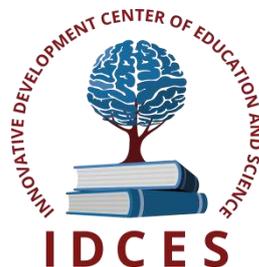


**ИННОВАЦИОННЫЙ ЦЕНТР РАЗВИТИЯ ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ**  
**INNOVATIVE DEVELOPMENT CENTER OF EDUCATION AND SCIENCE**



**Актуальные проблемы и достижения  
в гуманитарных науках**

**Выпуск IV**

**Сборник научных трудов по итогам  
международной научно-практической конференции  
(11 апреля 2017 г.)**

**г. Самара**

**2017 г.**

УДК 009(06)  
ББК 6/8я43

**Актуальные проблемы и достижения в гуманитарных науках,** / Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. № 4. г. **Самара** 2017. 51 с.

**Редакционная коллегия:**

кандидат филологических наук, доцент Бойко Евдокия Семёновна (г. Красноярск), кандидат искусствоведения Бражникова Юлия Александровна (г. Усть-Каменогорск), кандидат филологических наук, доцент Бутусова Анжелика Сергеевна (г. Ростов-на-Дону), доктор философии, доцент Волосков Игорь Владимирович (г. Сергиев Посад), кандидат филологических наук Дмитриева Елизавета Игоревна (г. Москва), кандидат педагогических наук, докторант Коршунова Вера Владимировна (г. Красноярск), кандидат культурологии, доцент Николаева Елена Валентиновна (г. Москва), доктор искусствоведения, доцент Хватова Светлана Ивановна (г. Майкоп), кандидат филологических наук Чечелева Вера Николаевна (г. Москва)

В сборнике научных трудов по итогам IV Международной научно-практической конференции **«Актуальные проблемы и достижения в гуманитарных науках»**, г. **Самара** представлены научные статьи, тезисы, сообщения аспирантов, соискателей ученых степеней, научных сотрудников, докторантов, преподавателей ВУЗов, студентов, практикующих специалистов в области филологии, искусствоведения и культурологии, общественных деятелей и лиц, проявляющих интерес к рассматриваемым вопросам, Российской Федерации, а также коллег из стран ближнего и дальнего зарубежья.

Авторы опубликованных материалов несут ответственность за подбор и точность приведенных фактов, цитат, статистических данных, не подлежащих открытой публикации. Мнение редакционной коллегии может не совпадать с мнением авторов. Материалы размещены в сборнике в авторской правке.

Сборник включен в национальную информационно-аналитическую систему "Российский индекс научного цитирования" (РИНЦ).

© ИЦРОН, 2017 г.  
© Коллектив авторов

## Оглавление

<b>ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.00)</b> .....	6
<b>СЕКЦИЯ №1.</b>	
<b>ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.01)</b> .....	6
<b>СЕКЦИЯ №2.</b>	
<b>МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.02)</b> .....	6
<b>СЕКЦИЯ №3.</b>	
<b>КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА</b> <b>(СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.03)</b> .....	6
<b>ФУНКЦИИ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ</b> Ключкова Е.Ю. ....	6
<b>СЕКЦИЯ №4.</b>	
<b>ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО</b> <b>И АРХИТЕКТУРА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.04)</b> .....	8
<b>ФОРМИРОВАНИЕ КОМПОЗИЦИОННЫХ УМЕНИЙ НА ПРИМЕРЕ</b> <b>ВЫПОЛНЕНИЯ ТЕХНИКИ «КОЛЛАЖ»</b> Мичурина А.В. ....	8
<b>СЕКЦИЯ №5.</b>	
<b>ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.05)</b> .....	10
<b>СЕКЦИЯ №6.</b>	
<b>ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН</b> <b>(СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.06)</b> .....	10
<b>ВИЗУАЛИЗАЦИЯ РЕКЛАМНОГО ОБРАЗА В РАМКАХ ФИРМЕННОГО СТИЛЯ</b> <b>И БРЕНДИНГА</b> Калбина М.Т. ....	10
<b>DISPLAY OF ADVERTISING IN THE IMAGE OF IDENTITY AND BRANDING</b> Kalbina M.T. ....	10
<b>СЕКЦИЯ №7.</b>	
<b>ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 07.00.09)</b> .....	13
<b>КУЛЬТУРОЛОГИЯ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 24.00.00)</b> .....	13
<b>СЕКЦИЯ №8.</b>	
<b>ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 24.00.01)</b> .....	13
<b>ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБОСНОВАНИЯ СИМВОЛИЧЕСКОГО ПОДХОДА</b> <b>В ИССЛЕДОВАНИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА</b> Волосков И.В. ....	13
<b>СОХРАНЕНИЕ И ТРАНСЛЯЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ</b> <b>В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ</b> Лимич Ю.Б. ....	17
<b>СЕКЦИЯ №9.</b>	
<b>МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ</b> <b>ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ</b> <b>(СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 24.00.03)</b> .....	20
<b>ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.00.00)</b> .....	20
<b>ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.00)</b> .....	20

<b>СЕКЦИЯ №10.</b>	
<b>РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.01)</b> .....	20
<b>СЕКЦИЯ №11.</b>	
<b>ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИЛИ ГРУППЫ ЛИТЕРАТУР) (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.02)</b> .....	20
<b>СЕКЦИЯ №12.</b>	
<b>ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ</b> .....	20
ЖАНРОВО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АНГЛИЙСКОЙ «НОВОЙ ДРАМЫ» РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ Григорьева М.А. ....	20
<b>СЕКЦИЯ №13.</b>	
<b>ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.08)</b> .....	22
<b>СЕКЦИЯ №14.</b>	
<b>ФОЛЬКЛОРИСТИКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.09)</b> .....	22
<b>СЕКЦИЯ №15.</b>	
<b>ЖУРНАЛИСТИКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.10)</b> .....	22
РОЛЬ МИФА В ФОРМИРОВАНИИ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ Семёнова А.А. ....	23
<b>ЯЗЫКОЗНАНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.00)</b> .....	25
<b>СЕКЦИЯ №16.</b>	
<b>РУССКИЙ ЯЗЫК (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.01)</b> .....	25
<b>СЕКЦИЯ №17.</b>	
<b>ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫКОВОЙ СЕМЬИ) (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.02)</b> .....	25
<b>СЕКЦИЯ №18.</b>	
<b>СЛАВЯНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.03)</b> .....	25
<b>СЕКЦИЯ №19.</b>	
<b>ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.04)</b> .....	25
СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ СУБСТАНТИВНЫХ СЛОВСОЧЕТАНИЙ Белоусова А.Р. ....	25
ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА ЮМОРИСТИЧЕСКИХ РАССКАЗОВ А.П. ЧЕХОВА НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК Буртыль Е.А., Тюрнева Т.В. ....	27
HOW TO BOOST THE GAME: ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА АНГЛИЙСКОГО СЛЕНГА (НА ПРИМЕРЕ ВИДЕОИГРЫ WATCH_DOGS 2) Пегов Р.И., Тюрнева Т.В. ....	29
СРАВНЕНИЕ ПЕРЕВОДОВ СТИХОТВОРЕНИЯ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА "ВЫХОЖУ ОДИН Я НА ДОРОГУ" Рогозина Е.О. ....	32
<b>СЕКЦИЯ №20.</b>	
<b>РОМАНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.05)</b> .....	37

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПРОСОДИИ И СИНТАКСИСА В ПРОЦЕССЕ РЕАЛИЗАЦИИ СВЯЗЫВАНИЯ БЕЗ СЦЕПЛЕНИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ Цыпина И.А.....	37
<b>СЕКЦИЯ №21. КЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ, ВИЗАНТИЙСКАЯ И НОВОГРЕЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.14).....</b>	<b>41</b>
<b>СЕКЦИЯ №22. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.19) .....</b>	<b>41</b>
МЕТАФОРИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ОБРАЗА РОССИИ В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ СМИ Тихонович М.Ю.....	41
<b>СЕКЦИЯ №23. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.20).....</b>	<b>43</b>
ИСТОРИЧЕСКОЕ И ФОРМАЛЬНО-СТРУКТУРНОЕ ОПИСАНИЕ ТЕРМИНОПОЛЯ «ЭЛЕКТРОМЕХАНИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ АВТОМАТИЗИРОВАННОГО ЭЛЕКТРОПРИВОДА» В АНГЛИЙСКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ Леонова С.А. ....	44
<b>СЕКЦИЯ №24. ПРИКЛАДНАЯ И МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.21).....</b>	<b>48</b>
<b>СЕКЦИЯ №25. ЯЗЫКИ НАРОДОВ ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН ЕВРОПЫ, АЗИИ, АФРИКИ, АБОРИГЕНОВ АМЕРИКИ И АВСТРАЛИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫКОВОЙ СЕМЬИ) (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.22).....</b>	<b>48</b>
<b>ПЛАН КОНФЕРЕНЦИЙ НА 2017 ГОД.....</b>	<b>49</b>

## **ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.00)**

### **СЕКЦИЯ №1.**

#### **ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.01)**

### **СЕКЦИЯ №2.**

#### **МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.02)**

### **СЕКЦИЯ №3.**

#### **КИНО-, ТЕЛЕ- И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.03)**

### **ФУНКЦИИ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ**

**Ключкова Е.Ю.**

ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии», г. Москва

Современный кинематограф занимает очень значимое место в глобальной культуре сегодняшнего дня. Такая ценность связана с обширными возможностями трансляции практически любой информации в предельно доступной форме. Ведь именно кинематограф объединяет в себе видимую и слышимую информацию в оптимальных пропорциях. В связи с этим звук постепенно приобрел большое значение с точки зрения восприятия.

Еще в начале XX века кинематограф был немым. Однако, развитие техники в тот период времени подтолкнул режиссером к идее использовать звуковое сопровождение для получения более впечатляющего эффекта от просмотра кинокартин.

Несмотря на прогрессивные идеи, многие зрители и ценители кинематографического искусства искренне считали, что звук в кино является лишним и лишь испортит впечатление от картины. В этих утверждениях есть доля истины, так как слишком несовершенна была техника звукового сопровождения. Более того, Б. Балаш в своей книге «Кино. Становление и сущность нового искусства» утверждал, что зачастую язык жестов и телодвижений может быть гораздо более выразителен, нежели язык слова. [1]

Именно поэтому самой первой функцией музыки было сопровождение движения. Особый акцент на музыкальное сопровождение в таких фильмах Чарли Чаплина, как «Золотая лихорадка» (1925 г.), «Огни большого города» (1931 г.), «Новые времена» (1936 г.), где практически каждое движение иллюстрировалось музыкой. Такое же явление можно пронаблюдать и в анимационных фильмах. Зачастую грамотно подобранное музыкальное сопровождение могло создать трагическое или комическое настроение, как, например, в советском фильме «Веселые ребята».

Основным условием успешности в реализации данной функции служила абсолютная синхронность, ритмичность и динамика. Тональный план и тембровые окраски в данном случае не играли значимой роли. Из этого можно сделать вывод, что музыка не была автономным средством выражения эмоционального содержания. Однако, в процессе развития технических возможностей кино, музыка получила возможность иллюстрировать не только видимое в кадре движение. Теперь с помощью звукописи можно было изобразить бешеный ритм погони, движение автомобиля, галоп лошади и многие другие звуки, а с помощью динамического нарастания или спада будить в воображении зрителя образы, не выраженные визуально [2].

Дальнейшее развитие техники, появление возможности пространственной обработки записанного сигнала позволила звукорежиссерам в середине XX века конструировать виртуальные пространства. Теперь, для того, чтобы у зрителя появилось ощущение присутствия на месте действия, к примеру, в церкви, совершенно необязательно было проводить съемку в соответствующем помещении. С помощью инструментов пространственной обработки звука и различных способов расстановки микрофонов теперь можно было создавать слуховые иллюзии присутствия в любом помещении. Также звукорежиссеры получили возможность воздействовать на ощущение пространственной локализации источников звука. С помощью панорамирования записанного сигнала можно было разместить визуальные образы в любой точке пространства. Звуковое сопровождение перестает быть статичным [4].

Кроме того, отныне музыка начинает активную интеграцию в драматургию фильма, теперь уже как конкретное средство отображения определенного контента, принимая участие в его создании, что-то добавляя к визуальному образу, предвосхищая явления, которые будут показаны только в последующих кадрах, поясняя дальнейшее развитие тех или иных ситуаций. Теперь иллюстрирующая функция музыки, пассивной и полностью зависящей от изображения, утрачивает свое значение. Теперь кинематографисты получили мощное средство воздействия на зрителя. Отныне музыка занимает активную позицию и может самостоятельно вмешиваться в действие [3].

С течением времени музыкальное сопровождение приобрело еще одну очень важную функцию. Это функция представления изображаемого времени. Во второй половине XX века в кинематографе стали появляться фильмы, отсылающие зрителей к тому или иному периоду времени прошлого или будущего. И если исторические фильмы снимались по имеющимся канонам, и музыкальное сопровождение к которым подбиралось или сочинялось путем стилизаций, то с кинофильмами о будущем, которого не существует, дело обстоит сложнее. Звукорежиссеры, которые работали над подобными картинами, зачастую должны были отдельные звуки, шумы и даже речь придумывать самостоятельно. Такое положение дел в киноиндустрии дало толчок к формированию такой динамично развивающейся в настоящее время отрасли, как звуковой дизайн. В этом плане ярким примером может послужить звуковой дизайнер Бен Бёртт, работавший в команде Джорджа Лукаса над созданием саги «Звёздные войны. Новая надежда». Именно он придумал голоса и звуки инопланетян, чудовищ, роботов и космических кораблей, за что и был удостоен премии «Оскар» за особые достижения.

Кроме вышеперечисленных функций, музыка еще обладает сильным психологическим воздействием. Она подчеркивает психологические явления либо синхронно, параллельно изображению, либо по принципу контрапункта, независимо от него. Музыка углубляет эмоциональную выразительность образа: вызывает в душе зрителя реальные чувства, воздействуя на него эмоционально, тогда как изображение может вызвать лишь представления о чувствах, которые приписываются герою фильма. Помимо того, музыка может комментировать кадр в смысле его выразительности в тех случаях, когда его выразительность не определена изображением. Музыка может информировать зрителя о том, как герой воспринимает происходящие с ним события, может служить средством раскрытия воспоминаний героев фильма, связанных с демонстрируемой сценой. Кроме того, музыка может отображать галлюцинации, фантазии, сновидения, страхи героев. Ярким примером служит музыкальное оформление сцены из киноленты «Бриллиантовая рука», в которой герою Андрея Миронова снится летающая рука в гипсе. Данная сцена намеренно лишена других звуков, кроме зловещего мяуканья черного кота, а музыкальное оформление нагнетает ощущение комического ужаса.

Очень важным является раскрытие чувств героев картины через музыку. Когда кинозритель слышит какое-либо звуковое сопровождение и интерпретирует его как выражение определенных чувств, то он предполагает, что они возникают в результате определенных условий, которые имеют большое значение для героя. Зритель предполагает наличие у персонажей насыщенной психологической жизни и поэтому трактует его действия с помощью музыки, раскрывающей эти переживания, связывающей эпизоды, отрезки, фрагменты действия в одно непрерывное целое и выполняющей таким образом важные драматургические функции [5].

Современная музыка, активно развивается и как самостоятельное искусство, и как неотделимая часть аудиовизуальной культуры. Сегодня музыканты и исполнители имеют в своем распоряжении новые технологии, инструменты, хорошие репетиционные базы и профессиональные студии звукозаписи. Можно с определенной долей уверенности сказать, что музыка в современной киноиндустрии тесно связана с визуальной картиной. Она абсолютно равноправна с видимым изображением, а не только сопровождает его. Кроме того, ее роль в фильме теперь полностью соответствует роли зрительной сферы, так как в процессе просмотра киноленты зрителя формируется цепочка различных связей между музыкальными, звуковыми и визуальными элементами картины.

### Список литературы

1. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. 328 с.
2. Ефимова Н.Н. Звук в эфире. 2 изд. М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2015. 145 с.

3. Ефимова Н.Н. Музыка в структуре художественных телепередач. М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 1997. 123 с.
4. Ключкова Е.Ю. Влияние личности звукорежиссера на процесс формирования аудиовизуального образа второй половины XX века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016. №4. С. 181-188.
5. Хангельдиева И.Г. Музыка: театр, кино, телевидение. М.: Советский композитор, 1991. 156 с.

#### **СЕКЦИЯ №4.**

### **ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.04)**

#### **ФОРМИРОВАНИЕ КОМПОЗИЦИОННЫХ УМЕНИЙ НА ПРИМЕРЕ ВЫПОЛНЕНИЯ ТЕХНИКИ «КОЛЛАЖ»**

**Мичурина А.В.**

Курский Государственный Университет, г. Курск

Даже самый способный человек не сможет продвинуться в своих начинаниях без хорошего образования. Однако, чтобы дать человеку такое образование, необходимо правильно обучать его, верно исполнять этот наитруднейший педагогический процесс. Важная задача школы — получать от учащихся глубочайшие и крепкие усвоения знаний, вырабатывать умения и навыки, использовать их на практике. Исходя из этого, необходимо осуществить учебный процесс так, чтобы учащиеся отлично владели и пользовались изучаемым материалом. Все это требует глубокого осмысления теоретических основ обучения и выработки соответствующих умений.

Успех определенной деятельности зависит от умения. Как системное образование умение содержит знания, приемы, навыки, другие компоненты индивидуального опыта (чувственного, практического, интеллектуального, эмоционального, рефлексивного) субъекта. Оно основывается на знаниях и навыках человека, а также на ее готовности успешно выполнять определенную деятельность.

Одни авторы под умениями понимают вероятность исполнять на профессиональном уровне какую-нибудь деятельность, при этом умения создаются на базе нескольких навыков, описывающих степень овладения действиями.

Остальные авторы под умениями понимают вероятность исполнять какое-либо действие, операцию. По их мнению, умение предшествует навыку, который рассматривается как наиболее законченная стадия овладения действиями.

Умения у различных исследователей трактовались по-разному:

- способность к целенаправленной и результативной деятельности (Н.А. Лошкарева, Д.Б. Эльконин);

- отдельная деятельность, направленная на достижение определенной цели (К. К. Платонов, В.В. Давыдов);

- качество личности (О.А. Абдулина).

Умения – это освоенный человеком способ выполнения действий на базе приобретенных знаний и навыков.

Научение умением протекает благодаря постановке перед учащимися задач, требующих применения усвоенных ими познаний. Учащиеся занимаются поисковой деятельностью различными методами: к примеру, методом проб и ошибок, преднамеренно, творчески применяя эвристические способы. В процессе решения они определяют тип задачи и усваивают надлежащие операции, предназначенные для их решения. Часто учащиеся умышленно обучают умственной деятельности, нужной для применения знаний. На практике преподаватели пользуются разными путями формирования умений, скорее это происходит подсознательно.

Теперь перейдем к композиционным умениям, непосредственно к термину «композиция».

Во все времена изобразительное искусство занимало особое место в различных видах деятельности школьника. Важной задачей для учащегося является овладение композиционными умениями

художественно-изобразительной деятельности. Знание и владение композиционными умениями должно закладываться с самого детства.

В основах изобразительной грамоты лежит композиция, которая охватывает фактически любую изобразительную задачу.

Композиция (от лат. *compositio* — составление, связывание) — построение художественного произведения, обусловленное содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие. Композиция — важная, организующая частица художественной формы, присоединяющая итоговой работе единство и целостность, соподчиняющая его компоненты друг другу и целому.

Одной из важных задач современного художественного образования является поднятие развития композиционных умений учащихся с целью формирования чувства прекрасного, формирование понимания ценить красоту и произведения искусства во всем их многообразии.

Этой проблемой занимались многие художники-теоретики, например, такие как С.Г. Ушакова<sup>1</sup>, Б. В. Раушенбах<sup>2</sup>, Е. В. Шорохов<sup>3</sup>, Н. Н. Волков, О.Л. Голубева<sup>4</sup>, Г. К. Савицкий и другие.

В данный момент проблема развития композиционных умений, ощущения композиции, чувства гармонии при восприятии мира чрезвычайно актуальна. Формирование композиционных умений помогает ребенку подмечать прекрасное и безобразное в жизни в изобразительном искусстве, искусстве в целом, воспринимать и созидать гармонию окружающего нас мира.

Известный художник Николай Николаевич Волков в своей книге «Композиция в живописи» писал, что в множестве композиционных задач, задача построения пространства есть одна из самых принципиальных.

Константин Федорович Юон говорил о том, что опыт мирового искусства в композиции успел наработать много точных способов (композиционных умений) для получения определенных эффектов. Художники различных эпох и народов наследственно пользовались этими данными, не впадая в шаблон и повторение.

