



В МИРЕ НАУКИ И ИСКУССТВА: ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИИ

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

№ 9 (52)
Сентябрь 2015 г.

Издается с мая 2011 года

Новосибирск
2015

УДК 008+7.0+8
ББК 71+80+85
В 59

Ответственный редактор: Васинович М.А.

Председатель редакционной коллегии:

Грудева Елена Валерьевна — д-р филол. наук, проф., зав. кафедрой отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета.

Редакционная коллегия:

Барштейн Виктор Юрьевич — д-р. философии по искусствоведению, рецензент НП "СибАК", Украина;

Бердникова Анна Геннадьевна — канд. филол. наук рецензент АНС "СибАК";

Карпенко Виталий Евгеньевич — канд. филос. наук, доц. кафедры философии и социологии, редактор переводческой компании ООО «Аспект-Украина»;

Кривошей Ирина Михайловна — канд. искусствоведения, проф. кафедры камерно-концертмейстерского искусства Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова;

Купцова Ирина Александровна — д-р культурологии, проф. кафедры отечественной истории и культурологии Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова;

Макушева Жанна Николаевна — канд. филол. наук, доц. кафедры иностранных языков ГБОУ ВПО «Тихоокеанский государственный медицинский университет» Министерства здравоохранения России, г. Владивосток;

Павловец Татьяна Владимировна — канд. филол. наук, рецензент АНС «СибАК»;

Чурилина Любовь Николаевна — д-р филол. наук, проф., заведующая кафедрой русского языка и общего языкознания ФГБОУ ВПО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова».

В 59 В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии / Сб. ст. по материалам LIII междунар. науч.-практ. конф. № 9 (52). Новосибирск: Изд. АНС «СибАК», 2015. 86 с.

Учредитель: АНС «СибАК»

Сборник статей «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» включен в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ).

При перепечатке материалов издания ссылка на сборник статей обязательна.

Оглавление

Секция 1. Культурология	5
1.1. Теория и история культуры	5
ТВОРЧЕСТВО Г.А. КАНЧЕЛИ В КОНТЕКСТЕ ГРУЗИНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ Денисова Зарина Мухриддиновна	5
Секция 2. Языкознание	11
2.1. Русский язык	11
Языки народов Российской Федерации	
АДАПТАЦИЯ ФРАНЦУЗСКИХ ЗАИМСТВОВАНИЙ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ НАЧАЛА XVII ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ВЕСТЕЙ-КУРАНТОВ 1600—1639 ГГ.) Дорота Глушак	11
2.2. Германские языки	19
АНТРОПОНИМЫ В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА) Кропачева Ксения Игоревна	19
2.3. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	28
СЦЕНА РОЖДЕНИЯ КАК МОТИВ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В ПОДЛИННИКЕ И УКРАИНСКОМ ПЕРЕВОДЕ РОМАНА Ч. ДИККЕНСА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ОЛИВЕРА ТВИСТА» Дейнеко Иван Андреевич	28
Секция 3. Искусствоведение	35
3.1. Кино-, теле- и другие экранные искусства	35
ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ В СИСТЕМЕ РОЛЕВЫХ ОТНОШЕНИЙ Соловьева Маргарита Владимировна	35

3.2. Музыкальное искусство	41
ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ СТРОЕМ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА Каплун Лариса Васильевна	41
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ КЛАВИРНОГО ТВОРЧЕСТВА XVII ВЕКА Мягкова Светлана Ивановна	46
Ц.А. КЮИ «7 СТИХОТВОРЕНИЙ АРМЯНСКИХ ПОЭТОВ» ОР. 75: ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИЦИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ Наумов Александр Владимирович	50
ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДЕТСКОМ ХОРЕ Ткачева Анна Николаевна	61
3.3. Изобразительное и декоративно- прикладное искусство и архитектура	65
РОЛЬ КОЛОРИТА КАК ХУДОЖЕСТВЕННО- ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО СРЕДСТВА ЖИВОПИСИ Широбакина Наталья Евгеньевна	65
3.4. Техническая эстетика и дизайн	70
ДИЗАЙН РЕКЛАМЫ В НОВЫХ СОЦИАЛЬНО- ЭКОНОМИЧЕСКИХ УСЛОВИЯХ Козырева Любовь Константиновна	70
Секция 4. Литературоведение	75
4.1. Журналистика	75
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МЕЖНАЦИОНАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЙ В МАССМЕДИЙНОМ ДИСКУРСЕ: СОЦИАЛЬНО-КОНСТРУКЦИОНИСТСКИЙ ПОДХОД Дубровская Татьяна Викторовна Кожемякин Евгений Александрович	75

СЕКЦИЯ 1.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

1.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТВОРЧЕСТВО Г.А. КАНЧЕЛИ В КОНТЕКСТЕ ГРУЗИНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Денисова Зарина Мухриidinовна

доцент, канд. искусствоведения,

МБОУ ВПО «Екатеринбургская академия современного искусства»,

РФ, г. Екатеринбург,

E-mail: zmdenisova@mail.ru

OEUVRE OF G.A. KANCHELI IN THE CONTEXT OF GEORGIAN ARTISTIC CULTURE

Zarina Denisova

associate Professor, Candidate of Art History,

MBGEI HPE "Ekaterinburg Academy of Modern Art",

Russia, Ekaterinburg

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена раскрытию связи творчества Г.А. Канчели с художественной грузинской культурой, а именно, с творчеством мастеров Ш. Руставели, В. Пшавела, Г. Табидзе. Автор выявляет основополагающие черты, свойственные философии творчества этих художников, и прослеживает их проявление в творчестве композитора, маркируя тем самым глубинную связь мироощущения Г.А. Канчели с эстетикой и искусством грузинской культуры.

ABSTRACT

The article is devoted to disclosure of G.A. Kancheli's creativity connection with Georgian artistic culture, namely, with works of masters Sh. Rustaveli, V. Pshavela, G. Tabidze. The author reveals the basic features appropriate to the creativity philosophy of these artists, and traces their expression in the works of composers marking the deep G.A. Kancheli's life view connection with aesthetics and art of Georgian culture.

Ключевые слова: Г.А. Канчели, грузинская художественная культура, медитативность, драматургия, тематика, образность.

Keywords: G.A. Kancheli; Georgian artistic culture; meditateness; drama; subject matter; imagery.

Влияние грузинской эстетики и философии, специфики национального художественного мышления на творчество Г.А. Канчели трудно переоценить. Сам композитор, говоря о мастерах, чье творчество помогло сформироваться его авторскому взгляду на мир, выделяет особо три имени: Шота Руставели, Важа Пшавела, Галактион Табидзе. Творчество этих великих грузинских художников — ключ к пониманию тайны грузинского духа.

Что же объединяет трех великих мыслителей Грузии, разделенных столь значительным временным пространством?

Творчество Ш. Руставели, В. Пшавела, Г. Табидзе является символом самого «грузинского» в грузинском искусстве. В художественной системе именно этих творцов нашла свое совершенное проявление первозданная природа грузинского национального характера. Из всех грузинских поэтов они наиболее близки к народному поэтическому мышлению. Творчество их общенародно и общедоступно, и, вместе с тем, глубоко самобытно, исполнено мастерски, неповторимым поэтическим искусством.

Философская концепция в творчестве этих художников — неоплатоническая концепция несубстанциональности зла. Как учит неоплатонизм, зло — лишь недостаточность добра, не имеющая собственной субстанции, следовательно, победа зла в мире не может быть продолжительной. Добро по Псевдо-Дионисию — не только этическое, но и онтологическое понятие. Оно субстанционально и представляет предмет всеобщего космического стремления. Подобное стремление в человеке есть проявление в нем всеобщей закономерности. Наоборот, действия, направленные против добра — случайны, временны, и преходящи. Эта концепция занимает центральное место в мировоззрении Ш. Руставели, В. Пшавела,

Г. Табидзе и имеет целью обоснование главной идеи творчества — идеи стойкости в несчастьях, непреклонности перед ударами судьбы.

Творчество трех художников во многих своих чертах связано с романтическим видением мира. Это романтически-возвышенное восприятие окружающего в высшей степени характерно для грузинской философии, искусства. Романтическое в их творчестве состоит в стремлении к идеальному, к совершенству, просвечивает в характерах героев произведений (Ш. Руставели: поэма «Витязь в тигровой шкуре», В. Пшавела: поэмы «Бахтриони», «Гость и хозяин», «Алуда Кетелаури», Г. Табидзе: стихотворения «Ветер», «Ветер воспоминаний», «Снова Эфемеры»). В поэзии этих авторов много «лирических отступлений», носящих ярко выраженный романтический характер. Внешне соблюдены главные «условия» романтической литературы: герой-одиночка, герой вступает в трагическое противоречие с окружающей его средой. Но этот конфликт не типично романтический, так как герой выступает не в защиту своего «я», а во имя высших, более совершенных форм коллективного сознания. Романтическое недовольство земными возможностями человека не превращаются в стимул разрыва связи с землей. «Романтизм» поэтов идет от «романтизма» народных легенд, в которых прекрасное разлито в живых, конкретных формах объективного бытия, а «человеческое» — венец сущего. Призвание человека для них заключается в проникновении его в тайны природы, в овладении ее великой мудростью, в гармоническом слиянии с ней. В их образной системе наглядно осуществлен редкий синтез «земного» и «возвышенного». В этой системе «духовное» вырастает как бы из самих недр земли, оно всегда предметно, весомо, наполнено живым содержанием. Природа у Ш. Руставели, В. Пшавела, Г. Табидзе — предмет философских раздумий и обобщений. В царстве природы они видят не только гармонию, но и постоянную борьбу, диалектику жизни и смерти, бесконечный мир созидания и уничтожения. Типичная романтическая черта — «микрокосм в макрокосме» — также присуща их мироощущению. В сочинениях художников человек воспринимается как часть природы.

Основополагающие черты философии и эстетики Ш. Руставели, В. Пшавела, Г. Табидзе близки Г.А. Канчели, а потому характер исканий и свершений композитора невозможно объяснить вне концепции их творчества. Каждое сочинение Г.А. Канчели — это утверждение незыблемых, вечных истин. «Сам смысл существования искусства, — признается композитор, заключается в том, что оно бросает вызов несправедливости, лжи, грубости, противопоставляя им добро, красоту, свет. Высшая духовность — это красота, насыщенная

духовностью. И музыке как искусству, не связанному с конкретными понятиями и зрительными представлениями, дано воплощать эти идеалы в наиболее универсальных и одновременно максимально осязаемых образах. Сила музыки — в красоте, насыщенной духовностью или в духовности, насыщенной красотой» [3, с. 3].

Красотой проникнута вся музыка Г.А. Канчели. Красота — это та сфера тишины, которая постоянно звучит в музыке композитора, это и умение ощущать неповторимость каждого отдельно взятого звука. Об особом ощущении композитором красоты как отличительном свойстве стиля еще в 1963 году писал Г. Орджоникидзе в рецензии на первое симфоническое произведение Канчели — Концерт для оркестра: «Интереснее всего воплощено романтическое начало. Запоминается заключительный эпизод сочинения, написанный с тем ощущением красоты, которое столь привлекательно в молодом даровании» [2, с. 15].

Музыке Г.А. Канчели присущи созерцательность, медитативность, кажущаяся внешняя застылость, преобладающие над действительным развитием «сюжета». Такая углубленная созерцательность лежит в основе грузинского искусства: «Это не то, чтобы философичность — нет: мягкость, изменчивость настроения, чувственная основа мироощущения, свойственные грузинскому характеру, редко направленные к абстрактным понятиям, силлогическим настроениям ума» [3, с. 36].

Драматургия сочинений композитора уникальна. Она реализуется через бинарное соотнесение двух основных контрастных образных пластов. Главным носителем контраста у Г.А. Канчели оказывается звук как таковой; его динамико-фактурная и тембровая сторона. Проблема противопоставления двух пластов выходит за рамки драматургии, становится стержневой в мировоззрении и эстетике композитора, непосредственно связываясь с амбивалентностью добра и зла у Ш. Руставели, В. Пшавела, Г. Табидзе, в целом с грузинским представлением о мироздании.

И все же из трех великих грузинских художников, чье творчество способствовало формированию мировоззренческой направленности его музыки, Г.А. Канчели особо выделяет Галактиона Табидзе, крупнейшего грузинского поэта XX века, наиболее близкого ему духовно.

Творчество Г. Табидзе — это искания прекрасного, добра и гармонии. Знарок грузинской поэзии Н. Тихонов назвал его «поэтом-мудрецом, благословляющим жизнь», а Н. Думбадзе — «возродившимся и вознесшимся к самому солнцу геном Руставели». Содержание

стихов поэта одновременно и просто и предельно сложно. Подобное мы обнаруживаем и в творчестве Г.А. Канчели: стремление простейшими средствами раскрыть сложное, глубинное содержание. «Лично для меня, — признается композитор, упрощение выразительных средств отнюдь не равнозначно упрощению художественного замысла» [3, с. 5]. Важнейший принцип поэтики Г. Табидзе можно выразить его же словами: «Отрывочное слово скажет больше, чем рассуждений долгих череда». У Г. Табидзе нет элементов рассудочности, риторики, прямолинейных обобщений. Лаконизм, предельное смысловое наполнение каждого слова, образа — еще одна черта, роднящая его с Г.А. Канчели. Будто входя в диалог с Г. Табидзе, Канчели говорит: «Я не ставлю перед собой цель написать лаконично или же, напротив, длинно — просто не умею высказываться пространно» [3, с. 5].

Еще один из любимых приемов у Канчели и Табидзе — частные вставки, стоящие как бы, на первый взгляд, обособленно от «внешнего» сюжета произведения. У Табидзе это обращение к морю, небу; у Канчели — существование как бы в двух измерениях, внезапные обрывы действия и погружения в медитацию, которые являются как бы «внутренним» сюжетом, стержнем его сочинений.

Для стиля обоих характерно целенаправленное, постепенное усиление лейтмотива произведения, частые повторы отдельных оборотов, слов и музыкальных фраз.

Отдельные повторы, а также частое использование внутренних ритмов, объединяющих слова в мелодический поток у Г. Табидзе способствуют неповторимой музыкальности его стихов.

Наконец, и для Г. Табидзе, и для Г.А. Канчели широчайший охват мира, Вселенной не исключает и пристального микровидения. Убеждение, врожденное «генетическое» знание о том, что многообразии мира прекрасно в силу неповторимости и незаменимости каждой его частицы — смысловая душа поэзии Г. Табидзе и музыки Г.А. Канчели. Вечное постигается в мгновении, бесконечное и непреходящее — в конечном и преходящем, наипроще — в конкретном. Для Г.А. Канчели постижение вечности в мгновении связывается со сферой тишины, когда даже отдельно взятый звук наполняется огромной эстетической ценностью, концентрированной смысловой нагрузкой. Обоим присуща потребность в масштабности контрастных образов, космичности, интенсивности символов; для обоих характерны не разворачивание панорамы мира, а вглядывание в его смысл, интерес к философским, духовным, нравственным проблемам бытия.

Итак, анализ творчества великих предшественников Г.А. Канчели — грузинских поэтов и философов дает основания утверждать, что своеобразие творчества этого композитора обусловлено национальной культурной традицией. Музыка композитора в определенной степени является порождением удивительного типа мироощущения, воплощенного в эстетике, философии, психологии творчества всей художественной культуры грузинского народа.

Список литературы:

1. Огнев В. Грузинские этюды [Текст] / В. Огнев. — Тбилиси, 1976. — 174 с.
2. Орджоникидзе Г. Знакомьтесь: молодость [Текст] / Г. Орджоникидзе // Сов. Музыка. — 1963. — № 8. — С. 14—21.
3. Канчели Г. Нам досталось чудо [Текст] / Г. Канчели // Сов. культура. — 1983. — 24 окт.

СЕКЦИЯ 2.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

2.1. РУССКИЙ ЯЗЫК ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

АДАПТАЦИЯ ФРАНЦУЗСКИХ ЗАИМСТВОВАНИЙ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ НАЧАЛА XVII ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ВЕСТЕЙ-КУРАНТОВ 1600—1639 ГГ.)

Дорота Глушак

*магистр русской филологии Университет Марии Кюри-Склодовской,
Польша, г. Люблин*

E-mail: gluszakdorota@gmail.com

ASSIMILATION OF FRENCH LOANWORDS IN TO THE RUSSIAN LANGUAGE AT THE BEGINNING OF THE 17TH CENTURY (BASED ON VESTI-KURANTY 1600—1639)

Gluszak Dorota

*master of Arts in Russian Studies Maria Curie-Sklodowska University,
Poland, Lublin*

АННОТАЦИЯ

Настоящая статья посвящена процессу освоения французских заимствований в русском языке первой половины XVII века. Материал, являющийся предметом анализа, извлечён из первых рукописных изданий публицистического жанра в переводах на русский язык, которые списывались в 1600—1639 годы. Цель исследований — охарактеризовать процесс освоения иноязычной лексики на фонетическом и морфологическом уровнях, обнаружить

графические разновидности и определить степень устойчивости слов, попавших в русский язык или непосредственно из французского языка или в случаях, когда французский был посредником в ходе приспособления лексики из других языковых групп.

ABSTRACT

The following article is devoted to the process of adapting French loanwords into the Russian language in the first half of the seventeenth century. The material which was subject to analysis was extracted from the first, handwritten editions of Russian translations of opinion journalism works written from 1600 to 1639. The purpose of the article is to present the process of absorbing loanwords on the phonetic and morphological level, investigate graphic variants and determine the degree of assimilation of words that have been transferred into Russian directly from French, or in cases where French served as a facilitator during the adaptation of vocabulary from other language groups.

Ключевые слова: языкознание; история языка; заимствования из французского языка; публицистика XVII века.

Keywords: Linguistics; history of the language; loanwords from French; opinion journalism of the 17th century.

Лингвисты согласны в том, что влияние языков друг на друга является результатом контактов между народами, характер которых значительно шире, чем лишь языковой. Во время сосуществования государств и таким образом людей, принадлежащих к разным этническим и языковым группам, происходят языковые контакты [7, с. 5].

Во второй половине XVI и в XVII веке в русском языке появляются термины из языков Западной Европы, главным образом латинизмы и германизмы. Кстати, в русский язык они чаще всего попадали посредством польского. Со временем, в связи с тем, что Русское государство все больше развивало всесторонние связи с западными странами, пополнялся и состав иноязычных заимствований в русском языке [6, с. 7].

Языковед Х. Рыбицка обращает внимание на то, что влияние французского языка на другие языки является прямо пропорциональным тогдашней позиции Франции на международной арене [8, с. 23].

Тексты, известны в науке как *вести*, *вестовые листы*, *вестовые письма* или *куранты*, являются первыми попытками публицистического жанра. Куранты сначала писались за рубежом и привозились в Россию иностранцами из других земель [1, с. 4]. Именно этим следует объяснять широкое попадание заимствованной лексики в состав

русских сообщений, так как влияние других языков на русский является здесь прямым последствием.

Сведения зарубежных корреспондентов и путешественников, иностранные газеты, брошюры, грамоты, статьи международных договоров переводились на русский язык и проверялись царскими корректорами и редакторами. Самые ранние Куранты составлены в 1600 году в Посольском приказе. Сначала существовали в рукописном виде, печататься стали при Петре I [1, с. 5].

Заемствованные слова прошли долгий путь, прежде чем укрепились в русском языке в их конечном виде. На протяжении веков внешняя форма слова, фонетический состав и морфологические категории, в том числе различия в родовом оформлении существительных, подвергались значительным изменениям. Д.Э. Розенталь следующим образом характеризует процесс освоения заимствований: «Иноязычные слова, попадая в наш язык, постепенно ассимилируются им: приспосабливаются к звуковой системе русского языка, подчиняются правилам русского словообразования и словоизменения, в той или иной степени утрачивая, таким образом, черты своего нерусского происхождения» [3]. По мнению Х. Рыбичкой-Новацкой, особенно важно рассматривать не только внешнюю форму слова, но также его семантику, так как во многих случаях именно значение при неизменном фонетическом составе слова, которое попало в русский язык, может возникать под влиянием языка-посредника заимствования [9, с. 9].

Приведенная в настоящей статье лексика дает возможность проанализировать и определить степень освоения французских заимствований, относящихся к языку начала XVII века. Как известно, в процессе заимствования иноязычные единицы подвергаются ассимиляции согласно законам русского языка. Происходят фонетические, грамматические и нередко семантические изменения в заимствованном слове. В основном это также графическое освоение заимствования, значит, иноязычные элементы на письме передаются при помощи кириллического алфавита.

