



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

РИНЦ



№ 8(10)

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

МОСКВА, 2017



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 8 (10)
Ноябрь 2017 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2017

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

НЗ4

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.

НЗ4 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. ст. по материалам X междунар. науч.-практ. конф. – № 8 (10). – М.: Изд. «МЦНО», 2017. – 76 с.

ISSN 2542-1271

Сборник входит в систему РИНЦ (Российский индекс научного цитирования) на платформе eLIBRARY.RU.

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2017

Оглавление

Раздел 1. Искусствоведение	5
1.1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	5
ВОПЛОЩЕНИЕ МАТЕРИАЛЬНО-БЫТОВОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛОРУССКОГО НАРОДА В ЖАНРЕ НАТЮРМОРТА Анейко Светлана Ивановна	5
МНОГОЭТАЖНЫЕ ЖИЛЫЕ ДОМА-КОМПЛЕКСЫ В КРУПНЫХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВАХ Немцева Ада Руслановна Алейникова Надежда Васильевна	11
1.2. Музыкальное искусство	15
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО. ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ДЫХАНИЕ КАК ВАЖНЕЙШИЙ ЭЛЕМЕНТ ПОДГОТОВКИ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ Крылов Сергей Петрович	15
ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КВИНТЕТА ДЛЯ КЛАРНЕТА И СТРУННОГО КВАРТЕТА H-MOLL OP. 115 И. БРАМСА В СОВРЕМЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ Метлушко Владимир Александрович	25
ВЛАДИМИР РУНЧАК. БАЯННОЕ ТВОРЧЕСТВО Скуднев Дмитрий Александрович	29
1.3. Теория и история искусства	38
МОРАЛИЗАТОРСКИЙ ПОДХОД В ЖАНРОВОЙ СЦЕНЕ ТВОРЧЕСТВА ДИРКА ВАН БАБЮРЕНА Ван Ицзя	38
1.4. Техническая эстетика и дизайн	44
ПОИСК НОВОЙ ФОРМЫ В ХХІ ВЕКЕ: К ВОПРОСУ О ВЗАИМОВЛИЯНИИ ДИЗАЙНА ОДЕЖДЫ И АРХИТЕКТУРЫ Кондакова Юлия Васильевна Морданова Тамара Александровна	44

Раздел 2. Литературоведение	49
2.1. Литература народов Российской Федерации (с указанием конкретной литературы или группы литератур)	49
О СОСУЩЕСТВОВАНИИ ЧЕЛОВЕКА И ПРИРОДЫ В ЧЕЧЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ Садулаева Марьям Хасмагомедовна	49
2.2. Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)	56
МЕТАФОРИЧНОСТЬ И АЛЛЮЗИВНОСТЬ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ПИСЬМА ДЖАНЕТ УИНТЕРСОН (НА ОСНОВЕ РАССКАЗОВ «ЩЕНОК НА СУТКИ» И «НЬЮТОН») Ермакова Анастасия Александровна	56
2.3. Русская литература	63
МОТИВ "СКАЗОЧНОЙ ТРОПЫ" В РОМАНАХ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА Баракат Екатерина Александровна	63
Раздел 3. Языкознание	69
3.1. Русский язык	69
УСТОЙЧИВЫЕ КОНСТРУКЦИИ С КЛЮЧЕВОЙ ЕДИНИЦЕЙ «КАМЕНЬ» В МАСС-МЕДИЙНЫХ ТЕКСТАХ Сегал Наталья Александровна Бурая Екатерина Александровна	69

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ВОПЛОЩЕНИЕ МАТЕРИАЛЬНО-БЫТОВОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛОРУССКОГО НАРОДА В ЖАНРЕ НАТЮРМОРТА

Анейко Светлана Ивановна

*магистр искусствоведения, аспирант,
Белорусский государственный университет культуры и искусств,
Республика Беларусь, г. Минск*

THE EMBODIMENT OF MATERIAL CULTURE OF THE BELARUSIAN PEOPLE IN THE GENRE OF STILL LIFE

Aneiko Svetlana

*master of Arts, graduate student,
Belarusian State University of Culture and Arts,
Republic of Belarus, Minsk*

Аннотация. В статье рассматривается жанр натюрморта в белорусской живописи. Анализируются предметы материально-бытовой культуры белорусского народа, которые являются объектами отображения в отечественном натюрморте. Выявляются подходы художников к воплощению предметной среды белорусов средствами изобразительного искусства.

Abstract. The article discusses the genre of still life in the Belarusian painting. Analyzed objects of material culture of the Belarusian people, which are objects of image in the domestic still life. Identified approaches of artists to the embodiment of the subject environment of the Belarusians by means of fine art.

Ключевые слова: белорусская живопись; материально-бытовая культура; натюрморт; предметная среда.

Keywords: Belarusian painting; material culture; still life; subject environment.

В белорусской живописи жанр натюрморта является одним из наиболее репрезентированных жанров. Среди мастеров натюрморта можно назвать Бориса Аракчеева, Гавриила Ващенко, Валериану Жолток, Алексея Марочкина, Владимира Минейко, Николая Опюка, Валентину Свентоховскую, Владимира Ходоровича, Виктора Шматова и др. Несмотря на разность стиливых и авторских индивидуальных решений жанра, художники часто отображают в своих работах предметы материально-бытовой культуры белорусов, что позволяет говорить о национальной принадлежности этих работ, об их национальном колорите. В этой связи представляется интересным выявление ключевых мотивов и образов, посредством которых художники достигают этнической идентичности. Ведь предметы этнографии белорусов в пространстве натюрморта выступают в качестве релятивов, способствующих выявлению системы художественных координат национального сознания их авторов.

Белорусские художники второй половины XX начала XXI века, работающие в жанре натюрморта, активно обращаются к изображению предметов народного быта. Так, в цветочных натюрмортах В. Жолток «Цветы» (1956 г.), Б. Аракчеева «Сирень у колодца» (1956 г.), Л. Щемелева «Колокольчики» (1980 г.), Г. Ващенко «Настроение» (1999 г.), И. Рея «Бронза василькового букета» (2000 г.) не только цветы, произрастающие на территории Беларуси, но и емкости, в которых они размещены, говорят о репрезентации белорусской народной культуры. В качестве ваз для цветочных букетов художники использовали традиционную глиняную посуду белорусов: глики, горлачи, слоики, жбаны. Вплоть до середины XX столетия в деревенском быту эти глиняные сосуды использовались в качестве емкостей для хранения жидких продуктов (молоко, квас, вода, масло и др.). Крупные по объему, с шарообразными туловищами, вытянутыми и зауженными горлышками народные гончарные изделия отличались высоким качеством, прочностью и были повсеместно распространены на территории Беларуси.

Помимо керамики, на цветочных натюрмортах белорусских художников можно увидеть предметы бондарского ремесла (кадки на картине «Сирень» В. Ходоровича, 2009 г.), лозоплетения (корзины – «Сирень» А. Бархаткова, 1970 г.; «Цветы в корзине» Т. Разиной, 1971 г.; «Желтые гвоздики» В. Жолток, 1985 г.), ткачества (полотенца и

покрывала – «Дукорские луга» В. Свентоховской; «Осенний букет» Н. Назаренко, 1986 г.; «Сирень» В. Ходоровича, 2002 г.).

Натюрморт как жанр зачастую посвящен изображению отдельных предметов. В своих работах белорусские художники изображают тканые полотенца (рушники), скатерти, покрывала, предметы одежды. Конструктивные и колористические особенности белорусского народного текстиля, богатство орнаментальных узоров выгодно демонстрирует в своих работах художник Валериана Жолток (1919–2000 гг.). Развешанные, разложенные, задрапированные тканые и украшенные вышивкой текстильные предметы на натюрмортах «Рябина» (1973 г.), «Лен» (1975 г.), «Осень» (1976–1980 гг.), «Праздничный натюрморт» (1985 г.) выступают в качестве пестрого «ковра-фона» для цветов (см. рис. 1). При этом автор следует оригинальному цветовому решению рушников, показывает уникальность и самобытность их исполнения.



Рисунок 1. «Праздничный натюрморт» В. Жолток

Тканые рушники являются составной частью предметного ансамбля натюрмортов Валентины Свентоховской (р. 1938 г.). Художник часто использует их для контрастного цветового сопоставления бело-красного рушника и черногляnceвой глазурованной глиняной посуды (картины «Натюрморт с калиной», 1980 г.; «Сирень», 1988 г.; «Цветы осени», 2012 г.). Для мастера очень важна точная передача орнамента традиционных белорусских рушников, которые являются для нее, скорее всего,

неотъемлемым слагаемым «национального кода», также как и та информация, которая символически зашифрована в орнаменте.

Зачастую на натюрмортах В. Свентоховской можно увидеть предметы, выполненные из соломки. Так, в «Соломенном свете» (2008 г.) в едином художественном пространстве показано разнообразие предметов соломоплетения (птицы, лошадки, «пауки», цветы, корзины).

В натюрмортах белорусских художников значительное место отводится изображению изделий из керамики, выполненных народными мастерами (например, картины В. Минейко «Деревенский натюрморт» (1973 г.), А. Марочкина «Дисненская керамика» (1988 г.), Е. Батальонка «Горизонталь» (2004 г.)). Кухонные и хозяйственные предметы традиционного крестьянского обихода предстают значительными и масштабными в работах «Белорусский натюрморт» (1976 г.) и «Белорусская керамика» (1987 г.) Виктора Шматова (1936–2006 г.). Художник выстраивает композицию своих натюрмортов, тщательно выверяя соотношение объемов и форм с помощью светотеневой моделировки образов. Тяготение В. Шматова к монохромной цветовой палитре способствует передаче многочисленных нюансов и оттенков черного, серого, коричневого цветов. Особенно это заметно в картине «Белорусский натюрморт», где главным объектом изображения является чернозадымленная керамическая посуда – жбан (сосуд в виде кувшина с крышкой), глян (глиняный горшок с выпуклыми боками и коротким узким горлом), спарыш (глиняный сосуд из 2-х или 3-х горшков одинакового размера, скрепленных ручкой), миска). Благодаря мягко падающему свету, В. Шматову удалось показать все богатство бликов, полутонов и оттенков, в пределах черно-серой гаммы, которые образовались на поверхности кухонных предметов (см. рис. 2). В совокупности цвет и свет на «Белорусском натюрморте» способствуют созданию цельности и единства изображаемого комплекта посуды.

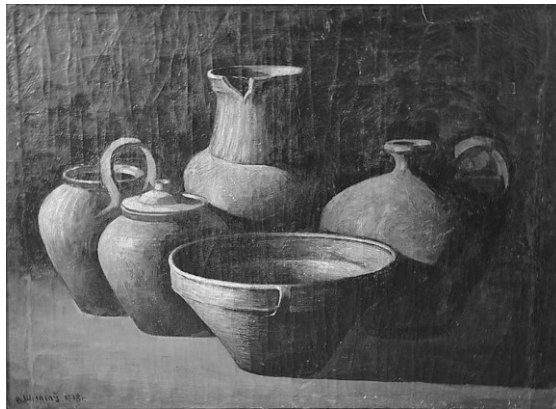


Рисунок 2. «Белорусский натюрморт» В. Шматова

Бондарские изделия белорусов, выполненные из дерева (бочки и кадки для солений и маринадов, ведра и ковши для воды, кухонная посуда и деревянные ложки, прялки и др.) также широко представлены на натюрмортах белорусских художников. Так, в «Полесском натюрморте» (1973 г.) художник В. Минейко изобразил предметы, связанные с водой (ведро, ковш, кадка). Значительное место бытовые предметы народной культуры занимают в творчестве художника Николая Опиока (р. 1935 г.). В его работах «Маслобойка» (1977 г.), «Натюрморт с решетом» (1980 г.), «Натюрморт с прялкой» (1982 г.) и ряде других обыденные предметы домашнего быта белорусского крестьянина приобретают вневременной характер. Для этого художник выбирает нейтральные, чаще всего темные фоны, концентрируясь на показе простоты и обыденности бытовых крестьянских вещей. Основную роль в его натюрмортах играют световые нюансы, подчеркивающие фактуру дерева, из которого выполнены изображаемые предметы быта.

Обязательной составляющей быта белорусов были плетеные изделия из соломы, лозы и лыка. Гавриил Ващенко (1928–2014 гг.) в своем натюрморте «Шияны» (1971 г.) удачно передал фактуру плетеных из лозы коробов для хранения зерна, муки (см. рис. 3). Коричнево-охристый колорит картины не только выгодно подчеркивает цвет материала коробов, но и их простоту, приземленность. Заниженная линия горизонта на картине способствует монументализации коробов, дает возможность художнику подчеркнуть их форму, глубину и вместительность, ведь в них обычно хранилось основное богатство крестьянина – зерно.



Рисунок 3. «Шияны» Г. Ващенко

Таким образом, в творчестве ряда белорусских художников жанр натюрморта обнаружил возможности воплощения и передачи богатства художественно-материальной народной культуры белорусов. В натюрмортах разных лет мы находим изображение изделий традиционных ремесел – гончарства, ткачества, вышивки, бондарства, соломо- и лозоплетения. Белорусские художники тщательно воссоздают на полотнах разнообразие форм предметов быта, передают фактуру материалов (дерево, солома, лоза, глина, текстиль), с вниманием относятся к колористическому и цветовому решению предметов отображения в целом и их деталей, в особенности; показывают их в среде бытования.

МНОГОЭТАЖНЫЕ ЖИЛЫЕ ДОМА-КОМПЛЕКСЫ В КРУПНЫХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВАХ *

Немцева Ада Руслановна

*студент, Белгородский Государственный
Технологический Университет им. В.Г. Шухова,
РФ, г. Белгород*

Алейникова Надежда Васильевна

*старший преподаватель, Белгородский Государственный
Технологический Университет им. В.Г. Шухова,
РФ, г. Белгород*

HIGH-RISE RESIDENTIAL BUILDINGS-COMPLEXES IN LARGE PUBLIC SPACES *

Ada Nemtseva

*student, Shukhov Belgorod State Technological University,
Russia, Belgorod*

Nadezhda Aleinikova

*senior Lecturer, Shukhov Belgorod State Technological University,
Russia, Belgorod*

**Статья подготовлена в рамках программы развития опорного университета на базе БГТУ им. В.Г. Шухова*

Аннотация. В данной статье рассмотрены причины появления многоэтажных жилых домов – комплексов в городской застройке, их актуальность. На основании истории развития, а также главных проблем строительства выявлены основные формы жилья. Основная цель статьи - рассмотрение темы перспектив строительства жилых домов - комплексов, направленных на развитие данного района.

Abstract. This article discusses the reason for the appearance of multi-story residential complexes in urban development. The main type of housing was identified by, considering the main problems pertaining to construction and researching the history of development. The purpose of the article is to consider the prospect of developing the area, by constructing various residential complexes.

Ключевые слова: город; жилой дом-комплекс; общественное пространство.

Keywords: city; residential building complex; public space.

Городом является населенный пункт, который набирает быстрые темпы в своем развитии. Высокая стоимость земли в данной местности предполагает повышение эффективности ее использования. Современные города развиваются не только по горизонтали, но и по вертикали. Именно поэтому строительство многоэтажных жилых домов-комплексов является актуальным.

Одна из главных задач строительства в настоящее время – организация общественного пространства. Для этого местами основных людских потоков, а также трудовой деятельности людей создают торговые центры, здания дополнительного приближенного обслуживания и рекреационные зоны [3, 5].

Именно поэтому в городской застройке стали появляться многоэтажные жилые дома-комплексы со встроенно – пристроенными предприятиями обслуживания. Это наиболее перспективная форма организации жилой среды реконструируемых и новых районов большого населенного пункта. Жилые дома-комплексы позволяют удовлетворить множество человеческих потребностей – в жилье, отдыхе, работе, проведении досугового времени.

Многоэтажный жилой комплекс с обслуживанием – это ряд зданий и сооружений высотой от 9 до 25 этажей, состоящих из взаимосвязанных разнофункциональных структурных объемов, которые объединяются композиционным замыслом в единую, обусловленную градостроительными особенностями систему и реализующих потребность человека в труде, быте и отдыхе [6].

Жилище всегда имело различное зонирование, которое основывалось на функциональном разделении пространства. Многофункциональность является одним из важнейших принципов организации жилой среды. Общественная, жилая, рекреационная – всё это составные зоны, которые складывались с развитием общества. На протяжении долгого времени человек формировал для себя наиболее приоритетные формы и функции жилища, на которых основывается современное проектирование [1].

Можно сказать о том, что жилая инфраструктура сложилась в одно время с формированием самого жилища. С давних времен человек нуждался в приобретении новых товаров и услуг. Поэтому развитие торговли повлияло и на само строительство. Предприятия обслуживания стали входить в состав жилища. На основании этого можно сделать вывод, что формирование единых жилищно-общественных комплексов насчитывает не одно тысячелетие.

На протяжении долгого времени происходило разделение и объединение различных функциональных зон в структуре жилища. Первой формой являлся односемейный дом, который считался жилым и досуговым местом проведения человека.

Развитие торговых и производственных учреждений обусловили их встраивание в структуру дома. Таким образом, стали появляться новые формы жилых комплексов. В их состав входили магазины, рестораны, салоны, детские сады, отделения связи, аптеки, а также предприятия бытового обслуживания.

На современном этапе строительства человек отдает предпочтение более компактной и целостной форме жилых пространств. Такими являются дома-комплексы. С развитием человека, возрастают его потребности, поэтому данная форма жилья в структуре больших городов является комфортной (экономию времени, шаговая доступность) [4].

Проектирование, строительство и включение многоэтажных жилых комплексов в городскую жилую среду позволяют решать многие градостроительные, архитектурно-строительные и социально-экономические, экологические задачи в сложившейся застройке в районах реконструкции и на территориях нового строительства.

При различном уровне дохода человека возникла потребность в создании предприятий обслуживания для разных социальных слоев.

В настоящее время все дома-комплексы предназначены для людей с высоким уровнем дохода. Сейчас отсутствуют дома для людей с низким и средним уровнем доходов. Меняющийся социально-экономический фактор заставляет искать новые пути совершенствования современного жилого дома-комплекса и общественных предприятий в нем.

Потребности человека связаны с коммуникациями и передвижением, доставкой необходимых товаров. Именно поэтому данная возможность является одной из главных составляющих жизнедеятельности населения. Для комфортного проживания человеку необходимо окружение зонами нескольких функций: работа, жилье, отдых, досуг. Связующей данных территорий является передвижение. Состояние уровня дорог соответствует развитию зон, в которых они находятся.