Е. В. Шорохов упоминал в своей книге «Композиция» о том, что отыскать законы композиции и выстроить научную концепцию возможно только тогда, когда законы композиции не формируются исходя только из основы умозаключений, а станут исходить из на самом деле существующих объективных законов формообразования в природе и искусстве.

Для того, чтобы ярче и многограннее выражать своё видение мира в ученических работах, школьники на занятиях обучаются различным художественно-изобразительным техникам, необходимым для создания изображения. И одной из таких декоративных техник является «коллаж».

Коллажем, в настоящее время, все сильнее начинают пользоваться художники профессионалы в разных видах декоративного творчества в качестве технического приёма создания изобразительных и декоративных художественных произведений. Это достаточно быстрый и удобный метод эскизирования при выполнении поиска композиционных решений, способ оформления различных помещений (школ, детских учреждений и пр.), метод создания театральных декораций, проектирования костюма и конечно же при обучении в школе, детском саду и других образовательных учреждениях. Он, как самостоятельное художественное произведение обладает специфическими выразительными свойствами, а процесс его создания - многими художественно развивающими, образовательными и воспитательными функциями.

Использование техники "коллаж" на занятиях с учащимися профильных классов, является наиболее приемлемым для развития композиционных умений школьников, так как с помощью отдельных элементов, прикрепляемых на плоскость легче складывать и оформлять какие либо композиционные решения. А также постоянное взаимодействие с материалом помогает школьникам развивать эти умения в дальнейшем.

Исходя из вышесказанного, задача педагога содержится в развитии в детях остроты и тонкости восприятия находящегося вокруг нас мира, возможности творчески его осмыслить и проявить своё видение, свои чувства образным языком изобразительного искусства.

### Список литературы

1. Голубева О.Л., Основы композиции, Издат. Дом.: «Искусство», М.: Изобраз. искусство, 2001;
2. Раушенбах Б. В. пространственные построения в живописи очерк основных методов изд. «наука», Москва 1980;

3. Ушакова С. Г. Развитие композиционных умений студентов художественных факультетов университета [Электронный ресурс]: монография /— 2-е изд., стер. — М.: ФЛИНТА, 2014. — 147 с.;
4. Шорохов Е.В., Основы композиции, «Москва просвещение»1979, 303 с.

## **СЕКЦИЯ №5. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.05)**

## **СЕКЦИЯ №6. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 17.00.06)**

### **ВИЗУАЛИЗАЦИЯ РЕКЛАМНОГО ОБРАЗА В РАМКАХ ФИРМЕННОГО СТИЛЯ И БРЕНДИНГА**

**Калбина М.Т.**

Магистрант специальности «Дизайн»

**Научный руководитель: Самылтыров М.А** член Союза дизайнеров РК, доцент

Казахско-Русский Международный университет, г. Актобе

*Аннотация:* По вопросам создания и разработки фирменного стиля написано немало, проработаны основные принципы создания, изучены способы воздействия на потребителя через фирменный стиль посредством дизайна и рекламы. Однако постоянно появляются новые тенденции развития фирменного стиля, формируются и разрабатываются новые способы подачи бренда. К тому же в каждой из сфер услуг и товаров есть своя неповторимая специфика, свои принципы и особенности.

*Ключевые слова:* Реклама принадлежности к той или иной корпорации, корпоративный индивидуальность

### **DISPLAY OF ADVERTISING IN THE IMAGE OF IDENTITY AND BRANDING**

**Kalbina M.T.**

Kazakh-Russian International University, Kazakhstan

*Annotation:* For the creation and development of corporate identity written a lot, worked out the basic principles of the creation, explored ways of influencing the consumer through a corporate identity through design and advertising. However, there are always new trends in the development of corporate identity, formed and developed new ways of presenting the brand. In addition, in each of the areas of goods and services has its own unique specificity, its principles and features.

*Keyword:* Corporate identity advertising, corporate identity.

Как пишут в своей книге Г.А.Васильев и В.А.Поляков, «фирменный стиль охватывает все, что создает физическое единообразие: фирменный цвет, логотип, форма и одежда, внешний вид помещения, посуда, салфетки, значки и т.д. Больше всего успех рекламы зависит от визуальных характеристик. По значимости визуальные характеристики составляют 70%, устная речь — 20%, текст — 10%». Из этого следует, что в рамках фирменного стиля происходит такая визуализация рекламного образа, которая во многом обеспечивает успех его узнавания и закрепления, успех всего брендинга.

Сегодня рекламу без визуальных компонентов представить трудно, и эта тяга к иллюстрированию коммерческого предложения не случайна. Согласно данным современной науки изображение объектов существенно облегчает восприятие связанной с ними информации, усиливает влияние рекламы.

Трудно даже перечислить функции визуальности в рамках «символической упаковки» (широко понимаемого рекламного объявления): привлечение, концентрация и фиксация внимания на любой стороне товара или услуги (обстановка, упаковка, этикетка, функционал, преимущества, возможности); демонстрация разрешения проблемы, взятой под контроль ситуации, сложившейся после использования товара; создание определенного настроения, которое, закрепляясь, может влиять даже на жизненную позицию; знакомство с типом людей, пользующихся товаром, их образом жизни, представление обобщенного образа пользователя; создание образа марки, наделение ее субъективными ценностями, придание ей индивидуальности; создание образа фирмы.

Согласно одной из классификаций, кроме привлечения внимания визуальный образ выполняет следующие функции. Представляющие образы – как бы рассказывают содержимое рекламы, показывают предмет рекламы, его пользователей, различные детали, связанные с предметом или пользователем. Организующие – служат для обеспечения гармоничной композиции рекламы, а также для акцентирования и связи частей текстовой информации. Интерпретирующие – помогают при разъяснении трудной информации. Наиболее часто для этого используются различные графики и диаграммы. Трансформирующие – обычно представляют из себя изображения с переносным значением. Декоративный характер визуальные элементы носят в тех случаях, когда они делают рекламу более привлекательной для восприятия.

Визуальность рекламного образа тесно связана с психофизиологическими особенностями воспринимающих. Чтобы изображения помогли вызвать нужные ассоциации и закрепить их, собственно визуальные элементы лучше всего отбирать с учетом личного зрительного опыта будущей аудитории. Так, значимость «картинки» микробной культуры под микроскопом или звездной карты невелика для условной массовой аудитории и велика для специализированной – например, для читателей журналов по микробиологии или астрофизике.

Или значимость цвета, использование которого в рекламе резко возросло в последние десятилетия. Цвет позволил производителям «включить» в потребительские свойства товаров целый ряд дополнительных качеств, которыми люди наделяют изделия в своем воображении, – живопись, одухотворенность, привлекательность, теплоту, свежесть и официальность. Предприятия торговли подтвердили гораздо большую эффективность цветных объявлений по сравнению с черно-белыми при продаже определенных товаров. Одна из фирм выпустила половину своих каталогов в черно-белом исполнении, а половину – с цветными иллюстрациями. С помощью красочных каталогов было продано в 15 раз больше изделий.

В то же время визуальный образ в рекламе не должен быть самоценным. Его можно уподобить идеальному зеркалу, в котором не бросаются в глаза ни рама, ни украшения, но на первом плане сам рекламный месседж, ведь, чем совершеннее реклама, тем меньше ее замечают, как рекламу и отождествляют с неотъемлемыми составляющими жизни. Кроме того, следует иметь в виду, что реклама, как и миф, является коммуникативной семиологической системой, где важен не сам предмет сообщения, а то, как о нем сообщается. Иными словами, мы продаем «не туфли, а – красивые ноги».

Создание долгосрочного покупательского предпочтения определенной торговой марки среди товаров конкурентов получило название брэндинга. Словесная часть марки (словесный товарный знак) получила название брэнд-нейм, рекламный образ – как правило, визуальный – определяется как брэнд-имидж. Переход от торговой марки к собственно брэнду происходит благодаря возникновению у потребителя доверия к товарному знаку и его известности на рынке. И здесь также работает принцип визуализации.

Так, исследования показывают, что монотонность в фирменном стиле, одинаковая толщина букв влияют на узнаваемость. Интерес реципиента усиливается при помещении на товарный знак изображений животных, сакральную символику (солнце, луна, глаз, крест), сюжетов с заморскими странами, сцен с преодолением препятствий. На пути к брэнду товарный знак должен «зареккомендовать себя» с точки зрения вразумительности, экспрессивности, ассоциативности (запоминаемости), экономичности и технологичности. Ассоциативно емкий и лаконичный знак способен доходчиво донести до потребителя воплощенный в нем определенный миф, воспринимая который, аудитория создает в своем сознании определенный имидж товара. Сильный товарный знак безупречен как с точки зрения исполнительского мастерства (шрифт, цвет, визуальная «устойчивость» знака, стильность), так и наличия в нем элементов, имеющих прямое или опосредованное отношение к продвигаемой идее, услуге, товару. Сочетание логотипа и рекламного слогана должно содержать в себе уникальное торговое предложение.

Визуализация бренда является неотъемлемой частью раскрутки бизнес-идеи. В нее входит: создание лого-книги корпоративных стандартов; создание бизнес-блога, сайта; имиджевые POS-материалы (буклеты,

листочка, флаера). В рамках визуализации бренда должна развиваться сама рекламная кампания: интернет-продвижение, создание баннеров, имиджевая реклама в СМИ, наружная реклама и т.п. Как правило, бренд без визуализации существовать не может. Большинство бренд-менеджеров озабочены созданием визуальных отличий своего бренда. Проблема создания уравновешенного комплекса всех видов воздействия на целевую аудиторию, включая визуальное, и является основной в создании бренда.

Бренд найдет отклик в сознании покупателя, когда он обращен к тем самым ценностям, которые потребитель хранит в душе. Более того, язык самого бренда должен быть понятен и близок потребителю.

М.Морина, директор компании «BrandWay», в статье «Креативная составляющая бренда и его визуализация» прослеживает визуализацию бренда по стадиям.

Эта работа над визуализацией бренда начинается со знакомства с его концепцией, представленной в креативном брифе (развернутое описание целевой группы; описание конкурентов; сжатое изложение маркетинговой концепции бренда – позиционирование, рациональные и эмоциональные преимущества; описание характера бренда – если бы бренд был человеком, то каким). Шаг второй – генерация идей, поскольку потребителю уже мало и неинтересно получать готовые призывы типа «Покупайте!...» Ему нужно предоставить возможность поразмыслить над сюжетом и оценить его, поэтому под слоганом «Будь в форме!» мы не видим просто одетого в спортивную форму атлета, нам предлагают здоровый образ жизни с соответствующей визуализацией.

При разработке идеи визуализации рекламных сообщений больше внимания уделяется не рациональной составляющей товара/услуги, а эмоциональному наполнению. Главное – четко проследить последовательность воздействия «визуалки» на сознание потребителя. Довести его до этапа осмысления увиденного, а не отсечь его внимание безграмотно подобранным образом, или того хуже использованием не соответствующего случаю цветового решения.

Шаг третий – выбор идеи, которая должна соответствовать концепции бренда, быть яркой, новой, уникальной, запоминающейся (а запоминанию способствуют эмоции, ассоциации, оригинальные образы и цветовые решения), читаться на нескольких смысловых уровнях, восприниматься разными слоями аудитории, способной рождать вариации и реализовываться на различных носителях.

Иногда визуальный ход одновременно является и непосредственным носителем идеи. Пример – мотороловский «Мотосекрет» (юноша в натянутом на голову свитере). В других случаях хороший дизайн может многократно усилить эффект, производимый идеей. Иногда же роль дизайнера – быть просто проводником идеи. Например, ИКЕА («Мы недооцениваем красивые вещи»). Игра слов поддержана простым, четким, легким дизайном, помогающим сфокусироваться на идее.

Некоторые требования к хорошему дизайну оригинал-макета (по М. Мориной): 1) пространство в границах макета есть именно пространство, обладающее собственной глубиной и своими законами, а не плоский «фон»; 2) цвет и геометрия активно используются как самостоятельные выразительные средства; 3) в макете не должно быть ничего лишнего, что проверяется приемом последовательного «убирания» элементов; 4) культура работы со шрифтом, понимание и использование эстетики знака; 5) ракурсные, динамичные, фрагментированные фото и коллажи.

Эти правила, по сути, вариация требований к визуальной организации макета в широкоизвестной книге американских ученых: определение центральной точки среди различных элементов; совмещение того, что подходит друг другу; пустое пространство как элемент дизайна (обрамляющий или разделяющий); принципы контраста и баланса (формального – симметричного, и неформального – ассиметричного, более динамичного и труднодостижимого); различные пропорции текста и изображения; принцип «меньше элементов – сильнее воздействие» (избавление от лишнего).

### Список литературы

1. Анатомия рекламного образа: фирменный стиль, технологии брендинга, звуковые средства: курс лекций / А.В. Овруцкий, А.М. Пономарева, И.Р. Тищенко и др.; под ред. А.В. Овруцкого. – СПб.: Изд-во «Питер», 2014. – 203 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. - М., 1974. - 392 с.
3. Берн Э. Методы современной психологии в дизайне. Иллюзия восприятия пространства: Пер. с англ. А. И. Федорова. — С.-Петербург: Талисман, 2004. — 452 с.
4. Бове К.Л., Аренс У.Ф. Современная реклама / К.Л. Бове, У.Ф. Аренс. - Тольятти, 1995. - 704 с.

5. Васильев Г.А., Поляков В.А. Основы рекламной деятельности.. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2004. – 414 с.
6. Волкова В. В. Дизайн рекламы / В. В. Волкова. - М., 1999. -144 с.
7. Джугенхаймер Д., Уайт Г. Основы рекламного дела / Д. Джугенхаймер, Г. Уайт. -Самара, 1996. - 479 с.
8. Дизайн периодических изданий. М., 2000. 120 с.
9. Добробабенко Н. Mission&vision: ценности марки и основа корпоративной стратегии // Реклама. Advertising. — 2000. — № 1. — С. 14-16.
10. Котлер Ф. Основы маркетинга / Ф. Котлер. - М., 1996. - 733 с.
11. Кузнецова, Е. Образ компании в графическом исполнении. - М., 2005. – 306 с.
12. Майоров А. Фирменный стиль: кабинет директора может рассказать о корпоративной философии ничуть не меньше, чем логотип или слоган // PR в России. 2014. № 8. – С. 26–28.
13. Назайкин А. Иллюстрирование рекламы. М.: ЭКСМО, 2005. – 200 с.
14. О'Гуинн С. Т., Аллен Т. К., Семеник Дж. Р. Реклама и продвижение бренда / Пер. с англ. под ред. С. Г. Божук. — СПб.: Издательский дом «Нева», 2004. - 656 с.
15. Осипов Г.В. и др. Психология восприятия цвета в дизайне. М., 2005. – 251 с.

## **СЕКЦИЯ №7.**

### **ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 07.00.09)**

### **КУЛЬТУРОЛОГИЯ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 24.00.00)**

## **СЕКЦИЯ №8.**

### **ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 24.00.01)**

#### **ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБОСНОВАНИЯ СИМВОЛИЧЕСКОГО ПОДХОДА В ИССЛЕДОВАНИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА**

**Волосков И.В.**

доктор философии, профессор

НОУ ВПО Национальный гуманитарный институт социального управления (НОУ ВПО НГИСУ)

Символический подход к исследованию литературного процесса является реакцией современной теории литературы на поиск принципиально новых подход к исследованию литературной традиции. Длительное доминирование в советском литературоведении марксистского социологизаторского подхода игнорировало многие аспекты литературной традиции, связанной с символическим социокультурным содержанием. Значимость символа как способа организации литературной традиции определяется образностью литературы как способа отражения мира, ее условность, а потому и символичность. Восприятие художественного мира и общества в литературной традиции пропущено через художественный образ, мировоззрение автора, систему авторских идеологем, а также через идейные и эстетические правила создания произведения литературы, существующие в рамках определенного литературного направления. Преломление окружающего мира и общества, исторических личностей в художественном мире произведения и порождает художественную условность. В случае, если художественность нельзя трактовать однозначно, возникает символизм. Таких неоднозначных символов в русской литературе XIX века предостаточно: образ грозы в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, немая сцена в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор», образ Руси-тройки в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души», звук лопнувшей струны в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад». В литературе XX века в условиях утверждения символизма как литературного направления таких символов стало еще больше. Символизм, с одной стороны, отражает идеологемы автора, специфику его мировоззрения, с другой стороны, опирается на эстетические правила доминирующего литературного направления. И, наконец, символ может быть отражением нейтральной позиции автора, его нежеланием отдавать предпочтение определенным героям. Такова позиция А.П. Чехова

в пьесе «Вишневый сад», М. Горького в пьесе «На дне», М. Шолохова в романе «Тихий Дон». Неопределенность авторской позиции порождает символизм и литературоведческие споры вокруг позиции автора.

Особый интерес в рамках обоснования символического подхода в исследовании литературного процесса представляет процесс символизации в литературном произведении, связанный с художественным словом, взаимодействию лексической многозначности, метафоричности и художественной образности. По своей природе художественное слово многозначно, полифункционально, не всегда сводимо к определенному смыслу, оно при взаимодействии с контекстом порождает многоплановое семантическое поле, эмоционально воздействует на читателя. Русская философская традиция воспринимает художественное слово как логос, процесс творения мира. На философскую природу слова указывает Н.В. Гоголь в статье «О том, что такое слово». Первый аспект слова - его божественная природа. В божественном слове «дышит святыня» и это делает его носителем, провозвестником истины. Однако природа слова не только евангельская, слово имеет и магическую природу. В силу того, что слово просветляет человека и весь мир, в нем заложена потенция к перестройке человека и мира на божественных началах. Потому свою художественную задачу Гоголь видит в том, что воздействовать на мир эстетическими средствами. Он желает, чтобы слово участвовало в сотворении мира и человека, становилась источником духовного развития и совершенствования человека.

О магической силе и божественном происхождении слова говорит и Н. Гумилев, поэт серебряного века:

«В оный день, когда над миром новым  
Бог склонял лицо Свое, тогда  
Солнце останавливали словом,  
Словом разрушали города.  
Мы ему поставили пределом  
Скудные пределы естества,  
И, как пчелы, в улье опустелом,  
Дурно пахнут мертвые слова».

Слово в художественном тексте многозначно, ситуативно, не сводимо к одному значению, создает дополнительный эффект сосуществования разных смыслов, порождает мощные ассоциативные и лексические поля, состоящие из текста, контекста, подтекста. В конкретных обстоятельствах и на конкретного читателя эти составляющие оказывают различное по силе психоэмоциональное влияние. Слово в художественном тексте беспредельно расширяет свое семантическое поле, порождая контекст (смысл, полученный из текстового окружения), подтекст (смысл, спрятанный в глубинах произведения и не выводимый на формальном уровне). Все эти многоаспектные связи слова, наращивание смысла, которое исходит и от взаимодействия с культурологическими и литературными традициями, и от различной эмоциональной окраски, и ассоциаций, образов, которые порождает каждое слово в сознании автора и читателя, создают феномен художественного слова. Иначе говоря, на лексическое поле слова влияет ряд факторов: личность автора, его опыт, душевные переживания, мировоззренческие ориентиры, «модель» художественного мира, культурные влияния.

Художественный текст, таким образом, выступая как система художественного слова, становится моделью мира. Более того, искусство - это и есть параллельный мир. Каким образом слово порождает художественный образ? Задействованы здесь только рациональные механизмы конструирования художественного мира, или содержание все же вторично и идея вытекает из уже законченного текста?

Творчество синтезирует рациональный и иррациональный способ познания мира. В силу этой синтетичности появляются два разнонаправленных познавательных вектора в художественном тексте. Рациональный аспект, делающий ставку на значение, отражен в метафоре, иррациональный, пытающийся уловить трансцендентные смыслы - в символе. Несмотря на различия в ориентации на рациональное-иррациональное в основе метафоры и символа лежит образ, структура которого создается из взаимодействия двух разных планов - плана выражения (означающего) и плана содержания (означаемого). Отсюда два разнонаправленных вектора развития образности, значение образа (метафора) и его форма (символ). [1]

Нельзя сказать, что в основе метафоры лежит исключительно разум, рациональное конструирование смысла. По мысли П. Риккера [3], в создание метафорического смысла воображение играет существенную роль. Сущность этого процесса в том, что из руин буквального значения, опирающегося на обыденные значения слов, на основе подобия возникают принципиально новые предикативные значения. И здесь

метафора и символ вновь пересекаются, поскольку метафора базируется на неких архитипических символах определенной культуры. В западной культуре, например, ценится время. Его ресурсы связываются с понятием труда и стоимости. Западный человек относится к времени как к ограниченному ресурсу, имеющему стоимость. Отсюда возникают метафоры время- деньги, время- цена, время- товар. Так метафоры, концентрируясь вокруг определенного мифа, создают систему метафорических понятий.

Каким образом метафора творит художественный образ? Разберем на примере метафоры «ЧЕЛОВЕК- ЭТО ВОЛК». В основе метафоры заложена сходство поведения, характера человека с волком. Первое слово можно назвать рамкой метафоры, второе- фокусом, центром метафорического смысла. Для его расшифровки читателю необходимо знать значение слова «волк» и употреблять его в буквальном смысле. У представителей одной культуры представление о волках будет примерно одинаковым, поскольку при расшифровке значения мы опираемся на мифы. Когда человек европейской культуры произносит слово волк, то понимает «свирепое, вероломное животное». И использование в метафоре слова волк состоит в актуализации системы общепринятых ассоциаций. Волк вызывает страх и ненависть. В сознании творца волк может вызывать другие ассоциации. Например, у Г. Гессе волк ассоциируется с одиночеством («Степной волк»). В культурах, где верят, что душа человека после смерти переселяется в волка, отношение к нему будет принципиально другое. Так метафора, апеллируя к системе общепринятых ассоциаций, включает читателя в процесс творчества, расшифровки метафоры, создает художественный образ, разрушая старую систему значений и создает за счет сопоставления разных понятий и объектов новое значение. Однако в отличие от символа метафора стремится к четкости значения. Это достигается путем оперирования системой общепринятых ассоциаций, обращение к общепринятым символам культуры.

В основе символа лежит тоже сходство. Например, у древних кипарис был символом смерти. Но в отличие от метафоры, символ не стремится к определенности значения, а только «намекает» на него. Символ указывает на некий предмет, дает возможность сделать выводы о нем. В отличие от метафоры, символ стремится к обобщению, созданию значимых смыслов. В древнерусской литературе, например, таким символом становится Христос и библейские герои. Для житей князей и святых важны параллели Христос- человек, библейский герой- человек. Символ представляет собой такую смысловую общность, которая охватывает множество частных предметов. Так, тройка в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» дает обобщенный образ России. Тут Гоголь мыслит и огромную мощь страны, и ее быстрый, непредсказуемый прогресс, и превосходство над другими странами, таинственность цели. И все же символ несет в себе загадку. (Русь, куда несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа.) Однако, несмотря на свою загадочную природу, символ имеет идею. Так, пир в маленькой трагедии А.С. Пушкина «Пир во время чумы» становится символом жизни, бунта против предопределенности судьбы. Этот бунт нарушает общепринятые нормы и культурные традиции. И хотя этой идеей не ограничивается семантика символа, при интерпретации она будет определяющей. Такая связь символа с идеей превращает его в модель, акцентирующую внимание на определенный аспект предмета. Символ требует для себя не просто значения, а определяющего, которое бы обобщало идейное содержание произведения (символ Христа в житиях). По мысли А.Ф. Лосева, символ создает модель произведения. «Модель художественного произведения должна быть такова, чтобы она разливалась по всему художественному произведению, обнимала и обвивала его в виде некоего идейно-художественного, смыслового потока. И символ возможен только при условии его моделирующего функционирования», - замечает А.Ф. Лосев.[2, с.130] Справедливо отмеченная особенность символа превращает его в ядро произведения, носителя основного философского смысла, подчиняющего себе систему художественных образов и языковые средства. В символе модель художественного произведения дается с максимальной интенсивностью, в нем происходит не просто формирование идеи произведения, но его пропаганда и агитация.

Символ по неопределенности своего содержания максимально связан с мифом. А.А. Потебня рассматривает миф как начало эволюции духовности языка. Христос, его образ жизни, проповеди, чудесные деяния, страдания становятся мифом. Вот почему в евангелиях учеников - апостолов образ Христа, содержание его проповедей различно. Но этот миф в древнерусской литературе определяет восприятия образа жизни, характеров русских князей и святых. Появление сложных и многогранных символов приводит к мифологизации художественного произведения. Например, образ Петра I в «Медном всаднике» и «Полтаве» становится не просто символом, а мифом, определяющим восприятия царя. Пушкин наполняет этот образ столь глубоким содержанием, что, кажется, готов поверить в существование созданного им образа Петра. Символы-мифы, концентрируя весь смысловой потенциал художественного текста, насыщены огромной социально-исторической и социально-политической силой. Таким символом является образ грозы

в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина. Одни исследователи считают, что гроза – наказание глупцам за их терпение, социальную пассивность, участие в реализации реформ градоначальников, другие считают грозу воплощением жизни, прогресса, который стирает на своем пути все старое, потерявшее социальный смысл. Православное понимание грозы приближает ее к религиозному пониманию истории и символике Божьего суда. Примером такого социального символа может быть и образ города в произведениях Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Чехова.

Каким же образом слово превращается в символ? Как происходит процесс символизации? Психологические и культурологические теории возникновения и развития культуры связывают рождение символов со способностью человека к абстрагированию, созданию абстрактных смыслов, образов, значений. Слово как языковой знак вступает во взаимодействие с другими знаками. Каждое слово влияет на целостную текстовую структуру, вносит в нее дополнительные элементы значения. Потому прав А.Ф. Лосев, говоря о том, что «всякий знак приобретает свою полноценную значимость только в контексте других знаков. Свой реальный смысл каждое слово получает в связи с теми или другими контекстами, которых может быть бесконечное множество» [2, с.123-124]. И бесконечность смыслов задает смысловое окружение, выраженное в словах-знаках языка.

Таким образом, если попытаться обобщить систему художественных средств в тексте, то необходимо отметить, что слово в тексте вступает в тесную связь с определенными контекстами, которых может быть множество. С помощью контекста между словами устанавливаются определенные смысловые связи. Суть метафоры состоит в том, что она не только связывает слова в текст, но и онтологически соединяет в одном мире отдельные части бытия. Метафора в этом случае рациональна, поскольку отношения возникают на основании сходства формы, предназначения, свойств. Примером рациональности могут быть метафоры крыло птицы- крыло самолета, человек-волк (свойства), человек-медведь, человек-лиса. Если метафора теряет свою рациональность, становится многозначной и до конца не раскрывает свой смысл, она превращается в символ. Важно отметить, что символ возникает в том случае, если значение образа, метафоры полностью не раскрывается, или предполагает многозначность. В символе, как было отмечено ранее, кристаллизуется авторская идея, художественно моделируется и пропагандируется мировоззрение автора. Недостаток символа, как художественного средства, в том, что в его семантике много мистического, загадочного, не поддающегося рациональному объяснению. А потому символ открыт для многочисленных трактовок, здесь читатель, автор включается в процесс творчества, превращаясь в сотворца, интерпретирующего художественное произведение, завершающего процесс художественного моделирования. Специфика православной традиции в словесности проявляется в обилии символики, интерпретацию событий через систему базовых символов, которые выступают как призма для восприятия реальности.

Символ непосредственно связан с художественным миром произведения, моделирует его. На формирование модели непосредственно влияют три группы факторов [1]:

- 1) Социальные факторы: эпоха, в которую творит художник, социальная принадлежность творца, степень участия в общественно-политической борьбе эпохи;
- 2) Психологический фактор: темперамент художника, система ценностей, а также особенности жизненного опыта. Так, например, переживание смерти, по мысли М. Хайдеггера, становится значимым во внутреннем мире творца и отражается в художественном мире произведений. Художественный опыт Гоголя, Толстого, Достоевского показывает, что встреча со смертью способствует усилению религиозного начала в творчестве. Для Достоевского после встречи со смертью становится важным психологическое наблюдение борьбы Бога и дьявола в душе человека, для Толстого- стремление к абсолютным этическим ценностям, для Гоголя- религиозное служение.
- 3) Культурный фактор как система культурных влияний и заимствований. Каждый творец ориентируется на традиции своей эпохи, опыт предшественников, достижения мировой культуры.

В литературных произведениях символы не только способствуют формированию художественного мира, но и отражают позицию творца. В зависимости от того, насколько автор пытается «навязать» авторское видение мира выделяют два вида моделирования:

- Косвенное, когда читатель включен в сотворчество, завершает ответы на те вопросы, которые волнуют творца. Примером такого моделирования может быть символ «ОНО» в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина;

-прямое, когда читатель исключается из творческого процесса, а художественный мир произведения превращается не только в отражение авторской позиции, но и в пропаганду ее. В данном виде моделирования автор пытается «навязать» читателю определенное восприятие его художественного мира.

Таким образом, обобщая особенности функции символа в литературном произведении необходимо отметить, что кристаллизует художественный мир, задает спектр преломления в нем природного и социального бытия, устанавливает определенные отношения с читателем. Более того, литературное произведение, с одной стороны опирается на определенную литературную традицию, но, с другой стороны, уникальность созданных символов может порождать новые литературные традиции.

### Список литературы

1. Волосков, И.В. Художественное творчество как социодуховный процесс.-М.: НИЦ Инженер, 2004.-100с.
2. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство.-М., 1976.
3. Риккерт, П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение// Теория метафоры. - М., 1990

## СОХРАНЕНИЕ И ТРАНСЛЯЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

**Лимич Ю.Б.**

Московский педагогический государственный университет, г. Москва

Глобализация - это процесс, в который вовлечены не только в качестве субъектов, но в качестве объектов все страны и цивилизации. Стираются преграды для перемещения информации, капиталов, товаров, услуг и рабочей силы. Мобильные телефоны, спутниковое телевидение, компьютеры и Интернет обеспечили беспрепятственное сообщение между странами и континентами. А это означает, что человечество сегодня имеет единое информационное пространство, на основе которого формируется единое планетарное мышление. Современный мир стремительно унифицируется и в этих условиях существует риск «размывания» национальной картины мира. Национальная картина является основой этнической идентичности, она содержит целостный образ мира, характерный для данной культуры и включает в себя представления о ценностях, нормах, нравах, менталитете собственной культуры. Государство по отношению к ней носит охранительный характер, создает условия для её поддержания, сохранения и передачи ее последующим поколениям. Национальная картина мира формировалась на протяжении всей истории существования этноса. Один исторический период наслаивался на другой, но фундаментальным периодом, определившим специфику национального образа мира, является период, когда в обществе доминировал традиционный тип культуры. Именно традиционная культура является истинным источником русской самобытности. Следовательно, сохранение и трансляция ценностей традиционной культуры является приоритетным направлением государственной культурной политики и важнейшей задачей современности. Для ее осуществления необходимо иметь четкое представление о характере этих явлений. Также нужно определить соотношение понятий «сохранение» и «трансляция».

Традиционная культура является частью культурного наследия. Согласно Указу Президента РФ от 24 декабря 2014 г. N 808 "Об утверждении Основ государственной культурной политики", наравне с материальными объектами, культурное наследие включает в себя и нематериальные культурные ценности, к которым следует отнести «языки и диалекты, традиции, обычаи и верования, фольклор, традиционные уклады жизни и представления об устройстве мира народов, народностей, этнических групп...» [4]. Сохранение культурных ценностей такого рода предполагает, помимо фиксации на информационном носителе и архивировании, еще и продолжение существования в живой традиции: переход от носителя к носителю, активное бытование. Сохранить – значит обеспечить выживание в следующем поколении. Здесь понятие «сохранение» и «трансляция» становятся тождественными. Следовательно, говоря о ценностях традиционной культуры, сохранение и трансляция неразрывно связаны, дополняют друг друга и являются частями единого процесса переемственности в культуре. Это означает, что в контексте исследования, их необходимо рассматривать в совокупности.

Постижение основ собственной культуры происходит в процессе социализации личности. Ключевым звеном в этом процессе является социальный институт. Он продуцирует, систематизирует, видоизменяет, наполняя новыми смыслами, и транслирует тексты культуры.

Энциклопедические издания предлагают нам следующее определение понятия «социальный институт (лат. *institutum* установление, учреждение) — социальная структура или порядок общественного устройства, определяющие поведение некоторого множества индивидов того или иного сообщества. Институты характеризуются своими возможностями влиять на поведение людей посредством установленных правил, определяющих такое поведение» [1]. Тема исследования предполагает рассмотрение социальных институтов, связанных с культурной жизнью общества, «культурных институтов». К ним следует отнести: органы управления культурой и образованием, социально-культурные учреждения, общественные культурные организации (творческие союзы) и учебные заведения.

Теоретики культуры выделяют следующие направления деятельности культурных институтов:

- «культурупорождающие, стимулирующие процесс производства культурных ценностей;
- культуросохраняющие, организующие процесс сохранения и накопления культурных ценностей, социально–культурных норм;
- культуротранслирующие, регулирующие процессы познания и просвещения, передачи культурного опыта;
- культууроорганизующие, регулирующие и оформляющие процессы распространения и потребления культурных ценностей» [5; 47].

Однако такое разделение является весьма условным, так как фактически невозможно отделить один процесс от другого, они являются одновременно причиной и следствием друг друга. Один и тот же культурный институт выполняет несколько функций одновременно (музей является хранителем и транслятором культуры, к тому же он несет в себе и образовательную составляющую, то есть выполняет культууроорганизующую функцию). И напротив, некоторые функции обеспечиваются одновременно разными институтами (сохранением культуры занимаются музеи, библиотеки, творческие союзы и др.). Особое место в процессе сохранения и трансляции ценностей традиционной культуры играет семья (семья является социальным институтом, выполняющим функции культурного института). Следовательно, говоря об институтах культуры, следует в полной мере относить к ним и семью.

Нельзя переоценить роль личности в процессе сохранения и трансляции традиционной культуры. История знает такие примеры. Изучением, сохранением и развитием традиционной культуры в конце XIX – начале XX веков занимались энтузиасты из числа русской интеллигенции. «Среди них был основатель первого крестьянского хора М.Е. Пятницкий, основоположник русского народного оркестра В.В. Андреев, собиратели фольклора Е.Э. Линева, А.М. Листопадов, собиратели предметов старины княгиня М.К. Тенишева, художники Абрамцевского кружка, художник В.Д. Поленов и его сподвижники – меценаты, актеры, художники, основавшие в 1915 г. первый дом народного творчества – Поленовский дом» [3]. Труд этих энтузиастов привел к развитию фольклористики, этнографии. Всплеск интереса к данной теме возникает в обществе по причине интенсивного развития городской культуры (здесь можно провести аналогию с современностью: появление городской культуры в конце XIX – начале XX веков и массовой в XX – начале XXI века заставляют общество обернуться к собственным истокам. Традиционная культура выступает здесь как амортизирующая структура, позволяющая культурной системе сохранять стабильность). В XIX веке, чтобы обосновать ценность народной культуры и донести ее до общественности, необходимо было иметь весомый авторитет и достаточные финансовые возможности, как например основатели Поленовского дома: меценат С.И. Мамонтов и академик живописи В.Д. Поленов. Сегодня же спрос на этнический культурный продукт в обществе сформирован. Любой желающий может сегодня стать собирателем и транслятором текстов традиционной культуры. Интернет предлагает незримые просторы для подобного рода деятельности. Таким образом, многие равнодушные люди вносят огромный вклад в дело возрождения русской традиционной культуры.

Таким образом, мы сформировали предмет исследования наборным способом. Обобщая и систематизируя все вышесказанное, каналами трансляции традиционной культуры являются:

- Семья
- Личность (меценаты, энтузиасты)
- Культурные институты:

- Органы управления культурой и образованием (Министерство культуры РФ, территориальные органы по сохранению культурных ценностей, органы управления культуры субъектов РФ, местные (муниципальные) органы управления культуры)
- Социально-культурные учреждения (клубы, библиотеки, центры досуга, музеи. Центры народного промысла и ремесел, выставочные залы, учреждения туризма, фольклорные центры, Дома народного творчества)
- Учебные заведения (ДОУ, школы, среднеспециальные ОУ, ВУЗы, система дополнительного образования)
- Общественные культурные институты (творческие союзы)

Процесс трансляции культуры (в частности традиционной) предполагает наличие основных элементов:

- *субъекты трансляции*. Передача информации предполагает наличие отдающей и получающей стороны. Отдающая сторона, адресант, человек – носитель ценностей русской народной культуры. Получающая сторона, адресат, – человек, готовый воспринять эти ценности и реализовать в процессе живой практики. Только при условии актуализации текста можно считать трансляцию успешной.

- *транслируемый объект*. Текст русской традиционной культуры в широком смысле: «семантика и ее знаково-символическое и материальное воплощение, т.е. соционормативные представления, этические, религиозные, эстетические ценности, идеи, смыслы, а также многообразные формы их выражения: вербальные, иконические, музыкальные, жестовые, движенческие, предметно-вещественные». [2].

- *каналы трансляции*. Выше мы выяснили, что таковыми могут считаться: семья, личность, органы управления культурой и образованием, социально-культурные учреждения, учебные заведения, общественные культурные институты.

- *средства трансляции*. Для традиционной культуры в ее классическом, аутентичном варианте, характерен изустный способ трансляции. Однако мы рассматриваем проблему в современных социокультурных условиях. Современная традиционная культура вышла за рамки своего аутентичного бытования и стала частью культуры популярной. Популярная культура располагает инструментарием массовой культуры. Следовательно, сегодня традиционная культура транслируется через средства массовой информации, что значительно расширяет воспринимающую аудиторию. Однако это не исключает другие средства трансляции: печатный, письменный, образный.

Для наглядности, можно составить схему, характеризующую механизм трансляции.



Таким образом, мы определили специфику понятий «сохранение» и «трансляция», их соотношение. Перечислили основные каналы трансляции традиционной культуры. Хотя данное исследование ограничено рамками теоретической культурологии, подобные разработки позволят на практике приблизиться к решению проблемы приобщения к ценностям традиционной культуры.

## Список литературы

1. Академик [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/searchall.php?SWord=социальный+институт&from=xx&to=ru&did=&stype>
2. Балдина, О.Д. Народная культура в современных условиях [Электронный ресурс] / Э.В. Быкова, Е.Э. Гавриляченко// Учебное пособие / Рос. ин-т культурологии. – М.,2000. – 219 с.- Информационно-образовательный портал Auditorium.Ru – Режим доступа: <http://window.edu.ru/resource/296/42296>
3. Гладилина И.П. Роль традиционной народной культуры в консолидации современного общества [Электронный ресурс]/ Королева Г.М.// Научно-информационный журнал Армия и общество. – 2012. - №4 – С.23-30. – Режим доступа: <http://elibrary.ru/item.asp?id=20297402>
4. Об утверждении Основ государственной культурной политики [Электронный ресурс]: Указ Президента РФ от 24 декабря 2014 г. N 808.– Режим доступа: Система ГАРАНТ: <http://base.garant.ru/70828330/#friends#ixzz4aXU02M9K>
5. Теория культуры [Электронный ресурс]: учебное пособие. - / под редакцией С.Н. Иконниковой, В.П. Большакова. – Питер, 2008. - 592с. – Режим доступа: <http://www.studfiles.ru/preview/6145757/page:47/>

### **СЕКЦИЯ №9.**

#### **МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 24.00.03)**

#### **ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.00.00)**

#### **ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.00)**

### **СЕКЦИЯ №10.**

#### **РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.01)**

### **СЕКЦИЯ №11.**

#### **ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИЛИ ГРУППЫ ЛИТЕРАТУР) (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.02)**

### **СЕКЦИЯ №12.**

#### **ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ**

#### **ЖАНРОВО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АНГЛИЙСКОЙ «НОВОЙ ДРАМЫ» РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ**

**Григорьева М.А.**

Московский городской педагогический университет, г. Москва

«Новая драма» как явление театральной драматургии Великобритании может рассматриваться в более широком и более узком смысле, относительно европейской драмы или применительно только к английской драме. Национальная драма обладает как своими особенными чертами, так и общими для этого литературно-театрального движения в целом. Выделим такие характеристики, позволяющие рассматривать «новую драму» как модификацию жанра драмы.

В первую очередь необходимо отметить тесную связь между развитием театрального движения в Англии и развитием драматических литературных жанров на рубеже XIX и XX столетий. В этот период открывается множество независимых театральных объединений и сообществ. Например, открылись Независимое театральное общество (The Independent Theatre Society, 1891), Общество нового века (the New Century Theatre, 1898), Сценическое общество (the Stage Society, 1899), Королевский театр (the Court Theatre, 1904) и др. По мнению современных исследователей истории театра Великобритании (например, К. Richards, W. Phelps, К.Е. Shephard-Barr) именно независимые театры дали возможность молодым драматургам, аккумулируя достижения европейской драмы, положить начало созданию нового национального театра.

Остановимся на таких особенностях «новой драмы», как характер конфликта, композиция, тематическое разнообразие и проблематика, язык изложения, роль автора в пьесе.

Конфликт не просто смещается с внешнего действия на внутреннее, а еще более усложняется, становится столкновением идей, а не интересов героев. Это особенно ярко проявилось в творчестве Бернарда Шоу, в его пьесах-дискуссиях (“Major Barbara”, “Heartbreak House”, “Getting Married” и др.), где герои служат для выражения определённого мнения. Действие в таких пьесах состоит в развитии мысли в ходе диалога, столкновении точек зрения, и нередко заканчивается так и не разрешённой дилеммой, побуждая зрителя к собственным размышлениям. Данный тип конфликта влечёт за собой использование новых композиционных структур, таких как дискуссия.

Если сравнить данную композицию пьес с той, которая была наиболее популярна в первой половине XIX века, то становятся заметны значительные изменения. Как отмечает С. Уильямс в статье “Well-made Play” («Хорошо сделанная пьеса»), французский драматург Эжен Скриб положил начало созданию чёткой логической структуры пьес. Практически все его водевили и мелодрамы имеют экспозицию в начале, затем сюжет постепенно разворачивается через серию последовательных, логически связанных сцен, подходит к кульминации, где положительный персонаж обязательно «побеждает» происки отрицательных героев, и, наконец, наступает развязка. Также в драмах Скриба конфликт наиболее часто основан на неких случайных событиях или обстоятельствах, которые благополучно разрешаются в конце драмы. [Williams 1983: 1909] Именно этот вариант композиции преобладал и на английской сцене достаточно долгое время, например, в мелодрамах А.У. Пинеро, Т.У. Робертсона, Г.А. Джонса. В связи с этим новаторством можно считать переход к новому типу драматической структуры, где дискуссия обладает большей значимостью, чем развязка. “...a change from exposition-situation – unraveling to one of exposition – situation – discussion. The emphasis of any dramatic work thereby shifts away from action and toward discussion, which functions as an alternative to violent resolution and can take place anywhere in the play, not just toward the end”. [Cardullo 2011: 273]

В это же время становится так же распространённым и другой тип конфликта – конфликт героя с социальной действительностью, обществом, что напрямую отсылает читателя к социальной проблематике пьес. Неустроенность человека в обществе в целом, несправедливость, расслоение капиталистического общества в частности, а также двуличность, лицемерие среднего класса послужили темами произведений Джона Голсуорси, Артура Уинга Пинеро, Генри Артура Джонса, Уильяма Робертсона. Часто звучит тема осуждения собственности и материального достатка как источников зла в буржуазном обществе. Это единственное мерило личности, приводящее к социальной несправедливости. [Сокур 1977]

Новизной обладали темы, раньше не затрагиваемые в театральных постановках, как, например, положение женщины в обществе, её права и обязанности, значение брака в системе социальных отношений, религиозные вопросы, возможность жизненного выбора и многие другие. Расширение тем и их разнообразие свидетельствует об изменении роли театра в обществе, придание ему большей социальной значимости. Театр перестаёт быть просто развлечением, а постепенно становится средством и способом преобразования действительности. “...the time had come to put theatre – and drama – back to its formerly hallowed position in the culture as a place of serious reflection on the state of society and, indeed, a source of sublime emotion and almost religious uplift”. [Esslin 1995: 342]

Среди значимых композиционных приёмов отметим использование ремарок и ретроспекции. Под ремарками традиционно понимают дополнительные характеристики героев и их действий, данные автором. Их широкое использование привносит элемент эпизации в драму. Взамен традиционному противопоставлению диалог – монолог приходит противопоставление диалог – ремарка. [Андреева 2005: 4]

Особым видом авторской ремарки можно считать паузы или молчание, насыщенные своим смыслом, усиливающие драматическое напряжение. Во многом благодаря паузам создаётся подтекст пьес.

Ретроспекция, отсылающая к произошедшим ранее событиям, может служить композиционной основой действия в «новой драме». Нередко основное действие происходит до начала развития сюжетной линии, а вся пьеса является анализом причин этого события. Распространённым становится использование приёма открытого финала. Незаконченность произведения, необходимость зрителя самому домыслить возможный финал говорят о более глубоком анализе действительности и человеческой натуры.

Язык изложения в пьесах описываемого периода бытовой, разговорный, что связывает «новую драму» с реалистической традицией. С другой стороны, символизм, использование подтекста, явно прослеживающиеся уже в более поздний период развития новой драмы, соотносят её с формированием модернизма.

Авторская позиция приобретает более заметное положение благодаря использованию вышеупомянутых ремарок, которые не просто комментируют действия героев или их внешний облик, но и создают определённое настроение, отношение к происходящему. Пролог, считающийся также особым видом ремарки, напрямую выражает позицию автора. Например, в пьесах Бернарда Шоу и Оскара Уайльда пролог является не просто комментарием, а эстетической программой, ключом к пониманию всего творчества.

Мы рассмотрели основные, наиболее типичные для новой драмы характеристики, позволяющие суммарно представить своеобразие и жанрово-типологические особенности английской «новой драмы». Данный период очень динамичен, в нём перемежаются различные жанры, что, несомненно, нуждается в дальнейшем исследовании.

### Список литературы

1. Андреева С.А. Функции паузы в поэтике английской «новой драмы» (Дж. Б. Шоу и Дж. Голсуорси)/ Дисс...канд.филол.н.: КГПУ. – Красноярск, 2005. – 182 с.
2. Меркулова М.Г. Ретроспекция в английской «новой драме»: истоки, типология, функционирование. Дисс...д.филол.н.: МГПУ. – Москва, 2006. – 345 с.
3. Сокур Г.А. Драматургия Джона Голсуорси (к проблеме европейской драматургической традиции). Дисс...канд.филол.н., Ленинград: гос.пед. инст. им. А.И. Герцена. – 1977. – 212 с.
4. Трутнева А.Н. «Пьеса-дискуссия» в драматургии Б. Шоу конца XIX –начала XX века (проблема жанра)/Автореферат дисс...канд.филол.н.: Нижегородский гос. лингв.универ.им. Н.А. Добролюбова. – Нижний Новгород, 2015. – 25 с.
5. Cardullo, Bert, "Play Doctor, Doctor Death: Shaw, Ibsen, and Modern Tragedy," *Comparative Drama* 45, no. 3 (Fall 2011): 271--288.
6. Esslin, Martin. *Modern Theatre: 1890 – 1920// The Oxford illustrated history of the theatre/ ed. By John R. Brown. Oxford University Press: 1995. – 582 p.*
7. Williams, Simon. "The Well-Made Play." *European Writers: The Romantic Century*. Ed. George Stade. Vol. 7. New York: Charles Scribner's Sons, 1983. 1909-1934. *Scribner Writers on GVRL*. Web. 25 Nov. 2015.

### **СЕКЦИЯ №13.**

#### **ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.08)**

### **СЕКЦИЯ №14.**

#### **ФОЛЬКЛОРИСТИКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.09)**

### **СЕКЦИЯ №15.**

#### **ЖУРНАЛИСТИКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.01.10)**

## РОЛЬ МИФА В ФОРМИРОВАНИИ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

Семёнова А.А.

Башкирский государственный университет, г. Уфа, магистр 1 го.

Общеизвестен факт, что одним из главных критериев мирного и гармоничного существования общества является усиленный контроль правящей элиты над общественным сознанием граждан. В социальной сфере такое управление предполагает целенаправленные действия государственных и общественных институтов, которые направлены на регулирование спонтанных и осознанных процессов социальной жизни, упорядочение общественных отношений, реализацию конкретных программ и практических повседневных задач социального развития. Управление происходит и не только через социальные институты, но и через различные формы сознания. На протяжении всей истории развития общества методы управления так же динамично развивались, однако были и неизменные приемы, одним из таких приемов был миф. Миф – не только древняя форма систематического политического мышления, но и современная, поскольку и сейчас причастность к национальным, социально-групповым, профессионально-кастовым мифологическим комплексам как к неперменной части развития общества, объединяет людей разных возрастов, из разных социальных категорий и с разным уровнем образования. По утверждению социолога М.А. Лифшиц: «Миф – это символ ситуации, которая сложилась на горячей границе между человеческим миром и Вселенной, между свободой и необходимостью» [3]. Мифологическое мышление предполагает и свои особенности логики и выражения, такие как чувственность и конкретность, эмоциональная окрашенность всех представлений.

На разных этапах развития общества это средство социального управления менялось. К примеру, первобытные мифы повествуют о сотворении мира, о подвигах героев: «Современные мифы облачены в теоретическую форму, социальные, политические, экономические и научные, повествуют о чудесах совсем другого рода – о возможности построения идеального по справедливости общества, о превосходстве одного класса или общества над другими, о необыкновенной мудрости и непогрешимости вождей, преимуществах социалистического или капиталистического образа жизни, о всемогущей науке и т. п. Древние и современные мифы овладевают сознанием масс и направляют его в нужное русло» [1]. Миф о конце света был характерен Средним векам. Данный миф просуществовал вплоть до реформ Петра Первого. На смену ему пришел прогрессивный миф просвещения, кардинально изменивший ценностные ориентиры русского народа. Мифы продолжали существовать и после революции 1917 года, однако на смену христианскому мифу пришел миф о коммунизме. Особенно интересен Советский период и мифы, влиявшие на создание социальной реальности. Создавая их, Советская власть не была оригинальна, она опиралась на исторический опыт всех бывших государств. С первых же дней становления Советской власти ею насаждались идеи, которые, создавались на основе мечтаний и чаяний, сознательных и подсознательных желаний народа, они стали основой формирования нового «социалистического» мировоззрения. В основе Советских мифов лежала концепция культа Советского государства и принципиально новой системы мировоззрения. **Идеи, обрастая образами, лозунгами, символами, становились мифами, на которых власть большевиков держалась много лет.** Политические мифы проникали в сознание народа через культуру: стихи, песни и партийную литературу. Особенно важно, что культура эта отражала не реальную обстановку в стране, оставляющую желать лучшего, а будущую жизнь при коммунизме – прекрасную и легкую для всех. Советская власть использовала уникальную систему, при которой миф строился на вере в светлое будущее и стал своеобразным инструментом для строительства нового, лучшего мира. Всё это отдаленно напоминает христианский миф, который подарит «Царствие Божие» на Земле, но уже под другим лозунгом. Миф о советском обществе стал своего рода альтернативой христианскому мифу. Именно об этом говорил Густав Левон – французский психолог и социолог: *«Толпа нуждается в религии»* [2]. Социальный психолог назвал это явление религиозным чувством толпы. Таким образом, после прихода большевиков к власти народ в России не перестал верить, а лишь сменил объект веры. Густав Левон пояснял «Толпа бессознательно награждает таинственной силой политическую формулу или победоносного вождя, возбуждающего в данный момент ее фанатизм. Толпа не хочет более слышать слов «божество» и «религия», во имя которых она так долго поработалась, но никогда еще она не обладала таким множеством фетишей, как в последние сто лет, и никогда не воздвигала столько алтарей и памятников своим “божествам”» [2].

Мифы, как идеологические, так и политические рождаются под влиянием власти, системы и вождей. Но без желания массы поверить в этот миф, он бы не просуществовал и поколение. **Именно в психологии народа следует искать основные причины появления и развития политической мифологии.** Мифическое мышление народа, «коллективное бессознательное» определяет развитие данного явления.

Закономерно возникает вопрос: какую роль играет миф в истории народа? Каковы его функции? Вероятно, что однозначный ответ на данный вопрос найти будет сложно. Многие исследователи занимались вопросом функций мифа. Наиболее интересна точка зрения социолога И. И. Кравченко в своей работе «Политическая мифология: вечность и современность» обозначает следующие функции мифа:

1) Объединение индивидуальных и коллективных эмоций их «превращение в подобие социального опыта в систему позитивных социальных ценностей» [5].

2) Защитная функция. «Неосознанные чувственные, эмоциональные восприятия психологического и иного воздействия и ответные реакции на него образуют защитную «буферную зону», между человеком и его окружением. В этой зоне происходит вспышка непосредственных реакций и тотчас начинается процесс обобщающих умозаключений. Происходит вспышка эмоций, за которой следует распространение коллективных мифов» [1]. *Миф достигает пика, когда человек лицом к лицу сталкивается с неожиданной и опасной ситуацией, и появляется необходимость решение задачи способом, превосходящим возможности человека.*

3) Манипулятивная функция, при которой миф является средством внушения, позволяющим власти управлять сознанием народа.

Таким образом, мы подошли к главному вопросу: является миф положительным влиянием на сознание человека или всё же отрицательным давлением? Здесь ученые выдвигают разные точки зрения. С точки зрения И.И.Кравченко главной функцией мифа является контроль над подчинением правилам и законам, но существует и другая позиция в данном вопросе. Я. Э. Голосовкер считает главным положительным результатом мифа – накопление творческой энергии для деятельности человека, и тогда это явный плюс. Неоспоримым плюсом является и целостность, защищенность которую дает социуму миф, он необходим ему для ощущения гармонии человека с природой. Положительных влияний мифа на сознание человека выделяет и ученый Е.В.Петрова: «процесс мифотворчества является своеобразным «стержнем», обеспечивающим преемственность адаптивных культурных программ в информационную эпоху. В свою очередь, такая преемственность закладывает фундамент для сохранения многообразия культурных традиций, является противостоянием в унификации и утрате самобытности культур, что происходит как неизбежное последствие процесса глобализации» [4]. Тем не менее, ученый подчеркивает также и негативные последствия такого влияния, такие, например, как притупление собственного мнения, сознательное и бессознательное следование «зову толпы».

Таким образом, влияние мифов на сознание человека по-прежнему является неоднозначным – оно выполняет защитную функцию в социуме, помогает поддерживать установленный порядок, но, в то же время, притупляет рациональное мышление и критическую мысль. Коллективное мифотворчество в силу своих особенностей присуще не только ранней культуре, но и современному обществу. В основе его лежит эмоциональность человека. Идеологические и политические мифы, признанные естественным явлением, отражают сознательное и бессознательное проявление индивидуальных потребностей и желаний социума, воплотившихся в коллективном мифотворчестве. Научившись расшифровывать мифы, тем самым поставив их на службу науке, человечество приблизится к возможности объективного восприятия мира.

#### Список литературы

1. Кравченко И. И. Политическая мифология: вечность и современность // Вопросы философии, 1998, №4, С. 3 – 17.
2. Лебон Г. Психология народов и масс. — СПб., 1995, С. 112.
3. Лифшиц М. А. Критические заметки к современной теории мифа // Вопросы философии, 1973, №8, С. 143 -153; №10, С.139 – 159.
4. Россия: многообразие культур и глобализация / Ответ. ред. И.К. Лисеев.- М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010, С. 442 – 443.
5. Соловьев В. С. Сочинение в 2 т. 2- е изд. Т. 2 / Общ. Ред. И сост. А.В. Гулагин, А.Ф. Лосев; Прими. С. Л. Кравцова и др., М., Мысль, 1990, С. 822.

## **ЯЗЫКОЗНАНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.00)**

### **СЕКЦИЯ №16.**

#### **РУССКИЙ ЯЗЫК (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.01)**

### **СЕКЦИЯ №17.**

#### **ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫКОВОЙ СЕМЬИ) (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.02)**

### **СЕКЦИЯ №18.**

#### **СЛАВЯНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.03)**

### **СЕКЦИЯ №19.**

#### **ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.04)**

### **СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ СУБСТАНТИВНЫХ СЛОВСОЧЕТАНИЙ**

**Белусова А.Р.**

Московская государственная академия ветеринарной медицины и биотехнологии – МВА  
имени К.И. Скрябина, г. Москва

В языке научной литературы наряду с терминами-словами функционируют также терминологические субстантивные словосочетания, которые по своему лексическому составу могут быть построены по моделям: сущ. + сущ. (субстантивно-субстантивные контактные); сущ. + предлог + сущ. (предложно-субстантивные). Представляет интерес характер отношений входящих в их состав компонентов и особенности их семантики. Наблюдения проводились на материале биологических текстов с уклоном в ветеринарную медицину.

Контактное расположение зависимого компонента слева или справа от господствующего слова является формой выражения не только грамматической, но также и семантической спаянности субстантивных основ, образующих терминологические словосочетания.

Для определения степени спаянности компонентов терминологических словосочетаний были использованы различные способы. Самым простым способом проверки степени спаянности компонентов является постановка вопросов к зависимому и главному словам в словосочетании [3, с.75]. Вопросительное слово к зависимому компоненту выносится вместе с ним в начало предложения, при вопросе же к ведущему ставится вопросительное местоимение заменяющее все терминологическое словосочетание. Например: *Worm infestation was diagnosed in sheep. What infestation was diagnosed in sheep? What was diagnosed in sheep?*

Одним из ведущих признаков, характеризующих тесную спаянность двух субстантивных основ, является их неразложимость.

Неразложимость терминов – сочетаний выражается в невозможности замены всего сочетания ведущим в грамматическом отношении компонентом. Например: *a cluster of erythrocytes ≠ a cluster.*

Свертывание терминологического сочетания путем замены всего сочетания позиционным субститутом (NP → N) ведет к потере его смыслового содержания. Неразложимость терминологических словосочетаний может возникать в следующих случаях:

1. Главный компонент терминологических словосочетаний выражен широкозначным существительным, характеризующимся максимально обобщенным, абстрактным значением. Благодаря своей синсемантической широкозначности слова вступают в прямую зависимость от определяющих слов, являющихся смысловыми центрами словосочетания. Удаление зависимого компонента нарушает смысл терминологического словосочетания [1, с.169]. Например: *a type of allergen, a kind of obstruction, a form of treatment* и др.

2. Опорный момент выражен словом с более определенным лексическим значением, но нуждается в семантическом распространении, конкретизации, уточнении своего значения. Например:

а) главный компонент выражен существительным, обозначающим отвлеченное понятие части какого-то целого, неотделимой от целого: *in the middle of the tendon, the end of the phalanx* и т.д.

б) опорный компонент выражен существительным, называющим меру, размер, количество, которое требует обязательного наличия слова, обозначающего измеряемое вещество, предмет и т.д. Например: *A drop of solution, a number of nephrons, doses of preparations* и т.д.

в) опорный компонент выражен собирательными существительными со значением совокупности лиц или предметов: *group, clump, crowd*. например: *clumps of bacteria, a group of animals, a crowd of calves*.

г) опорный компонент выражен существительным, производным от переходного глагола и требует указание на объект, по отношению к которому направлено определенное действие, например: *loss of reflexes, blood analysis, metabolism disturbance* и т.д.

д) опорный компонент выражен существительным, обозначающим деятеля или предмет, выполняющий определенную функцию, например: *milk – replacer, hoof tester, horse handler* и т.д.

Интересно отметить, что целостность понятия, выраженного терминологическим словосочетанием, нарушается также в тех случаях, когда опорный компонент может быть позиционным субститутом всего словосочетания (NP → N). Например: *mare's colostrum ≠ colostrum, serum toxicity ≠ toxicity*. В данных примерах оба компонента, выраженные терминами, обладают семантической завершенностью, но их семантическая спаянность делает неделимым терминологическое значение всего словосочетания, обозначающего единое понятие.

Таким образом, свидетельством тесной спаянности 2-х субстантивных основ, образующих терминологические сочетания, является их неразложимость в текстовых реализациях, специфика построения вопроса к их отдельным компонентам и контактное расположение зависимого компонента слева и справа от опорного слова.

Степень спаянности компонентов неодинакова в терминологических сочетаниях различных типов. В синтаксических образованиях типа NN она наибольшая, в них оба компонента максимально сливаются, приближаясь по силе сцепления между ведущим и зависимым компонентом к образованиям лексического характера – сложным словам. В предложных словосочетаниях она наименьшая. Данный вывод был сделан на основании рассмотрения дистантности в расположении субстантивных основ и в возможности или невозможности появления в составе словосочетаний синтаксически несоотнесенных элементов. Дистантное расположение субстантивных основ наиболее типично для терминологических сочетаний типа NpN, где они могут находиться на значительном расстоянии друг от друга. Например: *necrosis of the entire oral cavity, the signs of extensive sharply demarcated dependent edema, production of primary bovine embryonic kidney cell culture preparations*.

Из приведенных примеров видно, что зависимый компонент в терминологических словосочетаниях отделяется от ядра целым рядом (до 6) относящихся только к нему определений. Такого рода сочетания можно считать свободными терминологическими сочетаниями, причем количество и качество их компонентов (под качеством понимаются части речи, входящие в данное сочетание) зависят от индивидуального стиля автора и типа текста.

Если в терминологических словосочетаниях типа NpN имеются несколько однородных предложных конструкций, относящихся к ядру сочетания, то структурная целостность сочетания не нарушается, оно остается непрерывным. Предложные группы, входящие в состав терминологического сочетания, являются параллельно включенными атрибутами, объединенными только через соотношение с одним и тем же определяемым. Например: *extravasation of blood in muscles; inspection of the body orifices for the presence of blood, the rapid migration of intestinal epithelial cells to the tips of the villi* и т.д.

Лексико-грамматическая система английского языка допускает создание и функционирование сложных многокомпонентных терминов-дериватов, число компонентов которых теоретически может быть любым (равным n). Встречаются сложные терминологические составные наименования с 10-12 компонентами. Например: *injured lymph vessels in the effected hind limbs of the young horses suffered from acute ulcerative lymphangitis* и т.д.

Подобного рода терминологические словосочетания формируются в рамках определенного текста и, несмотря на значительную протяженность, отличаются внутренней спаянностью компонентов, так как в качестве единиц номинации выступают не слова, а словосочетания, и на семантически опорное слово

нанизываются не любые слова-модификаторы, а готовые формы, устойчивые сочетания, широко используемые в данной области науки или техники. [2, с.9]

Таким образом, сравнение терминологических словосочетаний типа NN и NpN по степени семантической спаянности компонентов показало, что расположение субстантивных основ на значительном расстоянии друг от друга свидетельствует о менее тесных отношениях между компонентами предложных терминологических сочетаний по сравнению с терминологическими сочетаниями типа NN. Разная степень спаянности в терминологических субстантивных сочетаниях типа NN и NpN, как и любые другие формальные различия, накладывает отпечаток на семантику компонентов, составляющих терминологическое сочетание. Она сигнализирует неразрывную связь предмета и его признака в сочетаниях типа NN (*uterine mucosa*) и отделимость признака от его носителя, возможность его самостоятельного восприятия в терминологических сочетаниях типа NpN (*surgical correction of interventricular septal defect*).

Сочетания терминов типа NpN дают возможность для увеличения числа многокомпонентных терминологических комплексов, употребляющихся в научных текстах, когда простое словосочетание не покрывает понятийного поля, или же возникает необходимость дальнейшего уточнения понятий.

### Список литературы

1. Блох М.Я., Лотова И.С. Широкозначные существительные с структуре предложения// Исследования по лексической сочетаемости. М., 1980. - С. 161-176.
2. Резникова С.В. О некоторых видах именных групп в современном английском языке. Автореферат диссертации на соиск. канд. филол. наук. М. 1972. - 22 с.
3. Lees R. The Grammar of English Nominalisation. Hague: Mouton, 1966. - 205 p.

## ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА ЮМОРИСТИЧЕСКИХ РАССКАЗОВ А.П. ЧЕХОВА НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

**Буртыль Е.А., Тюрнева Т.В.**

Иркутский государственный университет, г. Иркутск

Создание переводов художественной литературы всегда представляло проблему для специалистов, так как иностранному читателю, не знакомому с культурой переводимого языка, сложно осознать реалии той или иной страны. Вдвойне усложняет задачу перевод сатирических и юмористических произведений: проблематично воспроизвести авторские окказионализмы, иронию, юмор, основанный на традициях и истории народа, в сходных лексических эквивалентах другого языка. Таким образом, перед переводчиком встает главный вопрос: предоставить читателю буквальный, не искажающий замысел автора перевод или, сохранив художественный стиль писателя, донести смысл в понятных образах.

С этой точки зрения произведения А.П. Чехова представляют собой исключительно сложный объект анализа и интерпретации, что подтверждает длительный процесс переиздания его сборников на иностранных языках.

Стоит отметить, что отношение писателя к переводам своих произведений было скептическим, он не хотел, чтобы его пьесы ставились за рубежом, так как придерживался мнения, что иноязычная публика не способна постичь всех специфических национальных кодов, зашифрованных в его драматургии [6, с. 96].

С особенным отчуждением Антон Павлович относился к англоязычным переводам, и в действительности был представлен англоязычной публике как «приятный автор небольших психологических этюдов и неудачливый драматург» [1, с. 92].

Характерно то, что подавляющее большинство чеховских юмористических рассказов так и не было переведено на английский в силу специфического национального колорита. Харви Питчер, современный переводчик Чехова, объясняя причину малой известности юмористических рассказов Чехова английскому читателю, выделяет два ключевых момента:

1. некорректность уже существующих переводов, объясняемая трудностью перевода чеховского юмористического рассказа, насыщенного своеобразными диалогами главных героев, чья речь далека от литературной нормы;
2. нежелание издателей изменить сложившийся на Западе «серьезный» образ писателя [2, с. 217].

Таким образом, мы приходим к пониманию, что перевести работы А.П. Чехова – задача не из легких. Помимо того, что уникален сам стиль написания, автором постоянно используются пословицы, поговорки, идиомы и неологизмы, чуждые иностранному читателю. Более того, истинно русская форма обращения на «Вы» по имени-отчеству затрудняет понимание читателя, но английский вариант с Mr. или Mrs. становится искажением действительности.

Рассмотрим подробнее отдельные трудности, возникающие при переводе произведений А.П. Чехова на английский язык.

Одной из отличительных особенностей работ Чехова являются «говорящие» фамилии, которые наиболее полно раскрывают характеры главных героев. Приведем несколько примеров.

В рассказе «Смерть чиновника» мы встречаемся с главным действующим лицом по фамилии *Червяков*, которая ёмко отражает характер человека «вползающего» к генералу и «извивающегося» в извинениях. При переводе, однако, в большинстве изданий символизм и юмор теряются, так как в них использована транслитерация *Tchervyakov*, и лишь в одном американском переводе Патрика Майлса и Черви Питчера фамилии Червякова попытались придать сходное с оригиналом значение: *Kreepikov* от глагола *to creep* – ползать, виться, пресмыкаться [5].

Другим героям переведенных чеховских рассказов повезло меньше: *Запойкин* из «Оратора» стал *Zapojkin*, *Невыразимов* из «Мелюзги» – *Nevyrazimov*, *Пришибаев* из «Унтера Пришибаева» – *Prishibayev*, *Собакевич* из «Мести» – *Sobakevich*, а *Очумелов* и *Хрюкин* из «Хамелеона» – *Ochumelov* и *Khryukin* соответственно.

Стоит отметить, что время от времени переводчик отходит от оригинального текста (не всегда оправданно) и пытается иначе передать смысл высказывания. Например, в рассказе «Оратор»: «Умер один из наших, сейчас его *на тот свет отправляем*, так надо, *братец*, сказать на прощание какую-нибудь *чепуховину*». В переводе Гарнет данный отрывок звучит следующим образом: «One of our officials has died, we're *sending him into the next world* right now so, *my dear friend*, someone's got to say a *farewell* to him...». В русском варианте фразеологизм *отправиться на тот свет* используется героем в намеренно искаженной форме (страдательный залог изменён на действительный), подчёркивая комичность ситуации и усиливаясь при сочетании с неуместной лексемой *чепуховина*. Переводчик, в свою очередь, чтобы компенсировать перевод искаженной автором идиомы, прибегает к слиянию двух фразеологических оборотов: *to send smb to glory* – отправить кого-л. на тот свет и *the next world* – тот, лучший мир [3]. Однако, оттенки небрежности и легкомыслия не отражены в переводе, так как исчезают фамильярное *братец* и *чепуховина*. В тоже время нейтральную фразу *умер один из наших* Марианн Фелл переводит как *has kicked the bucket*, что равносильно русскому «откинуться, протянуть ноги», и вновь искажает смысл оригинала, эмфатизируя высказывание.

Другой пример неоправданного искажения смысла мы наблюдаем в рассказе «Необыкновенный человек»: «В таком случае очень жалею, что напрасно обеспокоил... *Честь имею кланяться*» – «In that case, I'm sorry I troubled you... *Goodnight*». В русском языке выражение *честь имею кланяться* является проявлением уважения и почтения [1], а использованное переводчиком *goodnight* равносильно русскому пожеланию доброй ночи [9], что позволяет говорить о нейтрализации высказывания и лишения эмоциональной окраски. Следует особо отметить, что для создания педантичного, нудного и крайне неприятного образа Кирьякова подобная формулировка имеет большое значение, поскольку на протяжении всего произведения характер героя угадывается в его официальной, клишированной и сухой речи. Но нейтральный перевод лишает образ речевой характеристики, и как следствие, не раскрывает в полной мере образ героя иностранному читателю.

Также проблему для перевода представляют разговорные слова и фразы и особенно трудно подобрать эквивалент к русским «чудак» и «недотёпа»: у Гарнетт в переводе «Оратора» *чудак* совпал с оригинальным значением и стал *queer-fish*, однако употреблённый Фелл *moon-calf* («не совсем разумный человек, идиот») не отражает замысел автора. *Недотёпа* в общепринятом смысле – человек неумелый, неуклюжий, неловкий и недалекий [1], его значение может изменяться до «неудачника», что переведено как *duffer*, *frozen pot* или *bungler*, но только Фрейн прибегает к использованию *sillybilly*, тем самым сохраняя шутовскую стилистическую окраску и ритм русского оригинала.

Затрагивая тему неологизмов, приведем пример из рассказа А.П. Чехова «Оратор». Обращаясь к Запойкину, приятель говорит следующее: «Разведи там на могиле какую-нибудь *мантифолию пощеронистей*». Стоит отметить, что данную лексему можно встретить и в текстах других произведений даже в усовершенствованном варианте «мантифолия с уксусом». Под *мантифолей* мы подразумеваем патетическую речь, что и попытались в своих переводах отразить Гарнетт и Фелл: «You spout some

*rigmarole* like a regular Cicero at the grave», где *rigmarole* равносильно русскому «пустая болтовня, вздор, канитель» [5]; и «Spout some of your Ciceronian *hyperboles* over his grave». В обоих случаях, не смотря на удачную попытку передать смысл, искажена форма подачи и нарушено образное восприятие говорящего.

В заключении отметим, что А.П. Чехова считается одним из самых популярных русских классиков, переведенных на разные языки мира. Но при всем многообразии переводов его произведений, Чехов был разочарован. В письме С.И. Шаховскому от 10 октября 1902 года он писал: «...переводчиков очень много..., я много получал писем (с просьбой о разрешении перевести), на многие отвечал, некоторые оставлял без ответа; видел я много переводов с русского — и в конце концов пришел к убеждению, что переводить с русского не следует...» [4, с. 791].

История переводов произведений Чехова на иностранные языки продолжается и сегодня, оставаясь краеугольным камнем в практике и теории литературного перевода. «Понять, чтобы перевести» – основная задача любого переводчика. Он должен преодолевать когнитивный диссонанс, проникать в пространство переводимого дискурса, постигать смысл от целого к частному и наоборот. Погружаясь от формы к содержанию и от содержания к форме, переводчик должен не упустить мельчайших деталей, которые зачастую помогают понять смысл. В итоге понимание текста предполагает возможность понять произведение так, как понимал его автор, то есть вжиться в чужую культуру, проникнуться чужими идеями, отказавшись от своей индивидуальности, перевоплотиться в автора» [6, с. 1203].

### Список литературы

1. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка [Текст] : в 4 т. / В. И. Даль. – М. : Прогресс, 1994. – 4 т.
2. Колшанский, Г. В. Объективная картина мира в познании и языке [Текст] / Г. В. Колшанский. – М. : Наука, 1990. – 128 с.
3. Кунин, А. В. Англо-русский фразеологический словарь [Текст] / А. В. Кунин. – М. : Русский язык, 1984. – 944 с.
4. Мирзабаева, А. М. Переводы произведений Чехова на иностранные языки [Текст] / А. М. Мирзабаева // Молодой ученый. – 2015. - № 4. – С. 787-792.
5. Новый большой англо-русский словарь [Текст] : в 3 т. / под ред. Ю. Д. Апресян, Э. М. Мельникова и др. – М. : Русский язык, 1993. – 3 т.
6. Тюрнева, Т.В., Н.В. Шурик Геополитика и перевод [Текст] / Т.В. Тюрнева, Н.В. Шурик // В мире научных открытий. Социально-гуманитарные науки. – Красноярск: Научно-инновационный центр, 2015. – № 7.3(67). – С. 1202-1212.
7. Чернышева, И. Н. Некоторые проблемы перевода фразеологических единиц на иностранный язык (на материале ранних рассказов А.П. Чехова) [Текст] / И. Н. Чернышева // Вестник Таганрогского института имени А.П. Чехова. – 2007. - №2. – С. 95-99.
8. Чехов, А. П. Собрание юмористических рассказов в одном томе [Текст] / А. П. Чехов. – М. : Эксмо, 2016. – 832 с.
9. Chekhov, A. Collected Works in five volumes [Text] / A. Chekhov. – Moscow, Russia. : Raduga Publisher, 1988. – 5 v.
10. Longman Dictionary of English Idioms [Text] – London : Addison Wesley Publishing Company, 1987. – 408 p.

## HOW TO BOOST THE GAME: ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА АНГЛИЙСКОГО СЛЕНГА (НА ПРИМЕРЕ ВИДЕОИГРЫ WATCH\_DOGS 2)

**Пегов Р.И., Тюрнева Т.В.**

Иркутский государственный университет, г. Иркутск

Сленг позволяет в наиболее полной степени познать языковую картину мира носителей любого языка, поскольку является отражением этнокультурных особенностей и менталитета его носителей. Сленг представляет собой «живой», неформализованный язык, и часто перевод сленга есть не что иное, как обогащение языка посредством заимствования элементов другой культуры.

Существует немало научных определений сленга. В российском языкознании чаще всего приводится определение В.А. Хомякова: «Сленг – это относительно устойчивый для определённого периода, широко употребительный, стилистически маркированный (сниженный) лексический пласт (имена существительные, прилагательные и глаголы, обозначающие бытовые явления, предметы, процессы и признаки), компонент экспрессивного просторечия, входящего в литературный язык, весьма неоднородный по своим истокам, степени приближения к литературному стандарту, обладающий пейоративной экспрессией» [2, с. 22].

Исходной точкой для перевода сниженной лексики следует считать поиск в качестве возможных аналогов элементов в языке перевода. Преимущество этой стратегии перевода заключается в том, что подобными аналогами обладает практически любой развитый язык. Однако нельзя отрицать, что перевод английского сленга представляет сложность, поскольку категории, составляющие сниженную лексику, тесно связаны с просторечием и часто переходят в раздел обцененной лексики.

Перевод сленга может осложняться временным фактором, этот пласт лексики подвержен скоротечным изменениям, так как является средством самовыражения современного поколения молодых людей. мода, достижения технического прогресса и заимствования из других языков заставляют сленг развиваться, отсюда неверно подобранное соответствие может обернуться переводческой ошибкой, нарушением нормы адекватности: так, например, обращение «hey, dude!» уже неуместно переводить с помощью лексем «пацан», «парень». Вариант «чувак» также постепенно выходит из употребления, уступая место актуальным сленговым выражениям: «брат», «бро».

Вопрос перевода сленга на данном этапе развития современного глобализованного общества стоит особенно остро, поскольку зарубежные медиапродукты – фильмы, сериалы и видеоигры, вошедшие в повседневную жизнь и ставшие неотъемлемой частью досуга современного человека, изобилуют подобными выражениями, от передачи которых зависит не только качество новых медиа, но и успех восприятия культуры в целом.

В данной статье рассмотрены способы передачи сленга на примере популярной видеоигры Watch\_dogs 2, в центре сюжета которой группа хакеров, бросивших вызов всемогущей корпорации, беспринципно вторгающейся в личную жизнь каждого, преследуя не только меркантильные цели, но и стремясь получить тотальный контроль над жизнью людей. Речь героев наполнена сленговыми выражениями, которые были старательно переданы локализаторами, что, к слову, является редкостью в современной игровой индустрии, однако как нельзя лучше иллюстрирует возможные способы передачи сленгизмов.

До сих пор не определена четкая стратегия перевода сленга, что позволяет говорить о вариативности передачи элементов зарубежной культуры и использовании различных трансформаций при переводе. Достижение экспрессивности при переводе опирается на образность, остроумие и неожиданность. Особенно яркой экспрессивной окраской сленга можно добиться с помощью форенизации и транслитерации: «We spent all night modifying our app so you can get followers to download the app» – «Мы всю ночь провозились со своей софтиной, чтобы фолловеры смогли ее скачать».

Имея эквиваленты в русском языке, транслитерированные лексемы «софт» и «фолловер» уже закрепились в современном молодежном сленге и позволяют передать атмосферу оригинального высказывания, не лишая высказывание эмоциональной окраски.

В сленговых лексических единицах обязательно присутствуют все типы коннотаций: эмоциональный компонент и в большинстве случаев иронический, рассмотрим следующий фрагмент дискурса:

Оригинал	Перевод
«And the others are Ok with this? They will be, I've got a nice smile».	«И что, все согласились? Конечно! Я же «обаяшка»!

Сохранение в переводе «Ok», несмотря на то, что данное сокращение активно вошло в повседневный разговорный язык, является неуместным, поскольку его придется сочетать с глаголом-связкой «to be»: «And the others are Ok with this?». Переводчик, применив целостное преобразование, верно передал суть высказывания. Доместикация при переводе второго предложения превратила словосочетание

«nice smile» в яркое и уместное молодежное выражение «обаяшка», тем самым обогатив перевод и сохранив иронию в высказывании.

Мы уже упомянули, что сленг достаточно быстро изменяется в связи с развитием современного общества. Приведем пример высказывания во время сцены, в которой главным героям не терпится увидеть новый трейлер фильма про хакеров, главную роль в котором играет их кумир детства.

Оригинал	Перевод
«Have you seen it yet? No man, I have waited for you».	«А ты его уже видел? Не, чел, тебя ждал».

У слова «man» нет значения «чел», которым обладают слова «dude» и «homie». Переводчик использовал целостное преобразование, чтобы достичь высокой адекватности перевода. Следует отметить уместность выбора данной лексической единицы и полное соответствие современному молодежному сленгу. Перевод данной лексемы «человек» или «парень» не может полностью соответствовать норме адекватности и потеряет коммуникативную составляющую сленгового выражения, тем самым нейтрализует его.

Также прием целостного преобразования был использован при работе с фрагментом, в котором главный герой попадает в одну из потаенных комнат местного аналога компании «Google» и обнаруживает в ней гигантского робота-паука.

Оригинал	Перевод
«Guys, I can't even... I can't even...»	«Черт, чуваки, охренеть... охренеть»

При переводе данного фрагмента была использована обценная лексика для того, чтобы максимально точно передать экспрессивно-оценочную окраску современного сленга. Буквальный перевод данного высказывания не позволяет достичь эквивалентности на уровне содержания.

Следующий пример иллюстрирует способность переводчика отойти от стандартного клишированного перевода выражения «he is cool».

Оригинал	Перевод
«Look, you know what? It does not even matter, he is cool».	«Знаете, это не важно! Он с нами».

Данный пример взят из сцены, в которой главный герой объясняет своей команде, почему он привел «чужака» в их тайное убежище. Переводчик верно понял контекст ситуации, отказавшись от распространенного варианта перевода «он крутой» и предлагает реципиенту результат целостного преобразования.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод о том, что сленг на сегодняшний день остается довольно сложным и малоизученным разделом в контексте теории перевода. «Это объясняется как многогранностью понятия сленг, так и отсутствием традиции литературного перевода данного пласта лексики в российской переводной практике. Таким образом, переводчик является в полной мере проводником культур, связующим звеном между иностранным автором и российским реципиентом, его роль в процессе культурного обмена не может быть переоценена» [4, с. 135]. При переводе могут использоваться различные стратегии и трансформации, универсального правила для перевода сленга не существует. При переводе сленга перед переводчиком стоит цель соответствовать актуальному языку молодого поколения, передать иронию и эмоционально-оценочную окраску высказывания. В этой связи при переводе видеоигр используются такие трансформации, как доместикация, эмфатизация, транслитерация и целостное преобразование, это позволяет обеспечить коммуникативный эффект и сделать язык видеоигры привлекательной для русскоязычной аудитории.

### Список литературы

1. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода (проблемы переводоведения в освещении зарубежных ученых): учебное пособие. М. : ЧеРо, 1999. – 136 с.
2. Хомяков В.А. Введение в изучение сленга – основного компонента английского просторечия. – Изд. 2-е. – М. : КД «ЛИБРОКОМ», 2009. – 104 с.

3. Хомяков В.А. Три лекции о сленге: Пособие для студентов педагогических институтов. – Вологда, 1970. – 62 с.
4. Шурупова М.В. Проблематика английского сленга в аспекте теории перевода // Вестник МГОУ. Сер.: Лингвистика. – М.: Изд-во МГОУ, 2010. – № 4. – С. 130–135.
5. Partridge E. Usage and abusage: dictionary of British slang. London: penguin books, 1977. – 379 p.
6. Partridge E. Slang Today and Yesterday. London: Routledge and Kegan Paul, 1979. – 190 p.
7. Sornig K. Lexical innovation: a study of slang, colloquialisms and causal speech. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1990. – 117 p.

## СРАВНЕНИЕ ПЕРЕВОДОВ СТИХОТВОРЕНИЯ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА "ВЫХОЖУ ОДИН Я НА ДОРОГУ"

**Рогозина Е.О.**

**Научный руководитель Амалбекова М.Б.**

Евразийский Национальный Университет, Республика Казахстан, г. Астана

Аннотация. Данная статья посвящена переводу стихотворения известного русского писателя и поэта Михаила Лермонтова "Выхожу один я на дорогу" на английский язык. Переводы выполнены двумя авторами, поэтому происходит сравнение не только оригинала с переводом, но и двух переводов между собой, выделению их особенностей в парадигме основных тенденций переводов поэзии Лермонтова на английский язык.

Ключевые слова: Лермонтов, поэзия, переводы.

Известный русский критик В.Г. Белинский говорил: «Очевидно, что Лермонтов - поэт совсем другой эпохи и что его поэзия – совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества». Действительно, стихи одного из величайших представителей русской литературы и поэзии М.Ю. Лермонтова - это одно из главных достояний русской культуры.

Одним из программных произведений русского поэта является стихотворение "Выхожу один я на дорогу", написанное в 1841 году, за несколько месяцев до роковой дуэли поэта. Это стихотворение, в отличие от его ранней поэзии, наполнено, скорее, светлой грустью, нежели глубоким отчаянием, так присущим его творчеству. Но, как и в юношестве, Лермонтов по-прежнему испытывал всепоглощающее чувство одиночества.

В данной статье мы хотим представить сопоставительный анализ перевода этого стихотворения на английский язык. Первый известный перевод был опубликован Юджином К. Кейденом в 1965 году [1], американцем русского происхождения, занимавшегося переводами русской поэзии в целях оттачивания навыков английского. Кейден, будучи представителем русской культуры, очень бережно отнесся к звучанию этого стихотворения и воссоздал его во всех подробностях, потому во многих моментах имеет место быть буквальный дословный перевод. По этой причине мы отказались от идеи сравнивать перевод Кейдена с другими вариантами.

Для анализа мы взяли два наиболее известных перевода, выполненных известными переводчиками русской поэзии Евгением Соколовским (Yevgeny Sokolovsky) и Евгением Бонвером (Yevgeny Bonver).

Существуют различные мнения о том, возможен ли действительно полноценный перевод русских стихов на английский язык, сохраняющий не только парадигму оригинального стихотворного слога, но и передающий весь смысл, вкладываемый автором. Большинство переводчиков склоняются к тому, что в абсолютной точности передать стихотворение с русского на английский язык невозможно. По этой причине существуют разного рода компромиссы, а именно: необходимо расставить приоритеты, отбирая то, что на профессиональный взгляд переводчика кажется первостепенным, жертвуя остальными аспектами.

Другой взгляд на переводы именно стихотворений М.Ю. Лермонтова на английский язык состоит в том, что достаточно сложно передать именно образ лирического героя - "лишнего человека", который красной нитью проходит через все его творчество. Для абсолютной передачи смысла, вкладываемого автором, переводчику необходимо знать не только биографию Лермонтова, так как в большинстве своем его творчество проходит под влиянием собственного жизненного опыта и является автобиографичным, но и его поэзию, анализируя строку за строкой, улавливая настроения, аллегории, антитезы и контрасты.

Ольга Седакова, являясь переводчиком преимущественно произведений стихотворной формы, говорит: "Для того, чтобы перевести одно стихотворение, мне нужно как можно больше прочесть других стихов этого автора, а если он писал и теоретическую прозу, я должна знать и ее, т. е. представлять себе его общий творческий образ"[2]. И это ее высказывание является достаточно четким описанием всего того трудоемкого процесса, который предстоит проделать переводчику для получения профессионального и точного перевода стихотворения. Например, зная, что Лермонтов вдохновлялся стихотворением "На выбор своей гробницы" Ронсара, можно уловить и потрясающую интонацию, всецело передающую не только угасание жизненных сил лирического героя, но и надежду на утешение.

Вспоминаются слова Ивана Бунина: "Всю жизнь я думал, что наш лучший поэт - Пушкин, а теперь я знаю, что это - Лермонтов". [3] Такая высокая оценка является еще одним показателем не только уникальности стихотворного таланта М. Ю. Лермонтова, но и дополнительная планка для переводчика.

В стихах Лермонтова всегда есть особые фразы, слова, образы, характеризующие именно его произведения. Через интонацию, тональность, знаковые особенности стихотворения стиль Лермонтова становится узнаваемым. В этом состоит проблема переводов его произведений - передача атмосферности каждой отдельно взятой строфы, необходимости перевоплощения в самого автора, ощущение его подачи и передать это средствами другого языка, в другое языковое пространство.

Евгений Соколовский, имеющий большой опыт переводов русской литературы на английский язык, подтверждает эту систему разграничения главных и второстепенных составляющих стихотворения: "Так, например, переводя "Парус" Лермонтова, я, в первую очередь, старался сохранить образную систему стихотворения, а в переводе "Утёса" - тонкую канву оригинала." [4]

Первая строфа анализируемого стихотворения м. Лермонтова была даже особенно отмечена Л.Н.Толстым, которого особенно впечатлило описание кавказского пейзажа.

Первую строку, которая и дала название стихотворению, каждый переводчик интерпретировал по-своему. НАПРИМЕР, Е.Соколовский представил его как "*I'm alone on the path just taken*", подчеркивая момент фактического нахождения на дороге, Е.Бонвер же дает практически дословный перевод "*I come out to the path, alone*", вынеся лишь *alone* в постпозицию для сохранения рифмы. Примечательно, что оба переводчика единодушны в применении лексемы "path", а не более привычной «goad» в значении "дорога". В переводе Е. Соколовского особенный акцент направлен именно на момент одиночества, переводчик даже решил опустить глагол «выхожу», что усилило ощущение тоски и терзаний автора.

Последующие строки первой строфы "*Сквозь туман кремнистый путь блестит; Ночь тиха. Пустыня внемлет богу*" [5] Е. Соколовский перевел как "*Glittering, it stretches through the fog; Quiet night. All harkens to the Creator*" [6], опустив прилагательное «кремнистый», а для полной передачи атмосферы /МОТИВА КАКОГО?ЧЕГО??? использовал старобиблейский глагол "to hark", что означает "слушать", "внимать". Более того, в своем переводе автор использовал грамматическую замену, преобразовал глагол «блестит» в деепричастие «glittering» и добавив глагол «stretches» в значении «простирается», тем самым изменив саму структуру предложения из простого неосложнённого предложения в простое предложение, осложненное деепричастием. Также интересно то, что для перевода понятия "пустыня" был использован прием генерализации и конкретное существительное было заменено обобщающим местоимением "all". Это можно объяснить многозначностью этой лексемы, имеющей значения и «desert» - «пустынная местность», и «solitude» - «уединение». На мой взгляд, такой перевод был верным решением, потому что можно предположить, что Лермонтов подразумевал именно значение одиночества, всю тоску и запустение, как внутри самого человека, так и творимую им, нежели просто характеристика безлюдного пространства. Во многих его произведениях, пустыня ничто иное, как аллюзия на пустую жизнь человека в современном обществе, отсутствие духовности. К примеру, в его шедевре «Герой нашего времени» Печорин тоже плакал на безлюдье, в «пустыне», когда потерял Веру, оставшись один в «пустынном обществе». Другой пример – стихотворение «Утес», где он «одиноко стоит в пустыне». По этим двум примерам, можно сделать вывод о глубоком смысле, который вкладывал автор в понятие «пустыня».

В варианте перевода Е. Бонвера рассматриваемые две строки поменялись местами (т.е. использован прием перестановки), вероятно, для сохранения рифмической составляющей:

*«Night and wildness are referred to God,  
Through the mist, the road gleams with stone»* [7]

Кроме того, в переводе опущено краткое прилагательное "тиха", являющегося в русском тексте составным именным сказуемым (Ночь тиха), а для перевода лексемы «пустыня» использован вариант «wildness» (см. Словарь 'пустыня, дикая местность'). Е.Бонвер также использовал грамматическую замену,

объединив два простых предложения оригинала (*Ночь тиха. Пустыня внемлет богу*) в одно *Night and wildness are referred to God*. В результате такого перевода получилось, что ночь и пустыня внемлют Богу (имена существительные *Night* и *wildness* объединены сочинительным соединительным союзом *and*).

Оба переводчика не придали особого значения такой детали, как эпитет «кремнистая дорога», хотя многие литературоведы при анализе стихотворения акцентируют особое внимание именно на этой подробности, называя ее краткой и изумительно точной. Оба переводчика в данном случае сфокусировались на лирической составляющей строки, задвинув художественные детали на второй план, хотя именно в этом слове как в отсылке к сложности пути, к пейзажам Кавказа, к жизненным неудачам и состоит уникальность первой строфы. До Лермонтова, по мнению литературоведов, ни один поэт не мог придать такой глубокий и разносторонний смысл в употреблении данного словосочетания.

Примечательны различные варианты перевода лексемы «туман». Если Е. Соколовский выбирает для ее перевода английское «fog», что в большей степени характеризует густой туман и мглу [8], то Бонвер использует лексему “mist”, которая обозначает легкий туман, пасмурность, слабую дымку [9]. По этому примеру ясно видно, насколько различно может быть восприятие того или иного слова в стихотворении разными людьми, и, соответственно, по-разному интерпретировано.

Стоит обратить внимание и на перевод слова «бог». М.Ю. Лермонтов, будучи религиозным человеком, присутствие бога внедряет сразу же, со второй строки, определяя его несомненную важность. Е.Соколовский выбирает сдержанный перевод – «creator» (‘творец, создатель’) [10], в то время как Е.Бонвер предлагает более религиозный вариант – «God» (‘бог’) [11].

Лермонтов всегда уделял особое внимание в своем творчестве такому небесному светилу, как звезда. Достаточно вспомнить его стихотворения «Небо и звезды» или «Вверху горит одна звезда». Описание звезды - своеобразная «визитная карточка» поэта, напоминание о его поэзии в отроческие и более юные годы. Более того, и по сей день звезды являются одним из главных символов романтических произведений. В анализируемом стихотворении также не обошлось без упоминания о звездах, которое содержится в строке "И звезда с звездой говорит." Е.Соколовский перевел ее "And two stars begin a dialogue", что является более официальным, сдержанным, сухим переводом по сравнению с лирическим, романтическим "Stars are speaking in the shining lot" Е. Бонвера, передавшего атмосферу стихотворения в стилистической форме, присущей оригиналу посредством добавления «in the shining lot», тем самым не только увеличивая размер строки для сохранения стихотворного слога, но и позволив читателю проникнуться лирическими веяниями.

Рассмотрим следующую строфу:

*"В небесах торжественно и чудно!*

*Спит земля в сияньи голубом...*

*Что же мне так больно и так трудно?*

*Жду ль чего? жалею ли о чём?"*

В этом четверостишье мы видим антитезу - противопоставление прекрасного, величественного неба и страдания одинокой души в пустыне, чей взгляд устремлен в небо, к Богу в поисках успокоения и ответов. Такой контраст мог быть менее примечательным, будь он привычной полярностью – низкая земля и высокое небо, однако у Лермонтова иное представление – страдающий герой «в пустыне» и «голубое сияние» земного шара в целом.

Интересен и тот факт, что как раз благодаря этой строчке, стихотворение «Выхожу один я на дорогу» вызвало особый ажиотаж после первого полета в Космос Ю. Гагарина: первое, о чем он упомянул, рассказывая о виде Земли из космоса, было сочетание «голубая дымка».

Для передачи смысла наречий "так больно" и "так трудно" в третьей строке оба переводчика используют устойчивое выражение "heavy heart" - "тяжело на сердце". Е. Бонвер же добавляется еще прилагательное "pined" – от глагола “pine” - ‘чахнуть, томиться’ [12], что еще более усиливает значение боли и одиночества, безысходности.

Именно в последних двух строках второй строфы выражено особое напряжение стихотворения, конец повествования и начало душевного подъема, раскрытие истинных терзаний автора.

В последней строке второго четверостишья Е.Соколовский использовал практически дословный перевод: "Do I hope? Or do I have regrets?", в то время как Бонвер передал смысл в более поэтичной форме: "Is it waiting or regretting plight?", добавив plight - "трудное положение", что придает дополнительный оттенок трагизма. Оба перевода не в полной мере передали пример вопросов к себе, где присутствует необходимость быть услышанным и особая экспрессия.

Третья строфа стихотворения:

*«Уж не жду от жизни ничего я,  
И не жаль мне прошлого ничуть;  
Я ищу свободы и покоя!  
Я б хотел забыться и заснуть!».*

В этом четверостишье особенно чувствуется вся боль и тоска героя. Тон переходит буквально на шепот, обилие шипящих и их аллитерации создают ощущение затихания стихотворения и являют совершенно иную картину – диалог с собой. Именно здесь можно ощутить тождество между ним и Печориным, страждущим и клеймённым вечным штампом "лишний человек". Если в первых строках строфы оба переводчика предоставили схожие варианты, то последние Соколовский перевел как "I seek freedom and repose, while longing To obtain them in a sleep withal!", применив принцип замещения в последней строчке. Примечательно, что Бонвер также выбрал "freedom and repose" в своем варианте перевода, но следующая строка переведена практически дословно, "I would fall asleep and all forget..", изменен лишь порядок слов в предложении для сохранения рифмы.

При переводе следующей строфы  
*«Но не тем холодным сном могилы...*

*Я б желал навеки так заснуть,  
Чтоб в груди дремали жизни силы,  
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;»*

Соколовский опустил прилагательное "холодный" и перенес глагол "желал" со второй строки оригинала в первую строчку строфы, используя при этом фразовый глагол "crave for", имеющий более книжное значение "возжелать" [13], что отлично отражает высокий слог оригинала. Также применена такая переводческая трансформация, как добавление "нежели жить": "I would rather fall asleep, yet live".

В следующей строке переводчик Соколовский применил перестановку слов в предложении:

*"For my dormant chest might keep its vigor,  
For my dormant chest might mutely heave"*

Интересен также перевод фразы "жизни силы" - "vigor", которое берет свое начало еще с латыни и обозначает "жизнь, активность, силу". Наречие "тихо" Соколовский перевел как "mutely", что больше переводится как "безмолвно", нежели имеет отсылку к медленности. Больше думается, что именно бесшумность имела в виду в оригинале, которую можно было бы интерпретировать при прочтении. Само слово "грудь" предстает не просто как "chest", а "dormant chest", где прилагательное переводится как "находящийся в состоянии покоя", что помогает увеличить длину строки и придает дополнительную долю романтизма.

Е.Бонвер при переводе этой строфы применил перестановку строк в стихотворении:

*I would like to fall asleep forever,  
But without cold sleep of death:  
Let my breast be full of dozing fervor  
For the life, and heave in gentle breath;*

В его версии строфа начинается с "I would like to fall asleep forever", что является гармоничным продолжением третьего четверостишья, последняя строка которой начиналась с оборота "I would.." **ВЫ НЕ ПРИВЕЛИ ПЕРЕВОД ВСЕЙ СТРОФЫ ОБОИХ ПЕРЕВОДЧИКОВ, ПОЭТОМУ ТРУДНО СЛЕДИТЬ ЗА ВАШИМ АНАЛИЗОМ.** Первая строка оригинала перемещается на вторую строчку в переводе Бонвера, где переводчик заменил лексему "могила" на "смерть" - "death", а сочетание "жизни силы" превратилось в "dozing fervor", что больше означает "дремлющий пыл". Последнюю строку автор перевел как "For the life, and heave in gentle breath", немного отойдя от дословного перевода.

В первой строке последнего четверостишья *«Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,*

*Про любовь мне сладкий голос пел,  
Надо мной чтоб вечно зеленея  
Тёмный дуб склонялся и шумел»*

Соколовский применил принцип генерализации, предложив вместо "всю ночь, весь день" наречие "forever", имеющего значение 'навсегда, навечно' [14], а также замещения, упростив сочетание "мой слух лелеял" на "with joy listen" – "слушать с наслаждением/радостью" Эпитет "Сладкий голос" он переводит как "gentle voice", что означает 'мягкий, кроткий' [15]. Также поменялись местами 3-я и 4-я строки, что помогло выдержать логическую целостность и сохранить устойчивый порядок слов в предложении – подлежащее и сказуемое находятся перед второстепенными членами предложения в его переводе. Также, помимо

трансформации деепричастия "вечно зеленея" в прилагательное "always green", Соколовский добавил еще одно описание - "blissful" - "блаженный". Опущен глагол "склонялся" и эпитет к дубу – «темный».

Е. Бонвер переводит, в свою очередь, сочетание "сладкий голос" как "enchanting voice", что означает 'очаровывающий, очаровательный голос'. Примечательно то, что оба переводчика добавили свое видение в перевод этого словосочетания: если у Соколовского он является отсылкой в большей степени, к голосу возлюбленной «gentle voice», то Е. Бонвер придает нечто магическое, волшебное, очаровывающее, стирая грань между существующим голосом и ангельским пением. Е. Бонвер также выполняет фактически дословный перевод первых двух строк. "Вечно зеленый" в его интерпретации - "evergreen", что более соответствует ритму стихотворения и может также переводиться как «бессрочный, неувядающий».

Переводчики не применяли генерализацию к «дубу», переведя как «oak tree» и просто «oak», что является особым показателем профессионализма переводчиков, ведь дуб – это любимейшее дерево Лермонтова, связанное с представлениями о долгосрочном, вечном. Е. Соколовский при переводе опустил определение «темный», хотя именно оно является одновременно отсылкой и к мраку всей ситуации, и к многовековой жизни дерева. Е. Бонвер использовал прилагательное «shady», которое имеет значение «тенистый, неясный, сомнительный».

Разумеется, произведения М.Ю. Лермонтова - ярчайший образец классики русской поэзии, и перед переводчиком также встает вопрос о том, как быть с рифмой, принимая во внимание тот известный факт, что длина среднего русского слова состоит из 3-4 слогов, в то время как английское имеет от 1 до 2 слогов в среднем, что, как правило, обозначает то, что перевод на английский язык просто не заполнит строку текста оригинала и в этом случае переводчику необходимо добавить детали, вписывающиеся в концепцию не только самого стихотворения, но и подходящего по размеру в строку. Е. Соколовский, как мы видели выше, больше стремился передать дословный смысл стихотворения, стремясь максимально избежать обилия переводческих трансформаций, вместе с тем сохраняя рифму и слог. Он утверждал, что рифмовать в английском языке "крайне трудно", добавляя "но не невозможно!". У Е. Соколовского мы чаще видим частичную рифму, например, в переводе первого четверостишья вторая и четвертая строки зарифмованы. Также стоит отметить, что Соколовский, благодаря такой позиции, передал эстетический вид оригинального произведения. Е. Бонвер же действовал смелее, воссоздав полноценное лирическое стихотворение с обязательным присутствием рифмы в каждой строфе, сохранив именно стилистические особенности оригинала. Е. Бонвер в некотором смысле является в своем переводе поэтом, потому что он создал на базе уже существовавшего стихотворения уникальное и собственное его видение, внося некоторые изменения.

Вспоминается высказывание Роберта Фроста "Поэзия - это всё, что теряется в переводе" [16]. И все же, проанализировав оба перевода, какими бы разнящимися по выбору слов, эпитетов, стилистике они не были, я считаю, что оба они были выполнены успешно и, проанализировав оба перевода, я бы назвала перевод Соколовского более точным, лаконичным и обоснованным, так как он максимально близок к оригиналу, хотя и в некотором смысле упрощен и лишен атмосферы тех страданий, о которых повествуется. В переводе Бонвера чувствуется опыт, лингвистическое чутье к деталям, гармония стихотворения, но в сравнении с оригиналом прослеживается неполная концепция перевода с добавлениями автора. Оба перевода ни в коей мере не противоречат смыслу и настроению стихотворения.

Оба варианта находятся на вершине художественного перевода поэзии и показывают высокий уровень мастерства переводчиков.

### Ссылки

1. Mikhail Lermontov, *The Demon and Other Poems*. Trans. by Eugene M. Kayden. (Yellow Springs, Ohio: The Antioch Press, 1965) 103
2. Ольга Седакова: стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей, 2017, 211
3. Адамович Г. В. Сомнения и надежды. С. Федякина. - М.:ОЛМА-ПРЕСС, 2002, 127-128
4. Журнал "Стороны Света", Выпуск №4
5. М. Ю. Лермонтов, *Выхожу один я на дорогу* (сборник), М.:Эксмо, 2014, 53
6. Журнал: Слово\Word 2007, 56
7. [http://www.poetryloverspage.com/poets/lermontov/i\\_come\\_out\\_to\\_path.html](http://www.poetryloverspage.com/poets/lermontov/i_come_out_to_path.html)
8. <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fog>
9. <http://www.wordreference.com/enru/mist>
10. <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/creator>

11. <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/god>
12. <http://www.babla.ru/английский-русский/pine>
13. <http://www.multitran.ru/c/m.exe?CL=1&s=crave+for&l1=1>
14. <http://www.multitran.ru/c/m.exe?CL=1&s=forever&l1=1>
15. <http://www.multitran.ru/c/m.exe?l1=1&l2=2&s=gentle%20voice>
16. [https://ru.wikiquote.org/wiki/Роберт\\_Фрост](https://ru.wikiquote.org/wiki/Роберт_Фрост)

## СЕКЦИЯ №20.

### РОМАНСКИЕ ЯЗЫКИ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.05)

#### ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПРОСОДИИ И СИНТАКСИСА В ПРОЦЕССЕ РЕАЛИЗАЦИИ СВЯЗЫВАНИЯ БЕЗ СЦЕПЛЕНИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ

Цыпина И.А.

Московский Государственный Университет имени М.В.Ломоносова, г. Москва

Явление связывания (*liaison*) в современном французском языке может быть реализовано двойственным образом. В первом случае конечный непроносимый согласный, становясь проносимым, связывается с первым гласным звуком следующего слова: **il est[t]\_aussi**, во втором - конечный согласный произносится, однако отделяется от следующего слова паузой: **il est[t] / aussi**. Однако если первый случай произнесения, являясь классическим примером связывания, давно и подробно изучен такими фонетистами, как Леон [7], Соважо [12], Коэн [4] и другими, то второй долгое время не был подвергнут хоть сколько-нибудь значительному фонетическому и фонологическому анализу, вплоть до исследования Анкревэ [5], который, проанализировав экспериментальный корпус из 8000 случаев реализаций связывания (обязательного и факультативного) в публичной речи политических деятелей 20 -70х годов прошлого столетия (таких, как Ф.Миттеран, Ж.Помпиду, Ш.де Голль, Л. Блюм, В. Жискара д'Эстен и др.) , описал и ввел в обращение термин *связывание без сцепления* (далее СБС), показав, что механизм связывания больше не является единообразным и категоричным. Кроме того, было показано, что частотность реализации связывания и, в частности, СБС зависит скорее от уровня образованности (*liaison* всегда считалось маркером письменной речи), от способности адаптировать речь к восприятию той аудитории, к которой обращается в данный момент говорящий, чем от его социального происхождения и индивидуальных особенностей произношения. Вместе с тем, СБС оказалось более всего присуще так называемому высказыванию косвенного порождения (*message de stimulation indirecte* в терминологии Ж. Пейтара) [10], то есть со зрительной опорой на письменный текст.

В последние несколько десятилетий феномен СБС из единичных случаев употребления превратился в довольно распространенное явление и развился в публичной речи не только политиков, но и журналистов, теле-, радиоведущих и критиков, что нашло отражение в работах Леона [8], Плена [11], Морена [9], Вокье [13], Була де Марей [3], Адда-Деккер [1] и др. Целью нашего исследования было описание всех случаев и классификация реализаций СБС, а также выявление и анализ способов взаимодействия просодии и синтаксиса при реализации СБС в речи политических деятелей конца 20 - начала 21 века.

Корпус исследования составили записи двадцати публичных выступлений, дебатов и интервью Марин Ле Пен (2013-2014 гг), Сеголен Руаяль (2011 - 2014гг) и Жака Ширака (1996 - 2011гг) общей длительностью 8 часов 30 минут. После выявления и фиксации всех случаев СБС была предпринята попытка выделения и классификации морфо-синтаксических контекстов при его реализации.

#### I Группа глагола

На первом месте по частотности стоит глагол *être*, преимущественно в третьем лице единственного и множественного числа, поэтому было решено вынести это отдельным пунктом классификации.

- Глагол *ÊTRE*, стоящий перед

- прилагательным: *il est[t] / évident* [MLP I]

- наречием:

образа действия: *quand on est[t] /ensemble* [JCH VII]

времени: *je suis* / [z] **aujourd'hui** son successeur [JCH II]

количественным: *il est*[t] / aussi [MLP VIII]

- существительным с неопределенным артиклем: *c'est*[t] une décision prise [MLP VIII]
- причастием прошедшего времени: *elles se sont*[t] / engagées [SR II]
- Глагол, стоящий перед
- наречием образа действия: *nous le ferons*[z] / ensemble [JCH III]
- прилагательным: *qu'ils se sentent*[t] éloignés du vote [SR III]
- предложной группой: *je crois*[z] / à la patience [JCH IV]
- Две глагольные формы  
*nous savons*[z] / humaniser [JCH III]
- Безличный оборот **IL FAUT**  
qu'il faut[t] éviter [JCH III]

## II Группа наречия

В данной группе можно выделить следующие морфо-синтаксические контексты.

- наречие образа действия+ причастие прошедшего времени  
*un vœux* / **clairement**[t] / exprimé [JCH VII]
- наречие интенсивности + причастие прошедшего времени  
*cette France rurale* / qu'il a **tant**[t] / aimé [JCH II]
- связочное наречие+ прилагательное  
*elle est* **pourtant**[t] / indispensable [JCH VII]
- прилагательное+ наречие образа действия  
**fort**[t] / heureusement [MLP VI]

## III Группа имени существительного

- существительное + прилагательное  
*des réformes* / [z]**importantes** [JCH I]
- существительное + определенный артикль  
*qui a créé* **les**[z] / eurojobs [MLP VI]

## IV Предложная группа

- временной предлог + имя существительное с неопределенным артиклем  
**depuis**[z] / un quart de siècle [JCH VII]
- предложная конструкция  
**conformément**[t] / à l'esprit [JCH VII]
- союз + предлог  
**quand**[t] + à chaque instant [MLP IV]
- союз + местоимение  
*mais* **quand**[t] / on veut réduire [SR I]

Помимо случаев, описанных выше, нами были отмечено довольно значительное количество так называемого *консонантного связывания*, в терминологии Анкревэ, то есть явления, при котором конечный (непроизносимый) согласный произносится перед начальным согласным следующего слова, при этом между двумя словами делается пауза.

*pour ce qui sont*[t] / dans / en concurrence [MLP V]

*qu'ils ont*[t] / depuis [MLP V]

*et c'est*[t] / tout le sens / de mon combat [MLP IX]

*ils ont*[t] / manifesté leurs contentements [JCH VII]

**quand**[t] / la autorité / a été créée [JCH VII]

*moi quand*[t] / mon gouvernement a été formé [JCH VII]

*la puissance publique quand*[t] / Les Français [SR II]

**quand**[t] / les gens se détournent des urnes [SR IV]

Для наглядности мы отразили частотность и удельный вес всех вышеперечисленных морфо-синтаксических контекстов в речи каждого из исследуемых политических деятелей в сводной таблице.

**Таблица 1. Морфо-синтаксические контексты реализации СБС в речи политических деятелей (%)**

Морфо-синтаксические контексты	Мартин Ле Пен	Сеголен Руаяль	Жак Ширак
Группа глагола	60	35	60
Группа наречия	15	35	17
Группа имени существительного	3	0	7
Предложная группа	12	15	4
	10	25	12

Полученные данные наглядно демонстрируют, что механизм СБС наиболее частотен в группе глагола, особенно в случае комбинации глагола être с другими частями речи. На втором месте идет группа наречия, на третьем - предложная группа.

Далее мы попытались установить корреляцию между морфо-синтаксическими контекстами реализации СБС и типом просодического выделения его фонетического механизма. Напомним, что существует два способа выделения: *выделительное (экспрессивное) ударение* или *присутствие элементов хезитации*. Полученные данные нашли свое отражение в Таблице 2.

**Таблица 2. Корреляция просодия - синтаксис при реализации механизма СБС (%)**

Морфо-синтаксический контекст	СБС+ выделительное ударение	СБС+ элемент хезитации
<b>Группа глагола</b>		
Être + др. часть речи	66	24
Глагол + др. часть речи	50	50
Две глагольные формы	87	13
Безличные конструкции	75	25
<b>Группа наречия</b>		
Наречие + др. часть речи	83	17
Наречие + прилагательное	83	17
<b>Группа имени существительного</b>	100	0
Существительное + прилагательное		
Артикль + существительное		
<b>Предложная группа</b>	83	17
Предлог + существительное		
Предложная конструкция		
Союз + предлог /		

Морфо-синтаксический контекст	СБС+ выделительное ударение	СБС+ элемент хезитации
существительное		

Таким образом, можно сделать вывод о том, что реализация механизма СБС в сочетании с выделительным ударением происходит прежде всего в присутствии качественных прилагательных и наречий, которые нуждаются в лексическом выделении. Так же высок процент корреляции выделительного ударения и СБС в группе двух глагольных форм, что вполне логично, тк говорящий выделяет второй, смысловой глагол. На третьем месте идет корреляция выделительного ударения СБС в морфо-синтаксическом контексте предложной группы, в состав которой входит имя существительное, которое нуждается в акцентном выделении.

Что касается контекстов реализации СБС в сочетании с элементами хезитации, то, во-первых, они количественно уступают всем случаям с выделительным ударением, а во-вторых, здесь на первом месте по частотности идет глагольная группа, далее группа прилагательного и наречия и, что любопытно, вообще отсутствует группа имени существительного. Таким образом можно делать вывод о том, что явление СБС прежде всего является механизмом выделения лексически значимых единиц.

#### Ссылки:

1. ADDA-DECKER M., DELAIS-ROUSSARI E., FOURGERON C., GENDROT C., LAMEL L., *Etude sur grand corpus de la liaison dans la parole spontanée familière*. Laboratoire de Phonétique et Phonologie, UFR 7018, SNRS, Sorbonne Nouvelle, 1999
2. ARGENT J., *Etudes sur quelques liaisons facultatives dans le français de conversation radiophonique. Fréquences et Facteurs*. - Uppsala, 1973
3. BOULA DE MAREÛIL P., *Les liaisons et la synthèse vocale* // 21es Journées Jeunes Chercheurs d'Etudes sur la Parole, Avignon, 1996 - P. 112-125
4. COHEN M., *Vive zému!* // Nouveaux regards sur la langue française, 1963 - P.93-98
5. ENCREVÉ P., *La liaison sans enchaînement*. // Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 46, mars 1983 - P. 39-66
6. ENCREVÉ P., *Phonologie tridimensionnelle et usages du français*, Le Seuil. - Paris, 1988
7. LÉON P., *Prononciation du français standard*, Didier. - Paris, 1966
8. LÉON P., *Phonétisme et prononciation du français*, Nathan, Coll. Fac.- 1992
9. MORIN Y.CH., *La prononciation de [t] après quand* // Linguistiques Investigations 14, 1990 - P. 175 - 189
10. PEYTARD J., *Pour une typologie des messages oraux* // Le français dans le monde 57, 1968 - P. 73-80
11. PLÉNAT M., *La liaison obligatoire avec et sans enchaînement*. // Congrès Mondial de Linguistique Française, Paris, 2008 - P. 1657-1667
12. SOVAGEOT Aur., *Analyse du français parlé*, Hachette. - Paris, 1972
13. WAUQUIER S., *Acquisition de la liaison en L1 et L2: stratégies phonologiques ou lexicales? Acquisition et interaction en langues étrangères* [en ligne] Aile... Lia 2, 2009 - P. 93-130

#### Ссылки на использованные аудиоматериалы

Marine Le Pen (MLP):

I - <http://www.youtube.com/watch?v=T71z371PQh8>

II - <http://www.youtube.com/watch?v=NrkKVVLn87xk>

III - <http://www.youtube.com/watch?v=bPmteDiZTWU>

IV - <http://www.youtube.com/watch?v=ol2teHIT5Ls>

V - <http://www.youtube.com/watch?v=3dGocU7r19M>

VI - <http://www.youtube.com/watch?v=7w8AymbDEWY>

VII - <http://www.youtube.com/watch?v=CJ1Mc6xxmvg>

VIII - <http://www.youtube.com/watch?v=PnRSBH6wnqo>

IX - <http://www.youtube.com/watch?v=hK5uGhfxd3Y>

Ségolène Royal (SR):

I - <http://www.youtube.com/watch?v=Ik9H5W9vLcU>

II - <http://www.youtube.com/watch?v=QJ14m7gT1zw>

III - <http://www.youtube.com/watch?v=3rgZ1qbv82s>

IV - [http://www.youtube.com/watch?v=dkm\\_ACKAY2](http://www.youtube.com/watch?v=dkm_ACKAY2)

Jacques Chirac (JCH)

I - <http://www.youtube.com/watch?v=rdPtR5LUOeI>

II - <http://www.youtube.com/watch?v=pHeOnYKy2pU>

III - <http://www.youtube.com/watch?v=6jbzgbrLnY4>

IV - <http://www.youtube.com/watch?v=IeoyYgLeHEU>

V - <http://www.youtube.com/watch?v=RmPCePzLr4Y>

VI - <http://www.youtube.com/watch?v=zXjbKP13U0>

VII - <http://www.youtube.com/watch?v=41cAf4oShSU>

## **СЕКЦИЯ №21. КЛАССИЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ, ВИЗАНТИЙСКАЯ И НОВОГРЕЧЕСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.14)**

## **СЕКЦИЯ №22. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.19)**

### **МЕТАФОРИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ОБРАЗА РОССИИ В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ СМИ**

**Тихонович М.Ю.**

Хакасский государственный университет им Н.Ф. Катанова, г. Абакан

В связи с активным процессом глобализации общества, происходящими политическими и экономическими событиями в мире, в которых в том числе важная роль отведена России, актуальным становится вопрос изучения образа нашей страны в западных средствах массовой информации.

Настоящая статья посвящена когнитивному исследованию метафорического моделирования образа России в современном англоязычном массмедийном политическом дискурсе.

В классическом понимании метафора определяется как инструмент перенесения свойств или характеристик одного предмета на другой на основе их сходства. Одно из первых определений метафоры появилось еще в трудах Аристотеля. В XX веке именно его труды позволили развить взгляд на метафору как на «неотъемлемую принадлежность языка, необходимую для коммуникативных, номинативных и познавательных целей». [1, с.240].

Новым этапом развития исследований метафоры стало появление когнитивной лингвистики. Метафора рассматривалась лингвистами уже не просто как троп, а как когнитивный механизм. Основателями когнитивной теории метафоры считаются американские лингвисты Джордж Лакофф и Марк Джонсон. Данная теория привнесла системность в описание метафоры как когнитивного механизма и продемонстрировала большой эвристический потенциал своего применения в практических исследованиях. Данный подход вывел метафору за рамки языковой системы и позволил рассматривать её как феномен взаимодействия языка, мышления и культуры. [4, с. 159].

Теория Лакоффа и Джонсона стала основой для исследования концептуальных метафор и метафорических моделей, в том числе и в политической сфере. Использование метафоры в текстах политической направленности подразумевает моделирование – построение некой модели ее применения. Существующая в дискурсе метафорическая картина мира представляет собой не что иное, как систему метафорических полей, свойства которой подобны свойствам системы лексико-семантических полей: они

обладают иерархическим устройством, полевой организацией и пересекаются между собой. [2, с.68]. В исследованиях в области политической лингвистики отмечается, что метафорическое моделирование является одним из компонентов технологизации дискурса, что приводит к конструированию нового устройства мира, в котором даже война воспринимается как норма, а не аномалия [3, с. 39].

Для выявления собирательного метафорического образа России, формируемого у зарубежной аудитории при чтении прессы, нами проведен анализ метафорических выражений, встречающихся в медиатекстах англоязычных изданий *The Independent*, *the Guardian*, *the Financial Times*, *the Washington Post* в рамках следующих политических сегментов: политическая власть в России, зимние Олимпийские игры в Сочи, конфликт России и Украины (Крымский вопрос). В данном случае под политическим сегментом мы понимаем отображаемые в политическом дискурсе события, общественно значимые, притягивающие внимание мировой общественности.

В конечном счёте, в рамках отдельных сегментов внутренней и внешней политики РФ выявляются исходные метафоробразующие понятийные области, которые образуют собирательный метафорический образ нашей страны, формируемый в текстах англоязычного политического дискурса. [2, с. 70].

В сознании многих людей образ той или иной страны неразрывно связан с образом ее лидера. В свете последних политических событий особое внимание со стороны зарубежной прессы уделяется личности президента России В.В. Путина. Таким образом, анализируя англоязычную прессу можно выделить следующие метафорические выражения, формирующие образ политической власти в России и ее лидера В.В. Путина:

1) *“Vladimir Putin as an out of touch Soviet relic”* [7]. Так как зарубежные журналисты очень часто сравнивают состояние дел в современной России с ее советским и постсоветским прошлым, в данном примере мы видим, что метафорически В.В. Путин показан как человек и политик, который способен изменить жизнь России, вернуть её мощь и значимость на мировой арене после распада советского режима.

2) *“Putin’s power authority, a также “Putin’s regime”*. Метафора, олицетворяющая президента Путина как сильного правителя, сторонника авторитарной власти, выражает собой классическую схему представления о России и её лидере в зарубежном обществе, которая зачастую влечет за собой появление у читателя ряда негативных образов относительно личности президента и государственного строя страны в целом. Как в русских, так и в англоязычных массмедийных политических текстах понятие “режим” как правило, выполняет пейоративную функцию и имеет отрицательную окраску. Подобный термин ассоциируется у читателя с такими персоналиями как Сталин, Гитлер, Муссолини и т.д. и способен вызывать негативную эмоциональную реакцию.

3) *“The Russian Tsar”* [8]. Используя монархическую метафору, авторы статьи приписывают образ царя российскому президенту, имеющему авторитет и силу, коварного и несущего угрозу другим странам. Использование подобных метафор в англоязычных медиатекстах встречается довольно часто и может представлять собой метафорическую модель образа России «Россия - абсолютная монархия», которая уже прочно укоренилась в умах западной аудитории.

Включение в 2014 году в состав Российской Федерации большей части территории Крымского полуострова остается одним из обсуждаемых событий на мировой политической арене до настоящего времени.

Еще до проведения референдума зарубежные СМИ всячески склонялись скомпрометировать политику нашего государства по данному вопросу. Так, ярким примером является заголовок статьи в известном британском издании *The Independent* “Ukraine crisis: So, how far will President Putin go to keep his hands on Crimea?” [9]. На наш взгляд, устойчивое выражение “to keep one’s hand on” («удерживать», «держат», «захватить») создает у реципиента негативный образ страны-захватчика, агрессора, который оккупирует территорию, несмотря на международное право.

Подобная идея также прослеживается и в сегменте «зимние Олимпийские игры в Сочи». Журналисты *The Financial Times* в своей статье пишут о том, что Олимпиада для России и Путина является чем-то большим, нежели спортивные соревнования. Это шанс доказать миру, что после распада СССР Россия все еще занимает лидирующее место на мировой арене и готова к триумфу в спорте, передовых технологиях, мировой экономике и политике. *“The games, for both Russia and Mr Putin, are, of course, much more than a sporting event. More than 20 years after the collapse of the Soviet Union, the Kremlin is anxious to show it can still triumph on the world stage, showing off sparkling new infrastructure, putting on an unforgettable show and raking in gold medals, western journalists and politician naysayers be damned.”*[10].

В цитате использованы такие эпитеты как “sparkling”, “unforgettable”, вводящие реципиента в предвкушение чего-либо сверкающего, удивительного от предстоящей Олимпиады. Предикатная же метафора “take” представляет Россию в качестве варварского государства, которое «загребает» все в свои руки.

На основе указанных примеров, можно сделать вывод о том, что в настоящее время в англоязычных печатных СМИ выстраивается весьма негативный образ российской действительности, власти и ее лидера президента Путина В.В. Россия предстает перед читателями в образе агрессора с авторитарным и антидемократичным лидером во главе. Характерно, что большая часть используемых метафорических образов в медиатекстах направлена не на прославление имеющихся успехов России, а на её дискредитацию.

### Список литературы

1. Виноградов В.В. К теории литературных стилей//Избранные труды. О языке художественной прозы. - М., 1980.- с.240-249.
2. Зарипов Р.И. Метафорическое моделирование образа России в современном французском политическом дискурсе : Монография. - М.: Р.Валент, 2016. – 220 с.
3. Ракитянская Е.В. Лингвистическая технология войны и ее когнитивная репрезентация в политическом дискурсе // East European Scientific Journal. - # 2(2), 2015. – С. 36-39.
4. Рюдигер Ц. «Субструктуры мышления». Границы и перспективы истории метафор по Хансу Блюменбергу // История понятий, история дискурса, история метафор. – М.: «Новое Литературное обозрение», 2010. – С. 155–189.
5. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991–2000): Монография / Уральский государственный педагогический университет. – Екатеринбург, 2001. – 328 с.
6. Чудинов А.П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации: Монография / Уральский государственный педагогический университет. – Екатеринбург, 2003. – 248 с.
7. “Vladimir Putin's approval rating hits three year high as Russians back president over Ukraine”//The Independent. – URL: <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/vladimir-putins-approval-rating-hits-three-year-high-as-russians-back-putin-over-ukraine-9192170.html> (дата обращения: 15.03.17)
8. “Vladimir Putin: Freezing cold baths, porridge and rigorous cleansing regimes – the depressing daily life of the Russian Tsar” //The Independent. – URL: <http://www.independent.co.uk/news/people/vladimir-putin-freezing-cold-baths-porridge-and-rigorous-cleansing-regimes-the-depressing-daily-life-9625863.html> (дата обращения: 17.03.17)
9. “Ukraine crisis: So, how far will President Putin go to keep his hands on Crimea?” //The Independent. – URL: <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/ukraine-crisis-so-how-far-will-president-putin-go-to-keep-his-hands-on-crimea-9162831.html> (дата обращения: 20.03.17)
10. “An Olympic spirit for the finish line”//The Financial Times. – URL: <https://www.ft.com/content/c3238dfc-874f-11e3-9c5c-00144feab7de> (дата обращения: 20.03.17)

### СЕКЦИЯ №23.

### СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.20)

# ИСТОРИЧЕСКОЕ И ФОРМАЛЬНО-СТРУКТУРНОЕ ОПИСАНИЕ ТЕРМИНОПОЛЯ «ЭЛЕКТРОМЕХАНИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ АВТОМАТИЗИРОВАННОГО ЭЛЕКТРОПРИВОДА» В АНГЛИЙСКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ

Леонова С.А.

филиал «Протвино» государственного университета «Дубна», г. Протвино

Терминополье – это «область существования термина, внутри которой он обладает всеми характеризующими его признаками, область, искусственно очерченная и специально охраняемая от посторонних проникновений. Принадлежность к определенному полю является самым существенным признаком, отличающим термины-слова от обычных слов» [7].

Вопрос о том, какими частями речи могут быть представлены термины, не имеет однозначного ответа в современном языковедении. Например, О.С. Ахманова [1, с. 11–12] и А.И. Моисеев [6, с. 129–135] отказывают глаголам в праве именоваться терминами, С.В. Гринев также полагает, что «глаголы не имеют самостоятельного терминологического значения» [2, с. 33].

Другая точка зрения (высказанная чешским лингвистом О. Маном), заключается в том, что глагол, выполняя функцию названия понятия, вполне может отвечать требованиям, предъявляемым к терминам [Приводится по: 3, с. 53]. С этим согласны Л.Н. Макеева [5, с. 7] и Ф.А. Циткина [8, с. 12]. Все глаголы-термины можно разделить на две группы:

- 1) собственно терминологические (*to boresight – совмещать электрическую и оптическую оси*);
- 2) общелитературные, но приспособленные для выражения терминологических понятий (*to apply – 1) применять; 2) прикладывать, прилагать силу; 3) налагать поле; 4) подводить тепло*).

В нашем исследовании принимается точка зрения О. Мана [Приводится по: 3, с. 53] и В.П. Даниленко [3, с. 49–57], и глаголы, прилагательные и наречия включаются в исследуемый список терминов.

В данной работе рассматривается терминополье «Электромеханическая часть автоматизированного электропривода», являющееся частью терминополья «Автоматизированный электропривод» [4, с.28]. В его состав входят термины, описывающие функциональные узлы электромеханической части (различные типы двигателей, редукторов, муфт, соединительных валов, клапанов, исполнительных механизмов и др.), необходимые для расчетов величины (люфты, ускорения и др.), а также глаголы, используемые для описания физических процессов.

Нами было рассмотрено 280 английских и 341 русский термин, входящий в изучаемое терминополье. Ввиду того, что большая часть современных разработок описывается изначально на английском языке, этому языку отводится главенствующая роль, в то время как русский выступает в качестве языка перевода. Лексический объем любых слов (в том числе и терминов) в разных языках часто различается, и иногда одному английскому термину соответствуют два, три или даже четыре русских; также отмечены и противоположные случаи – когда двум английским терминам соответствует один русский. Именно поэтому количество русских и английских терминов не совпадает.

Для описания совокупностей терминов (терминосистем, терминопольей и терминологий) в настоящее время используют систему, предложенную С.В. Гриневым [2, с.58-64]. Начнем описание терминополья с изучения его исторических, а также формально-структурных характеристик, что позволит нам понять закономерности и установить особенности его развития.

Исследуемому терминополью примерно 70 лет (образовано в 40-50-е гг. XX в.). Считается, что возраст терминополья (или терминологии) и форма его терминов связаны следующим образом – чем старше терминополье, тем больше в нем однословных терминов, а чем моложе – тем больше многословных. В изучаемом терминополье основную группу составляют двухсловные термины, однословных примерно 1/5 от общего числа.

Исконных терминов (в обоих языках) примерно 24-25%, заимствованных – 75-76%. Заимствования представлены в основном словами, образованными из греко-латинских элементов, поэтому их соотношение в русском и английском примерно одинаково.

Среди способов словообразования по частотности можно выделить синтаксический, а затем семантический способ.

Итак, как же образовалось рассматриваемое терминопле? На момент его создания уже существовали сложившиеся терминологии областей знания, входящих в его состав (математика, физика, электротехника, детали машин и др.). Таким образом, базовая лексика была заимствована из этих областей. Ряд терминов полностью сохранил свое исходное значение, в то время как другие несколько модифицировались. Существуют расхождения в отношении того, какие термины считать модифицированными, а какие нет, и этот аспект сильно усложняет определение границ терминопле и его упорядочение.

Параметр замкнутости терминологии – это соотношение собственных терминов и заимствованных из других терминоплей (терминологий) этого же языка. В английской части рассматриваемого терминопле выявлено преобладание общетехнических и межотраслевых терминов (211 (или 75,4%) – excitation – возбуждение), в то время как собственные термины занимают всего 24,6% (69) – torque actuator – исполнительный механизм для передачи крутящего момента). Это процентное соотношение верно и для русского языка.

Еще одним важным параметром исторического описания терминопле является степень устойчивости его основной части. Для этого рассмотрим темпы прироста лексики на протяжении всего существования терминопле. Нами были выделены 3 периода развития терминопле «автоматизированный электропривод» [4, с.54-55]:

I период – 40-50-е гг. XX в.;

II период – 60-е гг. XX в.;

III период – 70-е гг. XX в. – н.в.

Основная часть лексики «электромеханической части АЭ» (80%) сформировалась в 40-50-е гг., т.е. на начальном этапе развития терминопле, и с течением времени семантика этих базовых терминов не подверглась значительным изменениям.

С точки зрения образования и развития терминопле можно выделить:

- 1) базовые термины, которые заимствовались из тех терминологий, которые лежали в его основе. Таких терминов 132 (или 47,1%):  
*inductance – индуктивность; valve – клапан.*
- 2) Собственные термины – единицы, появившиеся в данном терминопле. Их 71 (25,7%):  
*solid-state semiconductor – твердотельный полупроводниковый прибор для переключения больших мощностей.*
- 3) Привлеченные термины – термины из смежных областей знания, которые используются в изучаемом терминопле без изменения значения, таких терминов 208 (74,3%):  
*adjusting valve – регулирующий клапан.*

Относительно хронологического статуса в рассматриваемом терминопле различают:

- 1) Историзмы – термины в хронологически детерминированном значении, выходящие или вышедшие из употребления в связи с исчезновением называемого им понятия [2, с. 64]. В результате постоянного совершенствования механизмов и устройств, а также смены принципов их конструирования и работы вышел из употребления целый ряд терминов. Это словарные единицы, называющие и характеризующие все приборы и устройства на электронных лампах, перфоленты и перфокарты, практически не используются магнитные усилители, например: “*rotary magnetic amplifier – электромашинный усилитель*”, “*vacuum tube amplifier – ламповый усилитель*”, “*cathode feedback circuit – катодная обратная связь*”.
- 2) Устаревшие термины – синонимы других, более удобных или точных терминов [2, с. 64] («*реверсивный привод*» – совр. «*сервопривод*»; «*special-purpose computer*» – совр. «*controller*»);
- 3) Неологизмы – это термины, именующие новые понятия или предлагаемые в качестве наименований для существующих понятий [2, с. 64]. С 70-х гг. XX в. в терминопле «электромеханическая часть автоматизированного электропривода» появился ряд **новых терминов**, что было связано с переходом к микропроцессорному (интеллектуальному) электроприводу:

*Англ. – series cascade action (последовательное каскадное регулирование); solid-state semiconductor (твердотельный полупроводниковый прибор для переключения больших мощностей);*

*Рус. – векторное управление двигателями переменного тока.*

Чаще всего это словосочетания с атрибутивной связью, в которых в качестве главного слова употребляется хорошо известный термин с одним, двумя или тремя описательными определениями.

Иногда новые английские термины в течение некоторого периода времени не имеют хорошего, правильного переводного эквивалента в русском языке (краткого, точного и т.п.), и передаются при помощи описательного перевода:

*firmware – программный микрокод, «защитный» в микросхему.*

«Электромеханическая часть автоматизированного электропривода» может быть отнесена к мезотерминологиям по количеству терминов, входящих в ее состав (более 100, но менее 1000 – 280 английских терминов и 341 русский).

В терминопле принято выделять центральную часть – совокупность активно используемых лексических единиц и периферию – совокупность малоупотребляемых лексических единиц.

В центральной части находится архилексема, это центральная лексема, которая представляет собой наименование всего поля; в «электромеханической части автоматизированного электропривода» такой архилексемой является *actuator* (исполнительный механизм; привод регулирующего органа и др.). Напомним, что в электромеханическую часть входят: регулирующий орган, механические узлы, связывающие регулирующий орган с исполнительным двигателем и сам исполнительный двигатель.

Структура терминопля характеризуется большим количеством многословных терминов. Во избежание неточностей при распределении слов терминопля по группам (одно-, двухсловные и т.п.) нами было установлено правило – считать количество слов по знаменательным словам, входящим в состав термина (не считать отдельными компонентами терминов предлоги и союзы).

Следует отметить еще один момент – в рассматриваемом терминопле встречаются терминологические словосочетания, образованные по модели глагол + предлог (*to drop out – выпасть из синхронизма*), их 10. Хотя внешне слова, составляющие термин, написаны раздельно, значение такого термина складывается из двух компонентов, поэтому рассматриваем их как одно целое, как однословный термин. В нашем исследовании используется традиционный подход к предлогам как к служебным словам.

Самая многочисленная группа терминов – это двухсловные термины (68,9% (193), затем следуют однословные (53 или 18,9%), трехсловные (30 или 10,8%), и самые малочисленные – четырехсловные (2 или 0,7%) и пятисловные (2 или 0,7%).

В процессе исследования установлено, что средняя длина английского термина в терминопле АЭ – 1,95 слова; русского термина – 2,18 слова.

С точки зрения формы в терминопле можно выделить:

1) термины-слова (или однословные термины), среди них отмечены следующие группы:

корневые (простые) – основа которых совпадает с корнем (*to damp; ось*), аффиксальные – основа которых содержит корень и аффиксы (*breaker; bearing; установка*), сложные – основа которых содержит несколько корневых морфем (*servounit, gearbox; кабелепровод*).

Среди сложных терминов выделяются:

- термины-существительные – это термины, образованные сложением двух основ существительных: *backlash – зазор = люфт = мертвый ход в механизме*;

- термины-прилагательные, образованные сложением основ существительного и прилагательного либо причастия I или II (асинтаксическое сложное слово): *air-dry – воздушно-сухой*;

- прилагательные, которые образованы соединением двух основ прилагательных: *odd-even – двоичный*; или сложением основы существительного и наречия: *step-up – повышающий*;

- синтаксически сложные термины, которые образуются за счет внутреннего синтаксиса. Для связи слов в них используются предлоги *in, of, and*: *sun-and-planet – планетарный*; *in-and-out – возвратно-поступательный*;

- редуликаты – такие термины, в которых второй из корней является повторением (с незначительными изменениями) первого корня): *flip-flop*;

- символослова – в их состав входит числовой или буквенный символ + слово, а атрибутивная роль отдается какой-либо букве (ее графической форме):

V – belt – клиновидный ремень.

2) Термины-словосочетания можно разделить на двухсловные, трехсловные и многословные (состоящие из четырех и более слов). Двухсловные и трехсловные термины-словосочетания составляют самую многочисленную группу (в сумме их 223, что составляет 79,6%):

*Flat-type armature – плоский якорь*; *emergency stop valve – клапан экстренного торможения*.

Двухсловные термины – самый частотный тип полилексемных терминов. Обычно термин состоит из следующих частей – главного слова, которое информирует нас, о каком виде механизма или о каком

процессе вообще идет речь, и уточняющего слова (или слов), сообщающего нам об особенностях этого конкретного механизма или процесса (например, *admission valve* – *впускной клапан*; главное слово – *valve* – *клапан*, а слово *admission* уточняет, о каком именно виде клапана идет речь).

В английской части изучаемого терминопольа максимальный размер термина достигает пяти слов (*definite minimum inverse operating time*), а русских – шести (*твердотельный полупроводниковый прибор для переключения больших мощностей*).

При рассмотрении структурных особенностей терминопольа, следует обязательно упомянуть и об аббревиатурах (буквенных сокращениях словосочетаний). Различаются:

- собственно аббревиатуры – «слова, составленные из сокращенных начальных элементов (морфем) словосочетания»:

*turbine + generator = turbogenerator* (*турбогенератор*);

- акронимы – «слова, образованные путем сложения начальных букв или начальных звуков»):

*PC* (= *printed circuit*), *EMC* (= *electromagnetic compatibility*) – «печатная плата», «электромагнитная совместимость». [4, с.69].

В английской технической литературе активно используются сокращения, совершенно неупотребительные в русском языке:

*a.c.* (= *alternating current*) – *переменный ток*.

Таким образом, рассмотрев основные исторические и структурные характеристики терминопольа, мы сделали следующие выводы:

- «Электромеханическая часть автоматизированного электропривода» – молодая мезотерминология с высокой степенью устойчивости основной части терминопольа, образованная на основе терминов из смежных областей знания;

- с хронологической точки зрения терминополье демонстрирует разнообразие – отмечены историзмы, устаревшие термины и неологизмы, последние нередко характеризуются громоздкостью русского варианта термина;

- однословные термины очень разнообразны по своей структуре, особенно это касается сложных однословных терминов (выявлены асинтаксически сложные слова, термины-редупликации, термины, которые образованы за счет внутреннего синтаксиса, символослова);

- как средняя длина термина, так и размер многословного термина в русском языке больше, чем в английском.

### Список литературы

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – 5-е изд. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. — 576 с.
2. Гринев С.В. Введение в терминоведение. – М.: Моск. лицей, 1993. – 309 с.
3. Даниленко В.П. Лексико-семантические и грамматические особенности терминов // Исследования по русской терминологии. – М.: Наука, 1971. – С. 7–68.
4. Леонова С.А. Терминосистема «автоматизированный электропривод» в английском и русском языках (синхронно-диахронный анализ): дис. ... канд. филол. наук. – М., 2012. – 257 с.
5. Макеева Л.Н. Терминологизация глагола в современном английском языке / Киев. пед. ин-т: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Киев, 1990. – 18 с.
6. Моисеев А.И. О языковой природе термина // Лингвистические проблемы научно-технической терминологии. – М.: Наука, 1970. – С. 127–138.
7. Суперанская А.В., Подольская Н.В., Васильев Н.В. Общая терминология: вопросы теории. – М.: Наука, 1989. – 246 с.
8. Циткина Ф.А. Терминология и перевод: (К основам сопоставительного терминоведения). – Львов: Вища школа, 1988. – 165 с.

**СЕКЦИЯ №24.  
ПРИКЛАДНАЯ И МАТЕМАТИЧЕСКАЯ  
ЛИНГВИСТИКА (СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.21)**

**СЕКЦИЯ №25.  
ЯЗЫКИ НАРОДОВ ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН ЕВРОПЫ, АЗИИ,  
АФРИКИ, АБОРИГЕНОВ АМЕРИКИ И АВСТРАЛИИ  
(С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫКОВОЙ СЕМЬИ)  
(СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 10.02.22)**

## ПЛАН КОНФЕРЕНЦИЙ НА 2017 ГОД

### Январь 2017г.

IV Международная научно-практическая конференция **«Актуальные вопросы гуманитарных наук в современных условиях развития страны»**, г. Санкт-Петербург

Прием статей для публикации: до 1 января 2017г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 февраля 2017г.

### Февраль 2017г.

IV Международная научно-практическая конференция **«Актуальные проблемы гуманитарных наук в России и за рубежом»**, г. Новосибирск

Прием статей для публикации: до 1 февраля 2017г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 марта 2017г.

### Март 2017г.

IV Международная научно-практическая конференция **«Актуальные вопросы современных гуманитарных наук»**, г. Екатеринбург

Прием статей для публикации: до 1 марта 2017г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 апреля 2017г.

### Апрель 2017г.

IV Международная научно-практическая конференция **«Актуальные проблемы и достижения в гуманитарных науках»**, г. Самара

Прием статей для публикации: до 1 апреля 2017г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 мая 2017г.

### Май 2017г.

IV Международная научно-практическая конференция **«Актуальные вопросы и перспективы развития гуманитарных наук»**, г. Омск

Прием статей для публикации: до 1 мая 2017г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 июня 2017г.

### Июнь 2017г.

IV Международная научно-практическая конференция **«Современные проблемы гуманитарных наук в мире»**, г. Казань

Прием статей для публикации: до 1 июня 2017г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 июля 2017г.

### Июль 2017г.

IV Международная научно-практическая конференция **«О вопросах и проблемах современных гуманитарных наук»**, г. Челябинск

Прием статей для публикации: до 1 июля 2017г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 августа 2017г.

#### **Август 2017г.**

IV Международная научно-практическая конференция **«Новые тенденции развития гуманитарных наук»**, г. Ростов-на-Дону

Прием статей для публикации: до 1 августа 2017г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 сентября 2017г.

#### **Сентябрь 2017г.**

IV Международная научно-практическая конференция **«Гуманитарные науки в современном мире»**, г. Уфа

Прием статей для публикации: до 1 сентября 2017г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 октября 2017г.

#### **Октябрь 2017г.**

IV Международная научно-практическая конференция **«Основные проблемы гуманитарных наук»**, г. Волгоград

Прием статей для публикации: до 1 октября 2017г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 ноября 2017г.

#### **Ноябрь 2017г.**

IV Международная научно-практическая конференция **«Гуманитарные науки: вопросы и тенденции развития»**, г. Красноярск

Прием статей для публикации: до 1 ноября 2017г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 декабря 2017г.

#### **Декабрь 2017г.**

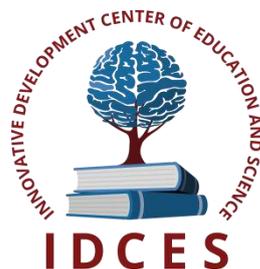
IV Международная научно-практическая конференция **«Перспективы развития современных гуманитарных наук»**, г. Воронеж

Прием статей для публикации: до 1 декабря 2017г.

Дата издания и рассылки сборника об итогах конференции: до 1 января 2018г.

С более подробной информацией о международных научно-практических конференциях можно ознакомиться на официальном сайте Инновационного центра развития образования и науки [www.izron.ru](http://www.izron.ru) (раздел «Гуманитарные науки»).

**ИННОВАЦИОННЫЙ ЦЕНТР РАЗВИТИЯ ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ**  
**INNOVATIVE DEVELOPMENT CENTER OF EDUCATION AND SCIENCE**



**Актуальные проблемы и достижения  
в гуманитарных науках**

**Выпуск IV**

**Сборник научных трудов по итогам  
международной научно-практической конференции  
(11 апреля 2017 г.)**

**г. Самара**

**2017 г.**

Печатается в авторской редакции  
Компьютерная верстка авторская

Подписано в печать 10.04.2017.  
Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 4,9.  
Тираж 250 экз. Заказ № 045.

Отпечатано по заказу ИЦРОН в ООО «Ареал»  
603000, г. Нижний Новгород, ул. Студеная, д. 58.