

СБОРНИК ВКЛЮЧЕН
В НАУКО-
МЕТРИЧЕСКУЮ БАЗУ

РИНЦ

ИНТЕРНАУКА
internauka.org

СБОРНИК СТАТЕЙ ПО МАТЕРИАЛАМ
VII МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО- ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И ФИЛОЛОГИЯ: СОВРЕМЕННЫЕ ВЗГЛЯДЫ И НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ



№ 1(6)

ISSN 2541-9870

Москва, 2018

ИНТЕРНАУКА
internauka.org

**КУЛЬТУРОЛОГИЯ,
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И ФИЛОЛОГИЯ: СОВРЕМЕННЫЕ
ВЗГЛЯДЫ И НАУЧНЫЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ**

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

№ 1 (6)
Январь 2018 г.

Издается с июля 2017 года

Москва
2018

ИНТЕРНАУКА
internauka.org

**CULTUROLOGY, ART HISTORY
AND PHILOLOGY: MODERN VIEWS
AND SCIENTIFIC INVESTIGATIONS**

Proceedings of VII international scientific-practical conference

№ 1 (6)
January 2018

Published since July 2017

Moscow
2018

УДК 008+7.0+8
ББК 71+80+85
К90

Ответственный редактор: Бутакова Е.Ю.

К90 **Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования.** сб. ст. по материалам VII междунар. науч.-практ. конф. – № 1 (6). – М., Изд. «Интернаука», 2018. – 100 с.

| | |
|--|-----------|
| Оглавление | |
| Доклады конференции на русском языке | 7 |
| Искусствоведение | 7 |
| Секция 1. Музыкальное искусство | 7 |
| ГЕНЕЗИС И НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ЖАНРА РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ЭЛЕГИИ Алиева Севиль Рустемовна | 7 |
| ТРАНСФОРМАЦИЯ САЛОННОГО СТИЛЯ Ф. ШОПЕНА В КОНТЕКСТЕ ВАРШАВСКОГО БИДЕРМАЙЕРА (НА ПРИМЕРЕ «МАЗУРОК» Ф. ШОПЕНА) Киприянова Татьяна Клевановна | 13 |
| ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАПРИСОВ Н. ПАГАНИНИ Ягъяев Кемал Сейдамет оглы | 18 |
| Культурология | 26 |
| Секция 2. Теория и история культуры | 26 |
| ОТ ЗАПРЕТА КОЛОКОЛЬНЫХ ЗВОНОВ К РАЗРУШЕНИЮ ХРАМОВ. ИСТОРИЯ БЕЛГОРОДСКОЙ МИТРОПОЛИИ Алейник Елена Анатольевна | 26 |
| Филология | 32 |
| Секция 3. Журналистика | 32 |
| НОВАЯ ТЕМАТИКА И ПРОБЛЕМАТИКА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖУРНАЛИСТИКЕ XXI ВЕКА: ГЕНДЕРНЫЙ ВОПРОС И ПРОБЛЕМА ТОЛЕРАНТНОСТИ, НОВЫЕ АСПЕКТЫ СОЦИАЛЬНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ: СВЕТСКАЯ ЖИЗНЬ И НОВЫЕ РАКУРСЫ СОЦИАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ Пешехонова Анастасия Эдуардовна | 32 |
| ХАРАКТЕРИСТИКА ВНЕШНИХ ФАКТОРОВ РАБОТЫ ВОЕННОГО КОРРЕСПОНДЕНТА ТЕЛЕВИДЕНИЯ СССР ВО ВРЕМЯ ВОЙНЫ В АФГАНИСТАНЕ 1979 – 1989 ГГ. Федоренко Николай Дмитриевич | 36 |

| | |
|---|-----------|
| Секция 4. Литературоведение | 40 |
| ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КЛАССИФИКАЦИИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО Ц. ТОДОРОВА В ИЗУЧЕНИИ МИСТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. ТУРГЕНЕВА Бозтекеева Наркыз Тимуркызы | 40 |
| ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПОВЕСТИ А. И Б. СТРУГАЦКИХ «ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ» Кикенова Ботагоз Нурлановна | 44 |
| Секция 5. Романские языки | 50 |
| ВОСПРИЯТИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА ХХ ВЕКА ИСПАНСКИМ ЧИТАТЕЛЕМ И ПЕРЕВОДЧИКОМ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЕРЕВОДОВ ВЕНЕДИКТА ЕРОФЕЕВА) Илюшин Григорий Евгеньевич | 50 |
| Секция 6. Русская литература | 55 |
| МИФОТВОРЧЕСТВО В ПОЭЗИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА И ТИПЫ МИФОПОЭТИЧЕСКИХ ПОСТРОЕНИЙ Аршакян Эдгар Суренович | 55 |
| Секция 7. Русский язык | 62 |
| ПОЭТИКА ИМЕН СОБСТВЕННЫХ В РОМАНАХ В. НАБΟКОВА «РУССКОГО» ПЕРИОДА Грибачева Жанна Константиновна Хасанова Ольга Олеговна | 62 |
| КОНЦЕПТ «ДОБРОДЕТЕЛЬ» В РУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ ЯЗЫКОВЫХ КАРТИНАХ МИРА (НА МАТЕРИАЛЕ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА СИНОНИМИЧЕСКИХ И АНТОНИМИЧЕСКИХ РЯДОВ) Пугачева Елена Николаевна Ню Гуанлу | 66 |
| Секция 8. Языки народов Российской Федерации (с указанием конкретного языка или языковой семьи) | 72 |
| ОСОБЕННОСТИ ЛЕКСИКИ ВРАЖДЫ НА КАЗАХСКОМ ЯЗЫКЕ В СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ ФЕЙСБУК Алтаева Алмагуль Карисбековна | 72 |

| | |
|---|-----------|
| КЛАССИФИКАЦИЯ ОМОНИМОВ В КАЛМЫЦКОМ ЯЗЫКЕ Голубева Евгения Владимировна | 77 |
| Секция 9. Языкознание | 81 |
| ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ И РЕШЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ И АДЕКВАТНОСТИ ПЕРЕВОДА (НА МАТЕРИАЛЕ ОРИГИНАЛА И ПЕРЕВОДА А РОМАНА Р. БРЭДБЕРИ «451° ПО ФАРЕНГЕЙТУ») Нагорная Татьяна Романовна | 81 |
| ИНФОРМАТИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ Татарина Рената Дильмуратовна | 89 |
| Қазақ тіліндегі конференция баяндамалары | 95 |
| Филология ғылымдары | 95 |
| Бөлім 1. Шетелдік мемлекеттердің халықтары әдебиеті (арнайы әдебиет көрсеткішіне қарай) | 95 |
| АЙҚЫН НҰРҚАТОВТЫҢ ЖАЗУШЫ М. ӘУЕЗОВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНА ҚАТЫСТЫ СЫНИ ПІКІРЛЕРІ Смагулова Нургул Каирбековна Қайырболды Серғазы | 95 |

ДОКЛАДЫ КОНФЕРЕНЦИИ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

СЕКЦИЯ 1.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ГЕНЕЗИС И НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ЖАНРА РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ЭЛЕГИИ

Алиева Севиль Рустемовна

*магистрант направления подготовки
«Вокальное искусство» ГБОУ ВО РК «КУКИиТ»,
РФ, г. Симферополь*

Сегодня, в век высоких технологий и всеобщего ускорения, который во всех сферах деятельности человека характеризуется с одной стороны процессами глобализации, в том числе в области культуры и искусства, а с другой – усилением внимания к своему, отечественному, актуальность темы работы становится очевидна. Она обусловлена нарастанием внимания российских артистов-исполнителей к отечественным камерным, «уютным» формам искусства, содержащим по-бидермейеровски – «великое в малом». Вокальное творчество русских композиторов раннего романтизма лежит у истоков становления жанра русского романса и поэтому имеет особое значение для пристального внимания искусствоведов. Изучение этого бесценного материала до настоящего времени носило фрагментарный характер, что в полной мере относится и к творчеству Александра Егоровича Варламова, создавшего в ведущие жанры русской вокальной лирики.

В арсенале мирового искусства, отобразившем широкий спектр оттенков чувств и настроений, душевных переживаний – приоритетная роль отведена элегической сфере. Особое и значительное место

указанное качество элегичности обнаруживается в отечественной культуре, по причине особой уникальной ментальности русского народа, что делает явление элегичности национальным показателем. Однако вопрос о национальной специфике русской элегичности в связи с творчеством композиторов раннего романтизма в России пока остается открытым, как не исследованы и первые образцы русской вокальной элегии, принадлежащие перу композиторов – представителей доглинкинской эпохи, одним из которых является А.Е. Варламов.

Исследование генезиса жанра элегия позволило обнаружить общие характерные черты элегического жанра в поэтическом и музыкальном искусстве:

1. Древние этимологические корни жанра элегии, уходящие в глубь веков – в искусство Древней Греции и Древнего Рима.

2. Интимный характер, мотивы разочарования любви, одиночества, бренности земного бытия, определенную риторичность в изображении эмоций делают элегию классическим жанром сентиментализма и романтизма.

3. Насыщение элегии в процессе исторического развития чертами других поэтических жанров: оды, гимна и монолога.

4. Пушкинская традиция расширения границ жанра элегии и ее смешения с другими жанрами оказалась чрезвычайно плодотворной и была подхвачена поэтами последующей эпохи – М. Лермонтовым, А. Некрасовым, поэтами XX в.

5. В восточных культурах жанр элегии корректируется национальными чертами. Подобно римлянам, заимствовавшим от греков лирику и элегию, наполнили эти жанры открытиями любовных описаний, японцы, восприняв от великих танских поэтов Китая красоту лирических признаний, отказались от целомудренной тонкости любовного «намек» и ввели принцип ирогами (буквально «выбор подруги» или «выбор друга») как культ любви. Под влиянием буддистской доктрины мудре в японскую лирику проникла идея бренности и мимолетности земного бытия.

6. Особую страницу развития жанр элегии составляет в славянской культуре в первой половине XIX века, когда ряд польских и украинских поэтов (Б. Залеский, А. Беловский, А. Метлинский, Т. Шевченко) называли «думками» свои элегические стихи из сельской жизни фольклора объединили термином «думка» сюжетные лирические песни о несчастной любви и тяжелой доле крестьян.

7. Музыкальная элегия, кроме любовно-лирической тематики в XIX-XX веках входит в русло этимологического понимания данной жанровой типологии, как траурное, поминального характера произведение, причем с выраженным надличностным пафосом гражданской лирики.

Таким образом, жанр элегии в русском музыкальном искусстве обнаруживает национальные черты как западноевропейской, так и восточной традиций.

Анализ жанра элегии в вокальном творчестве А. Варламова в контексте национальных традиций камерно-вокальной лирики XIX века, где подробно рассматриваются стилевые тенденции русской романсовой лирики указанного периода и их преломление в романсах Варламова. Черты музыкальной элегии-монолога прослеживаются на примере романса «Мне жаль тебя».

Результаты компаративного анализа романса-элегии «Мне жаль тебя»:

1. В вокальной партии, приобретающей характер внутренней речи благодаря развитию мелодии в узком диапазоне, разнообразию ритмики, усиливается свойственная элегии моноличность.

2. Драматизация содержания привела Варламова к поискам декламационной выразительности интонационно скупых речевых секундовых ходов, наряду с использованием мелодической широты лирической русской сексты.

3. Мелодия романса при ее речевой выразительности сохраняет цельность, логику развития и напевность, одновременно несет в себе черты симфонического развития, подчеркнутого лейтинтонацией секунды. В преобладающих в романсе ниспадающих, «никнущих» печальных интонациях, подаваемых сквозь призму художественного обобщения, раскрывается психологический подтекст стихотворения.

4. В ладо-гармонической сфере романса, при наличии преобладающей автентичности, наблюдается четкая опора на обороты европейской классической музыки – кадансы, оформленные в лучших традициях венских классиков.

5. Элементы симфонизации драматургии романса, кроме интонационного развития мелодии, где лейтинтонацией является секунда, обнаруживаются и в ладо-гармонических сопоставлениях структурных частей композиции (обращение к субдоминантовой сфере в кульминационных моментах).

6. Национальные проявления у Варламова не означают «тотальность» русского во всем. В своем творчестве он обращается к немецким и итальянским национальным компонентам, но это не лишает «русскости» его национальный стиль. В романсе «Мне жаль тебя» кроме монолического склада, обнаруживаются черты шубертовской балладной драматической насыщенности, а также – элементы, присущие итальянской арии *lamento*, выраженные в характерных секундовых интонациях плача.

Романс Варламова «Мне жаль тебя» обнаруживает в композиторском стиле автора сложное взаимодействие национально-русских и инонациональных – западно-европейских – компонентов, объединившихся в стройную систему выразительных приемов, характеризующих индивидуальный, национально-выраженный музыкальный язык композитора.

Исследование творчества Александра Егоровича Варламова позволяет сделать следующие выводы:

- Варламов открыл для композиторов последующих поколений пути развития ведущих жанров вокального искусства, четко наметив их в своем творчестве.

- Певец многообразия человеческих чувств и переживаний, Варламов представляет русский бидермейер в вокальной традиции – воплощение великих чувств в малых вокальных формах. Содержание его романсов глубоко, правдиво и человечно, в них остро ощутима печать времени разочарования, наступившего после поражения восстания декабристов.

- В музыку Варламова вошла поэзия лучших представителей романтического течения в литературе типичные темы романтического искусства – разочарование, печальная судьба, трагическая обреченность, характерные для жанра вокальной элегии.

- Рожденное в условиях сложных демократических преобразований, в демократической среде, творчество Варламова отразило одну из важнейших линий развития русского искусства – линию лирико-психологического реализма.

- Искусство Варламова впитало тенденции реалистического и романтического направлений, как русского, так и западноевропейского искусства, взаимовлияния которых создали неповторимо своеобразный стиль этого композитора.

Национальный композиторский стиль русского музыканта А. Варламова четко прослеживается в главной сфере его творчества – песенно-романсовой, где очевидно ценнейшее его свойство – умение поднимать бытовой элемент до степени высочайшего художественного обобщения. Это качество музыки Варламова стало возможно благодаря опоре на народное искусство, глубокому проникновению в тайны народного художественного творчества – что роднит его музыку с творчеством Глинки, «кучкистов» и особенно, Чайковского. Но Варламов первым соединил в своих произведениях черты народного русского стиля и достижения западно-европейской музыкальной классики.

Таким образом, очевидно, что вокальное искусство Варламова впитало тенденции реалистического и романтического направлений русского искусства, взаимовлияния которых создали неповторимо своеобразный стиль этого композитора. Взаимопроникновение жанровых показателей элегии и монолога стали основополагающими для возникновения нового для русской музыки жанра вокального элегического монолога-исповеди с чертами баллады.

Список литературы:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. - Л.: Музыка, 1971. - 379 с.
2. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. – М., 2000. – 502 с.
3. Бореев Ю. Эстетика. – М., 2006, – 687 с.
4. Вельфлин Х. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве. – М.-Л.: Academia, 1980. – 290 с.
5. Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994. - 336 с.
6. Гнедич П. Всемирная история искусств. – М.: Современник, 1996. –494 с.
7. Гончаренко С. Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века. – Новосибирск, 1997. – 106 с.
8. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. М., 1971. – 303 с.
9. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы – М, Аст, 2004. – 575 с.
10. Дурандина Е. Камерно-вокальные жанры в русской музыке XIX-XX веков: историко-стилевые аспекты. – дис. доктора искусствоведения. –Москва, 2002. – 381 с.
11. Келдыш Ю. История русской музыки – Т.5 М.: Музыка, 1988. – 675 с.
12. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь. – М. –1988.–71 с.
13. Кремлев Ю. Русская мысль о музыке. Т.2.- Л., 1958.– 368 с.
14. Краткий философский словарь. - М., 2000. – 396 с.
15. Лисса З. О сущности национального стиля // Вопросы эстетики. – Вып. 6. – М. 1964.– 311 с.
16. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Т. 2. – М.: Музыка, 1982. – 464 с.
17. Листова Н.А. Варламов. – М.: Музыка,– 1968. –265 с.
18. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
19. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. – Киев, 1973. – 361 с.
20. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. – К.: Музична Україна, 1990. – 182 с.

21. Маркус С. История музыкальной эстетики. В 2-х т., Т.2. – М.: Музыка, 1968. – 687 с.
22. Мартынов В. Конец времени композиторов. – М.: Рус.путь, 2002. – 295 с.
23. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
24. Назайкинский Е. Речевой опыт и музыкальное восприятие, //Эстетические очерки. Вып.2. – М., 1967. – С. 245-283.
25. Нестьев И. Скрябин и его русские антиподы. // Музыка и современность. Вып. 10, – М. 1976. – С. 104-122.
26. Холопова В., Канарис Л., Маркова Е., Таранец С. Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже тысячелетий. Кн.1. – К., 1994. – 162 с.
27. Варламов // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т.1.– М., 1978.– С. 246 -252.
28. Русская музыкальная литература. Вып.1. – М., «Музыка», –1983. – 282 с.
29. Рапопорт С. О вариантной множественности исполнительства. // Музыкальное исполнительство. Вып. 7. – М., 1972. – С. 54- 69.
30. Решетникова Т.В. «Полная школа пения А. Е. Варламова» и русская вокальная педагогика // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 1. – С. 152–155.
31. Тюлин Ю. Музыкальная форма – М.– 1965. – 395 с.
32. Українська душа. Зб. статей. – К.: Фенікс, 1992. - 127 с.
33. Чайка Е. Национальное как семантическое качество музыкального выражения на примере финской музыки. // Проблемисучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Збірникнауковихпраць, вип.3 – Луганськ, 2005 – С. 332-344.
34. Чайка Е. Национальная характерность как семантическое свойство исполнительской интерпретации. – дис. канд. искусствоведения. – Одесса, 2007. – 196.

ТРАНСФОРМАЦИЯ САЛОННОГО СТИЛЯ Ф. ШОПЕНА В КОНТЕКСТЕ ВАРШАВСКОГО БИДЕРМАЙЕРА (НА ПРИМЕРЕ «МАЗУРОК» Ф. ШОПЕНА)

Киприянова Татьяна Клевановна

*магистрант направления подготовки
«Музыкально-инструментальное искусство» ГБОУ ВО РК «КУКИиТ»,
РФ, г. Симферополь*

В условиях новаторских поисков новых модернистских приемов музыкального языка композиторов и исполнителей, органичным становится современное осмысление наследия великого польского композитора-пианиста. И этот процесс осмысления через изучение творчества и принципов пианизма должен следовать в направлении возрождения пианизма Шопена как явления «бриллиантового» стиля салонного искусства в самом высоком значении этого слова.

Систематизация сведений о генезисе и традициях варшавского бидермайера как художественного явления раннего романтизма, олицетворявшего «вплотшение великого в малом» и изначально немецкого явления. Особенностью польского «шляхетского бидермайера», в отличие от немецкого «городского-мещанского», ориентированного на современный быт, – была историческая тематика, меланхолия как господствующий эмоциональный тонус выражения и звучание мазурки как эмблемы шляхетской славы (см. «Мазурку Домбровского»), как высокий патриотический образ.

Обобщаются материалы о философской ауре, питавшей польского гения: Польская проекция кантианства и философии Шеллинга, и «умеренный» мессианизм позиций А. Мицкевича, определивший путь Шопена к предсимволистскому миропониманию.

Бидермайеровский комплекс запечатления «великого в малом» обнаруживался в условиях «домашности», ассоциировавшейся с представлением о салонной культуре в целом, и салонной культуре фортепианной игры, как фортепианной манеры «бриллиантовой игры» на «легких» фортепиано, на которых «бриллиантовая-жемчужная» пальцевая беглость была главным достоинством и спецификой выражения. «Женственная» манера фортепианного стиля Ф. Шопена, соотносимая с позициями Дж. Фильда, И. Гуммеля и ряда других знаменитых современников, образовала органическое запечатление духа времени. Жанр мазурки у Шопена, в отличие от его же Полонезов, поддерживал идею «великого в малом», демонстрируя верность национальному символу музыкального выражения в данном жанре,

что имело для единомышленников Шопена и для него самого – надхудожественную ценность верности революционно-повстанческому принципу национального самоутверждения.

Органическим продолжением бидермайеровского потенциала жанра мазурки у Шопена является отказ от оркестрово-театрального «нажима» в звучании фортепиано – в духе фильдовской ноктюрности и пианизма М. Шимановской, Ф. Шопена-пианиста, что соответствует идеалам и салонной традиции, объединяя в единое русло искусство элитарное и простые формы домашнего музицирования.

Систематизация сведений о проявлениях бидермайера в польском искусстве, о его связи с культурой салонной фортепианной игры образует органическое проявление исследовательской установки на жанр мазурки, составивший противопоставление искусства популярного, прикладного – и высокохудожественного профессионального. Именно бидермайеровская «простота» выражения поддерживала символическую значимость данного жанра как выражения «чести нации» – эмблемы Польши.

Бидермайер определил в польских культурных условиях начала XIX века жанровую универсалию мазурки, которая оказалась значимой для всего славянского мира, образовав из танцевального (песенно-танцевального) действия лирико-гимническую декларацию национальной Гордости, приблизившись в условиях общеславянской типологии творчества – к думке.

Дошопеновская мазурка определилась как жанр лирической миниатюры, унаследовала рондальность-строфичность рококо и выдвинула идеологическую символику в духе бидермайера, что и было подхвачено Ф. Шопеном в его трактовке Мазурок.

Отождествление мазурки и полонеза, внедряемое М. Огиньским, не принято Шопеном, который осознал Мазурку как лирическую миниатюру, а Полонезы ассоциировал с поэмно-балладной крупностью формы и театрализованной контрастностью фактурных образований. Новый виток сближения мазурки и полонеза под эгидой монументализации мазурки произойдет в середине XIX века (И. Падеревский), но Шопен категорически не принимал этого в своем творчестве.

В Мазурках Шопена, принципы которых оказались стойкими на протяжении всего творческого пути композитора, обнаруживается структурно-тематическая соотнесенность этих пьес (что апробировано анализом ор. 6 и 68), обнаружены общие признаки выражения – шопеновские знаки церковности и интеллектуализации – в виде хроматизированного секвенционного хода (секвенция *diesirae*). Наличие указанных музыкальных знаков и символов свидетельствует об осознанном обращении автора к церковно-религиозной морали.

Обращает на себя внимание нарочитость применения, по-бидермайеровски, «вкрапленный» религиозной серьезности в малую форму, поскольку в указанных 6 и 68 опусах соединены жанровые показатели мазурки и оберка (народного парного танца), то есть самого моторного из танцевальных вариантов, приближенных к мазурке (мазур – куявяк – оберек).

Рондально-симметричное строение Мазурок Шопена, специально фиксированное в анализе опусов 6 и 68, сравнимое с иконоподобием сарматской живописи, привносит идеальную повествовательность в целое, заявляющее гордые страницы (Мазурка Домбровского!) национальной истории, то есть думность.

Фактурно-динамические показатели Мазурок Шопена в наибольшей степени сохраняют в нотной записи пианистическую манеру композитора, чуждую динамическим нажимам и явно сохраняющую, во-первых, преемственность от клавирности рококо, во-вторых, поэтичность «песен без слов» нежнейших проявлений «бриллиантовости» (сродни кельтско-бидермайеровской ноктюрновости Дж. Фильда, но в противоположность «материализованной» кантилене Ф. Мендельсона и немецкого пианизма в целом).

Специфика структур Мазурок Шопена определена идеей «сложного в малом», поскольку преобладающим принципом их строения является рондальность и зеркально-симметрические построения, связанные с традициями церковной певческой школы.

Шопеновские Мазурки образуют национально-своеобразное претворение думки – подобно бидермайеровскому прочтению церковно-певческого ноктюрна-Трипсалмия в фортепианной высокой ариозности фортепианной ноктюрновой композиции у Дж. Фильда.

Анализ Мазурок Шопена разных опусов определил структурно-тематическую унифицированность пьес разных опусов, что сближает их с меланхолической однотонностью, и что весьма отличает шопеновскую Мазурку от бытового-прикладного варианта. Отсюда – обращение к умеренным и откровенно медленным темпам, по законам музыкальной риторики, сообщающим пьесам траурно-слезное выражение.

Проникновение рондальности как композиционного принципа в жанр мазурки у Шопена изначально утверждает «думность» мазурочного жанра, в котором идея национальной Гордости и осознание неизбежной жертвенности во имя нации создает ту печальную ноту, которая так пленяет и трогает в Мазурках Шопена, наполняя их лирикой думки.

Указанная «малая думность» Мазурок Шопена, демонстрирует обращенность к танцевальному жанру, исторически соединенному с патетикой Национальной Песни («Мазурка Домбровского»).

Вокальность мелодизма шопеновских Мазурок свидетельствует об органичной связи с вокальным жанром думки, главное, с речевой типологией высказывания, ориентированной на структурную строфичность.

Бидермайеровская «народность» жанра мазурки неотделима от салонного аристократизма данного жанра, истоки которого в сакральном и умильном – безудержно-радостном и слезно-покаянном тонузах выражения.

Мазурки Шопена, в их объединении с инструментальной вокальностью думки, хранят утопическую простоту эпохи радужных Ожиданий Варшавского бидермайера.

«Бриллиантовый» («жемчужный») стиль фортепианной игры Шопена составил характерные аналогии к щипково-струнной, стаккатно-флейтовой звучностям, определявшим деликатную и таинственную сферу выражения, и черпавшим в сакральных корнях европейской художественной традиции. Фортепианный мелодизм шопеновской манеры игры определен певческой культурой, составившей пограничье ариозности-церковности и театральности-декламационности выражения.

Таким образом, Мазурки Шопена явились благодарным предметом исследования в аспекте бидермайеровской сакральности их смысла, что создает особую значимость их выразительности как принципиально малого жанра – вокальность их мелодизма по типу лирики думки направляет клавирную возвышенную скромность их пианистического воплощения.

