



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№6(37)

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, КУЛЬТУРОЛОГИЯ И
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**

МОСКВА, 2020



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 6 (37)
Июнь 2020 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2020

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Н34

Председатель редколлегии:

Лебедева Надежда Анатольевна – доктор философии в области культурологии, профессор философии Международной кадровой академии, г. Киев, член Евразийской Академии Телевидения и Радио.

Редакционная коллегия:

Воробьева Татьяна Алексеевна – канд. филол. наук, доц. кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета, Россия, г. Череповец;

Назаров Иван Александрович – канд. филол. наук, ст. науч. сотр. Государственного Бюджетного Учреждения Культуры г. Москвы, "Музей М.А. Булгакова", Россия, г. Москва;

Монастырская Елена Александровна – канд. филол. наук, доцент, кафедра «Иностранные языки», Кемеровский технологический институт пищевой промышленности, Россия, г. Кемерово.

Н34 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:

сб. ст. по материалам XXXVII междунар. науч.-практ. конф. – № 6 (37). – М.: Изд. «МЦНО», 2020. – 88 с.

ISSN 2542-1271

Статьи, принятые к публикации, размещаются на сайте научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2020

Оглавление

Раздел 1. Искусствоведение	5
1.1. Изобразительное и декоративно–прикладное искусство и архитектура	5
ПРЕДМЕТНОЕ ПРОСТРАНСТВО И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЕГО ГРАФИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ Горелов Михаил Вячеславович	5
ДИЗАЙНЕРСКО-КОНСТРУКТИВНЫЕ ПРОЕКТНЫЕ РЕШЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ Горелов Михаил Вячеславович	16
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО СИБИРИ 1950-1970-Х ГОДОВ: Н. Д. ГРИЦЮК И ЕГО УЧЕНИКИ Коньков Илларион Евгеньевич	32
1.2. Музыкальное искусство	41
ПРЕЕМСТВЕННЫЕ НАУЧНЫЕ СВЯЗИ КАК ИСТОЧНИК МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ МЫСЛИ В ИЗУЧЕНИИ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА Варданян Алена Альфредовна	41
1.3. Театральное искусство	49
РОЛЬ ПЕРЕВОДА В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКЕ: О РАБОТЕ Т.Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИК С ДРАМАТИЧЕСКИМ ТЕКСТОМ Любимая Ирина Юрьевна	49
Раздел 2. Литературоведение	57
2.1. Журналистика	57
АВТОРСКОЕ “Я” И ПОЗИЦИЯ АВТОРА – КАК ФАКТОР ОРГАНИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ МЕДИА СРЕДЫ Эрмаматова Кумушбиби Расуловна	57
2.2. Русская литература	63
СПЕЦИФИКА ПОСТРОЕНИЯ ДИАЛОГА В РОМАНЕ БОРИСА АКУНИНА «АЛМАЗНАЯ КОЛЕСНИЦА» Икрам Тахаа Р.	63

Раздел 3. Языкознание	75
3.1. Германские языки	75
КОМИЧЕСКИЙ ЭФФЕКТ В ДИСКУРСЕ АМЕРИКАНСКОГО СИТКОМА Смирнова Екатерина Витальевна Тивьяева Ирина Владимировна	75
3.2. Теория языка	82
ВЕРБАЛИЗАЦИЯ ОТКЛОНЕНИЙ ОТ НОРМЫ ОЖИДАНИЯ Дзюба Анна Борисовна	82

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ПРЕДМЕТНОЕ ПРОСТРАНСТВО И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЕГО ГРАФИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Горелов Михаил Вячеславович

канд. искусствоведения, доцент,

*Московская Государственная художественно-промышленная академия
им. С.Г. Строганова,*

РФ, г. Москва

SUBJECT SPACE AND METHODOLOGICAL BASES OF ITS GRAPHIC EXPRESSION

Michael Gorelov

Candidate of Art History,

Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganov,

Russian Federation, Moscow

Аннотация. В представленном материале рассматривается взаимосвязь предмета изображения и пространственной среды в рамках профессиональной подготовки по рисунку в высшей художественно-промышленной школе. Определяется значимость пространства по степени глубины и развитие графических характеристик объекта изображения в контексте аналитического восприятия его формы и раскрытия композиционных структурных качеств. Подчеркивается, что восприятие

студентом трехмерности объекта рисования способствует более целостному видению и отражению всего замысла работы, построению пространственной структуры любого графического содержания. В статье указаны программные задания, которые способны наиболее полно раскрыть задачи, стоящие перед учащимися, тем более, что указанные задания прошли свою практическую апробацию в системе художественного образования.

Abstract. The article deals with the relationship between the subject of the image and the spatial environment in the framework of professional training in drawing at the higher school of art and industry. The significance of space in terms of depth and the development of graphic characteristics of the image object in the context of analytical perception of its shape and disclosure of compositional structural qualities is determined. It is emphasized that the student's perception of the three-dimensionality of the drawing object contributes to a more complete vision and reflection of the entire idea of the work, the construction of a spatial structure of any graphic content. The article specifies the program tasks that are able to most fully disclose the tasks facing students, especially since these tasks have passed their practical testing in the system of art education.

Ключевые слова: рисунок; трехмерное пространство; предметный план; созерцательное и созидательное отношение.

Keywords: drawing; three-dimensional space; object plan; contemplative and creative attitude.

Современный мир многообразен. Освоение его человеком зависит от жизненного опыта. Субъективное представление о нем создает наша житейская практика, удовлетворяя нас наглядными внешними качествами составляющих его предметов. Объективная сторона познания требует более пристального их изучения, анализа, выводов и открытия новых свойств, качеств с последующим применением познанного в своей практической деятельности – созидательном творчестве. Так появилось искусство дизайна, искусство созидания, и природа остается нашим вечным учителем.

Это сложное переплетение созерцательного и практического отношения к действительности в дальнейшем приобрело свои четкие жизненные позиции, а в области искусства – как созерцательное и созидательное творчество: искусство передавать и само творение нового мира вещей. Если подходить к изобразительному творчеству в высшей художественно-промышленной школе с этих позиций, то можно определить их требования.

1. *Созерцательные* – как видение и передача своих переживаний, чувств (субъективная субстанция – создание изображения предмета, его среды);

2. *Созидательные* – не только как определенное видение, осмысление, но как создание нового предмета реальности (объективная субстанция – создание объекта второго бытия).

Таким образом, определяются специфические требования к высшим художественно-промышленным школам по изучению действительности, исходя из итоговых результатов деятельности художника-созерцателя и художника-созидателя, школы академического направления и школы художественно-промышленного профиля со своими конкретными задачами и позициями в методике обучения рисованию. Создание любого предмета есть предметное познание, соответственно, предметное рисование становится аналитической системой обучения. При этом нельзя забывать, что изображаемый предмет является частью предметной действительности, он связан с ней, он существует в ней, он олицетворяет эту действительность, и поток информации мы получаем от непосредственного восприятия её, что созвучно с академической направленностью. В этом наше единство двух художественных систем школ – строго академической и дизайнерской [2, с. 26].

Изучение предмета, как и явления физического рода, заключается прежде всего в анализе, разборе его формы. При этом сама форма рассматривается не только внешним очертанием поверхности предмета, его силуэтом, представляющим собой двухмерное восприятие, но это суммарность всех его поверхностей – форм, плоскостей, создающих полное восприятие предмета как объема, который выступает уже в своем реальном трехмерном измерении. На практике наблюдается только его половина и вторую часть мы должны домысливать. В этом и заключается парадокс нашего житейского (бытового) отношения к действительности, представляющей объема предметов обычно в двухмерном, половинчатом, силуэтном определении; мы такими их видим на относительном расстоянии, суммирующем в общем силуэтном пятне и его глубинный размер, который практически не замечаем, редко выделяем. Подобное восприятие присуще субъективному отражению действительности, на нем и строится вся практическая деятельность и существующая ныне изобразительная система обучения.

Аналитический, созидательный подход, утвердившийся в системе дизайн-образования, требует более близкого, контактного отношения к предмету. Тогда значение глубины, трехмерности объема становится основной задачей познания формы предмета. В этом отличия и принципиальные позиции обозначенных художественных школ, в этом их разные цели обучения рисунку и методические направленности [1, с. 182-183].

Через трехмерность предмета познается предметное пространство, пространственное окружение группы предметов, зрительное проявление их объемов и форм в увеличивающихся глубинах, т. е. проводится аналитическая работа по восприятию формы предмета в разной пространственной среде. Это определяет профессиональные позиции будущих художников-созидателей, художников-творцов. При этом практическая связь с природой, с деятельностью в ней никоим образом не исключается. Созерцательная степень познания всегда проходит в общей методической программе аналитического обучения. Их синтез является конечным результатом всех учебных работ от младших курсов до последнего, является итоговым результатом нашей повседневной жизненной практики познания (в отличие от науки). Анализируя различные методические подходы в школах учебного рисования по трактовке трехмерного изображения формы предмета на плоскости листа, мы, педагоги, порой сталкиваемся с проблемой его изображения: или воспринимать предмет как силуэт-знак, символ, или плоскость листа следует представлять иллюзией предметного пространства – "окном в мир"? И объективность действительности определяет задачи предметного восприятия в создании адекватного объекта в отличие от его изобразительного субъективного повтора [3, с. 248].

Эта проблема нашла свое отражение на характере учебного рисунка. С академическим его объединяют только методические программные задачи, однако, цели стали разные: это стал аналитический рисунок, рисунок изучения предметно-пространственной формы, рисунок воспитания пространственного мышления, пространственного воображения, образного восприятия. Применение различных законов, схем, условностей диссонирует часто с художественностью передачи, что становится художественным недостатком. В этом просматривается ряд причин, связанных с иной спецификой восприятия и изображения, а именно: создание объекта реалии в условном пространстве листа, умение изображать его в разных пространственных ситуациях (по заданию) как созидательный вариант своего решения, замысла, а не конкретного, частного созерцания, что уведит рисунок от точной копии, от субъективной оценки бытового восприятия. В аналитическую задачу входит формирование предметного пространства с учетом дополнительных требований, создающих различные пространственные комбинации монументально-декоративного плана (живопись, скульптура), декоративно-прикладной пластики, дизайна.

Связь предмета с пространством, его определение и значимость диктуют четкую закономерность его развития и представления в заданных пространственных окружениях: интерьерах, экстерьерах, движениях

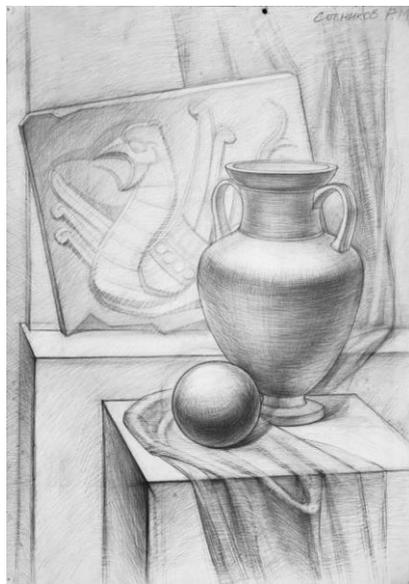
и эпицентрах своей статики (памятниках, объединяющих площадь, камерных композициях малого пространства, росписях, в прикладных вещах, в дизайне). Таким образом, предмет представляется не только в своем тактильном качестве, частный образ его становится функцией нашего бытового контакта и разнообразного решения. "Образ в себе" заменяется "образом для всех", объективным, знаковым, общедоступным. В этом основное различие созерцательного и созидательного отношения, станкового и монументального искусства [5, с. 107].

Значение роли предмета в организации пространства и влияние пространства на его форму определяют задачи курсов изучения и анализа структуры композиции. Любой предмет имеет свое пространство, охватывающее его по периметру. С увеличением расстояния до предмета расширяется его пространственное окружение, которое определяется условной "предметной плоскостью"; она организует "блок" предметного пространства на плоскости листа, его расположение и ракурсное раскрытие. Мы как бы расширяем пространственный "блок", рисуя изображение. Он может расширяться до бесконечности, но всегда ограничивается возможностями нашего глаза, а в учебном рисунке – условиями заданий и выражается в условности его определения и восприятия. Данное явление нашло отражение в закономерности передачи предметной среды в условном ограниченном пространстве, в её условном плановом решении. Наша точка зрения – линия горизонта и связанное с ней ракурсное развитие предметной плоскости становятся главными определителями данного пространственного объема с соответствующим отношением к представляющим его предметам, их масштабу, расположению и значимости.

Конечно, мир – это безграничное пространство, оно необозримо и неосязуемо. Только наличие предметной среды (предметов), составляющей обозреваемый участок некоего пространства, дает частное представление о нем, как знаки, явления; лишь они при ближайшем рассмотрении могут дать полное представление о себе: предметы близко воспринимаются четко, детально, объёмно относительно далее расположенных. Данную зависимость восприятия предметной среды можно рассмотреть по системе условного трехпланового удаления предмета от зрителя с соответствующими графическими решениями формы предмета в различных плановых глубинах.

Первый (передний) план представляет условное пространство, ограниченное "блоком" предмета в номинальном пространстве листа и масштабом самого предмета к этому пространству. При тактильном восприятии наиболее ярко раскрывается реальная трехмерность формы предмета, лепка её поверхностной пластики, четкий контур и силуэт.

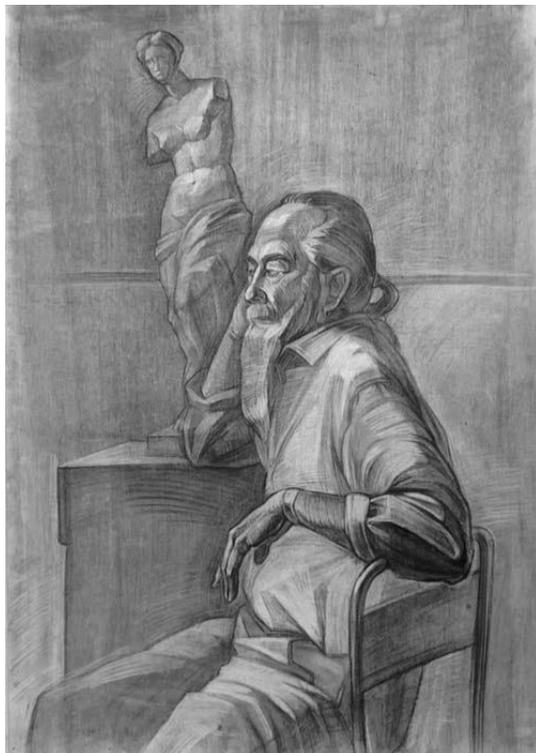
При этом на первом плане форма предмета выглядит детально и несколько смягчается, ступеневывается, обобщается по глубине условного "блока", определяя тем самым свое развитие в глубину (третье измерение). (Рис.1). Эта условность всегда сохраняется как средство изображения объема предмета при воздействии воздушной перспективы на раскрытие его трехмерной глубины. Надо отметить, что ракурсные искажения формы предмета и его пространства рассматриваются на первом плане наиболее ярко и выразительно. Этим надо широко пользоваться и в стадии изучения предмета, и в творческих решениях. В системе программы обучения рисунку в высшей художественной школе, в различных дизайнерских вузах нашей страны, основными заданиями предусмотрены изучение аналитики предметной среды, поведению в ней предмета или групп предметов. Здесь же рассматриваются вопросы движения предмета, его ракурсные искажения, дается индивидуальная характеристика предмету: пропорции, конструкция, анатомические и пластические качества, внутренние ритмические связи, пространственные взаимоотношения частей, деталей. Основными заданиями являются натюрморт из геометрических тел, части фигуры человека, фигура в простом и сложном движениях.



**Рисунок 1. Рисунок натюрморта.
Работа студента 1 курса МГХПА им. С.Г. Строганова**

Здесь следует сделать вывод: объективная адекватность предмета в изображении должна достигаться правильным построением его только при реальном восприятии третьего размера – глубины в ограниченном "блоке" условной пространственной среды, когда пространственное восприятие создает о предмете объективное представление. Это придает предмету иную трактовку, по иному раскрывает его стороны и индивидуальные качества, создает реальный образ, новые открытия, внутреннюю жизнь, полнокровную и ёмкую; предмет выступает частным объектом нашего восприятия, с психологическим подходом в творческом представлении. И физиология глаза прекрасно справляется с этой задачей, представляя близкий предмет в его объемном виде, создавая тактильный образ.

При расширении предметной среды предмет может рассматриваться объемом 1 и 2 плана. Отсюда к нему и соответствующее отношение. Если проанализировать относительную зависимость глубины пространства предмета к глубине пространства самой предметной ситуации, то получим следующее. С увеличением этого средового пространства предмет приобретает относительно уплощенный характер. (Рис.2). С нарастающей глубиной "блока" предметного пространства активнее сокращаются глубинные размеры предметов относительно фасадно раскрытых объемов, и предмет уже воспринимается как силуэт. Этим и объясняется наше зрительно-практическое восприятие мира как плоскостное, силуэтное. И если в практике жизни предметы в основном мы воспринимаем на расстоянии, то и воспринимаем их плоскими, двухмерными, не отдавая себе отчета каким-то незначительным проявлениям глубинных размеров, порой совмещая, смешивая их с фронтальными. Отсюда рисование по контуру – общая ошибка всех начинающих художников. Поэтому нельзя забывать: предмет – трехмерная объемная форма, но которая по степени удаления зрительно теряет свой глубинный размер пропорционально увеличению расстояния до него. Чем дальше предмет, тем площе воспринимается его форма. "Если рассматривать лист не как "окно в пространство", а как изобразительную плоскость трехмерного рельефа, то пространство становится как бы сжатым по глубине, где и предмет рассматривается соответственно" [4, с. 76].



***Рисунок 2. Рисунок сидящей фигуры в окружении предметов.
Работа студента 3 курса МГХПА им. С.Г. Строганова***

Вывод здесь следующий. С увеличением расстояния до предметного "блока" увеличивается, расширяется и само пространство, появляется новое предметное окружение. Предмет изображения становится силуэтно-знаковым. Предмет на втором плане сохраняет свое относительно четкое восприятие, но теряет объемное выражение формы – третье измерение. Это объясняет условность иллюзорного пространства листа. Иными словами, чем ближе предмет на первом плане, тем дальше воспринимается глубина пространства, соответственно, чем объемнее изображается форма предмета, тем глубже должно быть это пространство, выстраиваемое с помощью линейной перспективы и обобщением формы предмета по глубине. Основными заданиями в решении данного вопроса могут быть постановки: фигура в окружении предметов, лежащая фигура, постановка из двух фигур (человек).

Включение третьего плана раздвигает границы предметного окружения, предмет уже не рассматривается в своем пространственном "блоке", а является частицей огромного пространственного объема: расширяются плановые границы пространства, предмет же теряет свое значение, изображение его представляется силуэтным, по мере удаления в глубину теряется его контрастность, четкость, постепенно превращаясь в знаковое определение – образ. (Рис.3).



**Рисунок 3. Рисунок интерьера.
Работа студента 4 курса МГХПА им. С.Г. Строганова**

Большой пространственный объем включает самого зрителя, и возникает несколько иное восприятие пространства – пространства не вокруг предмета, а пространство с предметами, и зритель становится одним из объектов пространственной среды. Интерьерные, экстерьерные постановки по-иному решают перспективное развитие предметов, подчиняя их круговое раскрытие единой точке зрения. Нарушение данного условия предопределяет возникновение панорамного изображения, когда вариант появления нескольких точек зрения неизбежен. В художественной практике фронтальное изображение с несколькими точками зрения применяется в решении архитектурного фриза, больших плоскостей многофигурных композиций; в иконописной практике сферические доски и подкупольные пространства – своды представляют разный силуэтный рисунок образов святых, создавая эффект их движения; в проектной архитектуре используется условный приём в изображении фронтальной перспективы с развитием предметной среды строго по фасаду (горизонтальные линии строго параллельны), где сокращение боковых сторон предметов определяется единой точкой схода. Учебные задания на раскрытие этой методической тематике в высшем художественно-промышленном образовании следующие: предмет в интерьере, пространство с предметами, где рассматриваются отношения к предмету первого, среднего (интерьер, экстерьер) и дальнего планов большой глубины пространства.

Подытоживая данный блок статьи, следует отметить следующее. Развитие пространственных закономерностей всегда выражается через форму предмета, ее трехмерность и значимость. Пространство предмета и предметы первого, второго и глубокого планов предметного пространства должны изображаться дифференцированно, определяя своим решением целостность пространственного объема. Сохранение главного назначения предмета (фигуры человека) может быть только в условном решении окружения или привязкой его к первому плану пространства. В композиционном размещении предметов на изобразительной плоскости листа необходимо различать масштаб предмета с его расположением в общем пространстве как причастность ко всем планам. Это относится к предметам как малым по размеру, так и крупным, также к фигуре человека.

И предмет, и фигура человека – объекты нашего пристального изучения, растворяясь в огромном пространственном "блоке", теряют свою значимость, становясь второстепенной единицей, декоративным украшением, знаковой принадлежностью, частью фона. Их силуэтные, порой знаковые определения являются штрихом, дополнением в создании единства, целостности глубокого пространства и композиционного

решения. Это наше реальное отношение к действительности, наше субъективное качество в определении объективности жизни является тем порогом, когда научные, аналитические, объективные познания предметно-пространственной действительности переходят в наши субъективные отношения и выражения в изобразительной практике: в творческих интерпретациях, поисках и находках, таланте и мастерстве, в своем "я", которые определяют деятельность художника, его стиль, искусство. Творчество также имеет свои условности и закономерности, но рассматриваются они с других, скорее противоположных позиций, нежели с позиций школы с её необходимыми знаниями и нормативностью учебного процесса [5, с. 118].