Цель статьи — уточнить время заимствования¹ французских единиц, опираясь на языковой материал, извлеченный из Вестей-Курантов 1600—1639 гг., определить степень их устойчивости,

¹ Многие этимологические словари относят слова, найденные в текстах Вестей-Курантов, к заимствованным в эпоху правления Петра Великого, то есть почти на сто лет позже.

обращая внимание на процесс освоения данной группы иноязычной лексики на фонетическом и морфологическом уровнях, т. е. показать формы, в которых употреблялись французские заимствования в русском языке первой половины XVII века.

Материал, являющийся предметом анализа, учитывает французское происхождение заимствованных слов. Все приведенные лексемы или пришли в русский непосредственно из французского языка, или их проникновение в русский язык произошло посредством французского. Надо здесь также обратить внимание на то, что французские заимствования часто проникали в русский язык посредством других языков, которые могли оказать значительное влияние как на морфологические категории, так и на фонетический состав слов. Анализ охватывает те фонетические и морфологические признаки французских заимствований, которые указывают на степень освоения иноязычной единицы. При этом, на что указывалось раньше, принимаем во внимание также заимствования, которые в русский попали через французский язык, но их этимология берет начало в языках других языковых групп. Значит, термин *заимствование из французского языка* понимается нами широко: им обозначаются все лексемы, которые при переходе в русский в какой-то мере на своем пути столкнулись с французским языком. Анализ охватывает 49 языковых единиц — имен существительных.

Сразу следует обратить внимание на заимствованную из французского языка лексему *куранты* [*франц. courant* ‘бегущий’], которая служит наименованием жанра исследуемых нами текстов.

Проанализированные заимствованные лексемы можно отнести к следующим тематическим группам: морская терминология (в том числе названия судов, например: *галера, галион*), титулы командующих (*адмирал, командор*), военные термины (*компания*, здесь также военные звания и степени: *сержант, маршал, капитан*), войсковые части (например: *режимент, рота, драгуны*), оружие (т. е. в общем — *арсенал*, а также: *пика, мушкет, пистолет, петарда, пинарда*), титулы, официальные звания (например: *барон, маркиз, виконт, принц, дама*), религиозная лексика (например: *кардинал*), профессии (*банкир, инженер, губернёр*), меры веса (*квинтал*), количество (*миллион*).

При каждой лексеме указываются конкретные реализации слова в текстах 1600—1639 гг., графические варианты, количество употреблений данного слова, а также объяснение, взятое из словаря, в котором слово определяется как заимствованное из французского языка [в скобках].

Явление графической, и тем самым фонетической, вариантности заимствованной лексемы можно показать на примере взятого из французского языка слова *инженер* [<франц. *ingenieur*], которое в вестях выступает 7 раз как: *ингениор*, например: *гъхал из Галанской емли ингениор имянем Яган Корнилевъ; по тово ингениора что у нас в городе Риге был (...) писали; посол сказывал тому ингениору; ингениоров добрых принять*, а также: *тот тениор* (так в ркп., вм. *ингениор?*). Французское сочетание трех гласных *-ieu-* пытались передать на письме как *-io-*. Графическое оформление заимствования позволяет сделать вывод о том, что слово попало письменным путем.

Интересным показалось в курантах название корабля, исходной формой которого считается *галион* [<франц. *galion*]. Анализ обнаружил две формы: *против (...) дву салионов* (вм. *галионов?*), *одново салионенина* (вм. *галионенина?*). Возможно, данные формы возникли как результат непонимания писцом иноязычной лексемы.

Смешение звуков *ц:с:к* выявлено при записи лексемы *цитадель* [франц. *citadelle*], в текстах: *цитаделла, китаделла*, а также *сетадела*. Как замечает М. Фасмер, форма на *с-* получена из французского *citadelle*, а на *ц-* через польское *cytadela* из итальянского *citadella* [5]. Весьма странным показалось восприятие данного слова, т. е. названия крепости внутри города, в качестве собственного имени. По-видимому, здесь произошла ошибка, иноязычная лексема оказалась для переводчика-переписчика непонятной. По этой причине в Курантах находим: *в тѣ поры гсдин китаделла на их млсть здалса и воеводе сетаделу в Касале городе голову отсѣкли*.

Французское сочетание звуков *-quis-* в русском языке передается по-разному. Данное явление представим на примере слова *маркиз*, или, как отмечаем в текстах начала XVII века, *марквиз* [франц. *marquis*], 4 формы: *марквис, маркису дел Фиску, у макуса, макусу*.

В качестве примера лексемы, заимствованной в русский язык посредством французского, стоит назвать слово *караван* [франц. *caravane* из перс. *kārvān*], которое получает в вестях-курантах значение: 'несколько судов, идущих одно за другим'. Чаще всего в грамотах оно встречается с определением *карабельный*, например: *караван карабелнои* (4 употребления), *карабелнои караван* (7), *корован* (6), *карован*, в косвенных падежах: *каравана, каравану, коровану* (3), *с караваном* (3), *в караване* (2), мн. *корованы*. Как видно, практически во всех приведенных примерах нет закрепленного правописания слова, и переписчики переменено ставят буквы *о* и *а*. Возможно, что в данных написаниях нашло отражение стремление писцов к гиперкоррекции и устранению «аканья».

В заимствованном слове *регімент* [франц. *regiment* от лат. *regere*] обнаружено колебание звуков *e*: *i*: *a*. Например: *регементъ* (15), *регемента* (6), *с регементомъ*, *регементы* (2), *рѣгементы*, *регементов(ъ)* (7), *с регементами*; *регіментъ* (21), *регімента* (7); *регіменту*; *регіменты* (4), *регіментов* (6), *регіментомъ* (Д. п. мн. ч.), *с регіменты*; *ригамента*; *регемантов*; *ригементовъ*; *ригементом*; *реѣгентом*.

Похожее явление видно и в лексеме *резидент* [франц. *résident*]. Находим: *резидентъ* (5), *ресидентъ* (3), *ресидентъ*, *реседентъ*. Смещение звуков *i* – *e* видно также в слове *кадит*, вариант *кадет* [франц. *cadet*].

На основании анализа слова *компания* [франц. *compagnie*] выявлено, что процесс освоения французской лексемы все еще жив и нет единственной закрепленной нормы правописания. Выступают чередования лабиализованных гласных о:и, наблюдаются варианты окончаний: *компания*, *компагния*, *компанея*, а также: *конпангя*, *компангья*, *компангю* (3), *компангьею*, *в кумпанши*, *в кумпаншї*, *в компангье* (2), во множественном числе: *конпангье* (6), *компангши* (13), *компанеи* (3), *компанеї*, *компангї* (3), *кумпангши*, *конпаншєв*, *конпангєв*. На оформление этой лексемы мог оказать влияние польский язык (польск. *kompania*).

Разные флексии родительного падежа обнаружены и на примере слова *комиссар* [франц. *commissaire* от лат. *commissarius*]. Появляются формы: *от камисаров*, *комисареи*.

Официальный титул *месье* [франц. *Monsieur*] в его современном виде не употребляется в текстах вестей. В найденных формах лексемы отражаются трудности в передаче французского сочетания трех гласных –*ieu-*: *монсь* (2), *монсер*, *мунсер* (3), например: *гсдин мунсер де Бордиавус*; *сь монсер де Туринно*; *гсдина мунсера*. Здесь надо обратить внимание на тот факт, что в одном случае слово склоняется как существительное мужского рода, в других остается неизменяемым.

Практически все остальные заимствованные существительные склоняются по падежам и числам. В качестве примера может послужить пришедшее из французского языка слово *капитан* [франц. *capitaine*]. Итак, в единственном числе: И. п. *капитан(ъ)* (6), Р. п., В. п. *капитана* (4), Д. п. *капитану* (фонетический вариант: *капитону*), Т. п. *капитаномъ* и во множественном числе: И. п. *капитаны* (8), Р. п., В. п. *капитанов* (7) (*капитонов* (2)), Д. п. *капитаном* и *капитанам*, Т. п. *с капитаны* (2), *капитаноми*. Правда, в формах творительного падежа мн. числа видна конкуренция окончаний древней и новой систем склонения.

Следует отметить и различия в родовом оформлении существительных. Колебания в роде наблюдаем при передаче лексем *корд* и *корда* [франц. *corde*].

Заслуживают внимания обнаруженные в текстах дериваты, мотивирующими основами которых являются основы французских заимствований. Данный процесс свидетельствует о сравнительно высокой степени освоения иноязычной лексики в русском языке. В вестях 1600—1639 гг. он подтвержден следующими языковыми единицами: от основы *кардинал* образовано *кардинальство*, от основы *мушкет-мушкетник*, слово *резидент* послужило словообразовательной основой для образования *резиденчества*.

Подытоживая проведенный нами анализ языкового материала, извлеченного из *Вестей-Курантов 1600—1639 гг.*, следует отметить, что освоение заимствований из французского языка на морфологическом и фонетическом уровнях в этот период все еще не завершено. Процесс адаптации жив в первой половине XVII века, о чем свидетельствует множество графических реализаций, относящихся, главным образом, к отсутствующим в русском языке сочетаниям звуков, а также трудности с «помещением» определенных слов в системе склонения русского языка. Как нам кажется, графические варианты представляют собой результат влияния друг на друга письменного и устного путей, которыми приспособлены данные заимствования.

Резюмируя, надо подчеркнуть, что проанализированный языковой материал выявил большое количество интересных фонетических и морфологических явлений, знание которых необходимо для разработки многих актуальных проблем. Благодаря изучению языка Курантов мы можем в какой-то мере определить, как на самом деле выглядел лексический строй русского языка того времени, как постепенно пополнялся состав иноязычных заимствований, а также указать на степень их освоения в начале XVII века.

Список литературы:

1. Вести-Куранты 1600—1639 гг., изд. подг. Тарабасова Н.И., Демьянов В.Г., Сумкина А.И., ред. Котков С.И., М.: Изд-во Наука, 1972.
2. Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов. М.: Эксмо, 2005.
3. Розенталь Д.Э., Голуб И.Б., Теленкова М.А. Формирование русской лексики. Освоение заимствованных слов русским языком // Современный русский язык, 2002. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://www.gramma.ru/RUS/?id=6.31> (дата обращения 17.09.2012 г.).

4. Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь современного русского языка, 1935—1940. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov> (дата обращения 14.05.2015).
5. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка, 1964—1973. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/vasmer> (дата обращения 14.05.2015).
6. Luciński K. Anglicyzmy w języku polskim i rosyjskim. Kielce, 2000.
7. Reczek J. Bohemizmy leksykalne w języku polskim do końca XV wieku. Wrocław, 1968.
8. Rybicka H. Losy wyrazów obcych w języku polskim. Warszawa, 1976.
9. Rybicka-Nowacka H. Rzeczowniki zapożyczone z łaciny w języku polskim XVII wieku (na materiale literatury pamiętnikarskiej), red. Doroszewski W. // Prace językoznawcze 70, 1973.

2.2. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

АНТРОПОНИМЫ В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА)

Кропачева Ксения Игоревна

*аспирант кафедры английской филологии,
ФГБОУ ВПО «Нижегородский государственный лингвистический
университет имени Н.А. Добролюбова»,
РФ, г. Нижний Новгород
E-mail: kropachevak@yandex.ru*

ANTHROPONYMS IN THE LINGUISTIC WORLDVIEW (AS EXEMPLIFIED BY THE ENGLISH LANGUAGE)

Kseniya Kropacheva

*postgraduate student, Department of English Philology,
Linguistics University of Nizhny Novgorod,
Russia, Nizhny Novgorod*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена изучению антропонимического пространства английского языка как части языковой картины мира. Особое внимание уделяется национально-культурной специфике антропонимов.

ABSTRACT

The article deals with studying the anthroponymic space of the English language as part of the linguistic worldview. Special attention is paid to the national and cultural specifics of anthroponyms.

Ключевые слова: языковая картина мира; языковая личность; антропоним; антропонимическое пространство.

Keywords: linguistic worldview; linguistic personality; anthroponym; anthroponymic space.

В рамках антропоцентрического подхода можно говорить о том, что с помощью языка формируется языковая личность — личность,

которая поддаётся реконструкции в наиболее важных чертах на основе языковых средств. Любую личность, которая владеет каким-либо естественным человеческим языком, можно моделировать как языковую личность [10, с. 47—48].

Среди лингвистов до сих пор существуют разногласия по поводу термина, наиболее точно обозначающего данное понятие (понятие личности, которая поддаётся реконструкции в наиболее важных чертах на основе языковых средств): Н.Д. Арутюнова использует выражение «человек говорящий», Ю.Н. Караулов — «языковая личность», Ю.Е. Прохоров — «речевая личность», В.В. Красных — «коммуникативная личность» [12, с. 21].

Языковая личность в лингвистике изучается в нескольких аспектах: психолингвистическом, когнитивном, социолингвистическом, лингвокультурологическом и лингводидактическом [14, с. 118]. Изначально языковая личность изучалась в основном в рамках психолингвистики, а затем в лингвистике утвердилась и другая «традиционная» трактовка языковой личности — лингводидактическая [11, с. 176].

В данной статье языковая личность рассматривается как лингвокультурологическое явление, поэтому представляется важным осветить основные положения трудов В.А. Масловой и В.И. Карасика, исследовавших феномен языковой личности в рамках лингвокультурологии.

В.А. Маслова даёт следующее определение языковой личности: «Это личность, выраженная в языке, тексте и через язык; это личность, реконструируемая во всей полноте на базе языковых средств» [10, с. 44]. В.А. Маслова указывает на тесную взаимосвязь, существующую между понятиями «языковая личность» и «языковое сознание», объясняя это тем, что, с одной стороны, люди творят культуру и живут в ней, а с другой стороны — под воздействием культуры формируется определённый тип личности.

Разделяя концепцию языковой личности, предложенную Ю.Н. Карауловым, В.А. Маслова выделяет несколько уровней в структуре языковой личности: структурно-языковой / семантико-структурной / инвариантный (отражает степень владения обыденным языком), когнитивный (актуализирует и идентифицирует релевантные для социума и / или языковой личности знания и представления и создаёт коллективное и / или индивидуальное когнитивное пространство; отражает языковую модель мира личности, её тезаурус и культуру) и мотивационный или прагматический (выявляет и характеризует мотивы и цели, которые влияют на развитие языковой личности) [10, с. 51].

Языковая личность существует в культурном пространстве. Культура находит своё отражение в языке, а также на разных уровнях общественного сознания, в поведении людей, принятых в определённом обществе нормах и т. д.

В.И. Карасик подходит к определению языковой личности с позиции классической диады лингвистики — языка и речи, которая, по его мнению, на современном (антропоцентрическом) этапе развития языкознания раскрывается как языковое сознание и коммуникативное поведение. Центральным понятием при использовании данного подхода является понятие языковой личности, которая представляет собой «обобщённый образ носителя культурно-языковых и коммуникативно-деятельностных ценностей, знаний, установок и поведенческих реакций» [7, с. 298].

В.И. Карасик предлагает комплексную модель языковой личности, основу которой составляет гумбольдтовская метафора — языковой круг, представляющий собой совокупность коммуникативно значимых характеристик, которые определяют (то есть ограничивают) человека как представителя определённой цивилизации, этноса, социальной группы и как индивидуальность [7, с. 298].

Стоит отметить, что представление о языковой личности у большинства лингвистов связывается как с отдельно взятым носителем языка, так и с некой научной абстракцией. В первом случае принято говорить об индивидуальной языковой личности, во втором — о коллективной. Некоторые учёные (например, А.А. Ворожбитова) предлагают также выделять групповую языковую личность.

Безусловно, в национальной языковой личности присутствует и индивидуальный аспект, однако чаще всего языковая личность рассматривается как социальное явление, тесным образом связанное с языковой картиной мира.

Термин «языковая картина мира» является общепризнанным и популярным в связи с антропоцентрической направленностью современных лингвистических исследований. Однако некоторые исследователи считают, что в действительности невозможно постичь суть отношений между языком и миром: *Wer nach dem Verhältnis von Sprache und Welt zu fragen versucht, steht vor einer prinzipiellen Schwierigkeit. Welt und Sprache sind unendliche Größen, sie sind als Ganze unbestimmt und auch nicht bestimmbar* [17, S. 71].

В основе понятия языковой картины мира лежат идеи великого немецкого филолога В. фон Гумбольдта, который считал, что язык и дух народа тождественны. Согласно его концепции, выдвинутой в XIX веке, язык является причиной развития духовной жизни народа

и его стимулятором. Именно В. Фон Гумбольдт предположил, что «язык и духовные силы развиваются не отдельно друг от друга и не последовательно один за другой, а составляют нераздельную деятельность интеллектуальных способностей» [5, с. 67—69].

Труды В. фон Гумбольдта оказали огромное влияние на исследования лингвистов, которые пытались интерпретировать его концепцию или усовершенствовать её. О.А. Радченко, соглашаясь с утверждением В.З. Демьянкова об излишней оценочности всех интерпретаций концепции В. фон Гумбольдта, предлагает отталкиваться от герменевтического пессимизма и признать, что вследствие всех субъективных аспектов формирования данной концепции она является «одной из тайн языковедения, своего рода произведением лингвофилософского авангардизма, скрывающим в себе понятную лишь его автору (и потому непостижимую) сверхидею» [13, с. 96].

Дальнейшее развитие идеи В. Фон Гумбольдта получили в американской этнолингвистике в 30-е годы XX века в концепции, которая получила название «гипотеза лингвистической относительности». Почти одновременно с появлением в Америке гипотезы Сепира — Уорфа в Европе наступило господство нового направления в языкознании — неогумбольдтианства. Основоположником европейского неогумбольдтианства считается Й.Л. Вайсгербер, который ввёл понятие «языковая картина мира» в научную терминологию.

Й.Л. Вайсгербер начал разрабатывать теорию языковой картины мира в начале 30-х годов XX века с позиции словоцентризма. Сначала он не относил картину мира к языку: по его мнению, язык лишь стимулировал формирование у людей единой картины мира. Позже в своих работах он указал на то, что картина мира отражается в словарном составе языка. Следующей ступенью в развитии его теории было полное соединение понятия картины мира с языком. Дальнейшее развитие теории языковой картины мира связано с выделением её мировоззренческого, субъективно-национального, идиоэтнического аспекта, являющегося следствием проявления в языке особой точки зрения на мир — той точки зрения, которой придерживался создавший данный язык народ. Таким образом, «научная эволюция Л. Вайсгербера в отношении к концепции языковой картины мира шла в направлении от указания на её объективно-универсальную основу к подчеркиванию её субъективно-национальной природы» [6, с. 10—11].

Й.Л. Вайсгербер призывал различать несколько феноменов, которые скрываются под общим термином «язык», и рассматривал его

как культурное достояние. Изучение языка во владении определённого коллектива приводит к специфическим проблемам, которые можно решить только с помощью социологических методов, которые позволяют рассматривать язык как надличностную действительность, содержащую не только звуковые формы языка, но и языковые содержания как общее достояние определённой группы людей. Родной язык — это в высшей степени действенная и действительная сила для народа и для конкретного индивида [2, с. 67, 87].

В языке «заложены все средства мышления и выражения (звуковые формы, понятия, синтаксические категории и формы их выражения)», поэтому «из общего владения языком члены одного языкового сообщества черпают значительную однородность основ мышления и форм выражения, которая затем делает возможным и общение между различными людьми» [2, с. 88].

Причины попадания определённой картины мира в какой-либо язык следует искать в исторической взаимосвязи народа и его языка, так как «носители ... языка продолжают развивать то, что они находят в нём» и «закладывают в этом языке свой опыт, всё, что кажется им важным» [2, с. 106]. Поэтому в родном языке каждого народа уже заложено некое миропонимание, на которое оказал влияние ряд факторов: географическое положение и история языкового сообщества, его духовные и внешние условия. Судьба народа тесно связана с его языком, который способен отражать весь путь, пройденный данным народом. Язык — это память народа, способная не только хранить воспоминания о прошлом, но и служить основой для дальнейшего развития.

Й.Л. Вайсгербер также отмечает «прикладной» характер языковой картины мира: *Wir knüpfen demnach an die Ergebnisse über das "Weltbild" der Sprache an. Dort war uns jede Muttersprache erkennbar geworden als Prozeß des Wortens der Welt durch eine Sprachgemeinschaft. Aber diese geistige Anverwandlung der Welt ist ja nicht Selbstzweck; vielmehr wird diese Form der geistigen Beherrschung der Welt zur Grundlage für das Sich-Verhalten in der Welt. Die Sprachgemeinschaft wird also zum Raum und systematischen Ort einer unendlichen Fülle weiterer Wirkungen, in denen das Weltbild der Muttersprache zu sprachbedingtem Handeln führt, zu Formen des Schaffens und Sich-Verhaltens, die ohne diese sprachlichen Voraussetzungen unmöglich wären* [20, S. 21].

