности актеров в параллельных репетициях и спектаклях; манеры работы режиссера-постановщика и т.д. В среднем репетиционный период длится около 2–3 месяцев. Однако существуют случаи, в которых репетиционный период затягивался во много раз (например, до полугода и более).

Нельзя сделать вывод об уровне поставленного спектакля, судя по продолжительности репетиционного процесса, так как увеличение количества репетиций может навредить будущему спектаклю или же наоборот, пойти на пользу. При затягивании репетиционного периода актеры получают дополнительное время на то, чтобы разработать и закрепить характеры, взаимоотношения между персонажами, углубиться в роль. А могут и «перегореть», потерять интерес. В этом случае будущий спектакль идет на риск, так как внешняя форма сохранится, а вот эмоциональное содержание может исчезнуть [9].

Таким образом, рассмотрев все этапы репетиционного процесса, мы можем сделать следующие выводы: 1) репетиция – творческий процесс не только для актеров, но и для режиссера, который при этом сравнивает свою идею с действиями на сцене, находит более оригинальные решения и тут же реализует их; успешность репетиции во многом зависит от того, в какой обстановки она проходит; 2) успех работы режиссера во многом зависит от его умения грамотно распределять репетиционное время; 3) режиссер по отношению к актерам должен обладать всеми необходимыми качествами: чуткостью, внимательностью, заботливостью, снисходительностью, настойчивостью, суровостью и справедливостью; 4) каждая репетиция должна приносить удовольствие всем членам труппы и проходить в предельно творческой атмосфере.

Репетиционный процесс в работе с детским любительским театральным коллективом имеет свои особенности [12]. Детский любительский театральный коллектив (в дальнейшем – коллектив) понимается как постоянно действующее, без прав юридического лица, добровольное объединение любителей и исполнителей театрального искусства в возрасте от 4 до 17 лет, основанное на общности художественных интересов и совместной учебно-творческой деятельности участников, способствующее развитию дарований его участников, освоению и созданию ими культурных ценностей в свободное от основной работы и учебы время.

Руководитель коллектива проводит набор участников в коллектив и формирует группы по степени подготовки; формирует репертуар, учитывая возраст, качество произведений, исполнительские и постановочные возможности коллектива; готовит выступления коллектива, обеспечивая его активное участие в фестивалях, смотрах, конкурсах, концертах и массовых праздничных мероприятиях; осуществляет творческие контакты с другими детскими любительскими и профессиональными коллективами; организует творческий показ работы коллектива за отчетный период (отчетные спектакли, концерты, театрализованные представления).

Задачами детского любительского театрального коллектива являются следующие: 1) приобщение подрастающего поколения к лучшим образцам отечественной и мировой культуры; 2) дальнейшее развитие детского любительского театрального творчества, широкое привлечение к участию в творчестве молодого населения страны; 3) организация досуга детей и юношества, гармоничное развитие личности, формирование нравственных качеств и эстетического вкуса; 4) популяризация творчества профессиональных и самодеятельных авторов, создавших произведения для детей и юношества, получившие общественное признание; 2) приобретение знаний, умений и навыков в различных видах театрального творчества, развитие творческих способностей детей и юношества.

Репертуар детского любительского театрального коллектив формируется из произведений мировой и отечественной драматургии, лучших образцов современного

отечественного и зарубежного музыкального и хореографического искусства, многонационального искусства народов не только нашей, но и других стран. Репертуар обязан способствовать патриотическому, нравственному и эстетическому воспитанию, художественно-творческому развитию, формированию положительных жизненных установок, пропаганде здорового образа жизни [1].

В репетиционном процессе с детским любительским театральным коллективом каждая личность не тонет, не растворяется, а выявляется. В процессе репетиций дети приобретают благоприятные условия для своего социального развития, удовлетворения потребности интересов, применения способности и дарований для самопроявления, самоутверждения и самосовершенствования [3]. Задача режиссера в этом случае еще более ответственная, нежели при работе со взрослыми, ведь каждый ребенок, входящий в коллектив, индивидуален, отличается от других мировоззрением, воспитанием, поведением, взглядами на какие-либо вещи в жизни. И к каждому нужно найти такой подход, чтобы в конечном итоге репетиционный процесс удался и сформированный детский коллектив показал «плоды» своего творчества. Желательно, чтобы в результате длительной работы сложился стабильный детский коллектив, что не всегда удается, как показывает практика. Часто режиссёры детских любительских театральных коллективов используют игру, как метод ведения репетиций. Можно применять различные виды игр: развивающие, наглядные, ролевые, деловые и другие. Также можно использовать и метод действенного анализа, как универсальный метод работы режиссера-педагога в детском театральном коллективе [2].

Работая с детским театральным коллективом, репетиции всегда необходимо начинать вовремя, независимо от того сколько детей пришло к положенному часу. Не следует дожидаться опоздавших, ведь это может привести к несоблюдению точного времени репетиций для всех участников коллектива. Тем более детей следует приучать к дисциплине, чтобы в дальнейшем они были пунктуальны. Сам руководитель должен приходить на репетиции заблаговременно. Он должен иметь репетиционный план работы с детским любительским театральным коллективом. Репетиционный процесс должен быть спланирован с моментами отдыха и развлечений. Если профессиональный театр может продержаться на неких формальных установках, то любительский театр так жить не может, а особенно детский. Игровым характером пронизана вся деятельность любительского детского театрального коллектива. Поэтому репетиционный процесс должен включать различные актёрско-режиссёрские игры-тренинги, игровой характер межличностного общения и празднично-игровое общение. Увлеченность игрой может породить последующую увлеченность детей театральным искусством, что в дальнейшем продлит «жизнь» детского любительского театрального коллектива. Игра поможет детям раскрепоститься и дисциплинировать каждого из них. Игра поможет развить в детях находчивость, изобретательность, сочинительство, фантазию. Сочинительство является элементом творческой профессии, которое развивает, воспитывает ум, волю, чувство. Мир детской фантазии огромный и разнообразный, благодаря ей дети развиваются, изобретают что-то новое. Игра «лечит» и объединяет детский коллектив, что доказано наукой [4]. В любую игру должны входить элементы актерского мастерства, чтобы дети осваивали постепенно эту дисциплину. Игра ведь невозможна без актерского начала. Она способствует общению детей в коллективе, их игровому самочувствию, выявляет творческую индивидуальность каждого ребенка, воодушевляет детей на новые находки, возбуждает их фантазию. В игре иногда совершенно по-новому раскрываются дети. Поэтому игра – неотъемлемая часть репетиционного процесса в работе с детским любительским театральным коллективом [10].