Свобода творчества – это полное раскрепощение от "всего и вся", это подсознательное, интуитивное чувство, внутреннее состояние, потребность. Это взрыв эмоций, фантазий, переживаний, взлетов и падений. И накопленный за годы обучения опыт, знания и мастерство являются тем базовым багажом – трамплином, с которого определяется первый прыжок в активную творческую жизнь. Путь познания, путь раскрытия всех качеств предмета, которые в предметной ситуации и при воздействии пространственной среды окружения приобретают свои пластические и значимые перевоплощения, есть объяснение разнообразия нашего субъективного восприятия действительности, её постоянных перемен [5, с. 129].

И процесс изучения, аналитика, а не иллюстрации, должен раскрывать предмет с объективной стороны его сущностью, трехмерностью, что и является задачами высшей школы художественно-промышленного обучения в области рисунка.

Список литературы:

1. Атавин Ю.А. Предмет и пространство в учебном рисунке - М. : МГХПУ, 2004. – 252 с.
2. Власов В.Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве : Учебник для вузов. — СПб. : Изд-во СПбГУ, 2017. – 264 с.
3. Любимов В.В. Психология восприятия: учебник – Москва: Эксмо : ЧеРо : МПСИ, 2007. – 472 с.
4. Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре / Составитель Е.С. Левитин. — М.: Книга, 1986.
5. Фаворский В.А. Воспоминания современников. Письма художника. Стенограммы выступлений. — М.: Книга, 1991. – 384.

ДИЗАЙНЕРСКО-КОНСТРУКТИВНЫЕ ПРОЕКТНЫЕ РЕШЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Горелов Михаил Вячеславович

канд. искусствоведения, доцент,
Московская Государственная художественно-промышленная академия
им. С.Г. Строганова,
РФ, г. Москва

DESIGN AND CONSTRUCTIVE DESIGN SOLUTIONS IN THE WORKS OF LEONARDO DA VINCI

Michael Gorelov

Candidate of Art History,
Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganova,
Russian Federation, Moscow

Аннотация. В данной статье рассматриваются мультидисциплинарные особенности творчества Леонардо да Винчи, относящиеся к инженерно-конструктивной специфике современного дизайна. Исследуемая область его творчества акцентируется на поисках формальной выразительности и технической составляющей его проектно-исследовательской деятельности. Отмечается трансформация вектора его творчества от живописи до проектной тематики самого разнообразного спектра – от архитектуры и предметного конструирования до крупных промышленных проектов. Подчеркивается неразрывная взаимосвязь мировоззренческих установок великого Мастера с его изобретательским гением и способностью аналитического восприятия действительности, с ее скрупулезностью изучения и провидческим даром.

Abstract. This article discusses the multidisciplinary features of Leonardo da Vinci's work related to the engineering and structural specifics of modern design. The research area of his work focuses on the search for formal expression and the technical component of his design and research activities. The author notes the transformation of the vector of his work from painting to design topics of the most diverse spectrum – from architecture and object construction to large industrial projects. The author emphasizes the inextricable relationship of the worldview of the great Master with his inventive genius and analytical perception of reality, with its thoroughness of study and visionary gift.

Ключевые слова: Леонардо да Винчи; техническое открытие; эскизный чертёж; инженерно-конструкторская мысль.

Keywords: Leonardo da Vinci; technical discovery; sketch drawing, engineering and design thought.

Леонардо да Винчи (15 апреля 1452 – 2 мая 1519) – был знаменитым итальянским архитектором эпохи Возрождения, музыкантом, изобретателем, инженером, скульптором и гениальным художником. В эпоху Возрождения было много гениальных скульпторов, художников, музыкантов, изобретателей. Леонардо да Винчи сильно выделяется на их фоне. Он создавал музыкальные инструменты, ему принадлежит множество инженерных изобретений, писал живописные полотна, скульптуры и многое другое. Леонардо широко известен своими уникальными картинами, такими как, «Мона Лиза» и «Тайная вечеря». Он также знаменит своими многочисленными изобретениями. К тому же, он помог в развитии анатомии, астрономии и градостроительства. Сегодня многие учёные до сих пор ломают голову над наследием, оставленным великим человеком прошлой эпохи.

Леонардо да Винчи предсказал многое, и ещё большее предвидел, создавая свои уникальные шедевры и поражая широтой знаний и мысли. Бесспорно, его вклад в науку, в ее отрасли – многогранен и интересен как раз тем обстоятельством, что многие его инженерные, сейчас говоря современным языком, "дизайнерские" решения, явились прототипами механизмов, аппаратов, архитектурных новшеств, появившихся и нашедших свое применение значительно позже, в XIX – XX веках. А некоторые чертежи и конструкции до сих пор остались загадкой даже для современных конструкторов и ученых.

Какие были характерные черты искусства до Леонардо? Рождаясь в среде обеспеченных, обличенных властью, оно полностью отражало их интересы, их мировоззрение, их взгляды на человека, на мир. В основе произведений искусства лежали религиозные идеи и темы: утверждение тех взглядов на мир, которым учила церковь, изображение сюжетов из священной истории, внушение людям чувства благоговения, преклонения перед «божественным» и сознания собственного ничтожества. Господствующая тематика определяла и форму. Естественно, что изображение «святых» было весьма далеко от изображений подлинных живых людей, поэтому в искусстве господствовали схемы, надуманность, статичность. Люди на этих картинах были своего рода карикатурами на живых людей, пейзаж фантастичен, краски бледны и невыразительны. Правда, ещё до Леонардо его предшественники, в том числе и его учитель Андреа Верроккио, уже не удовлетворялись шаблоном и пытались

создавать новые образы. Уже они начали поиски новых методов изображения, начали изучать законы перспективы, много думали над проблемами достижения выразительности изображения [1, с. 65].

Однако эти поиски нового не давали больших результатов и прежде всего потому, что у этих художников не было достаточно ясного представления о сущности и задачах искусства и знания законов живописи. Поэтому-то они и впадали то снова в схематизм, то в столь же опасный для подлинного искусства натурализм, копирование отдельных явлений действительности. Значение революции, произведенной Леонардо да Винчи в искусстве и в частности в живописи, определяется прежде всего тем, что он был первым, кто четко, ясно и определённо установил сущность и задачи искусства. Искусство должно быть глубоко жизненным, реалистическим. Оно должно исходить из глубокого, тщательного изучения действительности, природы. Оно должно быть глубоко правдиво, должно изображать действительность такой, какова она есть, без всякой надуманности, фальши. Действительность, природа прекрасна сама по себе и не нуждается ни в каком приукрашивании. Художник должен тщательно изучать природу, но не для слепого подражания ей, не для простого копирования её, а для того, чтобы, поняв законы природы, законы действительности, создавать произведения; строго соответствующие этим законам. Создавать новые ценности, ценности реального мира – вот назначение искусства. Этим объясняется и стремление Леонардо связать искусство и науку. Вместо простого, случайного наблюдения он считал необходимым систематически, упорно изучать предмет. Известно, что Леонардо никогда не расставался с альбомом и заносил в него рисунки и зарисовки [2, с. 34]. Он изучал мир такой, какой он есть. Он анализировал мир и видел его в своем сознании таким, каким он должен стать.

В наши дни можно отметить наиболее известные и ценные открытия учёного и художника.

1. Наибольший вклад он сделал в механику, это видно из множества его рисунков. Леонардо да Винчи исследовал падение тела, центры тяжести пирамид и многое другое.

2. Он изобрел автомобиль, сделанный из дерева, который приводили в движение две пружины. Самоходная тележка, предположительно предназначенная для театрального использования, была разработана Леонардо для перемещения без толкания с помощью человека. В механизме автомобиля был предусмотрен тормоз и рулевое управление.

3. Он придумал скафандр, ласты и подводную лодку, а также способ погружения на глубину без применения скафандра со специальной газовой смесью. Обычно при словосочетании «подводная лодка»

представляется Наутилус из произведений Жюль Верна. Однако еще в 1515 году Леонардо да Винчи создал чертеж собственной подводной лодки. Она была предназначена для того, чтобы топить вражеские корабли и управлялась одним человеком, который находился в небольшой рубке.

4. Изучение полета стрекозы привело к созданию нескольких вариантов крыльев для человека. Эксперименты оказались неудачными. Однако потом учёный придумал парашют. Хотя создание первого парашюта часто приписывают французу Луи-Себастьяну Ленорману в 1783 году, были найдены доказательства, свидетельствующие о том, что итальянский гений был первым и в этой области. Его эскиз сопровождается аннотацией: «Если у человека есть палатка из льна, у которой все отверстия закрыты, и она будет двенадцать локтей в ширину и двенадцать в глубину, он сможет броситься вниз с высоты большого роста без каких-либо травм» [3, с. 21].

5. Он занимался разработками в военной отрасли. Одним из его предложений были колесницы с пушками. Он придумал прототип бронетранспортера и танка.

6. Много разработок Леонардо да Винчи сделал в строительстве. Арочные мосты, осушительные машины и подъемные краны – это все его изобретения [3, с. 23-24].

Мастер многое зашифровывал, чтобы не подавать идеи раскрытыми, а слегка подождать, пока человечество до них «дозреет, дорастёт». Одинаково хорошо владевший обеими руками, да Винчи писал левой, мельчайшим шрифтом, нередко справа налево, а часто и в зеркальном отображении. Загадки, метафоры, ребусы – вот что встречается на каждой строчке, в каждом произведении. Никогда не подписывая своих работ, Мастер оставлял свои знаки, заметные лишь внимательному исследователю. Например, через много столетий учёные обнаружили, что присматриваясь к его картинам, можно обнаружить символ взлетающей птицы [7, с. 105].

Идея рассеивания визуального пространства, в живописных кругах называемая "сфумато", принадлежит также великому итальянцу. Если приглядеться к полотнам автора, все предметы не обнаруживают чётких граней, тут как в жизни: плавное перетекание одних образов в другие, размытость, рассеивание – все дышит, живёт, пробуждая фантазии и мысли. Кстати, Мастер частенько советовал упражняться в таком видении, вглядываясь в пятна от воды, грязевые наплывы или горки пепла. Частенько он специально окуривал рабочие помещения дымом, чтобы видеть в клубах то, что скрыто за гранью разумного взгляда [6, с. 83]. Посмотрите на знаменитую картину – улыбка «Моны Лизы» под разным

углом то нежная, то чуть надменная и даже хищная. Знания, почерпнутые благодаря изучению многих наук, давали Мастеру возможность изобретать совершенные механизмы, которые становятся доступны только сейчас. Например, это эффект распространения волн, проникающая сила света, колебательное движение... да много чего ещё предстоит разбирать даже не нам, а нашим потомкам. Ну, а известный компьютерным графикам-дизайнерам эффект "сфумато" входит в обязательную опцию профессиональных программ Adobe Photoshop и Fractal Design Painter.

В технических набросках автора встречается много аналогий. Преимущество перед точностью, когда из двух заключений ума вытекает третье – это неизбежность любой аналогии. А в причудливости и проведении совершенно умопомрачительных параллелей да Винчи нет равных до сих пор. Так или иначе, все его работы имеют какие-то идеи, не соотносящиеся друг с другом: знаменитая иллюстрация «золотое сечение» – одна из них. С расставленными и разведенными конечностями человек вписывается в круг, с сомкнутыми в квадрат, а чуть приподняв руки – в крест [5, с. 27]. Вот такая своеобразная «мельница» и дала флорентийскому художнику идею создания церкви, где алтарь помещен точно посередине, а молящиеся стоят кругом. Кстати, эта же идея пришлась по вкусу инженерам – так появился шариковый подшипник.

Техника, инженерные науки и дизайн неразрывно связаны между собой. Современные технологии и знания в различных областях промышленного производства немислимы без эстетически осмысленной формы, предлагаемой дизайнером. Данное профессиональное единство стало широко известным еще в начале XX столетия и получило практическую апробацию на многих промышленных предприятиях в Европе, Америке, Японии. Обычной практикой с тех пор стало содружество дизайнера, техника-инженера, маркетолога и психолога, но феномен Леонардо заключался в том, что он совмещал в себе по крайней мере, три из этих специализаций. Он не торговал своими изобретениями, справедливо полагая, что, несомненно в будущем, они найдут свое применение в истории человечества. Он не ошибся. Человечеству лишь требовалось определенное время для осмысления.

В Италии этот незатейливый предмет (Рис. 1) до сих пор иногда называют «Леонардо». Этот ручной пресс для чеснока дошел до XXI века практически в том виде, в котором и был задуман своим создателем.

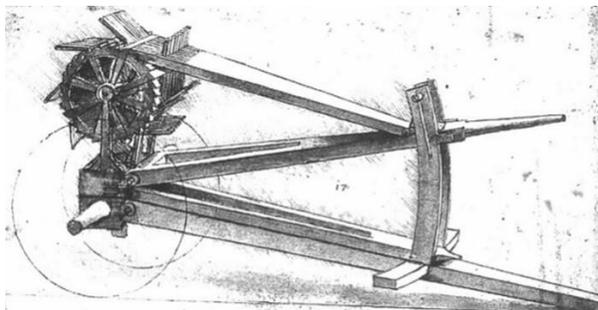


Рисунок 1. Чертеж ручного пресса

Следующее изобретение – шлюз (Рис. 2). Этот тип шлюза до сих пор используется практически на любом канале или водном пути. Дизайн Леонардо был эффективным, и выполнял свою работу точно так, как хотел изобретатель. Шлюз состоял из двух створок, расположенных под углом 45 градусов, которые встречались в одной точке. Они напоминали по форме букву V. Когда встречный поток воды ударял в них, то створки плотно сдвигались. В нижней части больших ворот Леонардо предлагал сделать маленькие шлюзовые ворота, запирающиеся на засов [4, с. 52]. Это позволило бы впустить столько воды, сколько нужно для выравнивания давления с обеих сторон больших ворот.

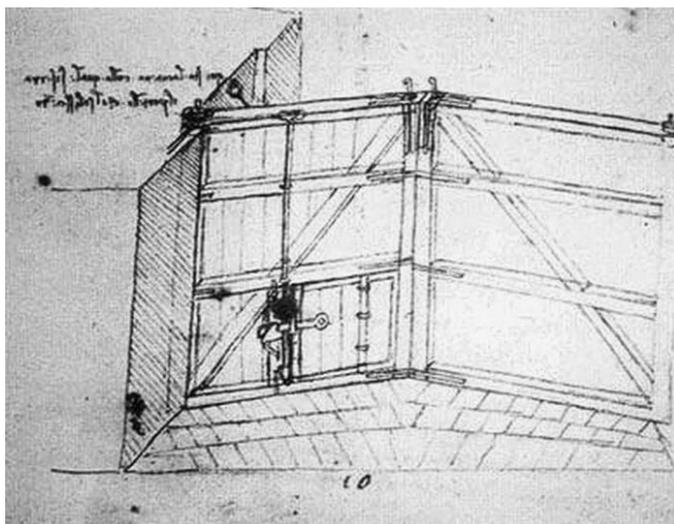


Рисунок 2. Чертеж речного шлюза

Будучи разносторонне одаренным человеком Леонардо да Винчи интересовался музыкой. И создал музыкальный инструмент – "пианолу", который крепился к поясу музыканта специальным устройством (Рис. 3). Таким образом у человека были свободны обе руки и он мог играть на пианоле на ходу. При этом был задействован сложнейший механизм, который отвечал за постоянный контакт смычка из конского волоса со струнами [3, с. 70]. Звук, извлеченный из такого устройства, был похож на звук скрипки.



Рисунок 3. Современное фото пианолы

Между 1498 и 1500 годами Леонардо разработал шарикоподшипник (Рис.4). Он создал его, чтобы уменьшить трение между двумя пластинами, которые будут соприкасаться в его другом знаменитом проекте – вертолете. В основе шарикоподшипника Леонардо лежало скользящее кольцо, внутри которого находились 8 гладких шариков. Каждый шарик мог свободно передвигаться, почти не соприкасаясь друг с другом.



***Рисунок 4. Макет шарикоподшипникового механизма,
созданного по чертежу Леонардо***

Спустя 100 лет после разработки Леонардо, Галилео Галилей также упомянул о ранней форме шарикоподшипника. И лишь в конце 18 века был получен патент на «современный» дизайн шариковых подшипников. Он был предоставлен англичанину Филиппу Вону [5, с. 93].

Человечество периодически страдает от различных эпидемиологических напастей. Вот и сейчас, в 2020 году, мир поразила коронавирусная инфекция, уносящая сотни тысяч жизней. Возможно, что и в недалеком будущем мы будем вынуждены сталкиваться с подобными инфекционными проявлениями всепланетного масштаба. В средние века Европа практически вымирала от чумы, холеры и прочих напастей. Естественно, Леонардо, как великий мыслитель и созидатель, полагал, что людям надлежит как-то спастись от смертельных вирусов. В течение XV века Европа все еще оправлялась от черной смерти – чумы, которая уничтожила более трети населения. Да Винчи заметил, что города ввиду большей плотности заселения, более уязвимы для чумы по сравнению с сельскими районами. Аналогия по сравнению с сегодняшней ситуацией вполне очевидная. Его ответом на подобную сложную проблему стал совершенно новый футуристический город, полностью спроектированный сверху донизу для обеспечения наилучших санитарных условий для жителей (Рис. 5).

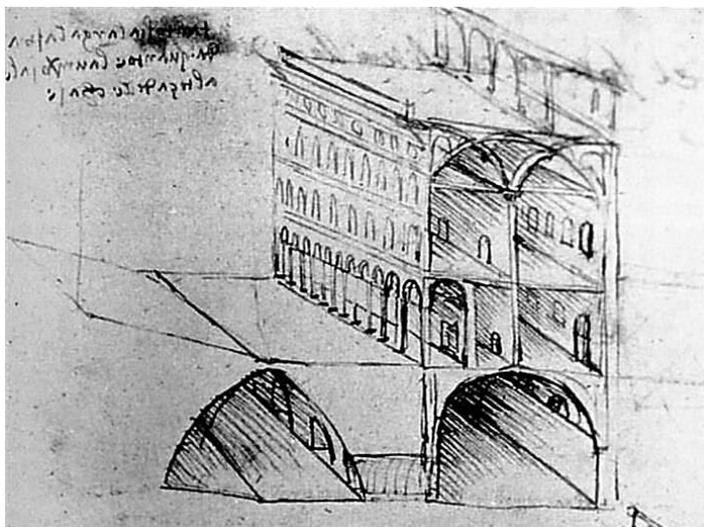


Рисунок 5. Эскиз-чертеж города будущего

Город будущего Да Винчи был разделен на несколько «слоев». Все, что считалось негигиеничным, должно было располагаться в нижнем слое, содержимое которого могло быть удалено через каналы. Каждая часть города могла пользоваться проточной водой благодаря сложной гидравлической системе, которая также послужила основой современной сантехники. Одновременно Леонардо мечтает о постройке «идеального» города с удобными, красивыми улицами и площадями, украшенными арками и фонтанами, со сложной системой подземных каналов, избавляющих жителей от грязи и зловония, столь обычных для городов того времени. Такой город обязательно должен находиться на берегу моря или реки. Улицы здесь, по мысли Леонардо, располагаются двумя ярусами, причём верхний ярус, расположенный на аркадах, предназначен только для пешеходного движения.

Верхние и нижние улицы в местах пересечения соединяются между собой лестницами, так что «тот, кто захочет пройти по всей площади, может для этой цели пользоваться верхними улицами. Кто хочет идти по нижним улицам, также может это сделать» [4, с. 58].

Большое внимание уделял Леонардо вопросам строительной техники. Он изучает отдельные элементы архитектурной конструкции – фундаменты, арки, стены, балочные перекрытия, – производит расчёты их прочности. Его интересует распределение нагрузок в разных частях постройки и правильная кладка фундамента, так как «первой и наиболее

важной вещью является устойчивость». Леонардо первому принадлежит требование рассматривать архитектурную конструкцию с точки зрения сопротивления материалов [4, с. 60].

Однако да Винчи, так и не мог найти покровителя, который поддержал бы его интересное, но очень дорогое начинание.

Леонардо да Винчи – первый в мире инженер, которому приписывают проекты пилотируемого полета. Открытия, сделанные Леонардо во время бесчисленных препараций крыльев птиц и летучих мышей, очевидны в проектах орнитоптера, устройства, которое летит, взмахивая крылатыми механизмами (Рис. 6).

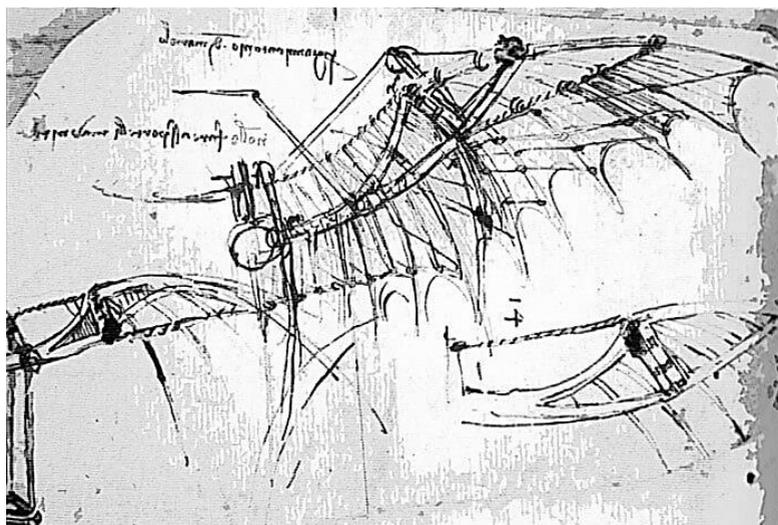


Рисунок 6. Эскиз орнитоптера - прообраза самолета

Согласно расчетам Леонардо для поднятия в воздух его орнитоптера (в различных изданиях его также называют махолетом) с человеком на борту необходимы птицеподобные крылья, длина которых достигает 12 метров.