Список литературы:

1. Андриянова О. Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст. Автореф. дис. на наук. ст. кандидата мистецтв, спец. 17.00.03 – Муз. мист. – Одеса [НМАУ ім. А.В. Нежданової], 2007. – 16 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – М.-Л.: Музыка, 1971. - 379 с.
3. Баллада // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 1. – М., 1973. – С. 308-309.
4. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. – Пер. с франц.. вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. - М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
5. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. - 336 с.
6. Бидермейер // Советский энциклопедический словарь. – М., 1984. – С. 138.
7. Бидермейер // Большая советская энциклопедия. Т.3, М., 1970, - С. 315
8. Большая энциклопедия символов и знаков / Сост. А. Егазаров. – М.: Астрель: АСТ, 2007. – 723 с.

9. Бэлза И. Шопен. – М.: Наука, 1968. – 380 с.
10. Вельфлин Х. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве. – М.-Л.: Academia, 1980. – 290 с.
11. Гоголь Н.В. Сочинения. – М.: Гос. издат. худ. лит., 1952. – 578 с.
12. Гудман Ф. Магические символы. – М: Издат.Ассоц. Духовного объединения «Золотой век», 1995. – 289 с.
13. Даниэль С. Рококо. От Ватто до Фрагонара. – С.-Пб.: Азбука-классика, 2007. – 336 с.
14. Данковска Я. Философская мысль в эпоху Фридерика Шопена // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової / [Головний редактор О.В. Сокол]. – Одеса: Друкарський дім, 2010. – Вип. 12. – С. 170-179.
15. Демченко Г.Ю. Искусство бидермайера и «Песни без слов» Ф. Мендельсона // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: сб. науч. трудов. Сост. Г. Гансбург. – Харьков, 1995. – С. 44-48.
16. Дума //Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 2 ГОНДОЛЬЕРА-КОРСОВ. - М., 1974. – С. 329-330.
17. Думка // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 2. ГОНДОЛЬЕРА-КОРСОВ - М., 1974. – С. 331.
18. Захарчук Т. Метафоричность как художественный принцип интерпретации музыкального произведения // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. – Луганськ, 2008. – С. 331-339.
19. Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема. //Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. – Львів: “Сполом”, 1997. – С. 49-55.
20. Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма. - М., 1918.
21. Иванова Е. Литература бидермайера в Германии XIX века. – М.: Прометей, МПГУ, 2007. – 248 с.
22. История философии в 4-х томах. Т. 1. – М., 1957. – 718 с.
23. Кассу Ж. Энциклопедия символизма. – М.: Республика, 1999. – 412 с.
24. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. – Л.: Музыка, 1979. – 272 с.
25. Краткий очерк истории философии. Ред. М. Новчука, Т. Ойзермана, И. Щипанова. Изд.третье. – М.: Мысль, 1975. – 798 с.
26. Кремлев Ю. Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества. Изд. Третье. – М.: Музыка, 1971. – 607 с.
27. Куземина Л. Исполнительская эстетика Б. Яворского. – М.: Сов. композитор, 2000. – 111 с.

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАПРИСОВ Н. ПАГАНИНИ

Ягьяев Кемал Сейдамет оглы

*студент, крымского инженерно-педагогического университета,
РФ, г. Симферополь*

Аннотация. В статье исследуются черты виртуозного исполнительского мастерства Н. Паганини, его репертуар. Определены основные аспекты интерпретации его «24 каприсов» для скрипки соло. Очерчен основной круг образов и характера каприсов, проанализированы наиболее типичные исполнительские трудности, которые иллюстрируются нотными примерами. Автором статьи предложены методы преодоления типичных технических ошибок, подчеркнуты особенности интерпретации романтического стиля композитора.

Abstract. The article examines the features of the masterly skill N. Paganini repertoire. The main aspects of interpretation of his "24 caprices" for solo violin. Outlines of the basic images and the nature of the caprices, the article analyses the most typical performance difficulties are illustrated with musical notations. The author proposes methods to overcome typical technical errors, underlined the particular interpretation of the romantic style of the composer.

Ключевые слова: скрипичное искусство, исполнительство, интерпретация.

Keywords: violin art, performance, interpretation.

В тридцатых годах XIX столетия в скрипичном искусстве, в частности в инструментальном, произошли значительные изменения, обусловленные утверждением романтической музыки. В этих революционных изменениях является важной роль Николо Паганини, в частности его «24 каприсов» для скрипки соло. К ним, как к живительному источнику, обращались и обращаются крупнейшие мастера инструментальной музыки, заимствуя в них новые художественные идеи [1].

Николо Паганини (1782-1840), итальянский скрипач и композитор, родом из Генуи, один из величайших виртуозов в истории мирового музыкального искусства.

Одиннадцатилетним мальчиком появился на сцене, а в 1797 году совершил свое первое концертное турне. Своеобразная манера игры, не сравнимая легкость владения инструментом вскоре принесли ему

известность в масштабах всей Италии. С 1828 по 1834 год он концертировал в крупнейших городах Европы, показав себя, как блестящий виртуоз целой эпохи.

Игра Паганини раскрывала столь широкие возможности скрипки, что современники подозревали, будто он владеет скрытой от других тайной; некоторые даже считали, что скрипач продал душу дьяволу. Все скрипичное искусство последующих эпох развивалось под влиянием стиля Паганини – его приемов употребления флажолетов, *pizzicato*, двойных нот и разных фигураций, которые аккомпанируют. Его собственные произведения наполнены очень сложными пассажами, что подтверждают богатство технических приемов. Для Паганини этими приемами была феноменальная техника, которая превзошла все предыдущие нормы скрипичного искусства, создала новые небывалые тембровые эффекты [2].

Особое место в творческом наследии великого итальянского музыканта занимают «24 каприса» для скрипки соло *орис. 1*, написанные в 1801-1807 годах. Кажется почти неправдоподобным, что эти произведения, настолько зрелые по мастерству и разнообразию содержания, могли быть созданы девятнадцатилетним юношей. Хотя со времени первого исполнения каприсов прошло два века, проблема интерпретации этих произведений остается актуальной. Поэтому основной целью этой публикации является освещение характерных особенностей исполнения капризов Н. Паганини, их роли в формировании виртуозного стиля скрипичной музыки [3].

Анализ современной учебно - методической и научной литературы свидетельствует о том, что к теме интерпретации творческого наследия Паганини авторы не обращаются, хотя в поле их исследований есть вопросы истории скрипичного искусства, творчества композиторов, жанровых и стилистических особенностей произведений.

Взяв за основу форму «каприччо» (от итальянского *capriccio* – каприз, внезапность), Паганини расширил и обогатил ее, сумел вдохнуть в нее новое содержание, создав художественные пьесы, в которых смелый полет фантазии и «игра с трудностями» сочетаются с богатством музыкальной мысли.

«Посвящаются артистам» – так гласит подзаголовок на титульном листе первого издания «24 каприсов». Этим Паганини указал, что в своем произведении он обращается к зрелым художникам, мастерам скрипичного искусства.

Утверждение, что Паганини сам не рассматривал «Каприсы» как концертные пьесы и публично их не исполнял, не соответствует действительности. Сохранилось свидетельство Стендаля: «Следует слушать Паганини не в больших концертах, когда он пытается

состязаться с северными скрипачами, а в тот вечер, когда он играет каприччо и находится в ударе. Эти «каприччи» более сложны, чем всякий концерт». Стендаль не только отметил факт исполнения Паганини «Каприсов», но и подчеркнул, что выполнение данного музыкального жанра было для артиста типичным [2].

Разнообразие – основная черта «Каприсов». В этом сказалось стремление наиболее полно выразить идею «индивидуального», избежать «обобщенности» музыкального языка классики.

Широте содержания «Каприсов» соответствует разнообразие формы, яркость и свежесть музыкального языка. Некоторые из них написаны в импровизационной манере (каприси мажор № 1), другие в простой трехчастной форме (каприс ля минор № 5, два мажорных – № 11 и № 18 и другие), в форме темы с вариациями (каприс ля минор № 24), и четвертей, изложенных «дюзом» для одной скрипки (каприс си минор № 6) [5].

В каждом «Каприсе» развивается и «обыгрывается» какой-то один виртуозный скрипичный прием, конкретно определенный вид техники. Уже каприс № 1 покоряет импровизационной свободой, красочным использованием возможностей скрипки. Каприс построен на сочетании игры арпеджио подобными пассажами с ударным скачкообразным смычковым штрихом «рикошет». Для того, чтобы добиться необходимой легкости в исполнении штриха «рикошет» нужно перед началом работы над штрихом в совершенстве изучить текст пальцами левой руки; найти место на смычке, где лучше подпрыгивает трость при минимальной затрате усилий (обычно это средняя часть смычка, или немного выше); зафиксировать исходное положение (отсутствие внутренней зажатости; смычок в необходимой позиции для выполнения штриха «рикошет»; пальцы левой руки находятся на грифе в положении согласно с нотным текстом); в медленном темпе выполнить сначала один такт арпеджиато таким образом, чтобы смычок при коротком, волевом проведении удара, подпрыгивал от струны и при переносе на другую струну, при дальнейшем проведении удара, не возникало скрежета. Играть в медленном темпе до полного изучения – достижения состояния абсолютного комфорта в исполнении штриха. Ускоряя темп, необходимо следить за сохранением штриховой четкости и чистоты интонации [1].

Интересные каприсы ля минор № 5 и си минор № 10, где ударная техника смычка представлена в различном художественном воплощении. В первом – эффект полета достигается непрерывно следующими друг за другом смелыми ударами смычка, в другом – легкие стремительные пассажи, исполняемые летучим *staccato* и переплетаются со смелыми

прыжками, сопровождающиеся изящной орнаментикой (форшлаги, трели), и добавляют звучанию шутивно-грациозный характер [3].

В «Каприсах» каждая страница удивляет богатством творческой фантазии, технической выдумкой. Новизна мелодики с ее смелыми ходами, неожиданные модуляции, хроматизмы, острые гармонические сочетания, импульсивность и характерность ритмики, темпов – все это элементы нового музыкального языка. Не удивительно, что «Каприса» стали настоящим откровением для музыкантов-романтиков. В этом произведении автор выступает как революционер в искусстве, который сделал переворот в технике инструментальной игры и безгранично расширил ее выразительные возможности.

Мелодика Паганини отличается широким эмоциональным диапазоном – от нежной лирики до страстной драматической напряженности. Ее стилистическая направленность имеет тот же источник, что и «ласкательная» благозвучность и «сладкая» мелодика Д. Россини и В. Беллини. Но в итальянский национальный мелодический стиль Паганини внес новые интонационные элементы, свидетельствующие о том, что создатель музыки был неотъемлем от блестящего исполнителя [6].

Новые принципы мелодического развития, как и использование новых выразительных средств, единые в созданных композитором романтических образах. Новизну и необычность этих средств добавляли фантастичность созданным Паганини музыкальным видением. Так, мелодия каприса № 21 вводит нас в круг музыкальных образов поздних романтиков. Это прообраз той «бесконечной» мелодии, что позже будет развита Г. Вагнером, частично Ф. Листом. Ее содержание раскрыто в авторской ремарке «амогосо», то есть любовный дуэт. Обращает внимание своеобразный последний взлет мелодической линии, перебрасывает будто звуковую «арку» до следующего изложения мелодии в высоком регистре, – прием, который стал обычным для фортепианной мелодики Листа. В вариационном изложении проявляется новый романтический характер мелодии. Она насыщается хроматизмами, что еще больше усиливает ее эмоциональную напряженность, страстность, выразительность; паузы – «вздохи» подчеркивают взволнованность мелодических интонаций.

Наряду с этим Паганини создавал мелодии, отличающиеся лирической пронизательностью и пластичностью рисунка. Так, например, каприс № 6, одна из наиболее романтических по колориту музыкальных пьес, первый образец инструментальной «элегии». На трепетно вибрирующем фоне непрерывного «тремоло», который проходит через весь каприс, возникает напевная мелодия, нежная,

мечтательная, с меланхолическими интонациями. Каприс написан в оригинальной форме дуэта для одной скрипки – скрипач одновременно исполняет мелодию и аккомпанемент к ней [5].

По-другому, грустно, звучит вступление к каприса № 4. Его мелодия отмечена суровой красотой и величием. По словам Шумана, когда он обрабатывал ее для фортепиано, в голове звучала мелодия похоронного марша из «Героической симфонии» Бетховена. Сравнивая мелодии Паганини и Бетховена, ощущаешь их внутреннее стилистическое родство, что нашло выражение не только в схожести тональности, регистра, но и мелодического движения, ритма, интонационной построения.

В «Каприсах» Паганини нашла отражение типичная черта, свойственная итальянской народной музыке, – танцевальные ритмы. Более трети «Каприсов» написанные в любимом в итальянской народной музыке размере 6/8, на котором строятся итальянские народные танцы сальтарелла, близкая ему ломбарда, венецианский танец форлана, фуллана, южно-итальянская тарантелла, сицилиана. Так, в ритме сицилиани написаны каприсы №№ 7 и 15. Но по характеру и эмоциональному настроению они разные. В одном случае энергичная, твердая походка, в другом – пасторальность с мягкостью, плавностью в движении. В каприсе № 20 мелодия с пасторальным оттенком, которая звучит на фоне непрерывного «волынского» баса, напоминает напев итальянских народных исполнителей на пиффери (национальной разновидности волюнки). Паганини искусно «инструментирует» эту мелодию в верхнем регистре, хроматизируя ее в многоголосном изложении, создавая характерные тембровые звучания народного инструментального ансамбля.

Это ярко выраженные элементы жанровости, типичной для романтиков. Особенно характерным является популярный каприс № 9, так называемая «Качча» («Охота»). «Качча», возникший в XI веке как жанр вокальной пьесы имитационного склада, изображает картины охоты, погони (отсюда и название -итальянское *sassia*, буквально-охота, погоня), и получила в XVII-XVIII веках широкое распространение в инструментальной музыке. Она встречается в скрипичных сонатах Же.-М.Леклера, Ж.-Же.Мондонвиля, концертах А. Вивальди, в сонатах Д. Скарлатти [3].

Паганини вносит существенно новые элементы в построение «Каччи». Каприс № 9 написан в форме рондо с контрастным тональным планом. Теме «Каччи» он добавляет более ритмично рельефные очертания, динамизирует характер основного движения, отказавшись от традиционного ритма. В каприсе блестяще воссоздана картина охоты: имитация охотничьих рогов, прыжков лошадей, выстрелов охотников, порхание птиц, которые взлетают, азарт погони. Автор

изобретательно «инструментирует» тему «Каччи», используя богатые колористические возможности скрипичного звучания. «На грифе, следуя флейте», «подражая валторну» – говорят авторские ремарки.

К жанровой пьесе следует отнести и каприс № 14 ми-бемоль мажор, написанный в сжатой, лаконичной форме марша, с мелодией фанфарного склада. Здесь использован интересный прием динамического нагнетания с помощью постепенного наслоения голосов, что создает эффект оркестровости звучания.

Острые задержки и хроматические гармонии придают музыке рельефный, динамичный характер. Интересное и постепенное становление основной тональности (в среднем эпизоде) – прием, типичный для романтиков, особенно для Г. Шумана. Основная тональность ощутимо вырисовывается не с первых тактов, а определяется только в конце построения. Каприс № 17 написан в сложной трехчастной форме. Небольшое вступление (*Sostenuto*), с торжественно-призывными аккордовыми возгласами, вдруг завершается на доминанте. Это будто театрализованная заставка, которая отделяет начало музыкального действия. Она разворачивается в контрастной форме (раздел *Andante*): легкие, «жемчужные», преимущественно хроматические пассажи в верхнем светлом регистре, которым отвечает мелодичный голос в несколько меланхолическом нижнем регистре. Диалог прерывается мощным потоком октав (раздел до минор), который достигнув кульминации, рассыпается нисходящими секвенциями, словно бурные волны, которые разбились о скалы, чтобы затем снова броситься на них с новой силой [3].

К хроматическим каприсам относится и каприс ля бемоль мажор № 12. Чрезвычайно оригинальны в нем инструментальная фактура и приемы изложения. Из размерное колебание, которое достигается чередованием звучания двух смежных струн, возникает прихотливо гибкая мелодия с характерными выразительными ходами большой и малой секунды. Мелодия словно переливается со струны на струну, каждая из которых поочередно играет роль непрерывного органного пункта.

Каприс №24 ля минор, который завершает сборник, написано в форме вариаций. Это цикл миниатюрных вариаций на оригинальную тему, близкую стремительной тарантелле, в котором отчетливо прослушиваются народные интонации. Так же как и у большого предшественника Паганини А. Корелли в «Фолии», что завершает его знаменитый сборник сонат для скрипки соло с басом, эта тема с вариациями написана в простых, теплых тонах, не имеет трудностей, присущих для других каприсов.

Одиннадцать вариаций Паганини – это череда музыкальных образов, сменяющих друг друга. Шутливо-грациозные, стремительно-порывистые, или же бурно-драматические, они завершаются динамичной, виртуозно-бравурной кульминацией. За краткостью изложения, интонационной отточенностью тема каприса № 24 стала классическим образцом вариативности. Не случайно к ней обратился Брамс, который написал свои фортепианные вариации на тему Паганини, а за ним и С.Рахманинов, создал на ее основе «Рапсодию на тему Паганини» для фортепиано с оркестром.

Создав целую эпоху в истории скрипичного искусства, «24 каприса» для скрипки соло Н. Паганини сохраняют до наших дней значение одного из главных достижений романтической инструментальной музыки – «высшей школы виртуозного мастерства». Композиции Паганини новаторством стиля и смелостью мысли существенно повлияли на дальнейшее развитие не только скрипичного искусства [1].

Триада великих композиторов XIX века – Ф. Шопен, Г. Шуман и Ф. Лист, которая определила своим творчеством развитие фортепианного исполнительства и композиции, работала под влиянием художественной традиции Паганини. Он не оставил после себя учеников, но влияние его гения чувствуется и в Первом скрипичном концерте С.Прокофьева, и в «Мифах» К. Шимановского, и в рапсодии М. Равеля «Цыганка» [5].

Кстати, нелегкая задача перенести на язык симфонического оркестра каприсы Паганини, написанные только для одной скрипки. Идея выполнения его именно в Германии принадлежит известному дирижеру Г. Кофману. Добавив каприсам танцевальные ритмы и даже элементы джаза, но сохранив стилистическую основу первоисточника [4].

Вывод. «24 каприса» для скрипки соло бессмертного Паганини – уникальное явление в мировом скрипичном искусстве. Исключительное значение Паганини сопряжено не только с тем, что это был ярчайший виртуоз-скрипач в истории музыки. Гениальный Паганини, прежде всего, как создатель нового романтического исполнительского стиля. Главное в скрипичных произведениях – виртуозность, концертный блеск, которые безгранично расширили горизонты выраженности инструментального искусства его времени. Бессмертное имя Николо Паганини является гордостью не только его родины, но и всего человечества, как имя великого творца, который сделал грандиозный вклад в сокровищницу мирового музыкального искусства.

Список литературы:

1. Берлиоз Г. Избранные статьи. / Г. Берлиоз – М.: Музгиз, 2006. – 74 с.

2. Григорьев В.Ю. Никколо Паганини жизнь и творчество. / В.Ю. Григорьев – М., 2015. – 80 с.
3. Сигети Й. Воспоминания. Заметки скрипача. / Й. Сигети – М., 2009. – 123 с.
4. Тибальди-Кьеза, М. Паганини. / М. Тибальди-Кьеза – М., 2011. – 284 с.
5. Шуман Р. О музыке и музыкантах. / Р. Шуман – М., 2015. – 58 с.
6. Ямпольский И.М. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. / И.М. Ямпольский – М., 1968. – 448 с.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

СЕКЦИЯ 2.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ОТ ЗАПРЕТА КОЛОКОЛЬНЫХ ЗВОНОВ К РАЗРУШЕНИЮ ХРАМОВ. ИСТОРИЯ БЕЛГОРОДСКОЙ МИТРОПОЛИИ

Алейник Елена Анатольевна

*учитель православной культуры, МБОУ «Борисовская СОШ № 2»,
РФ, Белгородская область, пос. Борисовка*

Сегодня знания о наследии являются основой формирования системы взглядов человека, поскольку наследие включает в себя самый широкий спектр материальных и интеллектуально-духовных ценностей. Главной целью изучения наследия становится сохранение объектов, которые находятся в самых разных уголках России, в том числе и в Белгородской области, как субъекта Российской Федерации и в частности на территории п. Борисовка. Таким образом, актуальность выбранной темы обусловлена: значимостью данной проблемы, для формирования духовно-нравственных ценностей у молодежи; недостаточной разработанностью на региональном уровне; возможностью сохранения исторической памяти и уничтожения «белых пятен» в истории населенных пунктов провинциальной России.

Каждый храм имеет свою судьбу, которая неотделима от истории народа. И, вместе с тем, храм как дом Божий, как место особого присутствия и благодатного действия Божия даёт возможность выбрать путь спасения всему народу. Даже руины разрушенных храмов своим молчаливым укором и напоминанием о былом величии призывают к созиданию, к памяти, ответственности перед Богом, Родиной и Историей.

На территории посёлка во второй половине XIX века находилось четыре церкви: Успенская, Троицкая, Николаевская и Михайловская. Первым по времени строительства храмом являлся Михайловский

храм, вторым надо считать Троицкий. Приходская летопись этой церкви не говорит, когда именно она построена, а лишь упоминает, что она построена на кладбище.

До 1861 года Троицкий храм состоял только из трёх центральных частей: с левой стороны его, рядом со стеною, стояла другая церковь во имя Зачатия Святой Анны. Эта церковь была в один этаж, имела продолговатую форму, как обычные дома жителей слободы, с сенями посредине, окна в ней были небольшие, низко от земли, двери с запада и севера были узкие и низкие, такие же южные двери выходили в Троицкий храм. На крыше его, со скатами на четыре стороны, была небольшая шея и на ней глава и крест. Внутри церкви по стенам были написаны святые во весь рост, грубой работы. Архитектура и живопись указывали, что церковь эта была построена ранее Троицкого храма. По устному преданию, Зачатьевская церковь была построена жителями Борисовки в один день, по обещанию, в благодарность Богу за прекращение в день зачатия Святой Анны (9 декабря) какой-то опустошительной болезни. Эта церковь была деревянная и, вероятно, очень маленькая. Когда именно была построена эта первая – Зачатьевская церковь, и когда вместо неё была построена каменная церковь, документов не найдено, однако есть запись «что в 1786 году существовала каменная Зачатьевская церковь» [1, с. 50]. В 1861 году Зачатьевская церковь была сломана и на место её поставлен придел во имя Зачатия Святой Анны.

Большой интерес для изучения истории Троицкой церкви представляют записи земского работника Волкова Ивана Григорьевича. Он пишет о том, что в ризнице Троицкой церкви было найдено Евангелие. В начале Евангелия приносится моление «за царя, за цесаревича Алексея Петровича, четырёх восточных Патриархов, Московского Патриарха Адриана, Киевского Митрополита Варлаама, всех благочестивых архиереев, архимандрита Мелетия и благочестиваго Войск Запорозских обеих сторон Днепра Гетмана Иоанна Мазепу» [2, с. 51]. На первых листах Евангелия была надпись, поэтому можно сделать выводы. Во-первых: Троицкая церковь уже существовала в 1699 году, был ли тогда тот самый каменный храм (три центральные части его), который стоял в XX веке или было другое, может быть деревянное здание – неизвестно.

Во-вторых: надпись, сделанная в доме иерея Василия Ефремова и, очевидно, его рукою и под его редакцией, по выражению «родичов», «стану духовного и свецкого», «нехто», «меновите» (именно), «15 коп.» - видно, что этот иерей пришёл из-за Днепра, с границ Галиции, вероятно, с новыми переселенцами и был новым человеком в Борисовке, так как слова: «стан духовный и свецкий», «раздх» - украинско-русские;

братства же при церквях существовали, главным образом, на правобережной Украине для защиты православной веры от униатов, евреев и поляков. Василий Ефремов, делая надпись на Евангелии, ожидал, что братство будет и при Троицкой церкви, не зная, что тут братств не было, это и указывает, что он здесь был новый, неосведомленный человек.

В-третьих: за Евангелие уплачено было 15 копеек, это пожертвование благочестивой Агафии Евангелия, в такую стоимость, надо признать крупную жертвою по тому времени.

В-четвертых: хотя в надписи Троицкая церковь не названа новою, но можно предположить, что пожертвование Евангелия, стоившего по тому времени такие большие деньги, сделано было в новую церковь, так как по обычаю православные христиане приносили значительные жертвы на новые храмы.

В-пятых: содержание надписи, изложенное со слов жертвователей Агафии, ее сына и зятя (в надписи нет фамилии этих людей) не совсем понятно, однако ее можно понять так, что «надивая» Евангелие в церковь на «вечные часы» «кроме раздруху» жертвователи запрещают «отдалити» его от храма и произносят проклятия, не исполнившим этого запрещения, за собою же в случае «раздруху», аще ли Бог за грехи людские покарает», то есть в случае угрожающего разорения края и необходимости бегства из него, оставляют право взять жертву обратно «повинни свое взять» и отдать ее в церковь туда, где они будут жить.

В-шестых: в надписи, Троицкая церковь названа «нагорною». Что это значит? Нагорными назывались местности, строения, находящиеся на горе. Троицкая церковь находилась под горою, указаний на то, чтобы она стояла на другом месте, на горе, никаких не имеется. Поэтому, можно предположить, что слова «церкви нагорной» употреблены в том смысле, что церковь эта построена приходом, расположенным на горе.

Вопрос, в каком году построен был Троицкий храм остается без ответа. Найденная запись Волкова И.Г. о Михайловской церкви дает основания предположить, что Михайловская церковь, построенная в 1698 году, была первая в Борисовке, а надпись на Евангелии свидетельствует о том, что оно было пожертвовано в Троицкую церковь в 1699 году. Так же сравнивая архитектуру Троицкой церкви с Успенской церковью, можно сделать вывод, что Троицкая церковь была построена в 1698-1699 году и что центральная часть Троицкого храма возведена ранее Успенской церкви, построенной в первой половине XVIII столетия.