Детство – это важная пора в жизни человека. В этот период происходит глобальное изучение мира. Одной из лучших жизненных школ остается театр. В театре огромный поток информации об окружающем мире. Познание мира через игру, умение

находить общий язык с людьми любого возраста, ориентация в пространстве, социализация – все это совершенствует театр. Для детей театр – это не представление, для них это жизнь. Ребенок верит во все происходящее, принимает в этом активное участие, ощущает грань между добром и злом, чувствует свою необходимость. Через театр дети постигают знания об окружающем мире, с помощью театра дети находят ответы на множество вопросов. С помощью театра у ребенка развивается чувство собственного мнения, когда он видит плохого персонажа на сцене, он определяет для себя не благоприятную линию поведения, понимая, что так делать плохо, этот вывод, ребенок принимает сам, без давления окружающих. Театральная деятельность формирует у детей душевную красоту, от театра дети получают бурю положительных эмоций. Дети очень восприимчивы к окружающему миру. Детям свойственно образное мышление, они воспринимают мир через образы, тактильное взаимодействие. Поэтому, зачастую, ребенку необходимо увидеть, нежели представить сказку. Театр воплощает фантазию в реальность. Все то, что получает ребенок от театра, развивает его кругозор, его чувства. Ребенку необходимо рассказать об увиденном, поделиться своими чувствами, переживаниями. В этой связи репетиционный процесс в работе с детским любительским театральным коллективом играет огромную роль в построении гармонии внутри коллектива, социальных отношений, формировании взгляда на окружающий мир, ознакомлении детей с культурой, развитии в детях добродетельности, отзывчивости – все эти качества пригодятся детям в дальнейшей взрослой жизни и работе в целом.

1. Российская Федерация. Законы. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации». Принят Государственной думой 21 декабря 2012 г., одобрен Советом Федерации 26 декабря 2012 года Все для родителей и педагогов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://svetlanapom.ucoz.ru/load/konsultacii/kak_formirovat_u_detej_dobrozhelatelnye_otnosheniya/3-1-0-3.
2. Добр ли ваш ребенок? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kid.ru/pregnancy/index433.php3>
3. Зачем малышу театр [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://berezka-33.ru/zachem-malyishu-teatr/>
4. Как формировать у детей доброжелательные отношения [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://svetlanapom.ucoz.ru/load/konsultacii/kak_formirovat_u_detej_dobrozhelatelnye_otnosheniya/3-1-0-3
5. Методическое обеспечение социально-культурной деятельности / авт.-сост. А.С. Чернов. – Омск : ОмГУ, 2010. – 15 с
6. Образование. Досуг. Творчество: материалы Всероссийской научно-практической конференции / ред. Л. В. Волощенко, Л. Р. Фахтахова. – Омск : Изд-во Ом. гос. ун-та, 2012. – 320 с.
7. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 4-е изд., дополненное. – М. : ИТИ Технологии, 2005. – 944 с.
8. Специфика отношений детей дошкольного возраста к людям [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://stud24.ru/pedagogy/vospitanie-dobrozhelatelnogo-otnosheniya/259972-771232-page1.html>
9. Станиславский, К. С. Собрание сочинений / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1954. – Т. 1-4.
10. Театральная педагогика: теория и практика : научно-методический сборник работ педагогов СурГУ и СПб ГАТИ / сост. Т. И. Тетеревкова. – Сургут, 2008. – 76 с.
11. Формирование доброжелательного отношения дошкольников [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nsportal.ru/detskiy-sad/raznoe/2013/04/06/formirovanie-dobrozhelatelnykh-otnosheniy-sredi-doshkolnikov>
12. Шевкунов, А. Н. К вопросу о привлечении молодежной аудитории к театральному искусству / А. Н. Шевкунов // Филология, искусствоведение и культурология: актуальные вопросы и тенденции развития : мат-лы Международной научн.-практ. конф. : в 2 ч. – Новосибирск : Изд-во «Сибирская ассоциация консультантов», 2012. – Ч. 2. – С. 6–10.
13. Эфрос, А. Сочинения в 4 книгах. Книга 1. Репетиция – любовь моя / А. Эфрос. – М. : Панас, 1993. – 320 с.

SCIENCEPUBLIC

Научное издание

Научный диалог:
Филология, Культурология, Искусствоведение

Сборник научных трудов, по материалам
XI международной научно-практической конференции
26 марта 2018 г.

SPLN 001-000001-0269-FF

Подписано в печать 04.04.2018. Тираж 400 экз.
Формат.60x841/16. Объем уч.-изд. л.4.37
Бумага офсетная. Печать оперативная.
Отпечатано в типографии НИЦ «Л-Журнал»
Главный редактор: Иванов Владислав Вячеславович