На основе отечественного опыта проектирования жилых домов-комплексов выявлено следующее: площадь жилых зон по укрупненным показателям из расчета на 1000 человек для 9 этажей и выше – 7 Га. Современные жилые комплексы в России отличаются своей гармоничностью и выразительностью внешнего облика. Однако при проектировании общественной зоны, как составляющей дома – комплекса, не учитывается внешнее положение социально-бытового

обслуживания. Как правило, предприятия обслуживания и сферы услуг строятся на первых этажах комплекса либо отдельно-стоящим зданием. Жилье данного типа рассчитано на людей с высоким уровнем дохода, для людей с низким и средним уровнем не предполагается.

Застройка многоэтажных жилых комплексов современного города в нашей стране основывается на грамотном расположении данных территорий в структуре населенного пункта. При этом необходимо решить ряд проблем, таких как: создание комфортного жилого пространства, размещение обслуживающего сектора, сохранение архитектурной целостности застройки.

В итоге можно сказать, что на протяжении всей жизни человек будет искать идеальные модели своего жилища, каждый раз привнося что-то новое. В этом поиске зарождаются основы будущего дома. Это не просто место для жилья. Это идеальная модель архитектурного, конструктивного, инженерного, социального и экономического строения для постоянного пребывания человека [2].

Список литературы:

1. Барщ М.О., Лисицян М.В. Архитектурное проектирование жилых зданий: учебное пособие // МАРХИ, М.: Изд-во МАРХИ, 1964. –26 с.
2. Генералов В.П, Генералова Е.М. Высотные жилые дома-комплексы как элемент создания высококомфортной жилой среды / High-riseresidential complex houses as the element of creating highly comfortable living environment // Вестник СГАСУ. – № 2 (10), 2013. – С.12-16.
3. Гослинг Д. Проектирование торговых комплексов. – М.: Издательство Стройиздат, 1970. –136 с.
4. Григорьев И.В. Типологические особенности формирования высотных многофункциональных жилых комплексов: дис. ... канд. арх. – М., 2003.– 232 с.
5. Мейтленд Б. Пешеходные торгово-общественные пространства. – М.: Издательство Стройиздат, 1989. –159 с.
6. Скоблицкая Ю.А., Трухачева Г.А. Организация обслуживания в многоэтажных жилых комплексах в крупнейшем городе (на примере города Ростова-на-Дону) // Архитектон: известия вузов. – 2010. – № 30. – С. 256-261.

1.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО. ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ДЫХАНИЕ КАК ВАЖНЕЙШИЙ ЭЛЕМЕНТ ПОДГОТОВКИ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Крылов Сергей Петрович

*и.о. профессора,
Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова,
РФ, г. Ростов-на-Дону*

BREATHING DURING PERFORMANCE: THE ESSENTIAL GUIDE FOR TEACHING BRASS PLAYERS

Sergey Krylov

*assistant professor,
Rostov State Conservatory named after S.V. Rakhmaninov,
Russia, Rostov – on-Don*

Аннотация. В статье рассматриваются принципы постановки правильного исполнительского дыхания при игре на медных духовых инструментах и связанная с ним специфическая деятельность лёгких, гортани, ротовой полости и брюшного пресса. Наблюдения и выводы, содержащиеся в работе раскрывают проблематику формирования качественного звука, тембра, функционирования вдоха – выдоха. Перечислены все основные виды исполнительского дыхания, при которых диафрагма принимает активное участие. Подробно рассмотрены специальные упражнения для тренировки дыхательной мускулатуры, заставляя её работать без усилий. Правильное выполнение дыхательной гимнастики ускоряет овладение нужными навыками, развивает и укрепляет органы дыхания. Определена взаимосвязь звукообразования, тембра, динамики с правильной работой мышц брюшного пресса. Именно навык игры на «опёртом» звуке – является для исполнителей на духовых инструментах основополагающим. Автор работы сознаёт, что затронутая тема сложная и многообразная, в которой нет места

мелочам. Некоторые мои рассуждения могут кому-то показаться спорными, консервативными. Приглашаю профессионалов к творческому поиску, вызывающего желание думать, работать и экспериментировать. Предназначается для профессионально подготовленных исполнителей и педагогов средних и высших учебных заведений.

Abstract. This article will review the key principals of building a proper breathing when performing brass instruments on stage and the specifics of how the lungs, larynx, throat, and stomach muscles work during the performance.

The research conducted in this article reveals several issues that brass players can face when trying to create quality sound and timbre and master the breath-in and breath-out practise.

All major types of performance breathings where the diaphragm appears to be active are listed in this article. There is also a whole section on specific exercises for getting respiratory muscles stronger and work effortlessly. When students use respiratory exercises appropriately they grow the ability to develop respiratory organs much faster.

After reading this article it will be clear to understand that producing the sound, timbre, and the stomach muscles movements are strongly connected together.

There is also an explanation on why playing with “supported sound” is the most important skill for brass players.

The author understands that the subject of this article is complex and too grand for going into too much detail. It is possible that some of the arguments may appear to be too controversial. However the purpose of this article is to welcome professionals to creative thinking, working and experimenting.

This article is designed for teachers and students of music schools and institutions.

Ключевые слова: дыхание; исполнительство; техника; звук; диафрагма; тембр; интонация.

Keywords: breathing, performance, technique, sound, diaphragm, tone, intonation.

Существует множество мнений о важности работы над той или иной составляющей исполнительского аппарата духовика. Находясь в постоянном поиске в отношении правильного положения мундштука на губах, работы губ, диафрагмы, дыхания, ученик так запутывается в своих поисках, что упускает из виду, пожалуй, самый важный вопрос подготовки исполнителя-духовика-вопрос исполнительского дыхания.

Именно поэтому свою статью я решил посвятить правильной постановке исполнительского дыхания при игре на духовых инструментах.

Несмотря на то, что все видные, как отечественные, так и зарубежные исполнители и педагоги уделяют вопросу дыхания большое внимание, большинство учеников, даже поступающих в ВУЗы, не обладают правильными навыками исполнительского дыхания.

В чём же кроются причины такого положения проблем в нашем деле?

В первую очередь это, на мой взгляд, низкий профессиональный уровень преподавателей, работающих в музыкальных школах и училищах, которые ныне переименованы в лицеи, колледжи, МУДО. Учебные заведения переименовали, а уровень подачи предметов остался в лучшем случае на том же уровне, в худшем - опустился до уровня элементарной погони за увеличением нагрузок, без всякой заботы о качестве и уровне преподавания, от которых, возможно, зависит вся дальнейшая жизнь учеников таких горе - педагогов.

Свою работу я избавил от множества схем, графиков, диаграмм, фото, медицинских терминов, имеющих место в трудах других авторов. Надеюсь, что это вместе с доступным языком, окажет помощь обучающимся игре на духовых инструментах.

Уже само название "Духовые инструменты", происходят от слова "дух", "дыхание" - указывает нам на всю важность исполнительского дыхания как при обучении, так и в дальнейшей профессиональной работе исполнителей на духовых инструментах. Начиная свои занятия на духовом инструменте хочется дать один, но, на мой взгляд, основополагающий и нужный совет: "Ставить перед собой большие цели, чтобы некогда было ныть, стонать и бояться. Ваши ошибки должны быть для вас уроком, а не травмой".

Исполнительское дыхание музыканта-духовика - особая деятельность дыхательного аппарата, приспособляемого к условиям звукоизвлечения и звуковедения, в основе которой лежит управление исполнителем фазами вдоха и выдоха, характеризующимися своей неравномерностью, связанной с характером исполняемой музыки.

При игре на духовом инструменте нужно добиваться естественного дыхания, которое является источником звука. Являясь возбудителем колебаний, дыхание заставляет вибрировать губы. Эти колебания передаются воздушной струе, которая, попадая в инструмент, преобразуется с его помощью в звук.

Техника исполнительского дыхания - это, навык, подчинённый задачам исполняемой музыки. Правильная постановка - это не только исходное положение губ, языка, пальцев, дыхания, но и наиболее рациональное приспособление нашего исполнительского аппарата и организма к условиям игры на духовом инструменте. Правильно поставленное дыхание позволяет получать начало звука без атаки, а только толчком опертого на диафрагму и брюшной пресс дыхания.

Исполнительское дыхание - важнейшая составляющая методики обучения игре на духовых инструментах. Особенности исполнительского дыхания музыканта во многом определяют художественную выразительность исполнения, качество звука, характер штрихов и динамических оттенков. И от того, как мы им владеем, зависит профессиональный уровень музыканта-духовика.

Несмотря на то, что во многих работах, посвящённых методике обучения игре на духовых инструментах, рассматриваются вопросы исполнительского дыхания, наши знания в этой области пока ещё недостаточны. Появление в сольной, ансамблевой, оркестровой литературе большого количества новых произведений, а также многочисленные переложения для различных инструментов, ставят перед исполнителями новые, более высокие задачи, в свою очередь выдвигающие новые требования перед исполнителями. Большой вклад в решение этих проблем вносят ведущие, как отечественные, так и зарубежные педагоги-методисты, благодаря которым наши знания в этой области пополняются из года в год. Многие из них используют опыт отечественных и зарубежных вокалистов.

В одном из своих интервью выдающаяся певица, наша современница Монтсеррат Кабалье сказала, что большинство людей, которые выходят на оперную или эстрадную сцену, представления не имеют, как правильно дышать. Проблема, которая со временем может привести к серьёзным осложнениям с голосом. За время работы в оркестре и в педагогике, я слушал много вокалистов. К сожалению, только единицы из них владеют правильно поставленным широким исполнительским дыханием. Большинство же, используя свои природные данные, свою вокальную природу, совсем не задумываются о своём профессиональном будущем [12].

Наша выдающаяся певица с мировым именем Галина Павловна Вишневская в своей книге пишет, что больше всего она занималась дыханием - чтобы освободить диафрагму, тем самым освобождая язык, гортань, брюшной пресс. При зажатой диафрагме, при такой судороге не то что петь - говорить невозможно. Если сажать звук на горло, то с таким дыханием кое-как можно петь в среднем регистре, о верхнем же не может быть и речи [12].

Другой замечательный певец К. Плужников в работе с учениками даёт следующие советы :

1. Идти от простого к сложному.
2. Не требовать достижения результата любой ценой. Он придёт в своё время с помощью вашего таланта и труда.
3. Ошибка ученика должна быть уроком, а не травмой.
4. Ваш ученик - ваш менее опытный коллега, который не должен чувствовать вашего откровенного превосходства. Только стерев грань между ним и собой, вы сможете рассчитывать на успех в деле со своим новым коллегой" [12].

Искусство пения – это искусство дыхания. От дыхания зависит и искусство пения на духовых инструментах. Понятием «пение», хочется подчеркнуть не только владение кантиленой, но и понимание того, что самый виртуозный пассаж, фраза, этюд или пьеса могут быть выразительно и высокохудожественно исполнены музыкантом, который в полной мере овладел исполнительским дыханием.

В осмыслении исполнительского дыхания нужно идти от практики к теории, а не наоборот. Выдающийся методист вокала А. Ардер утверждал, что вдох должен происходить спокойно, плавно, легко и беззвучно, как будто вы вдыхаете аромат цветка. Вдох должен производиться с такой мыслью, что сразу за ним последует активный выдох [12].

При обучении пению имелось в виду укрепление дыхания и развитие кантилены, чему лучшим образом содействовало ровное поступенное движение голоса.

Переходя к анализу исполнительского дыхания при игре на духовых инструментах, нужно помнить о главном достоинстве духовых инструментов – умении петь, как при исполнении кантилены, так и мелкой техники, поэтому слух должен быть беспощадным, разум щедрым, чувства экономны. Любой исполнитель должен довести до совершенства владение исполнительским дыханием, прилагая к этому свой талант и труд.

При обучении начинающие музыканты хотят как можно скорее добиться большего результата. Задача педагога – поощряя это стремление, привести ученика к разумному, постепенному овладению инструментом. При этом нужно всегда помнить, что нетерпение – враг честолюбивого музыканта.

Исполнительское дыхание является основой средств музыкальной выразительности – тембр звука, его певучести, диапазона, звучащей мелкой техники.

Вдох исполнителя должен быть спокойным, с тем, чтобы можно было ощутить, как лёгкие заполняются воздухом с нижней своей части и до самого верха. При вдохе может возникнуть вопрос о том, как набирать воздух – ртом или носом? Уверен, что каждый исполнитель должен выбрать для себя тот способ, который для него удобен в данный момент, помня при этом, что при наборе воздуха ртом, есть опасность растяжки губ.

Продолжительность вдоха должна соответствовать характеру исполняемой музыки.

Дыхание – средство музыкальной выразительности. Оно всегда подчиняется музыкально - исполнительским законам. От характера музыки зависят его скорость, полнота. Среди педагогов отсутствует единая точка зрения по проблемам исполнительского дыхания, поэтому учащимся подчас трудно разобраться в противоречиях, встречающихся в учебниках и методических пособиях.

Разделение исполнительского дыхания на три типа (грудное, брюшное, смешанное) мне кажется не вполне обоснованным, поэтому считаю правильным классифицировать исполнительское дыхание как грудобрюшное, или смешанное, при котором лёгкие заполняются воздухом настолько, насколько это требуется для исполнения той или иной фразы.

Исполнительское дыхание формируется при сознательном управлении, тренировке и развитии целенаправленных усилий. В ином случае имеет место излишнее напряжение губ, языка, горла, что в свою очередь мешает прохождению воздуха в инструмент.

Овладевая исполнительским мастерством, музыкант стремится к тому, чтобы инструмент во всех регистрах звучал наполнено и одинаковым тембром. Наряду с приобретением виртуозных данных, исполнитель постоянно вырабатывает способность к воспроизведению распевных, широких мелодий, учится в полном смысле слова петь на инструменте. Это возможно только при правильно поставленном исполнительском дыхании.

Под техникой дыхания подразумевается натренированная способность музыканта к активному глубокому вдоху и следующему за ним продолжительному, опёртому, как бы на крещендо, выдоху, подчинённых задачам исполняемой музыки. Исполнитель должен полностью контролировать и количество воздуха при вдохе - выдохе для регулирования динамики, интонации, качества звука.

При занятиях на инструменте думайте, что вы дуете через раструб, а не через мундштук – тогда звучание вашего инструмента будет свободным и богатым. Слог «то» в гортани должен быть постоянно.

Он обеспечит правильный, насыщенный выдох и качественный звук во всех регистрах. При правильном положении гортани на слоге «то», из инструмента идёт тёплый звук, а при сжатой гортани, на слогах «те» или «ти» - холодный. Исполнители зажимают гортань для того, чтобы компенсировать недостаточную плотность выдоха при игре в верхнем регистре, что ухудшает тембр звука.

Тренировка дыхательной мускулатуры может проходить как с инструментом, так и без него. Исполнительское дыхание – процесс творческий, связанный со звукообразованием, реальным звучанием инструмента, выразительностью звука. В нём важную роль играют также гортань, язык, губы.

В своих ежедневных занятиях нужно держать под постоянным контролем работу дыхания, обращая пристальное внимание на активную работу и взаимодействие диафрагмы и брюшного пресса без излишнего напряжения.

Упр. 1. Ноги на ширине плеч, руки в стороны: вдох – выпячивая живот, выдох – руки вперёд, наклоняясь и втягивая мышцы живота.

Упр. 2. Вдох – лёжа на спине, руки на живот; при продолжительном выдохе руками надавливать на живот.

Упр. 3. Ноги на ширине плеч, руки на поясе; после вдоха производить короткие, толчками, выдохами.

Качество звукообразования зависит от координации работы дыхания, языка, амбушюра, при активном слуховом контроле.

Роль клапана, дающего начало извлечению звука – атаке – выполняет язык. Именно он открывает свободный доступ струе воздуха в инструмент. Во время атаки язык не должен быть зажатым, напряжённым. В этом случае напряжение передаётся на горло, брюшной пресс, диафрагму. В этом случае свободный выдох становится невозможным, что отрицательно сказывается на качестве звука.

Хорошее качество звучания – результат ровного, активного, управляемого выдоха. Но главное, каким должен быть звук – он должен быть умным, осмысленным, выразительным. Музыкант должен представлять себе идеал звука и стремиться к нему. Высококласного музыканта отличает сильный, свободно льющийся звук красивого тембра, без всяких лишних призвуков.

Начало звука – это определённая, чёткая атака, производимая одновременно с началом активного выдоха. Для развития дыхания очень полезно исполнение упражнений на продолжительных звуках, что позволяет исполнителю контролировать правильность выдоха. Для достижения же качественного звучания в технических пассажах, нужно думать о них, как о залигованных и добавлять к легато - атаку

звука. Этот приём позволит добиться непрерывного выдоха при исполнении мелкой техники.

В основе исполнительского дыхания лежит способность управлять дыханием, всё время держать его под контролем, особенно в начальной стадии обучения. При правильном и полном овладении приёмами исполнительского дыхания оно осуществляется автоматически. В исполнительском процессе музыкант обеспечивает своим дыханием также и потребность организма в кислороде.

При разборе проблем исполнительского дыхания мы должны уяснить для себя, что оно состоит из двух моментов. Это вдох и выдох.

Разберём первый момент – момент вдоха.

При вдохе горло должно быть свободным, не зажатым. В идеале так оно должно быть и при выдохе. Вдох через нос сохраняет губы в собранном состоянии.

При естественном вдохе воздух полностью заполняет лёгкие. Активная работа диафрагмы и мышц брюшного пресса обеспечивает активность и свободу вдоха.

Лёгкие при вдохе должны заполняться воздухом снизу доверху, напоподобие сосуда с водой, в котором жидкость сначала покрывает дно, наполняя ёмкость доверху. Таким образом, в лёгких образуется «воздушный столб», опирающийся на «дно» лёгких – на диафрагму.

Диафрагма – это большая мускульная лента, расположенная под грудной клеткой. Естественная форма диафрагмы – арка.

При вдохе диафрагма опускается в брюшную полость, а межрёберные мышцы приподнимают грудную клетку, тем самым увеличивая её размер. Благодаря этому лёгкие эластично растягиваются и в них поступает воздух.

Как совершенный насос, диафрагма опускается при вдохе и поднимается при выдохе, тем самым создавая необходимую для игры на духовом инструменте плотность выдоха.