Вес самой конструкции вместе с человеком при этом должен был составлять около 136 килограммов [2, с. 42].

Идея управляемого полета была в следующем:

1. Пилот должен был лечь сверху на центральную деревянную планку.

2. Шеей и головой он держался за полукруглый обод, а ногами – за задние ремни.

3. В таком положении можно было управлять дельтапланом при помощи рук или ног. Руками он бы держался за раму, а ногами нажимал бы на педали, одна из которых контролировала взмах крыльев, а вторая – их опускание.

Только лишь на проекте дельтаплана Леонардо не остановился. Известен другой его проект, задуманный в 1493 году – прототип вертикального летательного аппарата вместе с описанием воздушного винта. Этот винт должен был быть примерно 5 метров высотой, и радиусом в 2 метра. Его покрытие было бы сделано из железа. Аппарат должны были приводить в движение мускульные усилия четырех человек (Рис. 7) [7, с. 114].

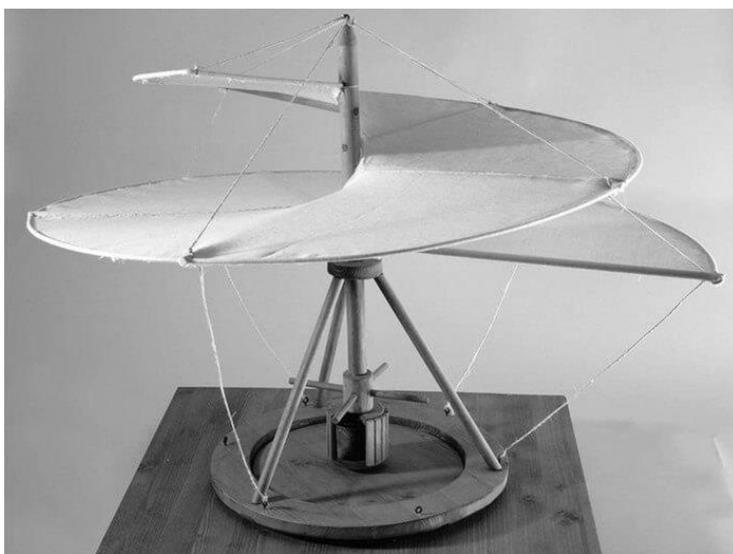


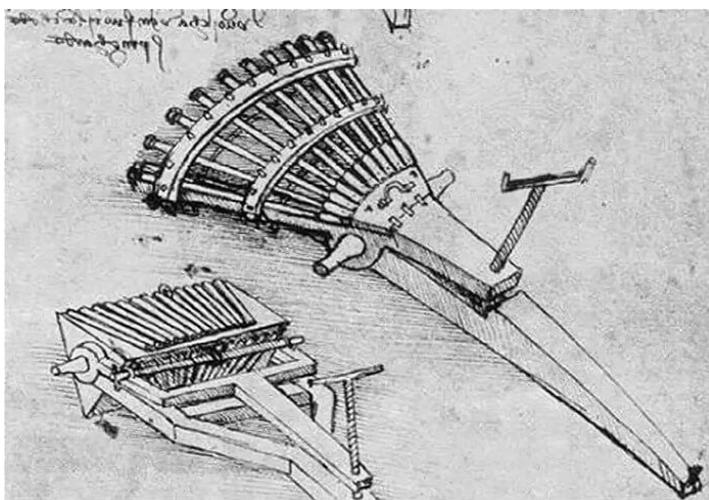
Рисунок 7. Фото макета вертолета, задуманного Леонардо

Большую часть своей жизни Леонардо да Винчи был очарован феноменом полета. Он проводил множество исследований, посвященных этой тайне природы, а в 1505 году написал Кодекс о полете птиц, содержащий как описание полета, так и чертежи его летающих аппаратов.

Ни небо, ни море не было преградой для гения Леонардо да Винчи. Он создал проект для первого водолазного костюма, задуманного как необычное оружие для поражения кораблей противника. Водолазный костюм должен был быть изготовлен из кожи, и в нем была специальная маска с двумя трубками (располагавшимися в области носа), которые

были соединены с пробковым водолазным колоколом, плавающим над водой. На груди подводного костюма располагался большой карман, который заполнялся воздухом. С его помощью водолаз мог всплыть на поверхность. Этот костюм демонстрирует удивительное сходство с системами, которые используются до сих пор. Также Леонардо разработал перепончатые перчатки, которые являются прототипом современных ластов [7, с. 121].

Леонардо был сильно взволнован неадекватностью ведения современных ему войн. В частности, он был расстроен временным интервалом между выстрелами из пушек, вызванным необходимостью перезарядки. Чтобы решить эту проблему он изобрел многоствольную пушку, состоящую из трех рядов по 11 малокалиберных пушек, установленных на треугольной вращающейся платформе с большими колесами (Рис. 8).



**Рисунок 8. Эскиз-чертеж многоствольного орудия,
проброзда пулемета**

Такое орудие можно было повернуть, и стрелять из одного ряда пушек, пока другой перезаряжался, а еще один – охлаждался. Интересно, что многоствольное залповое оружие фактически использовалось в различных формах еще до рождения да Винчи (подобно «Рибодекину», использовавшемуся во время Столетней войны). Однако 33-ствольный «боевой орган» да Винчи был больше похож на модели пулеметов 19-го века – например, на пулемет Гатлинга, который мог похвастаться более высокой скорострельностью без проблемы перегрева ствола [3, с. 87].

Раздвижной поворотный мост Леонардо был не только чудом инженерной мысли и огромным новшеством в военном деле, но и любопытным ранним примером архитектурного дизайна. Разработанный в 1480-х годах для герцога Сфорца, мост позволял войскам быстро пересекать реки, и его можно было легко собрать и перевезти для повторного использования в другом месте (Рис. 9). По сути, данный механизм используется в современных понтонах во многих армиях мира. Более того, ввиду своей компактности при транспортировке, несложной трансформации, это изобретение воистину явилось авангардом инженерно-конструкторской мысли.

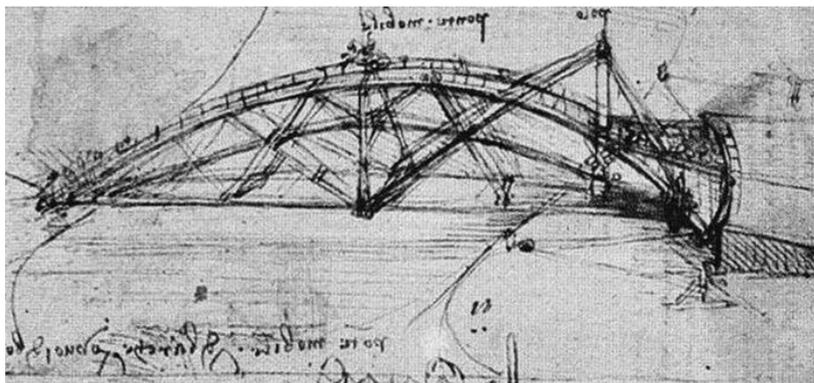


Рисунок 9. Проект моста с поворотным механизмом

В техническом плане предполагалось, что мост будет иметь противовес, который позволит сбалансировать конструкцию с обеих сторон. Что касается простоты транспортировки, то конструкция была разработана с использованием колес и канатно-шкивной системы для эффективного развертывания за короткий промежуток времени [4, с. 37].

Одним из немислимых конструкторско-художественных решений великого итальянца, причем осуществленной идеи при жизни автора, было проектирование и создание средневекового... киборга-робота. Звучит нереально, но данный факт вошёл в историю человечества, в историю науки (Рис. 10).

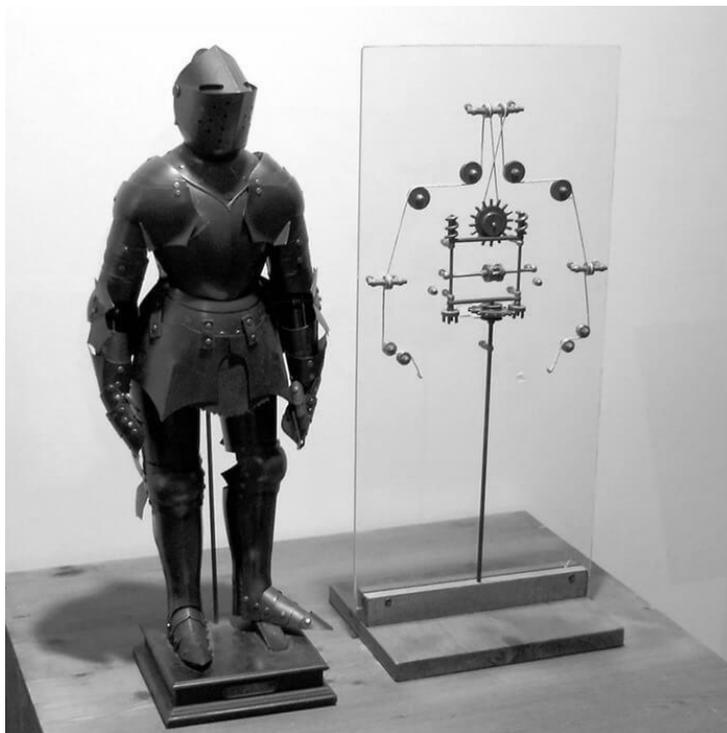


Рисунок 10. Макет робота и механизма, приводящего его в движение

Облаченный в тяжелые немецко-итальянские средневековые доспехи, механический рыцарь был задуман в 1495 году как человекоподобный автомат. Эта машина с внутренней системой шкивов, зубчатых колес, рычагов и шатунов, фактически была первым человекоподобным роботом в истории человечества. По некоторым данным, гениальное изобретение Леонардо да Винчи было представлено в Милане во время торжественного мероприятия, организованного герцогом Лодовико Сфорца. Робот, приводимый в действие внутренними механизмами (равномерно распределенными по туловищу и нижней части тела), предположительно, обладал способностью как садиться, так и вставать, в то же время демонстрируя свою способность двигать головой [5, с. 129]. Внутренняя система шкивов и рычагов в роботе-рыцаре имитировала анатомические наблюдения Леонардо о мышечной структуре человека (Рис.11).

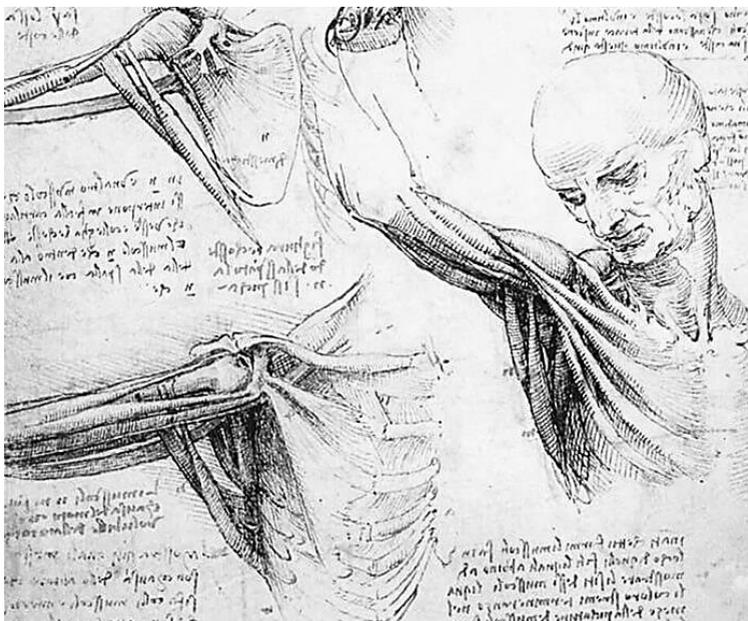


Рисунок 11. Эскизы мышечной анатомии человеческого тела

Всю глубину и мощь гения Леонардо оценили лишь тогда, когда обнаружили его неизвестные ранее труды. Архив художника содержит массу сугубо научных заметок. Многие из них проиллюстрированы рисунками – это анатомические зарисовки, чертежи боевых машин, лодок, мостов, машин и летательных аппаратов, частично рассмотренных в данной статье. После смерти Леонардо весь его архив отошёл по завещанию ученику художника, Франческо Мельци, который хранил эти бумаги как святыню. Около 1570 года Мельци умер. Записи Леонардо оказались разрознены, и никто толком не занимался их изучением вплоть до XIX века. Рукописи Леонардо — поистине невероятная удача для исследователя, документальное подтверждение его творческих поисков. До наших дней дошло 7200 страниц его записей и рисунков, чертежей. Одним из множества перекомпонованных рукописных сборников стал Codex Atlanticus (Атлантический кодекс), хранящийся сегодня в Милане, в Амброзианской библиотеке. Он состоит из 2238 страниц, Codex Arundel (Кодекс Арундела), хранящийся в Британской библиотеке, содержит 570 страниц записей. А вот Codex Leicester (Кодекс Лестера) состоит всего из 72 страниц, посвященных, главным образом, геологии и наблюдениям за водой, и эти листы никто не разъединял с тех пор, когда

на них писал Леонардо, то есть с 1508 по 1510 год; сейчас этот кодекс принадлежит Биллу Гейтсу [2, с. 146]. Всего существует 25 кодексов и разных собраний отдельных рукописных листов из тетрадей Леонардо, хранящихся в Италии, Франции, Англии, Испании и США.

Современные исследователи, из которых особо известен Карло Педретти, пытались установить хронологический порядок и датировку многих страниц, но эта задача весьма сложная еще и потому, что Леонардо иногда возвращался к старым, давно отложенным тетрадям и принимался делать в них новые записи, если находил свободное место. Благодаря этим архивам можно констатировать, что в сущности, Леонардо да Винчи представляет в своём роде единственный пример великого художника, для которого искусство не было главным делом жизни. Если в молодости он преимущественно внимание уделял живописи, то с течением времени это соотношение изменилось в пользу науки. Содержащиеся в них заметки в сочетании с бесчисленными рисунками, предающими мысли Леонардо да Винчи пластическую овеществленность, охватывают все бытие, все области знания, являясь как бы нагляднейшим свидетельством того открытия мира, которое принес с собой Ренессанс. В этих результатах его неустанной духовной работы явственно ощущается многоликость самой жизни, в познании которой художественное и рациональное начала выступают у Леонардо да Винчи в нерасторжимом единстве.

Список литературы:

1. Айзексон Уолтер. Леонардо да Винчи. – М.: Литагент Corpus, 2018.
2. Веццоли Алессандро. Леонардо да Винчи и его Вселенная. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019.
3. Капра Ф. Наука Леонардо. Мир глазами великого гения. – М.: София, 2011.
4. Михайлов Б. П. Леонардо да Винчи – архитектор. – М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1952. – 80 с.
5. Сеайль Г. Леонардо да Винчи как художник и учёный (1452–1519): Опыт психологической биографии / Пер. с фр. – М.: КомКнига, 2007. – 344 с.
6. Цёльнер Ф. Леонардо да Винчи 1452–1519: Полное собрание живописи и графики / Пер. с англ. И. Д. Глыбиной. – М.: Taschen; Арт-родник, 2006.
7. Леонардо да Винчи / Гениальный художник и учёный. – М.: Издательство «Клуб семейного досуга», 2002. – 143 с.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО СИБИРИ 1950-1970-Х ГОДОВ: Н. Д. ГРИЦЮК И ЕГО УЧЕНИКИ

Коньков Илларион Евгеньевич

доцент,

*Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
РФ, г. Санкт-Петербург*

SIBERIAN ART OF THE 1950-1970S: NIKOLAY GRIZUK AND HIS PUPILS

Konkov Illarion

Associated Professor of

*Saint Petersburg State University of Cinema and Television,
Russia, Saint Petersburg*

Аннотация. В статье проводится анализ творчества выдающего художника Н. Грицюка, в перспективе общей атмосферы искусства Новосибирска 1950-х - 1970-х гг. Кроме того, прослеживается связь сибирского искусства с русским авангардом и влияние выпускников московских и ленинградских художественных ВУЗов на развитие искусства Сибири этого периода.

Abstract. The article focuses on Nikolay Grizuk art and Novosibirsk cultural environment of the 1950-1970s. In addition, the connection of Siberian art with the Russian avant-garde and the influence of Moscow and Leningrad Art Academies' graduates on the development of Siberian art of this period are analyzed.

Ключевые слова: Евгений Коньков, Николай Грицюк, искусство Новосибирска 1950-1970х гг., русский авангард.

Keywords: Eugeny Konkov, Nikolay Grizuk, Novosibirsk art of the 1950-1970s, Russian vanguard.

В моем понимании сибирское искусство 1950-1970-х гг. может быть условно охарактеризовано как период своеобразного «ренессанса». Это время сохраняет некоторую недосказанность в исследовании изобразительного искусства и в понимании времени, роли человека и художника.

Эпоха выстраивает непростые взаимосвязи между началом века и его второй половиной. Некий внутренний нерв чувствуется в произведениях художников, и выходцев из Сибири, и тех, кто туда приехал. Ни для кого не секрет, что развитие сибирского региона было связано не только с военно-промышленным комплексом, наукой, но и с теми людьми, которых сослали сюда еще в довоенное и послевоенное время, можно сказать, неугодных советской власти, среди них были сын и жена художника Э. Лисицкого. К тому же после Великой Отечественной Войны вернулись фронтовики, эвакуированные из европейской части Советского Союза, часто оставались в Сибири.

Многое менялось в стране в послевоенное время, оттепель 1950-60-х годов сильно повлияла на изменение отношения и сознание людей. Здесь мне хочется привести воспоминания Евгения Конькова, художника, приехавшего в Сибирь в начале 1960-х годов: «Для меня оттепель началась в Сибири, и именно оказавшись здесь, я почувствовал свободный дух, уважение к творчеству художника как личности».

Этот период, конечно же, сейчас пытаются вспомнить и осмыслить. Среди известных имен – В. Высоцкий, Б. Окуджава, А. Галич, А. Солженицын, Б. Пастернак, Р. Рождественский, Б. Ахмадулина, Ю. Любимов, О. Ефремов, В. Попков, П. Никонов, И. Обросов, Э. Неизвестный и этот список можно продолжить именами тех, которые остаются за кадром. И именно эти художники, творческие люди, которых мы попытаемся рассмотреть сегодня, также формировали новое художественное видение русского искусства второй половины XX века.

60-е годы XX века в Сибири – время открытий в мире науки, культуры и искусства. Этот мир становился очень близким и притягательным. Тот, кто интересовался искусством, был в курсе всех новостей, одновременно, как появлялись новые фильмы и спектакли, люди летали в Москву на премьеры, концерты, на выставки. В Новосибирске состоялись выступления В. Высоцкого, Б. Окуджавы, А. Галича, первая после смерти выставка П. Филонова, выставки Э. Лисицкого, Р. Фалька. Академгородок в то время становится оазисом интеллектуальной свободы, потому что все эти выставки, концерты проходили в выставочных залах Дома ученых Академгородка. Кроме того, в Сибири на тот момент формировалась художественная элита из Леонида Огибенина, Ольги Гинзбург, Володи Сокола, Егора Наседкина, Николая Грицюка, Эдуарда Гроховского и других. Чуть позже в Сибирь придут новые молодые художники, выпускники московских и питерских ВУЗов.

Среди имен можно вспомнить Вальтера Николаева, Петра Миронова, Евгения Конькова, Алексея Талащук, Юргиса Прейса, Вадима Преснякова, Рудольфа Голкова, Сашу Артемьева, Владимира

Авдеева, Вадима Телишева, Валерию Семенову, Бориса Горового. Мы могли бы назвать и другие имена, для искусства, которое зарождалось в соединении европейской традиции с сибирской вольностью, как наверно это всегда и бывало, просыпалось ощущение, что новые поиски и открытия честного, настоящего, именно глубокого искусства в реалиях советской действительности могут кардинально поменять отношение к смыслам и значениям.

Вспоминает Евгений Коньков: «Ощущение свободы и чувство взаимосвязи с художниками, которые работали в духе авангардного искусства 1920-х годов, а также новый взгляд на гигантские заводы, технологические открытия, грандиозные стройки, заставляли посмотреть на мир не через традиционные европейские архитектурные ансамбли Москвы и Петербурга, а открывали новую техническую действительность, которая вдохновляла и давала посмотреть на мир искусства под другим углом».

Этот очень непростой мир искусства Сибири в суровых сибирских морозах и очень жарких летних днях, наверно и давал ту остроту художественного восприятия, когда правда и обостренность чувств требовали ясности и понимания, а главное, сомнения в том, что принималось в Москве и Ленинграде за непреложный догмат академического мышления. Многие из перечисленных художников, которые приехали в Сибирь, были учениками художников русского авангарда. Одним из учителей Н.Д. Грицюка был А.В. Куприн. Целая плеяда художников училась у А.Ф. Пахомова – Е.И. Коньков, В. Николаев, В. Пресняков. Л. Огибенин был учеником К.С. Малевича.