В настоящее время работы многих лингвистов связаны с понятием языковой картины мира и особенностями миропонимания у разных народов. Картина мира обычно рассматривается как

совокупность содержательных и формальных свойств. К содержательным свойствам картины мира относятся следующие: картина мира связана с человеческой субъективностью; картина мира отражает мировидение человека; картина мира одновременно является космологичной и антропоморфичной; картина мира указывает на облигаторность действия при его полусознваемом характере; картина мира воспринимается субъектом как достоверная; картина мира является диалектическим единством статичного и динамичного, стабильного и изменчивого, конечного и бесконечного. Формальные свойства картины мира включают в себя следующие характеристики: картина мира представляет собой регулятив широкого действия; в любой картине мира всегда есть лакуны; картине мира свойственны пластичность, подвижность, поливариантность; у картины мира есть предел сложности и детализируемости; картина мира является наглядной и образной; картина мира представляет собой целостную систему [4, с. 4].

Существует множество определений картины мира. Одним из наиболее адекватных является следующее: картина мира — это исходный глобальный образ мира, лежащий в основе мировидения человека, репрезентирующий существенные свойства мира в понимании людей и являющийся результатом всей духовной активности человека. Данная трактовка представляет картину мира в качестве субъективного образа объективной реальности [4, с. 5].

Языковую картину мира нельзя приравнивать к специальным картинам мира, потому что она предшествует им и формирует их: «Человек способен понимать мир и самого себя благодаря языку, в котором закрепляется общественно-исторический опыт — как общечеловеческий, так и национальный» [4, с. 7]. Картина мира как отражение реального мира находится в сложной взаимосвязи с языковой картиной мира, являющейся фиксацией этого отражения. Нельзя не согласиться с Ю. Трабантом, который написал следующее: “Der Mensch ist nur Mensch durch Sprache“, sagt Wilhelm von Humboldt am 20. Juni 1820 in seiner ersten Rede vor der Berliner Akademie. Damit ist die Frage nach dem Menschen in einem einzigen Satz beantwortet. Und die Antwort ist nach wie vor gültig: Der Mensch ist nur Mensch durch Sprache [19, S. 243].

Общепризнано наличие во всяком языке особого класса слов — имён собственных, то есть имена собственные являются лингвистической универсалией. Лингвисты всегда стремились отграничить имя собственное от имени нарицательного. О.А. Леонович, анализируя предложенные лингвистами различительные признаки имени собст-

венного и нарицательного, сводит их к следующему: 1) имя собственное не обозначает, а называет; 2) меньшая степень лексической абстракции у имён собственных; 3) «семантическая редукция» имени собственного и его несоотнесённость с понятием [8, с. 6—7]. В целом данные признаки действительно позволяют разграничить имена собственные и имена нарицательные за исключением некоторых случаев (например, говорящих имён собственных).

Имена собственные относятся к языковым репрезентациям лингвокультурных явлений, так как они обладают способностью отражать как национальный менталитет, так и систему ценностей того народа, который является носителем определённого языка. Наиболее яркой репрезентацией лингвокультуры, безусловно, являются антропонимы, потому что именно они связаны с фоновыми знаниями в наибольшей степени.

С.И. Влахов и С.П. Флорин также указывают на наличие данной особенности у антропонимов: «Как правило, носителями национального колорита являются все имена собственные, а в особенности антропонимы» [3, с. 238].

Под антропонимами понимаются «собственные именованья людей: имена личные, патронимы (отчества или иные именованья по отцу), фамилии, родовые имена, прозвища и псевдонимы (индивидуальные или групповые), криптонимы (скрываемые имена)» [9, с. 321].

В любой языковой картине мира антропонимы занимают особое место, так как они являются «важнейшим звеном, связывающим человека с непосредственным окружением и обществом в целом» [15, с. 145]. К. Бромберже отмечает, что антропоним имеет двойственный статус: «он выступает и как классифицирующий маркер, указывающий на ту или иную позицию индивида в социальной структуре, и в то же время — как символ, отражающий определённое видение мира, организованную систему верований и представлений» [1, с. 127].

А.В. Суперанская, автор множества научных трудов по ономастике, в своей монографии «Общая теория имени собственного» отметила особый статус антропонимов среди имён собственных: «Несмотря на то, что антропонимы относятся к именованию людей и только людей, этот единственный объект даёт чрезвычайно сложный спектр категорий имён, что связано с историей культуры, особенностями психологии людей, с традициями и многим другим» [16, с. 174].

Фоновые знания о любом имени собственном включают в себя следующую информацию: условия существования имени собственного

в обществе, связанные с данным именем собственным культурно-исторические ассоциации и степень известности объекта и его имени. Таким образом, антропоним содержит большое количество компонентов (исторический, лингвокультурный, лингвopsихологический, прагматический и т. д.), взаимодействие которых приводит к популярности одних антропонимов (например, после победы норманнов под предводительством Вильгельма Завоевателя в битве при Гастингсе имя *William* стало одним из самых популярных [18, р. 50]) и исчезновению из именника других (по понятным причинам мальчикам после Второй мировой войны перестали давать имя *Adolf*).

Таким образом, антропонимы являются частью языковой картины мира и наиболее яркой репрезентацией лингвокультуры, потому что именно они в наибольшей степени связаны с фоновыми знаниями, вследствие чего способны отражать развитие культурно-исторической жизни, а также национальный менталитет и систему ценностей того народа, который является носителем определённого языка.

Список литературы:

1. Бромберже К. К антропологическому анализу антропонимов // Вопросы ономастики. — 2012. — № 1 (12). — С. 116—145.
2. Вайсгербер Й.Л. Родной язык и формирование духа. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — 190 с.
3. Влахов С.И., Флорин С.П. Непереводимое в переводе. — Изд. 5-е. — М.: Р. Валент, 2012. — 406 с.
4. Гвоздева А.А. Языковая картина мира: лингвокультурологические и гендерные особенности (на материале художественных произведений русскоязычных и англоязычных авторов): Автореф. ... канд. филол. наук. — Краснодар, 2004. — 15 с.
5. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1984. — 400 с.
6. Даниленко В.П. Языковая картина мира в теории Л. Вайсгербера // Филология и человек. — 2009. — № 1. — С. 7—17.
7. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. — Волгоград: Перемена, 2002. — 477 с.
8. Леонович О.А. Введение в англоязычную ономастику. — М.: КДУ, 2012. — 250 с.
9. Лингвистический энциклопедический словарь. — М.: ДиректМедиа Паблишинг, 2004. — 5990 с.
10. Маслова В.А. Homo lingualis в культуре. — М.: Гнозис, 2007. — 320 с.

11. Никрус И.В. Языковая личность в спонтанном монологе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. — 2010. — Вып. 4. — С. 176—182.
12. Прима А.М. Языковая личность персонажей в художественном тексте: гендерный аспект (на материале произведений Норы Робертс) // Дидактика межкультурной коммуникации в иноязычном образовании: теория и практика: материалы всерос. конф. с междунар. участием, посвящённой 75-летию проф. А.Н. Утехиной: в 2 ч. — Ижевск, 2013. — Ч. 2: Филология. Лингвистика. — С. 21—25.
13. Радченко О.А. Лингвофилософские опыты В. фон Гумбольдта и постгумбольдтианство // Вопросы языкознания. — 2001. — № 3. — С. 96—125.
14. Романов А.А., Белоус Н.А. Языковая личность в коммуникативном пространстве дискурса // Мир лингвистики и коммуникации. — 2010. — № 4 (21). — С. 107—125.
15. Рылов Ю.А. Аспекты языковой картины мира: итальянский и русский языки. — М.: Гнозис, 2006. — 304 с.
16. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. — Изд. 3-е, испр. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — 368 с.
17. Borsche T. Denken-Sprache-Wirklichkeit. Grundlinien der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts // Menschheit und Individualität. Zur Bildungstheorie und Philosophie Wilhelm von Humboldts. — Weinheim: Deutscher Studien Verlag, 1997. — S. 65—81.
18. Hook J.N. All Those Wonderful Names. — New York: eReads.com, 1999. — 300 p.
19. Trabant J. Der Mensch ist nur Mensch durch Sprache // Was ist der Mensch? — Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008. — S. 240—243.
20. Weisgerber L. Von den Kräften der deutschen Sprache. Band III. Die Muttersprache im Aufbau unserer Kultur. — 2., erw. Auflage. — Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1957. — 306 S.

2.3. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

СЦЕНА РОЖДЕНИЯ КАК МОТИВ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В ПОДЛИННИКЕ И УКРАИНСКОМ ПЕРЕВОДЕ РОМАНА Ч. ДИККЕНСА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ОЛИВЕРА ТВИСТА»

Дейнеко Иван Андреевич

*аспирант кафедры английской филологии и перевода
Киевского национального лингвистического университета,
Украина, г. Киев
E-mail: ivan.deineko@list.ru*

BIRTH SCENE AS A MOTIF OF THE PROTAGONIST PRESENTATION IN THE ORIGINAL TEXT AND UKRAINIAN TRANSLATION OF CHARLES DICKENS' NOVEL "THE ADVENTURES OF OLIVER TWIST"

Ivan Deineko

*post-graduate student of the Department of English philology
and translation of Kyiv National Linguistic University
Ukraine, Kiev*

АННОТАЦИЯ

Цель нашей работы — описать особенности воспроизведения в украинском переводе сцены рождения главного героя романа Ч. Диккенса «Приключения Оливера Твиста», применяя переводческий анализ, а также рассматривая полученные данные с точки зрения теории семиокодов Р. Барта. Вследствие взаимодействия индивидуальных стилей писателя и переводчиков, а также выбора последними различных стратегии перевода, тексты переводов нередко имеют значительные отличия, но в каждом из них просматривается Диккенс и она оба заняли почетное место в украинской литературе.

ABSTRACT

The aim of our work is to describe the distinctive features in the Ukrainian translation of Ch. Dickens novel "The Adventures of Oliver Twist" main character's birth scene, applying translation analysis and data provided by R. Barthes' semicode theory. As a result of blending of the writer's and translators' individual styles, as well as different choice of translation strategies by the latter, the texts of translation often differ significantly. However, Ch. Dickens' individual writing style can be seen in both translations, and they became an important part of Ukrainian literature.

Ключевые слова: художественный перевод; индивидуальный стиль; семикод; стратегия перевода; перевод прозы.

Keywords: belles-lettres translation; individual style; semicode; translation strategy; translation of prose.

Ч. Диккенс — признанный мастер повествования. Его романы имеют логическое построение, для них характерно единство стиля и общей композиции. С одной стороны это облегчает, а с другой — усложняет работу переводчика. Казалось бы, текст льется широкой рекой, но так ли просто это воспроизвести в переводе? Такая легкость и непринужденность требуют от переводчика дополнительной концентрации, глубокого понимания каждой детали романа в их совокупности.

Цель нашей работы — описать особенности воспроизведения в украинском переводе сцены рождения главного героя романа, применяя переводческий анализ, а также рассматривая полученные данные с точки зрения теории семикодов Р. Барта. Семикоды, заложенные автором, проявляются в каждой детали его произведения. На поверхности лежит мотив, повторяющийся в нескольких романах Ч. Диккенса — судьба отверженного ребенка. Его встречаем в «Приключениях Оливера Твиста», «Крошке Доррит», «Тяжелых временах». В этом примере речь идет также о личных переживаниях писателя, у него было тяжелое детство. Сопоставление подлинника и перевода выполняется, в том числе, в рамках структурального анализа, описанного в работе Р. Барта «Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По» [1, с. 497].

Роман «Приключения Оливера Твиста» был написан Ч. Диккенсом в самом начале его карьеры и впервые издан отдельной книгой в 1838 г., но уже в нем можно выделить ключевые сцены, где индивидуальный стиль Ч. Диккенса проявляется наиболее ярко. Критерием отбора таких сцен выступает, прежде всего, их насыщение

тропами и иными стилевыми элементами, их характерность для стиля писателя, и, конечно же, важность их роли для всего повествования, где, понятное дело, есть переломные моменты и кульминации, а есть места, не столь принципиальные для действия.

Существует два основных перевода романа «Приключения Оливера Твиста» на украинский язык — В. Черняховской 1929 г. (переиздавался в 1963, 1993, 2012 гг.), и М. Пинчевского, Г. Пинчевской-Чекаль и А. Тереха 1987 г.

Последовательность повествования — характерная черта творчества Ч. Диккенса. Для него все имеет начало и все имеет конец, поэтому неудивительно, что роман открывается сценой рождения Оливера Твиста. Согласно Р. Барту, это инициация, причем двойная, — читатель начинает знакомство с книгой, переворачивая ее первую страницу, и одновременно ему представляют главного героя. В таком решении усматривается попытка сблизить и сроднить читателя с Оливером Твистом, установить между ними тесную связь.

Уже само заглавие раздела (*Chapter I treats of the place where Oliver Twist was born and of the circumstances attending his birth* [4, с. 1]) содержит заметные различия в переводах: В. Черняховская лаконично и просто сообщает, что он *оповідає, де і за яких обставин народився Олівер Твіст* [3, с. 14], тогда как М. Пичевский и др. более щедры на слова: их анонс раздела *оповідає про місце, де народився Олівер Твіст, і про те, за яких обставин це сталося* [2, с. 20]. Последний пример из перевода 1987 г. — почти дословный, но при этом книжный элемент *attending* не сохранен. Следует учесть, что Диккенс в этом случае всего лишь отдает должное общепринятой грамматической форме. Несмотря на сложившееся мнение, о том перевод литературной прозы обычно расширяет текст, украинский вариант оказался объективно более лаконичным.

Проследим шаг за шагом основные события сцены рождения Оливера Твиста.

1. Раздел начинается с описания места и обстоятельств рождения. На этом этапе читателю не раскрываются ни название города, где происходит действие, ни имена персонажей. Дается лишь одна зацепка — *workhouse (робітний дім)*. В Англии времен Ч. Диккенса это слово было общеупотребительным, но современному читателю требуется объяснение его значения. Одновременно, с позиции теории Р. Барта, медленное разворачивание текста, непредоставление деталей — это действенные средства умелого писателя, имеющие целью заинтриговать, создать загадку.

Необходимо ли толкование слова *workhouse*? Перевод М. Пинчевского и др. содержит в конце романа список примечаний, где эта историческая реалия упоминается в объяснении другой — *прихода (парафии)*. В Черняховская избегает громоздких наслоений на текст (примечаний, сносок). Очевидно, она посчитала, что необходимое толкование даст сам текст — окружающая атмосфера беды и горя помогает читателю самостоятельно осознать, что такое *workhouse*:

Although I am not disposed to maintain that the being born in a workhouse, is in itself the most fortunate and enviable circumstance that can possibly befall a human being, I do mean to say that in this particular instance, it was the best thing for Oliver Twist that could by possibility have occurred [4, с. 2].

Я, далєбі, не збираюся доводити, що сам факт народження в робітному домі є наймилішою з усіх можливостей, які трапляються людині, я тільки маю на увазі, що в даному випадкові для Олівера Твіста це було найкраще з усього того, що взагалі могло з ним статися [3, с. 15].

Конструкции синтаксиса Ч. Диккенса откровенно громоздкие, а перевод их утяжеляет еще сильнее. Но синтаксис — неотъемлемая часть стиля автора. Если Ч. Диккенс выбрал такой подход к построению предложений, то и переводчикам рекомендовано его придерживаться. Перевод В. Черняховской написан живым украинским языком, имеет характерные обороты, более отдален от оригинала, чем перевод 1987 г. Но именно в этом конкретном случае все наоборот. Допускаем, что М. Пинчевский, Г. Пинчевская-Чекаль и А. Терех, выполняя свой перевод, держали под рукой перевод В. Черняховской и искали способы отдалиться от него:

Хоч я зовсім не схильний твердити, що поява на світ у робітному домі є найбільшим, найзавиднішим щастям, яке тільки може випасти на долю людини, мені все ж таки хочеться підкреслити, що для Олівера Твіста така обставина була найкраща з усіх можливих [3, с. 20].

Громоздкость данной конструкции преследует определенную цель — это проявление иронии Ч. Диккенса. Как считают литературные критики, его ирония добрая, жизнеутверждающая: лучше быть бедным, но все же живым, чем умереть.

Отдельного внимания заслуживает пунктуация: уже на первых строках Ч. Диккенс трижды употребляет точку с запятой — знак препинания, и сегодня встречающийся в английском языке namного

чаще, чем в украинском, а для художественной прозы XIX и по-прежнему характерный:

Among other public buildings in a certain town, which for many reasons it will be prudent to refrain from mentioning, and to which I will assign no fictitious name, there is one anciently common to most towns, great or small: to wit, a workhouse; and in this workhouse was born; on a day and date which I need not trouble myself to repeat, inasmuch as it can be of no possible consequence to the reader, in this stage of the business at all events; the item of mortality whose name is prefixed to the head of this chapter [4, с. 5].

В Черняховская избегает точки с запятой, употребляя вводные предложения или конструкции в скобках. В переводе 1987 г. данный знак препинания сохранен, как в оригинале. На наш взгляд, чтобы избежать модернизации текста, такие пунктуационные детали стоит воспроизводить.

2. Роды матери Оливера Твиста принимает приходский хирург — *parish surgeon*, но оба перевода называют его *парафіяльним лікарем*. Модернизация произведения в переводе может считаться одним из способов его адаптации, и является неприемлемой с точки зрения историзма. Но учитывая то, что украинские издания романа ориентированы на детей школьного возраста, чьи фоновые знания недостаточны для понимания текста XIX столетия, предназначенного для англоязычных современников Диккенса, оба перевода упрощают терминологию с целью поддержания динамики повествования. В противном случае, это могло бы замедлить чтение.

3. Мать Оливера Твиста, желает умереть, родив его. Персонажи Диккенса не умирают просто так, они готовятся к смерти, декларируют ее, а потом другие действующие лица подтверждают факт смерти. Так и случилось: мать Оливера Твиста умерла. Уже после смерти доктор называет ее фамилию — *Thingummy*.

Известно, что недостаточные фоновые знания переводчика — одна из причин ошибок в переводах. Слово *thingummy* означает кого-то или что-то, чье имя (название) неизвестно или забыто. Таким образом, воспроизведение данного слова как фамилии согласно фонетическому принципу в переводе В. Черняховской является ошибкой. В переводе 1987 г. её удалось избежать:

— *Ні, це кінець, місіс ...не знаю, як вас звати,* — мовив нарешті лікар [3, с. 21].

Это очередная тайна, вплетенная в текст. Одновременно, согласно Р. Барту, загадку сгенерировал сам текст — чтобы заинтересовать читателя и ввести сквозной элемент, объединяющий

текст в одно целое, а также устанавливающий связи с другими текстами в рамках широкого контекста.

4. Раздел завершается размышлениями о несчастливой судьбе Оливера Твиста. Ч. Диккенс устанавливает социальное положение каждого персонажа. Один из способов это сделать — предоставить описание одежды человека. Бедность условий, в которых начал жизнь Оливер Твист, подчеркивается его первой одеждой:

*But now that he was enveloped in the **old calico robes** which had grown yellow in the same service, he was badged and ticketed, and fell into his place at once — a parish child — **the orphan of a workhouse — the humble, half-starved drudge** — to be cuffed and buffeted through the world — despised by all, and pitied by none* [4, с. 7].

Але як тільки на нього напнули **стару перкалеву, пожовклу від довгої служби сорочину**, він одержав свою відзнаку й етикетку і одразу опинився на своєму місці, місці безрідного парафіяльного вихованця, сироти з робітного дому, затурканого, напівголодного попихача, всім чужого, всім осоружного, якого в житті чекали тільки стусани й побої [3, с. 16].

А тепер, коли його убрали у **благеньку, пожовклу від неодноразового вжитку коленкорову сорочину**, вона, мов та наліпка чи бирка, відразу засвідчила, що він — парафіяльний вихованець, сирота з робітного дому, безрідний, вічно голодний злидень, якому не судилося знати в житті нічого, крім стусанів та штурханів, яким попихатимуть усі й не жалітиме ніхто [2, с. 22].