Более чем двухсотлетний возраст Троицкой церкви не подлежит сомнению, но остается непонятным, почему она была построена на таком низменном месте. Ведь в конце XVIII века местность с северной стороны церкви представляла еще существовавшее или только что остановившееся течение рукава Ворсклы, а между тем рядом с церковью находилась возвышенность, на которой для церкви было бы самое подходящее место.

В рукописи Волкова И.Г. также записано, что это церковь была построена на кладбище, хотя не понятно, почему для кладбища было избрано почти болото, если рядом имелась возвышенность. Можно предположить, что именно для удобства при отпевании покойников она (Зачатьевская церковь) могла быть построена, а потом чтобы церкви одного прихода не были в разных местах, при ней построили Троицкую церковь.

В 1860-1862 годах при священниках Феодоре Спасском, Михаиле Селиченкове и Петре Ильинском, «при центральной части Троицкой церкви были построены с южной и северной сторон приделы во всю длину храма, причем, стоявшая с левой стороны, прислоненная вплотную к центральной части Троицкого храма, Зачатьевская каменная церковь была сломана, а построенный придел на этом месте был посвящен зачатию Святой Анны» [3, с. 55].

Колокольня при Троицкой церкви была построена значительно позже, чем центральная ее часть, но когда именно неизвестно. То, что она находилась немного сбоку церкви, а не напротив ее, указывает, что во время постройки место было занято усадебными постройками, вероятно, какого-либо влиятельного человека. По преданию Михаила Ильича Марченко, на этом месте жил Троицкий протопоп Федор Таможский, человек богатый, сильный, влиятельный, игравший значительную роль в жизни слободы. В 1877 году при церковном старосте Иване Моисеевиче Завсеголове был приобретен «старший» колокол в 200 с лишним пудов.

Почти в это же время, при священниках Василии Попове (зятё о. Михаила Семенченкова), и Александре Клевенском (зятё о. Федора Спасского), церковь пришла в упадок, и делами ее распоряжались сами прихожане. Необходимо было возобновить средний иконостас. Живопись в иконостасе была работы Коренского живописца Патоки «сделанная темными, грязными красками» [4, с. 56]. Иконостас производил неприятное впечатление. Позже, благодаря трудам и усилиям священника Павла Чефранова этот иконостас был заменен новым, в котором живопись принадлежала Московским художникам. В иконостасе были изображены Спаситель, Божия Матерь, Святая Троица, Всех

скорбящих Радость и другие. При этом священнике храм находился в образцовом порядке и благолепии.

Из священнослужителей Троицкого храма известны: «1699 г. Василий Ефремов, 1730-1760 гг. протоиерей Феодор Таможский, около 1830-1865 гг. Феодор Спасский и Михаил Семенченков, 1858-1861 гг. Петр Ильинский, в 1865-1878 гг. Василий Попов, в 1865-1882 гг. Александр Клевенский, 1878 г - ? протоиерей Василий Добрынин, 1883-1916 гг. Павел Чефранов»[5, л. 6].

Большую известность имел протопоп Федор Таможский, освящавший в 1744 году престол в Михайловской церкви, «он священствовал в Троицкой церкви уже в 1734 году и после того много лет, оставленная грамота его, найденная И.И. Подгорным в купленном им доме умершего священника Василия Попова и сданная священником Павлом Чефрановым в Курский археологический музей, подписана была шестью Белгородскими архиереями, в управление коих епархией он священствовал, в том числе и святителем Иоасафом Горленко, умершим в 1756 году» [6, с. 57]. В то время существовал такой порядок, что при каждом новом архиерее все причты епархии обязаны были являться к нему со своими ставленными грамотами для подписания их новым архипастырем.

Грянула над Россией революция 1917 года, в стране установилась власть Советов, которая не очень лояльно относилась к религии. Церковь была отделена от государства, храмы стали закрываться, приходили в запустение. Их разрушали – где время, а где руки человеческие. Такая судьба постигла и Троицкую церковь.

По рассказам местных жителей: Жуковской Ольги Даниловны (1946 года рождения), Андриенко Е.И. (1939 года рождения) и многих других борисовцев, Троицкая церковь до середины 60-х годов еще существовала, однако велись ли здесь службы, они не знают. Так как церковь находилась у перекрестка дорог на улице Первомайской, это место было решено использовать для строительства автостанции. Из воспоминаний Андриенко Елены Ивановны: «в этот день был какой-то православный праздник. Для разборки храма был прислан кран и бригада рабочих. Среди рабочих был молодой парень Стрельник Владимир, который разбирал ломом купол храма. Так получилось, что Владимир сорвался с крыши и его увезли в больницу, состояние его было тяжелым, и все подумали, что он умрет. Он выжил, но остался без правой руки». Храм был уничтожен, и построена автостанция, которая находится на этом месте в настоящее время.

Церковь-это хранилище непреходящих духовных и нравственных ценностей, исторической памяти, культурного наследия. Мы считаем,

что наш долг, наша историческая задача – ответить на процесс возрождения Церкви, помочь восстановить «утраченные звенья большой цепи». Поэтому, проблемы сохранения и возрождения исторического и культурного наследия, его использование в духовно-нравственном воспитании не утрачивают своей актуальности, и история Троицкой церкви является примером этого.

Примечания:

1. БКМ.Ф. НВ – 128. с.50.
2. Там же. С.51.
3. 4. Там же. с.55.
4. Там же. с.56.
5. ГАБО.Ф. Р.-1179.Оп.3.Д.66.Л.6.
6. БКМ.Ф. НВ-128 с.57.

Список литературы:

1. Государственный архив Белгородской области. Р.Ф. - 129. Клировые ведомости 2-го благочиния. - Оп. 1-д. 2. Лл.20
2. ГАБО.Р.Ф. – 1179. Журнал движения священников. - От 3.-д. 66.лл.6.
3. ГАБО.Р.Ф. – 140. Финансовый отчет. - От.1. д. 7.
4. Борисовский краеведческий музей Ф.Н.В.-128. Копия рукописи исторический данных далекого прошлого нашей местности собранных земским работником Волковым Иваном Григорьевичем из архива графской вотчинной конторы, подвергшейся разгрому в Борисовке, в 1906 г.
5. БКМ Ф.Н.В.- 3271. Фотография Троицкой церкви 60-е годы XX века, сделанная Бобровым Владимиром Николаевичем.
6. Анисимов Г.Г. Охрана памятников истории и культуры: Сборник документов. М., 1972. с. 60.
7. Борисовка. Исторические очерки. - Белгород: Издательский дом «Шаповалов», 2000. - 384 с.

ФИЛОЛОГИЯ

СЕКЦИЯ 3.

ЖУРНАЛИСТИКА

НОВАЯ ТЕМАТИКА И ПРОБЛЕМАТИКА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖУРНАЛИСТИКЕ XXI ВЕКА: ГЕНДЕРНЫЙ ВОПРОС И ПРОБЛЕМА ТОЛЕРАНТНОСТИ, НОВЫЕ АСПЕКТЫ СОЦИАЛЬНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ: СВЕТСКАЯ ЖИЗНЬ И НОВЫЕ РАКУРСЫ СОЦИАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ

Пешехонова Анастасия Эдуардовна

*студент, Российская Академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации,
РФ, г. Москва*

Новой тематикой последнего десятилетия в России становятся вопросы гендера и толерантности. Проблематика гендера во многом связана с распространением идей неофеминизма и радикального феминизма, который ставит ранее не востребуемые и незтичные для российского социума темы: женская телесность, права и преимущество женщины перед мужчиной, физиология материнства, изнасилования и домогательства, проблема «стеклянного потолка» и продвижение патриархальных практик, как ограничивающих женское саморазвитие и самореализацию. Подобная тематика становится особенно востребованной в сетевом пространстве так, как привлекает пристальное внимание сетевых пользователей и вызывает бурные обсуждения и дискуссии, тем самым повышая рейтинги изданий. В рамках гендерной проблематики так же стали подниматься вопросы однополых отношений, нестандартных практик семейных связей и отношений, сексуальной жизни. Однако, в данном направлении современные российские журналисты работают крайне осторожно в связи с действующим в России законодательством, запрещающих пропаганду гомосексуальных отношений, а также закона о защите чувств верующих.

Проблематика толерантности стала одной из востребованных в выборе тем российскими журналистами в XXI веке и в связи с тем, что определяется одной из важных составляющих современного общества гуманизма, которое ориентировано на защиту прав и интересов личности. Это обуславливает поиск наиболее оптимальных практик и подходов к ее представлению через каналы СМК, соблюдение норм профессиональной этики журналиста. Однако, данная проблема рассматривается двояко. С одной стороны журналисты выбирают темы, ориентированные на представление принципов толерантности, как прогрессивного и необходимого процесса, позволяющего усовершенствовать окружающую социальную действительности. В частности, позитивные аспекты толерантности представляются при рассмотрении проблем лиц с ограниченными возможностями, их интеграции в социальную среду.

Но, существуют и негативные составляющие толерантности, которые рассматриваются журналистами. В основном они связаны с представлением ее последствий в практике сохранения идентичности, культуры, этических и моральных норм. В итоге, по отношению к ряду социальных групп толерантность представляется недопустимым и пагубным явлением, в качестве примеров демонстрируются результаты, достигнутые другими странами. Самым явным проявлением интолерантности в современных СМИ является национальная нетерпимость, религиозная нетерпимость и нетерпимость гендерная.

Выбор темы и сама работа журналистов в данном направлении нацелена на то, чтобы формировать у населения толерантное или интолерантное отношение к разным социальным группам и отдельным представителям социальных групп.

Как уже было отмечено, в современных СМИ присутствуют границы терпимости, которые позволяют критику недозволенного, аморального, противоправного поведения. Причем некое единого стандарта определения данных границ фактически не существует, они определяются индивидуально для каждого СМИ и часто в ориентированности на требования целевой аудитории. В соответствии с установками СМИ работают и журналисты.

Тематика интолерантности достаточно активно развивается при рассмотрении вопросов религиозной нетерпимости. Религиозная нетерпимость проявляется на уровне отрицания системы ценностей различных религиозных групп, причем не только по отношению друг к другу. Так же существует нетерпимость лиц, которые не принадлежат ни к одной религиозной группе, однако высказывают раздражение относительно людей, которые относят себя к конкретному религиозному течению. Выражение раздражения отражается в различных практиках

и составляющих, начиная от высмеивания и заканчивая и физической агрессией. В СМИ выражение негативного отношения к религии или отдельным ее конфессиям отражается в специфической терминологии и представлении негативных практик деятельности и негативного результата, в том числе в распространении стереотипов.

Широко распространенным явлением в современной практике общественных отношений, которые выносятся журналистами на страницы СМИ, является гендерная нетерпимость, причем также в самых различных ее проявлениях. Существует целая масса стереотипов относительно распределения ролей в обществе, превосходстве одного пола над другим, стандартах красоты и телесности и пр. Также в данные рамки вписывается и стигматизация представителей отдельных полов, которые нарушают общественные правила и подвергаются нападкам даже в тех случаях, если являются жертвами в рамках преступного поведения или их образ не соответствует идеалам общества. К примеру, в отношении жертв сексуального насилия на которых перекладывают вину и тем самым оправдывают насильника: не он виноват в том, что совершил преступление, а она в том, что его спровоцировала.

Еще одной темой, которая получает распространение в современных СМИ, является нетерпимость культурная и нетерпимость к проявлению индивидуальных позиций личности, которая не нарушает законодательство, однако же может не соответствовать неким стандартам и канонам общественных отношений, общепринятым системам ценностных ориентиров. Это может касаться целого ряда моментов – от сексуальной ориентации до стиля жизни и одежды. Подобных групп в современной России множество и фактически каждый человек, так или иначе, может вызвать общественное неодобрение своим поведением, которое не противоречит закону. К примеру, отдельные личности добровольно отказываются от деторождения или не выказывает симпатии к детям в детоцентристском обществе. Это вызывает протест, а на уровне СМИ подвергается осуждению и высмеиванию. Ярким примером высмеивания принципов толерантности отдельными современными российскими журналистами становятся статьи и видеосюжеты, посвященные практике однополых отношений, миграционной политике Европы и пр. И подобная практика распространена в отношении целого ряда групп, которые по каким-то канонам не соответствуют общепринятым канонам.

В целом же, тематика толерантности и толерантных отношений постепенно набирает обороты и количество журналистов, работающих в данном направлении, увеличивается.

В качестве проблематики существуют новые ракурсы социальных отношений и социальных проблем. Данное направление интересовало

журналистов и в XX веке, однако XXI век в связи с изменением системы ценностных ориентиров привносит целый ряд новых составляющих в жизнь общества. Соответственно трансформации социальных практик меняются и темы журналистских исследований. Основным объектом освещения светской жизни становятся скандалы, подробности из личной жизни знаменитостей, причем акцент делается на фото и видео-формат. Современному потребителю СМИ уже недостаточно прочитать подробности свершившегося действия, их нужно непременно увидеть и получить по этому поводу краткие комментарии журналиста. При этом, расширилась и сама тематика «скандальности», к которой добавились не только уже ставшие классическими личные отношений (включая браки, измены, разводы, рождения детей), но и процессы физической трансформации самих знаменитостей. Современная желтая пресса, глянцевики СМИ и интернет-СМИ пестрят сообщениями о том, кто из звезд сделал пластические операции, похудел или набрал лишние килограммы, выбрал неудачный наряд и пр. Вопросы телесности в целом стали одной из основных формирующих тематику в работе журналистов, работающих в рамках светских новостей.

Социальные проблемы также рассматриваются предпочтительно в рамках скандалов. Фактически отошли на задний план темы, связанные с освещением социальных проблем в целом и поиском путей их решения. На смену приходит практика представления проблемы в контексте жизни конкретного лица. Если это проблема коррупции, представляется личность конкретного коррупционера, если проблема рождаемости, то отдельных социальных групп и лиц, благодаря которым она существует и пр. Важным становится обозначить конкретное лицо, условного виновника. В соответствии с данным подходом определяются темы, связанные с социальными проблемами: «Многодетный отец стал подозреваемым в деле о гибели пятерых детей при пожаре», «Подросток пойдет под суд за ДТП со смертельным исходом» и пр. Фактически, данное направление тематики моделируется согласно актуальным для современного общества социокультурным установкам.

Список литературы:

1. Вершинин В.А. Метод эксперимента в журналистике и моделировании прессы // Журналистский ежегодник – 2013.
2. Дмитровский А.Л. Проблема теории журналистики в свете научно-методологических и философских подходов XXI века// Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки – 2011.
3. Галепа М.А. Российская парламентская журналистика начала XXI века // Политическая лингвистика – 2014 - № 1.

ХАРАКТЕРИСТИКА ВНЕШНИХ ФАКТОРОВ РАБОТЫ ВОЕННОГО КОРРЕСПОНДЕНТА ТЕЛЕВИДЕНИЯ СССР ВО ВРЕМЯ ВОЙНЫ В АФГАНИСТАНЕ 1979 – 1989 ГГ.

Федоренко Николай Дмитриевич

магистратура,

направление: Актуальная журналистика,

Институт журналистики, коммуникаций и медиаобразования

Московский Педагогический Государственный Университет (МПГУ),

РФ, г. Москва

Журналистика СССР уделяла пристальное внимание военной тематике. В 1979 году советские войска вошли в Афганистан, однако освещать события в этой стране смогли далеко не все советские журналисты. Несмотря на это, пребывание советской армии в Демократической Республике Афганистан освещалось и представителями печатной прессы, и журналистами советского телевидения.

Война в Афганистане стала проверкой как на прочность, так и на лояльность коммунистической партии советских военных корреспондентов радио и ТВ. Обстановка для них осложнялась тем, что освещать действия советских войск приходилось в другом государстве, в данном случае, в Демократической Республике Афганистан. В таких условиях съемочным группам из Останкино пришлось находиться на протяжении целого десятилетия: с 1979 по 1989 год.

Решение о вводе советских войск в Афганистан было принято 12 декабря 1979 года на заседании Политбюро ЦК КПСС. Вместе с тем, коммунистическая партия обратила внимание и на процесс контроля над работой СМИ. Суть документа заключалась в том, что необходимо было доказать новому правительству в ДРА об отказе вмешательства СССР во внутренние дела этой страны, а военное командование не станет вести активные боевые действия на территории Афганистана. Уже через две недели – 27 декабря был принят новый документ, регламентирующий работу прессы и телевидения: «О пропагандистском обеспечении нашей акции в отношении Афганистана». Этот документ позволил подчинить советскому правительству печатные органы, занимающиеся освещением событий на Афганской войне, особенно, наиболее крупные, такие, как «Комсомольская правда», «Известия», «Огонек» и «Правда». Документ касался и тележурналистов, которые работали в Афганистане в качестве корреспондентов Центрального телевидения на таких программах, как «Служу Советскому Союзу» и в новостной программе «Время». В то же время, эти программы

наиболее полно стали освещать Афганскую войну лишь после середины 80-ых годов, когда конфликт близился к концу. До 1986 года телевидение СССР могло лишь предоставить документальные съемки (фильмы «В объективе Афганистана; киножурнал «Советский воин»). В первые годы войны корреспонденты выполняли только просветительскую и пропагандистскую функции. Какие факторы могли повлиять на работу корреспондента электронных советских СМИ при освещении им Афганской войны?

Главная особенностью при выборе формы освещения войны в Афганистане для советского журналиста являлось то, как создать исключительно журналистский, а не пропагандистский фильм. Материал должен был быть с одной стороны, достоверным, с другой устраивать партийную верхушку ЦК КПСС. Это касалось не только процесса написания закадрового текста, но и съемки материала в т. н. «горячей точке». Первый внешний фактор, влияющий на работу советской съемочной группы – политический. Корреспондент советского ТВ обязан был при написании закадрового текста учитывать, что информация должна быть достоверной и честной, но, с другой стороны, отстаивать еще и интересы политики советского партийного руководства, а именно, восхвалять советских солдат, стараться с лучшей стороны показать советскую армию, критиковать капиталистическую систему. К сожалению, такие методы журналистской работы могли исказить достоверную информацию и скрыть ее негативные стороны: "...не только сама война наносила ущерб нашей морали, но и многолетнее официальное вранье о ней в газетах и по телевидению. Я не виню журналистов. Если кто из нас и пытался писать правду, то военная цензура виртуозно превращала ее в ложь» [3]. Цензура телевизионной редакции в Останкино не пропускала многие важные кадры и интервью с участниками боевых действий.

Следующий фактор, который влиял на работу советского корреспондента телевидения – технический. Причиной появления корреспондентов СССР в ДРА также стало отсутствие постоянного корреспондентского штата на афганском телевидении. Необходимо было признать, что техническое оснащение телевизионных студий в Афганистане было далеко от идеального и для любого журналиста из другой страны становилось проблемой, которую надо было решать, во что бы то ни стало. Именно поэтому, и в информационной войне, и в освещении событий в «горячих точках» упор делался на печатные издания в этой стране. Корреспондент советского телевидения Леонид Золотаревский так описывает ситуацию, связанную с телевизионной журналистикой в Кабуле: «До Апрельской революции телевидение

выполняло приблизительно ту же функцию, что закливатели змей и глотатели шпак, - это было просто чудо, и не имело ни малейшего значения, что оно показывало. Если прибавить к этому, что устойчивый прием передач Кабульского телецентра обеспечивался лишь в зоне прямой видимости передающей антенны, то есть на территории самого города (да и то не везде – горы!), а число телевизоров едва приближалось к двум тысячам, то говорить о телевидении как о средстве массовой информации и пропаганде было просто смешно» [2]. Такое же мнение и у доктора исторических наук, профессора М.Ф. Слинкина: «Телевидение, как одно из наиболее эффективных средств психологического воздействия, в Афганистане в целом в силу многих обстоятельств (в основном технического характера) не получило массового применения в информационной войне против кабульского режима. Исключением явились лишь некоторые приграничные с Пакистаном и Ираном районы провинций Нангархар (г. Джалалабад и его окрестности), Нимруз и Герат (на западе страны) [4].

В то же время, распространение печатной продукции в Афганистане также далеко не всегда помогало гражданам этой страны получить необходимую информацию о происходящем: уровень неграмотности был очень высок, а для получения необходимого образования нужны были деньги, в то время как многие жители в ДРА находились за чертой бедности. Именно поэтому, огромное внимание уделялось, как минимум, радиопередачам, а не только печатной прессе.

Так или иначе, в руководстве СССР уделялось внимание содержанию закадрового текста. Корреспонденты просто обязаны были показывать действия и солдат, и военного руководства только с лучшей стороны, чтобы не посеять неприязнь в массах по отношению к советским солдатам. Именно поэтому, далеко не всегда советского репортера подпускали непосредственно к съемке боевых действий. Долгое время телезритель ЦТ СССР не мог наблюдать за тем, как солдаты стреляют из автомата и наводят свои пушки на противника в связи с тем, что сам военный журналист не в состоянии был заснять происходящее, так как ему и его съемочной группе грозила опасность: «За поворотом уже было небезопасно – крупнокалиберные пулеметы легко «доставали» до этого места. Валентин (ред. – оператор) взял камеру, подошел и тоже выглянул: примерно в километре мы увидели прижавшихся к деревьям солдат, которые вели огонь из автоматов в сторону небольшого саманного строения. Поблизости от этого строения выросла вертикально расширяющаяся воронка – взрыв снаряда поднял ввысь метро на пятнадцать пыль и скальную породу Приглушенный расстоянием звук долетел нескоро. Было ясно – камера не увидит практически ничего, магнитофон услышит неясные шумы, по которым

непосвященному очень трудно будет догадаться, к чему относятся шумы. На экране бой, снятый с такого расстояния, никакого впечатления не мог произвести. Командир хотел, чтобы мы сняли действия его бойцов, но в то же время категорически не желал подвергать нас опасности. В такой ситуации совместить первое со вторым было решительно невозможно, и командир, в конце концов, выбрал второе: запретил приближаться к передовой» [2] - приводит пример Л. Золоторевский, описывая свое пребывание в качестве журналиста в Афганистане.

Четвертый фактор, влияющий на работу советского корреспондента электронных СМИ в Афганистане – фактор взаимодействия с высшим руководством. Огромное значение для советского журналиста ТВ и радио имели непосредственные связи с руководителями ЦК КПСС. Так, автор документального фильма об Афганистане «Афганский дневник» Александр Каверзнев активно сотрудничал с кабинетом министров генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева, что помогло ему в работе на территории этой страны в качестве журналиста.

В данной статье были представлены основные внешние факторы, влияющие на работу военного корреспондента советского телевидения при освещении боевых действий в Афганистане. Самый главный из них - возможность освещать события на войне в Афганистане наиболее полно и подробно, при этом показывая в кадре не только мирную жизнь афганцев, но и фрагменты вооруженных противостояний. Печатные и электронные СМИ стали по-разному освещать события в ДРА. Однако расхождения в принципах освещения вооруженного конфликта произошли не сразу, т. е. не с самого начала войны, а с определенного этапа, в данном случае - с 1986 года, когда гласность и свобода слова стали доминировать над закрытостью и секретностью. Этой возможностью и воспользовались военные корреспонденты телевидения и радио. Однако этот фактор стал и причиной определенных негативных последствий и непосредственно во время съемки сюжета, и при его обработке. Журналисты столкнулись с тем, что их жизни угрожала опасность, и, что еще хуже, отснятому материалу. Основными агрессорами в данной ситуации были и моджахеды (участники конфликта, с которыми воевали советские солдаты), и телевизионные редакторы в Москве, которые часто убирали неудобную советской власти информацию.

Список литературы:

1. Афганистан: Уроки информационной войны. М.Ф.Слинкин
2. Золоторевский Л.А. «Афганский репортаж». - М.: Искусство, 1983. –160 с.
3. Боровик Г.А. «Спрятанная война» - М.: Коллекция «Совершенно секретно», 2000. –320 с.
4. Слинкин М.Ф. АФГАНИСТАН: УРОКИ ИНФОРМАЦИОННОЙ ВОЙНЫ.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КЛАССИФИКАЦИИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО Ц. ТОДОРОВА В ИЗУЧЕНИИ МИСТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. ТУРГЕНЕВА

Бозтекеева Наркыз Тимуркызы

*магистр пед. наук, преподаватель кафедры русской филологии
Евразийского Национального университета им. Л.Н. Гумилева,
Республика Казахстан, г. Астана*

Писатель-реалист XIX века И.С. Тургенев удивляет современников «странными», «таинственными» и «мистическими» произведениями, где реальное и ирреальное оказывается на грани балансирующего.

В современном словаре-справочнике литературы категории фантастического дается следующее определение: «Фантастика – средство художественной изобразительности, основанное на использовании явно недействительных, невероятных сочетаний элементов реальности и их функций» [1, с. 587].

Исследователи выделяют разные формы фантастического в литературе и связывают его с фантастическим в мифологии и фольклоре. Фольклористы исследовали сказочные формы фантастики, роль чудесных предметов и метаморфоз. Об этом писал В.Я. Пропп в монографии «Исторические корни волшебной сказки» [2]. Е.Н. Ковтун в монографии «Художественный вымысел в литературе 20 века» [3] рассматривает отличия фольклорно-мифологической фантастики и фантастического в литературе русского романтизма от научной фантастики.

Дубин Б.В., рецензируя книгу Цветана Тодорова «Введение в фантастическую литературу», указывает на ее вклад в исследовании проблемы фантастического [4]. В книге представлен анализ французской фантастической прозы, начиная со сказок Шарля Перро.

Для нас научный интерес представляет определение фантастического, которое дает Ц. Тодоров в своей монографии. «Понятие фантастического определяется по отношению к понятиям реального и воображаемого» [5, с. 24]. Французский ученый болгарского происхождения отмечает, что «фантастическое характеризуется внезапным вторжением таинственного в реальную жизнь»; в фантастической

литературе люди «неожиданно сталкиваются с необъяснимыми фактами»; «всякое фантастическое – это нарушение признанного порядка, вторжение недопустимого в неизменную закономерность повседневности» [5, с. 25].