И как мы понимаем, некая преемственность в этих суровых реалиях находила свое новое воплощение. И чтобы нам лучше понять творчество этих художников, давайте поговорим подробнее о некоторых из них. Здесь стоит начать разговор об одной из самых важных личностей Новосибирского искусства – о Николае Демьяновиче Грицюке. К сожалению, в нашей стране не так часто вспоминается это имя – человека, который настолько разнообразен в своем творческом поиске и художественном видении, соединявшим разные формы, колористические решения, имевшим потрясающий художественный вкус, чувство пластики и скрытой энергии.

Как вспоминает Евгений Коньков, один из учеников Н.Д. Грицюка: «Через Грицюка я как бы вживую осознал творчество европейских и русских художников, которыми я восхищался, но не понимал до конца. В его работах был целый сплав элементов, которые я раньше отдельно наблюдал, глядя на первые абстрактные работы Кандинского или Северини. Грицюк нашел свое знаковое понимание форм, которое было доступно только ему. Он меня озарил, дал возможность понять, что

можно увидеть только своими глазами предметы, которые несут в себе образы космических вещей и явлений. Когда можно отказаться от банальных Венер или того, что обычно принято в изобразительном искусстве. Грицюк немножко насмеялся над тем, что художник не может выйти из круга восприятия обычных понятий, и это был такой экспериментальный заряд, который у меня сохранился на всю жизнь, какой-то творческой неудовлетворенности и поиска. Он говорил, что только, ставя с ног на голову, можно чего-то добиться. Он говорил, что я видел много художников на своем веку, первые работы которых были очень значительны, но они становились рабами идеи и их работы становились все хуже и хуже, они начинали копировать и репродуцировать себя. Художник оказывался в ловушке первого успеха, и это был путь к регрессу».

И наверное, для сегодняшнего искусства очень важно взглянуть и переосмыслить произведения Николая Демьяновича, потому что там присутствует понятие живописи, образности, смысла и поэзия символов Серебряного века. В 1961 году серия работ о Новосибирске была выставлена в МОСХе, а в 1967 году состоялась выставка «Моя Москва», где Н. Д. Грицюк создал уникальный урбанистический образ Москвы, серия этих работ была выставлена в залах Дома Дружбы. Часто Грицюк приходил в гости к художникам и приносил с собой папку со своими работами. Увидев интересного художника, он просил показать его работы и в ответ просил посмотреть свои, в этом диалоге вырабатывалось его творческое кредо. Грицюк имел свой небольшой близкий круг общения, который он допускал в свою мастерскую. Н.Д. Грицюк был внешне похож на Р. Паулса, в его характере было тоже что-то музыкальное.

Сила личности этого художника защищала его талант и творчество, которое не могли уже сокрушить ни партийные, ни другие силы, они терялись перед мощью его личности. Акварель Грицюка эмоциональна и убедительна, все время чувствуется нерв человека, энергия цвета и ритма. Приходя к нему в мастерскую, всегда было ощущение тепла и уюта, которое исходило от художника, в немногословной простоте всегда чувствовалась участливость и понимание, а главное, он всегда делился своим творчеством, которое вызывало бурю эмоций у каждого, кто приходил. А о себе он говорил, как пишет поэт и писатель Н. Самохин в очерке «Ты – город» в 1977 году в журнале «Сибирские огни», «Надо, чтобы вот тут, – сказал он, ткнув себя в левую сторону груди, – вот тут... была у каждого своя... закорюка...» [11, с. 162].

Будучи фронтовиком, прошедшим войну и видевшим ужасы и трагедии, заглянув в глаза смерти, Николай Демьянович в своем творчестве пытался передать энергию солнечного света, которую может почувствовать только человек, столкнувшийся с патологическим уничтожением

и человеческим горем. Как вспоминал Н. Самохин напутственные слова Н.Д. Грицюка: « – Не балуйтесь, – прощался он с нами любимой своей присказкой. И что-то было в его голосе, отчего забавные слова эти прозвучали вдруг как наказ неразумным детям: не тратьте сердца на мелкие случайные страсти. Берегите его для большего. Не балуйтесь с кистью. Со словом. С талантом. С жизнью – не балуйтесь» [11, с. 164].

Эти строки-воспоминания были написаны о Грицюке после трагической гибели художника. Творчество Н. Д. Грицюка стало настоящей эпохой в художественной жизни Новосибирска и Западной Сибири. Создавая свой собственный стиль, художник разорвал устоявшиеся и привычные границы художественного мышления своего времени. Как отмечает В.Н. Курилов «...успехи и популярность Николая Демьяновича пробудили интерес к этому жанру у художников 1960-1970-х гг.: Г.Н. Трошкина, М.С. Омбыш-Кузнецова, В.С. Бухарова...». А в цикле его акварельных работ «Новосибирск» намечился «переход к новому изобразительному языку – экспрессивно-абстрактному венцу его творчества» [6].

Вспоминает Е. Коньков: «Сейчас все вспоминают личность Николая Демьяновича. И не говорят о том, какой крест он нес – недоверие партийного руководства, непонимание его работ и художниками, и зрителями. Творчество Н.Д. Грицюка оказало большое влияние на тех художников Сибири, которые были наиболее восприимчивы к новым тенденциям в мире искусства, которых будоражили эксперименты и поиск себя на этом пути». При этом, следует заметить, что Н.Д. Грицюку, как никакому другому художнику Новосибирска, уделялось всегда большое внимание исследователей искусства, что может быть проиллюстрировано на примере монографии В.С. Манина [8].

В 1976 году Николай Демьянович трагически погиб, и мы можем сказать, что советское время было не всегда благосклонно к талантам, влияя на их внутреннее мироощущение. Также как и художник Вальтер Николаев, выпускник мастерской А.Ф. Пахомова, оказавшийся в Сибири в очень сложной экономической ситуации из-за непонимания чиновниками Союза художников и официального искусства, вынужден был выживать в непростых условиях, и надломленный психологически, погиб трагически. Также трагична и судьба художника П. Давыдова.

Своеобразные круги на воде оставило творчество Николая Демьяновича, и одним из его учеников является художник Евгений Коньков. Коренной ленинградец, блокадник, приехавший в Сибирь после Академии Художеств с группой выпускников по приглашению председателя Союза Художников Кемерово для открытия новых страниц сибирского искусства. Под руководством А.П. Пахомова к этому времени им была выполнена серия графических работ по русским народным

песням, которая была принята не только среди художников, но и обычных зрителей. Работы печатались в журналах и получили высокую оценку среди искусствоведов и художников. Но автор понимал, что этот путь мог стать своеобразным тупиком в его творчестве.

После знакомства с Николаем Демьяновичем Грицкоком, появляются новые вопросы к собственному пути художника в искусстве. Некая внутренняя неудовлетворенность и несогласие с общим восприятием художественного языка подвигло Евгения Конькова переосмыслить собственный взгляд на искусство. Первой серьезной работой в этом направлении была серия о тружениках алтайского села. Эта серия была очень острой, не всегда понятной для советского зрителя, где не «суровый стиль» был основой его художественного общения со зрителем, и не пафосное прославление социалистического труда, а живое видение человека на земле. В дальнейшем он обращается к серии портретов сибирских художников, где ищет образ человека, образ творца, пытаясь увидеть в других художниках себя и свой собственный пластический язык. В этом новом поиске он раскрывает психологическую натуру и сложную энергию, которая была в тех людях и в том времени. Портреты художников и обычных людей, спортсменов, военных звучат как летопись времени. Новым опытом в жизни и творчестве стала работа художественным руководителем и зам. директора Дома Творчества «Сенеж». Это было время знакомства с московскими художниками и художниками, приезжавшими со всего Советского Союза, которые несли с собой разные творческие школы, связанные с народными традициями. Возвращение в Петербург принесло новые грани в раскрытии творчества, большой проект карты северных территорий России для атомхода «Россия».

В конце 1980-х по приглашению Союза Художников ГДР Евгений Коньков оказался в составе группы «Мост» в Дрездене, где знакомится с рядом европейских и мировых художников из Мексики, Чили, Италии, Германии, Голландии. Встреча представителей стран соцлагеря и западных стран, разных континентов, способствовала новым экспериментам в художественно-графических техниках.

Увиденные новые творческие подходы и изобразительные языки повлияли на дальнейшее творчество Евгения Конькова. В эти годы Евгений Илларионович в своем творчестве обращается к теме поэзии петербургской элегии серебряного века, и это займет у него несколько лет, он напишет портреты И.В. Северянина, А.А. Ахматовой, А.А. Блока, М.И. Цветаевой, М.А. Волошина, В.В. Маяковского. Одной из центральных работ этого цикла является большое произведение, написанное в смешанной технике, получившее название «Серебряный Век». При этом он сохраняет идею постоянного поиска, о котором говорил Н.Д. Грицкок.

И уже в 1990-е гг. это совершенно новый художник с новыми взглядами и открытиями, где переплетаются формы авангардные и экспериментальные, как в графике, так и в живописи. Поньше он верен сибирским традициям, в последних циклах Е.И. Коньков переосмысляет народные сюжеты в новом звучании, где есть то, что было воспринято от тех открытий начала XX века, с которыми он познакомился у А.Ф. Пахомова и в Сибири.

Сибирское искусство, вобравшее в себя разные этапы, разных людей оставляет и по нынешнее время колоссальный след в художниках, которые работают и творят сегодня. Мы словно соприкасаемся с этим временем в залах Союза Художников, картинных галереях, но, как часто это бывает, не всегда можем сказать, откуда и как пришли те или иные формы, художественно-пластические линии, движение, цвет. Возможно, это не так и важно для сегодняшнего зрителя. Но чувство времени, ощущение очень непростого и сложного, а главное, правдивого времени, с его трагедиями, внутренними и психологическими потрясениями, иронией, юмором, и какой-то честности, стремлением сказать нечто большее, задать вопрос, двигаться в этом очень цензурированном мире, было естественной потребностью художников и людей искусства в 50-70 гг. XX века. Любая грань, порождающая очень тонкую метафизику смысла человеческой души, даже в небольшом произведении подталкивает к переосмыслению целой эпохи.

Почему я назвал этот период «Сибирским Ренессансом»? Возможно, не только потому, что здесь соединилась та первобытная природа и сила духа людей, которых изначально когда-то отправляли сюда в ссылку, а в дальнейшем все это переплеталось в стремление создавать новые города, фабрики, другой мир. Почти геройски, не покладая сил, на грани изнеможения, веря в какое-то сверх меры и возможности некое будущее, почти утопичное, в чем-то даже иллюзорное, они строили своеобразный Китеж-град. Среди сурового и нетерпящего мягкости и слащавости искусства, где академические нормы правильности никак не могли войти в частокол художественных поисков людей, борющихся в первую очередь с собой и с природой человеческой натуры, рвущих струны души, никак нельзя было обвинить или поставить в ряд с равнодушным и очень часто пустым натуралистическим искусством, которое в сегодняшнем мире очень часто заменяет даже академическое художественное видение. Но главное здесь – поиск, несогласие с традиционной фабулой художественного мировоззрения, общепринятого.

Принять или отказаться от благополучия ради, возможно, не самого успешного пути. И здесь вспоминается, как самой страшной мукой для художника 1950-1970-х гг. было забвение, когда их творчество

не обсуждалось, игнорировалось, когда их внутренний порыв и боль оказывались незамеченными и тем самым растоптанными чиновниками от искусства или просто завистливыми художниками, не способными на ту правду жизни и ощущений, которая ложилась в это новое пространство земли. И это творчество словно вспахивало новую целину человеческого бытия.

Перед тем, как начать этот разговор, я достал работы Н.Д. Грицюка из моей домашней коллекции, которые постарели, но как только ты смотришь на эти полотна, то открывается новое чувство восприятия, которое может дать только живой диалог.

Таким образом, как отмечает Е.А. Мальцева «...сибирская живопись, с одной стороны представляет собой элемент системы более высокого порядка — российской живописи, с другой стороны - состоит из элементов -творчества отдельных живописцев» [7, с. 25].

В данной статье была предпринята попытка заглянуть во внутренний мир художников, живших в ту эпоху, представить их внутренний мир, обозначить те поиски и творческие проблемы, которые они пытались решить. Была представлена общая картина искусства Сибири 1950-х - 1970-х гг. и через собственный взгляд и личный пример художника Е.И. Конькова было рассмотрено влияние московских и петербургских художников на развитие сибирского искусства этого времени. Была переосмыслена взаимосвязь русского авангарда и сибирских художников-шестидесятников.

Список литературы:

1. Gricjuk N.D. Aquarelle, Gouachen, Temperamalereien: [Album] / Nikolai Grizjuk; Hrsg. von Witali Manin [Bildausw. unter Mitarb. von Beate Jahn Übers. aus dem Russ. von Gertrud Heider u. Neonila Winzer]. - Leipzig : Insel-Verl., 1984.
2. Ибрагимова З.М. «Я пишу настроения». Николай Грицюк и его живопись / З.М. Ибрагимова. – Новосибирск : Харменс, 2005. – 304 с.
3. Каталог Новосибирского Государственного Художественного Музея. / сост: А.Д. Клущин. – Новосибирск: Изд-во Советская Сибирь, 2010. – 250 с.
4. Коробейникова Т.С. Сибирский авангард как культурный феномен (на материале творчества художников 60-80-х гг. XX в.) // Вестн. Том. гос. ун-та. 2011. № 352. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sibirskiy-avangard-kak-kulturnyy-fenomen-na-materiale-tvorchestva-hudozhnikov-60-80-h-gg-xx-v> (дата обращения: 16.05.2020).
5. Красный проспект: [Первая Новосибирская межрегиональная художественная выставка: каталог / вступ. слово: В.А. Юрченко, В.Ф. Городецкий; сост.: В. Иванкин авт. вступ. ст.: Т. Гришанова и др.]. – Новосибирск: Союз художников России, 2011.

6. Курилов В.Н. Архитектурный пейзаж Новосибирска в аспекте изобразительного искусства. Приближение к теме // Баландинские чтения. 2015. № 2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhitekturnyy-peyzazh-novosibirskaya-v-aspekte-izobrazitel'nogo-iskusstva-priblizhenie-k-teme> (дата обращения: 16.05.2020).
7. Мальцева Е.А. Тенденции развития сибирской живописи второй половины 1950-х - начала 1970-х гг. (проблема "сурового стиля") : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : специальность 17.00.04 <Изобр. и декоратив.-прикладное искусство и архитектура> / Мальцева Елена Александровна ; [Алт. гос. ун-т]. - Барнаул, 2005.
8. Манин В.С. Николай Грицюк / В.С. Манин. – М. : Совет. художник, 1973. – 144 с.
9. Муратов П.Д. Художественная жизнь Новосибирска XX-го века. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.pdmuratov.org/nsk/nsk.html> (Дата обращения 16.05.2020).
10. Омбыш-Кузнецов М.С. Михаил Омбыш-Кузнецов: [альбом репродукций] / [авт. вступ. статьи и сост. М.Н. Соколов]. – Москва : Советский художник, 1981.
11. Самохин Н. Ты – город // Сибирские огни: Худ.-лит. и науч.-публицист. журн. под.ред. А. В. Никулькова 1977. – № 5.
12. Союз художников России. Новосибирск: [Альбом] / под ред. В.В. Иванкина. – Новосибирск: НРО ВТОО «СХР», 2014.
13. Щепочкин Ю. Николай Грицюк. 1922-1976. Каталог. – Т.1-21. – Новосибирск, 2006.

1.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ПРЕЕМСТВЕННЫЕ НАУЧНЫЕ СВЯЗИ КАК ИСТОЧНИК МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ МЫСЛИ В ИЗУЧЕНИИ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

Варданян Алена Альфредовна

*доктор (кандидат) искусствоведения и культурологии,
и.о. профессора,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
Республика Молдова, г. Кишинев*

CONTINUITY OF SCIENTIFIC RELATIONS AS A SOURCE OF MUSICOLOGICAL THOUGHT IN THE STUDY ABOUT PIANO ART OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

Aliona Vardanean

*Doctor of Fine Arts and Cultural Studies, Assistant Professor,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts,
Republic of Moldova, Chisinau*

Аннотация. В статье анализируются научные связи между зарубежным и молдавским искусствоведением, которые являются источником для формирования оригинальных музыковедческих концепций о фортепианном искусстве Республике Молдова. Представляется панорама диссертационных исследований, монографий и статей, образующих базу данных о современном состоянии национального композиторского творчества для фортепиано. Делается вывод о плодотворности взаимобогащающего сотрудничества музыковедов разных стран и о перспективности совместных научных разработок.

Abstract. The article analyzes the scientific relations between foreign and Moldovan art criticism, which are the source for the formation of original musicological concepts about piano art in the Republic of Moldova. A panorama of dissertational studies, monographs and articles that form a database on the current state of the national composer creativity for piano is presented. The conclusion is drawn about the fruitfulness of the mutually

enriching cooperation of musicologists from different countries and about the prospects of joint scientific developments.

Ключевые слова: диссертация; композиторское творчество; молдавское музыковедение; научные связи; фортепианное искусство.

Keywords: dissertation; composer creativity; Moldavian musicology; scientific connections; piano art.

Трудно переоценить роль международных научных связей в развитии музыковедения Республики Молдова, поскольку большинство важнейших исследований в области истории и теории музыки здесь было выполнено либо выпускниками ведущих музыкальных вузов других стран, либо их учениками. В этой связи назовем имя выпускника консерватории бельгийского города Льеж, доктора хабилитата, профессора Бориса Яковлевича Котлярова, внесшего большой вклад в изучение музыкальной культуры Бессарабии и ставшего одним из первых исследователей творчества классика румынской музыки Дж. Энеску. Нельзя не упомянуть воспитанницу Ясской академии музыки и драматического искусства им. Дж. Энеску Лидию Александровну Аксёнову, первую женщину, ставшую кандидатом искусствоведения в Молдове, автора диссертации о молдавской музыкальном фольклоре и основательницу изучения молдавской музыки в Академии музыки, театра и изобразительных искусств (АМГИИ). Немалые заслуги в развитии исторического музыкознания в Республике Молдова принадлежат выпускнику Одесского музыкально-театрального института им. Бетховена Александру Владимировичу Абрамовичу.

Но, пожалуй, наибольшее число молдавских музыковедов, занимающихся изучением проблем национальной музыки, являются выпускниками российских консерваторий. Достаточно сослаться на имена музыковедов Владимира Вячеславовича Аксёнова, Елены Сергеевны Мироненко, Элеоноры Амбарцумовны Абрамовой, Галины Вартановны Кочаровой, Леонида Александровича Райляну, Ирины Евгеньевны Чобану-Сухомлин, Светланы Викторовны Циркуновой, Виктории Борисовны Мельник и других ученых, чтобы убедиться в справедливости сказанного.

Естественно, что методологические принципы зарубежного, в первую очередь – русского, музыкознания ощущаются в работах, исследующих разные области музыкальной действительности Республики Молдова — композиторского творчества, исполнительской практики, педагогики. Отразились они и в изучении молдавской школы пианизма.

Цель настоящей статьи заключается в раскрытии традиций зарубежного музыковедения, претворенных отечественными музыковедами при анализе фортепианного искусства Республики Молдова.

Его истоки находятся в музыкальной действительности Бессарабии XIX века, а расцвет приходится на вторую половину XX столетия. На протяжении этого периода интенсивно развивалось концертное исполнительство, совершенствовалось педагогическое мастерство местных преподавателей-пианистов, композиторами было создано большое число фортепианных произведений: миниатюр, крупных одночастных композиций, сюит и сонат. Фортепиано включалось в инструментальные ансамблевые опусы. Использовался рояль и как аккомпанирующий инструмент в вокальных и хоровых произведениях.

Научное осмысление фортепианной ветви молдавской культуры началось во второй половине XX века и проходило по трем направлениям: анализ композиторских сочинений для фортепиано, изучение вопросов истории национального исполнительства, обобщение опыта молдавской фортепианной педагогики. При этом зачастую эти подходы сочетались в рамках одного исследования.

Авторами работ в данной сфере искусствознания являются музыковеды, композиторы, концертирующие инструменталисты. Особое место среди них принадлежит трудам пианистов, которые, будучи всесторонне оснащенными теоретически и практически, способны отразить специфические проблемы фортепианного исполнительства в полной мере. Как уже было сказано, их научные разработки прочно опираются на методологические принципы российского музыковедения и относятся к разным жанрам исследовательской деятельности: это диссертации, монографии, статьи, рефераты.

К настоящему времени существует несколько диссертационных исследований, в которых фортепианная музыка молдавских композиторов, фортепианное исполнительское искусство и педагогика анализируются с разных позиций. Это работы А. Мирошникова, И. Милютиной, Е. Кишки, Л. Рябошапки, Р. Роман, Е. Гупаловой, И. Хатиповой, Ю. Троян, Т. Мельник, автора этих строк.

Пионером в данной области стал пианист **Алексей Мирошников**, исследовательский труд которого возник под началом Александра Александровича Николаева, доктора искусствоведения, профессора Московской консерватории им. П. Чайковского, известного своими трудами в области истории и теории исполнительства. Главным достижением А. Мирошникова стало введение в научный обиход созданных в первой половине XX века фортепианных миниатюр Шт. и Г. Няги, С. Лобеля, С. Лунгула, В. Загорского, крупных циклических опусов С. Шапира, А. Стырчи, Г. Няги и В. Сырохватова, а также концертов

В. Полякова и Д. Федова. Автор выявил индивидуальную неповторимость названных произведений, а также определил черты национального стиля анализируемой музыки, связанные с опорой на «широкий круг приемов, призванных воссоздать интонационно-мелодическую, ладо-тональную, гармоническую и ритмическую специфику молдавской национальной музыки» [6, с. 65].