Хотя первое значение *calico* — хлопковый, ситцевый (укр. бавовняний, ситцевий), переводчики нашли более яркие эквиваленты — *перкалевий* (В. Черняховская), *коленкоровий* (М. Пинчевский и др.). Примечательна и конструкция украинского предложения. Приведенный пример свидетельствует о верности коллектива М. Пинчевского, Г. Пинчевской-Чекаль и А. Тереха максимальному сохранению формы оригинала, в отличие от В. Черняховской, допускающей значительные трансформации: *despised by all, and pitied by none* [4, с. 7] — *всім чужого, всім осоружного* [3, с. 16] — *яким попихатимуть усі й не жалітиме ніхто* [2, с. 22].

Первый раздел романа выполняет важнейшую функцию. Ч. Диккенс писал для наиболее широких масс, а потому вкладывал такое содержание в первые страницы романа, чтобы увлечь читателя, заставить его читать дальше. Вне сомнения, М. Пинчевский, Г. Пинчевская-Чекаль и А. Терех делали свой перевод так, чтобы отдалиться от перевода В. Черняховской. Переводы имеют

значительные отличия, но в каждом из них просматривается Ч. Диккенс, просто по-своему.

Список литературы:

1. Барт Р. Текстуальный анализ «Вальдемара» Е. По // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. (2-ге видання, доповнене) // За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис; Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету, 2001. — С. 497—525.
2. Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста: роман / перекл. з англ. М. Пінчевський, Г. Пінчевська-Чекаль, О. Терех. — Київ: Дніпро, 1987. — 423 с.
3. Діккенс Ч. Пригоди Олівера Твіста : роман : для середнього і старшого шкільного віку / перекл. з англ. В. Черняхівської ; передм. Н. Жлуктенко ; мал. Д. Крукшенка. — 2-ге вид. — К.: Веселка, 1993. — 428 с.
4. Dickens C. Oliver Twist London: Richard Bentley. — Vol. 1. — 1839. — 331 p. [Электронный ресурс]. — Режим доступа. — URL: http://openlibrary.org/books/OL14032267M/Oliver_Twist (дата обращения 10.08.2015).

СЕКЦИЯ 3.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

3.1. КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ В СИСТЕМЕ РОЛЕВЫХ ОТНОШЕНИЙ

Соловьева Маргарита Владимировна

*зав. кафедрой режиссуры телевидения и операторского искусства,
профессор Казахской национальной академии искусств
им. Т. Жургенова,*

*Республика Казахстан, г. Алматы
E-mail: margariya_solovyeva@list.ru*

DRAMATURGIC CONFLICT IN THE SYSTEM OF ROLE RELATIONS

Margarita Solovyeva

*head of TV-film-directing and directing of photography department,
professor of Kazakh National Academy of Arts after by T. Zhurgenov,
Republic of Kazakhstan, Almaty*

АННОТАЦИЯ

Рассматривается вариант построения драматургического конфликта на основе нарушения ролевых отношений персонажей. Намеренное изменение автором устоявших ролевых отношений порождает конфликт, в процессе развития которого выясняются жизненные позиции действующих лиц.

ABSTRACT

It is considered the option of composition of the dramaturgic conflict based on the contravention in the role relations of characters. Author's

intentional change of the role relations generates a conflict. Life positions of dramatic personae are found out in the conflict development.

Ключевые слова: драматургия; конфликт; персонаж; ролевые отношения.

Keywords: dramaturgy; conflict; character; role relations.

Крылатая фраза «Весь мир — театр, и люди в нем актеры» образно объясняет наше существование в мире тесных человеческих контактов. Мы постоянно находимся в состоянии игры, и в течение жизни мы проигрываем неисчислимое количество ролей — столько, сколько состоялось встреч, даже мимолетных. Если мы исполняем роли на «отлично», то окружающие этого не замечают, но если мы переигрываем или недотягиваем роль, страсти вокруг накаляются — и неизбежно возникает конфликт. В нашем арсенале есть роли главные, любимые, кем-то навязанные, хорошо вызубренные и случайные, проходные — жизнь не позволяет нам оставаться вне игры ни на мгновение, и даже когда мы остаемся один на один с собой, — в голове крутятся тексты из наших жизненных пьес, уже сыгранных нами или предполагаемых к «постановке».

Перечислить все роли, которые мы играли, играем или будем играть, практически невозможно, но осознать, какие роли нам хорошо известны, а какие необходимо изучить, позволяют некоторые упражнения и тренинги в арсенале как практикующих психологов, так и в арсенале профессиональных актеров и педагогов по актерскому мастерству и режиссуре. Так, например, в рамках самостоятельной работы студентам предлагается составить список всех своих жизненных ролей [3, с. 186]. Интересно, что после первой сотни примеров, обязательных к исполнению, студенты пишут сакраментальное «и т. д.», поскольку приходит осознание неисчерпаемости данного процесса. Это несложное упражнение позволяет осознать, что ты обладаешь массой коммуникационных навыков.

Нарушая ролевые отношения, мы всегда рискуем создать конфликтную ситуацию. Драматургия пользуется этим сознательно, рисуя модель поведения людей в различных ситуациях, а в обычной жизни все происходит спонтанно, и если вдруг конфликт случается — следует искать «плохого актера». Роль всегда предполагает определенную лексику, интонацию, набор жестов, мимики, поведения. Все аудиовизуальные виды искусства созданы и существуют для того, чтобы научить человека хорошо играть пьесе жизни и избавить его от разрушающего действия гнева и претензий. Так, в аудитории

обязательно возникнет конфликт, если студенты не станут играть роль учащихся, а лектор плохо сыграет роль преподавателя, дающего знания. Казалось бы, невинное обращение к студентам «Дети!» — влечет за собой определенные последствия, поскольку дети могут позволить себе вольное поведение: какой с ребенка спрос? Знание закона ролевых отношений позволяет избегать конфликтных ситуаций: как только складывается напряженная психологическая обстановка, следует спокойно выяснить, кто играет не ту «песю».

Истоки понятия «драматургия» относятся к истории древнегреческого театра [1, с. 90—91], и драматургия изначально рассматривалась как своеобразный инструмент воспитания. Античные драматурги разрабатывали необходимый инструментарий производства пьес, способных определенным образом воздействовать на сознание и поведение социума. Греческие корни слов «драма» (то δράμα происходит от глагола δράω — действую) и «тур» (буквально складываются в понятие «действие закручивать, вертеть» [2, с. 34, 76]). И когда в повседневной жизни мы произносим с удивлением «Ничего себе, песку завертели!», это напрямую указывает на древнюю связь нашего бытования с театральным действием.

Конфликт является важным условием драматургии (конфликт — от лат. “conflictus” — столкновение, в основе которого греческое слово фликтена — нарыв, прыщ [2, с. 81]). Конфликт, как катализатор в химической реакции, выявляет все свойства характера участников действия [6, с. 520]. Если на театральной сцене или на киноэкране нет явно выраженного драматургического конфликта, он обязательно возникнет между сценой и зрительным залом. Иногда театральные режиссеры специально используют этот прием, чтобы расшевелить публику, сделать представление интерактивным. Однако в кино такой прием не приветствуется — зритель «голосует ногами», покидая кинозал или переключая ТВ-каналы в поисках другого зрелища.

Жизнь питает своими сюжетами аудиовизуальные виды искусства, а они, в свою очередь, учат нас оптимальным моделям взаимоотношений. Если внешняя среда меняется быстро и резко, человек зачастую не может сориентироваться, какую роль он должен сейчас играть, и человек говорит либо «мир сошел с ума!», либо «я схожу с ума!». Именно эта ситуация прописана в «Гамлете» Шекспира, и величие принца в том, что при кардинальной смене ролевых отношений он лишь притворялся сумасшедшим, хотя имел все основания на самом деле тронуться умом [4, с. 124].

Таблица 1.
Ролевые отношения Гамлета до и после гибели отца

до	после
наследный принц	«рядовой» принц
сын короля	сын Призрака
сын королевы	сын королевы
сын отца	сын Призрака
сын матери	сын тети? племянник матери?
племянник дяди	племянник отца? сын дяди?
сюзерен Полония	равный Полонию
друг Лаэрта	враг Лаэрта
влюбленный в Офелию	разочарованный в Офелии
друг Горацио	друг Горацио
«однокашник» Розенкранца и Гильденстерна	убийца Розенкранца и Гильденстерна

После того, как Клавдий убил короля-брата и женился на королеве, Гамлет не по своей воле оказался втянутым в совершенно другую пьесу, в которой он не только потерял титул наследного принца, но, вопреки заветам старого Гамлета, стал убийцей, попав в клубок взаимоотношений своей матери и дяди. Роли Гамлета были изменены коренным образом и в очень короткое время. Только две позиции сохранились в этом хаосе: сын королевы и друг Горацио. Но обе эти роли не имеют никакого веса: теперь, в новых матримониальных условиях, роль сына королевы — та же, что роль незаконнорожденного отпрыска, от которого, как от позора, необходимо избавиться, чтобы не осложнять отношений в Эльсиноре и не вызвать смуту во всем королевстве; а роль друга Горацио — человека без рода, без племени — никакого практического толка не имеет, ни от чего не защитит. Жизнь Гамлета «весит» теперь столько же, сколько череп шута Йорика в его руках.

Основу драматургического конфликта составляет борьба жизненных интересов, устремлений, мнений, взглядов [1, с. 161—163]. Зритель следит за борьбой персонажей и принимает сторону тех из них, кто в большей степени соответствует его устоявшимся представлениям о смысле и целях жизни. В «Гамлете» у Шекспира король-братоубийца называет принца «наш дорогой, наш милый сын», т. е. откровенно, на публику, демонстрирует роль любящего отца, озабоченного душевным состоянием сына. Но трон был захвачен вовсе не для того, чтобы оставить Гамлета наследником. С Клавдия должна начаться новая королевская ветвь, и смерть немолодой уже Гертруды

не за горами — она должна освободить место для новой королевы, родоначальницы «клавдиев».

Интересно, что прототип принца Гамлета, которого звали Амлет, был удачливее литературного героя: он не только сумел подменить письмо, по которому его должны были казнить, но даже женился на одной из английских принцесс. Вернувшись через несколько лет инкогнито в Данию, он расправился с дядей-отчимом: во время пира тайно вызвал из зала мать, запер дверь и спалил короля с его товарищами. То есть роль наследного принца Амлет доиграл до конца, поскольку хорошо выучил ее безжалостность в детстве.

В «Чайке» А. Чехов повторил ситуацию «Гамлета» вплоть до прямого цитирования действия — в той сцене, где Треплев объясняется с Аркадиной, несомненно многожды исполнявшей роль Гертруды. Треплев, как и Гамлет, требует от матери материнства, и обе отказывают своим сыновьям в любви и милости, отгораживаясь пустословием, не желая играть роли матерей.

Телевизионные ток-шоу — прекрасный пример того, как драматургический конфликт выстраивается прямо по ходу передачи благодаря тому, что персонажи вынуждены сами срывать с себя маски, вступая в перепалки с участниками и экспертами. Жертвы на глазах телезрителя вдруг превращаются в хищников, грубые мучители оказываются обманутыми простаками, любовники оборачиваются неверными супругами, а неверные супруги — растерянными отцами... И чем неожиданнее роль, которую получает в ходе ток-шоу участник, тем острее и напряженнее в студии атмосфера, тем интереснее следить за развитием конфликта.

Великие актеры отличаются умением и талантом создавать на протяжении даже короткого диалога несколько вариантов ролевых отношений — таковы Мерил Стрип, Джек Николсон, Олег Янковский, Евгений Лебедев и другие... В этом ряду следует вспомнить и фильм режиссера и актрисы С. Поттер «Урок танго», в котором она последовательно проигрывала роли, переживая все стадии влюбленности — от простого интереса к талантливому танцору до глубокой, почти материнской любви к нему как к человеку. Каждый эпизод этого фильма строится по принципу несовпадения ролевых отношений, и поэтому в каждом эпизоде разворачивается драматургический конфликт. По принципу жесткого слома ролевых отношений выстроен фильм Э. Рязанова «Жестокий романс».

Таким образом, разрабатывая проект фильма или телепередачи, определив основной состав персонажей, авторам необходимо определиться, каковы ролевые отношения действующих лиц до столкновения

интересов, и как изменяются роли в процессе драматургического конфликта, порождая на фоне основного узла противоречий множество мелких конфликтов, выявляющих характеры героев.

Список литературы:

1. Пави П. Словарь театра М.: Прогресс, 1991.
2. Сальнова А.В. Греческо-русский и русско-греческий словарь — М.: Русский язык, 2000.
3. Соловьева М.В. Воспитательный аспект драматургии «ролевых отношений»: сб. ст. Международной научно-практической конференции «Культура-искусство-образование: тенденции и перспективы» — Алматы, 2002 г.
4. Соловьева М.В. Формы драматургического конфликта и утверждение протагониста: сб. ст. Международной научно-практической конференции «Экономика, право, культура в эпоху общественных преобразований» — Алматы, 2006 г.
5. Эйзенштейн С. Монтаж. Драматургия киноформы. — М., 2000.

3.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ СТРОЕМ ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА

Каплун Лариса Васильевна

*доцент кафедры хорового дирижирования и сольного пения
Пермского государственного
гуманитарно-педагогического университета,
РФ, г. Пермь
E-mail: kaplun_lv@mail.ru*

SIGNIFICANT WORK ON MUSICAL SYSTEM IN THE CHOIR

Larisa Kaplun

*assistant professor of choral conducting and solo singing
Perm State Humanitarian Pedagogical University,
Russia, Perm*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются основные аспекты, влияющие на чистоту интонации пения хорового коллектива. Приводятся рекомендации повышения качества унисонного строя хора с учетом организации условий для правильной работы дыхания, голосовых связок и резонаторов певцов.

Статья может быть интересна преподавателям музыкально-педагогических учебных заведений и руководителям хоровых коллективов.

ABSTRACT

The article discusses the main aspects affecting the purity of the nation Into-singing choir. The recommendations to improve the quality system unison choir based organization of conditions for proper operation of breath, vocal cords and cavities singers.

The article may be of interest to teachers of music and teacher-training institutions and leaders of choirs.

Ключевые слова: интонация хора; атака звука; дыхание; голосовые связки; резонаторы.

Keywords: intonation of the choir; attack sound; breathing; vocal cords; resonators.

Процесс выстраивания чистой интонации хорового пения является для исполнителей кропотливой слуховой работой.

Начальным этапом этой работы является осуществление в хоре унисонного строя (в переводе с итальянского *unisono* — единозвучие). Достижение унисона зависит от единой манеры воспроизведения певцами гласных звуков, а также от характера вибрации их голосов. Каждому певцу партии необходимо активно участвовать в создании чистого унисона, внимательно вслушиваясь в звучание своей партии, и стремясь к слиянию с ней.

Необходимо помнить, что пение это сложный психофизиологический процесс и значительная часть этого процесса протекает автоматически. При этом особенно важны три взаимосвязанных элемента: *дыхание, голосовые связки и резонаторы*. Каждый из этих элементов оказывает влияние на интонацию.

Так связь дыхания и интонации осуществляются следующим образом. Согласно теории звукообразования, дыхание непосредственно связано с высотой тона и взаимодействует с голосовыми связками. В процессе пения дыхание можно регулировать, то есть подразумевается выбор типа дыхания и дозировка вдоха. *Атака звука* является первоначальным и основным моментом в работе над интонацией.

Условно можно выделить три вида атаки: *твёрдая, мягкая и придыхательная*. Все три вида возможны при любом регистровом настрое гортани. Вид атаки звука тесным образом связан с силой голоса в момент его возникновения. Каждый способ звуковедения начинается с определённой атаки звука. Уже одно намерение спеть *легато, стаккато, или маркато* подсознательно настраивает гортань певца на тот или иной режим работы голосовых складок.

Характер дыхания отражается на характере звучания голоса певца. Неверная же атака — причина неправильного интонирования. Рёберно-диафрагматический тип дыхания обеспечивает плавный выдох и является благоприятным для устойчивой интонации. Частая смена типов дыхания, присущая любительским хоровым коллективам, ведёт к неустойчивой интонации.

Существенное значение при пении имеет правильное распределение дыхания: недостаточность дыхания, так же как и перегрузка его,

отрицательно влияет на качество интонирования. Форсирование звука, при котором нажим воздуха на голосовые складки превышает нормальный выдох, приводит к нечистой интонации. Это происходит при нарушении основного ансамблевого правила — слушать соседа.

Пение на вялом, неопёртом дыхании также вредит чистоте интонации, а сохранение опоры при пении интонированию благоприятствует. В основе опоры дыхания, несомненно, лежит экономное расходование и распределение выдоха.

Одной из причин фальшивой интонации является слабость голосового аппарата. С этим явлением нередко сталкиваются руководители непрофессиональных хоров. Поэтому хормейстеру необходимо особенно тщательно подбирать репертуар, а также устанавливать строгий певческий режим, с целью укрепления и развития голосов певцов хора. Известно влияние на качество интонирования психофизиологического состояния певцов. Часто пониженный тонус певца является следствием утомления голосового аппарата. Быстрая утомляемость свойственна певцам студенческих и любительских коллективов и режим занятий с ними должен строиться с учётом этой особенности не более 1,5 часов пения с перерывом 10—15 минут. Правильное планирование работы и отдыха, непосредственно отражается на качестве исполнения и в первую очередь на строе. Поэтому планирование работы коллектива должно быть предметом особой заботы руководителя.

Фальшивая интонация также может быть следствием болезненного состояния голосового аппарата (несмыкание голосовых связок, фонастения). У здоровых же певцов это результат неправильного звукообразования. В частности фальшивая интонация может быть результатом ошибочного определения типа голоса.

Дирижёр хора должен быть хорошо осведомлён о причинах таких заболеваний и в своей практике, предупреждать их.

Одной из причин неправильного звукообразования можно назвать пение в низкой позиции. Обычно этому сопутствует перегрузка дыхания и форсирование звука. Отсутствие должного участия верхних резонаторов, лишает голос блеска и звонкости.

Иногда низкая позиция психологически связана с «ленивым» пением, пением по «обязанности», поэтому соответствующая эмоциональная настройка певцов, пробуждение у них желания петь способствует овладению так называемой высокой позицией. Резонансная природа низкой певческой форманты очевидна, хотя нет единого мнения, какой именно резонатор отвечает за неё. Существует мнение, что низкая певческая форманта связана с резонансной

активностью ротоглоточного и трахеобронхиального резонаторов. Поэтому наличие низкой певческой форманты в низкой тесситуре придаёт звуку мягкость, бархатистость, объёмность.

Высокая певческая позиция — понятие не только акустическое, но и физиологическое, так как вызывает ощущение озвученности верхних головных резонаторов певца. При высокой позиции звук вследствие активизации верхних резонаторов приобретает звонкость, полётность.

Хормейстерами используются следующие приёмы, настраивающие голосовой аппарат певцов на высокую позицию:

- пение упражнений сверху вниз, сохраняя на низких нотах высокую позицию звука;
- использование в упражнениях близких гласных — *и, е*, иногда в сочетании с согласными — *л, н, с, з*;
- пение с закрытым ртом;
- упражнения на лёгкость и подвижность голоса, произнесение ясного осмысленного слова, а также его психологическая окраска.

В любительских хоровых коллективах часто встречается манера пения открытым «белым» звуком. Пение таких хоров, особенно с преобладанием партии сопрано, страдает склонностью к повышению интонации. Хормейстеру необходимо воспитывать у певцов более низкий тип дыхания, формирование у поющих прикрытых, округлых гласных — *а, э, и*.

Так же влияет на интонацию требование «значительно» произносить слово, что помогает преодолению открытой манеры пения. Для исправления фальшивой интонации можно рекомендовать следующие приёмы:

- пение упражнений на *piano* и упражнения на филирование звука в среднем регистре;
- упражнения с мелодическим движением всех голосов;
- упражнения на штрих *staccato*.

Большое значение при работе над унисонным строем имеет характер вибрации голосов. Известно, что в природе каждому голосу свойственна та или степень вибрации. Чрезмерно большой размах, то есть степень крайних отклонений звука по высоте, силе и тембру, при малой её скорости, приводит к нарушению интонационной устойчивости (так называемое качание звука). Для исправления недостатков вибрации необходимо пользоваться следующими приёмами:

- упражнения, не превышающие динамику *mp*;
- упражнения с мелодическим движением голосов;

- упражнения на закрытых гласных — о, у.

Довольно часто у начинающих певцов фальшивое пение происходит от неумения слышать себя. Для таких певцов полезно применять в хоре более широкую расстановку, примерно на полшага друг от друга.

Среди многочисленных факторов, оказывающих влияние на хоровой строй, необходимо выделить основные: слухового и вокального порядка.