В характеристиках у Ц. Тодорова фигурируют такие понятия, как: «таинственное», «необъяснимое», «недопустимое», вторгающееся в «реальную жизнь», в «реальный мир» или в «неизменную закономерность повседневности» [5, с. 25], которые можно применить к мистической прозе И.С. Тургенева.

Ц. Тодоров выделяет четыре вида фантастического.

Первый вид фантастического. Это фантастическое-необычное. «В нем события, которые кажутся сверхъестественными на протяжении всего повествования, в конце концов получают рациональное объяснение». «Эти события заставляют героя и читателя верить так долго во вмешательство сверхъестественных сил именно по причине своей необычности. Критики описали (а в некоторых случаях и заклемили) эту жанровую разновидность наименованием «объясненное сверхъестественное» [5, с. 40].

В качестве примера фантастического-необычного Ц. Тодоров приводит роман Яна Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе». В конце этого романа все чудеса получают рациональное объяснение.

Фантастическое-необычное мы наблюдаем в рассказе И. Тургенева «Три встречи», который впервые был опубликован в 1852 году. В композиции автор использует характерную для сказки тройственность – герой встречается с прекрасной незнакомкой трижды и столько же раз слышит итальянскую песенку. Все встречи героев имеют мистическую окрашенность, хотя художественные средства (хронотоп усадьбы, детали охоты, дорога) реалистичны. Таинственность образу прекрасной незнакомки придают символы и детали, а также описание внутреннего восприятия рассказчиком соррентскую красавицу.

Рассказчику никак не удается разгадать тайну незнакомки, она кажется ему образом, возникшим из сновидения: «как сновидение прошла она мимо и исчезла навсегда» [6, с. 245].

Как в «Энциклопедическом словаре безумия» В. Руднев говорил, что «Сновидение – не разновидность текста, оно находится между текстом и реальностью» [7, с. 374], так и соррентская красавица для тургеневского героя явилась неожиданно в самых таинственных обстоятельствах жизни как мимолетное видение.

Тайной окружено и ее неожиданное появление. Но в конце произведения она неожиданно открывает свою тайну и сообщает рассказчику некоторые подробности своей жизни. Тем самым необычность и таинственность встреч получает реалистическое объяснение.

Таким образом, в произведении автор не использует настоящую фантастику. Скорее тайное и необъяснимое влечение героя к незнакомой женщине свидетельствует о мистике, которая присутствует в бессознательном.

Второй вид фантастического Ц. Тодоров называет только «необычным». В нем ощущение необычности связано со страхами, пережитыми еще в детстве. Тодоров пишет: «Литература ужасов в чистом виде принадлежит жанру необычного; примером могут служить многие из новелл Амброза Бирса» [5, с. 42-43]. «Нетрудно заметить, что в необычном реализуется только одно из условий фантастического: описание определенных реакций, в частности, страха» [5, с. 43].

Согласно классификации Тодорова рассказ И. Тургенева «Собака» (1866), в котором «органически сочетается повседневное и загадочное, реальное и фантастическое» [8, с. 207] можно отнести «необычному».

Композиционно произведение построено как рассказ в рассказе, в котором повествование идет от первого лица. Это позволяет читателю глубоко проникнуться в происходящие фантастические необъяснимые события, для которого рассказ интересен тем, что сверхъестественное может случиться не только с человеком высокоинтеллектуальным, образованным и в некотором роде необычным, а с самым простым человеком.

Центр тяжести перенесен в ней с самого эпизода – «видение» собаки – на личность рассказчика-помещика, который дан как некий социально-психологический тип, несущий в себе черты народного мировоззрения и мироощущения, народных суеверий. Другое, собственно «таинственное» лицо в рассказе – народный «провидец» Прохорыч, который и дает совет помещику Порфирию Капитонычу купить собаку.

Как поясняет Ц. Тодоров, второй тип фантастического, «необычное» связано с внутренними ощущениями страха и отсутствием рационального истолкования. Необычное, которое происходит с главным персонажем рассказа «Собака» И. Тургенева, сам рассказчик называет «сверхъестественным», которое вмешивается в «ежедневную жизнь». Необычное так и не получает в рассказе «Собака» однозначного рационального объяснения.

Третий вид фантастического Ц. Тодоров называет фантастическое-чудесное. Он пишет: «Мы обнаруживаем здесь фантастическое-чудесное, иными словами, класс повествований, которые предстают как фантастические, но кончаются принятием объяснения событий вмешательством сверхъестественного. Эти повествования наиболее близки к фантастическому в чистом виде, ибо последнее, в силу того, что оно остается без объяснения, без рационального толкования, намекает нам о существовании сверхъестественного» [5, с. 47].

Ц. Тодоров приводит в качестве примеров новеллы французских романтиков и создателей неоготической новеллы. «Сходный пример дает нам «Вера» Вилье де Лиль-Адана. И в этом случае на протяжении всей новеллы мы испытываем колебания: то ли мы должны верить в загробную жизнь, то ли считать, что верящий в нее граф сошел с ума. Однако в конце новеллы граф обнаруживает у себя в комнате ключ от гробницы Веры, хотя он сам бросил его в склеп; значит мертвая Вера принесла его обратно» [5, с. 47].

Фантастическое-чудесное можно наблюдать в повести И. Тургенева «Клара Милич» (1883), где трагической развязкой и финалом повествователь убеждает нас в возможности существования сверхъестественного.

В цикле рассмотренных нами произведений, «Клара Милич» единственная повесть, которая рассказана от третьего лица. Поэтому можем утверждать, что история главного героя Аратова рассказана со стороны, чтобы читатель не до конца получил объяснение сверхъестественного. Открытая развязка наводит на мысль о том, что может он все-таки общается с потусторонним миром, переходя границы между мирами? Ведь нет объяснения появлению локона волос Клары у мертвого Аратова. Из всех таинственных произведений И. Тургенева, эта повесть наиболее утверждает связь героя с потусторонним миром – Аратов также единственный персонаж И. Тургенева, который был счастлив, ожидая смерти и в момент смерти.

Четвертый вид фантастического – это «чудесное в чистом виде», которое, как и необычное, не имеет четких границ. Такой вид фантастического, по мнению ученого встречается в волшебных сказках. Кроме того, Ц. Тодоров выделяет такой вид чудесного как «научное чудесное», а «сегодня именуется научной фантастикой» [5, с. 50].

Фантастическое в произведениях И.С. Тургенева лишено элементов фольклорно-мифологической или научной фантастики, а сосредоточено на неизученных проявлениях глубинной психики и индивидуального и коллективного бессознательного. Автор описывает сны, видения, предчувствия персонажей, состояния страха и поиска ответов на странные события. Поэтому мы можем утверждать, что в малых прозаических жанрах И.Тургенева не встречается «чудесное в чистом виде» и они лишены элементов научной фантастики.

В рассказах и повестях И. Тургенева можно обнаружить три вида фантастического, которые выделяет Ц. Тодоров: фантастическое-необычное, необычное и фантастическое-чудесное. При этом выстраивая произведения писателя хронологически от «Трех встреч» к «Кларе Милич» можно утверждать, что автор движется от фантастического-необычного к фантастическому-чудесному.

Фантастическое в произведениях представлено с точки зрения фантастического реализма как один из моментов необъяснимого, таинственного или мистического.

Список литературы:

1. Современный словарь-справочник по литературе / Сост. и научн. Ред С.И.Кормилов. – М., 1999. – 704 с.
2. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1986. – 365 с.
3. Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе 20 века. – М., 2008. – 484 с.
4. Дубин Б.В. Обращенный взгляд / Слово - письмо - литература: Очерки по социологии современной культуры. – М., 2001,– С. 42-46.
5. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Перев. с франц. Б.Нарумова. – М., 1999. – 144 с.
6. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. 4. Повести и рассказы. Статьи и рецензии. 1844-1854. – М., 1980. – 687 с.
7. Руднев В.П. Энциклопедический словарь безумия. – М.: Гнозис, 2013. – 560 с.
8. Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. – М.; Л., 1962. – 306 с.

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПОВЕСТИ А. И Б. СТРУГАЦКИХ «ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ»

Кикенова Ботагоз Нурлановна

*магистр пед. наук, преподаватель кафедры русской филологии
Евразийский Национальный университет имени Л.Н. Гумилева,
Республика Казахстан, г. Астана*

Важной ординатой художественного мира можно назвать пространственную организацию вместе с заполняющими ее явлениями и предметами. Категория пространства является определяющей для восприятия мира человеком. Е.С. Кубрякова отмечает, что пространство – это «то, что вмещает человека, то, что он осознает вокруг себя, то, что он видит простирающимся перед ним. Пространство - это среда всего сущего, окружение, в котором все происходит и случается» [1, с. 26]. Центральный пространственный образ повести братьев Стругацких «Пикник на обочине» – образ Зоны Посещения.

Образ Зоны – предполагаемого места посещения Земли пришельцами из космоса – создается в первую очередь зримым описанием

удивительных явлений; встречающихся там на каждом шагу. Пораженная воздействием таинственных влияний территория Зоны оцеплена по периметру сначала условно, а затем и буквально, бетонной стеной. Жители города, ставшие свидетелями и заложниками Вторжения, пытаются существовать в условиях, аналогичных последствиям катастрофы. Люди обречены доживать свои дни. Жизнь их сопряжена со многими тяжелыми факторами – болезнями, риском, невозможностью выехать из города. Многие из тех, кто не успел вовремя эвакуироваться в момент Посещения, пострадали — ослепли, перенесли неизвестные человечеству заболевания. «Почти все, кто в этом квартале жил, чумкой переболели, потому-то квартал и называется Чумным. Некоторые померли, но главным образом старики, да и то не все. Я, например, думаю, что они не от чумки померли, а от страха. Страшно было очень» [3, с. 270].

Территория Зоны тщательно охраняется, а отправляющиеся туда люди — своего рода нелегалы, прозванные сталкерами — их задача добывать различные артефакты, принося себя в жертву во имя науки, поскольку необъяснимое легко может погубить несведущего.

Зона – это боль, смерть и страдания, «дьявольский соблазн» – об этом кричит в баре «антисталкер» Гуталин, который скупает предметы из Зоны и с риском для жизни доставляет их обратно. Возвращает «дьяволу дьявола». Рэдрик Шухарт, главный герой повести, скептически относится к высказываниям своего друга, хотя порой почти готов с ним согласиться: «Гуталин хоть и пропойца, хоть и психованный он на религиозной почве, но иногда подумаешь-подумаешь, да и скажешь: может, действительно оставить дьявола дьяволу?» [3, с. 289]. Однако попытка Гуталина изобличить сатанинское начало, идущее из Зоны, не находит отклика у других героев произведения.

Для самого Рэдрика Зона – это трудная работа, необходимая, чтобы прокормить семью. «Но когда в Зону выходишь, то уж одно из двух: либо плачь, либо шути, а я сроду не плакал», — говорит о себе Рэд. Для героя Зона – это еще и источник наживы: «Сталкер – он сталкер и есть, ему бы только зелененьких побольше, он за зелененькие жизнью торгует» [3, с. 266].

Зона – источник знаний, окно в будущее, – так считает благородный молодой учёный Кирилл Панов, работавший в Международном институте по изучению следов Посещения, один из тех энтузиастов и героев науки, которыми может гордиться человечество, Зона — это «свалившиеся с неба ответы на вопросы, которые мы ещё не умеем задать» [3, с. 247]. Когда-то и сам Рэд думал также: «Городишко наш – дыра. Всегда дырой был и сейчас дыра. Только сейчас – это дыра в будущее. Через эту дыру мы такое в ваш паршивый мир накачаем,

что все переменится. Жизнь будет другая, правильная, у каждого будет все, что надо. Вот вам и дыра. Через эту дыру знания идут. А когда знание будет, мы и богатыми всех сделаем, и к звездам полетим, и куда хочешь доберемся. Вот такая у нас здесь дыра...» [3, с. 284].

Зона – пространство не только фантастическое, но и мистическое. На территории Зоны пространство и время действуют по своим абсолютно непостижимым для человека нормам, не существует законов физики: «Не понравилась мне эта покрывка. Тень от неё какая-то ненормальная. Солнце нам в спину, а тень к нам протянулась» [3, с. 280].

Время в Зоне царит особое, фантастическое. Это время субъективное; оно подается авторами через восприятие Шухарта: «Снял часы, смотрю, а в Зоне-то мы пробыли пять часов с минутами, господа мои! Пять часов. Меня аж передёрнуло. Да, господа мои, в Зоне времени нет» [3, с. 278]. Пространство Зоны представляет собой подобие минного поля, скрывающее в себе различные аномалии с многочисленными ловушками, представляющими смертельную опасность для живых существ: таинственные свечения и звуки, аномальные воздушные турбулентности, область с высокой в тысячи раз гравитацией и др. Расположение аномалий в Зоне постоянно меняется, несмотря на то, что в присутствии людей зона кажется «статичной». У Зоны есть собственная чётко очерченная граница, то есть никакие аномалии, например, переносимый ветром «жгучий пух», на первый взгляд беспорядочно перемещающиеся по Зоне, никогда не пересекают её границ. Но губительное воздействие Зоны не ограничивается лишь зримыми аномалиями. Постепенно, неумолимо через ученых, изучающих ее, через сталкеров и добываемые ими артефакты Зона проникает и в пространство Хармонта, а через него и во внешний мир.

«Такого с ним ещё никогда не было вне Зоны, да и в Зоне случилось всего раза два или три. Он вдруг словно попал в другой мир. Миллионы запахов разом обрушились на него... Воздух сделался твёрдым, в нём объявились грани, поверхности, углы, словно пространство заполнилось огромными шершавыми шарами, скользкими пирамидами, гигантскими колючими кристаллами, и через всё это приходилось протискиваться, как во сне через тёмную лавку старьёвщика, забитую старинной уродливой мебелью... Это длилось какой-то миг. Он открыл глаза, и всё пропало. Это был не другой мир, это прежний знакомый мир повернулся к нему другой, неизвестной стороной, сторона эта открылась ему на мгновение и снова закрылась наглухо, прежде чем он успел разобраться...» [3, с. 311].

Фантомы, бродящие среди пустых и мертвых земель Зоны («было темно и ничего не было видно, но где-то там был этот, вышагивал

словно заводная кукла, оступаясь, падая, налетая на кресты, путаясь в кустарнике» [3, с. 297]), ожившие и вернувшиеся в свои дома мертвецы, в том числе и отец Шухарта, его странная дочь, больше похожая на зверька, чем на ребенка – все это придает пространству мистических черт.

Зона представляет собой некое подобие эпицентра ядерного взрыва или любой другой экологической катастрофы, содержащее в себе таинственные артефакты, представляющие ценность для науки, но нередко чрезвычайно губительные для всех форм жизни. Именно за подобными артефактами и идут сталкеры, но проникновение в Зону грозит смертельным исходом; сталкерам приходится платить постоянным риском, собственным здоровьем, мутировавшими детьми.

Образ Зоны Посещения так сильно действует на воображение читателя еще и потому, что располагается по соседству с провинциальным городком Хармонтом, приметы которого воссозданы в повести в реалистической манере. Застроенный небоскребами и парками центр города; пустые окраины, темные унылые улицы, пьяные драки в кабаках, дома, брошенные жильцами из-за губительного воздействия неподалеку расположенной Зоны.

Пространственный образ небольшого городка представляется менее конкретным. Он также представляет собой обобщенный портрет человечества, его реакцию на сам факт Посещения пришельцами Земли, другими словами, это внешний мир в миниатюре.

Композиционно повесть состоит из четырех частей, описывающих разные периоды жизни главного героя Рэдрика Шухарта. Перед нами разворачивается временной отрезок длительностью в восемь лет, на протяжении которого мы можем наблюдать за последствиями Посещения, за тем, как оно повлияло на общество в целом на примере Хармонта, и на жизнь отдельного человека Рэда Шухарта.

Рэдрик с горечью рассуждает: *«до чего сильно вырос городишко за последние годы!.. Экие небоскрёбы отгрохали... Вот ещё один строят. Это что же у нас будет? А, луна-комплекс: лучшие в мире джазы, и варьете, и прочее всё для нашего доблестного гарнизона и для наших храбрых туристов, особенно пожилых, и для благородных рыцарей науки... А окраины пустеют»* [3, с. 309].

Модель мира, изображенного в повести, достаточно замкнута, о жизни вне его нам почти ничего не сообщается. Высокая достоверность описанных событий и явлений удивляет, словно речь идет не о фантастических, а о вполне реальных делах. Ведь если отбросить причины, приведшие к такому состоянию, то жизнь маленького провинциального городка, столкнувшегося с некой проблемой, бедой (к примеру, войной, блокадой, экологической катастрофой или аварией),

и пытающегося как-то выживать в условиях этой беды, обрисована типично, правдиво и ярко.

В повести «Пикник на обочине» предметы служат в основном для создания образа, замкнутого социума, мира, столкнувшегося с событиями фантастическими, необъяснимыми. Этот мир содержит неизвестные читателю реалии, в частности артефакты Зоны: «пустышки», «булавки», «этаки», «черные брызги» и т. д. Некоторые из них весьма полезны — например, могут лечить болезни, некоторые просто странные игрушки, а некоторые — представляют серьезную угрозу для людей.

В то же время писатели перенесли в свое произведение множество реалий действительности вполне знакомых читателю: телефоны, телевизоры, автомобили, автобусы и так далее. По замыслу авторов, действие повести происходит в конце XX века, поэтому мир конструируется одновременно и как знакомый, и как фантастический, так как после Посещения множество добытых сталкерами из Зоны предметов способствовали научно-техническому прогрессу, к примеру, был обнаружен аналог «вечного двигателя» - «белый обруч», как его называли сами сталкеры, а также источник неиссякаемой энергии - «этак». Истинное предназначение предметов, найденных в Зоне, несмотря на двадцать лет изучения, осталось по большей части, неизвестным. Доктор Пильман считал, что человечество, используя некоторые артефакты, просто забывает гвозди микроскопами.

Другая функция предметного мира повести - характеристика персонажей через их отношение к вещам. Рэдрик, опытный сталкер, относится ко всем сокровищам Зоны равнодушно, лишь как к средству заработка. Обогащение и накопительство не являются целью его походов в Зону. Деньги нужны ему лишь для жены и дочери. Сам Шухарт противопоставляет себя остальным сталкерам и людям, жаждущим артефактов Зоны для своих темных, противозаконных дел.

Постепенно Стругацкие делают образ Зоны все обобщенней, она приобретает почти мифологические и даже волшеббно-сказочные очертания благодаря проявившемуся во второй половине произведения мотиву исполнения желаний. Как крайнее выражение надежд, разочарований, радостей, печалей, откровений и мечтаний о лучшей жизни в легендах сталкеров возникает Золотой Шар, который якобы исполняет любые желания. Но чтобы высказать ему свою просьбу, надо преодолеть, помимо множества жутких препятствий, еще и «мясорубку», которая требует принести в жертву одного человека, чтобы мог пройти второй. Именно такой жертвой для Рэдрика становится прекрасный юноша Арчи, сын нечистого на руку Стервятника. Арчи, который, как замечает сам Рэд, совсем не похож на своего отца: «...до чего же они не похожи друг на друга, отец и сын. Ничего общего между ними не было. Ни лица, ни голоса, ни души» [3, с. 362].

Как известно, мотив «исполнения желаний» красной нитью проходит через все искусство слова, от фольклора до современной литературы. В узком же смысле он составляет некий фундамент, основу художественных миров фольклорной и литературной волшебной сказки. Литературная судьба мотива «исполнения желаний» подробно описана в статье Е.М. Неелова «По шучьему велению...»: литературная трансформация фольклорного мотива». Желание героя, по Е.М. Неелову, не переходящее в надличностный уровень дарит ему, образно говоря, «разбитое корыто» [2]. Как и в фольклорных сказках желание личного счастья, на первый взгляд, преобразуется у Рэдрика в желание счастья всеобщего, надличностного. Однако мы можем наверняка предположить, что желание Рэдрика не сбылось. Золотой шар рискует оказаться такой же фальшифкой, как и все пустышки, кольца, фантомы. Настоящее, подлинное счастье для всех, которого так жаждет Рэдрик, недостижимо, если за него нужно платить чужой жизнью.

«Максимально возможный реализм» [4, с. 10], который, по мнению самих Стругацких, является основным законом научно-фантастического жанра, предполагает необходимость соблюдения писателями реальности обстановки. Предметы, составляющие пространство Зоны, становятся важными явлениями художественной реальности. Они организуют художественное пространство произведения, а также конкретизируют смысловое и материальное бытие образов-персонажей.

Список литературы:

- 1 Кубрякова Е.С. Язык пространства и пространство языка (к постановке проблемы). – М., 1997. – С. 22-31.
- 2 Неёлов Е.М. «По шучьему велению...»: литературная трансформация фольклорного мотива. [Электронный ресурс] – Проблемы исторической поэтики. Вып.8. / 2008. Режим доступа: URL: <http://cyberleninka.ru>
- 3 Стругацкие А. и Б. Собрание сочинений в 11 томах. – М.: Сталкер, 2003. - 288 с.
- 4 Стругацкие. О себе, литературе и мире (1982-1984). – Омск, 1994. – 165 с.

СЕКЦИЯ 5.

РОМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

ВОСПРИЯТИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XX ВЕКА ИСПАНСКИМ ЧИТАТЕЛЕМ И ПЕРЕВОДЧИКОМ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЕРЕВОДОВ ВЕНЕДИКТА ЕРОФЕЕВА)

Илюшин Григорий Евгеньевич

*аспирант филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова,
РФ, г. Москва*

Одно из наиболее значительных произведений литературы русского постмодернизма, «Москва-Петушки» широко известно за рубежом – поэма переведена на многие языки, по ней неоднократно ставились спектакли, так, например, в мадридском театре “Teatro Español” в 2011 году был поставлен спектакль “Moscú Cercanías”. В том же году в рамках периодического издания “Cuadernos del TEATROESPAÑOL” была выпущена книга, посвящённая поэме и её сценической адаптации.

Примечательно, что в некоторых переводах не сохранено исходное название, очевидно, чтобы сделать его более понятным для читателя, непривычного к русским топонимам (английские переводы *Moscow to the End of the Line* («Москва – конец линии»), *Moscow Stations* («Московские станции»), *Moscow Circles* («Московские окраины»), немецкий *Die Reise nach Petuschki* («Поездка в Петушки»)).

Впервые испанский перевод «Москвы-Петушков» был издан вскоре после смерти автора, в 1992 году (“Moscú-Petuschki”, Alfaguara, Madrid, 1992). Перевод выполнили Елена Крюкова и Висенте Каскарра. Позднее, в 2010 году издательством Marbot была выпущена новая версия перевода (впоследствии переизданная в 2017), выполненная теми же переводчиками и претерпевшая незначительные изменения, преимущественно на уровне лексики. Однако в отдельных случаях переводчиками были найдены лучшие решения для интерпретации той или иной концептуально важной единицы.

Сложности при переводе поэмы обусловлены обилием аллюзий, кроме того, в тексте присутствуют многочисленные фразеологизмы, авторские каламбуры, метафоры, игра слов – ключевые элементы,

определяющие идиостиль автора и формирующие в глазах читателя образ лирического повествователя.

Проблема интертекстуальности текста в её соотнесённости с вопросами теории перевода рассматривалась многими лингвистами. Так, В.Я. Задорнова оперирует понятием «филологический контекст» [Задорнова, 1984], «для проникновения в который требуется фоновое знание филологического характера, например, знание литературных текстов, оказавших то или иное влияние на текст оригинала». Предлагается различать узкий и широкий филологический контекст: для понимания узкого контекста достаточно ознакомиться с самим произведением. Широкий же – собственно филологический – предполагает знание истории литературы и языка, а также культурного контекста. Похожие идеи встречаем у Н.А. Фатеевой, которая наряду с интертекстуальностью использует понятие автотекстуальности – феномена, предполагающего понимание текста через установление связей внутри него [Фатеева, 2007].

Если отсылки к «Фаусту» Гёте и шекспировским сюжетам наверняка успешно распознаются испанским читателем, то огромный пласт аллюзий на прецедентные тексты русской литературы, включая очевидные для русского читателя упоминания «твари дрожащей» или цитирования избитых афоризмов остаётся недоступным для декодирования.

Поэма многоуровневая и открыта для разных трактовок, и наряду с социально-политической проблематикой важно обилие аллюзий на классическую литературу и воплощение евангельских мотивов. Рассуждая о литературных источниках поэмы, Юрий Левин условно выделяет два полюса [Левин, 1996]: библейский пласт и пласт советской пропагандистской публицистики.

Примечательно, что к последней относятся не только лозунги и характерные клише, но и хрестоматийные произведения русского соцреализма и даже освоенные пропагандой цитаты из русской классики. Между этими двумя «полюсами» оказывается русская поэзия, литература сентиментализма (о чём позволяет говорить сам жанр путешествия, пусть и постмодернистски переосмысленный), русская проза XIX века.

В тексте встречаются интертекстуальные элементы разных типов, первый из которых представлен цитатами с атрибуцией или без неё. Цитаты с атрибуцией заключаются в кавычки и снабжаются ссылкой на воспроизводимый текст.

Однако в большинстве случаев цитаты не снабжаются атрибуцией. Специфика «Москвы-Петушков» такова, что неатрибуированная цитата становится одним из основных стилистических ресурсов и становится,

согласно наблюдению Ю. Левина «первичным средством коммуникации». Видоизменяясь и иронически переосмысливаясь, цитаты становятся одним из ключевых комических приёмов.

Так, цитата из Боратынского: *«Есть бытие, но именем каким его назвать – ни сон оно, ни бденье»* / *“La existencia es algo real. Pero, ¿qué nombre se le podría dar? No es ni sueño ni vigilia”* иронически переосмысливается и проецируется на состояние опьянения.