После защиты диссертации А. Мирошников опубликовал монографию «Фортепианные произведения молдавских композиторов», где писал, что молдавских авторов «привлекали разнообразные образы и жанры от зарисовки бытовой народной сцены, программной миниатюры типа прелюдии и концертного этюда до произведений крупной формы, включая сонату и концерт с оркестром» [6, с. 64].

Следующим шагом в процессе осмысления фортепианной действительности Республики Молдова стали исследования **Изольды Милютиной**, известной не только как музыковед, но и как пианистка, получившая образование в Кишиневской государственной консерватории в классе профессора Александра Львовича Соковнина, воспитанника знаменитого русского педагога Леонида Владимировича Николаева. Она включила фортепианные произведения молдавских композиторов в более широкий контекст развития камерно-инструментальной музыки республики, рассмотрев их как пример национального музыкального стиля. И. Милютина заострила проблему национального своеобразия молдавской фортепианной музыки, усматривая ее в различных формах претворения фольклорного начала: «от обработки народных мелодий до включения их в целостную концепцию произведения, от использования цитаты до опосредованного воплощения предпосылок фольклорной основы» [5, с. 193–194]. Важной формой проявления национального своеобразия музыки молдавских композиторов И. Милютина назвала вводнотоновость, которая, по ее мнению, выражается по-разному: «в мелодическом облике тем, в их гармоническом строении, в насыщении музыкальной ткани малосекундовыми мелодическими связями, в общей атмосфере тритоновости» [5, с. 196]. В качестве показательных фортепианных сочинений отечественных авторов она привела пьесы, *Сюиту* и сонату *Афоризмы* С. Лобеля, *Сюиту* Г. Няги, *Багатели* П. Ривилиса, произведения В. Загорского, А. Стырчи, С. Лунгула, В. Ротару.

В 1990-е гг. были написаны и защищены несколько диссертаций, в которых молдавское фортепианное искусство рассматривалось в диахроническом ракурсе. Так, исследование **Екатерины Кишки** обращено к области фортепианного исполнительства и педагогики Бессарабии периода XIX – первой половины XX веков [3]. Прочность исторического аспекта данной работы обусловлена его глубинной генетической связью

с трудами выдающегося российского музыковеда Михаила Семеновича Друскина, воспитавшего Елену Зинькевич, научного руководителя Е. Кишки. Автор диссертации убедительно доказала, что в анализируемый период времени в Кишиневе работали талантливые пианисты и композиторы, которые внесли весомый вклад в развитие фортепианного искусства края. Исследователь называет в этой связи И. Базилевского, К. Романова, В. Онофрея, В. Сероцинского, Ю. Гуза, К. Файнштейн, З. Болдырь, других музыкантов.

Научным руководителем следующей защищенной диссертации («Зарождение и основные этапы развития молдавской фортепианной музыки XIX века») был профессор Московской консерватории им. П. Чайковского Мстислав Анатольевич Смирнов. Его воспитанница **Людмила Рябошапка** проанализировала процесс зарождения и развития молдавской фортепианной музыки XIX века. Исторические предпосылки национального фортепианного искусства она усмотрела в лэутарских исполнительских традициях, в деятельности Д. Кантемира, Ф. Ружицкого, других местных деятелей культуры, а также в прогрессивных влияниях иностранных музыкантов-гастролеров. В развитии фортепианной музыки XIX века на территории Бессарабии Л. Рябошапка выделяет два этапа. Начальный, охватывающий период с конца XVIII в. до 40-х гг. XIX в., отмечен появлением первых сборников обработок фольклорных мелодий. Второй ограничен 1850–1890 гг. и охарактеризован композиторским творчеством К. Микули, Ч. Порумбеску и Г. Музическу. В итоге Л. Рябошапка резюмирует, что в развитии молдавской музыкальной культуры XIX в. «...существовало 4 главных направления: 1) молдавское народное музыкальное творчество; 2) лэутарское инструментальное и вокальное исполнительство; 3) профессиональная композиторская школа; 4) фортепианное исполнительство, при слиянии которых сформировалась молдавская фортепианная музыка, заложившая основу дальнейшего развития фортепианного творчества в Молдавии» [7, с. 25]. После защиты диссертации исследователь опубликовала ряд статей о проблемах исполнительства в Молдове советского и постсоветского периодов.

Дальнейшие научные труды, анализирующие фортепианную музыку Республики Молдова, связаны с творчеством современных композиторов. Один из них – «Отечественный пианистический репертуар в Республике Молдова» — принадлежит перу пианистки **Елены Гупаловой** [2]. Основательность этой диссертации в значительной мере обусловлена высоким уровнем профессионализма научного руководителя — выпускницы Российской академии музыки им. Гнесиных Ирины Чобану-Сухомлин, исследовательская деятельность которой продолжает традиции Юлии Константиновны Евдокимовой, непререкаемого авторитета в области полифонии и контрапункта.

В диссертации Е. Гупаловой основное внимание привлекается к проблемам формирования отечественного фортепианного педагогического репертуара, перечисляются важнейшие сборники фортепианной музыки для детей, возникшие после 1950-го года, говорится об их использовании на начальном и среднем этапах музыкального образования. Отдельно анализируются фортепианно-педагогические принципы известной пианистки Л. Ваверко, на конкретных примерах раскрывается связь между формированием композиторского замысла некоторых отечественных фортепианных опусов, его реализацией в творческом процессе музыканта-исполнителя и корректировкой текста фортепианных произведений в ходе сотрудничества автора-композитора и пианиста-исполнителя.

Огромное воздействие на молдавскую историческую науку оказала Надежда Сергеевна Николаева, светило российской и мировой музыковедческой мысли, одна из значительнейших фигур Московской консерватории, профессор кафедры истории зарубежной музыки, признанный лидер в исследовании проблем симфонизма. В числе ее многочисленных воспитанников видим личность крупного молдавского ученого с международной известностью Владимира Аксенова, повлиявшего на формирование целой плеяды местных музыкантов. Под его руководством возникло исследование пианистки **Русланы Роман** «Фортепианная миниатюра в творчестве композиторов Республики Молдова (послевоенный период)», в котором рассматривается эволюция молдавской фортепианной миниатюры, анализируется проявление национального стиля, использование новейших техник композиции [10].

Воздействие российских музыковедческих традиций ощутимо также в диссертациях И. Хатиповой и Ю. Троян, поскольку они были созданы под руководством Светланы Циркуновой, получившей образование в Московской консерватории под руководством одного из ведущих профессоров кафедры теории музыки Евгения Владимировича Назайкинского. С позиции пианиста-педагога и концертного исполнителя **Инна Хатипова** разбирает фортепианные произведения кантиленного и виртуозного планов, созданные композиторами Республики Молдова и используемые в учебном процессе. Она, в частности, пишет: «К настоящему времени отечественный концертно-педагогический пианистический репертуар представляет собой широкий спектр композиционно-драматургических концепций, жанрово-стилевых решений и открывает большие возможности для подбора в рамках учебного процесса сочинений, соответствующих творческой индивидуальности студента, а также для решения необходимых музыкально-технических педагогических задач» [9, с. 157]. Особенностью диссертации **Юлии Троян** является рассмотрение фортепианных, камерно-инструментальных и камерно-вокальных опусов известного молдавского композитора В. Ротару с позиции трактовки в них рояля [8].

Две последние из защищенных в Республике Молдова диссертаций на соискание степени доктора (кандидата) искусствоведения в области фортепианного искусства тоже были написаны под руководством музыковедов московской школы. Пишущая эти строки, автор исследования «Фортепианный концерт в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX – начала XXI веков», создала свой труд в сотрудничестве с Галиной Кочаровой, выпускницей Российской академии музыки им. Гнесиных по классу прославленного музыковеда-теоретика Алексея Алексеевича Степанова, автора многочисленных работ по истории музыкально-теоретической педагогики. На базе диссертации **Алёна Варданян** опубликовала монографию, в которой говорится: «Изучение фортепианных концертов отечественных авторов не только выявило особенности исторического развития жанра, специфику индивидуальных воплощений творческих идей в области синтеза оркестрового и фортепианного мышления, но и определило возможные направления дальнейших исследований» [1, с. 246].

Тамара Мельник защитила диссертацию «Вклад преподавателей кафедры общего фортепиано Академии музыки, театра и изобразительных искусств в развитие музыкальной культуры Республики Молдова», в которой охарактеризовала исполнительскую, научно-методическую и творческую деятельность педагогов названной кафедры и доказала, что без плодотворного труда педагогов-пианистов невозможно представить современное состояние фортепианного искусства республики [4]. Руководителем указанного исследования являлась Виктория Ткаченко, закончившая курс аспирантуры в Московской Государственной консерватории под началом выдающегося ученого Михаила Евгеньевича Тараканова, крупного исследователя русской и зарубежной музыки XX века.

Таким образом, прочная методологическая база диссертаций молдавских пианистов, обеспеченная научным руководством со стороны крупных ученых, представителей российского искусствоведения, гарантировала музыковедению Республики Молдова накопление достаточно богатого и разнообразного материала. Существенную его часть составляют работы, посвященные отдельным сочинениям молдавских композиторов для фортепиано. Не менее значительными являются и труды о тенденциях развития различных жанров фортепианной музыки, о деятельности известных пианистов Республики Молдова. Все названные публикации являются важной составной частью общего национального музыковедческого фонда, посвященного вопросам отечественной музыкальной культуры, они образуют прочную базу для дальнейших углубленных разработок в данной области научного знания.

Список литературы:

1. Варданян А. Фортепианный концерт в творчестве композиторов Республики Молдова: вторая половина XX – начало XXI вв. – Berlin: Lambert Academic Publishing, 2017. 368 с.
2. Гупалова Е. Отечественный пианистический репертуар в Республике Молдова. Автореф. дис...др. (канд.) иск. – Кишинев, 2008. 31 с.
3. Кишка Е. Развитие фортепианного исполнительства и педагогики в Молдавии (XIX – 40-е гг. XX века). Автореф. дис...канд. иск. – Киев, 1990. 18 с.
4. Мельник Т. Вклад преподавателей кафедры общего фортепиано Академии музыки, театра и изобразительных искусств в развитие музыкальной культуры Республики Молдова. Автореф. дис...канд. иск. – Кишинев, 2013. 29 с.
5. Милютин И. Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле. // Музыкальная культура Молдавской ССР. – Москва: Музыка, 1978, с. 190–212.
6. Мирошников А. Фортепианные произведения молдавских композиторов. – Кишинев: Штиинца, 1973. 66 с.
7. Рябошапка Л. Зарождение и основные этапы развития молдавской фортепианной музыки XIX века. Автореферат дис. канд. иск. – Москва, 1991. 26 с.
8. Троян Ю. Трактовка фортепиано в композиторском творчестве Владимира Ротару. Автореф. дис... канд. иск. – Кишинев, 2011. 27 с.
9. Хатинова И. Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в учебном процессе музыкальных вузов. – Кишинев: Grafema Libris, 2011. 196 с.
10. Roman R. Miniatura pentru pian în creația compozitorilor din Republica Moldova. Autoref. tezei dr. în st. artelor. – Chișinău, 2008. 21 p.

1.3. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

РОЛЬ ПЕРЕВОДА В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКЕ: О РАБОТЕ Т.Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИК С ДРАМАТИЧЕСКИМ ТЕКСТОМ

Любивая Ирина Юрьевна

доцент,

*Высшее театральное училище (институт) им. М.С. Щепкина,
РФ, г. Москва*

THE ROLE OF TRANSLATION IN A THEATRICAL PERFORMANCE: ABOUT THE WORK OF T.L. SHCHEPKINA-KUPERNIK WITH DRAMA TEXTS

Irina Lyubivaya

Associate Professor,

*Higher Theatrical School (Institute) named after M.S. Shchepkin,
Russia, Moscow*

Аннотация. В статье рассматривается перевод драматургии как разновидность художественного перевода. Различается текст как литературный и театральный материал. Приводятся характеристики сценического диалога. Дается описание переводческого творчества Т.Л. Щепкиной-Куперник, подчеркивается ориентир на восприятие зрителя в переводах драматургических текстов. Прослеживаются принципы перевода Щепкиной-Куперник на материале пьесы Шекспира «Ромео и Джульетта».

Abstract. The article considers the drama translation as a kind of artistic translation. The text is distinguished as a literary and theatrical material. The characteristics of the stage dialogue are given. A description of the translation works of T.L. Shchepkina-Kupernik is given, and the focus on the audience's perception in the translations of dramatic texts is emphasized. The principles of text translation based on the material of Shakespeare's play «Romeo and Juliet».

Ключевые слова: художественный перевод; перевод драматургии; театральная постановка; переводы Шекспира; Т.Л. Щепкина-Куперник; сценический диалог.

Keywords: literary translation; drama translation; theatrical performance; Shakespeare's translations; T.L. Shchepkina-Kupernik; stage dialogue.

В настоящее время театр является важнейшей составляющей современного мирового и отечественного искусства. Будучи традиционным видом искусства, он несет в себе не только развлекательную функцию, но и познавательную. Зритель становится наблюдателем, а порой и участником спектакля. Если речь идет о русской драматургии, то мы видим следующую связку: драматург – режиссер – актер. Иначе дело обстоит с зарубежными пьесами. При постановке в этой связке уже встает переводчик: драматург – **переводчик** – режиссер – актер. В связи с этим немаловажную роль в этом сложном процессе играют переводы произведений мировой драматургии. Перевод произведений художественной литературы является художественным переводом. Любой текст в культуре многофункционален, то есть выполняет несколько функций; художественный текст является тому подтверждением: «*Всякий художественный текст может выполнить свою социальную функцию лишь при наличии эстетической коммуникации в современном ему коллективе*» [4, с. 180]. Эти слова Ю. Лотмана указывают на коммуникативную значимость текста и важность его восприятия читателем. Соответственно, акценты в исследовании текста смещаются: он становится не только источником информации, но и коммуникативной единицей, «*индивидуальной речевой реализацией системы языка*» (М.В. Алимova) [1, с. 47]. В любом литературном произведении коммуникативная функция является ведущей, и художественно-эстетическое содержание отличается направленностью на восприятие читателя, слушателя, зрителя. В противовес реалистическому переводу (И.А. Кашкин, А.В. Фёдоров), целью которого является «*воссоздание объективной реальности... которая содержится в тексте подлинника, со всем его смысловым и образным богатством*» [2, с. 532], художественный перевод базируется на тексте оригинала, но обладает самостоятельностью (в том числе до свободного перевода), так как его объектом является не столько сам текст, сколько его смысл, преломленный в сознании автора (соответственно, и переводчика).

Исследователи отмечают требования к художественному переводу: точность, ясность, сжатость, литературность. Вместе с тем свобода изложения связана именно с субъективной составляющей, стремлением передать авторский замысел.

Перевод драматургии – вид художественного перевода, который носит диалогический характер: в нем заложены литературное и театральное начала, то есть, помимо литературного текста, он должен отвечать законам сцены и режиссуре слова.

Читательское и зрительское восприятие имеет свою специфику, и эти различия обуславливают требования к переводу. Режиссерами с XIX века по настоящее время отмечается важность естественности и простоты языка сценического диалога: «Излишне литературный перевод может оказаться губительным для текста драмы, так как от переводчика, склоняющегося к поэтическим красотам, ритмике, лексической окрашенности текста, может ускользнуть технология действия, необходимая для режиссуры» [6].

Переводчик оказывается перед дилеммой: литературно точный текст необходим для вдумчивого прочтения и восприятия материала режиссером и актером, а специфика коммуникации со слушателем требует трансформаций текста, ориентированных на специфику восприятия из зала – однократную и мгновенную, здесь и сейчас. Отсюда выделяются переводы для публикации и дальнейшего чтения и для сценической редакции и постановки. Таким образом, текст раздваивается и принадлежит сразу двум семиотическим системам – литературе и театру.

Драматический текст для сцены впервые обозначил как самостоятельную проблему И. Левый. Он выделил четыре характеристики сценического диалога [3]:

- «удобопроизносимость», «удобопонятность», стилизованность речи как особенности сценического диалога;
- сложность семантической структуры: сохранение стимулов к реакции актера (жесты, мимика, движения), ориентир на множественность адресатов (слушателей), т.е. включенность в несколько контекстов одновременно;
- словесное действие – принцип построения фразы, несущей заряд сценической энергии (темп, ритм, интонация);
- содержательность характеристики персонажей в сценическом диалоге.

Эти особенности составляют переводческую доминанту, предусматривающую при переводе будущую постановку. Переводчик, с одной стороны, должен руководствоваться ведущей идеей произведения, а с другой – передачей тонкостей трактовки характеров при воплощении на сцене. Кроме того, чтобы перевод был полноценным, в нем должны быть сохранены взаимоотношения между общезыковым и авторским текстом. То есть то, что читатели первоисточника воспринимают как стандарт, должно восприниматься как стандарт и читателями перевода,

и наоборот: авторский первоисточник должен восприниматься как авторский текст и в переводе.

Перевод драматургии – наименее исследованный аспект художественного перевода. Постановка этой проблемы возникла в период активного изучения драматургии Шекспира как вершины мировой литературы и мирового театра в 1960-х годах. Однако большинство исследований посвящено литературной стороне драматических произведений.

В контексте сказанного большой интерес вызывает творчество ярчайшей личности в отечественной культуре конца XIX – первой половины XX века Татьяны Львовны Щепкиной-Куперник. И особый интерес проявляется к этой переводчице в связи с тем, что она имела опыт работы на сцене как актриса и прекрасно знала театр изнутри, а также лично сотрудничала с режиссерами.

Поступив в Лозаннский университет для прослушивания курса лекций по западноевропейской литературе, Т.Л. Щепкина-Куперник овладела почти всеми ведущими литературными западноевропейскими языками.

Переводческому перу Т.Л. Щепкиной-Куперник принадлежат около 60 пьес из творчества западных классиков, пик создания которых пришелся на послереволюционный период. В частности, ею были выполнены переводы Лопе де Веги, Уильяма Шекспира, Педро Кальдерона, Джона Флетчера, Жана Батиста Мольера, Карла Гольдони, Виктора Гюго, Ричарда Бринсли Шеридана, Тирсо-де-Молина.

Т.Л. Щепкина-Куперник полагала, что, кроме литературного дарования и знания языка, переводчик должен обладать особым чутьем к языку для того, чтобы добиться художественного перевода.

В языке любого художественного произведения можно выделить *авторское начало (идиостиль)*, т.е. выразительные и изобразительные средства, отличающие стиль определенного автора от стиля других писателей, которым этот автор уделяет особое внимание, и *общезыковые (конвенционные) средства*. Чтобы перевод был полноценным, в нем должны быть сохранены взаимоотношения между общезыковым и авторским началом. Переводчик должен воспроизводить авторскую составляющую. Тем более если речь идет о сценическом прочтении произведения. По ее глубокому убеждению, целенаправленное использование диалектных форм автором художественного текста являет собой неотъемлемую составляющую идиостиля этого автора, а без воспроизведения этих форм в переводе невозможно воспроизведение идиостиля в целом.

Известная переводчица руководствовалась принципом трансформации текста для зрителя, поэтому он должен быть точным и одновременно

должен воспроизводить содержание исходного текста как можно точнее, так, чтобы он был понятным целевой аудитории.

Как пример можно взять известную сцену из «Ромео и Джульетты» (Акт I, сцена 5). Текст оригинала:

Romeo

**If I profane with my unworhiest hand
This holy shrine, the gentle fine is *this*,-
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender *kiss*.**

Juliet

Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which mannerly devotion shows in *this*;
For saints have *hands* that pilgrims' *hands* do touch,
And palm to palm is holy palmers' *kiss*.

Romeo

Have not saints lips, and holy palmers too?

Juliet

Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

Romeo

**O, then, dear saint, let lips do what hands do;
They pray, grant thou, lest faith turn to despair.**

Juliet

Saints do not move, though grant for prayers' sake.

Romeo

**Then move not while my prayer's effect I take.
Thus from my lips, by thine my sin is purg'd.**

[Kissing her.]

Перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник:

Ромео

(Джульетте)

Когда рукою недостойной грубо
Я осквернил святой алтарь – *прости*.
Как два смиренных пилигрима, губы
Лобзаньем смогут след греха *смести*.

Джульетта

Любезный пилигрим, ты строг чрезмерно
К своей **руке**: лишь благочестье *в ней*.
Есть **руки** у святых: их может, верно,
Коснуться пилигрим **рукой своей**.

Ромео
Даны ль уста святым и пилигримам?
Джульетта
Да, для молитвы, добрый пилигрим.
Ромео
**Святая! Так позволь устам моим
Прильнуть к твоим – не будь неумолима.**
Джульетта
Не двигаясь, святые внемлют нам.
Ромео
Недвижно дай ответ моим мольбам.
(Целует ее.)
Твои уста с моих весь грех снимают.

Перевод выполнен достаточно точно, и это видно с первых строк.
Ниже приведен дословный перевод для сравнения:

Ромео
Если я осквернил эту святыню (this holy shrine)
своей недостойнейшей рукой,
то хорошим наказанием (gentle fine) будет,
Мои губы, как два смущенных пилигрима (blushing pilgrims),
Сотрут (to smooth) то грубое прикосновение нежным поцелуем.