Правильное развитие музыкального слуха певцов является необходимой предпосылкой хорошего строя. Под этим подразумевается понимание певцами логики музыкальной речи, и в первую очередь её ладовой выразительности. Нельзя игнорировать выразительность самих интервалов, но характер их выразительности изменяется в зависимости от их ладового значения. Задача дирижёра — неустанно развивать в себе и в хоровых певцах чуткость к интонационной выразительности музыки.

Однако нельзя проблему строя трактовать только как проблему воспитания музыкального слуха певцов. Не в меньшей степени это проблема вокального воспитания хора. Различные хоровые коллективы имеют в вокальном отношении свою специфику, которая отражается на качестве строя. Любительские хоры зачастую страдают недостатком культуры звука. Форсировка и злоупотребление тесситурно трудным репертуаром ведут к фальшивой интонации.

В обязанности дирижёра входит плановость работы, продуманное изучение репертуара. Также необходима ответственность каждого певца за состояние собственного голоса, за пение своей хоровой партии и всего хора.

Хороший строй в хоре является результатом правильно поставленной работы руководителя. Чистота строя — неперенное условие хорового исполнения и одно из сильнейших средств хоровой выразительности.

Список литературы:

1. Алиев И. Основы вокальной подготовки, М., 2001.
2. Варламов А.Е. Полная школа пения: учеб. пособие. 3-е изд. СПб: Планета музыки, 2008.
3. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. М., 2002.
4. Семенюк В.О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства. М.: Композитор, 2008.
5. Роганова И.В. Современный хормейстер: сборник статей, изд. «Композитор» СПб. 2013.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ КЛАВИРНОГО ТВОРЧЕСТВА XVII ВЕКА

Мяжкова Светлана Ивановна

*доцент Красноярской Академии Музыки и театра,
РФ, г. Красноярск
E-mail: vestasp888@gmail.com*

SOME ASPECTS OF THE XVII CENTURY CLAVIER CREATIVITY

Svetlana Myagkova

*associate professor of Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre,
Russia, Krasnoyarsk*

АННОТАЦИЯ

Краткий анализ инструментальных жанров в клавирной музыке XVII века позволяет выявить определённую дидактическую направленность этих произведений. Рассматриваются тенденции развития фуги и токкаты в музыкальных сочинениях того времени. Virtuозная направленность фуг и токкат свидетельствует о возможном применении подобного музыкального материала для учебных целей, а именно, для развития технических навыков.

ABSTRACT

A brief analysis of instrumental genres in the XVII century clavier music reveals a certain didactic orientation of these works. The development trends of the Fugue and the Toccata in musical compositions of that time are considered. The virtuosic orientation of Fugues and Toccatas demonstrates the possibility of using such material for educational purposes, namely for the development of technical skills.

Ключевые слова: полифония; фуга; токката; виртуозность; пассажи.

Keywords: polyphony; Fugue; Toccata; virtuosity; passages.

В XVII веке широкое распространение получают инструментальные жанры. Это было исторически обусловлено, так как на смену замкнутым формам музицирования приходят художественные

объединения музыкантов-профессионалов, которые придавали общественной значимость концертной жизни. В их творческой лаборатории появляются новые жанры: старинные циклические сонаты, фантазии, токкаты, вариации, партиты. В одних жанрах преобладала полифоническая техника письма, в других — синтезировались достижения полифонического письма и гомофонного.

Полифоническая «стилизация» присутствует во многих жанрах. Даже в танцевальных сюитах жиги писались в форме фуги, где развитие темы-мелодии разворачивалось в имитационной форме и вариационном движении. Структура старинных сонат также вызывает интерес. Начальная и заключительная части — фуги, которым свойственна живость тематизма, лёгкость движения, что также требовало от исполнителя той эпохи виртуозного мастерства.

В XVII веке не было подразделения на исполнителей, композиторов и педагогов. Подобный синтез придавал некую универсальность деятелям искусства, что было обусловлено особенностями исторического уклада того времени. В тот период исполнительское мастерство теснейшим образом было связано с сочинением произведений. Этот синтез унифицируется в искусстве импровизации. Импровизатор рассматривался как композитор высшего класса, и его искусство ценилось намного выше исполнительского.

Техническое мастерство виртуозов-исполнителей поражало слушателей своим блеском и необычайным эффектом воздействия. В XVII веке композиторы, как правило, были лучшими исполнителями своей музыки. Последнее подразумевало создание определённой дидактической литературы, которая могла быть включена в педагогический репертуар исключительно для изучения технических навыков исполнителей.

По мнению Т.Н. Ливановой, fuga становится определённым «центром тяжести» в творчестве композиторов XVII века [3, с. 563].

Создателем клавирной (органной) фуги считается Ян Питерсзон Свелинк (1562—1621), амстердамский органист. Именно у него впервые появляется тема-зерно, которая концентрирует в себе образное содержание и начинает «индивидуализироваться» [4, с. 54]. В «Хроматической фантазии» Свелинка тематическое развитие представлено с нарастающим разбегом пассажей (от половинок к секстолям, изложенными шестнадцатыми), использована различная плотность имитаций. Богатство фактуры, ритмические изменения в развитии темы, филигранная отделка малейших деталей создавали трудности для исполнителя, которые требовали определённых технических навыков. Слава композитора Свелинка как виртуоза-

исполнителя стала одной из предпосылок для развития его педагогического дара. У него было множество учеников, для которых он создал учебные пособия, в которых систематично изложены принципы изучения характерных технических приёмов. Приведено много музыкальных примеров, которые дают более полное представление о той или иной проблеме, нежели её словесное описание.

Творчество Самуэля Шейдта (1587—1654) — немецкого композитора, в значительной степени опирается на жанр фуги. В его сборнике «Новая табулатура» собраны фуги, хоралы, танцы, фантазии, токкаты, каноны. Анализ показывает, что полифоническое письмо присутствует в различных жанрах, даже танцевальных. Принципы имитационного письма, присоединение к теме пассажных контрапунктов весьма усложняют техническое исполнение этих сочинений. «Новую табулатуру» можно считать в своём роде энциклопедией клавирной музыки того времени. Представленный материал носит явно дидактический характер и направлен на выработку определённых виртуозных качеств исполнителя.

Ещё одним примечательным творением С. Шейдта можно считать 70 симфоний в концертной манере, написанных им в 1644 году. Это трёхголосые сочинения, собранные по десять симфоний и расположенные группами по порядку гексахорда: *c*, *d*, *e* и т. д. Протяжённость каждого сочинения составляет 15—20 тактов и в них преобладает каноническая имитация.

Можно предположить следующую гипотезу. Изучение подобного материала в таком большом объёме было целесообразным с точки зрения педагогики: с одной стороны, изучались основы письма полифонической техники, с другой стороны, подобные музыкальные упражнения способствовали развитию пальцевой оснащённости.

Представляет интерес также творчество Иоганна Пахельбеля (1653—1706) и Дитриха Букстехуде (1637—1707).

Фуги И. Пахельбеля миниатюрны и занимают значительное место в творчестве композитора. Им написаны 94 фуги в восьми старинных ладах на тему “Magnificat”, а также более 20 отдельных фуг и 3 ричеркара, приближающихся к фуге. Темы этих фуг интонационно однородны и просты в ладовом отношении. Но изобилие сложных пассажей, импровизационные формы приближают их уже к прелюдиям-этюдам.

С точки зрения композиции, фуга имеет весьма компактное строение, в основе которого лежит развитие заданной мелодической формулы за счёт имитационного развития фактуры. Это могло позволить ученикам понять музыкальный стиль, язык композитора,

выработать определённое туше и технические навыки, типичные для того времени. Чрезвычайно подвижная музыкальная ткань многоголосия подразумевала высокую степень мастерства исполнителя.

В творчестве Д. Букстехуде получает дальнейшее развитие токката. Старинная токката — это небольшая импровизация на взятый мотив, где характерно многократное сопоставление прелюдийных и фугированных разделов; в дальнейшем — за импровизационной частью следовала более искусно обработанная большая fuga в новом размере. Для токкаты характерно сопоставление технических фигур попеременно то в левой, то в правой руке.

Токкаты носили виртуозный характер, имели развёрнутое изложение и, конечно же, применялись в педагогических целях для развития беглости пальцев.

Начиная с XIX века, с появлением этюдов, токката развивается как виртуозный жанр «этюдного плана». То есть дидактическая направленность этих двух жанров схожа по своим задачам, а именно: способствовать целенаправленному развитию технического мастерства.

Многие клавирные произведения XVII века в настоящее время забыты и не востребованы. Скорее всего, это связано с тем, что в них ещё заметна незрелость гармонического мышления, определённая трудность восприятия музыкальной логики. Но для современников той эпохи дидактическая направленность сочинений очевидна и не вызывает сомнений. На основе этих произведений оттачивалось не только композиторское мастерство и музыкальный язык, но и техническое совершенство.

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. Клавирное искусство. — М.-Л.: Музгиз, 1952. — 251 с.
2. Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. — М.: Музыка, 1977. — 528 с.
3. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. — М.: Музыка, 1983. — 696 с., нот.
4. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. — М.: Музыка, 1971. — 688 с.

**Ц.А. КЮИ «7 СТИХОТВОРЕНИЙ
АРМЯНСКИХ ПОЭТОВ» ОР. 75:
ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИЦИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Наумов Александр Владимирович

*канд. искусствоведения, доцент
Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского,
РФ, г. Москва
E-mail: alvlinaumov@list.ru*

**“7 POEMS OF ARMENIAN POETS” OP. 75 BY C. CUI:
SOME PROBLEMS OF COMPOSITION AND PERFORMING**

Alexander Naumov

*candidate of fine arts, associate professor
of the Tchaikovsky State conservatory,
Russia, Moscow*

АННОТАЦИЯ

Объектом настоящего исследования избран малоизвестный поздний вокальный опус Ц. Кюи, в котором соединились черты традиционного для названного автора опусного цикла и новаторские приметы жанра многочастной вокальной поэмы. Каждый из номеров представляет собой образец одного из привычных типов русской камерно-вокальной лирики, но и здесь очевидны черты значительного обновления. Все эти особенности рассмотрены с позиции исполнительского искусства и возможностей интерпретации музыки в контексте ее стилевых черт.

ABSTRACT

The object of the research is a less-known late vocal opus by C. Cui. It combines traditions of “the opus-cycle” and some innovative features of the new “vocal poem” genre. Each part of the composition represents one of the familiar type of Russian chamber vocal lyric, but here we can see also a signs of notable renewal. The problem is important for all the vocalists who want to perform Cui’s cycle in the true context of it’s style.

Ключевые слова: Кюи; романс; вокальный цикл; армянские поэты.
Keywords: Cui; romance; song-cycle; Armenian poets.

«Семь стихотворений армянских поэтов (1907) — одно из самых поздних сочинений Ц. Кюи (1835—1918) в камерно-вокальном жанре. Оно представляет собой в известной мере итог и сумму достижений, находок крупнейшего мастера русской романсовой лирики XIX — начала XX веков, и, в то же время, являет новый типологический вариант опусного цикла — типа композиции, приверженность которому демонстрировалась и в предшествовавших работах. «Размывание» черт, традиционных для подобного рода произведений Ц. Кюи, обнаружение в них новых конструктивных и драматургических возможностей, выявляется не столько при музыкально-теоретическом анализе, сколько в ходе практического музицирования, исследования текста как основания для концертно-исполнительской композиции. Данная посылка предопределила склад и проблематику настоящей статьи.

Из привычных, узнаваемых примет опусной цикличности в стиле Ц. Кюи здесь можно обнаружить стремление к компоновке поэтического «либретто», семантически исчерпывающего заявленный в заголовке «сюжет», чаще всего не связанный с последовательной событийной фабулой, а также и характеризующего художественную тему произведения с максимальной полнотой. Подобная направленность выбора литературной первоосновы особенно явственна в тех случаях, когда создается «монография» на стихи одного поэта, пишется картина замкнутого поэтического мира. В случаях с А. Пушкиным (25 стихотворений оп. 57), Н. Некрасовым (21 стихотворение оп. 62), А. Толстым (18 стихотворений оп. 67), Ж. Ришпенем (20 стихотворений оп. 44) и некоторыми другими, музыкальная композиция моделирует портрет стихотворца во всех возможных ипостасях. Демонстрируются разновидности лирики и драмы, публицистика, различные стилизации и юмористические элементы, индивидуально присущие данному мастеру слова. Упомянутые циклы характеризуются очень крупными объемами, что позволяет развернуть панораму максимально широко, предлагая по несколько разных музыкальные решения в пределах одной и той же литературно-семантической сферы. Соответственно, все большие опусы тяготеют к дополнительному внутреннему членению, образованию микроциклов, подобных актам оперного спектакля, где в каждом разделе наличествует собственная драматургия, позволяющая исполнителю, даже в отсутствие сквозной фабулы, создать впечатление целостности, устремленности к кульминации (одной или несколькими) и финалу.

В других случаях объединяющим элементом замысла становится некая «внешняя» идея, в соответствии с которой подбираются стихотворения разных, подчас несопоставимых друг с другом

по художественному уровню авторов. Такие циклы более компактны (не более 10 номеров), но «тенденция всесторонности» в них не менее очевидна; ею оправдывается и пресловутая неряшливость качества стихов: не найдя «высокого» примера, иллюстрирующего тот или иной тип содержания (или тему), Ц. Кюи довольствуется более примитивными образцами, отвечающими требованиям «сюжета». Ярчайший пример — «Отзвуки войны» ор. 66. Среди десятка вокальных пьес, входящих в состав этого цикла — миниатюра на стихи А. Пушкина, монолог А. Голенищева-Кутузова, два номера известного поэта-песенника Н. Малашкина и... полупрофессиональные тексты современников, публиковавшиеся в периодической печати 1900-х как отклики на события русской-японской кампании 1904—1905 годов, послужившей «информационным поводом» к написанию музыки. При этом война предстает во всех красках эмоциональной реакции, что наводит на размышления о видах и градациях исполнительского пафоса — героического, трагедийного, лирического и т. д. [см. 2].

Среди других примеров подобного типа в наследии композитора — романсы (без названия) ор. 49 и 55, «5 стихотворений французских поэтов» ор. 54, «Детские песни» ор. 73 и 78. Отчасти соответствуют тому же определению «7 стихотворений А. Пушкина и М. Лермонтова» ор. 33 — здесь качество текстов, разумеется, безоговорочно. Мы далеки от мысли причислять все камерно-вокальное наследие композитора к числу именно циклических форм. Большая часть из около 400 номеров, созданных им на протяжении длительного творческого пути, сгруппирована в обыкновенные сборники, их нумерация соответствует хронологии издания и не предполагает целостности в концертных композициях. Однако опусные циклы — тема для Ц. Кюи актуальная, и в случае с «Армянскими стихотворениями» неминуемая.

Принимаемый к рассмотрению в данной статье опус относится и по количеству частей и по составу авторов ко второй группе, но драматургическая система в нем абсолютно нова и оригинальна, даже парадоксальна в сравнении с любым ранее написанным Ц. Кюи «не монографическим» циклом. Обычная в подобных случаях сюитная, если не сказать — вольная логика расположения частей приведена к небывалой строгости, предопределяющей не только общий характер выразительности, но и конкретный выбор, т. е. отбор исполнительских приемов. Своего рода лирический «цикл в цикле» из пяти номеров (№№ 2—6), проникнутый любовным томлением и перемежаемый мотивами ностальгического воспоминания, обрамлен остродраматическими монологами (№№ 1 и 7), сообщающими обман-

чивой безмятежности внутренних эпизодов оттенков скрытой тревоги и скорбь пережитой трагедии. Подобная *подтекстуальность* в вокальной музыке вообще встречается не часто (ее можно найти у П. Чайковского в романсах ор. 73 и некоторых более ранних номерах), а в таком воплощении, на уровне цикла, она, кажется беспрецедентной. Даже XX век не слишком щедр на столь резкие сопоставления; разве что поздние циклы Д. Шостаковича с похожей смелостью расставляют акценты, переинтонирующие смысл отзвучавшего или еще предстоящего.

В силу такого композиционного устройства, «Армянские стихотворения» не предполагают исполнения порознь, хотя некоторые из семи номеров достаточно самостоятельны и развернуты по форме. При расчленении неминуемо уходит тот оттенок «благородной тусклости» (определение А. Эфроса дано в связи с другим предметом, но здесь более чем уместно), который возникает в любовной лирике №№ 2—6 при сопоставлении с памфлетами №№ 1 и 7. Кроме того, крайние части, наиболее яркие и драматургически замкнутые, требуют развернутых комментариев для публики с экскурсом в политическую историю Армении, а она, как показывают современные события, не всегда может быть истолкована однозначно. Возможно, по той же причине сочинение вовсе не упоминается в монографии А. Назарова [1], рассчитанной на широкую читательскую аудиторию. Также как в более раннем, «Военном» цикле, Ц. Кюи, при посредстве армянских авторов XIX — начала XX веков и их русских переводчиков (А. Блока, В. Брюсова, Ю. Веселовского), дает здесь не только жесткую нравственную оценку ситуации на Кавказе, но и, как это ни ужасно, пророчит о ближайшем будущем. При знакомстве с «Отзвуками войны» трудно поверить, что они написаны за 10 лет до начала Первой мировой, при чтении «Армянской крови» (ор. 75 № 1) невозможно отрешиться от мысли, что Геноцид 1915-го еще тоже далеко впереди.

В своем оригинальном виде ор. 75 Ц. Кюи — сквозная вокальная поэма, внутренне спаянная не только на уровне логики драматургического обрамления, ладотональных чередований (все нечетные номера — минорны, четные — мажорны) и конструктивных соответствий (мажорные интермедии очень кратки по сравнению с минорными монологами, об этом еще предстоит говорить). В ней имеются и более точные, непосредственно тематические соответствия, своего рода фактурные, гармонические, ритмические и звуковысотные лейтмотивы, пронизывающие сочинение насквозь и вызывающие к жизни родственные исполнительские приемы

в разных местах композиции. Ни один из таковых, пожалуй, для своего автора не нов, но в том — весомое проявление суммирующей роли данного цикла для всего наследия Ц. Кюи. Обратимся теперь к самому материалу и на конкретных примерах попробуем иллюстрировать заявленные тезисы.

№ 1 «Армянская кровь» — программный манифест цикла, кровоточащий вопль о судьбе Армении. Стихотворение Р. Патканьяна (1830—1892) создано в годы русско-турецкой войны 1877—1878 и входит в цикл аналогичных памфлетов этого известного автора, обращенных к равнодушным европейцам, веками наблюдающим страдания христианского закавказского народа под игом Османской империи. В русском переводе оно звучит грубовато, но публицистическая направленность от этого только усиливается. Перед Ц. Кюи стояло немало сложных задач, часть из которых была с успехом решена уже на уровне композиции, другая же по-прежнему стоит перед интерпретаторами. Так, полностью решен вопрос об исполнительском решении крупной формы (стихотворение Р. Патканьяна изначально содержало 30 неповторяющихся строк, а рефренные повторения начального двустрочия довели общее число до 40). Четыре крупные строфы, опоясанные текстовыми и музыкальными рефренами и ступенчато динамизирующиеся от эпизода к эпизоду, выстраиваются в результате в нерушимую лестницу сквозного кульминирующего подъема.

Таблица 1.

**Текстовая и музыкальная схема монолога «Армянская кровь»
ор. 75 № 1**

Разделы поэтического текста	Разделы музыкальной формы
А (текстовый рефрен, 2 строки) Слава Богу, армянская кровь пролилась...	А <i>d-moll – fis-moll</i> , 4/4 (C), аккордово-мелодическая фактура ф-но
В (продолжение рефрена, 4 строки) Все забыли, что жив и армянский народ...	<i>fis-moll – b-moll</i> , 4/4 (C) аккордово-мелодическая фактура
А (повтор текстового рефрена, 2 строки)	В <i>b-moll</i> 4/4 (C) аккордово-мелодическая фактура
С (эпизод, 6 строк) Видеть братскую кровь...	С <i>b-moll – a-moll</i> , 4/4 (12/8) аккордовая фактура

A (повтор текстового рефрена, 2 строки)	B-1 <i>a-moll</i> 4/4 (C) аккордово-мелодическая фактура
D (эпизод, 6 строк) Ты видал ли, как мучат отца твоего...	A-1 <i>d-moll – fis-moll</i> , 4/4 (C), аккордово-мелодическая фактура
A (повтор текстового рефрена, 2 строки)	B <i>b-moll</i> 4/4 (C) аккордово-мелодическая фактура
E (эпизод, 6 строк) Вот священник-старик, убелен сединой...	D <i>Ges-dur</i> , 4/4 (12/8), аккордово- фигурационная фактура
A (повтор текстового рефрена, 2 строки)	B-1 <i>a-moll</i> 4/4 (C) аккордово-мелодическая фактура
F (эпизод, 6 строк) Но доколе, о брат мой...	A-1 <i>d-moll – fis-moll</i> , 4/4 (C), аккордово-мелодическая фактура
A-1 (вариант текстового рефрена, 2 строки) Вот и кровь пролилась...	B-2 <i>b-moll</i> 4/4 (C) аккордово-мелодическая фактура

Как легко заметить, количество разных музыкальных эпизодов у Ц. Кюи меньше, нежели число разделов в стихотворении. Экономя тематизм, он широко пользуется вариантным повторением материала, меняя его тональную окраску. Большую роль в этом смысле играет тональная неустойчивость некоторых разделов, переменность исходного строя относительно заключительного: таким же образом и весь номер оказывается написан в переменной тональности *d-b* с промежуточным центром *fis* (*Ges*). С точки зрения исполнительства эти переходы серьезно влияют на тесситурные условия — одни и те же слова и тематические фрагменты то «загораются», то «гаснут» при очередном проведении. Не менее важны метрические смены, от которых зависит временная организация формы. Во внешней графике нотного текста они не отражены, однако, последовательно выставленные автором фразировочные лиги в начальном разделе **A** однозначно свидетельствуют о необходимости исполнять его *alla breve*. А вот в разделе **B**, при том же тексте (рефрен, но с другой музыкой), *alla breve* и неуместно, и не слишком исполнимо — тяжелая фактура фортепиано предрасполагает к маршевой размерности на 4/4. 12/8 в эпизодах **C** и **D** обусловлен триольным движением партии голоса в первом из названных случаев, и партии фортепиано

(при полиритмии голоса) — во втором. Уточнение каждой из метрических величин очень важно, оно обеспечивает неоднородность материала, фиксирует точки изменчивости *метро-темпа* композиции. Не отразимые в схеме, не менее важны и мелкие ритмические перестановки при повторах, создающие эффект декламационной насыщенности, рельефности слова — Ц. Кюи всегда славился владением подобными приемами, здесь они доведены до изысканного совершенства. Так, благодаря использованию разных ритмических элементов, он перемещает центральный акцент в ключевой фразе рефрена («Слава Богу, армянская кровь пролилась»), так что в результате при разных проведеньях она переинтонируется по смыслу всеми возможными способами. В сущности, ни один мотив не повторяется в точности, везде находится повод к дополнительному уточнению или утончению. Это требует от обоих исполнителей серьезного внимания и «оправдания» каждой мельчайшей подробности и «сдвига». Отметим также, что общая тесситура монолога выдержана в середине диапазона, верхние ноты берутся редко, крайний верхний звук — *ges*² (предполагается исполнение сопрано или тенором), что отнюдь не является пределом, но и он введен единственный раз, в предпоследнем такте. Выдвигая в качестве «увертюры» цикла столь резкий по образности поэтический текст, композитор отчасти сглаживает его острые углы, задает здесь стилевой камертон и для остального цикла, ту самую «благородную тусклость», о которой упоминалось ранее. На уровне вокальной методологии здесь предполагается постоянное использование французского *vox sombre*, глубокого прикрытия звука при смешении головного и грудного регистров, что дает темные тембровые краски и тем более уместно в музыке Ц. Кюи, которого исследователи именуют «самым французским из русских композиторов» [3, с. 136].

№ 2 «Как мощный, бурный вихрь» на стихи Л. Мануэльяна (1864 — после 1916) — очень краткий (22 такта) мажорный (A-dur) любовный монолог-дифирамб, казалось бы, ничем не напоминающий предшествовавший номер. Однако и тональный строй, родственный одному из строев «Армянской крови» (*fis*), и точность декламации свидетельствуют о родстве этих частей цикла. Главное же, на что имеет смысл обратить внимание исполнителю, и что несомненно унаследовано «Вихрем» от предшественника, является идея переменности, руководящая композиционным выполнением формы. Переменность в данном случае — темповая: Ц. Кюи начинает романс *Allegretto* в воздушном возбужденном трепете аккордовых *tremolo* ф-но (триоли шестнадцатыми), а затем, путем поочередной смены ритмических фигур и темповых обозначений, приводит однородный,

неконтрастный материал к фактическому *Andante* в коде (триоли восьмыми у ф-но на фоне *ritenuto* от *Moderato*, выставленного при начале второй строфы, т. 13). Такое выписанное *ritardando*, распространяющееся на целый номер — достаточно сложная задача: постоянно ощущая непрерывность музыкальной мысли, необходимо петь и играть в едином темпе, понемногу откликаясь на ремарки композитора и в то же время словно бы сопротивляясь их прямолинейному выполнению, ощущая, как музыка исподволь «самозамедляется». Полноценная реализация этой авторской идеи компенсирует некоторую обобщенность всех остальных средств выразительности, подобранных Ц. Кюи для данного текста: ни эффектной, с настоящими кульминационными точками в верхней тесситуре мелодии, ни заостренной ритмики, ни индивидуализированных вкраплений в партии ф-но он не предлагает. Только образ стихающего вихря и разгорающихся звезд как психологическая параллель эмоциональному состоянию влюбленного — во все более умиротворенном омузыкаленном слове.

№ 3 «Сон» на стихи С. Шах-Азиза (1847—1907) мог бы, пожалуй, единственный из номеров цикла, претендовать на самостоятельное концертное существование. Он вполне универсален по содержанию слов — ближайшим аналогом в этом смысле является романс С. Рахманинова op. 8 № 5, а генеалогия восходит к поэзии еще более раннего европейского романтизма. Он достаточно развернут, но не чрезмерен по объему (вариантно-строфическая форма на основе однотемного «куплета с припевом» — тоже от шубертовского «Весеннего сна»). Он при этом достаточно затейлив по композиции — фактически здесь тема и 3 вариации у ф-но при почти статичной линии голоса. Лишенный, на первый взгляд, каких-либо исполнительских «провокаций», он имел все шансы стать популярным и у певцов, и у публики. Однако именно здесь *подтекстуальность*, упомянутая ранее, выступает на первый план, не давая воспринимать «Сон» как обычный лирический романс-воспоминание. С самого начала Ц. Кюи настраивает публику на реминисценции более глубокие, нежели предполагались автором стихов, и это детали не личного, а, если можно так сказать, общекультурного контекста, ассоциативные элементы, встраивающие миниатюру в длинный ряд художественных явлений европейского искусства. Начиная широкой аккордовой фигурацией левой руки с ритме сицилианы (*h-moll*, 6/8) и накладывая на нее легкие трелеобразные фигурки триолями шестнадцатых, спадающие от вершины-источника в диапазоне септимы, композитор, сомнения, апеллирует к образу «Шахеразады» Н. Римского-Корсакова, при чем уже в том виде лейт-темы, в котором она предстает в среднем

разделе 1 части сюиты. Аллюзия примечательна тем, что до сих пор фактически ни одного собственно-ориентального элемента в цикле слышно не было. В №№ 1 и 2 Армения у Ц. Кюи — образ страдания и любви без конкретных национальных признаков. Вот и теперь — Армения как воспоминание абстрагируется от этнической конкретики, уходит в область «прекрасного вообще». Развивая эту идею, во второй половине формы он вводит и мотивы, родственные из 3 части сочинения своего давнего коллеги по «Могучей кучке». И все же ни в том, ни в другом случае это не цитаты. «Шахеразада» мнима, она — не более чем игра с соображением публики, всякий раз приводимая мастером к излому: квадратность структуры на гранях строф нарушается, фактурный рисунок сводится к плотной аккордовой вертикали. Голос же, которому до сих пор отводилась роль почти мелодекламации на фоне извилистых мелодических линий в духе модерна начала XX века, горестно восклицает «Увы!» или «Зачем?», захватывая скачком на восходящую лирическую сексту верхний из мелодических звуков всей строфы (d^2). Совершенно против принципа *стихотворения с музыкой*, точнее, при доведении его путем абсолютизации до самоотрицания, композитор полностью сосредоточил здесь внимание публики на партии фортепиано. Голосу, как в «Тихих песнях» В. Сильвестрова, родившихся спустя 70 лет после «Армянского цикла», отводится место «тихого шепота», влетающего в самодостаточную фортепианную прелюдию-арабеску. В тесситурном плане это самый «низкий» и «грудной» из романсов, так что финальная вершина-горизонт (fis2), и так предрасположенная к прикрытию в силу переходности голосового регистра, получается совсем мрачной, окрашивая своим ультрамарином и последнее «Сон».

№ 4 «Всю душу я свою отдал тебе одной» на стихи А. Исаакьяна (1875—1957) представляет собой точную копию №2 по идее «тающего темпа», но исходный *Allegretto* сразу дан в статичной фактуре и производит впечатление более медленного, нежели при оживленный фигурациях «Вихря». Соответственно, исполнение авторских *Meno mosso* и *ritenuto* дает «осадку» темпа по ощущению уже не до *Andante*, но до *Adagio*. Особую роль дополнительного «тормоза» играет внедренный в зоне золотого сечения двутакт в размере 3/2: счетная доля сохраняется неизменной, а метрическое ощущение приобретает эффект вакуума, внезапно разошедшихся вширь тактовых черт. Такое нарочитое снижение тонуса мажорных номеров присоединяет их к общей драматургической линии цикла на отстранение от «живых» эмоций, погружение в фантазии и воспоминания. Легчайший штрих — тональная перемена: *Es-dur* среди общего «диезного» плана помечает середину многочастной композиции, на деле заключающую в себе

точку золотого сечения, т. к. объем № 1 несколько смещает пропорции целого. От певца в данном случае не требуется никаких дополнительных усилий: точная тембровая краска, матовая кантилена с экономным *vibrato* и минимальными динамическими градациями, в ровном *mezzo voce*. Остальное «сыграет» архитектоника опуса.

№ 5 «Туман распростер свои крылья» на стихи того же поэта можно считать прямым продолжением предыдущего номера, но с однотерцовым возвратом в сферу дизезных миноров (*e-moll*). Здесь потребуются такой же приглушенный, закрытый тембр голоса в среднем регистре: на фоне таинственно колышущихся широких аккордовых фигураций ф-но (реминисценция № 4) он будет более всего соответствовать содержанию текста, типичного для русских романсов-элегий XIX века, к которым примыкает эта миниатюра. Принципиальное отличие — в распределении драматургических функций: здесь не рояль подчиняется мелодической линии, но сама эта последняя впархивает, чтобы запутаться в густой паутине фактуры. Ц. Кюи при помощи излюбленных метроритмических приемов (синкоп, начала фраз со слабой доли, полиритмических наложений) создает иллюзию параллельного сосуществования словно бы и не соподчиненных партий от начала вплоть до самого неожиданно-мажорного конца. Для вокалиста здесь — необходимость дополнительной проработки моментов мягкой атаки и точного снятия звука.

№ 6 «Ей» на стихи П. Тургьена — самый регионально-ориентированный текст опуса (можно провести параллель с «Восточным романсом» А. Даргомыжского на стихи А. Пушкина) и единственный раз, когда ориентализмы (увеличенные секунды, «мерцающие» ладовые хроматизмы, мелизматику) проникают в мелодическую линию, равно прихотливую и по ритмике. Тональность *es-moll – Es-dur* отсылает к № 4, строй музыкальной образности — к № 3. Сравнение с последним — по закону «зеркального отражения»: все, что в «Сне» было парадоксально и наоборот, здесь встает на свои места. На первом плане партия голоса, арабески — не аллюзии или символы, а прямое воплощение стилистики стиха, да и смысл стихотворения лишен ирреальности воспоминаний, предполагает при исполнении даже осторожное использование юмористических приемов, что очень в духе больших «литературных панорам» Ц. Кюи. При удерживаемом тембровом *sombreè* улыбка получится едва заметной, в ниточку.

№ 7 «Смерть Воина», стихи О. Ованисьяна (1888—1940) — финал и обрамление цикла. Поэтический текст призывает к выведению вперед героического пафоса, и на первый взгляд, именно так дело в музыке и обстоит. Сопровождение всего номера пронизано маршевой поступью, в самом конце достигается и кульминационная,

единственная на весь опус высота у певца — нота as^2 (для высокого голоса), за которой следует дифирамбическое ниспадание аккордовых масс к тонике *Des-dur*, сменяющей под занавес мрачный *b-moll*, пришедший из № 1 и довлеющий над всей композицией. В то же время, то и дело на протяжении пьесы, настойчиво, как ни в одной из предшествовавших частей, Ц. Кюи предписывает снижение динамики: почти все поется и играется *p* и *mezzo voce*, в приемах тембра и туше, наработанных в предшествовавшем развитии. Мелодические обороты у голоса, контрапункты ф-но столь же явно заимствованы в лирических зарисовках четных номеров. Фактура в целом очень сдержанна, суховата, даже дискретна — обращает на себя внимание изобилие пауз. Идея экономии средств, отказа от яркого колорита и внешних эффектов, заявленная в начальных номерах, последовательно проведена через весь цикл и утверждена в финале.

В одном из последних своих сочинений Ц. Кюи продемонстрировал способность непредвзятого, нестандартного осмысления явлений и форм, перешедших для многих его современников в разряд творческих клише и провоцировавших композиторскую молодежь 1900-х—1910-х годов на поиски авангардных форм. Почти все типы камерно-вокальной лирики, традиционно использовавшиеся русскими мастерами XIX века, — элегия, ориентальный романс, романс-марш, романс-монолог и др. представлены в «Армянском цикле» обновленными, звучащими до неузнаваемости необычно как сами по себе, так и в контексте развернутой многочастной поэмы. Очень важно, что, мастерски владея средствами жанра, Ц. Кюи ставит исполнителей в ситуацию, при которой они вынуждены задумываться над многочисленными загадками текста, пренебрежение которыми приводит к многочисленным технологическим неудобствам при разучивании и показе на публике, а в конечном счете — к обесмысливанию самого интерпретационного акта как такового.

Список литературы:

1. Назаров А.Ф. Цезарь Антонович Кюи. М.: Музыка, 1989. — 224 с.
2. Наумов А.В. «Отзвуки войны» ор. 66 Ц.А. Кюи: к проблеме пафоса в камерно-вокальном жанре // Инновации в науке. Сб. ст. по материалам ХLI международной научно-практической конференции. № 1 (38). Новосибирск: СибАК, 2015. — с. 110—121.
3. Степанова И.В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М.: Книга и бизнес, 2002. — 288 с.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДЕТСКОМ ХОРЕ

Ткачева Анна Николаевна

*канд. пед наук, концертмейстер «Детской музыкально-хоровой школы
города Белгорода», ассистент Белгородского государственного
института искусств и культуры,
РФ, г. Белгород
E-mail: anna-tkachyova@yandex.ru*

PARTICULARITIES OF THE WORK IN THE CHILDREN'S CHOIR ACCOMPANIST

Anna Tkacheva

*candidate of Science, concertmaster of Children's musical-choral school
of the city of Belgorod, assistant of Belgorod state Institute of arts and culture,
Russia, Belgorod*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются вопросы сотрудничества и соответствия концертмейстера и хорового детского коллектива. Дается оценка умений и навыков, необходимых для успешной профессиональной деятельности концертмейстера.

ABSTRACT

The article considers the issues of collaboration and co-creation accompanist and choral group of children. Assesses the skills and abilities needed for successful professional activity concertmaster.

Ключевые слова: коллективное музицирование; игра в ансамбле; репетиционная работа концертмейстера; многоплоскостное внимание концертмейстера.

Keywords: collective music-making; playing in an ensemble; rehearsal work concertmaster; omnidirectional taking concertmaster.

Хоровое пение, несомненно, является наиболее массовым и общедоступным средством музыкального воспитания подрастающего поколения. На протяжении всего периода развития русской музыки, хоровое пение являлось наиболее впечатляющим видом коллективного музицирования. К числу лучших традиций российской хоровой

культуры можно отнести раннее приобщение детей к пению в хоре. Творческим лицом коллектива, определяющим его эстетические и нравственные позиции, его репертуар и исполнительские возможности, является художественный руководитель. Успешная деятельность хорового коллектива во многом зависит от концертмейстера.

Проблемам концертмейстерского мастерства посвящено немало трудов, среди которых необходимо отметить книги Джеральда Мура, посвятившего большую часть жизни концертмейстерскому искусству. В своих публицистических работах ему удалось поднять престиж профессии концертмейстера. Он создал принципиально новый тип аккомпаниатора, выступающего наравне с концертным исполнителем, ваяющего музыкальный образ совместно с солистом. Что же касается работы концертмейстера с хоровым коллективом, то необходимо отметить, что, несмотря на популярность данного вида работы, многие проблемы остаются вне поля зрения большинства исследователей. В данной работе хотелось бы более подробно остановиться на некоторых задачах концертмейстера и его значении в процессе хоровых занятий.

Концертмейстер должен обладать не только высокими профессиональными навыками и умениями, он должен быть знаком со всеми особенностями и тонкостями вокально-хоровой работы. Опытный концертмейстер может не только аккомпанировать хору на занятиях и выступлениях, но также заниматься с учащимися индивидуально, помогая им разучивать партии.

Хоровая музыка, оперная и симфоническая требуют для своего воплощения объединения творческой мысли нескольких исполнителей. Совместное исполнение отличается от сольного именно тем, что для интерпретации музыки необходимы усилия всего коллектива исполняющих. Поэтому для успешной концертмейстерской деятельности крайне важно обладать навыками игры в ансамбле, навыками совместной работы по разучиванию музыкальных произведений.

Важнейшим качеством концертмейстера является умение слушать звучание хора и соотносить аккомпанемент с музыкальными задачами, которые ставит перед хором руководитель. Аккомпанировать означает не столько уметь играть, сколько уметь слушать и слышать. Для создания целостного исполнительского плана хорового произведения необходимо согласие между всеми членами хорового коллектива, поэтому в репетиционной работе концертмейстеру важно прежде всего чутко реагировать на все замечания и пожелания дирижера, стремясь к единству звукового и интонационного воплощения.

Репетиционная хоровая работа над музыкальным произведением проходит в несколько этапов, начиная от разбора нотного текста и до целостного оформления и достижения эстрадной готовности. На каждом этапе перед концертмейстером встает ряд задач, от решения которых зависит успешность работы хорового коллектива.

Начальный этап разучивания партитуры по партиям в детском хоре, как правило, не требует полнозвучного аккомпанемента, роль концертмейстера обычно заключается в дублировании партии каждого голоса хоровой партитуры на инструменте. Здесь особенно важным становится внимание пианиста к дирижерскому жесту, к фразировке, дыханию, паузам и другим выразительным особенностям каждой отдельно взятой партии. Практика показывает, что отнюдь не редки ситуации, когда концертмейстеру (в силу различных обстоятельств) приходится заменять дирижера и разучивать с учащимися хоровую партитуру. В данном случае для грамотного показа пианисту необходима предварительная вокальная подготовка, умение чисто интонировать, а также умение понимать выразительные особенности музыкальной фразы. В таком случае для грамотного показа пианисту необходимо умение чисто интонировать, а также умение понимать выразительные особенности музыкальной фразы.

На занятиях с детским хоровым коллективом концертмейстер является помощником хорового дирижера, что подразумевает не только «включенность» в процесс разучивания произведения, но и умение пианиста вовремя понять намерения дирижера, а также наличие навыков совмещения хоровой партитуры и аккомпанемента, работы над хоровым строем, интонационным и ритмическим ансамблем.

Целостное оформление хорового произведения — важный и ответственный этап. Перед концертмейстером встает множество профессиональных задач. Аккомпанемент является гармонической и ритмической опорой всего произведения, поэтому пианист должен уметь выдержать заданный темп от начала до конца. Вступление, традиционно встречающееся в большинстве произведений с сопровождением, должно отражать характер исполняемого, вводя слушателя в атмосферу того, что им предстоит услышать, и одновременно настраивая хористов на заданный образ. «Аккомпаниатор должен быть источником вдохновения для певца, и его игра должна сверкать в прекрасных вступлениях и заключениях», — пишет Дж. Мур [2, с. 25]. Чуткость концертмейстера к дирижерскому жесту особенно важна, если в композиторском тексте исполняемого произведения предусмотрены фермата, *ritenuto*, *ad libitum*, *colla parte* и т. д.

Роль аккомпанемента в создании хорового музыкального произведения чрезвычайно велика. «По-видимому, ни один инструментальный аккомпанемент не играет столь важной драматургической роли, как аккомпанемент вокальных произведений...» — пишет Е.М. Шендерович [4, с. 91]. Концертмейстер должен обладать совершенно особым типом внимания — многоплоскостным, то есть вниманием, распределенным одновременно между несколькими плоскостями. Мысль о необходимости рассредоточить внимание между рядом задач впервые выразил К.С. Станиславский. «Человек способен распределять свое внимание в нескольких плоскостях», — пишет его ученица Л.П. Новицкая [3, с. 274]. Известно, что музыканты — исполнители в известной степени являются актерами. Концертмейстеру необходимо распределять внимание между дирижером, партией фортепиано и хоровыми партиями. Оно должно быть направлено на достижение баланса между звучанием хора и аккомпанемента, на воплощение единства художественного замысла.

Одним из основополагающих умений для концертмейстера является умение бегло читать с листа многострочные хоровые партитуры и транспонировать нотный текст в любую тональность.

Таким образом, работа с детским хоровым коллективом требует от концертмейстера универсальности и обширных знаний в смежных областях музыкального искусства. Концертмейстер должен быть высоким профессионалом, не только превосходно владеющим фортепиано, но также хорошо знающим особенности вокальной работы хористов, владеющим навыками ансамблевого музицирования, чтения с листа и транспонирования.

Список литературы:

1. Кубанцева Е. Концертмейстерский класс: учеб. пособие для студентов пед. вузов и средних проф. учебных заведений. — М.: Академия, 2002 — 192 с.
2. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор / Дж. Мур. — Пер. с англ., предисл. В.Н. Чачавы. — М.: Радуга, 1987. — 432 с.
3. Новицкая Л.П. Уроки вдохновения / Ред. Ю.С. Калашников. — М.: Всероссийское театральное общество, 1984. — 383 с.
4. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога / Е.М. Шендерович. — М.: Музыка, 1996. — 207 с.

3.3. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

РОЛЬ КОЛОРИТА КАК ХУДОЖЕСТВЕННО- ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО СРЕДСТВА ЖИВОПИСИ

Широбакина Наталья Евгеньевна

*руководитель художественной студии «Цветные сны»,
Россия, Свердловская область, г. Нижний Тагил*

E-mail: colordreams2012@yandex.ru

THE ROLE OF COLORING AS AN ARTISTIC AND EXPRESSIVE MEANS OF PAINTING

Natalya Shirobakina

*head of the art Studio "Colored dreams",
Russia, Sverdlovsk region, Nizhny Tagil*

АННОТАЦИЯ

Изучена и проанализирована научно-методическая литература, посвященная роли колорита в живописи. Эта роль первостепенна, от гармонии или дисгармонии колорита зависит построение и восприятие картины в целом. Предложено точное определение термина «колорит» и сформулирована его роль в живописи, что дает понимание о его уникальном значении как фактора, влияющего на развитие гармоничного изобразительного (колористического) видения у учащихся.

ABSTRACT

We study and analyze scientific-methodical literature on the role of color in painting. This role is paramount, on the harmony or disharmony of color depends on the construction and perception of the big picture. Proposed precise definition of the term "flavor" and formulated his role in the painting that gives an insight into its unique value as a factor affecting the development of harmonious fine (of color) vision students.

Ключевые слова: колорит; живописный колорит; средства живописи.

Keywords: coloring; picturesque coloring; painting tools.

Поистине эстетическое наслаждение зритель может получить от восприятия картины, художественного произведения только в том случае, если в них сочетания цветов организованы в определенной цветовой гармонии, отражающей красоту явлений и объектов действительности и воздействующей на чувства и эмоции. А это достигается, прежде всего, с помощью колорита, уровнем сформированного колористического восприятия. Таким образом, колорит — это центральная проблема в живописи, в развитии эстетического восприятия живописи и, естественно, в процессе обучения живописи, особенно в условиях профессионально-художественного образования.

Цель работы: на основании анализа научно-методической литературы, посвященной роли колорита в живописи, предложить точное определение термина «колорит» и сформулировать его роль в живописи.

Особую роль колорита в живописи, как важнейшего средства художественной выразительности и психологического воздействия на человека, в получении эстетического наслаждения от произведения искусства с давних времен отмечали многие выдающиеся художники и теоретики искусства. Как правило, они связывали это с гармоническим сочетанием цветов, красок, особенностями освещения, физиологией зрительного аппарата. Так, Д. Рейнольдс в своей речи в королевской Академии искусств (10 декабря 1771 г.) указывал: «...колорит решает первое впечатление, которое производит картина; в зависимости от него зритель, идущий по галерее, остановится или пройдет мимо. Чтобы с первого взгляда произвести большое впечатление, надо избегать всех пустяковых или искусственных эффектов, вроде мелочной игры пятен цвета или особого разнообразия оттенков; спокойствие и простота должны господствовать над всем произведением. Этому очень содействует широта единообразных и чистых красок...» [4, с. 415].

То есть, здесь Д. Рейнольдс прямо подчеркивает, что колорит — это гармония одних тонов цвета с другими.

В одном из своих писем (А.С. Суворину, 18 февраля 1885 г.) И.Н. Крамской пишет: «Колорит в более обширном смысле — общая гармония целого полотна, гармония не выдуманная, а отвечающая законам сочетания дополнительных цветов... Художник — колорист, в настоящем смысле слова, будет тот человек, который находит

на палитре именно тот тон и цвет, который в действительности есть или какой он большому числу людей кажется. Объективный колорит так же редко встречается, как и беспристрастие [5, с. 447].

Знаменитый художник-педагог П.Н. Чистяков писал своему любимому ученику Савинскому: «Гоняться за эффектом, за тем, что не есть суть, а наносное, — не высоко. Колорит не есть тот поверхностный блеск красок, неразлучный со светотенью. Сущность колорита состоит в умении угадать краски, из которых состоит цвет» [2, с. 96].

Довольно тонко рассматривает сущность колорита и колористического восприятия К.Ф. Юон. Считая, что цвет — один из пяти элементов живописи, Юон к числу слагаемых цвета, относит колорит, тон, тембр, нюанс (оттенок), «валёры», определяет «колорит»: «как богатство и характер оттенков, введенных в живописное произведение и в его отдельные части, как превалирующий подбор тонов в картине» [7, с. 111].

В своей книге «Цвет в живописи» (М., 1985 г.), посвященной теории колорита в живописи, Н.Н. Волков пишет: «Словом «колорит» обозначают разные вещи. В таких выражениях, как «серебристый колорит», «вялый колорит», «броский колорит», слово «колорит» называет общее качество красок картины. В таких выражениях, как «картина выдержана в колорите» или «маленькие голландцы всегда писали в колорите», имеется в виду определенный тип цветового единства, связанный с традицией позднего возрожденческого колоризма... Присутствие разных красок на картине еще не создает колорита, если цвет не становится активной силой в построении образа, не становится «языком», а «лишь дополняет рисунок украшениями». Однако во всех случаях, когда цвет активно работает на образ, будь то русская икона XIV века, интерьер Адриана ван Остаде, картина Сурикова или панно Матисса, мы вправе говорить о колорите». Далее в своей работе он пишет «колорит можно было бы определить как такое цветовое единство картины, в котором все пятна цвета влияют друг на друга, обогащая образ, и потому ни одно пятно не может быть лишним» [1, с. 136].

В известных учебниках и методических пособиях авторы дают свое понимание колориту. Автор учебного пособия для студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов «Живопись. Вопросы колорита» (М., 1980 г.) А.А. Унковский считает, что колорит может быть определен как совокупность всех цветов картины, ее цветовой строй. Колорит является одним из средств правдивого и выразительного изображения действительности. Колорит

картины обуславливается особенностями собственной окраски изображаемых предметов, светотенью, спектральным составом того или иного освещения, общим тоном, зависящим от степени освещенности в различное время суток и состояний дня, свойствами зрения, воспринимающего изменения цвета и светлот. Кроме того, большое влияние на цветовой строй произведения оказывает профессиональный опыт художника, идейный замысел и направленность его творчества.

Колористическое видение включает образное начало, которое проявляется в восприятии природы и ее изображении в определенном цветовом ключе, органически связанном с содержанием мотива. Такое видение цвета есть результат тонких наблюдений и размышлений над цветовыми сочетаниями, осмыслением предмета в совокупности его свойств, формы, фактуры, значения в жизни.

Н.Я. Маслов дает следующее определение колориту: «колорит — в этюде: цветовой строй; характер взаимосвязи теплых и холодных оттенков, их контрастные взаимодействия по светлоте и насыщенности. Многообразие и согласованность цветовых тонов с градациями светлоты, передающих характерные материальные свойства изучаемой природы, является главной особенностью колорита. Вместе с тем колорит служит художественным средством (преимущественно в картине) для выражения определенного эмоционального настроения. В живописи пленэра организация колорита представляет собой одну из наиболее сложных задач, решение которой основывается на применении закона пропорциональных отношений (метода работы отношениями)» [3, с. 107].

Н.Я. Маслов утверждает, что в практике реалистической живописи термин «колорит» используется иногда в других, более узких значениях, близких к понятиям «цветовая гамма», «доминирующий цветовой оттенок», «тональность».

Как мы видим, понятие колорита по-разному трактуется художниками, методистами, искусствоведами. В целом, в этих определениях есть много общего. Но есть и значительные различия.

Анализ специальной литературы, проведенное экспериментальное исследование, позволяют уточнить понятия «колорита» и охарактеризовать сущность колористического восприятия и колористической передачи цвета.

Наиболее полным и соответствующим реальности определение «колорита» (в этюде картины) является следующее: колорит — это цветовая гармония красочных отношений и сочетаний, основанная на согласованности и обобщенности цветовых элементов в единстве

со светотенью, источником освещения, пространством, отражающих облик и художественную образность реальной действительности, связанная с содержанием произведения и вызывающая эмоционально-чувственную реакцию, эстетическое наслаждение.

Таким образом, колорит представляется в двух основных моментах. Первый — это красочные отношения, цветовая гармония изображенного художником на холсте, бумаге, картоне и т. п. Второй — это передача в своем этюде, на картине (верное или неверное, выразительное или невыразительное) реальной, существующей в действительности гармонии цветовых отношений, определяемой освещением, пространством, состоянием природы, то есть передачей реального колористического состояния изображаемой природы, действительности.

Список литературы:

1. Беда Г.В. Цветовые отношения и колорит. Введение в теорию живописи. — Краснодар: Краснодарское книжное изд-во, 1967. — 182 с.
2. Либман М. Размышления об изучении искусства XX в. // Искусство — 1988 — № 9.
3. Маслов Н.Я. Пленэр. Практика по изобразительному искусству: учебное пособие. — М.: Просвещение, 1984. — 112 с.
4. Мастера искусства об искусстве. / Под ред. А.А. Губера, В.Н. Гращенко Т. 3. XVII—XVIII. — М.: Искусство, 1967. — 504 с.
5. Мастера искусства об искусстве. / Под ред. А.А. Губера, В.Н. Гращенко Т. 4. XVII—XVIII. — М.: Искусство, 1969. — 522 с.
6. Унковский А.А. Живопись. Вопросы колорита. — М.: Просвещение, 1980. — 145 с.
7. Юон К.Ф. Об искусстве. — М.: Советский художник, — 1959. — Т. 1. — 384 с.

3.4. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

ДИЗАЙН РЕКЛАМЫ В НОВЫХ СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИХ УСЛОВИЯХ

Козырева Любовь Константиновна

*канд. искусствоведения, доцент ФГБОУ ВПО «Новосибирской
государственной архитектурно-художественной академии»,
РФ, г. Новосибирск
Email: kozyreva-lk@yandex.ru*

ADVERTISING DESIGN IN NEW SOCIAL AND ECONOMIC CONDITIONS

Lubov Kozireva

*Ph.D. in Art History, Associate Professor,
FSBEI HPE “Novosibirsk State Academy of Architecture and Art”,
Russia, Novosibirsk*

АННОТАЦИЯ

Дизайн рекламы — специфическая деятельность, вовлекающая в процесс коммуникации потенциальных потребителей, оперирующая определенными смысловыми сообщениями и графическими образами. Ныне сформировался особый пласт общества потребления, на который объекты рекламы оказывают больше влияния, чем объекты искусства. Необходимо учесть долгосрочные перспективы социокультурного развития общества, повысить уровень знаний специалистов дизайнеров с целью получения высокоинтеллектуальных рекламных продуктов, соответствующих требованиям законодательства Российской Федерации.

ABSTRACT

Advertising design is a specific activity that is involved in the communication process of potential customers, operating with certain semantic messages and graphic images. Now shaped the formation of the consumer society, objects which advertisements have more influence than objects of art. There is a need for accounting the long prospects for social

and cultural development of the society, to raise the level of knowledge of specialists designers with the aim of obtaining highly intelligent advertising products that meet the requirements of the legislation of the Russian Federation.

Ключевые слова: дизайн; реклама; искусство; законодательство.
Keywords: design; advertising; art; legislation.

Реклама активно проникает во все сферы человеческой деятельности. Индустрия дизайна возводит рекламные произведения в ранг искусства, организовывая творческие сообщества, проводя соответствующие выставки, конкурсы. Безусловно, массовость — это специфический объединяющий импульс деятельности дизайнера и художника, создающих свои творения «не для всех, но для каждого».

Если рассматривать философско-эстетическую составляющую рекламной деятельности, стоит обратиться к работе «Эстетика» Р. Гамана, который еще в начале XX века разделил виды искусства на три основных группы: «чистое искусство», «декоративное искусство» и «искусство художественной рекламы» [2]. На практике, такие современные объекты рекламной деятельности, как визитные карточки, фирменные ценники, воблеры, авторучки с логотипами, кружки, зажигалки, брелоки для ключей, далеки от смыслового понятия «искусство» — это специфический продукт современной массовой культуры. Соответственно, не каждый рекламный продукт, вовлекающий человека в заранее запрограммированный процесс коммуникации, можно отнести к художественным или причислить к произведениям искусства.

Что безусловно, мы живем во времена общества потребления, где объекты рекламы имеют больше влияния, чем объекты искусства. По словам В.Н. Фурса «Общество потребления» представляет собой отнюдь не реализованную Утопию, оно определяется фундаментальными процессами производства; новизна здесь заключается в создании новой сферы производительных сил и в возникновении новой общественной морали (морали потребления), выполняющей идеологические функции» [6].

Как указывает французский социолог, культуролог, философ-постмодернист Ж. Бодрийяр, «не продукты потребления превращаются в рекламные образы СМИ, а сами тексты СМИ превращаются в объекты потребления» [1]. Коммерциализация понятия «дизайн рекламы» является повсеместной. Собственно, все современные рекламные образы — не что иное, как специфический дизайн — они

заранее направлены на определенную целевую аудиторию, адаптированы под конкретный рекламоноситель и являются частью маркетинговой стратегии рекламной кампании, призванной поднять доходы компании.

В настоящее время качественные идейные и графические приемы часто уступают место простым, шоковым методам привлечения внимания. Проблема в том, что воздействие образов как правило, направлено на низменные чувства потребителя. Такой подход дискредитирует рекламу в общем информационном поле, деструктивно влияет и на само общество, и на его уровень развития.

Между тем, закон «О рекламе» (статья 5, пункт 6) содержит прямой запрет на «использование бранных слов, непристойных и оскорбительных образов, сравнений и выражений, в том числе в отношении пола, расы, национальности, профессии, социальной категории, возраста, языка человека и гражданина, официальных государственных символов (флагов, гербов, гимнов), религиозных символов, объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации, а также объектов культурного наследия, включенных в Список всемирного наследия» [5, с. 8].

«Компьютерная революция» предопределила нынешнее состояние российской рекламы [4]. Активное развитие информационных технологий позволило всем желающим, создавать свой рекламный продукт с помощью доступных графических программ. При этом человек может не являться специалистом, не иметь профессиональных навыков в сфере дизайна, не знать основ проектного мышления, никогда не слышать о существовании специфических законов и кодексов, регулирующих рекламную деятельность.

Проблема обостряется тем, что и специализированные учебные пособия упускают из виду важность ознакомления и разъяснения нормативно-правовых актов, напрямую касающихся профессии «дизайнер», либо опираются на устаревшие данные. Для примера обратимся к изданию «Креативная реклама. Технологии проектирования» Н.В. Ткаченко, предназначенное для студентов вузов, обучающихся по специальности «Реклама». Даже в этом пособии, выпущенном в 2009 году, автор ссылается на законы Российской Федерации «О товарных знаках, знаках обслуживания и наименованиях мест происхождения товаров» и «Об авторском праве и смежных правах». Между тем, указанные нормативные акты утратили силу с 1 января 2008 года в связи с принятием Федерального закона. Ныне авторские права и товарные знаки, равно как и результаты интеллектуальной деятельности, регулируются «Гражданским кодексом Российской

Федерации (часть четвертая)» от 18.12.2006 № 230-ФЗ (ред. от 13.07.2015).

А.А. Скопин в своем учебном пособии 2009 года, говоря о рекламной идее и авторском праве, утверждает: «...важно соблюдать законодательство — в части охраны авторских прав и в части соблюдения накладываемых им ограничений (несовершеннолетние модели, эротика и т. д.). В остальном — полная свобода» [3, с. 42]. Стоит уточнить, что упомянутое учебное пособие направлено на специальность «Реклама» и затрагивает «вопросы художественного воплощения (дизайн, режиссура и т. д.), а также технологии создания отдельных видов рекламы» [3, с. 4]. Говоря читателям о полной свободе в сфере рекламы, автор может спровоцировать поток работ низкого смыслового качества, противоречащих всем законодательным нормам и этическим принципам.

Что получается? Мы имеем общество, в котором:

- дизайн рекламы — массовое явление;
- дизайнер зачастую не является профессионалом, либо не обладает достаточными знаниями;
- знание законодательства в сфере дизайна и рекламы не считается обязательным;
- нарушение законов происходит практически повсеместно (наиболее частые касаются авторских прав и появления ненадлежащей рекламы);
- в программы обучения не включаются лекции и семинары, повышающие уровень знания законов и разъясняющие обязательность их применения;
- большинство учебных пособий не содержит ссылок и разъяснений закона «О рекламе» и других нормативно-правовых актов, либо располагает устаревшей информацией.

Для предотвращения сложившейся ситуации необходимо:

- при создании объектов рекламы учитывать не только экономические, но и долгосрочные перспективы социокультурного развития общества;
- повысить качество образования специалистов в сфере рекламы: дизайнеров, маркетологов, рекламистов, PR-щиков;
- повысить качество учебной и профессиональной литературы.

Безусловно, студенты, осваивающие преимущественные направления «Дизайн» и «Реклама», должны обучаться взаимодействию с новыми профильными законодательными актами; преподаватели — закладывать принципы правильного понимания и отношения

к профессии; практикующие дизайнеры — знать о существовании Федерального Закона, Международного и российского рекламного кодекса, отслеживать изменения в них. Только тогда мы будем получать специалистов высокого уровня подготовки, способных создавать высокоинтеллектуальный рекламный продукт.

Список литературы:

1. Бодрийяр Ж. Система вещей. — М.: Рудомино, 2001. — 212 с.
2. Гаман Р. Эстетика / Р. Гаман; пер. с нем. Н.В. Самсонова. — М., 1913. — 160 с.
3. Скопин А.А., Разработка и технологии производства рекламного продукта: Учебно-методическое пособие. — Ярославль, «Ремдер», 2009. — 118 с.
4. Ткаченко Н.В. Креативное содержание рекламы : Дис. ... канд. филос. наук / Ткаченко Н.В. — Омск, 2007. — 154 с.
5. Федеральный закон «О рекламе». — Новосибирск: Норматика, 2015. — 36 с.
6. Фурс В.Н. Радикальная социальная теория Жана Бодрийяра // Социологический журнал. — 2002. — № 1. — С. 5—40.

СЕКЦИЯ 4.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

4.1. ЖУРНАЛИСТИКА

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МЕЖНАЦИОНАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЙ В МАССМЕДИЙНОМ ДИСКУРСЕ: СОЦИАЛЬНО-КОНСТРУКЦИОНИСТСКИЙ ПОДХОД

Дубровская Татьяна Викторовна

*д-р филол. наук, доцент, Пензенский государственный университет,
РФ, г. Пенза
Email: gynergy74@gmail.com*

Кожемякин Евгений Александрович

*д-р филос. наук, доцент, Белгородский государственный
национальный исследовательский университет,
РФ, г. Белгород
E-mail: kozhemiyakin@bsu.edu.ru*

REPRESENTATION OF INTERNATIONAL RELATIONS IN MASS MEDIA DISCOURSE: A SOCIAL CONSTRUCTIONIST APPROACH

Tatiana Dubrovskaya

*doctor of Philology, Associate Professor, Penza State University,
Russia, Penza*

Evgeniy Kozhemyakin

*doctor of Philosophy, Associate Professor,
Belgorod State National Research University,
Russia, Belgorod*

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научного проекта № 15-34-14001 «Политический, юридический и масс-медийный дискурс в аспекте конструирования межнациональных отношений Российской Федерации».

АННОТАЦИЯ

Статья обращена к проблеме дискурсивного конструирования межнациональных отношений. Подходя к ней с позиций социального конструкционизма и критического дискурс-анализа, авторы утверждают, что межнациональные отношения представляют собой дискурсивный конструкт, причём для каждой институциональной сферы характерны свои способы дискурсивного конструирования. Авторы обобщают философский, социологический и лингвистический опыт изучения межнациональных отношений и масс-медиа, отмечают существующие пробелы, предлагают свою методику анализа медийных репрезентаций и применяют её на примере кейс-стади.

ABSTRACT

The paper discusses the issue of discursive construction of international relations. Using the framework that is informed by social constructionism and Critical Discourse Analysis, the authors claim that international relations can be viewed as a discursive construct, and every institutional sphere is a repository of its own specific ways of discursive construction. The authors consolidate philosophical, sociological and linguistic studies into international relations and media, indicate unexplored aspects, put forward their scheme for media analysis and apply it to a case study.

Ключевые слова: межнациональные отношения; репрезентация; конструкция; медиа; социальный конструкционизм; критический дискурс-анализ.

Key words: international relations; representation; construction; media; social constructionism; Critical Discourse Analysis.

Межнациональные отношения, как и любой другой социальный феномен, являются предметом дискурсивных практик — как научных, так и институциональных — и через них могут быть поняты, поскольку их суть, их «семантический капитал» есть результат сложных когнитивно-коммуникативных операций. Межнациональные отношения — специфичный предмет дискурса: он абстрактен, идеологически нагружен и обладает значительным количеством культурных, политических и юридических коннотаций. Понятие «нация» также обладает особой семантической нагрузкой,

подразумевающей его аксиологический и идеологический, а значит — относительный статус. По мнению Й. Остмана, «... нация может быть интерпретирована как «пустой знак», значение которого в высшей степени неоднозначно, поскольку он включен в несколько противостоящих друг другу дискурсов» [12, с. 83].

Представители социального конструкционизма и дискурс-аналитики, работающие в этом русле, утверждают, что нации — это, скорее, коммуникативный, нежели онтологический феномен. В этом контексте одной из наиболее влиятельных позиций является теория «воображаемого сообщества» Б. Андерсона, в которой демонстрируется виртуальный, воображаемый характер нации, существующей не столько «в жизни», сколько в сознании тех, кто причисляет себя к нации [7]. Нация становится реальной лишь в определенных условиях взаимодействия между людьми, которым в некоторый момент становится важным презентовать свою национальную идентичность.

Рассматривая проблему массмедийных репрезентаций межнациональных отношений, мы придерживаемся социально-конструкционистского подхода к её решению. Так, С. Холл связывает проблему репрезентации с культурологической и социальной проблематикой, обосновывая конституирующий характер репрезентаций: культурный и социальный мир «конфигурируется» так, как он «изображен», а не в соответствии с присущими ему «внутренними» законами [9]. В наиболее акцентированной форме идеи семиологов представлены в социальном конструкционизме, где репрезентация понимается как продукт конструкции, как способ «производства знания».

В данной работе в качестве одного из продуктов конструирования как социальной практики мы рассматриваем массмедийные репрезентации. Подчеркнем, что конструирование понимается в эпистемологическом ключе, т. е. не как производство чего-либо материального или нематериального в соответствии с замыслом, а как процесс «построения познаваемого мира — предметной онтологии — посредством различных языковых средств» [3, с. 34]. Репрезентации — это высказывания, но не любое высказывание является репрезентирующим. Особенностью репрезентации как результата конструирования является то, что она: а) передает информацию о внешней реальности как существующей до высказывания, б) не сводима к предмету высказывания и в) является конвенциональной, т. е. является следствием «общественного договора» или социокультурного кода. Любая репрезентация межнациональных отношений будет строиться на избирательном подходе к фактам, селекция которых регулируется

коммуникативным кодом, разделяемым определенным сообществом — в нашем случае, массмедийным.

С точки зрения социального конструкционизма, масс-медиа производят особый тип реальности — массмедийную реальность, которая является не отражённой в масс-медиа объективной действительностью, а самостоятельной реальностью, относительно автономной по отношению к «объективному миру» и сформированной в соответствии с кодом, разделяемым внутри профессиональной среды. В наиболее полном виде эта точка зрения изложена Н. Луманом в известной работе «Реальность массмедиа» [4].

С. Хилгартнер и Ч.Л. Боск в работе, посвящённой конструированию социальных проблем, в том числе средствами массовой коммуникации, объясняют конструирующий характер СМИ их «пропускной способностью» как одной из ключевых черт публичных арен, которая характеризуется возможностями масс-медиа в ограниченный период времени обсуждать некоторое количество проблем [6].

Следствием такого положения дел является то, что медиатизированные и активно ротируемые в масс-медиа вопросы приобретают особую актуальность для других социальных институтов. Как следствие, большой отклик в масс-медиа получают те сюжеты, которые уже встречались на других «публичных аренах» — в юридической системе, кинематографе, науке, а меньший отклик, соответственно, — уникальные, неповторяющиеся сюжеты.

С. Хьярвард обосновывает институциональную роль масс-медиа, которую они выполняют как на микро-, так и на макросоциальном уровнях [10]. Медиа выступают в качестве посредника между социальными агентами, арены для публичных дискуссий, а также «интерпретативной рамки» (термин С. Хьярварда) для социальной картины мира, не просто репрезентируя социально значимые события, но делая социально значимыми те события, которые репрезентированы в масс-медиа [2].

К способам дискурсивного конструирования межнациональных отношений и репрезентациям как продукту конструирования неоднократно обращались как западные, так и отечественные дискурс-аналитики. Данное направление исследований имеет свою нишу в рамках критического дискурс-анализа (КДА). Подавляющее количество работ о дискурсивном конструировании межнациональных отношений посвящено анализу миграционных процессов и образа мигранта в СМИ. Р. Водак, работы которой стали классическими, обозначает сформировавшееся направление как «исследовательская

парадигма дискурса расизма и предрассудков» [19, с. 108]. В число обсуждаемых тем входят культурные и умственные отличия, отклонения, угроза, криминальность иммигрантов и ущерб социально-экономическим интересам принимающей страны [19, с. 114].

Другим классиком дискурсивного анализа межнациональных отношений, является Т.А. ван Дейк. Ученый выделяет ряд стратегий обработки информации, применяемых СМИ и приводящих к созданию отрицательного образа этнических меньшинств, в частности мигрантов [17, с. 26—33]. «Поразительное сходство стереотипов, предрассудков и других форм вербального уничижения», выявленное в исследованиях СМИ на предмет конструирования этнического и расового неравенства и отмеченное Т.А. ван Дейком [15, с. 361], подтверждается и в других публикациях зарубежных и отечественных исследователей [8; 13; 11; 1; 16; 5; 18 и др.]. Основным объектом анализа в существующих исследованиях являются репрезентации фигуры мигранта и отношение к ней обычных граждан, принимающее стереотипные формы. Однако за рамками данного анализа остаются репрезентации собственно межнациональных отношений.

Одной из наиболее частотных тем дискурс-аналитических публикаций о межнациональных отношениях является описание дискурсивных способов конструирования групп «мы» и «они». Нередко эти группы представлены государствами. Так, в работе А. Совиньской и Т. Дубровской рассматриваются стратегии конструирования России, Польши и США как политических акторов в российской и польской прессе [14]. Выделяемые стратегии позволяют проследить изменения межгосударственных отношений между основными участниками ситуации вокруг ПРО на разных этапах ее развития.

Итак, вопрос конструирования национальных отношений в СМИ рассматривается главным образом в контексте проблемы миграции, а также с точки зрения создания медийных образов стран-государств. Перенесение акцента с бытовых стереотипов и репрезентаций на дискурсивные способы репрезентации межгосударственных отношений позволит открыть новые функциональные и формальные особенности медийных конструкций.

Модель анализа медийных репрезентаций, предлагаемая в данном исследовании для проведения кейс-стади, включает несколько шагов: 1) анализ репрезентации хронотопа представляемого в СМИ события, определение места хронотопа в структуре статей и языковых способов его выражения; 2) анализ заголовков публикаций с точки зрения их функциональной ценности; 3) определение

категории актора репрезентируемых событий и выделение основных типов акторов; 4) выявление дискурсивных способов конфигурации акторов, их объединения в группы и разведения по разным группам; 5) выделение в материале отдельных частных характеристик медийных репрезентаций, отмеченных ранее другими исследователями.

Дискурсивные способы конструирования межнациональных отношений рассмотрены на примере текстов, репрезентирующих выступление министра иностранных дел С.В. Лаврова в Братиславе на праздновании 70-летия освобождения Словакии 4 апреля 2015 г. Два текста представляют внешнеполитический дискурс: речь министра иностранных дел мероприятия и короткое интервью с ним (источник: www.mid.ru); два других текста реализуют медийные практики, ретранслируя мероприятие в электронных версиях газет («Известия» от 04.04.2015 и «Российская газета» от 05.04.2015). Речь министра иностранных дел интересует нас не как самостоятельный способ конструирования межнациональных отношений, а как репрезентируемое в медийных дискурсивных практиках речевое событие. Т.А. ван Дейк отмечает, что речевые события обладают значительным потенциалом для дискурсивных трансформаций и новостные дискурсы представляют закодированные версии событий [26, с. 115]. Далее мы покажем, что события помещаются в журналистскую рамку, интерпретируются, а вопрос межнациональных отношений рассматривается в ином ракурсе по сравнению с собственно дипломатической практикой.

Анализ медийного дискурса начнём с формы репрезентации в нём **хронотопа события**. Если хронотоп события в его репрезентации на сайте МИД изложен в заглавии к речи министра и в нем указаны точные дата, место события и его ключевой «персонаж», то в медийных заголовках хронотоп отсутствует. Заголовки ориентированы не на информирование о факте, а на оценочную интерпретацию. Заголовок в «Известиях» имеет форму цитаты из речи словацкого участника акции в поддержку России и реализует эмоциональную тональность текста:

«Братья-россияне, спасибо, что освободили» (Известия 04.04.2015)

Хронотоп события изложен в первом абзаце текста, но и здесь смысловой акцент сделан на эмоциональной характеристике «гостеприимно», которая образует рему высказывания:

Министра иностранных дел России Сергея Лаврова в Братиславе 4 апреля встречали более чем гостеприимно. Глава внешнеполитического ведомства прибыл в словацкую столицу

на торжественное возложение венков в честь 70-летия освобождения Словакии от фашистов, происходящее в «Славине» — мемориальном комплексе советским воинам, павшим при освобождении республики. (Известия 04.04.2015)

Интерпретативный подход, характерный для заголовков, далее прослеживается и в текстах статей, особое внимание в которых уделяется **категории актора** как исполнителя социального события. Состав акторов, вовлеченных в новостное событие и через него в конструирование межнациональных отношений, различен в дипломатической и медийной репрезентациях события. В первом случае круг участников события ограничен и включает самого выступающего и обозначенных в выступлении непосредственных адресатов. В медийных репрезентациях в состав **акторов межнациональных отношений** входят: 1) непосредственные участники репрезентируемого события; 2) участники более широкого исторического и современного контекста, в который помещается репрезентируемое событие.

Среди непосредственных участников — официальные лица, а также ряд других категорий людей:

В Братиславе впервые за последнюю неделю выглянуло солнце, и сильный ветер развевал словацкие, российские и даже новороссийские флаги, которые держали люди, собравшиеся на Славине. Среди них были просто граждане с георгиевскими ленточками на груди, ветераны, члены компартии Словакии, живущие в Братиславе сирийцы. (Российская Газета 05.04.2015)

Все отмеченные обозначения социальных акторов реализуют категоризацию [18], причём в её основе лежат разнородные признаки: личное участие в празднуемых исторических событиях, участие в политическом объединении, принадлежность к этнической группе и др. В газетных репрезентациях наряду с категоризацией применяется номинация, которая берёт в фокус внимания отдельных представителей коллективного актора, выражающих мнение коллектива (н-р, *один из организаторов акции Мирослав*). Портретирование таких акторов спускает репрезентацию межнациональных отношений с собственно государственного уровня на уровень наивного восприятия и толкования, который в большей степени соответствует ожиданиям и запросам читательской аудитории.

Вторая группа акторов связана с более широким историческим и современным контекстом, в который помещается репрезентируемое событие. Медийные ссылки на акторов исторических событий (н-р, *Красная армия, словацкая бригада партизан, 1-ый чехословацкий*

армейский корпус, советские войска) мотивированы соответствующими ссылками в оригинальном дискурсивном событии и представлены в виде прямых цитат из речи российского министра и других непосредственных акторов. Другой разряд участников межнациональных отношений принадлежит широкому контексту современности и включает как акторов самого высокого уровня абстракции, т. е. государства и международные организации (*Россия, Словакия, Украина, ЕС, НАТО*), так и более частных коллективных акторов (*Народ Донбасса; Новороссия; бандеровцы; Крым; Запад; американские войска*).

Дискурсивное конструирование российско-словацких отношений происходит с привлечением иных сил, непосредственно не задействованных в репрезентируемых событиях. Их роль становится ясна в результате анализа **конфигурации социальных акторов**. В конструировании межнациональных отношений в СМИ выделяются два взаимосвязанных процесса: дискурсивное конструирование внутригрупповых отношений и дискурсивное конструирование межгрупповых отношений. Поэтому методика, предложенная для определения способов группирования акторов, включает два аспекта: 1) выявление прагмалингвистических средств, объединяющих социальных акторов в группу и конструирующих внутригрупповые отношения; 2) выявление прагмалингвистических средств, конструирующих внешние отношения данной группы с другими социальными акторами (группами) [13]. Прагмалингвистические средства **конструирования группы «Россия+Словакия»** охватывают:

1. лексику с семантикой единения, принадлежащую к разным частям речи (*совместные действия, давний партнер, контактов, вместе*);

2. синтаксические конструкции, сигнализирующие об объединении акторов в группы, например, «и-конструкция» с общим предлогом:

Сегодня у России и Словакии есть единая оценка тех событий и убежденность, что мы должны хранить память о них, не допуская искажения исторической правды. (РГ 05.04.2015);

3. лексику со значением положительных эмоций для выражения чувств, испытываемых одним актором по отношению к другому актору, причем в медиа ключевым средством конструирования группы являются указания на положительные эмоции словаков к России, а не России к Словакии, как во внешнеполитическом дискурсе. Цитируются слова официальных лиц Словакии, простых граждан-активистов, надписи с приветственных плакатов. Приводятся и журналистские суждения о межнациональных отношениях:

При этом к России у многих осталось хорошее отношение, и представить Москву в роли агрессора они просто не в состоянии. (РГ 05.04.2015)

Межгрупповые отношения (между Россией и ее противниками), изначально не заложенные в характере репрезентируемой ситуации, также дискурсивно конструируются в текстах. Поскольку группы «мы» и «они» являются взаимосвязанными категориями, указание на непринадлежность к группе «других» может рассматриваться как средство конструирования внутригрупповой принадлежности.

—...Флаг Словакии и Новороссии символизирует то, что братский словацкий народ с народом Донбасса. У власти на Украине сейчас находятся бандеровцы, это необходимо прекратить. (Известия 04.04.2015)

В данном контексте формируются группы, в одной из которых оказываются Россия, Словакия и Новороссия, в другой — Украина. Безусловно, для такой интерпретации высказывания необходимо понимание общеполитического контекста и знания о неприятии Россией на государственном уровне действий украинских властей в юго-восточных областях Украины. Другим медийным приемом, связанным с репрезентацией групп «мы» и «они», является **озвучивание в тексте мнений и убеждений противоборствующих сторон**, что создаёт впечатление объективности текста. Так, «Российская газета» отмечает участие в репрезентируемом событии наряду с про-российскими активистами группы, поддерживающей Украину.

Для более точного понимания механизмов, задействованных в разных типах дискурса, необходимо исследование значительного объема речевого материала, и в этом состоят перспективы исследования.

Список литературы:

1. Викулова Л.Г., Серебrenникова Е.Ф. Структуры и способы конструирования социальной реальности в медийном дискурсе (предметная область иммиграция) // Вестник НВГУ. — 2014. — № 4. — С. 10—16.
2. Кожемякин Е.А. Массмедиа и обратная связь: точка зрения социального конструкционизма // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. — 2013. — Т. 20. — № 27 (170). — С. 93—101.
3. Лекторский В.А. Можно ли совместить конструктивизм и реализм в эпистемологии? // Конструктивизм в теории познания / под ред. В.А. Лекторского. — М.: ИФРАН, 2008. — С. 36—37.
4. Луман Н. Реальность массмедиа. — М.: Канон+, 2012. — 240 с.
5. Скребцова Т.Г. Образ мигранта в современных российских СМИ // Политическая лингвистика. — 2007. — № 3(23). — С. 115—118.

6. Хилгартнер С., Боск Ч.Л. Рост и упадок социальных проблем: концепция публичных арен [Электронный ресурс] // Средства массовой коммуникации и социальные проблемы: Хрестоматия. Пер. с англ.: И.Г. Ясавеев. — Казань: Издательство Казанского университета, 2000. [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2008/2704> (дата обращения 27.07.2015).
7. Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, N.Y.: Verso, 1991. — 224 p.
8. Blommaert J., Verschueren J. *Debating Diversity: Analysing the Discourse of Tolerance*. London, NY: Routledge, 2002. — 233 p.
9. Hall S. *The Work of Representation*. In: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* / ed. by S. Hall. L.: Sage, 2003. — 440 p.
10. Hjarvard S. *The Mediatization of Society. A Theory of the Media as Agents of Social and Cultural Change* // *Nordicom Review*. — 2008. — № 29: 2. — Pp. 105—134.
11. Lirola M.M. *Approaching the Representation of Sub-Saharan Immigrants in a Sample from the Spanish Press* // *Critical Discourse Studies*. — 2014. — Vol. 11. — № 4. — Pp. 482—499.
12. Ostman J. *Border Journalism and the Articulation of National Horizons*. In: *Ideological horizons in media and citizen discourses: Theoretical and methodological approaches* / ed. by Birgitta Hoijer. Gothenburg: Nordicom, 2007. — 168 p.
13. Sowińska A., Dubrovskaya T. *Discursive construction and transformation of 'Us' and 'Them' categories in the newspaper coverage on the US anti-ballistic missile system: Polish versus Russian view* // *Discourse & Communication*. — 2012. — 6(4). — Pp. 449—468.
14. Sowińska A., Dubrovskaya T. *Discursive Strategies in the Media Construction of Poland, Russia and the USA in the Context of the Debate on the US Anti-Ballistic Missile Defense Shield in Polish and Russian Quality Papers*. In: Skrzypczak W., Fojt T. and Waciewicz S. (eds.) *Exploring Language through Contrast*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012. — Pp. 268—287.
15. Van Dijk T.A. *Critical Discourse Analysis*. In: Deborah Schiffrin, Deborah Tannen, & Heidi E. Hamilton (Eds.) *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell, 2001. — Pp. 352—371.
16. Van Dijk T.A. *News as Discourse*. Hove and London: Lawrence Erlbaum, 1988. — 200 p.
17. Van Dijk T.A. *Prejudice in Discourse*. Amsterdam: John Benjamins, 1984. — 173 p.
18. Van Leeuwen T. *The representation of social actors*. In: *Texts and Practices: Readings in Critical Discourse Analysis*. Carmen Rosa Caldas-Coulthard and Malcolm Coulthard (Eds.) London: Routledge, 2003. — Pp. 32—70.
19. Wodak R. *The Genesis of Racist Discourse in Austria since 1989* // *Texts and Practices: Readings in Critical Discourse Analysis*. Carmen Rosa Caldas-Coulthard and Malcolm Coulthard (Eds.) London: Routledge, 2003. — Pp. 107—128.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научное издание

**«В МИРЕ НАУКИ И ИСКУССТВА:
ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ,
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
И КУЛЬТУРОЛОГИИ»**

Сборник статей по материалам
ЛII международной научно-практической конференции

№ 9 (52)

Сентябрь 2015 г.

Подписано в печать 30.09.15. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 5,375. Тираж 550 экз.

Издательство АНС «СибАК»
630049, г. Новосибирск, Красный проспект, 165, офис 4.
E-mail: mail@sibac.info

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