Для извлечения звуков определённой высоты, тембра, динамики, характера, длительности исполнителю на любом духовом инструменте необходим активный выдох, который должен быть обеспечен не менее активным вдохом. Степень их активности определяется характером исполняемой музыки и спецификой того или иного духового инструмента. Свообразным клапаном на пути воздуха из лёгких в инструмент является язык, корень которого регулирует доступ воздуха в полости рта, а его кончик через губную щель в мундштук.

Важным правилом, на мой взгляд, является отсутствие остановки между вдохом и выдохом. Наличие такой остановки приводит к зажатости горла, что в свою очередь затрудняет звукоизвлечение.

Профессиональная работа на инструменте – это осмысленно контролируемое всеми составными частями исполнительского аппарата, и в первую очередь освоение основных принципов исполнительского дыхания. Правильно поставленное дыхание – это жизнь человека и музыканта-духовика.

При прохождении через губную щель плотность выдоха должна быть стабильной, без резких изменений и толчков.

Выдох и атака звука взаимосвязаны, поэтому выдох должен подаваться одновременно с атакой. При восходящем движении мелодии или пассажа плотность выдоха должна увеличиваться, при нисходящем движении выдох также должен быть активным, как будто вы хотите играть «крещендо».

Мастерство выполнения выдоха определяется умением исполнителя играть на опёртом дыхании, суть которого состоит в том, что такая игра связана с максимально плавным, упругим выдохом, сопровождаемым ощущением активного торможения диафрагмы, которая является наиболее сильной и активной мышцей, участвующей в осуществлении как обычного, так и исполнительского дыхания. При исполнительском дыхании мы сознательно задерживаем возвращение диафрагмы в обычное положение. В это время не только диафрагма, но и все мышцы участвующие в дыхательном процессе, работают очень интенсивно, обеспечивая необходимую плотность выдоха, что и создаёт основу в исполнительском дыхании.

Все звуки должны извлекаться с опорой на выдох и наполняться той плотностью выдоха, которая необходима для данного звука. Это возможно только при полном раскрепощении горла. Положение горла при выдохе такое же свободное, как при вдохе.

В основе развития исполнительского дыхания не последнее место занимают физические данные исполнителя, постоянная тренировка диафрагмы, грудных, межрёберных, шейных мышц, брюшного пресса.

Говоря о выдохе, нельзя не сказать о том, что количество воздуха, необходимое для звукоизвлечения, уменьшается с повышением диапазона, вместе с тем увеличивается плотность выдоха.

Выдыхая тёплый воздух, сохраняем гортань в открытом состоянии.

Важно, чтобы ученик сразу привыкал брать столько воздуха, сколько необходимо для исполнения следующей фразы и привыкать к фразировке с помощью дыхания.

Исполнительская практика основывается на взаимной связи музыкального содержания произведения и техническим владением исполнительскими приёмами на инструменте. Только так можно воспитать мыслящего и чувствующего музыканта, для которого

техника владения инструментом является не самоцелью, а средством художественно-музыкального воплощения его мыслей и чувств, замысла автора.

Критерием правильного выдоха является качество звука на вашем инструменте. Красивый, выразительный звук – результат правильного исполнительского дыхания. Если ваш звук напряжён, зажат – вы дышите неправильно, т. е. перенапрягаетесь.

Профессиональный приём ведения звука главным образом связан с развитым, гибким дыханием и закалёнными, натренированными мышцами губ. Образование звука происходит от движения струи воздуха, её плотности, объёма, которые в свою очередь зависят от постановки мундштука, формы рта, полноты и положения губ, работы дыхательных мышц. Всё это должно контролироваться сознанием исполнителя, а звучание слухом.

Произнесение определённых слогов оказывает прямое влияние на формирование воздушной струи, и, следовательно, качества звука.

Формирование красивого музыкального звука происходит при правильном положении горла, губной щели, и определённой для данного звука плотности выдоха. Контроль за этим процессом осуществляется при помощи слухового анализа и профессионально – художественного вкуса музыканта.

В заключение хочу сказать, что все советы и рекомендации, предложенные вам в этой работе, не нужно воспринимать как диктат. Необходимо помнить, что каждый из нас индивидуален, и то, что помогает одному, может полностью не подойти другому.

Список литературы:

1. Арбан Ж.Б. – Полная школа игры на корнет-а-пистоне и трубе. - Москва, 1970. - 264 с.
2. Докшицер Т.А. Из записной книжки трубача / Т.А. Докшицер. - Москва, 1995. - 230 с.
3. Докшицер Т.А. Трубач на коне / Т.А. Докшицер. - Москва, 2008. - 232 с.
4. Докшицер Т.А. Система комплексных упражнений трубача / Т.А. Докшицер. - Москва, 1985. - 113 с.
5. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. - Москва, 1968. - 675 с.
6. Диков Б.А. О дыхании при игре на духовых инструментах / Б.А. Диков. - Москва, 1956. - 101 с.
7. Макбет К. Подлинная система Луиса Маджио для медных духовых инструментов. США, Калифорния, 1968. - 81 с.
8. Табаков М.И. Школа обучения игре на трубе. - Москва, 1953. - 90 с.

9. Фаркаш Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах. - Москва, 1998. - 68 с.
10. Щёлоков В.И. Прогрессивная школа игры на трубе. - Екатеринбург, 2002. - 380 с.
11. Усов Ю.А. 100 секретов трубача. - Москва: "Музыка", 2005. - 23 с.
12. Ярославцева Л.К. Особенности дыхания у певцов: автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 17.00.02 / Людмила Константиновна Ярославцева / Ленингр. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Кафедра сольного пения. - Ленинград, 1974. - 23 с.

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КВИНТЕТА ДЛЯ КЛАРНЕТА И СТРУННОГО КВАРТЕТА H-MOLL OP. 115 И. БРАМСА В СОВРЕМЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

Метлушко Владимир Александрович

канд. искусствоведения, доцент

*Краснодарского государственного института культуры,
РФ, г. Краснодар*

FEATURES OF THE INTERPRETATION OF THE QUINTET FOR CLARINET AND STRING QUARTET H-MOLL OP. 115 J. BRAHMS IN MODERN PERFORMING PRACTICE

Vladimir Metlushko

*Ph.D., associate professor of Krasnodar State Institute of Culture,
Russia, Krasnodar*

Аннотации. Рассмотрен *Квинтет для кларнета и струнного квартета h-moll op. 115* И. Брамса. Раскрывается многогранный показ темброво-фонических возможностей кларнета. Выявляются принципы фразировки и артикуляции, громкостно-динамический рельеф каждой из частей, авторские темпово-метрономические предписания, основополагающие элементы музыкального тематизма и синтаксиса, влияющие на создание интерпретационных версий.

Abstract. Quintet for clarinet and string quartet h-moll op. 115 J. Brahms. A multifaceted display of the timbre-phonics possibilities of the clarinet are revealed. The principles of phrasing and articulation, the loud-dynamic relief of each of the parts, the author's tempo-metronomic prescriptions, the basic elements of musical themes and syntax that influence the creation of interpretative versions are revealed.

Ключевые слова: И. Брамс; образность; цикличность; тематизм; исполнительские приемы; Квинтет для кларнета и струнного квартета h-moll op. 115.

Keywords: J. Brahms; imagery; cyclicity; thematic; performing techniques; Quintet for clarinet and string quartet h-moll op. 115.

Произведения И. Брамса с участием кларнета являются кульминацией в развитии камерно-ансамблевой музыки для духовых инструментов XIX столетия. Исследователи отмечают 1891 год, когда были созданы *Трио для кларнета, виолончели и фортепиано a-moll op. 114*, *Квинтет для кларнета и струнного квартета h-moll op. 115*, как начало позднего периода в творчестве композитора. К моменту их возникновения практика сотрудничества кларнетистов и композиторов уже стала довольно популярной. Примечательно что, *Концерт для кларнета В.А. Моцарта* возник на сто лет раньше шедевра И. Брамса благодаря дружбе В.А. Моцарта с А. Штадлером. В начале XIX в. плодотворная работа К.М. Вебера и Г. Бермана вылилась в знаменитый *Кларнетовый квинтет* композитора. Встреча И. Брамса с майнингенским кларнетистом Р. Мюльфельдом изменила решение композитора о завершении своей деятельности (В версии *Струнного квинтета № 2 G-dur op. 111* для четырехручного ансамбля, которое должно было стать «лебединой песней» композитора, в декабре 1890 года Брамс делает примечание: «Сказать “прощай” пришла пора Твореньям из-под моего пера». Хотя Брамсу было всего 57 лет, в том же году он составил завещание и не планировал ничего, кроме переработки уже написанных сочинений [3, p. 27-28]). Знаменитого исполнителя, обладавшего необычайно мягким звуком, композитор называл «меланхоличным певцом», «соловьем» оркестра, «Фрейлейн кларнет». Адольф Менцель (*Adolph Menzel*), присутствовавший на премьере, изобразил Р. Мюльфельда в виде некоего греческого божества, которое он назвал Музой Брамса [1, с. 195]. Как замечает Малкольм Мак Дональд (*Malcolm Mac Donald*), все кларнетовые произведения «предлагают сравнительно мало возможностей для бравурности, но гораздо больше – для тонкой техничности, интимной выразительности и красивого звучания» [4, p. 104]. Как и В. А. Моцарт, И. Брамс считал средний

регистр сердцем инструмента, но кроме него использовал еще и регистр шалюмо.

Обратим внимание на *Квинтете op. 115*, создающем в паре со *Stadlersquintett* В. А. Моцарта своеобразную раму ансамблевой музыки с участием кларнета романтического века (К. Гейрингер поэтично описывает образный строй *Квинтета*: «Это своего рода взгляд назад и прощание. Картины прошлого с их радостями и страданиями, с их тоской и надеждами проходят перед стареющим маэстро, который вновь возрождает их в мягко приглушенных грустных тонах. В этой композиции едва ли можно найти что-либо новое, но она является могучим синтезом наиболее значительных моментов в сочинениях И. Брамса» [1, с. 259]. (*Кларнетовый квинтет* пленил сердца исполнителей и слушателей своей эмоциональной открытостью и, согласно словарю Гроува, «благодаря своей эмоциональной интенсивности и насыщенности тона <...> по праву занимает первое место из всех камерных произведений И. Брамса» [2, р. 879]). Явные параллели между столь разными опусами возникают в отношении формы. Обе работы содержат начальную сонатную часть, трехчастную медленную и заключительный цикл вариаций. В своем финале моцартовская третья вариация богата мелодическими фигурациями в партии альты, что напоминает виолончельную вариацию И. Брамса. *Квинтет* позднего романтика наследует от своего моцартовского предка передачу основного материала кларнету и первой скрипке, по крайней мере, в первых двух частях. Оба квинтета требуют технического мастерства, безупречной ансамблевой согласованности, зрелости профессионального мышления.

Хотя кларнетовый *Квинтет* И. Брамса традиционно считается «осенним» ностальгическим произведением, его композиция ни в коем случае не является консервативной. Если ностальгические элементы *Квинтета* больше выявляются в тонкостях эмоционального выражения, то тематизм нередко содержит более тревожные элементы, как, например, в *Adagio*. В нем кларнет меняет амплуа «первого среди равных» на «главу» всей сцены. Эффектный охват регистра, гибкость звучания и динамическая вариативность позволяют кларнету по-разному сочетаться со струнными и в то же время выдвигаться на позицию солиста. Богатство кларнета *in A* включает хмурые тона нижнего регистра инструмента и дополнительный полутон внизу, недоступный для более блестящего кларнета *in B*. Хотя *Adagio* и написано в *B-dur*, оно имеет минорную окраску. В целом, тональный план цикла демонстрирует доминирование исходной, «сумеречной» тональности, что способствует единству образного наполнения. Среди оригинальных

деталей отметим окончания частей замедлением темпа, снятием динамического напряжения.

И. Брамс выдвигает в *Квинтете op. 115* кларнет на первый план. Инструменту предоставляются абсолютно все возможности: лирическая мелодия, драматическая фигурационность, рапсодическая форма высказывания, деликатные пассажи. На фоне целенаправленного тематического развития в I части, сдерживающей исполнительскую свободу в изложении музыкальной мысли, *Adagio* соединяет две крайности: ясность композиционных границ и тщательность отделки деталей. Сочетание дуолей и триолей в нижних трех голосах способствует возникновению постоянной пульсации и служит для создания гомогенной ритмической структуры, малохарактерной для камерной музыки. Эпизод *più lento* (такты 52-86) давно заслужил признание за оригинальность композиторского решения. Здесь И. Брамс позволяет себе использовать виртуозность кларнета, выдвигая его в качестве солиста и превращая струнный квартет в миниатюрный оркестр; среди приемов назовем *tremolo*, изысканные «зависания», каденционное декорирование. Данный фрагмент *Adagio* свидетельствует об осведомленности И. Брамса в венгерской цыганской музыке, где кларнет иногда берет на себя роль лидера. В третьей части – *Andantino – Prestononassai, maconsentimento* – И. Брамс демонстрирует новый тип скерцо, пронизанного током мелодического распевного движения. На протяжении части И. Брамс изобретательно играет мотивами, примечательным образом меняя их характер. Кларнетовая партия то органично вписана в общую звуковую атмосферу, поскольку композитор использует прием *tutti*, то вступает в диалог с первой скрипкой, оттеняя и дополняя ее реплики, то благодаря фигурациям создает ажурный декор в лирическом «сюжете». Другими словами, ролевая функция кларнета здесь необычайно подвижна, однако, в каждом из случаев сохраняется ощущение однородности и гармоничности общего звучания, «классичность» в трактовке разнотембрового ансамбля. Для финала кларнетового квинтета И. Брамс избирает типичную для многих его сочинений форму: тема, пять вариаций и кода (В качестве примера назовем медленные части *Секстета вор. 18* и *op. 36, Andante con moto Фортепианного трио До-мажор op. 87* и финал кларнетовой *Сонаты op. 120 № 2*). Несмотря на некоторое успокоение в четвертой, мажорной, вариации, типичным является повышенный тонус эмоционального движения, которое постепенно снимается к коде. Вариации в *Квинтете* более всего напоминают В. А. Моцарта или раннего Л. Бетховена, поскольку главенствует орнаментальный тип изложения.

Трактовка партии кларнета не содержит новаций и подкрепляет мысль об ансамблевой однородности, несмотря на присутствие духового инструмента. Тем не менее, *Квинтет* И. Брамса оказал влияние не только на формирование «эталонного» репертуара кларнетиста, но и на понимание возможностей инструмента в XXI столетии. Имеются в виду широта кантиленного высказывания в сочетании с филигранной виртуозностью, разноплановость образности в границах одного сочинения, глубина лирического чувства в союзе с характеристичными мотивами, включая фольклорные посылы, дифференциация тембровой индивидуальности при способности к ассимиляции в ансамблевой звучности.

Список литературы:

1. Lawson C. The Early Clarinet: a Practical Guide / Colin Lawson. — United Kingdom: Cambridge Univ. Press, 2000. — 128 p.
2. Гейрингер К. Иоганнес Брамс / Карл Гейрингер; [пер. с нем. Г. Нашатыря под ред. Г. Балтер]. — М.: Музыка, 1965. — 432 с.
3. MacDonald M. Brahms / Malcolm MacDonald. — London, 1990. — 490 p.
4. Grove's Dictionary of Music and Musicians. — London, 1954. — Vol. 4. — 1077 p.

ВЛАДИМИР РУНЧАК. БАЯННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Скуднев Дмитрий Александрович
старший преподаватель,
Краснодарский государственный институт культуры,
РФ, г. Краснодар

VLADIMIR RUNCHAK. ACCORDION WORK

Dmitriy Skudnev
senior teacher, Krasnodar State Institute of Culture,
Russia, Krasnodar

Аннотация. Статья посвящена творчеству одного из ведущих композиторов, сочиняющих для баяна, Владимиру Рунчаку. Недостаточность сведений о композиторе и отсутствие нотного материала подтолкнули автора статьи к выбору данной темы. В статье

представлены биографические сведения о композиторе и краткая характеристика баянных сочинений.

Abstract. The article is devoted to the works of one of the leading composers, composing for the accordion, Vladimir Runchak. The lack of information about the composer and the lack of music material prompted the author to choose this topic. The article presents biographical information about the composer and brief characteristics of accordion music.

Ключевые слова: баян; современная музыка; творческая личность; композиторское творчество.

Keywords: accordion; modern music; creative personality; the composing work.

Если бы на свете существовала классификация людей по их профессиональным и личным признакам, Владимиру Рунчаку, наверное, досталось бы почетное звание «человека-оркестра». Вот некоторые из ипостасей этой личности: композитор-мыслитель и экспериментатор; яркий исполнитель-баянист и дирижер; энергичный организатор-менеджер и пропагандист нового искусства в Украине.

До того как стать «звездой украинского авангарда», «музыкальным просветителем» и «провокатором, способным довести слушателя до белого каления», он был «простым» баянистом и собственную музыку начал писать именно для этого инструмента, будучи еще студентом Луцкого музыкального училища, а затем Киевской консерватории (кстати, тут его сочинения звучат почти круглосуточно).

Роль сочинений В. Рунчака в репертуаре баянистов очень велика. Написанные оригинальным, ярким, образным и достаточно сложным современным языком, эти произведения являются не только прекрасным учебным материалом, но и полноценными концертными «единицами», занимающими достойное место на современной академической сцене.

Биографические сведения

Владимир Рунчак родился 12 июня 1960 года в Луцке. Его отец Петр Николаевич, видя неплохие музыкальные данные, начинает заниматься с сыном, которому тогда было всего пять лет, баяном. Отца Владимир Петрович считает своим первым учителем. В 1968 году Рунчак поднялся на первую ступеньку своего профессионального музыкального образования, поступив в музыкальную школу в класс баяна Щегельского Феофана Григорьевича.

После окончания музыкальной школы В. Рунчак поступил в Луцкое музыкальное училище в класс Владимира Антоновича Короля.

Во время обучения в училище Владимиру приходилось консультироваться у выпускника Киевской консерватории Филиппа Павловича Мотуляка. На четвертом курсе занятия по композиции обрели системный и регулярный характер. Вскоре состоялся первый авторский концерт в зале училища с очень разнообразной программой. В нее вошли и первые сочинения для баяна: «Бахиана» (медитации на тему ВАСН) и «Прелюд, адажио и фуга» для баяна.

В 1979 году поступил в Киевскую консерваторию в класс баяна Н.И. Ризоля. В 1984 году был удостоен первой премии на Всеукраинском конкурсе в Ивано-Франковске.