Атрибуированные цитаты, наименее сложные для воспроизведения и восприятия, немногочисленны, однако всё же встречаются в тексте поэмы:

«Но теперь – «довольно простоты», как сказал драматург Островский. И – финита ля комедия. Не всякая простота – святая. И не всякая комедия – божественная...»

“Pero ahora “Se acabó la ingenuidad”, como dijo el dramaturgo Ostrovski. Y, finita la comedia. No toda ingenuidad es santa... No toda comedia es divina...”

Здесь цитата из Островского является частью цепочки из семантически связанных элементов: литературных отсылок и фразеологических единиц, и в сознании читателя, не распознающего отсылку к комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты», эта связь не устанавливается.

Неатрибуированные цитаты становятся важным ресурсом для авторских сравнений, когда любой, подчас бытовой феномен характеризуется при помощи цитаты, а также условно сравнивается с фактом искусства. Рассмотрим контекст, где эти два приёма использованы в сочетании друг с другом:

«...Это так! Чепуха! Полет шмеля это, забавы взрослых шалунов, а никакие не прецеденты!..»

Очевидно, что «Полёт шмеля» - отсылка к произведению Римского-Корсакова, а «забавы взрослых шалунов» - цитата из Евгения Онегина.

«¡Eso no era nada! ¡Eran tonterías! ¡Eran vuelos de abejorro, juegos de granujillas adultos, pero nada de precedentes»

Аллюзивные заимствования, в отличие от цитации, характеризуются воспроизведением не всех элементов исходного высказывания, а только их части, которой достаточно для распознавания источника.

Аллюзия может воспроизводить и совокупность стилистических параметров прецедентного текста. Так, отмечается, что стиль, форма диалогизированного монолога и общность мотивов отсылает к творчеству Достоевского, и в ряде случаев исследователи отмечают сходство с тем или иным конкретным произведением, так, например, повествование «как будто от лица героя “Сна смешного человека”» в главе «Кусково-Новогиреево», куда вплетаются блоковские мотивы:

«А потом (слушайте), а потом, когда они узнали, отчего умер Пушкин, я дал им почитать «Соловьиный сад», поэму Александра Блока. Там в центре поэмы, если, конечно, отбросить в сторону все эти благоуханные плечи и неозаренные туманы и розовые башни в дымных ризах...»

Примечательно, что «благоуханные плечи» и «неозарённые туманы» действительно встречаются у Блока, однако не в поэме «Соловьиный сад» — эта сложная цитация объёмлет сам стиль Блока.

Стилистические отсылки к текстам Гоголя на уровне структуры могут комбинироваться с дословной цитацией тургеневских текстов:

«Девальвация, безработица, пауперизм... <...> вот какие глаза в мире чистогана... <...> Зато у моего народа – какие глаза! Они постоянно навывае, но – никакого напряжения в них. Полное отсутствие всякого смысла – но зато какая мощь! (какая духовная мощь!) эти глаза не продадут. Ничего не продадут и ничего не купят. Что бы не случилось с моей страной, во дни сомнений, во дни тягостных раздумий, в минуту любых испытаний и бедствий – эти глаза не моргнут. Им все божья роса...»

“Corrupción, inflación, paro, pobreza! <...> así son los ojos en el mundo del dinero contante y sonante <...> En cambio, ¡qué ojos tiene mi pueblo! Fuera de las órbitas constantemente, pero sin que haya en ellos ninguna tensión. Aunque esos ojos no expresen discernimiento, en cambio, ¡qué poder! (¡Qué poder espiritual!) Esos ojos nunca venderán nada. Nunca venderán ni comprarán nada. Pase lo que pase en mi país. En los momentos de duda, de graves reflexiones, ante la prueba o la desgracia, esos ojos no parpadearán. Para ellos, todo es rocío de Dios...”

Примечательно, что штампы, обличающие капиталистов, в переводе дополнены единицей *inflación*, что призвано актуализировать текст в восприятии испанца.

Ироническое переосмысление и актуализация цитат из классической литературы осуществляется за счёт их видоизменения и привнесения новых смыслов. В приведённом выше контексте разрушение патетики достигается при помощи введения в контекст разговорных единиц: «*глазом не моргнут*», «*всё божья роса*».

Аналогичное ироническое переключение тональности видим и в случае модификации цитаты из Николая Островского:

«Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы не ошибиться в рецептах»

“Solo se vive una vez y hay que vivir la vida de tal manera que no se equivoque en las recetas”.

Как уже отмечалось, текст богат культурными аллюзиями, которые в большинстве своём распознаются носителем русского языка, но могут

оказаться непонятны испанскому читателю. Так, например, рассказывая об «индивидуальных графиках» в главе «Новогиреево-Реутово», автор упоминает известные произведения искусства:

«... У третьего - биеение гордого сердца, песня о буреветнике и девятый вал. И все это - если видеть только внешнюю форму линий...»

«Песня о буреветнике» и «Девятый вал» переведены буквально – “Canción del petrel” и “La povená gran ola”, вероятно, было бы целесообразно снабдить текст примечанием, указывая на отсылки к Горькому и Айвазовскому.

Наблюдения над выбранными контекстами показывают, что подобные отсылки внутри произведения чаще всего игнорируются, «забываются» переводчиками и становятся малодоступны для распознавания читателем. В ряде случаев едва ли представляется возможным сохранить их с наименьшими потерями в силу чрезвычайной интертекстуальной насыщенности произведения. Текст поэмы во всём своём богатстве непросто даже для восприятия носителем языка, что подтверждается наличием комментариев и критических трудов.

Список литературы:

1. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Лингвострановедческая теория слова. М. 1980.
2. Ерофеев В.В. Москва-Петушки. М. 1998.
3. Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. М. 1984.
4. Левин Ю. Комментарий к поэме «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева. М. 1996.
5. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. М. 2007.
6. Erofëiev, Venedikt. Moscú-Petushkí. Madrid. 1992.
7. Erofëiev, Venedikt. Moscú-Petushkí. Barcelona. 2010.

СЕКЦИЯ 6.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

МИФОТВОРЧЕСТВО В ПОЭЗИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА И ТИПЫ МИФОПОЭТИЧЕСКИХ ПОСТРОЕНИЙ

Аршакаян Эдгар Суренович

*магистр филологии, факультет русской филологии,
Ереванский Государственный Университет,
РА, г. Ереван*

Аннотация. Статья посвящена изучению мифотворчества в поэзии русского символизма. На материале анализа поэтических текстов В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба и А. Блока выявляются пять типов мифопоэтического построения. Несмотря на то, что рассматриваемые типы являются самодостаточными, в поэтической практике русских символистов зачастую наблюдается взаимослияние разных форм мифотворчества.

Ключевые слова: символизм, мифология, мифотворчество, мифопоэтический образ.

Наряду с традиционным использованием в литературе мифологических образов и сюжетов в русском символизме проявилась тенденция к мифотворчеству, идущая от романтиков. О возможности индивидуальной творческой мифологии говорил еще Ф. Шеллинг, приводя в качестве примера Данте, Шекспира, Сервантеса и Гёте как художников, создавших «вечные мифы» [См.:13, с. 147-148]. Романтизм знает и другой тип мифотворчества. Так, Ф. Гёльдерлин включает в число олимпийских богов Землю, Гелиоса, Аполлона и Диониса, верховным же богом предстает Эфир; а в поэме «Единственный» Христос является у него сыном Зевса. [См.: 9, Т.2; с. 62].

В русском символизме мифотворчество главным образом проявилось в поэзии. Ниже рассмотрены основные типы мифотворчества в поэзии русского символизма. При анализе мифопоэтических построений мы использовали по преимуществу сравнительный метод, опираясь на сопоставлении древнего мифа и неомифологических текстов символизма.

Субъективное воспроизведение мифа. Конечно, всякое художественное переизложение мифа уже предполагает привнесение субъективного элемента в древний миф. Выделением этого типа мы обозначаем некую отправную точку, послужившую основой собственно мифотворчества в поэзии русского символизма.

Данный тип характерен для поэзии В. Брюсова, который в своих стихах в основном придерживался традиционного мифологического сюжета («Дедал и Икар», «Иксион и Зевс» и др.) и критично относился к разрушению мифологического сюжета другими поэтами. Так, он упрекал О. Мандельштама за неточное воспроизведение мифа в одном из стихотворений [См.: 4, с. 66]. Впрочем, определенные «неточности» иногда наблюдаются и у самого Брюсова. В стихотворении «Орфей и аргонавты» преодоление Симплегадов у Брюсова связывается с силой волшебной лиры Орфея:

Славь им восторг достижимой награды,
Думами темных гребцов овладей
И навсегда заклини Симплегады
Гимном волшебным, Орфей! [5, Т.1; с. 395]

Орфей действительно участвовал в походе аргонавтов, умирив волны своей игрой. Однако, Симплегады, согласно сюжету мифа, были преодолены не силой музыки Орфея, а с помощью Афины [См.: 9, Т.1; с. 98-100]. Брюсовский же «вариант» мифа носит отпечаток характерного для символизма понимания искусства, как суггестивной магии. Орфей становится при этом воплощением образа художника-демиурга, поэта-мага, преобразующего действительность чарующей силой искусства.

Субъективное воспроизведение мифа встречается и в творчестве других символистов. При воспроизведении мифа поэты вносят субъективный элемент, тем самым наполняя древний миф дополнительным смыслом, актуальным для автора. Вместе с тем, здесь еще доминирует древняя мифологическая система. Более ярко мифотворчество проявилось в других типах.

Соединение образов из разных мифологий в рамках одного текста является еще одним типом реализации мифотворчества. Так, в стихотворении К. Бальмонта «Птицы Чернобога» предстают образы славянского божества Чернобога и скандинавского бога Одина, которые связывает образ Ворона:

Ворон, Филин, и Сова,
Слуги Чернобога,
Ваша слава век жива,
С вами вещие слова,
Тайная дорога.

Тот, кто Ворона видал,
Знает силу мрака,
Ворон к Одину летал,
В вечный он глядел кристалл,
Принял тайну знака. [1, с. 461]

У Бальмонта ворон оказывается в числе слуг Чернобога. В то же время известны два ворона Одина – Хугин и Муниин, «думающий» и «помнящий» – от которых он узнает что творится на свете. Однако этим не исчерпывается связь ворона с данными божествами.

1. *Чернобог – Ворон.* В балто-славянской мифологии Чернобог является злым богом, приносящим несчастье. В «Славянской хронике» XII в. описан ритуал пиршества, на котором пускали вкруговую чашу и произносили заклинания от имени двух богов – доброго и злого, «черного бога». На основе этого реконструируется пара Белобог – Чернобог, воплощение противопоставлений «счастье – несчастье, белый – чёрный» и т. д. [См.: 7, с. 595].

Одним из универсальных свойств ворона является черный цвет, к которому этимологически восходит имя славянского божества. Ворон в мифологических представлениях является вестником зла и фигурирует как птица, приносящая несчастье. «В средневековой христианской традиции Ворон становится олицетворением сил ада и дьявола, а голубь – рая, святого духа» [9, Т.1; с. 246].

2. *Один – Ворон.* Как известно, Один является верховным божеством скандинавской мифологии. Одним из характерных свойств Одина является шаманство [См.: 9, Т.2; с. 242]. Ворон тоже в мифологических представлениях связывается с шаманством. Во многих мифологиях сам ворон выступает как тотемный образ и могущественный шаман.

Так, соединение образов из разных мифологических систем здесь реализуется наличием образа-посредника.

О. Ханзен-Леве отмечает, что именно Бальмонт радикальнее всех смешивал мифы [См.: 12, с. 43]. Впрочем, часто соединение в стихотворении образов из разных мифологий наблюдается и в поэзии Вяч. Иванова («Суд Огня», «Хвала Солнцу» и др.).

Соединение мифа и истории. Вместе с интересом к мифу в русском символизме зарождается интерес к истории древних культур, поэтому в произведениях символистов наряду с мифологическими образами фигурируют и исторические персонажи. Причем, персонажи эти в известной степени мифологизируются, а миф и история фактически сливаются [См.: 11, с. 75], что делает возможным перемещение реального исторического лица в мифологическое пространство. В брюсовском

стихотворении Александр Македонский после смерти оказывается в царстве Аида:

Дымно факелы крутятся, длится пляска саламандр.
Плача близких, стоны войска не расслышит Александр.
Вот Стикс, хранимый вечным мраком,
В ладье Харона переплыт,
Пред Радамантом и Эаком
Герой почивший предстоит. [5, Т.2; с. 73]

Для подобного соединения решающим оказывается культурный фактор: мифологизированный образ Александра Македонского «вставляется» в древнегреческую мифологическую ситуацию. Аналогичным образом реальное историческое лицо соединяется с мифологическим образом в картине М. Врубеля «Клеопатра на ложе»: Клеопатра в позе Сфинкса предстает как воплощение «красоты-смерти», в котором происходит взаимослияние двух разных образов – исторического персонажа и мифологического существа.

Несмотря на то, что этот характерный символ Древнего Египта представлялся египтянам мифическим существом с головой мужчины, а Сфинкс с головой женщины восходит к греческой традиции, в европейской культуре эти две традиции слились [См.: 6, с. 133]. В акварели Врубеля, выполненной для иллюстрации поэмы А.С. Пушкина «Египетские ночи», синтетический образ «Клеопатра-Сфинкс» естественным образом атрибутируется одной – древнеегипетской – культуре.

Поливалентный образ. Под данным определением мы подразумеваем образ, сочетающий в себе два и более мифологических источника.

Образ Прекрасной Дамы, с мифопоэтической точки зрения, безусловно, является поливалентным. Ниже выделены основные, на наш взгляд, образы, с которыми в той или иной степени соотносится блоковская Прекрасная Дама.

1. Жена, облеченная в солнце. В поэтической системе младших символистов этот образ является одним из центральных. Сближение Прекрасной Дамы с апокалиптическим образом «Жены, облеченной в солнце» можно наблюдать во многих стихах первого тома лирики Блока, в том числе в стихотворении «Верю в Солнце Завета...»:

Непостижного света
Задрожали струи.
Верю в Солнце Завета,
Вижу очи Твои. [2, с. 96]

На то, что «Солнце Завета» есть Жена, облеченная в солнце, указывает не только предпосланный к тексту эпиграф из Апокалипсиса: «И Дух, и Невеста говорят: прииди». Блок, как и А. Белый, считал Откровение Иоанна Богослова «третьим заветом», носителем идей «окончательного "апокалиптического" синтеза» [См.: 2, с. 520].

2. *Дева Мария*. Прекрасная Дама неоднократно сближается с образом Богоматери, что особенно проявляется в ее символике. Здесь можно привести известные стихи Блока:

Белая Ты, в глубинах несмутима,
В жизни – строга и гневна.
Тайно тревожна и тайно любима,
Дева, Заря, Купина. [2, с. 102]

В народно-поэтических представлениях Купина является символом Девы Марии [См.: 8, с. 26]. Сам Блок в письме к Л.Д. Менделеевой писал: «Меня оправдывает продолжительная и глубокая вера в Вас (как в земное воплощение пресловутой Пречистой Девы или Вечной Женственности)» [3, с. 52].

3. *Царевна*. Связь Прекрасной Дамы с этим народно-поэтическим образом наблюдается, в частности, во «Вступлении» цикла:

Отдых напрасен. Дорога крута.
Вечер прекрасен. Стучу в ворота.

Дольнему стуку чужда и строга,
Ты рассыпаешь кругом жемчуга

Терем высок, и заря замерла.
Красная тайна у входа легла.

Кто поджигал на заре терема,
Что воздвигала Царевна Сама? [2, с. 47]

Уже в этом стихотворении героиня цикла предстает в широком фольклорном ореоле: в свадебных обрядах дружка жениха (здесь – сам жених) подъезжает к «терему» невесты и стучит в ворота; в песнях предсвадебной недели упоминаются невеста, рассыпающая жемчуг, и жених, подбирающий его и т. д. [См.: 2, с. 457].

Авторское мифотворчество. К данному типу относятся миф о Прекрасной Даме Блока, «аргонавтический» миф А. Белого, «Звезда Маир» Ф. Сологуба и др. В названных мифах Блока и Белого содержатся элементы традиционного мифа, хотя авторы, опираясь на древние мифологемы, творят собственные, авторские мифы.

Особенно ярко авторское мифотворчество проявляется в цикле «Звезда Маир», где Сологуб создает собственный мифопоэтический мир, не имеющий аналогов ни в одной мифологической системе: Земля Ойле, Звезда Маир, Река Лигой. Земля Ойле – это некое идеальное пространство. Это «иной мир», который находится «в волнах эфира»:

... В колыханьи светлого эфира,
Мир иной таинственно живет. [10, с. 217]

Все основные образы этого цикла-мифа символизируют «иное бытие». Внешне, однако, сологубовский мир, находящийся под Звездой Маир, мало чем отличается от реального мира. В синих водах Лигоя отражен «лик Маира», на ее тихих берегах поля. Звезда Маир «сияет», «блещет», озаряя «тот мир» – Землю Ойле. Маир функционально аналогична Солнцу, в то же время призвана раскрыть сущность неземного бытия:

... Что солнце скрывает,
Покажет Маир. [10, с. 219]

Сологуб в этом цикле-мифе создает мир своей поэтической мечты, куда после смерти устремится душа поэта:

Мой прах истлеет понемногу,
Истлеет он в сырой земле,
А я меж звезд найду дорогу
К иной стране, к моей Ойле. [10, с. 218]

Каждый из рассмотренных нами типов опирается на определенный принцип мифопоэтического построения. Вместе с тем, анализ поэтических текстов показывает, что в пределах одного текста могут быть реализованы разные типы мифотворчества.

Список литературы:

1. Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010.
2. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем в 20 т. Т. 1. М.: Наука, 1997.
3. Блок А.А. Письма к жене. Литературное наследство. Т. 89. М.: Наука, 1978.
4. Брюсов В.Я. Среди стихов // «Печать и революция», книга 6, 1923.
5. Брюсов В.Я. Собрание сочинений в 7 т. Т.1, Т.5. М.: Художественная литература, 1973-1975.
6. Дубровина В.А. Образ Сфинкса в художественной культуре русского символизма // Символизм как художественное направление: Взгляд из XXI века. М.: ГИИ, 2013.
7. Иванов В.В., Топоров В.Н. Чернобог // Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990.

8. Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III Тарту.: Изд-во Тарт. Ун-та, 1979.
9. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т., Т.1, Т. 2. М.: Советская Энциклопедия, 1991-1992.
10. Сологуб Ф. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1978.
11. Ханзен-Лёве О. Концепции «жизнетворчества» в русском символизме начала века // Блоковский сборник, 14 Тарту: Изд-во Тарт. Ун-та, 1998.
12. Ханзен-Лёве О. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003.
13. Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966.

СЕКЦИЯ 7.

РУССКИЙ ЯЗЫК

ПОЭТИКА ИМЕН СОБСТВЕННЫХ В РОМАНАХ В. НАБОКОВА «РУССКОГО» ПЕРИОДА

Грибачева Жанна Константиновна

*студент, колледж СФ БашГУ,
РФ, г. Стерлитамак*

Хасанова Ольга Олеговна

*канд. филол. наук, преподаватель колледжа СФ БашГУ,
РФ, г. Стерлитамак*

Экспрессивные возможности, важная конструктивная роль имен собственных в пространстве художественного текста постоянно отмечаются исследователями [2, с. 195-196; 4, с. 269].

Анализ поэтонимов, используемых в романах Набокова «русского» периода, показал, что имя собственное становится в них одним из ведущих средств воплощения авторского замысла.

Символична в этом отношении одна из начальных фраз романа «Машенька», которая принадлежит Алферову: «... всякое имя обязывает» [1, с. 35] (здесь и далее, цитируя по указанному изданию, обозначаем только номер тома и страницы).

Авторское отношение к герою проявляется уже на уровне оппозиции имя / безымянность персонажа. В романе «Защита Лужина» главные герои именами не обладают. Даже в первом предложении романа герой именуется местоимением: «Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным. Его отец – настоящий Лужин, пожилой Лужин, Лужин, писавший книги...» [2, с. 5]. Лишь из финальной фразы, уже после смерти Лужина, мы впервые узнаем его имя и отчество:

«Дверь выбили. «Александр Иванович, Александр Иванович!» – заревело несколько голосов.

Но никакого Александра Ивановича не было» [2, с. 152].

В процессе исследования нами выделены следующие группы поэтонимов в творчестве Владимира Набокова:

1) Имена-характеристики.

Такие имена могут характеризовать героя с точки зрения:

- физических свойств (*Мартын* («Подвиг») – воинственный, подобный Марсу (лат.): «он все же твердо решил всегда поступать так, как поступил бы на его месте человек отважный» [2, с. 163].

- душевных качеств (*Клара* («Машенька») – ясная (нем.), этот эпитет точно характеризует героиню как девушку с чистой душой и ясными мыслями: «Клара, полногрудая, вся в черном шелку, очень уютная барышня, знала, что ее подруга бывает у Ганина, и ей становилось тоскливо и неловко, когда та рассказывала ей о своей любви. Кларе казалось, что эти чувства должны быть тише...» [1, с. 42-43].

- манеры поведения (*Эрика* («Машенька») – строгая предводительница (нем.): «... держала кухарку, грозу базара, огромную рыжую бабищу» [1, с. 39], «громадная Эрика вовремя приносила и уносила тарелки» [1, с. 43], *Марта* («Король, дама, валет») – владычица (арамейск.).

- особенностей характера (*Ардалион* («Отчаяние») – праздный человек: «Обыкновенно забирали с собой Ардалиона, добродушного и бездарного художника...» [3, с. 351], *Софья* («Подвиг») – мудрость (греч.), *Михаил* («Подвиг») – подобный Богу (евр.).

- эмоционально-психического состояния (*Ирина* («Подвиг») – мир, покой (греч.): «у них в доме есть постоянный живой символ» [2, с. 258], *Зина* («Дар») – божественная (греч.).

Большинство таких имен легко подвергаются этимологическому анализу.

2) Имена-звукообразы.

К этой группе мы можем отнести фамилию одного из героев романа «Соглядатай» *Кашмарин*: «... в оливковом макинтоше с модными нашивками на плечах, такой бледный, словно огорошенный магнем, – глаза навывкате, черный равнобедренный треугольник подстриженных усов над ядовито-пухлой губой» [2, с. 303]. Эта фамилия акустически сближается со словом кошмар («Нечто тягостное, неприятное, отвратительное» [3, с. 294]).

3) Аллюзийные имена:

А) историческое лицо:

Имя *Цинциннат* («Приглашение на казнь») относит к имени древнеримского патриция, консула, который считался среди римлян одним из героев ранних годов Римской республики, образцом добродетели и простоты, жил в скромных условиях, работая на своей небольшой вилле.

В имени *Антон Сергеевича Подтягина* («Машенька») сконтаминированы два имени, очень важных для Владимира Набокова в русской литературе, – *Антон* Павлович Чехов и *Александр Сергеевич* Пушкин. Неслучайно именно поэту Подтягину отведена роль положительного героя-резонера в романе.

Б) литературный персонаж:

Хозяйка пансиона *Лидия Николаевна Дорн* («Машенька») обладает фамилией одного из героев чеховской «Чайки».

Звуковой состав имени *Герман* («Отчаяние») отсылает к Герману из «Пиковой дамы» А.С. Пушкина.

В) библейский персонаж:

Имена этой группы связаны с культурной памятью народа.

Машенька – любимая (др.-евр.), в христианских религиозно-мифологических представлениях дева Мария – земная мать Иисуса Христа. Неслучайно порой Ганин в своих воспоминаниях заменяет имя героини местоимением «она» – то есть та, кого не смеют назвать: «*Я сейчас иду к ней*» [1, с. 65], «*Сейчас она спит в вагоне, промахивают в темноте телеграфные столбы, сосны, взбегающие скаты...*» [1, с. 104]. Для Ганина Машенька окружена особым ореолом, часто в тексте имя героини из уст главного героя звучит как молитва: «*«Машенька, Машенька, – зашептал Ганин, – Машенька...» – и набрал побольше воздуха, и замер, слушая, как бьется сердце. Было около трех часов ночи, поезда не шли, и потому казалось, что дом остановился. На стуле, раскинув руки, как человек, оцепеневший среди молитвы, смутно белела в темноте сброшенная рубашка*» [1, с. 68].

Магда («Камера Обскура»), *Мария Магдаліна* (лат. *Maria Magdalena*) – персонаж Нового Завета, преданная последовательница Иисуса Христа, христианская святая, мироносица, которая, согласно евангельскому тексту, следовала за Христом, присутствовала при Распятии и была свидетельницей его посмертного явления.

3) Имена реальных исторических персонажей:

В романе «Приглашение на казнь» дважды упоминается имя Пушкина. Сначала антропоним появляется в пародийном ряду «мягких кукол для школьниц», которых изготавливает главный герой Цинциннат: «... *тут был и маленький волосатый Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете, и старичок Толстой, толстоносеный, в зипуне, и множество других, например: застегнутый на все пуговицы Добролюбов в очках без стекол*» [4, с. 14]. Авторская модальность выражается в данном контексте с помощью иронически сниженных лексем: «*волосатый Пушкин*», «*похожий на крысу Гоголь*», «*толстоносеный Толстой*» (обращает на себя внимание

схожий фонетический облик фамилии писателя и определения, это способствует выражению иронии в данном контексте).

4) Имена-пародии:

Марфинька («Приглашение на казнь») – владычица (арамейск.). Этимологический анализ имени героини показал, что семантика данного поэтонима положительная, однако в контексте романа значение имени пародийно переосмысливается и получает новые пейоративные значения: *«Марфинька в первый же год брака стала ему изменять; с кем попало и где попало...»* [4, с. 17], *«Вечная пытка говорить за обедом с тем или другим ее любовником»* [4, с. 35].

Борис («Дар») – борец (слав.). На деле же Борис Иванович оказывается человеком совершенно не способным к борьбе, слабым: *«Какие-то знакомые, уехавшие на лето в Данию, недавно оставили Борису Ивановичу радиоаппарат. Было слышно, как он возится с ним, удавляя пистунов, скрипунов, переставляя призрачную мебель. Тоже — развлечение»* [3, с. 158].