Безусловная заслуга переводчицы состоит в том, что при переводе ритм и лингвистическая атмосфера мало пострадали. Точно соблюдена игра созвучных слов: this-kiss (причем дважды). Как известно, Шекспир очень часто использовал лексические повторы, что в том числе относится к его авторскому стилю. Далее по тексту следует поцелуй Ромео и Джульетты, которому предшествуют следующие строки:

Ромео
О, прелестная святая, позволь устам сделать то же, что рукам;
(т.е. дотронуться до уст)
Они просят, разреши себе, чтобы веру не превратить в отчаяние
(не сожалеть)
Джульетта
Святые не движутся, несмотря на мольбы.
Ромео
А ты не двигайся, пока я достигаю цели своей молитвы.
(Целует ее.)

Теперь с моих уст твоими устами мой грех снят / исключен
(*purg'd = expel* – исключать. Подобное объяснение
дается в Оксфордском словаре по пьесам Шекспира
под редакцией Дэвида и Бена Кристалла).

Или, например, последний монолог Меркуцио (Акт III, сцена 1).

Текст оригинала:

Mercutio

No, 'tis not so deep as a well, nor so wide as a church door;
but 'tis enough, 'twill serve: ask for me to-morrow, and you
shall find me a grave man. I am peppered, I warrant, for this
world.-A plague o' both your houses!-Zounds, a dog, a rat, a
mouse, a cat, to scratch a man to death! a braggart, a rogue, a
villain, that fights by the book of arithmetic!-Why the devil
came you between us? I was hurt under your arm.

Перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник:

Меркуцио

Да, она не так глубока, как колодезь, и не так широка,
как церковные ворота. Но и этого хватит: она свое дело сделает.

Приходи завтра, и ты найдешь меня спокойным человеком.

Из этого мира я получил отставку, ручаюсь. Чума на оба ваши дома!
Черт возьми! Собака, крыса, мышь, кошка исцарапала человека насмерть!
Хвастун, мерзавец, негодяй, который дерется по правилам арифметики! –

Какого дьявола ты сунулся между нами?

Он меня ранил из-под твоей руки!

Дословный перевод для сравнения:

Меркуцио

Нет, не так глубока, как колодец, не так широка, как церковные
ворота; но и этого хватит: она сделает свое дело. Спроси обо мне завтра и
ты найдешь меня покойным. Я убираюсь, точно знаю, из этого мира.
Чума на оба ваши дома! Черт! (Согласно Оксфордскому словарю по
пьесам Шекспира под редакцией Дэвида и Бена Кристалла *Zounds* имеет
следующее значение: «*God's blood!*» – «Черт возьми!»). Собака, крыса,
мышь, кошка зацарапала человека до смерти! Хвастун, мерзавец, негодяй,
который дерется по учебникам арифметики! – Какого дьявола ты
оказался между нами? Я был ранен из-под твоей руки!

Т.Л. Щепкина-Куперник выполнила переводы 12 пьес Шекспира («Венецианский купец», «Все хорошо, что хорошо кончается», «Король Лир», «Буря», «Ромео и Джульетта», «Сон в летнюю ночь», «Веселые виндзорские кумушки», «Мера за меру», «Зимняя сказка», «Много шума из ничего», «Бесплодные усилия любви», «Как вам это понравится»), а также сонетов и поэмы «Жалоба влюбленной», которую некоторые критики спорно приписывают Шекспиру.

Простота и ясность языка, направленность не только на понимание текста читателем, а ориентированность на последующую сценическую постановку отличают переводы пьес Т.Л. Щепкиной-Куперник. В них воплощены все ее принципы осознания художественного текста и работы со словом, благодаря чему режиссер и актер имеют возможность работать с готовым материалом, не требующим литературной доработки для убедительной подачи в сценических условиях.

Список литературы:

1. Алимова М.В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста // Вестник РУДН. Серия «Русский и иностранные языки и методика их преподавания». – 2012. – № 2. – С. 47–52.
2. Кашкин И.А. Для читателя-современника : статьи и исследования. – М. : Советский писатель, 1977. – 560 с.
3. Левый И. Искусство перевода. – М. : Прогресс, 1974. – 395 с.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М. : Искусство, 1970.
5. Олицкая Д.А. Перевод драмы: специфика, проблемы, подходы. – Вестник Томского государственного университета. – 2012. – № 357. – С. 19–24.
6. Пост-релиз работы круглого стола «Театр и его культуртрегеры», посвященного проблемам театрального перевода, продвижения и популяризации переводной драматургии / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://play-translate.livejournal.com/753.html> (дата обращения: 12.05.2020).
7. Фёдоров А.В. Основы общей теории перевода: лингвистические проблемы. – М. : Высшая школа, 1983. – 303 с.
8. Щепкина-Куперник Татьяна Львовна // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира» / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.worldshake.ru/ru/encyclopaedia/3935.html> (дата обращения: 12.05.2020).

РАЗДЕЛ 2.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

2.1. ЖУРНАЛИСТИКА

АВТОРСКОЕ “Я” И ПОЗИЦИЯ АВТОРА – КАК ФАКТОР ОРГАНИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ МЕДИА СРЕДЫ

Эрмаматова Кумушибиби Расуловна

независимый исследователь

*Узбекского государственного университета мировых языков
по направлению журналистики,*

Республика Узбекистан, г. Ташкент

THE AUTHOR’S SELF EXPRESSION AND THE POSITION OF THE AUTHOR AS A FACTOR OF THE MODERN MEDIA

Kumushbibi Ermamatova

Independent researcher

*of Uzbekistan state university of world languages,
Uzbekistan, Tashkent*

Аннотация. Каждый творческий человек в процессе создания произведения старается вложить в него свою точку зрения, свое мировоззрение. Именно поэтому ни одно произведение не похоже на другое. То есть авторское “я” и позиция автора являются одним из первичных признаков любого произведения.

Если считать, что в современном мире медиа индустрии творческий человек – это журналист, то его позиция становится неделимой особенностью предлагаемой аудитории медиа продукции. Присущие авторам авторское “я” и авторская позиция также имеют важное значение

в плюрализме, свободе слова, выражения мысли, развитии гражданского общества и демократии. Каким образом авторы должны выражать свою позицию в журналистике? Каковы особенности, на которые нужно обращать внимание при этом? В данной статье идет речь о подобных вопросах.

Abstract. Each creative person in the process of creating a work tries to put his point of view, his worldview into it. That is why no work is like another. That is, the author's self expression and the position of the author are one of the primary features of any work.

If we consider that in the modern media world a creative person is a journalist, then his position becomes an indivisible feature of the proposed audience of media products. The author's self expression and the author's position are also important in pluralism, freedom of speech, expression of thought, development of civil society and democracy. How should authors express their position in journalism? What are the features those they need to pay attention to while doing this? This article is about such issues.

Ключевые слова: авторское “я”; авторская позиция; медиа; плюрализм; обязательство.

Keywords: author's self expression; position of the author; media; pluralism; obligation.

Для видов творческой деятельности понятие “автор” – ключевое понятие. Оно происходит от латинского слова “auctor” и в универсальном смысле означает субъект, создающий то или иное произведение: роман, симфонию, художественный портрет, пьесу и т. д. У каждого продукта человеческой культуры есть свой автор – один или несколько, известный или неизвестный [1].

Применение понятия “автор” в теории и практике журналистики означает его всеобъемлемость.

Это понятие означает конкретного создателя продукции, предназначенной для СМИ. В частности, газетную статью, комментарии на сайтах или блогах в интернете, радиокomпозиции, телевизионные репортажи или очерки.

Когда в журналистике применяется понятие “автор”, он выступает также в качестве правового субъекта. В процессе профессиональной деятельности журналист несет ответственность за продукцию, опубликованную в каком-либо СМИ, не только перед аудиторией и редакцией, но и перед законом.

В соответствии с Законом Республики Узбекистан “Об авторском праве и смежных правах”, автор – это физическое лицо, творческим трудом которого создано произведение [6].

Каждый автор преследует определенную цель при создании какого-либо произведения. Свои действия, исследования он направляет на осуществление этой цели, вкладывает определенное содержание в произведение. Эта особенность выражается даже в том, в какой форме и каким способом он доводит свою мысль до аудитории. Авторы отличаются друг от друга различными способами мышления, мировоззрением и опытом. Это понимается путем просмотра или прочтения созданного произведения.

Прежде всего, что означает авторское “я”? Попытаемся найти ответ на этот вопрос. По мнению английского психолога Р. Бернса, общее настроение личности определяется посредством концепции “Я-концепция”. “Я-концепция” есть динамическая система представлений человека о самом себе, в которую входит осознание человеком своих качеств, а также субъективное восприятие влияющих на данную личность внешних факторов. Исследователь в качестве синонима этого понятия применяет понятие “самовосприятие”³. Русский филолог В. Виноградов вместо понятия “авторское я” использует понятие “авторский образ”. “Авторский образ есть собирательное выражение сущности произведения”⁴, пишет ученый. Здесь образ выражается посредством языковых средств. В других видах журналистики, например, на телевидении и в интернете другие факторы также формируют авторский образ.

Главная особенность, отделяющая авторов друг от друга – это авторское “я”. На сегодняшний день в журналистике мнение и позиция автора и индивидуальные качества журналиста являются важными. Насколько ярко журналист может выразить в своем авторском произведении свое “я” и позицию, настолько легко и быстро он завоевывает внимание аудитории. Кроме того, ускоряется решение поднимаемого вопроса, и “слово находит своего хозяина”.

Каждый журналист по-своему освещает произошедшее какое-либо событие. Исходя из своей позиции, делает больший акцент на тот или иной аспект события, обращает на него внимание. Выражение в нем своей мысли, его форма, метод и содержание все вместе составляют авторское “я”.

Что понимается под авторской позицией? Когда мы говорим об авторской позиции, обычно подразумеваем общие выводы, сделанные автором по поводу конкретной проблемы или вопроса. Она также возлагает на автора определенные обязательства и ответственность. В свое время, автор должен взять на себя ответственность за подготовленный материал. То есть он должен уметь защитить свое мнение, факты и отношения, заключения, сделанные в материале. А это означает, что быть автором какого-либо произведения означает чувствовать, что ответственность за его влияние на аудиторию, принимающих лиц, а также

за противоположные мнения, которые могут возникнуть в отношении произведения, лежит на самом авторе.

В журналистике можно отметить два аспекта информации:

- объективное предоставление фактов;
- субъективное выражение взглядов автора⁵.

По нашему мнению, именно тонкая грань между объективностью и субъективностью выражает авторское “я” и его позицию. Журналист может излагать информацию о событии, не высказывая своего мнения. Однако сила воздействия такой информации слишком мала. Кроме того, отдельные аспекты события могут остаться неясными. Журналист не только передает информацию массам, но также может сформировать у них мнение по отношению к данной информации. В действительности это есть один из лучших и ярких аспектов журналистики. Читая в газете или смотря по телевизору информацию, состоящую только из фактов, мы сами можем делать выводы об их последствиях и целях. Но, если журналист только собрав факты, не передает их в таком виде, а обобщив, проанализирует их, всесторонне раскроет событие, то у общественности начнет зарождаться отношение к этому событию. Именно с этой позиции авторское “я” и его позиция являются очень важными. Однако это не должно нарушать принцип объективности. По этой причине автору целесообразно выражать свое мнение обоснованно. При этом бросается в глаза соответствие факта и мнения. Однако иногда бывают такие ситуации, когда для мнения не остается необходимости. Это чаще всего бросается в глаза в журналистике новостей. Некоторые материалы имеют полностью новостной характер. Здесь цель состоит в том, чтобы одним из первых дать оперативную информацию о случившемся событии. Анализ события, выражение мнения о нем требует некоторого времени. Для этого журналист глубже изучает происшествие. Собирает факты, делает свои выводы, дает оценку ситуации. При этом, конечно же, он должен придерживаться принципа объективности.

Способность выражать авторскую позицию скрытыми способами говорит о высокой степени мастерства журналиста⁶. Журналист, открыто и эмоционально выражающий свои мысли, как бы оказывает давление на зрителя или слушателя, читателя. В этой связи способность и мера имеют первостепенное значение.

Даже по тому, какие факты собраны касательно события, можно определить позицию журналиста.

То есть, если о событии преподносится только положительная информация, это означает, что журналист хочет пробудить в массах положительное отношение к этому событию.

В противном случае, цель от передачи данного события состоит в том, чтобы показать его в отрицальном свете.

Эти особенности, конечно же, неуловимы для простого зрителя, слушателя или читателя. Но опытные журналисты и исследователи именно по этой причине стараются сначала собрать различную информацию о каком-либо событии и лишь потом делать выводы.

Перед тем, как стать распространителем информации, журналист не должен забывать, что он сам также является получателем информации. Принимая от аудитории информацию, журналист, прежде всего, сам “переваривает” ее, размышляет о ней, делает соответствующие выводы. После чего он готовит и распространяет всю полученную информацию в том виде, который считает необходимым.

Здесь важный аспект – насколько глубоко журналист изучил событие. В зависимости от этого подготовленный им материал будет иметь ту или иную позицию.

Необходимо также отметить, что позиция журналиста, его точка зрения может вызвать споры, дискуссии в аудитории. Сегодня такая ситуация особенно часто проявляется в социальных сетях. Блогеры, журналисты ведут свои страницы, размещают на них свое мнение о конкретных событиях, и читатели стараются оспорить эти заключения или подтвердить их. В результате эта проблема или вопрос могут остаться нерешенными. Но у людей сформируется какое-либо мнение, положительное или отрицательное. Появится решительность высказывать свою точку зрения и вера в себя. В результате в обществе сложится разнообразие мнений, или плюрализм.

Обобщив вышеизложенное, можно сказать, что авторское “я” и позиция автора в журналистском материале служит следующим задачам:

1) формирует у аудитории мнение о поднятом вопросе или проблеме, а также события. Для пробуждения мысли автор, исходя из собственной позиции и вместе с тем на основании изученных фактов выражает свои соображения, распространяет их среди аудитории и ждет от нее ответа. Далее он сам непосредственно участвует в столкновении этих мнений;

2) создает разнообразие мнений среди людей, становится причиной для дискуссии, споров. А это свидетельствует о появлении интереса общественности к поднятому вопросу и обеспечивает участие людей, имеющих свое мнение в решении данного вопроса. То есть, это служит развитию гражданского общества и демократии;

3) информация о событии состоит не только из сухих фактов, но и является богатой по содержанию. А это повышает ее привлекательность и популярность. Если подаваемая информация неинтересна, сила ее воздействия также будет низкой. Мнения, основанные на различных доказательствах и фактах, служат повышению силы воздействия информации;

4) посредством выражения журналистами различных мнений по поводу одного события среди СМИ возникает определенная конкурентная среда. То есть, они не только участвуют в гонке кто первым даст информацию, но также конкурируют друг с другом по вопросу, в каком направлении и каким способом предоставить информацию. А это обеспечивает возникновение в журналистике новых тенденций, методов. Все это вносит вклад в развитие отрасли.

Говоря одним словом, авторское “я” и позиция автора в современной журналистике занимают свое место. В том, что их роль все более возрастает, можно убедиться, наблюдая и анализируя узбекские СМИ. Являясь посредниками между происходящими событиями, информацией и аудиторией, они в этом процессе призывают аудиторию выступать на арене мнений.

В настоящее время понятие пассивной аудитории не подходит современной журналистской среде. В этой связи, журналистские материалы также, по возможности, становятся содержательными, чтобы обеспечить участие читателя, слушателя, зрителя.

Особенно, на телевидении это выражается через авторские передачи. Это, конечно же, приобретает важное значение в развитии не только сферы, но и общества.

Список литературы:

1. Аверинцев С.С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994.
2. Виноградов В.В. О теории художественной речи: учеб. пособие. – М.: Высшая школа, 1971.
3. Лазутина Г.В. Профессиональная этика журналиста. – М.: Аспект-Пресс, 2000.
4. Туркова Т.А. Способы выражения авторской позиции журналиста в контексте объективности. Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки, 2010.
5. Сосновская А.М. Журналист: личность и профессионал (психология идентичности). – СПб.: Роза мира, 2005.
6. Ўзбекистон Республикасининг “Муаллифлик ҳуқуқи ва турдош ҳуқуқлар тўғрисида”ги Қонуни. 2006 йил 20 июль // <https://www.lex.uz/acts/1022944>.

2.2. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

СПЕЦИФИКА ПОСТРОЕНИЯ ДИАЛОГА В РОМАНЕ БОРИСА АКУНИНА «АЛМАЗНАЯ КОЛЕСНИЦА»

Икрам Тахаа Р.

*преподаватель кафедры русского языка,
Багдадского университета,
Ирак, г. Багдад*

SPECIFICITY OF BUILDING A DIALOGUE IN THE NOVEL OF BORIS AKUNIN "DIAMOND CHARITTER"

Икрам Тахаа Р.

*Lecturer, Department of the Russian Language,
Baghdad University
Iraq, Baghdad*

Аннотация. Статья посвящена исследованию диалогической природы постмодернистского романа Бориса Акунина «Алмазная колесница». В работе в рамках дискурсивно-диалогического подхода представлен анализ разнотипных диалогических отношений романа Бориса Акунина «Алмазная колесница», с одной стороны, с предшествующей и современной литературой, фольклором, общественно-политическим, историческим и культурным дискурсом эпохи, с другой стороны, с точки зрения взаимодействия с адресатом. В каждом типе исследованы различные способы актуализации диалогичности. Выделены и разграничены интердискурсивная диалогичность, определяющая отношения «текст – претекст», и метадискурсивная диалогичность, отражающая отношения «адресант – адресат». Определены средства создания этих типов диалогичности и их функции в романе.

Abstract. The article is devoted to the study of the dialogical nature of Boris Akunin's postmodern novel, «The Diamond Chariot». In the framework of the discursive-dialogical approach, the analysis of different types of dialogical relations of the novel by Boris Akunin «The Diamond Chariot» is presented, on the one hand, with previous and modern literature, folklore, socio-political, historical and cultural discourse of the era, on the other hand,

from the point of view interaction with the recipient. In each type, various ways of actualizing dialogicity are investigated. The interdiscursive dialogism that defines the text-pretext relationship and the meta-discursive dialogism that reflects the addressee-destination relationship are distinguished and distinguished. The means of creating these types of dialogicity and their functions in the novel are defined.

Ключевые слова: диалогичность; дискурс; текст; интердискурсивная диалогичность; метадискурсивная диалогичность; интертекстуальность; метатекстуальность.

Keywords: dialogicity; discourse; text; interdiscursive dialogicity; meta-discursive dialogicity; intertextuality; metatextuality.

Постановка проблемы. Последние десятилетия XX века отразились в художественно-эстетическом континууме транспортной постмодернистских художественных рефлексий с территории Западной Европы и Америки в страны Восточной Европы, где в то время происходили фактически самые кризисные ситуации по социальной нестабильности человека и потерей ею бытийных приоритетов, ее растерянности перед реальной действительностью, заостренной рациональностью, не свойственной эмоциональному менталитету восточного европейца. В русском художественном дискурсе началась эпоха постмодернистских поисков и экспериментов, что в значительной степени отразилось на всех уровнях национального художественного дискурса – концептуальном, мировоззренческом, образном, эмоционально-оценочном, языковом. Мнения и взгляды на процессы, протекающие в культуре постмодернистской эпохи, у многих исследователей разнятся. Некоторые считают постмодернизм продолжением модернизма, и постмодернистская литература оказывается просто своеобразным развитием тенденций модернистской литературы на новом историческом этапе, и тогда постмодернизм – это просто то, что следует после модернизма. Другие видят в культуре данного направления абсолютный разрыв с классическим модернизмом первой половины века. Так или иначе, само слово «постмодернизм» указывает нам на связь этого явления с культурой предыдущей эпохи, и, по-видимому, постмодернизм осознает себя в отношениях к модернизму, хотя вопрос об этих отношениях остается очень спорным.

На современном этапе активного развития коммуникативной лингвистики значительно растет интерес к диалогу и диалогическим отношениям в различных их проявлениях. Идея диалогичности возникла в философии, впоследствии развившись в черед смежных наук – филологии, риторике, культурологии, психологии. С точки зрения

современной науки, диалог – интересный феномен человеческого взаимопонимания, бытия и сознания. Глобальное понимание диалога и диалогических отношений в филологии мы находим в исследованиях М. Бахтина, для которых характерно понимание диалогичности в качестве базового свойства сознания, мышления и речи, а также позиционирование диалога в качестве взаимодействия со смыслом и репрезентация речевого жанра как ключевой категории диалогической концепции.

Раскрытие сущности диалогичности невозможно без обращения к проблеме текста, как к форме общения культур. Любой текст вмещает смысл прошлых, современных и будущих культур, это всегда адресованное *Другому / Другим* послание от *Я* (по М. Бахтину), всегда диалогичен, то есть представляется собой некое взаимодействие. Еще Гегель указывал на то, что художественное произведение хоть и «образует согласованный в себе завершен мир», но существует он не для себя, а для читателя.

В России постмодернистская литература заявила о себе громко в конце XX века. В это время активно публикуются произведения В. Пелевина, В. Сорокина и других авторов. Однако критиками эта литература не принималась, они не находили в ней единства, под которым понималось единство жанра, формы, авторской субъективности, авторского лица. Читателей тех лет творчество молодых литераторов также мало увлекало. Как пишут исследователи, потенциального читателя отталкивали эксперименты с лексикой в тексте и перенасыщенность его «интеллектуальностью».

Бесспорно, большинство произведений постмодернистской литературы предполагает определенный интеллектуальный уровень читателя. Массовую популярность произведения русского постмодернизма завоевали не сразу. По мнению специалистов, литература постмодернизма явила особый тип писателя, обладающего компетентными знаниями в области культуры, искусства, философии, истории, литературоведения и так далее. В западной литературе в качестве «образцового» писателя-постмодерниста, как правило, называется имя Умберто Эко. В русской же литературе подобным многогранным писателем является Борис Акунин.