«На композиторский факультет Рунчак переводился дважды. Первый раз – после окончания второго курса оркестрового факультета. Второй раз (через год) он показал «Украинскую сюиту» (более позднее название «Три фольклорных пьесы») для баяна, которая, опять же через 20 лет после написания, на Международном композиторском конкурсе в г. Санок (Польша) в 2003 году получила Гран-при» [2, с. 18].

Далее В. Рунчак факультативно продолжил свое обучение на кафедре оперно-симфонического дирижирования. Его учителем был Степан Васильевич Турчак. Нужно отметить, что Рунчак получил хорошую дирижерскую школу на оркестровом факультете на кафедре народных инструментов, занимаясь у Николая Ивановича Гозулова (в свое время дирижера Ростовской филармонии, дирижера консерваторского оркестра народных инструментов).

С 1988 года – референт, а чуть позже ответственный секретарь Киевской организации Союза композиторов Украины. В сезоне 1988-1989 г. В. Рунчак создал камерный оркестр при этой же организации. Позднее этот оркестр стал называться Камерный ансамбль «Новая музыка в Украине». С 2000 года Рунчак работает в Национальном Всеукраинском музыкальном союзе, а с 2001 г. совмещает работу в Национальной музыкальной академии Украины (Киев). С 2007 г. и по сей день Рунчак ведет на Третьем канале украинского радио передачу «Новая музыка в Украине».

Сочинения для баяна В. Рунчака

Во время обучения в Луцком музыкальном училище из-под пера В. Рунчака начинают появляться первые сочинения для баяна. Одно из них – «Прелюд, адажио и фуга». Это произведение впервые было исполнено автором на Республиканском конкурсе баянистов в г. Одессе. Позднее произведение исполнил воронежский баянист В. Корнев на Международном конкурсе баянистов в г. Клингентале (Германия). Первой же серьезной работой начинающего композитора стала «Бахиана» (медитации на тему ВАСН), которая была написана в 1979 г. и позднее вошла в сюиту № 1 «Портреты композиторов».

Сюита № 1 «Портреты композиторов» состоит из четырех частей, которые писались как отдельные произведения на протяжении 1979-1988 годов: это «Бахиана» (медитации на тему ВАСН), «В подражание Шостаковичу», «У портрета Н. Паганини», «Посвящение И. Стравинскому». «Портреты композиторов» – одно из самых репертуарных баянных произведений В. Рунчака, которое постоянно исполняется как ведущими мастерами, так и молодыми баянистами. Это произведение является образцом музыкальной стилизации определенных авторских техник разных эпох и их переосмысления с точки зрения композитора XX столетия. Выбраны четыре композитора – И.С. Бах, Д. Шостакович, Н. Паганини, И. Стравинский. «В. Рунчак пытается выстроить хронологию развития музыкальной истории, потому что каждый из выбранных композиторов является, с одной стороны, хрестоматийным примером реализации индивидуального в музыке, а с другой – примером обобщения типичного в музыке своего времени» [1, с. 97]. Поскольку части цикла писались с достаточно большим перерывом во времени, каждая из них может исполняться совершенно отдельно как самостоятельное произведение. Изданы они одним произведением не были, а публиковались в разных сборниках.

«Композитор выбирает своеобразную технику для создания музыкальной атмосферы стиля конкретного автора – в пьесах почти нет прямых цитат, но впечатление об имитированном авторском стиле складывается из целого комплекса средств. Это темы-символы типа ВАСН, парафразы на ритмоформулу каприса *a-moll* Паганини, «гармошечная» фактура *a'la* «Петрушка» и токкатность «Весны священной» Стравинского, скерцозно-перпетуумная формульность, напоминающая симфоническое письмо Шостаковича. В. Рунчак выбирает наиболее узнаваемые элементы музыкального словаря, сформировавшегося в наше время, и опирается на стереотипы их восприятия для моделирования авторского стиля» [1, с. 98].

В 2003-м году по заказу Владимира Сиренко, главного дирижера Национального академического симфонического оркестра Украины (он сделал этот заказ от имени своих американских коллег) композитор пишет «Портрет Игоря Стравинского» для баяна, балалайки и симфонического оркестра. Однако этот вариант «Портрета Стравинского» до сих пор не сыгран. В 2014 году А. Кибенко и Д. Скудневым была сделана редакция «Портрета Игоря Стравинского» для баяна, балалайки и оркестра русских народных инструментов.

Премьера сочинения состоялась в апреле 2014 года в зале Краснодарской филармонии им. Г.Ф. Пономаренко в исполнении дипло-

манта международного конкурса А. Кибенко (балалайка), лауреата всероссийского и международных конкурсов Д. Скуднева (баян), ГКРНО «Виртуозы Кубани» под управлением народного артиста России А. Винокура.

«Страсти по Владиславу» – симфония для баяна-соло, чтеца, симфонического оркестра, рок-группы и видеоряда – писалась автором в течение 1982-1988 годов (Первоначально «Страсти по Владиславу» и «Messa da Requiem» были частями большого триптиха под названием «Тайна души», куда также входила часть «Вариации по картине Н. Ге «Что есть истина?»). Одним из первых исполнителей произведения стал воронежский баянист Владимир Авралёв, который сыграл его с симфоническим оркестром Воронежской филармонии на авторском концерте композитора в г. Воронеже (концертный зал филармонии, 1987 г.).

В Украине произведение было представлено в 1992 году заслуженным артистом Украины Павлом Фенюком и симфоническим оркестром Государственной радиовещательной компании Украины (дирижер В. Серенко) на авторском концерте композитора в Киевской консерватории. В 2001 году композитор сделал камерную версию этого произведения – для баяна и фортепиано.

«Страсти по Владиславу», по определению автора, являются симфонией для баяна соло, чтеца, симфонического оркестра, рок-группы и видеоряда и относятся к концертно-симфоничной группе произведений для баяна с оркестром. Произведение состоит из двух частей – «Эпитафии» и «Пассакалии» (взгляды на картину Н. Ге «Что есть истина?»). Автор проводит очень смелую параллель тернистого пути Господнего с жизнью Человека-творца. В данном случае речь идет о талантливейшем композиторе Владиславе Золотареве, который ушел из жизни в 33 года. В «Страстях» В. Рунчака функцию Евангелиста берет на себя автор. И авторское слово становится путеводной звездой всего произведения.

В «Эпитафии» – первой части «Страстей» – исходной точкой музыкально-театрального действия является фрагмент письма Владислава Золотарева к Эдисону Денисову, в котором сконцентрированы наиглубочайшие переживания композитора относительно места художника-творца в этой жизни и смысла бытия. «Только намеком, аллюзией упоминается образ Христа в разрезе возрастного совпадения (автору письма уже почти 33 года). Темы миссионерства и собственного предназначения (в данном случае ответственность художника) смущают мысли В. Золотарева и ставят извечные вопросы, на которые ответить не всегда просто» [1, с. 42]. В симфонии

используются цитаты из Сонаты № 3 В. Золотарева. Но развиваются эти темы уже по законам другого произведения.

Вторая часть – «Пассакалия». Здесь композитор использует текстовый отрывок из духовной кантаты композитора Максима Березовского «Не отвержи меня во время старости». Слова сначала произносит автор Владимир Рунчак, а затем оркестранты. Текст такой: «Да постыдятся и исчезнут оклеветавшие душу мою».

В кульминации произведения появляется видеоряд, обличающий зло. Симфония завершается истаивающей звучностью баяна, на фоне которой оркестр, а затем уже и автор вопрошают: «Что есть истина?». И на экране появляется одноименная картина художника Николая Ге «Что есть истина?».

«**Messa da requiem**» – концерт-пикколо в семи частях для баяна соло (1982) – одно из первых баянных сочинений композитора. Премьера сочинения состоялась на авторском концерте В. Рунчака в Киевской консерватории.

Произведение «Messa da requiem» посвящено памяти отца композитора – Рунчака Петра Николаевича, о чем свидетельствует ремарка на титульном листе (в тот год исполнилось 10 лет со дня его смерти).

Образная сфера сочинения связана с идеями духовности, проблемой выбора ориентиров в дальнейшей жизни, избранием правильного пути в собственном творчестве. По свидетельству В. Рунчака, отец оказал большое влияние на развитие композитора. Это касается и творческого аспекта тоже – первое знакомство с баяном, первые уроки музыки. Следовательно, и для реализации этих идей композитор выбирает ресурсы баяна как инструмента, связанного с памятью об отце.

Обозначение жанра сочинения – месса-реквием – представляет собой определенный неологизм, потому что реквием и является собственно траурной, похоронной мессой. В данном случае автор концентрирует внимание слушателя на доминанте образной сферы, что является главной в жанре реквиема, – на трауре по умершему. Даже текстовая вставка – стихотворение испанского поэта Мигеля де Унамуно – не противоречит логике музыкального развития. Поэзия только дополняет и акцентирует внимание на проблематике, которую автор выстраивает исключительно музыкальными средствами.

«**Passione**» – Соната № 1 – писалась композитором на протяжении 1985-1989 годов. Премьера сочинения состоялась на II Международном фестивале баянного искусства в Киеве в 1991 году в исполнении автора.

Соната № 1 «Passione» продолжает ряд произведений, связанных с духовной тематикой и образностью. Тем более что «Страсти по Владиславу», «Messa da requiem» и «Passione» писались почти параллельно. Поэтому, конечно, не обошлось без взаимовлияния как в трактовке образной сферы, использовании технических и композиционных приемов, так и в подходе к жанровому наполнению и реализации композиционной структуры произведения.

Соната № 1 «Passione» – еще один вариант страстей. И в этом смысле очень интересно проследить точки соприкосновений и отличий концертного варианта («Страсти по Владиславу») и камерного (собственно «Passione»).

Фактором построения целостной одночастной формы является сочетание принципов развертывания музыкального материала, которые свойственны полифоническим формам и собственно сонатно-симфонической музыке. Это проявляется в мощных нагнетаниях и спадах музыкальных волн, в постоянном переключении разных типов фактуры, в трансформационных преобразованиях основных интонационных идей произведения.

Три фольклорные пьесы – Сюита № 2 («Украинская»).

Первый вариант «Украинской сюиты» был написан в 1980 году и исполнен на авторском концерте композитора в 1982 г. В 2003 году В. Рунчак сделал вторую редакцию сюиты (пьесы «Речитатив», «Токката», «Веснянка»).

В отличие от достаточно традиционного в баянной музыке направления, которое ассоциируется с многочисленными обработками песен, авторское понимание фольклорности В. Рунчаком заключается не в прямом цитировании народной мелодики или в имитации quasi-фольклорного звучания. Композитор видит природно-народное через призму собственного стиля. Только некоторые черты и характерные приемы являются намеками на народное музицирование.

«Методы развертывания музыкального материала в сюите:

1. Мелос, который присущ западноукраинскому инструментальному музицированию.
2. Специфичные признаки в ладовой структуре (хроматизованные переменные лады, гуцульская гамма и т. п.).
3. Гармония (использование параллельных квинт и многооктавных унисонов и т. д.).
4. Жанровые признаки (последняя часть – «Веснянка»).
5. Тип развертывания музыкального материала (импровизационность, рапсодийность)» [1, с. 110].

«Музыка о жизни» – попытка самоанализа, **quasi-соната № 2** была написана в 2001 году. Ее первым исполнителем стал Павел Фенюк, которому соната посвящена. Вот что пишет журналист Роман Юсипей после премьеры сочинения: «Отчаявшись понять, каким образом композитору удалась фиксация в партитуре звучащего нон-стоп в течение добрых пяти минут ре-бемоля, в зале принялись листать ноты.

Кстати, с партитурами сочинений Рунчака на концерт явилась добрая треть зала, очевидно, не забывшая строгий наказ самого композитора сличать исполнение произведения с его нотной записью (вот она, истинная преданность, – такого от своих поклонников не рещались требовать даже самые отъявленные классики).

После всевозможных вариантов сочетания баянного тремоло, рикошетов и регистровой игры слушатели обнаружили в партитуре действительно гениальную по простоте ремарку – «пальцами» [3]. «Музыку о жизни» от ранних баянных сочинений отделяет больше десятилетия. Видимо, поэтому в этом сочинении реализованы несколько другие подходы к трактовке жанрового прототипа сонаты, смыслового наполнения собственно сонатной (или quasi-сонатной) формы, технических и композиционных приемов в организации интонационного материала произведения.

Важным аспектом, который объединяет «Музыку о жизни» с другими баянными сочинениями, является, прежде всего, образная сфера. Композитор вновь ставит вопрос о месте человека в мире и продолжает выяснять важнейшие вопросы духовного роста человека.

Вторая часть названия произведения – «попытка самоанализа». Следовательно, с уверенностью можно говорить про автобиографичность, погруженность в собственные мысли и чувства. «Quasi» - жанровость – это, прежде всего, намек на жанр, определенная аллюзия.

«На уровне музыкального текста автор предлагает новую систему репрезентантов образной сферы и возвращается к ресурсам уже опробованных технических приемов – кластеры, нетемперированное глиссандо, рикошет мехом, филигранная работа с регистровыми возможностями, так и использует новые – пуантилистическая репетиционная техника, которая напоминает минималистичные эскзерсисы американских композиторов» [1, с. 89].

«**Аккорд и он = accordion**» – **quasi-соната № 3**. В 2005 г. Рунчак написал еще одно произведение для баяна. Оно было удостоено первой премии на Международном композиторском конкурсе памяти Владислава Золотарева в США. Премьеру этого сочинения исполнил Павел Фенюк. Сочинение состоит из пяти частей: 1. «Аккорд», 2. «И», 3. «Он», 4. «=», 5. «Аккорд(и)он».

В 2015 году В. Рунчак делает переложение для баяна собственного сочинения 1999 г., написанного для органа, – «**Две исповеди**».

«**Инь и янь**», **единство противоположностей**, **диптих**. Новое сочинение для баяна в двух частях. Было написано в 2016 году. Первой исполнительницей стала Ирина Серотюк.

В своих сочинениях В. Рунчак использует баян в сочетании с различными инструментами. Такими сочинениями являются «**Тихо над річкою**» для двух детских голосов и ансамбля баянов, посвященное первому учителю Владимира Рунчака Щегельскому Ф.Г., и «**Kyrie eleison**» для скрипки, альты, виолончели и фортепиано.

Одна из версий – для скрипки и баяна – была сделана в 2003 году по заказу одесского дуэта «Каданс», в состав которого входит супружеская пара Елена и Иван Ергиевы. «**Гуцульская мозаика**» для ансамбля украинских народных инструментов. Версия для баяна и домры посвящена Павлу Фенюку и Елене Джамалатдиновой. Новое сочинение для дуэта баянов – «**Жлоб-арт и искусство; каждому свое**». Это театрализованное произведение впервые исполнили Ирина Серотюк и Иван Быков.

Актуальность исследования баянного творчества В. Рунчака как одного из ведущих композиторов, пишущих для баяна, заключается в уникальности композиторского стиля художника, одним из формирующих факторов которого является сочетание композиторского и исполнительского образования.

Список литературы:

1. Шашевський А. «Володимир Рунчак – «Музика про життя...» Аналітичніسه баянної творчості. Луцк, 2004.
2. Семешко А. Портреты современных украинских композиторов-баянистов (в форме диалогов – Владимир Рунчак). Киев, 2004.
3. Интернет-ресурс: <https://www.kommersant.ru/doc/633268> (Дата обращения: 20.03.2011).

1.3. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

МОРАЛИЗАТОРСКИЙ ПОДХОД В ЖАНРОВОЙ СЦЕНЕ ТВОРЧЕСТВА ДИРКА ВАН БАБЮРЕНА

Ван Ицзя

аспирант,

Санкт-Петербургский государственный университет,

РФ, г. Санкт-Петербург

THE MORAL APPROACH IN DIRCK VAN BABUREN'S GENRE PAINTING

Wang Yijia

PhD student,

Theory and history of art Saint Petersburg state university

Russia, Saint Petersburg

Аннотация. Статья посвящена изучению морализаторского подхода в жанровых картинах Дирка ван Бабюрена. В данной статье проводится анализ игры светотени на картинах. Бабюрен владеет мастерством применения светотени при изображении моральных сюжетов.

Abstract. The article focuses on study of the moral approach in Dirck van Baburen's genre painting. The article also represents analysis of effects of light and shade in the pictures. Baburen had great skills of light and shade implementation in expressing of moral themes.

Ключевые слова: Дирк ван Бабюрен; морализаторский подход; жанровые картины; светотень.

Keywords: Dirck van Baburen; the moral approach; genre painting; light and shade.

В конце 16-го и начале 17-го вв. на севере было создано несколько картин типа «веселой компании». Этот морализаторский подход присутствует во многих более поздних утрехтских изображениях и понимался он в довольно общем смысле. Это не значит,

что у картин такого типа не было особого поучающего значения, однако назидательное содержание в этих (похожих на жанровые) произведениях может трактоваться отдельно от аспектов картин или быть подчеркнута по желанию художника [2, с. 68].

С 1622 по 1623 год Дирк ван Бабюрден написал две жанровые картины с изображением библейских сюжетов – «Беспутное общество» (Государственный музей, Майнц) и «Лот и его Дочери» (Нейи-сюр-Сен, сборник Пьер Лэндри). Если они в самом деле являются тем, что заявлено в их названиях, с другой стороны на них всего лишь изображены веселые компании или сцены молодых светских людей, известных по голландскому искусству конца 16-го и начала 17-го веков, но одетых по-современному. Картины данного типа изображают блудных сыновей, их можно считать таковыми лишь в самом широком нравоучительном смысле. Проявление света и тени этих двух картин представлено в соответствии с требованиями сюжета картины – чтобы подчеркнуть на картине фрагмент и выразить метафоры на некоторую идею.



**Рисунок 1. Дирк ван Бабюрден, Лот и его Дочери, датирована 1622 г.
Холст, масло, 100 x 146 см., Нейи-сюр-Сен, сборник Пьер Лэндри**

Картина «Лот и его Дочери» 1622 г. Бабюрдена (рис. 1) больше похожа на жанровую сценку, чем на изображение библейской истории.

Если смотреть на картину в целом, Бабюрен выполнил её как вакхическую сцену; яркий луч света на картине подчеркнул радостную атмосферу застолья, вместе с тем он наделил фигуры ощущением простоты и скульптурной силы. Тёмный фон делает обнажённые тела людей очень светлыми, очень близкими, создаёт ощущение, что от основного персонажа до зрителя всего один шаг. Бабюрен использует мощное противопоставление света и тени, что накладывает лихорадочность и страстность на атмосферу изображённого на картине застолья, тем самым ещё больше выделяя содержание и идею «Вакхической оргии», которые должна выражать картина.

Морализаторское предназначение сюжета частично потеряно в вакхической трактовке сцены. Единственное очевидное чувство осуждения может быть найдено в фигуре мужчины-зрителя в тени, он потирает подбородок с довольно презрительным выражением лица. На картине, стоящий в тени позади застолья, человек изображён очень низким и маленьким, он полностью отделен от персонажей сюжета и даёт зрителю ощущение подглядывания за поведением людей из удалённого и тёмного уголка. Эта тень метафорически обозначает некий темный уголок общества, откуда можно наблюдать за отношением людей к жизни. Это субъективное мнение предназначено для лучшей выразительности подробностей сюжета, которые должна продемонстрировать картина. Из отдельных фрагментов данной картины мы можем узнать: при реконструкции и создании бытовых образов художественным произведением порой требовалось преувеличивать реальные проявления света и тени, тем самым они были более способны акцентировать внимание на некой мысли и воспроизводить некую социальную действительность. Интересно, что Бабюрен разместил эту единственную негативную отметку на заднем плане своей картины, поскольку средняя женская фигура композиции направляет свой взор прямо на зрителя, а затем с помощью жеста направляет наш взгляд на откинувшегося назад Лота, в чей открытый рот она льет вино. Художник намеренно направил освещение на высоко поднятую флягу, чтобы подчеркнуть данный порок – пьянство. На первый взгляд, акцент на картине сделан на вине и женщине. Яркий свет на её обнажённом теле – это обладающее предостерегающим и сатирическим значением сияние, выделяющее элемент распущенности на картине. Однако, морализаторская идея видна в манере написания Бабюреном слабой, но вызывающей симпатию фигуры Лота. Пассивный, щедрый жест вялой руки Лота на контрасте с тем, как крепко он схватил руку своей дочери, которая льет вино ему в рот, в некотором роде обобщает личность жалкого героя Старого Завета.

Несмотря на общие вакхические оттенки картины, Лот не вызывает зависти, а только лишь жалость к своей слабости. Достаточно короткого изучения этого полотна, чтобы доказать зрителю, что вакхическое забвение, которое первым бросается в глаза в композиции, это всего лишь вкус вина, которым Бабюрен замаскировал назидательную пилюлю.



Рисунок 2. Дирк ван Бабюрен, *Беспутное общество*, датирована 1623 г. Холст, масло, 110 x 154 см., Государственный музей, Майнц

В 1623 году Бабюрен написал картину «Беспутное общество» (рис. 2) [1, с. 69], которая является вольной сценой: в центре картины дальше всего от зрителя находится старая сводня в платке, она одновременно улыбается молодой чете справа от неё, и в то же время наливает им вино. Тот молодой человек, который с явным весельем смотрит на нас и обнимает молодую девушку. При детальном изучении мы можем заметить, что на всей картине светотени очень мягкие, такое наложение светотени способствует созданию гармоничных и мягких оттенков между молодым человеком и девушкой. Все люди на картине одеты в темную одежду, однако только эта юная девушка выглядит особенно заметной среди них. Бабюрен использует яркий свет для акцента на особенностях внешности этой девушки, чтобы проявить её важнейшее место в картине. Яркий свет делает её белое

платье весьма прозрачным, зрителю девушка кажется полностью обнажённой. Вместе с тем, свет, падающий на тело девушки, обладает предостерегающим значением, выделяет элемент распущенности на картине, и тем самым акцентирует внимание на главной идее всей картины – «Беспутном обществе». В руках она держит скрипку и смычок, но не играет на инструменте, музыкальное сопровождение берет на себя другой молодой человек, стоящий с лютней у правого края картины напротив девицы, который смотрит на зрителя с многозначительной улыбкой. Бабюрен лишь осветил мимикой лицо мужчины, но пренебрег прекрасным костюмом и руками для того, чтобы на картине отразить особенности его выражения лица, сосредоточить взгляды зрителей на лице мужчины, и таким образом сформировать взаимосвязь между женщиной и зрителями.

В картине буйное веселье явно намекает на эротический подтекст. Бордельная сцена Бабюрена представляет собой типичный образец многофигурного беспутного общества, какое можно также встретить и у Хонхорста, и у Тербрюггена. Интерпретация изображения может быть следующей: все же в центре стоит гедоническое изображение морально осуждаемого оживления вокруг продажной любви, при этом интенцией художника может быть в равной степени и забава, и предостережение замороженного зрителя. Бабюрен не стал включать предостережения, такие как время или традиционную голову смерти. Более того, его намерение было противоположным. Двое мужчин на картине как будто приглашают зрителя присоединиться, с их взглядами, которые создают прямой контакт зрителя со сценой. Если Бабюрен запечатлел блудного сына на этой картине, он конечно не смотрел на свою жизнь с презрением. Морализаторский аспект истории присутствует лишь для тех, кто знаком с иносказанием. Для случайного зрителя название «Веселая компания» не хуже любого другого [2, с. 69].

Эта картина тесно связана с картиной «Сводня» 1622 г. Бабюрена (Музей Изобразительных Искусств, Бостон) [3, с. 244], которая не только имеет подобную центростремительную композицию, но и близка обществу по содержанию, мотивам и свету. Если персонажи картины, композиция и свет свидетельствуют о влиянии Караваджо, нововведения которого утрехтским художникам в Риме стали известны через Бартоломео Манфреди, то иконография беспутного общества восходит к нидерландской традиции; библейская притча о блудном сыне, промотавшем деньги с проститутками и пьяницами, а также повседневные изображения таверн и борделей представляют собой два разных по содержанию, но изображающих одну и ту же среду варианта традиции. Эта картина и сравнимые с ней утрехтские сцены

из борделей и изображения музыкантов представляют собой дальнейшее развитие отечественной традиции при помощи средств Караваджо, при этом в картинах возникает абсолютно самобытная и пользующаяся популярностью тема, что демонстрирует инновационный и творческий процесс усвоения утрехтскими караваджистами.

Список литературы:

1. Franits W.E. Dutch seventeenth-century genre painting: Its stylistic and thematic evolution, - New Haven and London: Yale University press, 2004. - 328 p.
2. Slatkes L.J. Dirck van Baburen (1595 – 1624): A Dutch painter in Utrecht and Rome. – Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert, 1965. – 216 p.
3. Spicer Joaneath A., Orr Lynn Federle. Masters of light: Dutch painters in Utrecht during the golden age. The Walters art gallery, Baltimore and Fine arts museums of San Francisco, 1997. – 480 p.

1.4. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

ПОИСК НОВОЙ ФОРМЫ В XXI ВЕКЕ: К ВОПРОСУ О ВЗАИМОВЛИЯНИИ ДИЗАЙНА ОДЕЖДЫ И АРХИТЕКТУРЫ

Кондакова Юлия Васильевна

*канд. фил. наук, профессор Уральского государственного
архитектурно-художественного университета,
РФ, г. Екатеринбург*

Морданова Тамара Александровна

*магистрант Уральского государственного
архитектурно-художественного университета,
РФ, г. Екатеринбург*

XXI CENTURY NEW FORM SEARCH: ABOUT FASHION DESIGN AND ARCHITECTURE INFLUENCE

Yulia Kondakova

*candidate of Philological Sciences, professor,
Ural State University of Architecture and Art
Russia, Ekaterinburg*

Tamara Mordanova

*master student, Ural State University of Architecture and Art
Russia, Ekaterinburg*

Аннотация. В статье рассмотрены предпосылки к появлению синтеза архитектурного дизайна и дизайна одежды и выражение синтеза в проектной деятельности. Обозначена главенствующая роль человека в системе «костюм – среда» в период постмодерна.

Abstract. The preconditions of synthesis of architecture and fashion design and the expression of synthesis in project development are observed. The prime role of human in «costume – environment» system in postmodern is designated.

Ключевые слова: дизайн; архитектура; костюм; постмодерн; информационная среда; формообразование.

Keywords: design; architecture; costume; postmodern; information environment; shaping.

В современном мире события сменяются мгновенно, рынок перенасыщен, а среда отражает бытийные представления человека, который вынужден постоянно подстраиваться к новой ситуации. В таких условиях было сформировано пространство, смыслообразующим фактором в котором является информация, а человек выступает субъектом в его границах. Возникла необходимость появления нового метода проектирования, который позволит осуществлять поиск формы с учетом требований общества. Таким методом может быть способ работы, основанный на синтезе различных областей дизайна.

В период постмодерна наблюдается поиск новых научно-технических решений, позволяющих менять технологии формообразования. Необходимость такого поиска обусловлена, во многом, перенасыщенностью информационного поля, а также «расширением сферы деятельности людей расслоением жизненных приоритетов, подвижностью населения, нечеткостью и расплывчатостью социальных границ, раздробленностью культур и традиций» [4]. Наиболее ярко отражение социокультурных требований к форме демонстрируют архитектурный дизайн и дизайн одежды. Оба направления призваны преобразовывать внутреннее строение в художественный образ, подчиняются сходным законам формообразования, утверждают представления человека об эстетическом идеале времени. «Мода, как и архитектура, – вопрос пропорций» – утверждала легендарная Коко Шанель [2, с. 33].

Начальным этапом синтеза можно считать творческий подход к проектной деятельности, выраженный в обращении архитекторов и модельеров к источникам вдохновения, лежащим в профессиональных областях друг друга. Такой диалог появился еще во времена модерна: с дизайном одежды экспериментировали архитекторы Петер Беренс и Анри Ван де Велде. В своем творчестве архитекторы доказали, что одежда несет в себе знаковую информацию, таким образом, она является полноправным средством креативной коммуникации, ярким источником вдохновения. Более того, на сегодняшний день дизайн модного бренда может выступать коммуникативной практикой конструирования знаковой системы архитектурных произведений.

Позднее именитый дизайнер Пако Раббан, архитектор по образованию, актуализировал использование непластичных материалов, таких как пластик и металл, сумев подчинить жесткие конструктивные

детали плавным изгибам женского тела. Как и одежда, архитектура призвана обеспечивать человеку эмоциональный и психофизиологический комфорт, что представляется возможным при условии её эстетической выразительности, целостности и упорядоченности как следствии особой организации её структуры. Следует отметить, что сходные принципы формобразования в дизайне одежды и архитектуре выстраивают некий «мост» между внутренним миром человека, постоянно живущим «здесь» и «сейчас», и конструктивными элементами (каркас и наполнение каркаса), в той или иной степени отстающими от нынешнего времени вследствие своей стабильности.

Обращаясь к истории моды и анализируя коллекции дизайнеров разных лет, необходимо упомянуть Кристиана Диора, в творчестве которого отчетливо прослеживается влияние архитектурных форм: «Моя слабость ... – работа архитектора. Строительство домов завораживало меня с детства. Однако этому моему призванию противились ... обстоятельства, и оно проторило себе обходную дорогу и осуществило себя в «построении» платьев. ...Платья для меня своего рода архитектура, пусть очень недолговечная, и ее задача – воспроизводить пропорции женского тела. Портные прибегают к помощи отвеса так же часто, как и каменщики» [1, с. 214]. Воспринимающий архитектурное произведение дизайнер выступает как субъект и объект социального взаимодействия. Известный немецкий философ-идеалист Герbart сделал попытку сформулировать учение о ступенях восприятия информации как о некоторых последовательных качественных преобразованиях знаний. Он выделяет следующие четыре ступени: «ясность» (впервые знакомясь с информацией, люди осознают ее новизну, отличительные признаки), «ассоциация» (новые сведения вступают во взаимодействие с имеющимися знаниями, между ними устанавливаются необходимые связи и отношения), «система» (вся информация усваивается в достаточно обобщённом виде), «метод» (характеризуется овладением способами применения знаний на практике). Характеристики качественного познания архитектурного объекта должны соответствовать первым трём ступеням (ясность, наличие ассоциативных связей, системный взгляд) и желателен выход на четвёртую ступень (вопросы к архитектору, диалог), где бы можно было бы продемонстрировать применение своих знаний на практике. Таким образом, внимание к архитектуре не случайно: форма представляется категорией познания бытия.

Ив Сен Лоран и Тьерри Мюглер не раз заявляли, что их «архитектурный подход» к творчеству сложился под влиянием работ инженера Чарльза Джеймса, который проектировал платья с архитектурным походом: строил каркас, выверял баланс конструкции,

а затем развивал полученную идею в новом цвете. Наиболее известной его работой считается «дугтый» жакет из атласа, ваты и пуха. Джеймс считается первым представителем «архитекторов моды», движения среди дизайнеров, который используют архитектурный, скульптурный и инженерный подход к проектированию модели одежды, создавая объем вокруг тела с помощью тщательно выверенной конструкции. Такие сложно устроенные новаторские платья демонстрируют современную технологию формообразования: поиск лаконичного внешнего облика одежды с одновременным усложнением некоего внутреннего содержания модели.

Синтез дизайна одежды и архитектуры является отражением действительности мира постмодерна. Но в связи с изменениями в обществе в эту эпоху на первое место встал человек, его личность. Полноценный облик теперь формируется не только под влиянием системы «костюм – среда», но и из включений в эту связку психофизических особенностей и желаний самого человека. В современном мире роль внешних факторов возрастает, высокий ритм жизни меняет потребности, а также само отношение к костюму. В последнее время оно сильно упростилось, «в моде преобладает демократичный костюм-образ, в котором размыты возрастные и национальные рамки, гендерный статус и классовая принадлежность. Стили, которые раньше были четко разграниченными, теперь перемешиваются в одном костюме и заимствуют друг у друга детали» [3, с. 429; 5, с. 242].

Взяв во внимание тот факт, что пространственные представления формируют мировоззрение, на основе которого возникает общая картина мира, можно говорить о том, что человеку сегодня необходимо изменение и адаптация формы одежды в зависимости от условий окружения, функции объекта и его значимости. Во многом, данная проблема решается при помощи самостоятельного изменения облика имеющейся одежды. Безусловно, данная модель должна предполагать возможность трансформации формы, объема и расположения деталей. Они, как и координаты архитектурного пространства приобретают особую важность в сознании человека в связи с тем, что окружающий его мир постоянно меняется. Поэтому и архитектура, и дизайн одежды стремится сейчас словно выйти за пределы собственных границ и удерживать «тело» в свободном парении – на формообразование накладывают свой отпечаток изменения окружающего мира, отражающие трансформации сознания человека.

Список литературы:

1. Диор К. Диор о Dior: Автобиография / К. Диор. – М.: Слово, 2011. – 224 с.
2. Драмашко Т. Так говорили великие кутюрье. О моде, о жизни, о себе / Т. Драмашко. – СПб.: Питер, 2014 – 128 с.
3. Лаврова Л.Б. Формирование городского костюма или вестиментарная мода улицы / Л.Б. Лаврова, Ф.Г. Васюк; редкол.: Л.А.Закс и др. // Современный город: социальность, культуры, жизнь людей: материалы XVII Международной научно-практической конференции Гуманитарного университета, 14-15 апреля 2014 года: доклады: в 2 т. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2014. – Т.2 – С.427–431.
4. Серебrenникова Т.А. Принципы формoобразования в архитектуре в эпоху информационного взрыва / Т.А. Серебrenникова // Архитектон: Известия вузов. – 2010. – № 30. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://archvuz.ru/2010_22/16 (Дата обращения: 11.11.2017).
5. Уилсон Э. Облаченные в мечты. Мода и современность/ Э. Уилсон – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 288 с.

РАЗДЕЛ 2.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

2.1. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИЛИ ГРУППЫ ЛИТЕРАТУР)

О СОСУЩЕСТВОВАНИИ ЧЕЛОВЕКА И ПРИРОДЫ В ЧЕЧЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Садулаева Марьям Хасмагомедовна

*канд. филол. наук, доцент,
Чеченский государственный университет,
РФ, г. Грозный*

ON THE CONSERVATION OF HUMAN AND NATURE IN THE CHECHEN LITERATURE

Maryam Sadulaeva

*candidate of Philology, Associate Professor,
Chechen State University
Russia, Grozny*

Аннотация. Целью данного исследования явилось изучение процесса гармонизации взаимоотношений человека и природы в произведениях чеченской литературы, и для ее достижения определяющими стали историко-литературный и описательный методы. В чеченской литературе сложилась традиция, согласно которой авторы, ориентируясь на опыт национальной жизни и народное мировоззрение, защищают идею подчинения человека природе.

Abstract. The purpose of this study was to study the process of harmonization of human-nature relations in the works of Chechen literature,

and historical, literary and descriptive methods became the determining factors for its achievement. In the Chechen literature, a tradition has developed, according to which the authors, guided by the experience of national life and the people's worldview, defend the idea of subordination of man to nature.

Ключевые слова: человек; природа; взаимодействие; чеченские писатели; гармония; единство; общегуманистическое звучание.

Keywords: man; nature; interaction; Chechen writers; harmony; unity; general humanistic sounding.

Взаимоотношения человека и природы давно уже стали предметом внимания ученых в философии, эстетике и культуре. «Художник придает эстетический смысл природе или находит его в ней, что в определенном смысле неразлично» [5, с. 64]. Г.Н. Толова, развивая сформулированную выше научную концепцию, отметила: «Художник, владея языком искусства, не пересказывает природу, а передает свое ощущение, восприятие. Не нарушая правды изображения, он может пожертвовать буквальной точностью ради выразительности, образной емкости. Он может прибегнуть к условности, подчеркнутой причудливости или утрированности форм, к неправдоподобным фантастическим эффектам» [7, с. 3].

В XX веке литература в полный голос заговорила о человеке в системе природы. Человек, отдаляясь от естественной природы, ощущает все более острую потребность в сближении с ней. В это время противоречия между человеком и природной средой особенно обострились. Обращаясь к теме «человек и природа», писатели затрагивают вопросы мировоззренческого, общечеловеческого и общегуманистического звучания. Расширение круга аспектов, так или иначе соприкасающихся с этой проблемой, позволило литературе выйти за рамки традиционных обобщений и придать вопросу взаимоотношений человека с природой не только философское и эстетическое звучание, но и связать его с важнейшими социальными и нравственными проблемами современности. Задачей современных писателей стало создание высокой литературы о природе и человеке в единстве. Человек может многое, он может быть сильнее самой природы. Но он должен понимать свою вечную связь с ней и вечную вину. Пока человек руководствуется совестью и разумом в отношениях с природой, она терпит наше существование и делится своими богатствами. Человек разрушает природу, а ведь он должен жить по ее законам. Природа без человека обойтись может, а человек без природы не проживет и дня. Он должен слиться с ней и не нарушать ее гармонии.

Тема «человек и природа» получила свое освещение и развитие в современных произведениях Ч. Айтматова, В. Астафьева, В. Белова, Б. Васильева, В. Распутина, В. Соловьева, В. Солоухина и многих других. В произведениях чеченских писателей эта тема является неотъемлемой частью художественного плана, который, в свою очередь, во многом определяет философско-содержательный уровень. Анализ ряда художественных произведений вышеуказанных авторов свидетельствует о том, что эта тема имеет глубокие традиции, требует современного научного подхода. В произведениях С. Бадиева, С. Арсанова, Х. Ошаева, А. Айдамирова, Н. Музаева, М. Ахмадова и др. вопрос о взаимодействии природы и человека имеет исключительное значение как для идейного содержания, так и для исследования эволюции названной проблемы. Эпические произведения писателей Чечни в этом аспекте недостаточно изучены, поскольку на сегодняшний день нет отдельных монографических работ и исследований.

Активное развитие темы взаимоотношений человека и природы объясняется фактором опоры на материал народной жизни, основанной на традиционном национальном укладе. Уже в начале XX века названная выше проблема становится предметом внимания критики и литературоведения, философов, этнографов, культурологов, которые, обобщая художественный опыт чеченской литературы, раскрыли социальную, философскую, этическую значимость аспектов взаимодействия человека и окружающего мира.

Чеченская литература характеризуется стремлением к философски углубленному познанию человека в его связях с миром, она ставит задачу рассмотрения взаимоотношения человека и природы в глобальных масштабах. В романе Н. Музаева «Сила мечты» главный герой испытывает прилив счастья от мысли единства с природой и космосом: «Ночь была тиха, ветви орешины замерли в неподвижном воздухе, сквозь них неясно мерцали далекие звезды, и свет их, смягченный ярким сиянием высоко стоящей луны, тревожил Салмана, как тревожит иногда незнакомая тихая музыка. Салман вглядывался в бескрайние ночные миры, бесконечно удаленные от вершины старой орешины, и минутами ощущение своей микроскопической незначительности под этой великой бездной подавляло его сознание. Он не чувствовал себя даже песчинкой – для него не было мерки во Вселенной – он стирался, исчезал, он ничего не значил в пространстве и времени – он был ничто... Но, задыхаясь, барахтаясь, сознание его (спасительное, человеческое!) вырывало, наконец, Салмана из этих опасных экскурсов в бесконечность, и он впадал, вероятно, в другую крайность: он охватывал внутренним взглядом все достижения

человечества, и тогда ощущение собственной ничтожности вдруг сменялось вдохновенной, дерзкой радостью за себя, за всех людей, и далекие звездные миры и законы их таинственной жизни казались подвластными единственной всемогущей силе – пронизательному, великому человеческому разуму...» [6, с. 51]. Мы видим новый тип героя, философски мыслящего, для которого природа – источник жизненных сил, самопознания и нового взгляда на мир. Читая этот эпизод, невольно вспоминаешь сцену из романа «Война и мир» великого Льва Толстого. Ведь именно устремив свой взгляд в небо, Андрей Болконский начинает осознавать ничтожность своих стремлений и убеждений. И именно с этой сцены начинается осознание героем своего истинного предназначения.

Очень важную функциональную значимость в мифологии и фольклоре чеченского народа имели небесные светила. В произведениях чеченских авторов мы так же часто встречаемся со сложившимся архетипом – культом Солнца. В романе М. Ахмадова «На заре, когда гаснут звезды» природа открывает «свой единственный глаз» и Земля наполняется не только светом и теплом, но и чистотой, человечностью: «Солнце. Ты вечно молодо, вечно светло, вечно в горении. Ты хозяин всего этого мира. Не зря же называют землю «солнечным миром». Без тебя на земле ни один родник не журчал бы, ни один вечер не алел бы, никогда журавли не роняли бы свои грустные голоса, как осенние листья. Солнце. В сердце каждого человека – твоя искра. Сердце каждого человека похоже на тебя, только намного меньше, солнце. Поэтому люди и могут давать друг другу тепло, свет, украшать друг другу жизнь, радоваться друг другу... Солнце. Это ты – великое, светлое. У тебя учатся люди. У твоей чистоты, у твоей доброты» [2, с. 54].

Чеченская литература отразила несколько типов отношения к природе. Во-первых, писатели ориентировались на опыт национальной жизни, связанный с народным мировоззрением, и защищали идею подчинения человека природе. Этот тип можно назвать «позитивным» отношением к природе. Его представляют произведения С. Бадиева, С. Арсанова, Н. Музаева, М. Ахмадова.

Не статичная природа, а именно деятельная, ежесекундно проявляющаяся в движении, с жизнью которой герой входит в непосредственный ежесекундный контакт, проникая в суть ее движения - вот что мы видим в романе «Когда познается дружба» С. Арсанова: «Вяло плыли облака по зеленоватому предраассветному небу. Вот они причадили к вершинам гор, как корабли к берегу, обволокли макушки хребтов и скрыли их плотной пеленой: точно и не было острого гребня. Поднялся ветер – сперва легкий, ласковый. Потом он словно встревожился чем-то и, наконец, со свистом помчался к лесу.

Лес забушевал, заплясал под его напором, а ветер уже налетел на застывшие облака, разодрал, разбросал их - опять все стихло. И вот брызнули лучи, зарумянился горный кряж, заблестели речушки. Открылись бескрайние степи и поля» [1, с. 3]. Возвышенную, самозабвенную любовь к природе, родство с ней мы чувствуем, когда читаем эти строки из вышеназванного романа Н. Музаева: «Ах, горы, горы... родные горы, дававшие людям пищу и укрывавшие в минуту опасности. Как хотелось Аббасу еще раз подняться в горы, еще раз подышать единственным в мире родным горным воздухом, полюбоваться знакомыми, как собственный дом, очертаниями вершин и разбросанных в долинах селений...» [6, с. 122].

«Негативное» восприятие природы оказалось менее распространенным в чеченской литературе и не вытеснило другие формы отношения человека к окружающему миру. В том же романе С. Арсанова мы встречаем следующее описание ночи: «Ночь темна, хотя тысячи звезд перемигиваются над головой. А рядом, совсем близко, чернеет что-то. Это ущелье прижало Аргун, это хребты подпирают глубокое небо. Громады гор истерзаны веками и водой: вот торчат их ребра, сдерживая бурливый натиск, и вот внизу в излучине свирепый Аргун сверлит преграду, бьет ее волной, как ладонью по щеке. Но отвесная скала, словно чудовище, разинула пасть, хватает бешеную струю и не может проглотить. Из века в век выбрасывает ее водяными клубами, злится и стареет с каждым годом. Упрямый Аргун ревет, хватается пенстыми когтями звезды и разбивает их в куски. Он мечется в теснине, буравит тело чудовища, размальывает его нутро и уносит свои воды из плена на простор... Когда же молния сверкнет на вершинах, гром раскатится по ущельям и ударит сразу жидкая картечь, тогда заплещет лес на стремнинах, закачаются дубы и чинары по косограм, валясь в бездну с прощальным стоном...» [1, с. 69].

Чаще всего писатели вводят в повествование картины природы, чтобы оттенить характеры людей или их судьбы. Но в ряде случаев картины природы имеют не только вспомогательное значение, например, в так называемых пейзажных зарисовках, где главный объект изображения - именно сама природа. И все же не сама по себе, а в обязательном соотношении с человеческой жизнью. Создавая картины природы, писатели соотносят их с человеческими интересами, порывами, надеждами, раздумьями, стремлениями. В известной повести С. Бадиева «Огненная гора» два подонка - Кульдевич и Мирза - шли на охоту, а «Черные горы стыли в зимнем холоде; погруженные в тишину, крепко спали заснеженные вершины. Багровый диск солнца устало опускался все ниже и ниже. Надвигалась ночь. Крепчал мороз. Поднятая ветром снежная пыль медленно оседала на деревьях» [3, с. 79].

Произведение заканчивается тем, что свершилось большое зло, и оно осталось безнаказанным. «Огненная гора еще сильнее заросла лесом... Лес был настолько густым, что солнечные лучи едва проникали в глубь его» [3, с.90]. В аллегоричной форме автор говорит о том, что правда и справедливость не могли «просочиться» сквозь «густые ветви» человеческого произвола и жестокости.

Известный чеченский критик Г. Индербаев в своей статье, посвященной творчеству Я. Цуева, отметил весьма нехарактерную для чеченских авторов особенность изображения природы в произведениях названного писателя. Он пишет, что весьма вульгарно описывает Цуев весенние горы: «Будто готовые броситься в объятия друг друга, выставив свои высокие груди...» [4, с. 143]. Здесь автор выдает ту же страсть, что и в обрисовке женщин, подчеркивает Г. Индербаев. У.М. Ахмадова мы тоже встречаемся с подобным описанием: «Он, идущий под дождем, видит, как вздымаются груди у омытых дождем лесистых холмов - они глубоко дышат» [2, с.172]. Красоту природы часто отождествляют с красотой женщины. И ничего в этом безнравственного нет. Можно сказать, это близко есенинскому мироощущению, наполненному любовью не только к женщине, но и к Родине, жизни.

Главным объектом интереса большинства авторов в сфере человеческой жизни был так называемый «природный» человек, то есть личность, включенная в природную жизнь, в ее циклы и ритмы, крепко связанная национальным укладом. В романе Н. Музаева «Сила мечты» герою неожиданно открывается красота родного края: «Они шли и шли, и горы постепенно открывали им свою красоту... Как громадная зеленая чаша, окруженная склонами гор, лежала их долина. Прозрачный купол неба был чистым, голубым, безоблачным, лишь легкая дымка тумана тянулась в долину из темного ущелья. Солнце туда еще не доставало, лучи его освещали горные склоны лишь до половины. По пояс горы стояли в тени, макушки подставив солнцу. Тонкие ленты дорог золотистого цвета пересекали зелень полей. Основания гор синели темной гущиной лета... Дышалось удивительно легко и свободно. Хотелось сказать что-то сильное, значительное... Родина... предков открывалась... во всей своей красоте» [6, с. 62].

Ощущение природы как бы разлито по всему полотну произведений чеченских авторов. В замечательном произведении М. Ахмадова «На заре, когда гаснут звезды» мы чувствуем ее присутствие постоянно. Она с Зарой в минуты невинных шалостей: «Девушки ели спелые, налитые соками плоды, их сердца, как высушенная земля

воду, впитывали свет луны, назму лесов, шум родников. Природа им улыбалась» [2, с. 43]. А когда героиню постигает горе (умирает ее новорожденный сын), в песне-плаче она обращается к речке: «Речка, ты нежна с камнями. Ты их нежно гладишь. Ты им тихо напеваешь песню. Таким же нежным был этот маленький человечек... Таким же приятным, как твоя песня, был его голосок. Таким же, как светящиеся в тебе лучи солнца, был его взгляд. Речка, если бы он стал чуть постарше, он пришел бы к тебе искупаться вместе с такими же ребятами, как сам... Это могло бы быть. Но не будет. Никогда не будет» [2, с. 86]. Автор, олицетворяя природу, напоминает о неразрывном единстве и кровном родстве с ней.

Выявляя главные особенности взаимоотношений человека и природы, хотелось бы отметить удивительную гармонию в их сосуществовании в произведениях чеченских авторов прошлого века, а так же исходящие из древних мифов мудрость и начала нравственности. Ведь для чеченского народа природа является важнейшим фактором нравственного, эстетического формирования человека. Она воспринимается как самостоятельный живой персонаж и раскрывается через восприятие героями произведения.

Список литературы:

1. Арсанов С.А. Когда познается дружба. - Грозный, 1982.
2. Ахмадов М.М. На заре, когда гаснут звезды// И текла река в ночь. - Нальчик, 2010.
3. Бадиев С.С. Огненная гора. - Грозный, 1972.
4. Индербаев Г.В. Отражение времени. - Грозный, 2007.
5. Любимова Т.Б. Природа как эстетическая ценность// Эстетика природы. - М., 1994.
6. Музаев Н.Д. Сила мечты. - Грозный, 1977.
7. Голова Г.Н. Пейзаж в литературе и искусстве // Пейзаж в литературе и живописи. Сборник научных трудов. - Пермь, 1993.

2.2. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

МЕТАФОРИЧНОСТЬ И АЛЛЮЗИВНОСТЬ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ПИСЬМА ДЖАНЕТ УИНТЕРСОН (НА ОСНОВЕ РАССКАЗОВ «ЩЕНОК НА СУТКИ» И «НЬЮТОН»)

Ермакова Анастасия Александровна

*бакалавр филологии, магистр отделения Теории и практики перевода,
Российский государственный гуманитарный университет,
РФ, г. Москва*

METAPHORICITY AND ALLUSIVENESS OF JEANETTE WINTERSON'S POSTMODERN WRITING (ON THE BASIS OF THE SHORT STORIES "THE 24-HOUR DOG" AND "NEWTON")

Anastasiia Ermakova

*Bachelor of Philology, Candidate of Master's Degree
of Theory and Practice of Translation Department,
Russian State University for the Humanities,
Russia, Moscow*

Аннотация. В статье рассматриваются особенности постмодернистского письма британской писательницы Джанет Уинтерсон на основе двух ее рассказов «The 24-Hour Dog» и «Newton». Творчество писательницы проникнуто идеями постмодернизма, а для ее стиля характерны метафоричность и аллюзии к библейским сюжетам.

Abstract. The article considers the peculiarity of the postmodern writing of the British writer Jeanette Winterson on the basis of her two short stories "The 24-Hour Dog" and "Newton". Her works reflect postmodern ideas, her style is characterized by metaphors and Biblical allusions.

Ключевые слова: Джанет Уинтерсон; постмодернизм; постмодернистское письмо; метафоричность; аллюзивность.

Keywords: Jeanette Winterson; postmodernism; postmodern writing; metaphoricity; allusiveness.

Джанет Уинтерсон является одним из выдающихся британских писателей XX-XXI века. В ее творчестве нашли отражение характерные черты литературы модернизма и постмодернизма, а иногда и реализма, хотя сама Уинтерсон утверждает, что в своем литературном творчестве она ориентируется на писателей-модернистов, чей вклад в литературу она считает весомым: Среди них Уинтерсон называет Г. Стайн, В. Вулф, Т.С. Элиота, Э. Паунда и др.[6].

Являясь представителем эпохи модернизма и постмодернизма, Уинтерсон в основном пишет в жанре рассказа, но у нее также есть романы и сборники эссе. Уинтерсон использует жанр рассказа не в его традиционном понимании, которое сложилось еще в XVII-XVIII веках во время расцвета гуманизма, а отмечает, также как и М. Бахтин, что рассказ – самый полифоничный из всех литературных жанров. Тем не менее, Уинтерсон не считает, что пишет в «традиционном» жанре рассказа. С. Онега отмечает, что это не связано с тем, что писательница отвергает рассказ как жанр, обвиняя авторов реалистичных коротких рассказов в «отрицании искусства как искусства», т. е. в том, что они трансформировали словесное искусство в описание действительности. Уинтерсон видит проблему в самом «духе эпохи», поэтому, чтобы избежать этого, она пишет рассказы, в которых нашли отражение характерные черты литературы эпохи постмодернизма [7, с. 1-16]. Например, в произведениях писательницы наблюдается сочетание фантастических, ирреальных элементов с детальным, реалистичным изображением, использование неологизмов, выражение эмоций и чувствительности в сочетании с контролем над ними, изображение взаимоотношений «я» с окружающим миром, нарушение границ, отделяющих «я» от других.

Оба произведения, рассматриваемых в данной статье, подходят под определение рассказа: они небольшие по объему, в них описывается реалистичная история, а само повествование ведется от первого лица, что указывает на его интимность и сообщает достоверность. Более того, повествование от первого лица повышает эмпатию читателя, который начинает отождествлять себя с героем рассказа, а в центре рассказа – драматический конфликт – переживания главного героя. Главная особенность письма Уинтерсон, которая четко прослеживается в рассказах – метафоричность повествования и многочисленные библейские аллюзии.

В основе рассказа «*The 24 Hour Dog*» [5, с. 1-14] лежит история героя-рассказчика, который завел себе щенка, но был вынужден его вернуть обратно на ферму. На первый взгляд, проблема кажется очевидной – герой не смог справиться с собакой, поэтому решил,

что будет лучше не оставлять щенка. Однако, читая текст, мы видим, что герой сделал все, чтобы щенку было хорошо в новом доме: описаны приготовления к «встрече» щенка, совместная прогулка в первый вечер, забота со стороны героя к щенку, но постепенное возникающее взаимопонимание между человеком и щенком начинает пугать героя. Например, герой несколько раз упоминает, что его жизнь неупорядочена, а с появлением щенка – того существа, которое его/ ее понимает и которое может устроить его жизнь, герой начинает сомневаться, что щенку найдется место в его/ее жизни. В тексте несколько раз повторяется фраза «between chaos and shape» (между хаосом и порядком) относительно неупорядоченного жизненного уклада героя. Все повествование, описывающее отношения хозяина (героя) и щенка, наполнено внутренними монологами и размышлениями о собственной жизни. В конце рассказа герой приходит к выводу, что он/а видел(а) новое начало, новую жизнь в щенке, которое так сильно пугало: «Maybe it's better that way. Maybe it's better for me. I live in the space between chaos and shape. <...>... I see then the beauty of newly created worlds, a form that is not random. A new beginning. I saw all this in him and it frightened me» [5, с. 14] («Может, оно и к лучшему. Для меня. Я живу в пространстве меж хаосом и порядком.<...> ...и вот я весь свечусь, превращаюсь в маяк для самого себя, и мне открывается красота новых, только что созданных миров. Неслучайная красота. Начало начал. Все это я в нем и увидел. И испугался» [3, с. 8]).

Уже в первом предложении «He was so ftsa Rainwater» используется метафора, которую довольно сложно перевести на русский язык, потому что, вероятнее всего, дословный перевод будет неверен по причине того, что не ясно, что подразумевается под словом «Rainwater». Во-первых, оно может быть истолковано в прямом значении «дождевая вода», во-вторых, оно написано с заглавной буквы, что может означать название торговой марки, выпускающей воду. Таким образом, уже первое предложение представляет трудность для понимания и перевода. Тем не менее, в переводе рассказа на русский язык, выполненный О. Варшавер, данная фраза переведена дословно, без пояснений: «Мягкий, точно дождевая вода», тем самым оставляя недосказанность, как и в тексте оригинала.

Интересно метафоричное описание щенка: «He had the kind of legs that go round in circles. He orbited me. He was auniverse of play» [5, с. 3] («Лапы у него были устроены для хождения по кругу, по орбите — вокруг меня. Вселенная игры» [3, с. 3]). Это не единственное описание щенка, в котором есть отсылка к движению по кругу и к космосу: «Being acircular kind of dog» («Умея двигаться исключительно по кругу»), «He was a cosmic dog» («Он был космической собакой»),

«...his body spinning as the planet spins, this little round of life» [5, с. 12] («А он бежал вприпрыжку, вращался, точно веселая планета, описывая круг за кругом. Круги жизни» [3, с. 8]). Примечательно, что в тексте перевода на русский язык «космическая» составляющая метафор минимизирована, что лишает текст метафизического смысла. Именно сравнивая щенка с вселенной и космическим началом, главный герой ставил перед собой вопросы о времени, хаосе, порядке и задумывался о своем бытии в целом.

О. Варшавер в своем переводе уменьшает «космическую» составляющую метафор, но делает упор на «игровую» часть, тем самым показывая игривый нрав щенка. Так, в начале рассказа, когда герой рассуждает, куда пропало игривое настроение взрослых: «I made him walk on a lead and he jumped for joy, the way creatures do, and child rendo and adults don't do, and spend their lives wondering where the leap went» [5, с. 3], в русском переводе появляется «Я взял его на поводок, и он запрыгал от радости. Так резвятся звери и дети, а взрослые – никогда. Взрослые всю жизнь недоумевают: куда подевались их детские прыг-скок?» [3, с. 3], или «he caught the word as deftly as if I had thrown it» [5, с. 4] - «...первое же мое слово он поймал ловко, словно мячик» [3, с. 4].

Метафоры «кругов» и «орбит», часто встречаемые в оригинале рассказа, также сохраняются в тексте перевода. В нижеследующей таблице приведены некоторые наиболее интересные метафоры в оригинале и в переводе на русский язык.

Таблица 1.

**Сравнительная таблица метафор в оригинале и их переводе
на русский язык**

Metaphor in English	Перевод на русский язык
This was the edge of time, between chaos and shape	И очутился на перевале меж хаосом и порядком
He was to be my dog, shot out of a spring litter, a coil of happiness	Он, прицельно выбранный из весеннего помета, станет моим псом, тугой спиралью моего счастья
Throw myself across chance of you	Перекинусь мостом через поток других твоих шансов.
I will be the bridge or the pulley because you are the dream	Буду мостом, будучи паромом, потому что - мечта
Time is a player. Time is part of today, not simply a measure of its passing	Время – игрок. Время – частица сегодняшнего дня, а не просто мера его убывания

Metaphor in English	Перевод на русский язык
We swam back through the ripples of night	И поплыли назад сквозь ночную зыбь
Over he went in a somersault of yelping pleasure	Он перекувырнулся, захлебываясь от счастья
The world was his bean bag	А мир вокруг – это твой набитый бобами матрасик
To circle about in such gladness as his, is the effort of a whole lifetime	Спорим: чтобы научиться, источая счастье, бегать кругами по лугу, ты потратишь целую жизнь...

В рассказе есть библейские аллюзии. Имя, которое главный герой дал щенку, - Нимрод, имеет явную библейскую отсылку. В Книге Бытия говорится, что Нимрод, правнук Ноя, «был сильный зверолов пред Господом» (Быт 10:8-12). Это означает, что он владел особенным искусством в охоте за дикими зверями, то есть умел их выслеживать. Герой говорит про щенка: «He found me out. I knew he would» [5, с. 14] («Он и меня выследил. Это я и предвидел» [3, с. 8]), и в этом отчасти проявляется тот страх перемен, которые принесло бы с собой появление собаки.

Помимо библейской аллюзии, в рассказе есть отсылка к древнегреческим мифам. Одноглазый кот, которого боялся щенок – аллюзия на мифологическое существо, циклопа: «... my venerable cat, an ancient, one-eyed bugger of a beast, of whom the dog was afraid» [5, с. 12] («Мой достопочтенный кот-стервец, престарелый и одноглазый, которого щенок страшно боялся...» [3, с. 8]).

В рассказе «*Newton*» [4, с. 161-175] Уинтерсон поднимает философскую тему самоопределения личности в окружающем ее мире, а также проблему взаимоотношений человека других взглядов с представителями конформистского и патриархального общества. Большую роль в рассказе играет физическая тематика. В «Ньютоне» главный герой Том отличается от остальных жителей города, поэтому между ними всегда происходит недопонимание. Все пытаются наставить его на правильный, с их точки зрения, жизненный путь и указывают ему на его «ненормальность»: «‘Tom, we were glad to be normal. In those days it was something good, something to be proud of’» [4, с. 165] («‘What do you want to be when you grow up?’ I ask myself in the mirror most days. / – Том, нам нравилось быть обыкновенными. В те дни предметом гордости была норма» [2, с. 13-19]). Сам герой находится

в поисках своего «я»: «‘Myself. I want to be myself.’ / And who is that, Tom?» [4, с. 165] («– Кем ты хочешь стать, когда вырастешь? – спрашивал я каждый день, глядя в зеркало. / – Самим собой. Хочу быть самим собой. / А кто ты таков, Том?» [2, с. 14]).

Интересно, что Том читает «Постороннего» Альбера Камю, где главный герой Мерсо также, как и герой Уинтерсон, не находит себе места в обществе. Мерсо отказывается жить по привалам, которые ему навязывает мир, и эта позиция делает его чужаком. То же самое происходит и с Томом. Таким образом, можно говорить об очевидной аллюзии на роман Камю.

В «Ньютоне» мы можем говорить о метафорах, проходящих сквозь весь рассказ. С помощью метафор Уинтерсон поднимает актуальные философские вопросы, например, о существовании личности, ее жизни, а также показывает абсурдность убеждений жителей Ньютона. Первая метафора связана с бесцельной и искусственной жизнью, которую ведут жители Ньютона. Вокруг них все ненастоящее, сделанное из пластика, например, сад, сделанный полностью из пластмассы. В нем все будет происходить так, как захочет хозяйка сада, а не по законам природы, потому что для истинной ньютонианки самое главное – это порядок: «‘You can’t depend on nature. <...> We have to regulate her’» [4, с. 172] («– нельзя всецело полагаться на природу. <...> Если природой не управлять, она будет творить все, что вздумается») [2, с. 17]).

Вторая метафора – это отношение к смерти. Жители Ньютона, ламинируя умерших, относятся к ним так, будто они все еще живы. Они ставят под сомнение необходимость захоронения покойников, так как они занимают много земли, поэтому они делают из их тел пластиковые фигуры и используют их для украшения садов. Соседка Тома надеется, что когда-нибудь человечество сумеет стать бессмертным. По этому вопросу в рассказе приводится цитата из Библии (Первое послание к Коринфянам святого апостола Павла, глава 15 стих 55): «Смерть! Где жало твое?» [1]. В этом стихе говорится о том, что, воскреснув, Христос победил смерть и полностью истребил ее. На наш взгляд, жители Ньютона, желая победить смерть и стремясь подчинить себе закону природы, примеряют на себя роль Творца.

Третья метафора – книга жизни. Соседка Тома говорит, что если не контролировать природу, то начнутся катаклизмы, которые усуют землю человеческими трупами, словно листьями. Сначала главный герой рассуждает о том, что у каждого упавшего листа с дерева есть своя история, и каждый, кто захочет, сможет прочесть ее. Каждый упавший листок – это человек со своей уникальной историей. Потом листья дерева сравниваются со страницами книги, которые являются

чьим-то сердцем, то есть, ключом к личности человека, его судьбе, его истории: «Didn't they, like you, need a heart that was a book with no last page? Turn the leaves. 'The leaves are turning,' said Tom» [4, с. 173] («Не нуждались в сердце, открытом, точно книга, где никогда не перевернуть последнюю страницу? Повороши листья... – Листья уже краснеют, – повторяет Том» [2, с. 18]).

Четвертая метафора – идея детерминизма, или предопределенности. Для жителей Ньютона, которые живут по определённым правилам, все, что происходит с ними заранее предопределено их собственными желаниями и волей. Они боятся перемен, следуют строгим правилам, чтобы ничего непредвиденного с ними не случилось. Понятие детерминизма является основополагающим для классической физики, а также он не подразумевает обратимость течения времени, поэтому в рассказе несколько раз повторяется фраза «tick-tock says the clock in Newton» [4, с. 175] («Тик-так, тик-так. В Ньютоне стучат часы» [2, с. 19]). Для жителей Ньютона время идет, не останавливаясь, и в их жизнях все идет по заранее предначертанному распорядку.

Таким образом, из проведенного нами анализа метафор и аллюзий в рассказах Уинтерсон, мы можем сделать вывод, что писательница описывает героев или ситуации, обращаясь к библейской тематике или метафизике. Это делает ее образы интереснее и глубже, создавая скрытые смыслы, а также передает ее идеи и взгляды на мир.

Список литературы:

1. Первое послание к Коринфянам святого апостола Павла, 15:55 [Электронный ресурс]. - Православие.ru – Режим доступа: http://days.pravoslavie.ru/Bible/B_1_kor15.htm (Дата обращения: 30.04.2016).
2. Уинтерсон, Дж. Ньютон / Пер. с англ.: О. Варшавер // Иностранная литература, 2001. - №11. – с. 13–19.
3. Уинтерсон Дж. Щенок на сутки / Пер. с англ.: О. Варшавер // Иностранная литература, 2001. - № 11. – с. 3–9.
4. Winterson J. Newton / Winterson J. – The World And Other Places. – NY: Alfred A. Knopf, Inc. & Toronto: Alfred A. Knopf Canada, 1998. – p. 161–175.
5. Winterson J. The 24 Hour Dog. – The World And Other Places. – NY: Alfred A. Knopf, Inc. & Toronto: Alfred A. Knopf Canada, 1998. – p. 1-14.
6. Winterson J. Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery. – L.: Vintage, 1997. – 208 p.
7. Onega Jaen S. Introduction / Onega Jaen, S. – Jeanette Winterson. Contemporary British Novelists. – Manchester.: Manchester University Press, 2006. – 256 p.

2.3. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

МОТИВ "СКАЗОЧНОЙ ТРОПЫ" В РОМАНАХ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Баракат Екатерина Александровна

*магистрант, бакалавр филологии,
Российский государственный гуманитарный университет,
РФ, г. Москва*

THE MOTIF OF "FAIRYTALE PATH" IN VLADIMIR NABOKOV'S WORKS

Ekaterina Barakat

*graduate of the Department of Translation Theory and Practice,
Bachelor of Philology, Russian State University for the Humanities,
Russia, Moscow*

Аннотация. Произведения Владимира Набокова неразрывно связаны друг с другом. Один из таких связующих звеньев представляет собой мотив "сказочной тропы". Цель настоящей работы – исследовать этот мотив, актуализирующий, среди прочего, тему отношений творца и его творения, и концепцию двоимирия.

Abstract. The works of Vladimir Nabokov are inextricably linked. One of these links is the motif of the "fairytale path". The purpose of this work is to investigate this motif, which, inter alia, updates the theme of the relationship between the creator and his creation, and the concept of duality.

Ключевые слова: Набоков; мотив; двоимирие; тема пути; сказочная тропа.

Keywords: Nabokov; motif; world duality; theme of the way; fairytale path.

Несомненно, русско-американский писатель Владимир Набоков – один из наиболее изучаемых эмигрантских авторов. Набоков был вынужден навсегда оставить родину в 1919 году – это событие отразилось на творчестве писателя, соответственно, тема пути, в частности мотив

возвращения, непосредственно связанные с положением изгнанника, является одной из магистральных тем всего творчества Владимира Набокова.

Центральные темы творчества Набокова выделил А.А. Долинин в своей книге «Истинная жизнь писателя Сирина» [2, с. 15-16]: тему сознания (воспоминания, восприятие реальности как творения, сновиденческое погружение в воображаемые миры), тему пути (возвращение домой, изгнанничество, способы передвижения и в буквальном, и в переносном смысле), тему собственного творчества (герои — творцы, попытка самоопределения по отношению к литературной традиции), тему «потусторонности» (мир — платонический отзвук идеального, либо гностическое «искажение» божественного замысла). В итоге все эти темы сводятся к одной центральной и основополагающей метатеме «двоемирия», соответственно, все мотивы, аллюзии, детали служат одним из важнейших инструментов для её создания.

Матетема двоемирия крайне важна для нас. В рамках данного исследования она представляет собой оппозицию, которую в целом можно описать так — мир идеальный-мир реальный.

Несмотря на то, что творчество Владимира Набокова — актуальная тема множества ученых трудов, остается множество лакун, требующих пристального внимания со стороны исследований. Так, последний законченный роман Набокова «Взгляни на арлекинов!» (1974) остается малоизученным, что представляется крайне удивительным, если принимать во внимание «многослойность» этого романа — кроме прочего автор наделяет персонажей не только чертами своей биографии, но и биографий героев других своих произведений (например, романов «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», «Ада или радости страсти», «Дар»). «Взгляни на арлекинов!» в том числе перекликается с завершенном в 1932 году романом «Подвиг» за счет мотива «сказочной тропы».

Интерпретируя название романа «Подвиг» необходимо рассматривать два значения слова «подвиг»: в первую очередь, это общепринятое значение («доблестный поступок, дело»), во-вторых, «движение, стремление, путь, путешествие» [1, с. 716]. В романе повествуется о Мартыне Эдельвейсе и о его жизненном и эмигрантском пути. Нередко Набоков ведет героя по тем же тропам чужбины, по которым «ходил» сам.

В «Подвиге» мотив «сказочной тропы» вводится с помощью картины. В начале романа Набоков описывает детскую комнату Мартына, где на стене висит картина: «Над маленькой, узкой кроватью, с белыми веревчатыми решетками по бокам и с иконкой в головах

(в грубоватой прорези фольги — лаково-коричневый святой, а малиновый плюш на исподе подъеден не то молью, не то самим Мартыном), висела на светлой стене акварельная картина: **густой лес и уходящая вглубь витая тропинка**. <здесь и далее выделение наше Е.Б.> Меж тем, в одной из английских книжонок, которые мать читывала с ним, — и как медленно и таинственно она произносила слова, доходя до конца страницы, как тарашила глаза, положив на нее маленькую белую руку в легких веснушках и спрашивая: “Что же, ты думаешь, случилось дальше?” — был рассказ именно о такой картине с тропинкой в лесу прямо над кроватью мальчика, который однажды, как был, в ночной рубашке, перебрался из постели в картину, на тропинку, уходящую в лес. Мартына волновала мысль, что мать может заметить сходство между акварелью на стене и картинкой в книжке: по его расчету, она, испугавшись, предотвратила бы ночное путешествие тем, что картину бы убрала, и потому всякий раз, когда он в постели молился перед сном (сначала коротенькая молитва по-английски — “Иисусе нежный и кроткий, услышь маленького ребенка”, — а затем “Отче Наш” по-славянски, причем какого-то Якова мы оставляли должникам нашим), быстро лепеча и стараясь коленями встать на подушку, — что мать считала недопустимым по соображениям аскетического порядка, — Мартын молился о том, чтобы она не заметила соблазнительной тропинки как раз над ним» [5, с. 115].

Описываемая картина напоминает ту, что была когда-то в комнате самого автора; схожее описание присутствует в автобиографическом романе *Speak, Memory*. Мать Мартына Софья Дмитриевна также читала сыну английские книги, один из героев которых «перебрался из постели в картину, на тропинку, уходящую в лес» [5, с. 116]:

... and above the icon, high up on the wall, where the shadow of something (of the bamboo screen between bed and door?) undulated in the warm candlelight, a framed aquarelle showed a dusky path winding through one of those eerily dense European beechwoods, where the only undergrowth is bindweed and the only sound one's thumping heart. In an English fairy tale my mother had once read to me, a small boy stepped out of his bed into a picture and rode his hobbyhorse along a painted path between silent trees. While I knelt on my pillow in a mist of drowsiness and talc-powdered well-being, half sitting on my calves and rapidly going through my prayer, I imagined the motion of climbing into the picture above my bed and plunging into that enchanted beechwood—which I did visit in due time [7, с. 279].

В примечаниях к роману Долинин отмечает, что тропинка является инвариантом мотива пути и определяет литературный источник этого образа — сказка «Оле-Лукойе» Ханса Кристиана Андерсена [3, с. 718].

Мартын стремится вступить в параллельный идиллический мир картины. Затем мы узнаем, что «вступление» является лишь возможностью, а осуществлена она или нет, так и остается неразрешенным вопросом: «Вспоминая в юности то время, он спрашивал себя, не случилось ли и впрямь так, что с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину, и не было ли это началом того счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь. Он как будто помнил холодок земли, зеленые сумерки леса, излучки тропинки, пересеченной там и сям горбатым корнем, мелькание стволов, мимо которых он босиком бежал, и странный темный воздух, полный сказочных возможностей» [5, с. 119].

В романе «Взгляни на арлекинов!» мотив «сказочной тропы» проявляется по-другому. Роман представляет собой мемуары именитого русско-американского писателя Вадима Вадимовича Н. – описание его жизни в дореволюционной России, в Европе и США после эмиграции и отношений с четырьмя возлюбленными. Кроме того, герой повествует о своей необычной болезни — неспособности совершить мысленный разворот, оказавшись в точке П, то есть герой следует из точки В в точку П, «бегло воссоздавая череду попутных явлений — ребенка на качелях в саду виллы, кружение брызгалки на лужайке, пса, погнавшегося за мокрым мячом», но а затем не может «произвести воображаемый разворот, который обратит направление ВП в направление ПВ» [6, с. 127].

Мотив «сказочной тропы» появляется в самом начале романа. Вадим Вадимович повествует о том, как ему «... было восемнадцать, когда грянула большевистская революция — глагол сильный и неуместный, согласен, примененный здесь исключительно ради ритма повествования <...> В июле 1918 года я оправлялся от болезни, уже находясь в замке своего дальнего родственника, польского землевладельца Мстислава Чарнецкого (1880-1919?). Как-то осенним вечером юная возлюбленная бедного Мстислава показала мне сказочную тропу, вьющуюся через дремучий лес <...>. Я пустился в путь по этой тропе с рюкзаком за спиной и — почему не признаться? — с тревогой и муками раскаяния в юном сердце. Хорошо ли я поступил, бросив кузена в чернейший год черной русской истории? Знал ли я, как прожить одному в чужой стороне? <...> Когда я решил, что уже, должно быть, пересек границу, меня окликнул красноармеец с монгольским лицом и непокрытой головой, прямо у тропы обиравший кусты черники. ”Эх, яблочко, куда ж ты котишься? — окликнул он меня и, подхватывая с пенька фуражку, приказал: — Показывай-ка документики”» [6, с. 10].