Алексей Алферов («Машенька») – защитник (др. -греч.). В тексте же семантика имени обыгрывается, так как герой предстает отрицательным персонажем за счет использования автором слов с отрицательной коннотацией: голос у Алферова *«докучливый»*, *«маслянистый»*, *«неприятно-певуч»*, *«маслом смазанный тенорок»*. Было что-то *«слащаво-евангельское»* в чертах его лица. В портретных описаниях этого героя автор часто использует оценочную лексику с негативными семами, данные слова в тексте становятся, таким образом, модально значимыми. Доминирующей деталью в образе Алферова является растрепанность: *«...редкие волосы слегка растрепались»* [1, с. 37], *«Он был в сорочке и в подштанниках, золотистая бородка слегка растрепалась...»* [1, с. 51]. Даже в комнате у него беспорядок: *«Один из двух стульев, вместо того, чтобы стоять у письменного стола (той дубовой машины, на которой была чернильница в виде большой жабы), забрел было в сторону маленького умывальника, но на полпути остановился, видимо спотыкнувшись об отвернутый край зеленого коврика»* [1, с. 51].

Таким образом, семантическая характеристика поэтонимов в произведениях Владимира Набокова всегда сочетается с экспрессивной функцией. Автор сознательно создает и выбирает имена для усиления экспрессии при характеристике художественного образа, причем экспрессия усиливается за счет семантики.

Список литературы

1. Набоков В.В. Собрание сочинений в 4-х томах. - М.: Правда, 1990.

2. Николина Н.А. Филологический анализ текста. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
3. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1960. – 900 с.
4. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История Литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.

КОНЦЕПТ «ДОБРОДЕТЕЛЬ» В РУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ ЯЗЫКОВЫХ КАРТИНАХ МИРА (НА МАТЕРИАЛЕ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА СИНОНИМИЧЕСКИХ И АНТОНИМИЧЕСКИХ РЯДОВ)

Пугачева Елена Николаевна

*старший преподаватель кафедры русского языка
Института иностранных языков,
Владивостокский государственный университет экономики и сервиса,
РФ, г. Владивосток*

Ню Гуанлу

*студент направления «Лингвистика»,
Владивостокский государственный университет экономики и сервиса,
РФ, г. Владивосток*

Исследование концептов – актуальное направление современной лингвистики, так как позволяет рассматривать слово в контексте культуры, познания и коммуникации. В настоящее время в лингвистике рассматривается широкий круг концептов.

Актуальность исследования концепта «Добродетель» обусловлена тем, что позволяет обратиться к национально культурной специфике лингвокультурной картины мира определённой национальности, закреплённой в языке. Проведение лексико-семантического анализа лексических единиц, представляющих концепт «Добродетель», делает возможным раскрыть внутренний мир человека наиболее полно через описание лингвокультурной картины мира, а также изучить влияние культуры на язык процессов, происходящих в обществе.

Целью нашей работы является исследование концепта «Добродетель» в русской и китайской языковых картинах мира на материале анализа словарей синонимов и антонимов, а также на материале пословиц.

В соответствии с поставленной целью необходимо решить следующие **задачи исследования**:

1. Изучить лингвокультурологическое понятие «концепт»;

2. Провести лексико-семантический анализ концепта «Добродетель» в русском и китайском языках на материале анализа синонимических и антонимических рядов лексемы «Добродетель» в русском и китайском языках.

Картина мира – это совокупность основанных на мироощущении, мировосприятии, миропонимании и мировоззрении, целостных и систематизированных представлений, знаний и мнений человеческих общностей и отдельного человека о мире и мироздании, а также о познавательных и творческих возможностях, смысле жизни и месте человека в нём.

Языковая картина мира – это система «всех возможных содержаний: духовных, определяющих своеобразие культуры и менталитета данной языковой общности, и языковых, обуславливающих существование и функционирование самого языка».

Язык и культура взаимосвязаны, и изменения в них происходят параллельно. Язык отражает действительность, а культура есть неотъемлемый компонент этой действительности, которую человек воспринимает.

Язык – это специфическая часть культуры. Наиболее тесно он связан с мышлением, которое не может быть оторвано от речевой деятельности: думая, человек мысленно говорит. Язык и сознание представляют два необходимых условия существования общества для создания своей духовной культуры.

Концепт – в современной лингвистике слово рассматривается не только как лингвистическая категория, но и как концепт культуры. Содержание концепта как единицы языковой картины мира всегда национально специфично, оно отражает особенности культуры и мировидения конкретной лингвокультурной общности.

Рассматривая сущность концепта, исследователи особо отмечают его принадлежность этнокультурному миру человека. Семантическое его содержание при этом интерпретируется в контексте форм мысли носителя языка как этнокультурная репрезентация. Таким образом, познание концепта помогает воссоздать этнокультурный образ, особенность менталитета носителя языка.

Концепт «Добродетель» получает словесное выражение в лексеме «Добродетель». Для определения этимологии слова «Добродетель» мы обратились к русским и китайским этимологическим словарям.

В русском языке слово «Добродетель» заимствовано из старославянского языка, где было образовано методом кальки с греческого **euergetis**: сложением добро и датель (производного от дять – "дело") [2].

В китайском языке 美德 – из даосского языка 美 [měi] – значит «красивый» и 德 [dé] – «эго» [6]. Значение: «высший принцип Дао отражен в человеке» (дословно: «внутренняя красота»).

Мы обратились к толковым словарям русского и китайского языков для определения значения лексемы «Добродетель». В русском языке в толковых словарях С.И. Ожегова и Д.Н. Ушакова мы находим сходное описание значения лексемы.

Добродетель -и, ж. (книжн.). Положительное нравственное качество, высокая нравственность. Полон добродетелей кто-н. [5]

В Большом толковом словаре С.А. Кузнецова [1] к описанным значениям добавляется значение «моральная чистота», что сходно с описанием значения лексемы «Добродетель» в китайском языке.

ДОБРОДЕТЕЛЬ, -и; ж. Положительное нравственное качество человека; высокая нравственность, моральная чистота. *Ценить, чтить* д. *Одна из людских добродетелей. Кто-л. полон добродетелей. Женская* д. [1]

Для толкования значения слова «Добродетель» в китайском языке мы обратились к словарю Цы Хай. Там дано следующее толкование: «Добродетель – это высокое нравственное поведение и хороший моральный характер» *现代汉语辞海,程荣 Чэн жун [7].*

【词汇】 Добродетель 德行 déxíng, 美德 měidé

В выражении 世濟其美 (shì jì qí měi – ши цзи ци мэи) говорится, что последующие поколения наследуют добродетельные поступки предыдущих поколений, где 美 (měi) означает красота, а в этом выражении имеет значение добродетели (美德, měidé – мэи дэ).

Выражение 百世之師 (bǎi shì zhī shī – бай ши чжи ши), буквально – «учитель сотни поколений», говорит о высоконравственном человеке, обладающем обширными знаниями, который служит образцом для подражания для всех последующих поколений. 百 (bǎi) обозначает 100, а 師 (shī) переводится как «учитель».

美 (měi,)美 měi 好, 善: 美德. 美学. 美谈. 审美. 美丽. 美容 (美化容貌). 美不胜收. 得意, 高兴: 美滋滋的. 称赞, 以为好: 赞美. 美言. 美誉. 指“亚美利加洲”(简称“美洲”): 北美. 南美. 指“美国”: 美元. 美籍华人. 好佳丑恶 笔画数: 9; 部首: 八; 笔顺编号: 431121134

德 (dé,)德 dé 人们共同生活及行为的准则和规范, 品行, 品质: 美德. 品德. 公德. 德行. 道德. 德性. 德育 (以一定的社会要求, 进行思想的、政治的和道德的教育). 德才兼备. 度德量力. 德高望重. 心意, 信念: 一心一德. 恩惠: 德施. 德泽 (德化和恩惠). 德惠. 感恩戴德. 姓. 怨 笔画数: 15; 部首: 彳; 笔顺编号: 332132522114544

Таким образом, значение лексемы «Добродетель» в русском и китайском языках одинаковое.

Для лексико-семантического анализа концепта «Добродетель» мы обратились к словарям синонимов и антонимов. В русском языке мы нашли пять синонимов и три антонима к слову добродетель. В китайском языке к слову добродетель пять синонимов и четыре антонима. Синонимы в русском языке выражены именем существительным и прилагательным, в китайском языке – существительным и прилагательным.

Таблица 1.

Таблица синонимов и антонимов в русском языке

| Лексема | Значение | Синонимы (5) | Антонимы (3) |
|-------------|--|--|---------------------------------------|
| Добродетель | Положительное нравственное качество, высокая нравственность. Полон добродетелей кто-н. | ДОБРОДЕТЕЛЬ ДОСТОИНСТВО СОВЕРШЕНСТВО доброжелательство доброхот (устар.) | ПОРОК НЕДОСТАТОК НЕСОВЕРШЕНСТВО |

В русском языке лексема «Добродетель» имеет следующие синонимы: достоинство, совершенство, доброжелательство, доброхот (устар.).

Таблица 2.

Таблица синонимов и антонимов в китайском языке

| Лексема (单词) | Значение (意义) | Синонимы (近义词)(3) | Антонимы (反义词)(4) |
|------------------|--|---|---|
| Добродетель (善良) | Положительное нравственное качество, высокая нравственность. Полон добродетелей кто-н. (正确的道德品质, 高尚的道德。 全部美德于一身) | Нравственность (道德) Добропорядочность (品德) Благородный (高尚) | аморальные поступки (不道德行为) недостойное поведение (品行不良) дурная привычка (坏习惯) Порок(恶习) |

В китайском языке в словаре синонимов [15] представлено три синонима: нравственность, добропорядочность, благородный.

〔近义词〕1. 和善: 温和而良善 1.heshan:wenheerliangshan
Умеренный и добродетельный.

2. 善意：好心；好意；善于推测、计虑

2.shanyi:haoxin;haoyi;shayutuice、jilv〔释义〕指人的一种品质；

指人的性格，待人的态度 zhirendeyizhongpinzhi;zhirendexingge

Это относится к качеству человека. Характер человека, отношение других

Таким образом, в русском и китайском языках лексема «Добродетель» имеет разные синонимы. Для русских людей добродетель – это достоинство, совершенство, для китайцев – нравственность.

По данным словарей антонимов, в русском языке 4 антонима к лексеме «Добродетель»: порок, недостаток, несовершенство, минус (разг.)

В китайском языке антонимы: аморальный поступок 不道德行为, недостойное поведение 品行不良, дурная привычка 坏习惯, порок 恶习. [16].

〔反义词〕1. 凶恶：形容词。<xionge:xingrongci> свирепый, ненавистный (性情、行为或相貌) (xingqing、xingwei huoxiangmao) 十分可怕。贬义。<shgifenkepa.bianyi>.

〔释义〕指人不做好事，所有人都厌恶他 <zhiren bu zuo haoshi, suo you ren dou yan wu ta>

Таким образом, в русской и в китайской языковых картинах мира добродетель понимается как уважение, добро, милосердие. В русской языковой картине мира добродетель воспринимается как бескорыстие и похвала, в то время, как в китайской языковой картине мира добродетель – это нравственность и добродетель бесценна.

В русском и китайском языках значение лексемы «Добродетель» одинаковое. И в русском, и в китайском языках лексема «Добродетель» выражена именем существительным. Различие заключается в том, что в русском языке «Добродетель» – одно слово, в китайском – два иероглифа.

В русском и китайском языках лексема «Добродетель» имеет разные синонимы. Для русских людей добродетель – это достоинство, совершенство, для китайцев – нравственность.

Анализ антонимического ряда лексемы «Добродетель» показал, что в русском и китайском языках слово «Добродетель» имеет одинаковый антоним – порок. В русской языковой картине мира отсутствие добродетели – недостаток, проступок, несовершенство, а в китайской языковой картине мира – аморальный поступок, дурная привычка.

Таким образом, в русской и в китайской языковых картинах мира добродетель понимается как уважение, добро, милосердие. В русской языковой картине мира добродетель воспринимается как бескорыстие и похвала, в то время, как в китайской языковой картине мира добродетель – это нравственность и добродетель бесценна.

Список литературы:

1. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. – М.: русский язык. – 1268 с.
2. Крылов Г.А. Этимологический словарь / Г.А. Крылов. – М.: Полиграфуслуги, 2005. – 432 с.
3. Этимологический словарь китайских иероглифов / под ред. Gu Yankui. – Huaxia chubanshe, 2003. – 903 с.
4. Толковый словарь русского языка: в 4 т. [Электронный ресурс] / под ред. Д.Н. Ушакова // Толковый словарь Ушакова онлайн. – <http://ushakovdictionary.ru/>.
5. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: 80 тыс. слов и фразеол. выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 4-изд., доп. – М.: ИТИ Технологии, 2009. – 944 с.
6. Словарь иероглифов Синьхуа = 汉语大辞典 辞海新华电子版在线查询 [Электронный ресурс] // Xinhua.com. – Режим доступа: <http://xh.5156edu.com/html3/2070.html>.
7. Словарь синонимов современного китайского языка / сост. Чен Ронг. – Шанхай, 2010. = 同义词大词典《同义词大词典（辞海版）》由上海辞书出版社于 2010 年 10 月 1 日出版，作者是程荣。《同义词大词典（辞海版）》是“汉语工具书大系“的一种，选收现代汉语同义词组近 15000 组。 – На кит. языке.
8. Интернет-словарь антонимов современного китайского языка = 现代汉语反义词词典 反义词大全-反义词词典在线查询-汉辞网 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://fyc.5156edu.com/>.
9. Абрамов Н. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений / Н. Абрамов. – М.: Русские словари, 1999. – 400 с.
10. Словарь синонимов русского языка / под ред. А.П. Евгеньевой. – М.: АСТ, 2002. – 648 с.
11. Львов М.Р. Словарь антонимов русского языка: около 3200 антонимических пар / М.Р. Львов. – 9-е изд., стереотип. – М.: АСТ, 2008. – 592 с.
12. Телия В.Н. Русская фразеология: семантический, парадигматический и лингвокультурный аспекты / В.Н. Телия. – М.: Языки славянской культуры, 1996. – 289 с.

СЕКЦИЯ 8.

ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫКОВОЙ СЕМЬИ)

ОСОБЕННОСТИ ЛЕКСИКИ ВРАЖДЫ НА КАЗАХСКОМ ЯЗЫКЕ В СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ ФЕЙСБУК

Алтаева Алмагуль Карисбековна

*д-р филол. наук, доцент университета «Туран»,
Республика Казахстан, г. Алматы*

Аннотация. В статье представлен контент-анализ результатов мониторинга языка вражды на казахском языке в социальной сети Фейсбук. Основной исследовательский вопрос: каковы главные характеристики языка вражды, объектом которого выступают этнические или религиозные общности?

Ключевые слова: «казакшыл қытай», қытай мәдениеті, көрші ел, көйлек-дамбал, дін, намаз, шолтитып шалбар киген, сакал, салафит.

При выборе материалов мониторинга языка вражды в казахстанском сегменте Facebook в первую очередь мы обратили внимание на публикации, связанные с этнической и религиозной тематикой. Авторы публикаций во многих случаях используют язык вражды или языковую агрессию. Существует два вида языковой агрессии. С одной стороны, языковая агрессия служит передаче негативных эмоций и чувств. Такая агрессия обычно появляется как ответ на внешний раздражитель. С другой стороны, языковая агрессия может быть намеренной: адресант специально наносит адресату коммуникативный вред (унижает, высмеивает) или в интересах словесной самообороны, использует «запрещенные» методы [1]. Таким образом, мы принимаем языковую агрессию как поведение говорящего под влиянием негативных эмоций с целью либо призвать адресата к агрессивному действию, либо выразить свой негатив в отношении адресата. Адресатом, «виновным» в случаях проявления языковой агрессии, выступает «кто-то иной, чужой» для группы, с которой соотносит себя говорящий.

По результатам мониторинга можно заключить, что обычно языковая агрессия направлена в адрес таких групп, как: власть, чиновники, бюрократы, руководители, этнические группы, представители других религий.

Оппозицию «свой-чужой» можно определить по категории уровня взаимодействия: родственные (свой – чужой родственник); этнический (свой – другой народ, этнос); языковой (родной язык – другой язык, диалект, говор); конфессиональный (свой – иноверец); социальный (свой – другое общество, коллектив) [2].

В социальных сетях и СМИ Казахстана большой объём информации на этническую тему. В одних случаях это дает положительный эффект, а в других – отрицательный. Статьи на этническую тему могут помочь повышению уровня толерантности. Информация, касающаяся твоего этноса, помогает пробудить самосознание народа, уважение к нему. Такие статьи могут публиковаться и в критической форме. Это помогает разрешать определенные проблемы и исправлять ошибки. В целом распространяемая информация в отношении этнической толерантности формирует основу межэтнического взаимодействия. В других случаях может быть опасной: перечисляются недостатки определенного этноса, распространяются страх и негативное отношение к этносу [3, 400 с.]. Основным инструментом при распространении такой информации служат экспрессивные этнонимы, народные псевдонимы. Так определяется отношение говорящего к объекту. Часть экспрессивных этнонимов даёт дискриминационные смыслы и обвиняя, унижая, демонстрирует ненависть к определенному этносу или части этого этноса. Для показа таких этнонимов в западной литературе используют термин «этнофолизм» [4, с.60].

В этой ситуации говорится о планах одной нации против других: *«Әлгі, атыңнан айналайын, Кішібура қыстағында 3 мыңнан астам жан саны, 800-ге тарта отбасы бар екен. Оның 80 пайызға жуығы – қазақ, 13 пайызы – ұйғыр, 11 пайызы – қытай. Қызын қазақ салтымен ұзатып жатқан қытай бала жастан сол ауылда өскен, қазақпен араласып, салт-дәстүрін ардақтап дегендей, ынтымағы жарасқан ауылдастары. Бір қарасаң, бәрі тамаша, көңілге қонымды. Осы жерде «бірақ»-ты қайта айтуға тура келеді. Бірақ «бақсақ, бақа екен» демекші, байқап қарасақ, бұның астары әріде екен. Иә, бұндай астары әріден созылатын әңгімелердің көп екені бұрыннан белгілі ғой. Әлгі «қазақшыл» қытай тойды бекер қазақ ағайынның салтымен жасамапты. «Ұлттар ынтымағының берекелі шаңырағы» дейтін үкімет жағынан жоспарланған арнайы науқан шараның аясында жасапты» («Да светится имя твое, в зимовке Кичибура живут более 3 тысяч человек, 800 семей. Около 80 процентов этих жителей – казахи,*

13 процентов – уйгуры и 11 процентов – китайцы. Молодой китаец, выросший в этом ауле, женился на своей невесте по казахским обрядам, сам он вырос в этом ауле, это дружный аул, где почитают традиции. На первый взгляд все прекрасно, душа радуется. Однако когда присмотрелись, заметили, что эти события имеют определенную подоплеку. Понятно, что таких подоплек много. Оказалось, что не зря проводили китайскую свадьбу по казахским традициям: это было организовано специально в рамках специально организованной правительственной компании «Ұлттар ынтымағының берекелі шаңырағы» («Благодатная семья дружественных народов»).

Автор «врага казахов» ищет среди китайцев: *Астанада атақты әртіс Джеки Чанның жүргенін ойласаң ішің жылыды. Чанның түбі қытай екенін ойласаң ішің мұздайды* (Когда думаешь, что в Астане ходит знаменитый актер Джеки Чан, то на душе тепло становится, но когда думаешь, что корни Чана китайские, то сразу становится холодно).

«5000 қытай азаматы Қазақстан азаматтығын алды» деген 2013 жылғы ақпарат. Олардың қалай көбейетінін ескерсек... Айтудың өзі қорқынышты («5000 граждан Китая получили гражданство Казахстана». Эта информация датируется 2013 годом, но страшно представить, как они размножаются).

«Димаш» жобасының мақсаты - қазақ пен қытай мәдениетін жақындастыру (Цель проекта «Димаш» - сближение казахской и китайской культуры).

Во многих случаях негатив формируется благодаря этническим стереотипам. В обществе сформирован этнокультурный стереотип, характеризующий определенный народ по культурным особенностям. Формированию таких стереотипов служат межкультурные и межнациональные контакты. Межкультурным коммуникациям мешает то, что стереотипы основаны на полуправде и вымысле. В таких случаях стереотип искажает правду, неточно доносит информацию. *Көйлек-дамбалын тастамайтын бір көрші елдің қыз-келіншектерін қазақ қыз-келіншектерінен артық деп мақтап отырғандарға. Көпке топырақ шашуға болмайды, әрине. Бірақ сол көпшілігінде солар киген дамбалдың ышқыры бастау болады («Для тех, кто говорит, что женщины и девушки соседней страны, носящие платья и штаны, лучше казахских девушек и женщин. Нельзя всех грести под одну гребенку, конечно. Однако в большинстве случаев, подпояска таких штанов слабоватая»).*

В нашей полиэтнической стране мир и согласие, культурная и религиозная гармоничность в приоритете на государственном уровне. Несмотря на это, появление различных новых для Казахстана

религиозных групп вызывает обострение языка вражды в социальных сетях. В частности замечен язык вражды в адрес салафитов: **«Шалдардың шолтитып шалбар кигенін қайдан көрдіңіздер? Сақалын беліне түсіріп жүру мұсылмандықтың белгісі емес қой. Ол Құранның қай жерінде жазылыпты? Мұнда тұрған қандай ерекшелік бар? Оған кім қызығады? Ол біздікі емес. Ол салтымызды бұзады** («Где вы видели, чтобы старики носили короткие штаны? Носить бороду до пояса не признак мусульманства. Где это написано в Коране? В чем тут различие? Кто в этом заинтересован? Это не наше. Это портит нашу традицию»). [Президент сказал, что короткие штаны и черное одеяние чужды для казахов. nur.kz].

Қырғыздың екі төңкерісінің басты қозғаушы күші ауылдан да, қаладан да өзін-өзі таба алмаған маргиналдар болғаны белгілі. Азырақ зерттеу жүргізіп көрген адам дін таратып жүрген жастардың дені ауыл базарларында сауда істейтініне көздері жетер еді. Студент жастар ең болмағанда ректорат, деканаттардың назарында. Ал базар мен құлбазардағы жастар кімнің назарында? («В социальных сетях в связи с этим начали проявлять обеспокоенность. Главными двигателями двух революций Кыргызстана были маргиналы, которые не могли найти себя ни в ауле, ни в городе. Человек, который попробовал чуть изучить это, заметил бы, что распространяющая религию молодежь в основном работает на базарах аула. Студенты всегда на виду у ректората, деканата. А молодежь базара у кого на виду?»).

Однако существует и отличный от агрессивного тип высказывания о религии. Так, на странице одного автора читаем пост под названием «Нұргүлдің намазы Назгүлдің гамажындай» (Намаз Нургуль как гамаж Назгуль). *«Бір-бірімен намазды дұрыс оқымадың деп қырқысып жататын отбасыларды білемін. Алақандай ауылымның шағын ғана мешітінде жұма сайын кикілжің».* В комментариях к посту написали, что знают семьи, где ругаются друг с другом за неправильное прочтение намаза.

Для того, чтобы приблизить к себе читателя, автор вносит туда популярный анекдот. *Бір қыз ата-анасын жігітімен таныстырып жатыр дейді: - Бұл - менің жігітім. Өзі темекі шекпейді, арақ ішпейді, қыздарға қырындамайды, музыка тыңдамайды, спортқа қызықпайды...*

- Қызым! Мынауың жынды ма әлде салафит пе?

(Девушка знакомит своего парня с родителями: - Это мой парень. Он не пьет, не курит, по девушкам не ходит, музыку не слушает, не интересуется спортом.

- Доченька, он дурак или салафит?).

Автор доносит свою мысль не всегда агрессивно, в данном случае мы видим иронию, высмеивание религиозного течения, что напрямую языком вражды не является или может быть отнесено к мягкому языку вражды.

По результатам исследования выявлено, что основные негативные нарративы следующие:

- формирование негативного мнения относительно этноса, расы;
- обвинения в действиях в прошлом и настоящем определенного народа, религиозной группы;
- перенос характеристик с личности на социальную, этническую или религиозную группу;
- теория заговора.

В исследованном нами сегменте публичного высказывания жесткий язык вражды распространен мало. Основной тип – «мягкий». Однако следует заметить, что степень негатива (агрессии) нарастает в комментариях, даже если сам первоисточник использовал ироническую интонацию и не ставил перед собой явных провокативных целей. Основные негативные нарративы направлены в адрес граждан Китая, иностранных рабочих и практикующих мусульман. Именно они на данный момент являются основными объектами языка вражды в социальных сетях.

Список литературы:

1. Қорлау және жала жабу: сарапшының көзқарасы. – Алматы: «Әділ сөз», 2013. – 152 б.
2. Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. – М., 2000.
3. Қазақстан журналистерінің тәжірибесінен. – Алматы, 2008.
4. Қарымсақова Р. Ұлттыққа қатысты лақап аттың дау тудыру қаупі // Қорлау және жала жабу: сарапшының көзқарасы. – Алматы: «Әділ сөз», 2013. – 152 б.

КЛАССИФИКАЦИЯ ОМОНИМОВ В КАЛМЫЦКОМ ЯЗЫКЕ

Голубева Евгения Владимировна

канд. филол. наук, доцент

ФГБОУ ВО «Калмыцкий государственный университет

им. Б.Б. Городовикова»,

РФ, г. Элиста

Китайский нефтяной университет – Пекин,

кампус Карамай, г. Карамай, СУАР, КНР

*Издание осуществлено при финансовой поддержке РФФИ,
проект № 16-04-00304*

Калмыцкие омонимы до последнего времени не были предметом специального исследования, в калмыцком языкознании до сих пор не существует словаря омонимов. Единственный академический словарь калмыцкого языка под редакцией Б.Д. Муниева [2] является наиболее достоверным источником по лексическому составу калмыцкого языка.