Это исследование посвящено специфике диалогических отношений в романе Бориса Акунина «Алмазная колесница» (2003), которая рассматривается в рамках дискурсивно-диалогического подхода, базирующегося на основных положениях теории диалогичности М. Бахтина и активно разрабатывается в современной лингвистике. Этот подход сосредоточивает внимание на особенностях функционирования текста как дискурса в диалогическом, социокультурном контексте.

Актуальность темы исследования обусловлена неизменным интересом современной филологической науки к коммуникативным аспектам языка, в частности – к проблеме диалогических отношений в художественных текстах. Недостаточно изученными остается вопрос системной организации произведений Бориса Акунина, а именно его романа «Алмазная колесница», с точки зрения диалогичности.

Поздние произведения Бориса Акунина, в частности, «История Российского государства», существенно отличаются от его ранних текстов в плане эстетических установок автора. Так, в «Истории...» обнаруживаются черты, не соответствующие принципам постмодернизма (общая «серьезность» замысла, связанная с поиском исторической истины; стремление к объективности в подаче исторического материала; отход от игры, в частности, отказ от приема создания альтернативной истории; связь с актуальной политической повесткой сегодняшнего дня), в то время как его раннее творчество справедливо относят к данному литературному направлению.

Как указано выше, отдельные аспекты творчества Бориса Акунина освещены в литературоведческих трудах, однако языковые особенности рассмотрены не полностью. Диалогическая организация романа автора «Алмазная колесница» в лингвистическом аспекте не была к этому времени предметом целостного анализа. Однако изучение следов присутствия наиболее значимых текстов прошлого в произведениях современных авторов способствует выявлению закономерностей трансляции культуры от поколения к поколению.

Анализ последних исследований и публикаций. Диалогические отношения являются предметом исследования функциональной стилистики, коммуникативной лингвистики, прагматики, когнитологии и других. В рамках функциональной стилистики рассматриваются экстралингвистические основы диалогичности и языковые средства ее выражение в письменной речи (А. Арутюнова, Н. Кожина, Н. Кондратенко и другие), особенности речевого взаимодействия автора и адресата в научных (О. Вотрина, Н. Кожина, Н. Красавцева, О. Красильникова, С. Нистратова, К. Свойкин и другие), художественных (Н. Арутюнова, И. Арнольд, А. Гулак, К. Скорик, А. Стельмащук и другие), поэтических (С. Ермоленко, И. Ковтунова, А. Карпенко и другие), публицистических (Л. Дускаева, И. Лысакова, С. Светана, А. Факторович и другие) текстах.

В череде исследований определены подходы к лингвистическому анализу диалогических отношений между текстами (Н. Кузьмина, О. Переломова, Н. Пьеге-Гро, А. Селиванова, С. Сметанина, Н. Фатеева, В. Чернявская и другие). В рамках дискурсивного анализа рассматривалось явление диалогичности в церковно-религиозном и политическом

типах дискурса (Д. Орехова, О. Прохвятилова, С. Чубай и другие), авторском дискурсе в английской художественной прозе XVIII – XX вв. (Т. Плеханова и другие), в интернет-коммуникации (Т. Колокольцева, О. Лутовинова и другие).

Диалогичность произведений Бориса Акунина большинство исследователей связывают с повышенной интертекстуальностью и интермедальностью его текстов. Так, в литературоведческих исследованиях (Н. Бобкова, А. Казачкова, Т. Надозирная, А. Станюкович, К. Трускова и другие), исследованиях с позиции особенностей языка (О. Красильникова, Н. Менькова), научно-критических статьях (Р. Арбитман, П. Басинский, Н. Валуева, Л. Данилкин, В. Курицын, В. Пригодич, А. Ранчин, А. Рейблат, Г. Цыплаков и другие), репрезентируют разнообразие интертекстуальных и интермедиальных связей романов Бориса Акунина с творчеством художников слова разных эпох и культур, отражают отдельные аспекты творчества автора.

Цель исследования – установить и охарактеризовать природу диалогичности постмодернистского романа Бориса Акунина «Алмазная колесница».

Изложение основного материала. Интертекст, под которым, в сущности, понимается любой текст, является неотъемлемой составляющей всеобщей культуры. Поскольку он включает в себя предыдущие тексты, он теряет свою уникальность, становясь лишь частью общего универсального текста. Как справедливо заметил Борхес в рассказе «Вавилонская библиотека», «...нет понятия “плагиат” <...> все произведения суть произведения одного автора, вневременного и анонимного» [2]. Таким образом, литература, согласно концепции постмодерна, – «вавилонское» смешение всевозможных текстов, которое создает целостную ткань отдельно взятого художественного произведения. Рассматривая поэтику цикла романов о Фандорине и соотнося их с классической «словесностью», исследователи приходят к выводу о том, что романы Акунина представляют собой парадокс, так как, во-первых, в них наблюдается смешение разных литературных традиций и стилей, во-вторых, – сочетание элементов высокой и развлекательной литературы. «Сложная поэтика аллюзий, интертекстуальных связей, включенность в контекст литературной традиции роднят их с “высокой” литературой; установка на “стабильность художественного языка, поэтику хорошего конца”, интерес к вопросу: “Чем кончилось?” – черты “массовой” литературы, доминантные в нарративной поэтике акунинских текстов» [5].

В этом контексте понятие диалогичности имеет дискуссионный характер, поскольку на каждом новом этапе развития лингвистики оно наполняется новым содержанием, репрезентируя различные типы диалогичности. В центре внимания современных исследований находятся

основные антропоцентры художественной коммуникации – автор и читатель как носители определенных смысловых позиций, а также характер влияния адресанта на формирование понимания адресата.

Мы понимаем диалогичность как основное свойство текста, выраженное системой языковых средств, которая актуализирует взаимодействие общающихся, в коммуникативно-познавательном процессе и взаимодействие между текстами (дискурсами). Таким образом, сам анализ текста осуществляем в пределах дискурсивно-диалогического подхода, акцентируя на особенностях функционирования текста в диалогическом социокультурном контексте. Обратим внимание на двухадресный характер культуры и литературы постмодернизма как одну из наиболее характерных особенностей данного направления. К этой проблеме нас отсылает вопрос отнесения романов писателей постмодерна к литературе массовой либо элитарной. Согласно мнению многих исследователей, писатель, создавая свои романы, рассчитывает привлечь как можно более широкие круги читательской аудитории: и читателей-интеллектуалов, и читателей, чей кругозор ограничен «легким» чтением. О «всеохватной структуре» постмодернистского текста пишут многие ученые, она, по их мнению, порождает возможность различных читательских стратегий.

Отметим, что рассмотрение текстового пространства, организованного с учетом социокультурной ситуации, ментальных особенностей участников коммуникации, правил и стратегий построения и понимания текста, продуцирует необходимость исследования текста на новом, дискурсивном уровне. Так, в центре внимания зарубежного и отечественного языкознания находится коммуникативное, когнитивное, семиотическое пространство, больший, чем текст, – дискурс, куда привлечены, кроме текста как лингвистической единицы, все экстралингвистические факторы (знания о мире, установки, мысли, цели адресанта и адресата), сопровождающих создание, функционирование и восприятие текста.

Учитывая то, что и текст, и дискурс – явления многомерные и многоаспектные, то и трактование их учеными различно. Это обусловлено зависимостью от подхода, в рамках которого эти единицы исследуют, однако сам вопрос определения и разграничения этих фундаментальных понятий как в русской, так и в зарубежной лингвистической традиции является дискуссионным.

Необходимо отметить, что Борис Акунин находится в числе авторов, активно использующих в своем творчестве принцип интертекстуальности. В качестве основных проявлений этого принципа в его творчестве специалисты выделяют цитату, аллюзию, литературную реминисценцию, имитацию, пародию и прочие. В этой связи отмечается

следование традициям знаковых писателей постмодерна – таких, как У. Эко, Дж. Фаулз и другие.

По мнению ученых, интертекст в литературном творчестве постмодернистов является одним из способов игры с литературной реальностью. Этот прием выделяется специалистами как одна из важнейших особенностей творчества писателей данного направления. Среди российских авторов многие критики и литературоведы признают Б. Акунина мастером в этой области. В его творческой биографии были и игры с псевдонимами (Борис Акунин – псевдоним Григория Чхартишвили; кроме того, вышли в свет его романы под псевдонимами Анна Борисова и Анатолий Брусникин), и эксперименты с литературными жанрами. Так, серия «Новый детективъ» – это коллекция разновидностей детективного жанра. А серия «Жанры» представляет собой образцы разных жанров беллетристики, и каждая книга носит название соответствующего жанра.

Рассмотрение текста как дискурсивной единицы позволило выделить и проанализировать два типа дискурсивной диалогичности. Первый связан с исследованием связей различных текстов с предыдущими текстами – взаимодействие через автора смыслового пространства текста с другими текстами (дискурсами), охарактеризован нами как *интердискурсивный*.

Второй направлен на изучение механизма взаимодействия адресанта и адресата с помощью текста – взаимодействие через текст автора и читателя как активного участника диалога, определен нами как *метадискурсивный*. Поскольку основная цель автора – диалог с читателем, то весь текст, как единица коммуникативного акта, направлен на читателя, но мы исследуем средства организации прямого, непосредственного диалога автора и читателя, то есть *метадискурсивные конструкции*.

Ярким примером механизма создания интердискурсивной диалогичности является *цитата*. В этом исследовании мы определяем ее как интертекстуальное включение, являющееся буквальным или частичным воспроизведением «чужой» речи. Поскольку цитата – это всегда второй голос, то основным ее признаком является диалогичность. При этом диалогичность тут не обязательно соответствует полемике: позиция автора может не совпадать с мнением, заявленным в цитате, но никогда не сливается с ней. В тексте романа цитаты разнообразны и многофункциональные, используются в точном и трансформированном виде, занимают различные, определяющие впоследствии их функции.

Учитывая это интересным представляется заголовок первого тома романа «Ловец стрекоз» – цитата в «сильной» позиции, которая рассматривается в качестве точки отсчета понятийного цикла (Т. Романова) и выполняет сюжетотворческую и дискурсотворческую функции. Заголовок-цитата «Ловец стрекоз» содержит явный авторский

знак, демонстрирует читателю путь интерпретации текста, привлекает определенные фоновые знания, планирует когнитивное пространство, является центром организации дискурса, приобщает дискурс текста-источника.

Таким образом, возникают сложные диалогические отношения между заголовком как микротекстом, заголовком как интертекстом, заголовком как представленным в концентрированной форме текстом-источником и самим текстом произведения. Эти интертекстуальные взаимодействия лежат в основе интердискурсивных взаимодействий, то есть интердискурсивной диалогичности. К тому же цитатный заголовок активизирует диалог авторского и читательского дискурсов, поскольку является метатекстуальным средством создания метадискурсивной диалогичности.

Заголовок-цитата, кроме названных функций, имеет в произведениях постмодернизма, в частности в романе Бориса Акунина, еще и аллюзивную функцию, в связи с тем, что для постмодернизма характерно использование намеков, игры с читателем, наличие скрытых смыслов. Через намек и ассоциации проявляется интердискурсивная связь между текстами, и читатель таким образом привлекается к сложному дискурсивному образованию, представляющем собой органическое сплетение и взаимопроникновение нескольких дискурсов.

Название «Ловец стрекоз» отсылает нас к хокку японской поэтессы Тиё. Понимая, что для широкого читателя японская поэзия не является общеизвестной, Борис Акунин вводит текст хокку и комментарии к нему в диалог между главными героями во втором томе романа: «– Больше всего я люблю трехстишья, хокку. В них сказано так мало и в то же время так много. Каждое слово на своём месте, и ни одного лишнего... <...> Она полуприкрыла глаза и нараспев продекламировала:

Мой ловец стрекоз, / О, как же далеко ты / Нынче убежал...

...Если бы ты знал, что великая поэтесса Тиё написала это стихотворение на смерть своего маленького сына, ты не смотрел бы на меня с такой снисходительностью, верно?» [1, с. 651].

Таким образом, после прочтения первого тома у читателя возникает ассоциативная цепочка между заголовком и главным героем «Ловец стрекоз» – «Рыбников», поскольку он сам говорит, что в детстве любил ловить стрекоз («...маленьким мальчиком любил ловить стрекоз, чтоб потом пускать их с высокого обрыва и смотреть, как они зигзагами мечутся над пустотой» [1, с. 74]). Он дополняется после прочтения приведенного выше диалога во втором томе новыми звеньями, создавая интригу всего романа: «ловец стрекоз» – «смерть» – «сын». Заголовок-цитата, таким образом, создает определенную интригу (игру),

намекая на тему произведения, а финал текста заставляет читателя вернуться к названию.

В этом случае, с одной стороны, прослеживаются диалогические связи между образованием «текст + контекст» (то есть стилем) романа Бориса Акунина и образованием «текст + контекст» (то есть стилем) хокку японской поэтессы Тиё. С другой стороны, поскольку «ловля стрекоз» – это традиционная игра детей в Японии, то к художественному дискурсу романа привлекается этнодискурс, что помогает автору создать интригу произведения. Анализ этой интертекстуальной связи показывает, что интердискурсивность как один из типов диалогичности – это не просто добавление дискурсивных смыслов, а их органическое взаимодействие, требующее сложных когнитивных процессов для их интерпретации со стороны адресата.

Цитаты не в «сильной» позиции, как правило, выполняют характерологические функции, направленные на решение более частных (тактические и интенционных) вопросов. Для читателя расширяется когнитивное пространство, связанное с восприятием определенного героя или события, поскольку привлекаются дополнительные смыслы, знания, воспоминания, связанные с прошлым восприятием произведения – источники цитаты.

К примеру: «Мероприятие это абсолютно неофициальное и с перевоспитанием блудниц никак не связанное, совсем напротив. Скучать не будете. *Он возвратился и попал, как Чацкий, с корабля на бал*» [1, с. 187]. Для говорящего (Доронина) не так важно, известный Фандорину автор приведенной им цитаты, насколько важна игра смыслов между поданной цитатой и реальной ситуацией, в которой находился герой-адресат этих слов. На переносное значение, заключенное в цитату – «неожиданное, резкое изменение положения, обстоятельств», наложен прямой смысл: Фандорин действительно недавно сошел с корабля на берег и был приглашен на бал.

Интердискурсивная диалогичность создается между художественными дискурсами романа «Алмазная колесница», романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» [4] и комедией в стихах А.С. Грибоедова «Горе от ума» (так в цитате использована фамилия главного героя комедии Грибоедова). Это дает основания полагать, что при восприятии читателем Фандорина, с которым он до сих пор не очень хорошо знаком, впечатление от Фандорина включает и результаты прошлых ментальных процессов читателя, связанных с восприятием Онегина и Чацкого.

Кроме литературных цитат, Борис Акунин актуализирует цитаты из паремиологического дискурса (поговорки, афоризмы, крылатые слова), которые выполняют функцию структурно-смысловой организации дискурса, а также используются для характеристики

персонажей. Например: «– Так и женились бы по-настоящему. Что вам мешает? <...> – Шутить изволите. Сочетаться законным браком с японской конкубиной? Погонят со службы, за урон звания российского дипломата. <...> Буду исторгнут из цивилизованного европейского общества. Нет уж, *в одну повозку впрячь невозможно...*. И так всё отлично...» [1, с. 246–247]. Поскольку приведенное цитатное включение для некоторых адресатов потеряло связь с текстом, с которого оно взято (поэма А.С. Пушкина «Полтава» (1829)), то оно уже не является «следом» дискурса текста-источника, приобщая, вместо этого, иные дискурсивные пространства, например, аргументативный дискурс для обоснования своего мнения, своего взгляда, целью которого является воздействие на адресата, на его взгляд или поведение. Наиболее продуктивным средством актуализации интердискурсивной диалогичности в романе является *аллюзия*. То есть порождаемые текстом или его фрагментом ассоциации с любыми уже известными адресату фактами и высказываниями, намек на определенную область общего фонда знаний, опирающийся на экстралингвистические пресуппозиции автора и читателя. По роли, которую аллюзии выполняют в романе, выделяем *композиционные* и *семантические*. Примером композиционной аллюзии является структура первого тома «Ловец стрекоз» романа «Алмазная колесница», построенного по схеме трёхстиший – хокку («начальная строфа» рэнга или танка). Японское хокку состоит из 17 слогов, расположенных рядами следующим образом: 5 – 7 – 5, и определяет тему всей рэнга, в этом случае – всего романа. Каждая из трех частей первого тома разделены на разделы (названные слогами), количество которых соответствует количеству слогов в строках хокку и имеет соответствующую каждой строке хокку название. Стоит обратить внимание еще на одну внутреннюю текстовую аллюзию, связанную с объяснением Мидори. Героиня обращает внимание на то, что тайна скрыта между строками, отсылая читателя к названию второго тома «Между строк». Это намек на то, что тайну рождения и жизни Рыбникова, тайну его отношение к Фандорина раскрывают во втором томе романа [3].

Особенность семантических аллюзий заключается в том, что «подключен» новый дискурс текста-донора, «следом» которого является аллюзия, взаимодействующая со стилем текста-реципиента не только в точке соприкосновения (при непосредственном включении аллюзионной единицы), а в течение всего художественного произведения. Кроме того, новые смыслы, возникшие как результат взаимодействия дискурсов не в начале произведения, регрессивно проектируются читателем и на текст начала произведения. «Завтрак, приготовленный туземным *Санчо Пансой*, был кошмарен. Как они только едят это склизкое, пахучее, холодное?» [1, с. 290].

Таким образом автор, не прибегая к прямому авторскому слову, для характеристики слуги Фандорина Массы использует аллюзию на персонаж Санчо Панса. Образ Санчо Пансы – это воплощение простодушного, наивного и одновременно мудрого человека, преданного слуги, который впоследствии стал образом-символом. Дискурс романа Сервантеса, подключенный указанной аллюзией, взаимодействует со стилем романа Бориса Акунина в течение всего произведения, даже без упоминания в дальнейшем тексте имени слуги Дон Кихота. У читателя устанавливается ассоциативная связь «Масса – Санчо Панса».

То есть при упоминании имени Масса в тексте у читателя на когнитивном уровне привлечен дискурс романа Сервантеса. Кроме этого, учитывая то, что образ Санчо Панса является традиционным символом, к дискурсу романа привлечен еще общекультурный дискурс, а значит, у каждого читателя возникают свои ассоциации с другими произведениями культуры, в которых также использован указанный образ-символ.

Таким образом, аллюзионное имя, за которым в свернутом виде стоит дискурс текста-донора, актуализирует взаимодействие дискурсов текста-реципиента и текста-донора, способствуя реализации скрытого смысла. Символический образ того или иного литературного персонажа вызывает в сознании реципиента ассоциативную череду признаков (качественных или количественных), и таким образом, кроме дискурса художественного произведения, к которому апеллирует аллюзионное имя, к дискурсу романа присоединяется также общекультурный дискурс или дискурс отдельной национальной культуры.

Также проанализированы частотные средства актуализации интердискурсивной диалогичности – *реминисценции*, которые являются сигналом привлечения, точкой пересечения нескольких дискурсов: художественного, исторического, политического, военного, философского и тому подобных. В этом контексте реминисценцию следует позиционировать в качестве интертекстуального включения, денотатом которого являются «внетекстовые» элементы, то есть историко-культурные реалии, а также отдельные элементы художественных произведений, способные восстановить в памяти адресата определенные фоновые знания, расширяющие смысловое пространство текста.

Единицы «сильных» текстовых позиций являются средствами актуализации также и метадискурсивной диалогичности. Об этом свидетельствует название второго тома романа «Между строк», которое является метатекстовым средством создания диалогичности. Предложно-падежное сочетание «между строк» имеет определенное значение для читателей и вне романа, являясь частью фразеологизма «читать между строк» – понимать скрытый смысл чего-либо. Этой метатекстуальной

единицей автор непосредственно обращается к читателю, рекомендуя ему, как читать второй том и где искать информацию.

Выводы. Для романа Бориса Акунина «Алмазная колесница» характерна самобытная система интертекстуальных средств создания интердискурсивной диалогичности, а именно: цитатные включения (цитаты, паремии), аллюзии, реминисценции, которые стали инструментом постмодернистской игры автора с читателем. При этом интердискурсивную диалогичность мы понимаем как взаимоналожение / взаимопроникновение дискурсов текста и претекста, вступающих в тексто- и смыслотворческое взаимодействие в рамках единого текста. Таким образом, в романе Бориса Акунина «Алмазная колесница» наличествуют следующие метатекстуальные средства: дискурсивные слова, вставные конструкции и другие. В результате исследования этих средств создания метадискурсивной диалогичности как основы коммуникативно-прагматической направленности текста, позволяющей достичь адекватного понимания его реципиентом, установлено, что подобные средства являются точками пересечения авторского и читательского сознания. Также одной из очевидных особенностей метадискурсивной организации романа является высокая частотность вставных конструкций.

Список литературы:

1. Акунин Борис. Алмазная колесница / Борис Акунин. – Москва : Захаров, 2004. – 720 с.
2. Борхес Х.Л. Вавилонская библиотека : [электронный ресурс] / Х.Л. Борхес // URL. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/245035-vavilonskaya-biblioteka.html>. – Дата обращения: 03.04.20.
3. Гончарова Е.И. Бонд. Эраст Бонд («Алмазная колесница» Б. Акунина и «Живешь лишь дважды» Я. Флеминга) / Е.И. Гончарова // Русский постмодернизм. Вести из Алтай-Видянска : сб. статей. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2006. – С. 184–188.
4. Куневич А. Пушкинский текст в «фандоринских» романах Б. Акунина / А. Куневич, П. Моисеев // Сибирские огни. – 2005. – № 3.
5. Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, нелирическим отступлением и эпилогом / А. Ранчин // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 67. – С. 166–180.