Роман «Смотри на арлекинов!» не только тесно связан с «Подвигом», но и в некотором роде отвечает на оставшиеся неразрешенными вопросы и сюжетные коллизии в более раннем романе. Кроме того, в своих творениях Набоков подвергает переосмыслению отдельные положения философии Платона. Мотив «сказочной тропы» является некоторой связующей нитью между романами, однако представлен в каждом из них по-своему, в рамках метатемы двоимирия, предстающей в разные периоды творчества Набокова по-разному.

Мотив «сказочной тропы», а именно картины с изображенной на ней тропой в романе «Подвиг» актуализирует тему двоимирия, которая в данном произведении коррелирует с дуализмом Платона и платоновской идеей о существовании идеального мира. Идиллический мир картины связан с детством - «краем по Набокову и миром истинного» [1, с. 100]. Мотив «сказочной тропы» в романе «Взгляни на арлекинов!» также связан с темой двоимирия, однако, являясь проводником в другой мир - мир чужбины, явно не характеризует ни один из членов оппозиции. Вероятно, роман соответствует канонам постмодернизма, т. е. автор не занимается поиском мира истины, а увлечен литературной игрой¹, за созданным им мирами нет никакой философской подоплеки. Автор отсылает к более раннему роману, предопределяя читательское ожидание. Так как повествование это ожидание не оправдывается, можно сказать, что Набоков в некотором роде смеется над читателями, направляя их на ложный след «Подвига», и напоминает о своей безграничной демиургической писательской воле. Что объединяет «Подвиг» и «Взгляни на арлекинов!» — в обоих романах мотив «сказочной тропы» связан с темой возвращения в романах. Таким образом, в «Взгляни на арлекинов!» Набоков вновь переосмысляет тему возвращения, или перехода границы в иной мир, но уже на другом уровне, в другом контексте, свойственном позднему этапу его творчества.

¹Нередко Набокова считали настоящим литературным игроком, например, о параллельных мирах как о фокусах писал Альфред Кейзин в 1969 году: «... его ощущение реальности так сложно и запутанно, что он научился искусству отделять себя от “сна разума”, не быть при этом связующим звеном между первым и вторым, но в то же время представлять их как **другую версию реальности**, как **фокус** из его набора фокусника... Единство времени для художника-наблюдателя. Время — огромный круг, чья окружность — везде... Мир литературы — его мир... Владимир — мастер слова; он строит предложения таким образом, чтобы увидеть, куда они его заведут...» [4, с. 132].

Список литературы:

1. Бобина Т.О. Мотив детства как «потерянного рая» в автобиографической прозе русского зарубежья / Челябинск: Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств, 2011. No. 1 (25). С. 96–102.
2. Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: работы о Набокове / СПб.: Академический проект, 2004. - 397 с.
3. Долинин А., Утгоф Г. Примечания / Русский период. Собр. соч. в 5 т. сост. Артеменко-Толстой Н. предисл. Долинина А. прим. Сконечной О., Долинина А., Утгофа Г., Яновского А., Левинга Ю., Маликовой М., Тименчика Р. / СПб.: Симпозиум, 2006. Т. 3. С. 705–838.
4. Мельников Н. Портрет без сходства. Владимир Набоков в письмах и дневниках современников (1910-е — 1980 годы) / М.: НЛЮ, 2013. - 264 с.
5. Набоков В.В. Подвиг / Русский период. Собр. соч. в 5 т. сост. Артеменко-Толстой Н. предисл. Долинина А. прим. Сконечной О., Долинина А., Утгофа Г., Яновского А., Левинга Ю., Маликовой М., Тименчика Р. / СПб.: Симпозиум, 2006. - Т. 3. - С. 94–250.
6. Набоков В.В. Взгляни на арлекинов!: роман / пер. с англ. А. Бабилова. – 2-е изд., испр. и доп. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 352 с. – (Азбука-классика).
7. Nabokov V. Speak, memory: An autobiography revisited. 1989. - P. 279.

РАЗДЕЛ 3.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

3.1. РУССКИЙ ЯЗЫК

УСТОЙЧИВЫЕ КОНСТРУКЦИИ С КЛЮЧЕВОЙ ЕДИНИЦЕЙ «КАМЕНЬ» В МАСС-МЕДИЙНЫХ ТЕКСТАХ

Сегал Наталья Александровна

*канд. филол. наук, доцент, Таврическая академия,
Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского,
РФ, г. Симферополь.*

Буряя Екатерина Александровна

*студент, Таврическая академия,
Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского,
РФ, г. Симферополь.*

STEADY STRUCTURES WITH KEY UNIT "STONE" IN MASS AND MEDIA TEXTS

Natalia Segal

*Candidate of Philology, Associate Professor
of the Crimean Federal V.I. Vernadsky University,
Russia, Simferopol.*

Ekaterina Buraya

*student of the Crimean Federal V.I. Vernadsky University,
Russia, Simferopol.*

Аннотация. В данной статье рассматриваются языковые особенности реализации устойчивых конструкций с ключевым компонентом *камень* в масс-медийных политических текстах. Источником анализируемого материала послужили русскоязычные тексты,

отражающие разные политические взгляды и идеологические установки, дающие возможность представить объективную картину мира политических событий. В работе выявляется семантико-прагматический, функциональный и трансформационный потенциал рассмотренных языковых единиц и особенности формирования на их основе новых образов и сценариев.

Abstract. In this article language features of realization of steady structures with key component 'stone' in mass media political texts are considered. The Russian-language texts reflecting the different political views and ideological installations giving the chance to present objective picture of the world of political events were source of the analyzed material. In work the semantiko-pragmatical, functional and transformational potential of the considered language units and feature of formation on their basis of new images and scenarios comes to light.

Ключевые слова: медиатекст; политический дискурс; политическая коммуникация; фразеологическая единица; трансформация.

Keywords: media text; political discourse; political communication; phraseological unit; transformation.

Введение. Конфликтность современного мира, многополярность и многовекторность внешнеполитических и внутривнутриполитических отношений обуславливает необходимость создания новых образов и сценариев, воздействующих на систему ценностей и выбор потенциального электората. Подобные образы реализуются через метафоры и эвфемизмы, прецедентные высказывания и устойчивые конструкции, реализованные на уровне вторичной номинации. Как показал анализ медиатекстов, одной из составляющих ряда подобных конструкций является ключевая единица *камень*, формирующая в текстах политических СМИ новый ассоциативно-прагматический фон. *Цель* данной работы – выявление семантико-прагматического потенциала и особенности функционирования устойчивых конструкций с ключевой единицей *камень* в масс-медийных текстах.

Методологической базой исследования являются работы А.Н. Баранова, Ф.С. Бацевича, Л.Е. Бессоновой, Э.В. Будаева, Р. Водак, Ф.Ф. Ганиевой, В.З. Демьянкова, М. Джонсона, Ю.Н. Караулова, И.М. Кобозевой, Н.А. Купиной, Дж. Лакоффа, Е.А. Нахимовой, А.А. Пинтовой, Т.В. Радзиевской, А.А. Романова, Т.Г. Скребцовой, Л.А. Ставицкой, А.П. Чудинова, Е.И. Шейгал, Г.М. Яворской, Т.А. Яценко.

Широкий образный потенциал устойчивых конструкций, по убеждению многих ученых, определяется тем, что значения многих фразеологических единиц могут быть понятны на основе их метафор. При этом в коммуникативной деятельности метафора – важное средство воздействия на интеллект, чувства и волю адресата [Безценная, 2006, с. 5]. Результаты психолингвистических экспериментов показали, что значения многих фразеологических единиц тесно связаны с концептуальными структурами в ментальном пространстве говорящих и что внутренняя форма многих фразеологизмов основывается на концептуальных метафорах [Пинтова, 2008, с. 227].

Фразеологические единицы часто используются для манипуляции общественным сознанием, при этом политические реалии часто характеризуются использованием эмоционально-окрашенных фразеологических единиц, выражающих положительные или отрицательные характеристики. Одним из способов создания положительных и отрицательных образов являются устойчивые конструкции с ключевой единицей *камень*.

В лексикографических источниках камень определяется как всякая твердая, нековкая горная порода в виде сплошной массы или отдельных кусков [Словарь русского языка: в 4-х т., 2017]. Слово встречается в письменных памятниках XI в. в форме «камы». В древнерусский язык слово перешло из старославянского, в котором оно имело ту же форму.

Священное значение, которое представляют собой камни, прослеживается в Библии. Так, например, в «Откровении Иоанна Богослова» можно встретить описание двенадцати камней в рассказе о стенах «Небесного Иерусалима»; Моисей, проповедуя иудейскому народу Божьи заповеди и законы, получил от Бога десять заповедей, начертанных на каменных плитах. На сегодняшний день сохранилась вера в неземную силу камней, что отражено в ношении амулетов, талисманов, оберегов и вере в их магические свойства. Со временем произошло наращение коннотативного значения, обусловленного физической характеристикой камня (вес физического тела), и образовалось переносное значение слова: тяжелое, гнетущее чувство, вызванное сознанием своей неправоты, вины в чем-л. или сознанием невозможности изменить что-либо, помочь в чем-либо [Словарь русского языка: в 4-х т., 2017]. Широкий потенциал русского языка стимулировал образование пейоративно или мелиоративно коннотированных фразеологических конструкций с ключевой лексемой *камень*, формирующих в контекстах новые семантико-прагматические и ассоциативные признаки.

Так, одной из часто фигурирующих конструкций является фразеологизм-библейзм **краеугольный камень** с денотативным значением «основа чего-нибудь, главная идея» [Словарь русского языка: в 4-х т., 2017]. Источником данной фразеологической конструкции являются библейские стихи (Мф 21:42; Мк 12:10; Лк 20:17; Деян 4:11; Еф 2:20), в которых Христос, подобно краеугольному камню, был положен Богом в основание народа Божьего и нового Иерусалима [Библейская энциклопедия Брокгауза, 2017]. В настоящее время можно наблюдать частое обращение к данному фразеологизму и в политических текстах. Рассмотрим первый пример: **Краеугольный камень трампизма** (vz.ru, 14.11.2014). В данном случае ключевая единица представляет собой основную идею, новое течение, которое определяется ведением политики нового президента США. При этом объект, давший начало этому течению, не указывается. Такое же значение прослеживается в следующем примере: **Земессардзе – краеугольный камень латвийской самообороны** (mixnews.lv.ru, 20.08.2016). Фразеологизм **краеугольный камень** помогает понять, что Земессардзе (латвийская добровольная вооружённая организация, являющаяся частью Национальных вооружённых сил Латвийской Республики) стала основой защиты сухопутной территории страны. Говоря об этом устойчивом выражении, стоит отметить, что в контекстах, как и в своем денотативном значении, оно носит положительную оценку.

Следующие фразеологические единицы реализуются в медиатекстах с резко негативной коннотацией. Так, например, конструкция **камень преткновения**, заимствованная из Библии (Книга пророка Исаии, 8, 14) и олицетворяющая самого Бога и Его строгие законы, на сегодняшний день в переносном смысле означает любое «препятствие и затруднение» [Пинтова, 2008, с. 229], выпавшее на долю человека. В контексте **Турция – камень преткновения между Европой и США** (novosti-dnyu.ru, 07.11.2016) рассматриваемая единица выступает как указатель возможной причины затруднительных отношений между Европой и США. В медиатекстах наблюдается расширение фразеологической конструкции и включение в неё дополнительных лексем, что позволяет более точно охарактеризовать современные социально-политические реалии: **Курильские камни преткновения** (meliemelya.com, 10.02.2017). В представленном контексте указывается точная территория, послужившая определенным препятствием.

Похожее значение заключено во фразеологизме **подводный камень**, определяемом как «подвох, скрытая опасность в данном направлении». Актуальная для Крыма проблема **«подводных камней**

государственного трёхязычия» (eadaily.com, 26.05.2015) предполагает возникновение трудностей во многих сферах жизнедеятельности с постановлением официально закрепить за Крымом три государственных языка.

Весьма активно в масс-медийных текстах реализуется фразеологическая конструкция **нашла коса на камень**. Данная поговорка об упорном нежелании уступить друг другу образована из сравнения: наткнуться на что-либо, как коса натывается на камень. Замена лексемы **камень** любой другой предполагает фокусирование внимания на единице, представляющей одну из конкурирующих сторон. В контексте: **Нашла православная коса на Познера** (sobesednik.ru, 12.10.2010) происходит расширение конструкции, а также акцентирование внимания на столкновении двух мировоззрений – антирелигиозном (В.В. Познер) и религиозном (представители православной церкви).

Современное употребление устойчивого выражения **бросить камень** пришло из евангельского сюжета, в котором Иисус на скрытое желание толпы осудить девушку предложил им бросить в неё камень, признавая свою непорочность перед Богом и её греховность. В текстах СМИ такая устойчивая конструкция употребляется при необходимости осуждения чьих-либо действий: **Пока я президент, ни один камень не будет брошен в сторону русского человека** (lyudiipolitika.ru, 03.02.2017). В данном случае А.Г. Лукашенко – президент Республики Беларусь – выступает как защитник российских граждан, обещая оградить их от осуждения.

С тем же значением в масс-медийных текстах находит отражение фразеологическая конструкция **бросить камень в огород**, определяемая словарями в значении «сделать небезобидный намёк в чей-либо адрес». В медиатекстах обязательными составляющими являются активный и пассивный субъекты: **Порошенко бросил камень в огород Советской армии** (social.dni.ru, 20.05.2016); **Путин бросил камень в огород Медведева** (mk.ru, 14.11.2013); **Гродненский губернатор бросил камень в огород Лукашенко** (moyby.com, 24.04.2016). Образ данного фразеологизма основывается на существовавшем в Средневековье обычае бросать камни в чужой огород, чтобы земля перестала давать богатый урожай. Деструктивная функция камня в данном случае является бесспорной, при этом наблюдается усиление ироничного оттенка всей конструкции.

В конструкции **держать камень за пазухой** ключевая единица **камень**, наделяясь сложной и многозначной символикой, выступает как оружие и апеллирует к библейскому мифу о Давиде, убивающему Голиафа камнем. В медиатекстах камень определялся как орудие

агрессии, направленной против кого-либо: **Камень за пазухой у «наших партнеров»** (oko-planet.su, 11.01.2017).

При необходимости указания на объект, доставляющий лишние неудобства, в политических текстах активно используется фразеологическая единица **виснуть камнем на шею**, причём зачастую глагол «виснуть» в контекстах опускается: **Корпоративные долги – камень на шею Украины** (geo-politica.info, 16.03.2016), **камень коалиции на шею реформ**. (kr.ua, 01.08.2014).

Пейоративный компонент несёт в себе устойчивое сочетание **каменный мешок** – тесная низкая тюремная камера, в которой трудно вытянуться во весь рост, а также вообще тюрьма [Пинтова, 2008, с. 227]. В примере **Могилёв пытается Тимошенко «сидением в каменном мешке»** (segodnya.ua, 10.10.2011) наблюдается расширение фразеологической конструкции посредством присоединения глагола «сидеть» и ироничная коннотация.

В медиатекстах функционирует устойчивая фразеологическая конструкция **каменное сердце: Каменное сердце капитализма** (golosislama.com, 20.03.2012). Источником данного фразеологизма послужила фраза из Библии (Книга пророка Иезекииля (гл. 11, ст. 19)): «Дух новый вложу в них, и возьму из плоти их сердце каменное, и дам сердце плотяное». В современном понимании **каменное сердце** – это выражение, которое может выступать как знак жестокости и бессердечия.

Фразеологическая единица **камня на камне не оставить** также берёт своё начало из библейского сюжета, когда Иисус предсказал падение Иерусалима: «Истинно говорю вам: **не останется здесь камня на камне**, все будет разрушено» (Евангелие от Матфея гл. 24 ст. 2). В современной интерпретации этот фразеологизм означает разрушение чего-либо до основания, а также беспощадную критику. Данное значение ярко проявляется в следующих контекстах: **От древней Пальмиры не осталось камня на камне** (1tv.ru, 02.03.2016), **россиянин камня на камне не оставил от Найтема и «Громадського ТБ»** (thekievtimes.ua, 27.01.2014); **...такая борьба за мир, что камня на камне не останется** (e-news.su, 04.09.15).

Таким образом, анализ функционирования устойчивых конструкций с ключевой единицей **камень** позволяет прийти к выводу о ценности и значимости данной единицы при создании образности медиатекста. Широкий ассоциативный потенциал и коннотативный фон, апеллирование к фоновым знаниям носителей русской лингвокультуры делает рассмотренные устойчивые конструкции важной составляющей текстов современных СМИ и определяет их семантико-прагматические особенности.

Список литературы:

1. Безценная Ж.П. Роль метафоры в политическом дискурсе / Ж.П. Безценная // Вестник Харьков. нац. автомобильно-дорожного ун-та. – Харьков, 2007. - № 36. – 6 с.
2. Библейская энциклопедия Брокгауза [Электронный ресурс]. // Электрон. дан. М., 2017.URL: <http://www.agape-biblia.org/books/Book03>. (Дата обращения: 23.04.2017).
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.2. И-О / В.И. Даль; Ред. К.В. Виноградова. – Печ-ся по изд. 1955 г. (1880 – 1882). – М.: Русский язык, 1998. – 780 с.
4. Мансурова А.И. Вербальные способы манипуляции общественным сознанием // Кострома, 2009. – 69 – 73 с.
5. Пинтова А.А. Концептуальная метафора во фразеологических единицах, репрезентирующих концепты «OLD» и «YOUNG» // Санкт-Петербург, 2008. – 227 – 234 с.
6. Словарь русского языка: В 4-х т. / Евгеньева А.П. (ред.) [Электронный ресурс]. // Электрон. дан., М., 2017.URL: <http://www.classes.ru/all-russian/dictionary-russian-academ.htm>. (Дата обращения: 23.04.2017).
7. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: Когнитивное исследование политической метафоры (1991—2000): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2001. – 238 с.

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

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

№ 8 (10)
Ноябрь 2017 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 23.11.17. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 4,75. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»
127106, г. Москва, Гостиничный проезд, д. 6, корп. 2, офис 213
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