Работа по снятию проблем омонимии в калмыцком языкознании ведется с точки зрения автоматической обработки текстов. Так, отмечая трудности, с которыми приходится сталкиваться при анализе калмыцких омонимов, в своей статье калмыцкий исследователь Куканова В.В. пишет [3, с. 52-61]: «Омонимы в калмыцком языке могут иметь не только сходную звуковую оболочку, но и одинаковое написание, хотя могут различаться по произношению. Проблема разрешения многозначности является важным шагом в создании и разработке информационно-справочной системы, автоматической обработки текстов».

Омонимия в языковой системе явление многомерное и сложное, этим объясняется отсутствие однозначного определения и унификации терминов, разночтения в объеме и дифференциации полисемии и омонимии.

Омонимия свойственна всем языковым уровням, что дает основания для признания универсальности данного языкового процесса. Так, известный лингвист Л.В. Малаховский пишет: «Омонимия обусловлена самой природой языка и определяется условиями его функционирования в качестве средства общения» [4].

Система любого языка представляет собой комплекс взаимосвязанных и взаимообусловленных элементов, способный к саморазвитию и изменению. Омонимия с этой точки зрения представляет собой качественные и количественные изменения в языковой системе, которые распространяются на все ее уровни.

Трудности, связанные с омонимией в любом языке, обычно касаются понимания текста, слушающий (читающий) «теряется» в трактовке услышанного (прочитанного) при выборе верного лексического значения омонимов. Больше всего трудностей испытывают пользователи языка при переводе иноязычного текста, поэтому некоторые исследователи представляют омонимию как некую «болезнь» языка, вызывающую асимметрию знака, в противоположность синонимии и антонимии.

Существующая теоретическая литература охватывает различные точки зрения исследователей на содержание и объемы терминов омонимии, но в настоящей статье можно выделить как наиболее развернутую и подробную классификацию И.В. Арнольд. Известный лингвист Ирина Владимировна Арнольд указывает на существование в языке собственно омонимов, омофонов и омографов, выделяя их 12 классов [1]. Традиционной для отечественного языкознания является терминология А.И. Смирницкого, который разделил омонимы на полные и частичные [9]. Частичные омонимы по А.И. Смирницкому делятся на три подгруппы: 1. простые лексико-грамматические (одна часть речи, парадигмы которой имеют одну форму); 2. сложные лексико-грамматические (единицы, принадлежащие к разным частям речи и имеющие одинаковую форму в своих парадигмах); 3. лексические (слова одной части речи и одинаковые только в начальной форме).

Омонимия – это фундаментальный языковой процесс, суть которого можно представить в виде четырех классификационных групп:

1. Омонимия на уровне морфем (корневых и аффиксальных), например: *ширкг* – щетинистый; *ширкг* – тираж; *шигдэсн* (*-сн* – суффикс, образующий причастие) – вогнанный, забитый; *шигдэсн* – кнопка.

2. Омонимия на уровне слова (раздел, который традиционно преподается в школе) на лексико-грамматическом уровне: собственно омонимы (слова, одинаковые по форме, но разные по содержанию): *аң* – зверь, *аң* – щель; омонимичные явления (омоформы, омографы, омофоны);

3. Омонимия на уровне словосочетания (выделяются свободные и связанные), например: *көлсән өгх* – работать до седьмого пота; *көлсән өгх* – отдать свой заработок; *нүдән хааһад унтх* – закрыть глаза и уснуть; *нүдән хаачкад темдг тәвх* – поставить оценку, закрыв глаза (не обращать внимания на что-либо).

4. Омонимия на уровне предложения, синтаксическая омонимия, которая сильно зависит от контекста, например: *цолта кун* – человек, имеющий звание; *цолта кун* – человек, у которого есть свободное время.

Наряду с терминами, касающимися вопросов омонимии и принятыми в традиционной школьной грамматике русского языка, в языкознании функционирует синонимичный термин «равноименность». А.А. Реформатский во «Введении в языкознание» пишет: Вопрос о равноименности – очевидный факт любого языка, но случаи этой равноименности очень различны [7]. Он классифицирует как случаи равноименности следующие языковые явления: 1. Полисемия – прямое и переносное значения одного и того же слова, например: нос (часть лица) – нос (передняя часть корабля); 2. Омонимия – это совпадение слов, которые не имеют общего источника происхождения, отличаются по функционированию, например: лук (орудие) – лук (растение); 3. Параллельное образование слов из одного источника (одного корня), между этими словами нет ни полисемии, ни омонимии, например: голубец (блюдо) – голубец (специальная краска для икон).

Наиболее разработанной частью омонимии в калмыцком языке являются лексические омонимы. Лексические омонимы – это слова, совпадающие по форме и относящиеся к одной и той же части речи, например: **некх I** [нэкехе] 1) преследовать, гнаться; **арднь орж некх** преследовать настойчиво (неотступно); **некх II** [нэкехе] ткать; **эд некх** ткать ткань.

В соответствии с классификацией Д.Э. Розенталя [8], омонимы дифференцируются на полные и неполные (частичные). Полные лексические омонимы – это слова, совпадающие во всех своих формах и относящиеся к одной и той же части речи, например: *лу* – гром, *лу* – дракон.

Неполные лексические омонимы – это слова, формы которых совпадают частично и относятся к одной и той же части речи, например: формы единственного числа или изначальная форма слова: *ач* – внук (*ачнр* – внуки, множественное число), *ач* – заслуги (множественного числа нет); *өр* – недра земли (множественное число *өрмүд*), *өр* – заря (множественного числа нет); *ки* – гриб (*кид* – грибы), *ки* – газ, *ки* – мимо, промашка; *цар* – вол (множественное число – *цармүд*), *цар* – жернова, *цар* – парша [10, с. 250-256].

Лексико-грамматические омонимы – это слова, совпадающие по форме, но относящиеся к разным частям речи, например: **нээтг I** [нээтег] *фольк*. прямой и высокий (*о дереве*); **нээтг II** [нээтег] *фольк*. неокрепший, невозмужавший (*о человеке*); **нээтг III** [нээтег] *уст*. надежда; **нээтг уга** нет надежды.

Синтаксические омонимы – это почти не изученная в калмыцком языкознании группа слов / синтаксических единиц (словосочетаний, предложений), которая трактуется по-разному. Так, синтаксические омонимы – это слова, имеющие одинаковую форму, но выполняющие разную синтаксическую функцию в предложении, например: *Редакции*

(подлежащее) *отвечают читателям – Редакции* (дополнение) *пишут читатели. Калм. Худнрас* (немлт – дополнение) *сурх – Худнрас* (уршг – обстоятельство) *нарх*. Работы калмыцкого ученого В.Н. Мушаева [5, 6] посвящены проблемам изучения синтаксических омонимов, но эти вопросы находятся на стадии разработки и верификации теоретических и практических положений.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что классификации, существующие в языкознании и использующиеся для дифференциации омонимов, могут быть успешно применены к языковому материалу калмыцкого лексического корпуса. Омонимия как процесс в любом языке отличается сложной природой, имеет разные источники. Нельзя не принимать во внимание ее фундаментальный характер и универсальные свойства, которые не позволяют считать ее «болезнью» и недостатком языкового развития, а, напротив, требуют пристального внимания исследователей.

Список литературы:

1. Арнольд И.В. Лексикология современного английского языка. Учебник для ин-тов и фак. иностр. яз. М.: Высшая школа, 1986. 295 с.
2. Калмыцко-русский словарь / под ред. Б.Д. Муниева. М.: Изд-во «Русский язык», 1977. 768 с.
3. Куканова В.В. Разрешение лексико-грамматической омонимии в национальном корпусе калмыцкого языка: предварительные замечания // Монголоведение: КНЦ РАН. № 7. Элиста, 2014. С. 52-61.
4. Малаховский Л.В. Словарь английских омонимов и омоформ. М.: Русский язык, 1995. 612 с.
5. Мушаев В.Н. К вопросу о синтаксической омонимии в калмыцком языке // Материалы II Международной научной конференции, посвященной 75-летию КИГИ РАН «Гуманитарная наука Юга России: международное и региональное взаимодействие». Элиста, 2016. С 211-212.
6. Мушаев В.Н., Абдуллаев С.Н. Об изучении синтаксических омонимов (на материале монгольских и тюркских языков) // Вестник КалмГУ. Элиста: Изд-во КалмГУ, 2016.
7. Реформатский А.А. Введение в языковедение / под ред. В.А. Виноградова. М.: Аспект пресс, 1996. 536 с.
8. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. М.: Просвещение, 1985. 399 с.
9. Смирницкий А.И. Лексикология английского языка. М.: Московский Государственный Университет, 1998. 260 с.
10. Убушаева Б.В., Мушаев В.Н. О системно-типологических исследованиях многозначных слов (на материале калмыцкого языка) // Материалы Международной научно-практической конференции «Литературоведение и языкознание: современные трансформации и традиции». Симферополь, 2016. С. 250-256.

СЕКЦИЯ 9.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ И РЕШЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ И АДЕКВАТНОСТИ ПЕРЕВОДА (НА МАТЕРИАЛЕ ОРИГИНАЛА И ПЕРЕВОД А РОМАНА Р. БРЭДБЕРИ «451° ПО ФАРЕНГЕЙТУ»)

Нагорная Татьяна Романовна

*магистрант Смоленского государственного университета,
РФ, г. Смоленск*

Деятельность переводчика играет особую роль в современном мире. Во все времена люди интересовались не только литературой своей страны, но и тем, что было написано и издано за рубежом. Однако, передача таких текстов на переводящий язык раскрывает ряд проблем, решив которые переводчик создает художественный текст, максимально близкий к оригиналу, но в тоже время адекватный и отвечающий нормам переводящего языка. Для решения указанных выше проблем переводчиком используются различные переводческие трансформации.

Что же понимается под переводческой трансформацией? На этот вопрос нет однозначного ответа, т. к. мнения исследователей-лингвистов разнятся. Например, Л.С. Бархударов называл переводческие трансформации межъязыковыми преобразованиями, помогающими переводчику создать текст перевода, который будет максимально отражать всю информацию, заключенную в тексте оригинала, соблюдая при этом нормы переводящего языка [1, с. 190].

В свою очередь, Р.К. Миньяр-Белоручев в своей книге «Как стать переводчиком?» приравнивал трансформации к сути профессии переводчика [4].

Метафоричность термину «трансформация» придавал в своих трудах А.Д. Швейцер, говоря «...о замене в процессе перевода одной формы выражения другой...» [6].

Я.И. Рецкер отождествлял трансформации с приемами логического мышления, которые помогают переводчику раскрывать смысл иностранного слова в контексте и находить ему русский эквивалент [5].

Согласно мнению В.Н. Комиссарова, «трансформации — это преобразования, с помощью которых можно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода в указанном смысле.» [3, с. 172].

Как можно заметить, определений термина «переводческие трансформации» очень много. Однако, исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что переводческими трансформациями являются межъязыковые преобразования единиц текста-оригинала, операции перефразирования смысла для того, чтобы достигнуть наиболее полной и адекватной эквивалентности перевода.

Какие же типы переводческих трансформаций выделяются учеными-лингвистами? Данный вопрос до сих пор остается дискуссионным, так как к единому мнению ученые-лингвисты не пришли. Существуют несколько подходов к классификации переводческих трансформаций.

Например, Я.И. Рецкер в своих трудах выделял только два вида трансформаций:

1. Лексические (которые включают в себя конкретизацию, обобщение, антонимический перевод, смысловое развитие и т. д.);
2. Грамматические (которые включают в себя замену как частей речи, так и членов предложения) [5].

Концепция Р.К. Миньяра-Белоручева сводится к трем основным типам трансформаций:

1. Лексические (сюда, как и у Я.И. Рецкера, относятся генерализация, конкретизация);
2. Грамматические (помимо замены частей речи и членов предложения, ученый предлагает такие приемы, как разбиение предложений или их объединение);
3. Семантические (к ним относятся антонимический перевод, синонимические и метафорические замены и т. д.) [4].

Нельзя не отметить классификацию переводческих трансформаций, представленную ученым-лингвистом В.Н. Комиссаров (рис. 1).

Обзор классификаций переводческих трансформаций

□ **В. Н. Комиссаров:**

1. Лексические (транслитерация, переводческое транскрибирование, калькирование, лексико-семантические замены)
2. Грамматические (дословный перевод / синтаксическое уподобление, грамматические замены и членение предложения)
3. Комплексные / лексико-грамматические (экспликация / описательные перевод, антонимический перевод и компенсация)

Рисунок 1. Классификации переводческих трансформаций по В.Н. Комиссарову

Как можно заметить из рисунка 1, в классификации В.Н. Комиссарова нашли свое отражение такие приемы как транскрибирование, транслитерация, калькирование, не отмечавшиеся в других лингвистических концепциях переводческих трансформаций. Также В.Н. Комиссаров отмечал трансформации на лексическом и грамматическом уровнях и трансформации комплексные, включающие в себя оба предыдущих типа [3].

Исходя из представленного многообразия классификаций переводческих трансформаций, можно заключить, что единого мнения на составление общей классификации, охватившей все переводческие преобразования, не существует. Каждый представленный ученый-лингвист выделяет разное количество видов трансформаций, что отнюдь не приводит к систематизации данного понятия. К тому же все перечисленные классификации можно считать условными из-за невозможности охвата ими всех средств, используемых переводчиком для перевода текста в действительности.

Рассмотрим переводческие трансформации, используемые переводчиком Т. Шинкарь при переводе романа Р. Брэбери «451° по Фаренгейту» с точки зрения классификации В.Н. Комиссарова.

Фрагмент № 1. «*It was a special pleasure to see things eaten, to see things blackened and changed*» [7]. / «*Какое-то особое наслаждение видеть, как огонь пожирает вещи, как они чернеют и меняются*» [2].

В этом примере можно отметить такую переводческую трансформацию, как **конкретизацию**. В английском предложении образ огня имплицитен, нет прямого внешнего указания на него. При переводе на русский язык необходимо указать конкретное лицо, совершающее действие (в данном случае, это огонь, который пожирает вещи и т. д.) Повторы *to see things eaten, to see things blackened and changed* не сохранены при переводе текста. Единственной отсылкой к повторам в оригинале может послужить единоначалие придаточных изъяснительных предложений, которые начинаются с союзного слова «как»: *...как огонь пожирает вещи, как они чернеют и меняются*.

Фрагмент № 2. «*Her head was half bent to watch her shoes stir the circling leaves*» [7]. / «Слегка нагнув голову, она смотрела, как носки ее туфель задевают кружащуюся листву» [2].

Рассматривая данное предложение в оригинале и в переводе, мы отмечаем наличие некоторых **замен** частей речи. «*Her head was half bent...*» в русском варианте представлено в виде деепричастного оборота «Слегка нагнув голову...». Здесь отмечается уже встречавшийся ранее прием **конкретизации** при переводе на русский «...*to watch her shoes stir the circling leaves.*» В русском варианте «...*her shoes...*» трансформируются в не просто туфли, а именно «*носки ее туфель*».

Фрагмент № 3. «*And for the first time I realized that a man was behind each one of the books*» [7]. / «И впервые я понял, что за каждой из них стоит человек» [2].

При изучении данного фрагмента мы можем выделить **инверсию** между главным предложением и придаточным: «...*I realized that a man was behind each one of the books*» / «... я понял, что за каждой из этих книг стоит человек», которое объясняется разной тема-рематической категорией в английском и русском языках. В оригинале рематическая функция существительного «*man*» показана с помощью неопределенного артикля. Для адекватного перевода этого предложения на русский язык и сохранения тема-рематической структуры необходимо отнести эту часть предложения в конец.

Фрагмент № 4. «*He saw himself in her eyes, suspended in two shining drops of bright water, himself dark and tiny, in fine detail, the lines about his mouth, everything there, as if her eyes were two miraculous bits of violet amber that might capture and hold him intact*» [7]. / «В ее глазах, как в двух блестящих капельках прозрачной воды, он увидел свое отражение, темное и крохотное, но до мельчайших подробностей точное - даже складки у рта, - как будто ее глаза были двумя волшебными кусочками лилового янтаря, навеки заключившими в себе его образ» [2].

Здесь можно наблюдать **инверсию** между главной частью предложения и второстепенной частью: «*He saw himself in her eyes, suspended in...*» и «*В ее глазах... он увидел свое отражение...*». Придаточное предложение «*...as if her eyes were two miraculous bits of violet amber that might capture and hold him intact*» **заменяется** на обособленное определение, выраженное причастным оборотом: «*как будто ее глаза были двумя волшебными кусочками лилового янтаря, навеки заключившими в себе его образ*».

Фрагмент № 5. «*The beetle was rushing. The beetle was roaring. The beetle raised its speed. The beetle was whining. The beetle was in high thunder. The beetle came skimming. The beetle came in a single whistling trajectory, fired from an invisible rifle*» [7]. / «*Машина мчалась, машина редела, машина увеличивала скорость. Она выла и грохотала, она летела, едва касаясь земли, она неслась как пуля, выпущенная из невидимого ружья*» [2].

В данном отрывке явно проглядывается такой стилистический прием как анафора: «*The beetle was rushing. The beetle was roaring. The beetle raised its speed. The beetle was whining. The beetle was in high thunder. The beetle came skimming. The beetle came in...*» При переводе этого фрагмента на русский язык были использованы такие трансформации, как **объединение предложений**. Причем, если в первом случае используется в качестве подлежащего «*машина*»: «*Машина мчалась, машина редела, машина увеличивала скорость.*», то при объединении следующих предложений существительное «*машина*» изменяется на местоимение «*она*» - используется грамматическая трансформация, называемая **заменой частей речи**. «*Она выла..., она летела..., она неслась...*» Более того, наблюдается **замена** составного глагольного сказуемого, используемого в английском варианте, на простое глагольное сказуемое: «*The beetle was rushing. The beetle was roaring... The beetle was whining*». / «*Машина мчалась, машина редела... Она выла...*».

Фрагмент № 6. «*Outside the house, a shadow moved, an autumn wind rose up and faded away. But there was something else in the silence that he heard. It was like a breath exhaled upon the window. It was like a faint drift of greenish luminescent smoke, the motion of a single huge October leaf blowing across the lawn and away*» [7]. / «*За окном мелькнула тень. Осенний ветер прощумел и замер. Но в тишине ночи слух Монтэга уловил еще какой-то странный звук: словно кто-то дохнул на окно. Словно что-то, похожее на зеленоватую фосфоресцирующую струйку дыма или большой осенний лист, сорванный ветром, пронеслось через лужайку и исчезло*» [2].

Сравнивая текст оригинала и перевода, мы можем заметить, что в данном фрагменте используется **конкретизация**: «*outside the house*» / «за окном...»; «*greenish luminescent smoke*» / «зеленоватую фосфоресцирующую струйку дыма». Наряду с этим приемом используется такой тип трансформации, как **генерализация**: «...*a single huge October leaf...*» / «...большой осенний лист». Помимо лексических трансформаций, здесь представлены и грамматические. Например, **разбиение** одного предложения на два самостоятельных: «*Outside the house, a shadow moved, an autumn wind rose up and faded away.*» / «За окном мелькнула тень. Осенний ветер прошумел и замер». **Инверсия** также представлена в этом фрагменте с элементами **описательного перевода**: «*But there was something else in the silence that he heard.*» / «Но в тишине ночи слух Монтэга уловил еще какой-то странный звук...».

Фрагмент № 7. «*He stopped laughing. He put his hand into the glove-hole of his front door and let it know his touch. The front door slid open*» [7]. / «Монтэг перестал смеяться. Он сунул руку в специальную скважину во входной двери своего дома. В ответ на прикосновение его пальцев дверь открылась» [2].

В тексте оригинала просматривается категория притяжательности, являющаяся нормой в английском языке: «*He put his hand into the glove-hole of his front door...*» Однако, в русском языке притяжательность не требуется: «Он сунул руку в специальную скважину во входной двери своего дома».

Фрагмент № 8. «*The sun burned every day. It burned Time. The world rushed in a circle and turned on its axis and time was busy burning the years and the people anyway, without any help from him*» [7]. / «Солнце горит каждый день. Оно сжигает Время. Вселенная несется по кругу и вертится вокруг своей оси. Время сжигает годы и людей, сжигает само, без помощи Монтэга» [2].

Анализируя перевод данного фрагмента, можно отметить снова **замену** грамматического времени, чтобы усилить эмоциональный эффект воздействия на читателя. Помимо этого, в переводном тексте предложение «*The world rushed in a circle and turned on its axis and time was busy...*» **разбивается** на две части: «*Вселенная несется по кругу и вертится вокруг своей оси. Время сжигает...*». **Конкретизация** также присутствует в русском варианте: «*сжигает само, без помощи Монтэга.*». В этом отрывке используется дословный перевод метафор. «*The sun burned every day. It burned Time. The world rushed in a circle and...*» / «Солнце горит каждый день. Оно сжигает Время. Вселенная несется по кругу...» Существительное «*The world*» заменяется «*Вселенной*», т. е. происходит **генерализация** понятий.

Фрагмент № 9. «*He strode in a swarm of fireflies. He wanted above all, like the old joke, to shove a marshmallow on a stick in the furnace, while the flapping pigeon-winged books died on the porch and lawn of the house. While the books went up in sparkling whirls and blew away on a wind turned dark with burning*» [7]. / «Он шагает в рое огненно-красных светляков, и больше всего ему хочется сделать сейчас то, чем он так часто забавлялся в детстве,- сунуть в огонь прутик с леденцом, пока книги, как голуби, шелестя крыльями-страницами, умирают на крыльце и на лужайке перед домом, они взлетают в огненном вихре, и черный от копоти ветер уносит их прочь» [2].

Сразу стоит отметить главное отличие оригинального текста от переводного: **замена** грамматического времени. В английском варианте все действия совершаются в прошлом, в то время как в переводном тексте все действия описываются в настоящем. Такой прием придает отрывистости, сохраняет неповторимую атмосферу романа, предлагая читателю стать невольным свидетелем всех происходящих событий.

Помимо этого, в данном примере можно выделить такую грамматическую трансформацию, как **объединение** предложений. Действительно, в оригинале перед нами два анафорических предложения: «*He strode in a swarm of fireflies. He wanted above all...*». При переводе на русский язык, чтобы избежать лексического повтора, не являющегося нормой в большинстве случаев, использован такой прием, как объединение двух предложений: «*Он шагает в рое огненно-красных светляков, и больше всего ему хочется...*». Также в этом фрагменте есть элемент **добавлений**: «*...like the old joke...*» переведено как «*то, чем он так часто забавлялся в детстве...*».

Здесь мы также сталкиваемся с передачей экстралингвистических факторов. «*Marshmallow*» в Соединенных Штатах - зефир, содержащий кукурузный сироп в качестве подсластителя. Для обычного русского читателя, не встречавшегося с таким десертом, был бы возможен описательный перевод, либо сноска. Однако это «осложнило» бы для восприятия и без того сложное предложение. Лучший вариант — найти такой русский эквивалент, который очень близко подходил к данному слову по смыслу. В переводе «*Marshmallow*» заменили на «*леденец*», что не совсем подходит по смыслу, однако логично вписывается в текстовую канву.

Исследовав с помощью сравнительно-сопоставительного анализа текст оригинала и перевода романа Р. Брэдли «451° по Фаренгейту» и проиллюстрировав на отдельных фрагментах использование переводческих трансформаций, можно заключить:

1. Переводчик в своей работе использовал весь арсенал предлагаемых средств, направленных на решение проблемы эквивалентности перевода.

2. Использование различного рода замен при переводе художественного текста с английского языка на русский обусловлено множественными различиями в грамматических структурах исследуемых языков, в тема-рематических цепочках, в построении кореферентных цепочек, а также в соотношении планов экспликации и импликации касательно, например категории притяжательности.

Добиваясь решения проблемы эквивалентности и адекватности перевода, переводчик должен суметь найти золотую середину между несколькими приемами и методами перевода и без потери информации, как можно ближе к первоисточнику, передать смысл, заложенный в художественном тексте оригинала.

Список литературы:

1. Бархударов Л.С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. М.: ЛКИ, 2008. - 240 с.
2. Брэдбери Р. «451° по Фаренгейту». Пер. с англ. Т. Шинкарь. М.: ЭКСМО, 2013.
3. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. Учебное пособие. - М.: ЭТС, 2002. - 424 с.
4. Миньяр-Белоручев Р.К. Как стать переводчиком? М.: Готика, 1999. - 176 с.
5. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода. — М.: Р. Валент, 2004. 237 с.
6. Швейцер А.Д. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. - М.: Наука, 1988. - с.95-99.
7. R. Bradbury. Fahrenheit 451. - СПб: Антология, 2011. - 192 p.

ИНФОРМАТИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ

Татаринова Рената Дильмуратовна

*магистрант,
Магнитогорский государственный технический университет
им. Г.И. Носова,
РФ, г. Магнитогорск*

Аннотация. Сегодня появилась тенденция использования компьютерных технологий во всех сферах человеческой деятельности, в виду того, что повысилась потребность в быстрой обработке информации и, соответственно, её передаче. Компьютерные технологии также широко применяются в обучении иностранному языку, так как являются мощным воспитательным, методическим и дидактическим стимулом повышения качества учебного процесса на уроках иностранного языка.

Ключевые слова: ИКТ, информационные технологии, образовательные технологии, электронные ресурсы, интернет, вики, модернизация, аудирование.

Использование информационных технологий на уроках английского языка - очень важная часть системы, которая необходима для развития интереса к английскому языку и собственно информационным технологиям, за счет расширения представлений о сферах применения электронно-вычислительных машин и методах информатики.

Компьютерные технологии используются в обучении почти всем предметам, открывают доступ к новым источникам информации, повышают эффективность самостоятельной работы, дают новые возможности для творчества, обретения и закрепления профессиональных навыков, позволяют реализовывать принципиально новые формы и методы обучения. Вполне закономерно, что и преподаватели иностранных языков, особенно английского, по достоинству оценили их потенциал [8].

На сегодняшний день методическим стандартом обучения иностранным языкам, безусловно, является коммуникативно-ориентированный метод, который наиболее приближенно к реальным условиям моделирует процесс общения. Обеспечить в университете условия, которые будут способствовать реализации этого метода очень сложно. Но с появлением компьютера появились новые и более эффективные способы решения вышеуказанной задачи. Многие авторы,

разрабатывающие данную проблему, отмечают, что компьютер – это наиболее подходящее средство в обучении иностранному языку, целью которого является интерактивное общение [9].

Современный этап развития общества характеризуется процессом его интенсивной информации. Таким образом, современное общество можно назвать информационным. Двадцать первый век – это век информационных технологий. Постепенно увеличивается роль информационных процессов во всех областях человеческой деятельности. И в эту эпоху всеобщей информатизации роль информационно - коммуникационных технологий в обучении, в том числе иностранному языку, становится все более значимой [12]. Так являющейся главным средством в обучении в течение многих десятилетий, традиционный учебник уступает место электронным и другим различным информационно-образовательным ресурсам.

Применяемые преподавателем образовательные технологии обязаны отвечать современным тенденциям, которые характеризуют процесс интенсификации и оптимизации обучения в системе языкового образования, и позволять создавать потенциально наиболее высокую вероятность переноса знаний и опыта деятельности из учебной ситуации, обеспечивать творческую учебную среду, которая способствует формированию творческой профессиональной деятельности [5].

Так что же такое информационные технологии? ИКТ – это «система методов и способов сбора, накопления, хранения, поиска, передачи, обработки и выдачи информации с помощью компьютеров и компьютерных линий связи»

Информационные технологии, как правило, представляют собой такие технические средства как аудио, видео, компьютер, Интернет.

В арсенале учителя иностранного языка имеются такие «новшества» как

- компьютерные обучающие и тестовые программы;
- электронные библиотеки;
- словари, текстовые и видео глоссы, используемые в обучении ориентированной лексике и профессионально ориентированному чтению;
- телекоммуникационные технологии, которые предоставляют возможность посредством аудио и видео конференций участвовать в диалоге культур [2].

В современном периоде развития информационных технологий более известным продуктом являются обучающие оболочки, которые позволяют совместить преимущества многих технологий в рамках одного ресурса.

Одним из основных целевых моментов перехода от традиционного учебника к электронным ресурсам является его «старение». Беря во внимания быстроту обновления знаний, учебный материал на бумажном носителе не может выдержать конкуренции со своими электронными собратьями в силу трудоемкости и продолжительности процесса его создания. Известные современные электронные учебники, которые созданы на базе технологии Вики, не только не просят крупных денежных вложений и временных затрат, но и абсолютно мобильны. Учебный материал, можно всегда обновлять, применяя при этом разнообразные виды наглядности, что является дополнительным целевым фактором для учеников [11].

Одним из недостатков традиционного учебника является недоступность персонализации процесса получения знаний, обратной связи между «учителем» и «учеником», а главное это тип подачи информации – односторонняя передача учебного материала. Современное поколение учеников, которые привыкли к активной межличностной коммуникации с другими пользователями в чатах и социальных сетях, которые снабжены постоянной обратной связью, и где каждый является не только «потребителем», но и создателем «новостей», нацелено на образовательный процесс другого характера [1]. Тем не менее, удовлетворяет ли электронный учебник требованиям современного обучения, которые отвечают вызовам времени? Проанализировав применения электронных учебников, которые используются в обучении как автономно, так и в рамках виртуальной обучающей среды, выходит, что, несмотря на инновационный характер самого ресурса, методы работы с ним остаются прежними. Ученикам предлагается прочитать учебник, запомнить информацию и репродуцировать ее путем ответа на поставленные к тексту вопросы. Так, данный способ подачи и усвоения учебного материала мало чем отличается от традиционного [10]. Необходимо констатировать факт, что на образовательных порталах учебный материал представлен в основном в виде электронных учебников с традиционным методическим сопровождением. Таким образом, использование на занятиях по иностранному языку подкастов или водкастов (видео подкасты) с целью обучения аудированию не имеет сильных различий с применением традиционных аудиофайлов с той же обучающей целью кроме безусловной привлекательности первых для учеников и, из этого следует, что нет никакого мотивационного потенциала. Иным примером применения технологий ради самих технологий, является ситуация, когда в процессе изучения новой лексики в языковом классе преподаватель настоятельно рекомендует ученикам пользоваться не традиционным словарем на бумажном носителе, а электронным [5].

Используя отдельные технологии можно довольно успешно развивать тот или иной языковой навык. Например, кроме уже упомянутых вики, развитию умения письма в значительной мере может способствовать регулярное применение блогов или обычного текстового редактора, а такой инструмент как CD-ROM помогает оптимизировать процесс формирования лексических и грамматических навыков [3].

Использование информационно-коммуникационных технологий на уроках английского языка способствует повышению мотивации учащихся и активизации их речемыслительной деятельности, эффективному усвоению учебного материала, формированию целостной системы знаний, позволяет увеличить темп работы на уроке без ущерба для усвоения знаний учащимися. Для эффективного использования ИКТ не требуется многолетней дополнительной подготовки. Эти технологии открывают широкие возможности преподавателям, которые ищут в данных технологиях дополнительные средства для решения своих профессиональных задач [7].

Таким образом «внедрение ИКТ способствует достижению основной цели модернизации образования – улучшению качества обучения, увеличению доступности образования, обеспечению гармоничного развития личности, ориентирующейся в информационном пространстве, приобщенной к информационно-коммуникационным возможностям современных технологий и обладающей информационной культурой» [8, с. 6].

Изучив состояние проблемы использования ИКТ в сфере обучения иностранным языкам, можно сделать вывод о том, что эффективность применения компьютеров и других ИКТ зависит от способов и форм применения этих технологий, от того, насколько грамотно учитель владеет методикой работы с ними, от используемых им компьютерных обучаемых программ.

Применение компьютерных технологий позволяет:

- наполнить урок новым содержанием;
- развивать творческий подход к окружающему миру, любознательность учащихся;
- формировать элементы информационной культуры;
- прививать навыки рациональной работы с компьютерными программами;
- поддерживать самостоятельность в освоении компьютерных технологий;
- идти в ногу со временем [4].

Использование Интернет-технологий предполагает увеличение контактов, дает возможность обмениваться социокультурными ценностями, усиленно изучать иностранный язык, преодолеть коммуникативный барьер, развивать творческий потенциал.

Таким образом, ресурсы Интернет можно применять:

- для поиска необходимой информации учащимися в рамках проектной деятельности;
- для самостоятельного изучения иностранного языка;
- для развития творческого потенциала учащихся (участие в различных конкурсах, викторинах, конференциях);
- для самостоятельной подготовки к ГИА, ЕГЭ;
- для дистанционного изучения иностранного языка под руководством педагога;
- для поиска необходимого материала во время подготовки к уроку, внеклассному мероприятию.

Однако, несмотря на все преимущества информационных технологий, они не могут полностью заменить учителя иностранного языка. Нельзя забывать о воспитательных функциях преподавателя, которые не могут быть реализованы ИКТ. ИКТ – это способ поддержки познавательной деятельности учащегося [6].

Итак, применение информационных технологий на уроках иностранного языка включает в себя различные видеоматериалы лингвострановедческого характера, тексты для аудирования, создание проектов, мультимедийных презентаций, использование электронных словарей, энциклопедий, справочников и т. п.

Видами информационных технологий на уроках иностранного языка являются создание презентаций, проектов, сайтов, публикаций; разработка и создание дидактического материала; тестирование онлайн; ведение телемоста с использованием веб-камер; электронная библиотека; мультимедийные курсы, использование Интернет-ресурсов.

В заключении необходимо, подчеркнуть, что внедрение в учебный процесс информационных технологий вовсе не исключает традиционные методы обучения, а гармонично сочетается с ними на всех этапах обучения: ознакомление, тренировка, применение, контроль. использование информационных технологий позволяет не только многократно повысить эффективность, обучения, и стимулировать учащихся к самостоятельному изучению английского языка.

Список литературы:

1. Бальнская Н.Р., Кривошлыкова М.В., Кива-Хамзина Ю.Л., Барышников Е.В., Ереклинцева Е.В., Жаде З.А., Исхаков Р.Л., Капицын В.М., Марайкин С.И., Мнухин М.В., Мнухина Т.А., Подольская И.А., Соловьева И.Е., Сычева Т.Б., Томаров А.В., Трутнев А.Ю., Филоков И.А. Проблема идентичности российского социума в условиях глобализации: монография. – LAP LAMBERT. – Россия, 2011. – 271 с.
2. Биболетова М.З. Мультимедийные средства как помощник УМК “Enjoy English” для средней школы / М.З. Биболетова. – М., 2013.-№3.
3. Владимирова Л.П. Интернет на уроках иностранного языка / Л.П. Владимирова. - ИЯШ, 2012. - № 3. - С. 33-41.
4. Карамышева Т.В. Изучение иностранных языков с помощью компьютера. (в вопросах и ответах) / Т.В. Карамышева. - СПб., 2012.
5. Карпов А.С. Интернет в подготовке будущих учителей иностранного языка / А.С. Карпов. - ИЯШ, 2012. - № 4.- С. 73-78.
6. Пахомова Н.Ю. Компьютер в работе педагога / Н.Ю. Пахомова. - М., 2015. - С. 152-159.
7. Петрова Л.П. Использование компьютеров на уроках иностранного языка / Л.П. Петрова //потребность времени. – М., 2012. - № 5.
8. Полилова Т.А. Внедрение компьютерных технологий / Т.А. Полилова. - ИЯШ, 2014. - № 6. - С. 2-7.
9. Полтавец Ю.Н., Трутнев А.Ю. Компьютерные технологии в процессе обучения иностранному языку // Образование и педагогические науки в XXI веке: актуальные вопросы, достижения и инновации: Сборник статей победителей Международной научно-практической конференции. / Под общей редакцией Г.Ю. Гуляева. – 2017. – С. 219-224.
10. Самылина Т.И., Фомина Н.А. Обучение дошкольников иностранному языку с помощью компьютера / Т.И. Самылина, Н.А. Фомина. - ИЯШ, 2012. - №4. - С. 52-56.
11. Телицина Т.Н., Сидоренко А.Ф. Использование компьютерных программ на уроках английского языка / Т.Н. Телицина, А.Ф. Сидоренко. – М., 2013. - № 2.
12. Трутнев А.Ю. Информационные технологии как инструмент формирования общекультурной компетенции современного музыканта // Вестник Магнитогорской консерватории. – 2017. – № 3. – С. 97-100.

ҚАЗАҚ ТІЛІНДЕГІ КОНФЕРЕНЦИЯ БАЯНДАМАЛАРЫ

ФИЛОЛОГИЯ ҒЫЛЫМДАРЫ

БӨЛІМ 1.

ШЕТЕЛДІК МЕМЛЕКЕТТЕРДІҢ ХАЛЫҚТАРЫ ӘДЕБИЕТІ (АРНАЙЫ ӘДЕБИЕТ КӨРСЕТКІШІНЕ ҚАРАЙ)

АЙҚЫН НҰРҚАТОВТЫҢ ЖАЗУШЫ М. ӘУЕЗОВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНА ҚАТЫСТЫ СЫНИ ПІКІРЛЕРІ

Смагулова Нургул Каирбековна

*профессор м.а., филология ғылымдарының кандидаты
Ш.Уәлиханов атындағы Көкшетау мемлекеттік университеті
Қазақстан, Көкшетау қ.*

Қайырболды Серғазы

*«Қазақ тілі мен әдебиеті» мамандығының 1-курс магистранты
Ш.Уәлиханов атындағы Көкшетау мемлекеттік университеті
Қазақстан, Көкшетау қ.*

Кеңестік әдебиеттану ғылымында ерекше орын алатын қазақ әдебиетінің дамуы мен жаңа көркемдік сатыларға көтерілуіне септігін тигізіп, оның өткені мен бүгінін саралап, болашағына жөн сілтеген ірі сыншы ғалымдарымыздың бірі Айқын Нұрқатов 1928 жылы қазіргі Солтүстік Қазақстан облысы, Ғабит Мүсірепов ауданы, Шұқыркөл деген жерде дүниеге келген. 40-жылдары сол кездегі қазақ әдебиеті мен мәдениетінің орталығы болған Алматы қаласына келіп, 1950 жылы сондағы ірі оқу орындарының бірі ҚазПИ-ді тәмамдайды. Студенттік кездерінен-ақ Айқын Нұрқатов әдебиет майданына араласа бастап,

ғылым жолын таңдайды. Сөйтіп жас ғалым 1954 жылы аспирантураны аяқтайды. 1950 жылдан бастап сол кездегі ең беделді басылымдардың бірі болған «Әдебиет және искусство» журналында сын бөлімінің менгерушісі болып қызмет етеді. 1957 жылдан бастап Әдебиет және өнер институтында ғылыми қызметкер болып жұмыс істейді. 1965 жылы, 14 сәуір күні Алматы қаласында қайтыс болады.

Бүкіл өмірін әдебиетке арнаған сыншы ғалым Айқын Нұрқатов өзінің еңбек жолын Алматы қаласында өткізді. Бұл қала сол кездері Республика астанасы болды, күллі қазақ зиялылары мен ақын-жазушылары, сыншы ғалымдары осы қалаға шоғырланып, аз жылдың ішінде Алматы қазақ ғылымы, мәдениеті мен әдебиетінің ордасына айналды. Сол қалада білім алып, ғылыммен айналыса бастаған жас ғалым Айқын Нұрқатов үлкен әдеби, ғылыми ортаға тап болды. Бұл оның әдеби майданның алдыңғы шебіне шығып, аз ғана уақыттың ішінде сүбелі еңбектер жариялауына оң жағдай туғызды десек болады. Жас ғалымның осы қалада танысып, ғылыми жолына әсер еткен бірден бір адамдардың бірі М. Әуезов болды.

Айқын Нұрқатовтың өмір сүрген жылдары тек қазақ әдебиеті ғана емес, күллі кеңес әдебиетіндегі үлкен өзгерістер мен ірі құбылыстардың заманы болды. Қоғамның идеялық негізі ретінде Кеңес үкіметі әрдайым әдебиет саласына көп көңіл бөлді. Бұл бір жағынан әдебиеттің дамуы мен өркендеуіне оң әсерін тигізіп, қазақ әдебиеті жанрлық жағынан кеңейе түсіп, сүбелі туындыларды дүниеге әкелсе, енді бір жағынан бұл оның саясилануына, тіпті бірқатар ақын-жазушылардың қуғындалуына, олардың әдеби шығармаларының социалистік тұрғыдан негізсіз сынға ұшырауына алып келді.

50 жылдардан кейін қарқынды күшпен дамып, жаңа көркемдік сатыларды игеріп жатқан қазақ әдебиетінде көптеген мәселелер бой көрсете бастады. Бұл мәселелер әдебиет майданында қызу тартыстардың туындауына алып келіп жатты. Сол шақтағы мұндай тартысты мәселелердің бірі – Әуезов тақырыбы. 50-жылдарға дейін Әуезов мәселесі қазақ әдебиеті мен әдеби сынындағы ең актуалды мәселелердің бірі болды. Қазақ сыншылары бұл мәселеге келгенде екіге жарылып, бірі Әуезов шығармашылығын қатаң сынап, бірі оны қоғаумен болды. Тіпті ұлы жазушының «Абай жолы» романы жарыққа шыққанда да оқырман қауымы мен ғылыми көпшілік бұл роман жайлы әртүрлі пікірде болды. Мәселен, романды оқыған Бауыржан Момышұлы майданнан жіберген хатында: «Сені әдебиеттің полковнигі деп атаймын. Есейген Абайды білуші едім, бала Абайды білмеппін» - деп таңданысын білдірсе, бірқатар сыншылар «Бай баласы туралы мынадай ірі шығарма жазудың не қажеті бар?» деген сыңайда пікір білдіріп жатты.

Жалпылай алғанда, қазақ әдебиетіндегі Әуезов шығармашылығы мәселесі ғылыми тұрғыдан кешенді талдау жүргізіліп, әділ баға берілуін талап етті.

Өткен ғасырдың 50-жылдары тарихта «Хрущев жылымығы» деген атпен қалды. Қоғам өмірінің барлық саласын қамтып өткен бұл жылымық әдебиетті де айналып өтпеді. Ендігі кезекте кеңес әдебиеті өткен кезеңдегі әсіре коммунистік эстетикалық талғамынан алыстай бастады, бұл күні кеше ғана аяусыз сынға ұшыраған әдеби шығармаларға деген көзқарастың өзгеріп, біршама лояльді сипат алуына алып келді. Бір сөзбен айтқанда, тұтас қазақ әдебиетінде түбегейлі өзгерістер орын алып, ұлттық әдебиеттің жаңа дәуірі басталып кетті.

Қазақ әдебиетінде орын алып жатқан өзгерістер әдеби сынның да сол арнаға түсуін қажет етті. Алғашқы кезекте өткен кезеңдегі әдеби шығармаларды қайта қарау үрдісі басталды. Осының нәтижесінде өткен кезең әдеби сынында орын алған сыни пікірлерге біршама объективті жауап беріліп, сынға ұшыраған шығармаларға кешенді талдаулар жүргізілді, тың пікірлер айтылды.

Өткен ғасырдың 30-жылдарында «буржуазияшыл» деген айып тағылған көркем туындылар 50-жылдары қайта қарала бастады. 30-жылдары қызу талқыға түскен Әуезов шығармалары ендігі кезекте қайтадан актуалды тақырыпқа айналды. Дегенмен, қанша уақыт бойы ұзақ талдаулар мен сыни тартыстардың себебі болса да, Әуезов шығармашылығын әдеби процесс тұрғысынан алып, кешенді талдау жасаған ірі еңбек әлі туа қоймаған. Бұл жәйт сол кездері әдебиет өміріне белсенді араласып жүрген, Әуезовті ұстаз тұтып жанында жүрген інілерінің бірі Айқын Нұркатовтың ұлы жазушы шығармашылығы туралы «Әуезов творчествосы» атты көлемді еңбегінің жазылуына түрткі болды.

Бұл еңбекте ғалым Әуезов шығармашылығына кешенді талдау жүргізеді, оның 30-жылдарға дейін жазылған шағын шығармаларынан бастап, ең ірі шығармасы «Абай жолы» роман-эпопеясының артықшылықтарын нақты мысалдармен келтіріп қана қоймай, сыншы ретінде өзіндік сыни пікірін де айтып өтеді.

Әуезовтің үнемі социалистік реализм әдісімен жазбағанын ескере бермейміз. Оның социалистік реализм әдісіне көшуі творчестволық еңбек жолының соңғы кезінде ғана орын алғанын біле бермейміз. Социалистік реализм соқпағына түсіп, кесек туындылар бере бастауы өткен ғасырдың 30 жылдарынан басталады, оған дейін жарық көрген туындыларының ауылы социалистік реализм әдісінен біршама алыс екені шындық. Отызыншы жылдарға дейін жарық көрген жазушы шығармалары сол кезеңдегі әдебиет тарапынан біршама сынға ұшырап,

сыншылар Әуезовтің ол шығармаларын тақырыбы жағынан ұсақ деп баға беруі осыдан болатын.

Дегенмен, Әуезов бұл сыни пікірді қабылдауға мәжбүр болғанын байқаймыз. Бұл жайында ғалым А. Нұрқатов былай дейді: «Әуезов өзінің алғашқы шығармашылық кезеңінде теріс бағыттағы құнарсыз шығармалар да, реалистік сарындағы әңгіме новеллалар жазды. Мұны әрдайым есте ұстау қажет. Өйткені, соңғы кезге дейін М. Әуезовтің алғашқы кездегі шығармалары түгелдей терістеліп, оның реалистік бірсыпыра нәрселер жазғаны ескерілмей келді. Сөйтіп, отызыншы жылдардан бастап кесек те көркем шығармалар берген жазушының оған дейінгі күрделі де қайшылықты шығармашылық эволюциясы ашылмады» [1, 85].

М. Әуезовтың шығармашылық қызметінің бұл алғашқы кезеңі отызыншы жылдардың бас кезеңімен аяқталады. Бұл жылы Кеңес әдебиеті, жалпы елімізде біршама алуан өзгерістер орын алды. Коммунистік партияның ықпалымен кеңес халқы социализм орнату жолына үлкен бетбұрыс жасады. Бұл кезде бұрынғы буржуазиялық, алашшыл әдебиет теріске шығарыла бастап, қазақ халқының еңбекшіл социалистік реализм әдісінің орнығуына елеулі ықпалын тигізді, жаңашыл интеллегенция әдебиетке бұқарашылдық сарынын алып келді, бұрынғы буржуазиялық әдебиетке тән «ұсақ» тақырып, психологизм т.б. сарындар халық мүддесін көтерген бұқарашылдық сарынының жанында аласарып көрінетін болды. Бұл жәйт жазушы М. Әуезов шығармашылығына әсер етпей қоймады. Бұл жайлы ғалым А. Нұрқатов былай дейді: «Бүкіл елімізде, оның ішінде Қазақстанда болған аса зор ілгерілеулер басқа көптеген жазушылар сияқты, Әуезовтың да тарихи дамудың болашағын болжай алуына, өз халқының жасампаздық қуаты мен болашағына нық сенуіне шешуші әсер етті. Жазушы енді өзінің бұрынғы теріс жолынан, адасып келген бағытынан бас тартып, халықпен бірге болуды, соған адал қызмет етуді таңдады» [2, 105].

Әрине, бүгінгі заманның көзімен қарағанда бұл пікір шындықтан біршама алыс көрінетіні сөзсіз, себебі социалистік реализм талаптары дәурен құрған заман әлдеқашан өтіп кеткен. Бірақ, бұл еңбегі арқылы сыншы ғалым Айқын Нұрқатов қазақ әдеби сынындағы Әуезов шығармашылығына негізсіз тағылған айыптар мен жалаң сындардан тазалап, оған объективті тұрғыдан қарау керек екенін түсіндіреді. Ал, ең бастысы ғалымның Әуезов шығармашылығына талдау жасаудың үлгісінде жаңа заман ұлттық әдебиетін басқа арнаға, партияшыл талаптардан таза, еркін әдебиет жолына бұрғандығы. Бұл батыл қадамның өз кезегінде қазақ әдебиетінде жаңа дәуірдің, жаңа эстетикалық талаптардың туындауына, ұлттық әдебиетіміздің жаңа көркемдік сатыларды игеруіне түрткі болды десек те болады.

Жоғарыдағы айтылғандарды ескеретін болсақ, Айқын Нұрқатовтың аз ғана ғұмырында ұлттық әдебиетіміздің дамуына көп еңбек сіңірген ғалым екенін аңғара аламыз. Бұның өзі ғалымның ғылыми-теориялық еңбектеріне жаңа заман биігінен көз жүгіртіп, әдеби үдеріс тұрғысынан кешенді талдау жасаудың қажет екенін байқатады. Себебі, Айқын Нұрқатов еңбектері ұлттық әдебиетіміздің өткені, оның бүгінгі күнге қалай жеткені, оның даму сатылары туралы біршама тың мәлімет жинақтап, XX ғасырдағы қазақ әдебиетінің өзекті мәселелері, оның ұлттық әдеби үрдістегі алатын орны жайлы тұшымды ой айтуға негіз болады.

Әдебиеттер тізімі:

1. Нұрқатов А. Әуезов творчествосы: мақалалар. – А., Жазушы, 1965.
2. Қаратаев А.М., Қайырбаева А.М. «М.Әуезовтің «Абай жолы» эпопеясының жазылуы мен жариялануы». ҚазҰУ хабаршысы. № 2, 2017.
3. Ахметов З. «Абай жолы» қалай туған?». – Қазақ әдебиеті. 27 январь, 1984.
4. Әуезов М. Шығармаларының елу томдық толық жинағы. Алматы: «Дәуір», 2014.
5. Аңыз адам. Мұхтар Әуезов. № 10. 2010.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И ФИЛОЛОГИЯ: СОВРЕМЕННЫЕ ВЗГЛЯДЫ И НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

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

№ 1(6)
Январь 2018 г.

В авторской редакции

Мнение авторов может не совпадать с позицией редакции

Подписано в печать 26.01.18. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет № 1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 6,25. Тираж 550 экз.

Издательство «Интернаука»
125009, г. Москва, Георгиевский пер. 1, стр. 1
E-mail: mail@internauka.org

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

ООО «Интернаука» (г. Москва) проводит международные заочные научно-практические **конференции по 26 научным направлениям**. Предоставляя возможность опубликовать статьи быстро и качественно, мы помогаем аспирантам, соискателям и докторантам представить на суд научной общественности результаты проведенных исследований, открываем дорогу молодым, привлекаем в научную среду как начинающих ученых, так и профессионалов, имеющих богатый практический опыт в прикладной сфере и упрощаем процесс вхождения в научное сообщество, снижая барьеры расстояния, финансов, языка, статуса, возраста, опыта.

Мы проводим заочные конференции на двух языках: русском и английском, способствуя сближению научных сообществ разных стран.

Нашим изданиям присваиваются коды ISSN, УДК, ББК. Производится их регистрация в Российской книжной палате и рассылка по библиотекам нашей страны. Также наши издания представлены в наукометрической базе РИНЦ.

На сегодняшний день в рамках проекта "Интернаука" было **проведено свыше 250 конференций, в которых приняли участие более 6000 ученых из 15 стран мира**: России, Казахстана, Узбекистана, Азербайджана, Украины, Белоруссии, Польши, Армении, Латвии, Болгарии, Молдовы, Румынии, Эстонии, Греции, Турции.

Конференции по 26 направлениям науки:

Архитектура
Астрономия
Биология
Ветеринария
География
Геология
Информационные технологии
Искусствоведение
История
Культурология
Математика
Медицина
Менеджмент
Педагогика
Политология
Психология
Сельскохозяйственные науки
Социология
Технические науки
Фармацевтические науки
Физика
Филология
Философия
Химия
Экономика
Юриспруденция