РАЗДЕЛ 3. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

3.1. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

КОМИЧЕСКИЙ ЭФФЕКТ В ДИСКУРСЕ АМЕРИКАНСКОГО СИТКОМА

Смирнова Екатерина Витальевна

студент,

*Московский городской педагогический университет,
РФ, г. Москва*

Тивьяева Ирина Владимировна

научный руководитель,

д-р филол. наук, профессор,

*Московский городской педагогический университет,
РФ, г. Москва*

COMIC EFFECT IN AMERICAN SITCOM DISCOURSE

Ekaterina Smirnova

Bachelor student,

*Moscow City University,
Russia, Moscow*

Irina Tivyayeva

Doctor of Philology, professor,

*Moscow City University
Russia, Moscow*

Аннотация. В настоящей статье рассматривается механизм создания комического эффекта в англоязычном кинодискурсе на материале американского ситкома «Бруклин 9-9». В основу исследования

была положена концепция фреймов М. Минского и типология видов комического А.Н. Лука. В результате исследования были выделены фреймы, характерные для создания комической ситуации, а также виды комического в телесериале.

Abstract. The paper tackles comic effect mechanisms in the American sitcom discourse and is based on evidence from the “Brooklyn 9-9” TV series. The research relies on M. Minsky’s concept of frames and A. Luk’s typology of comic effects. The paper covers typical frames and productive comic effect models in the American sitcom discourse.

Ключевые слова: комический эффект; ситком; американский юмор.

Keywords: comic effect; sitcom; American humour.

Под комическим подразумевается интеллектуальная способность человека замечать в явлениях их комичные, смешные стороны. Чувство юмора, таким образом, неотъемлемо связано со способностью субъекта выявлять противоречия в окружающем мире [1].

Как в иностранных, так и в отечественных исследованиях отмечается, что в сути комического лежит противоречие между надуманной и реальной действительностью. При этом комический эффект достигается, если реципиент осознает, что присутствует какое-либо противоречие. При условии, если реципиент по объективным или субъективным причинам не способен увидеть противоречие, то комический эффект считается недостижимым. Определить, достигнут комический эффект или нет, можно при помощи наличия или отсутствия смеха как первой реакции на комическое [2].

Согласно концепции З. Фрейда, существует два процесса, через которые может осуществляться юмор. Суть первого заключается в том, что один человек захвачен юмористическим настроением, тогда как второй является зрителем и пользователем. Согласно второму, процесс юмора может возникать между двумя людьми, один из которых никак не заинтересован в акте юмора, а второй делает его объектом юмористического созерцания. Также согласно наблюдениям З. Фрейда, «в юморе есть не только нечто освобождающее, как в остроумии и в комизме, но и нечто грандиозное и воодушевляющее, последние свойства отсутствуют в двух других видах получения удовольствия от интеллектуальной деятельности. Грандиозное явно состоит в торжестве нарциссизма, в котором победоносно утвердилось неприкосновенность личности» [5, с. 283].

Механизм восприятия комического может быть описан через когнитивную теорию фреймов М. Минского. Под фреймом понимается один из способов представления стереотипной ситуации, при этом

каждый фрейм содержит так называемые терминалы – элементы, присущие какому-либо конкретному фрейму. Таким образом, понимание комического обусловлено фоновыми знаниями реципиента, то есть типичная ситуация реализуется во фрейме. Когда субъект наблюдает комический эпизод, активизируется определенный фрейм, в рамках которого известная информация собирается и обрабатывается, на основании чего делается прогноз о вероятном исходе ситуации. Однако комический момент нарушает развитие фреймового сценария и приводит к новой, неожиданной ситуации и, на основе новой информации, создается новый фрейм [4].

В соответствии с концепцией М. Минского комические ситуации базируются на определенных фреймах. На основе данной теории нами было проведено исследование механизма создания комического эффекта в дискурсе американского ситкома. Материалом исследования послужил первый сезон ситкома «Бруклин 9-9». В результате анализа 22 серий на языке оригинала нами были выделены следующие фреймы, характерные для данного ситкома:

- Переключение внимания – акцентирование внимания зрителя на другой детали, не соответствующей ходу мысли.
- Обман ожиданий – несоответствие ожидания зрителя и реальности, первая часть сообщения дает ложное представление о второй.
- Разрушение стереотипов – некоторый распространенный феномен предстает в необычном свете.
- Разрыв логической цепочки – отсутствует связующее звено между частями сообщения, образуется ложная связь между несовместимыми понятиями или нарушаются причинно-следственные связи.
- Амплификация – повтор частей высказывания (с добавлением деталей или изменении языковых средств).

На следующем этапе исследования было выявлено, какие приемы комического объективируются в каждом из фреймов. При анализе эмпирических данных за основу была взята типология А.Н. Лука, включающая следующие типы юмора: ложное противопоставление, ложное усиление, доведение до абсурда (гипербола / эвфемизм), остроумие нелепости, смешение стилей, двойное истолкование, ирония, сравнение, повторение, парадокс [3]. Исходная типология была расширена за счет включения таких типов комического, как сарказм, черный юмор и пародия. В результате контент-анализа фактического материала было зарегистрировано 224 эпизода комического. Рассмотрим следующие примеры:

Пример №1

Фрейм: разрыв логической цепочки.

Комический прием: остроумие нелепости – заложено в самой ситуации, противоречащей здравому смыслу и повседневному опыту, например, соединение двух логически несовместимых высказываний.

Ситуация: Перальта не предупредил капитана Холта о том, что собирается задержать преступника, и во время допроса убийца сбежал.

Peralta: So no, I did not brief you. And yes, he did get away. But some bonus good news... I got you hazelnut. And... A little spoon there for you.

В данном примере Перальта начинает объяснять, почему сбежал преступник, однако в конце добавляет, что есть и хорошие новости по этому делу, и зритель не ожидает услышать резкую смену темы.

Пример №2

Фрейм: разрушение стереотипов.

Комический прием: двойное истолкование – игра слов (каламбур), двусмысленность.

Ситуация: Бойл раздает приглашения на свадьбу друзьям, однако аббревиатура на приглашениях ставит всех в тупик.

Santiago: What are these?

Boyle: These, madam, are STDs.

Peralta: What are you talking about, buddy?

Boyle: STDs. Save the dates. For Vivian and my wedding.

Peralta: Ah, yes. Hey, just out of curiosity, how many people have you given STDs to?

Boyle: Lots. Like 100. What's going on? Uh... oh, okay. I get it. "STD" has another meaning. You're gross. No one else is gonna think that.

Santiago: Everyone is going to think that. But it's sweet that your mind didn't go there.

Boyle: Thank you. It is kinda sweet.

Santiago: Will your first dance be to "You give me fever"?

Jeffords: Will you be serving crabs at the reception?

Gina: Do you have herpes?

Boyle: Guys, this is my wedding. This is important to me. No more jokes.

Peralta: You're right, and we're sorry. We love you, buddy. Warts and all. Sorry, I made a rash decision. I was itching to say it. Okay, I'm done.

В данном примере у аббревиатуры *STD* возникает двойное значение, из-за чего происходит игра слов и каламбурная ситуация.

Пример №3

Фрейм: обман ожиданий.

Комический прием: сравнение.

Ситуация: капитан Холт недоволен состоянием шкафчика Перальты и пытается заставить его принять какие-нибудь меры.

Holt: Here are two pictures. One is your locker. The other is a garbage dump in the Philippines. Can you tell which is which?

Peralta: That one's the dump?

Holt: They're both your locker.

В данном случае происходит неожиданное сравнение, поскольку сначала капитан Холт дает на выбор два варианта (либо шкафчик, либо мусорка на Филиппинах), однако в итоге на обеих фотографиях изображен шкафчик Перальты, и он сам не смог отличить их от свалки.

Пример №3

Фрейм: амплификация.

Комический прием: повторение – настойчивое повторение слова, фразы или несмешного анекдота рождает смех.

Ситуация: Из-за того, что Перальта часто ведет себя безответственно, капитан Холт решил контролировать его и отправляться на все дела вместе с ним, что совершенно не понравилось Джейку.

Peralta: From this point on, I'll do every part of the job perfectly, perfecter than perfectly.

Holt: It's "more perfectly." You said that imperfectly.

Peralta: I was testing you. You did perfectly.

Слово *perfectly* настойчиво повторяется и обыгрывается в разных грамматических формах.

Пример №4

Фрейм: переключение внимания.

Комический прием: сарказм – язвительная насмешка, основанная на усиленном контрасте подразумеваемого и выражаемого, оценка происходящего намеренно эксплицитна.

Ситуация: Бойл хочет пригласить Розу Диаз на свидание и спрашивает совета у Джинны.

Gina: She's into watching old movies.

Boyle: Cool. Where would I find a place that shows old movies?

Gina: Oh, yeah, just go on the Internet and search for the phrase "I want to buy two movie tickets for a girl who doesn't like me."

Boyle: Great. Thank you.

Джина намеренно и довольно эксплицитно насмехается над Бойлом, однако последний не замечает ее саркастичного ответа.

В целях определения самых продуктивных моделей создания комического эффекта в дискурсе американского ситкома были собраны статические данные по релевантным фреймам и приемам комического (данные представлены в таблице 1 и таблице 2). Было выявлено, что наиболее частотным фреймом в ситкоме является обман ожидания (78 случаев), а наиболее частотным приемом создания комического – остроумие нелепости (89 случаев).

Таблица 1.

Частотность использования фреймов

Фрейм	Частотность
Обман ожидания	78
Переключение внимания	63
Разрыв логической цепочки	52
Разрушение стереотипов	31
Амплификация	5

Таблица 2.

Частотность использования приемов комического

Прием	Частотность
Остроумие нелепости	89
Доведение до абсурда	33
Игра слов	17
Сравнение	14
Пародия	11
Ложное усиление	10
Парадокс	10
Черный юмор	10
Ложное противопоставление	9
Ирония	8
Сарказм	8
Повтор	4
Смешение стилей	1
Сравнение по случайному признаку	1

Таким образом, анализ природы комического и приемов его создания в ситкоме «Бруклин 9-9» позволяет сделать вывод о том, что в основе комического эффекта в дискурсе американского ситкома лежит система фреймов, для каждого из которых характерен определенный набор релевантных приемов комического. По нашим данным, самыми продуктивными моделями выступают следующие:

- обман ожидания – остроумие нелепости, доведение до абсурда;
- переключение внимания – доведение до абсурда;
- амплификация – повтор;
- разрыв логической цепочки – сравнение, пародия.

Список литературы:

1. Кормилов С.И., Николошкин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М: Советская энциклопедия, 2001. – Т. 9. – 689 с.
2. Корюкина Н.В. Комическое в художественном тексте и его межкультурная транслируемость (на материале произведений М. Зощенко и С. Довлатова и их англоязычных переводов) // Пермский государственный технический университет. – 2008. – С. 1-22.
3. Лук А.Н. О чувстве юмора и остроумии. – М: Искусство, 1968. – 192 с.
4. Минский М. Остроумие и логика когнитивного бессознательного. Новое в зарубежной лингвистике // Прогресс. – 1988. – №23. – С. 281-308.
5. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. – F. Deuticke, 1905. – 81 с.

3.2. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ВЕРБАЛИЗАЦИЯ ОТКЛОНЕНИЙ ОТ НОРМЫ ОЖИДАНИЯ

Дзюба Анна Борисовна

*ст. преподаватель,
Иркутский национальный исследовательский
технический университет (ИРНИТУ),
РФ, г. Иркутск*

VERBALIZATION OF DEVIATIONS FROM THE NORM OF EXPECTATION

Anna Dzyuba

*Senior lecturer
of Irkutsk National Research Technical University,
Russia, Irkutsk*

Аннотация. Статья посвящена исследованию отклонений от нормы ожидания. В фокус внимания попадает лексический уровень русского языка. Рассматриваются такие средства вербализации отклонений от нормы ожидания как глаголы каузации эмоциональной реакции и эмотивные междометия.

Abstract. The article is devoted to the study of deviations from the norm of expectation. The focus of attention is on the lexical level of the Russian language. Such means of verbalization of deviations from the norm of expectation as causative verbs of emotional reaction and emotive interjections are considered.

Ключевые слова: норма; отклонение от нормы ожидания; вербализация; лексический уровень языка; глаголы; междометия; эмоции.

Keywords: norm; deviation from the norm of expectation; verbalization; lexical level of the language; verbs; interjections; emotions.

Норма является отправной точкой отсчета всего, что нас окружает, поскольку связана со всеми аспектами картины мира. Проведенное исследование (см. [2]) позволяют говорить о двух видах нормы: социальная норма и личностная норма. Социальная норма – это норма, принятая в обществе, которую следует соблюдать согласно определенным правилам и законам. Личностная норма – это норма, которая закладывается с раннего детства, когда у нас формируются разного рода ценности и привычки. Личностная норма во многом зависит от ближайшего окружения ребенка, от семейных традиций, от личных предпочтений.

Человек привык сравнивать происходящее в окружающей действительности с имеющимися у него представлениями о норме чего-либо. Ориентируясь на подобные представления о норме, мы ожидаем конкретный исход событий. Таким образом, можно говорить, что норма – это некое ожидаемое. Н.Д. Арутюнова, посвящая свои исследования норме, выделяет норму ожидания, которая проявляется при сравнении действительного с ожидавшимся или привычным [1].

Все то, что человек воспринимает в окружающей действительности концептуализируется и вербализируется как во внутренней речи («про себя»), так и во внешней (озвученное словестное выражение). При восприятии (аудиальном, визуальном, тактильном, вкусовом) что-то может не соответствовать ожидаемой норме, т.е. быть отклонением от нормы ожидания. Любое отклонение от нормы ожидания каузирует определённую эмоциональную реакцию субъекта восприятия. Эмоциональная реакция, каузируемая несоответствием норме ожидания, способна выражаться в речи как в системе языка, так и в коммуникации. Обращаясь к системе русского языка, выявляются такие способы вербализации отклонений от нормы ожидания как: лексический, морфологический и синтаксический. Ограничиваясь рамками статьи, остановимся на лексическом способе вербализации отклонений от нормы ожидания.

Цель данной статьи – рассмотреть некоторые возможные средства вербализации отклонений от нормы ожидания в русском языке на лексическом уровне, а также выявить зависимость эмоциональной реакции от восприятия нарушения нормы ожидания.

Лексические средства выражения отклонений от нормы ожидания очень разнообразны. В фокус внимания попадают: 1) глаголы каузации эмоциональной реакции на что-то неожиданное, т.е. отклоняющееся от нормы ожидания; 2) междометия, выражающие отклонения от нормы ожидания.

К глаголам каузации эмоциональной реакции относится синонимичный ряд глаголов (*удивлять, изумлять, шокировать*), имеющих в своей семантике смысловой компонент «удивление», указывающий на чувство, возникающее при восприятии отклонения от нормы ожидания.

Удивление – это базовая эмоция, которая возникает как реакция организма на что-то неожиданное [3].

Рассмотрим контекст употребления этих глаголов, представленный в Национальном корпусе русского языка:

Когда однажды в школе ввели трудовое образование, сын лейтенанта удивил слесаря Мишу и соучеников полной компетентностью в вопросах нарезания резьбы, опиливания поверхностей, умением владеть ножовкой и напильником [4].

Отклонением от нормы ожидания выступает компетентность сына лейтенанта. Поскольку никто из присутствующих совершенно не ожидал, что представитель подобного социального статуса способен «работать руками», то эта ситуация заставляет всех реагировать эмоционально: они удивляются.

Грузовая машина с нами в кузове весело едет в город, нас наполняет неопишуемая радость познания нового. Город удивил многим, в том числе свободно продаваемой соленой килькой. Этого добра в нашем магазине нет. Я купил за пять копеек целый килограмм [4].

В этом примере описывается нарушение нормы ожидания субъекта восприятия, который не привык к тому, что килька может находиться в таком свободном доступе. Непривычное положение вещей каузирует у субъекта восприятия эмоцию удивления, связанную с положительными смыслами.

Антипов шлепнулся на диван, закурил и думал озлобляясь: «Еще хорошо, что не за себя пришел просить!» Квашнин изумил его: отказал категорически и сразу. Не объясняя причин. И Антипову посоветовал: «Ты за таких людей не ходатайствуй [4].

В этом примере, в отличие от предыдущего, нарушение нормы ожидания обусловлено восприятием негативной ситуации и связано с отрицательными смыслами. Антипов (субъект восприятия) был уверен, что Квашнин ему поможет и не ожидал такого поворота событий. Будучи совершенно не готовым к отказу его просьбы, Антипов очень сильно удивляется и недоумевает. Эта эмоциональная реакция субъекта восприятия вербализируется в примере с помощью глагола **изумлять**.

Вспоминаются рассказы об одном известном актере того времени. Он выступил в исторической пьесе и изумил знатоков исторической верностью жестов, поклонов и т. д. «Вот что значит вдохновение! – восхищались знатоки [4].

Отклонение от нормы ожидания – это профессиональная игра известного актера. Субъекты восприятия (знатоки) не ожидали, что актер выступит настолько правдоподобно, исполняя с точностью все жесты и поклоны определенного исторического периода. Эмоциональная реакция субъекта восприятия каузирована приятной ситуацией.

Утонченных дипломатов старой советской школы Платон шокировал своим неопрятным видом – он ходил в грязных джинсах и какой-то самодельной шапочке, систематически надевал разные носки [4].

В этом примере продемонстрировано отклонение от социальной нормы ожидания. Субъекты восприятия (дипломаты старой советской школы) привыкли к соблюдению принятых в обществе определенных норм, потому не вписывающийся в эти рамки внешний вид Платона нарушает их норму ожидания, каузируя тем самым шок.

После угощения идут в соседнюю комнату, где стоит елка, украшенная шарами, блестками, картонажными ангелами, гирляндами норвежских флагов и большой «звездой волхвов» наверху. Вокруг елки ходят медленно и чинно, поют заунывные псалмы – то ли дело веселая елка у нас внизу, на первом этаже!

Раз я пытался в гостях изобразить, как у нас водят хоровод вокруг елки, – но только шокировал гостей [4].

Эмоциональное состояние шока норвежцев обусловлено нарушением нормы ожидания, а именно несопадением традиций, принятых в разных социумах.

Перейдем к исследованию междометий, выражающих отклонение от нормы ожидания. Эмоции субъекта восприятия часто вербализируются посредством эмотивных междометий, которых в русском языке очень много. В рамках данной статьи остановимся лишь на двух представителях этого слоя лексики (*ого* и *боже мой*), которые имеют в своей семантике указание на нарушение нормы ожидания.

Для того, чтобы рассмотреть как эти междометия функционируют в речи, обратимся к примерам Национального корпуса русского языка:

– Зато он штангу жмёт сто килограмм, – вставил Гаенко. – Ого, – произнесла Наташа, – Федя, ты бы мог? – Увы, – сказал юноша, – я потерян для спорта [4].

Девушка не ожидала, что парень, о котором идет речь, способен осилить штангу весом в сто кг. Нарушение нормы ожидания каузирует удивление. Эта эмоция находит свой выход в речи в виде междометия *ого*.

Штрум посмотрел на пачку анкетных листов и произнёс: – Ого! Да это на неделю работы [4].

Субъект речи явно не был готов к восприятию такого объема анкетных листов. Воспринятое нарушение нормы ожидания вербализируется посредством эмотивного междометия *ого*, эксплицирующего эмоцию удивления.

Мартин поблденел, и его испуганный взгляд остановился на пустом стакане. Элис перехватила этот взгляд. – Да, да, – жёстко произнесла она и продолжила тоном, не допускавшим никаких сомнений. – Да, да, только что я отравила и тебя. В твоём стакане был яд! Мартин

смертельно побледнел и в изнеможении упал в кресло. – Боже мой, – прошептал он, – так вот почему у кофе был такой странный вкус! Ты отравила меня, подлая! [4]

Субъект восприятия не был готов к описываемой ситуации с отравлением. Нарушение нормы ожидания в данном случае каузирует чувство страха, которое выражается с помощью составного междометия **боже мой**.

Итак, проведенное исследование доказывает, что средствами вербализации отклонений от нормы ожидания на лексическом уровне могут выступать как глаголы с определенной семантикой, так и эмоциональные междометия. Нарушение нормы ожидания является каузатором эмоциональной реакции как положительной (удивление с положительной коннотацией), так и отрицательной (удивление с отрицательной коннотацией, страх).

Список литературы:

1. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. 2-е изд., испр. М.: Языки русской культуры, 1999. 896 с.
2. Верхотурова Т.Л., Дзюба А.Б. Природа и функция когнитивного- языкового феномена нормы (в картине мира английского языка). Вестник Московского Государственного Лингвистического Университета. – Москва, 2015. № 17 (728). С. 120-132.
3. Изард К. Психология эмоций [Электронный ресурс]. URL: <http://www.syntone-kazan.ru/> (дата обращения: 12.09.2019).
4. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 20.03.2020).

ДЛЯ ЗАМЕТОК

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

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

№ 6 (37)
Июнь 2020 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 22.06.20. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 5,5. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»
123098, г. Москва, ул. Маршала Василевского, дом 5, корпус 1, к. 74
E-mail: philology@nauchforum.ru

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



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru