

# Филология и Лингвистика

международный научный журнал

φωτιά brand

vatra brasa ვეცხლო

tine fuego आग

Feuer fuoco ogień

tine gaisras Fire

火 feu

אש

tulipalo կրակ

požární

оган

eldur

ignis

# ФИЛОЛОГИЯ И ЛИНГВИСТИКА

Международный научный журнал

№ 1 (10) / 2019

Издается с июля 2015 г.

*Главный редактор:* Ахметова Мария Николаевна, доктор педагогических наук

*Редакционная коллегия:*

Айрян Заруи Геворковна, кандидат филологических наук

Ахметова Мария Николаевна, доктор педагогических наук

Досманбетова Зейнегуль Рамазановна, доктор философии (PhD) по филологическим наукам

Иванова Юлия Валентиновна, доктор философских наук

Игнатова Мария Александровна, кандидат искусствоведения

Ткаченко Ирина Георгиевна, кандидат филологических наук



### **Международный редакционный совет:**

Айрян Заруи Геворковна, кандидат филологических наук, доцент (Армения)  
Арошидзе Паата Леонидович, доктор экономических наук, ассоциированный профессор (Грузия)  
Атаев Загир Вагитович, кандидат географических наук, профессор (Россия)  
Ахмеденов Кажмурат Максutowич, кандидат географических наук, ассоциированный профессор (Казахстан)  
Бидова Бэла Бертовна, доктор юридических наук, доцент (Россия)  
Борисов Вячеслав Викторович, доктор педагогических наук, профессор (Украина)  
Велковска Гена Цветкова, доктор экономических наук, доцент (Болгария)  
Гайич Тамара, доктор экономических наук (Сербия)  
Данатаров Агахан, кандидат технических наук (Туркменистан)  
Данилов Александр Максимович, доктор технических наук, профессор (Россия)  
Демидов Алексей Александрович, доктор медицинских наук, профессор (Россия)  
Досманбетова Зейнегуль Рамазановна, доктор философии (PhD) по филологическим наукам (Казахстан)  
Ешиев Абдыракман Молдоалиевич, доктор медицинских наук, доцент, зав. отделением (Кыргызстан)  
Жолдошев Сапарбай Тезекбаевич, доктор медицинских наук, профессор (Кыргызстан)  
Игисинов Нурбек Сагинбекович, доктор медицинских наук, профессор (Казахстан)  
Кадыров Кутлуг-Бек Бекмуратович, кандидат педагогических наук, декан (Узбекистан)  
Кайгородов Иван Борисович, кандидат физико-математических наук (Бразилия)  
Каленский Александр Васильевич, доктор физико-математических наук, профессор (Россия)  
Козырева Ольга Анатольевна, кандидат педагогических наук, доцент (Россия)  
Колпак Евгений Петрович, доктор физико-математических наук, профессор (Россия)  
Кошербаева Айгерим Нуралиевна, доктор педагогических наук, профессор (Казахстан)  
Курпаяниди Константин Иванович, доктор философии (PhD) по экономическим наукам (Узбекистан)  
Куташов Вячеслав Анатольевич, доктор медицинских наук, профессор (Россия)  
Кыят Эмине Лейла, доктор экономических наук (Турция)  
Лю Цзюань, доктор филологических наук, профессор (Китай)  
Малес Людмила Владимировна, доктор социологических наук, доцент (Украина)  
Нагервадзе Марина Алиевна, доктор биологических наук, профессор (Грузия)  
Нурмамедли Фазиль Алигусейн оглы, кандидат геолого-минералогических наук (Азербайджан)  
Прокопьев Николай Яковлевич, доктор медицинских наук, профессор (Россия)  
Прокофьева Марина Анатольевна, кандидат педагогических наук, доцент (Казахстан)  
Рахматуллин Рафаэль Юсупович, доктор философских наук, профессор (Россия)  
Ребезов Максим Борисович, доктор сельскохозяйственных наук, профессор (Россия)  
Сорока Юлия Георгиевна, доктор социологических наук, доцент (Украина)  
Узаков Гулом Норбоевич, доктор технических наук, доцент (Узбекистан)  
Федорова Мария Сергеевна, кандидат архитектуры (Россия)  
Хоналиев Назарали Хоналиевич, доктор экономических наук, старший научный сотрудник (Таджикистан)  
Хоссейни Амир, доктор филологических наук (Иран)  
Шарипов Аскар Калиевич, доктор экономических наук, доцент (Казахстан)  
Шуклина Зинаида Николаевна, доктор экономических наук (Россия)

# СОДЕРЖАНИЕ

## ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Алимова Н.Х.

**Американская новелла: к вопросу жанра** ..... 1

## ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Садокова А.Р.

**В. Г. Белинский и новая японская литература** ..... 4

Усова А.А.

**Проблемы русской рецепции стилистических особенностей романа Флобера «Воспитание чувств» в середине XIX — начале XX в.** ..... 6

Эгамбердиева Г.М.

**Исследование эпоса «Книга моего деда Коркута» русскими учеными-востоковедами** ..... 11

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Баталова Д.А.

**Рецепция идей Платона в мифе Н. М. Минского о несуществующем Боге** ..... 14

## ОБЩЕЕ И ПРИКЛАДНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Azizov S.U.

**The importance of acquiring communicative competence in teaching foreign languages through modern innovative technologies** ..... 17

Смородинова М.В.

**Словообразовательный анализ производной лексики романа В. П. Аксёнова «Вольтерьянцы и вольтерьянки»** ..... 18

Хуонг Тхи Тху Чанг

**Реализация концепта «судьба» во вьетнамских паремиях, фразеологизмах и афоризмах** ..... 20

## МАССОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ, ЖУРНАЛИСТИКА, СМИ

Сафетина Е.В.

**Особенности проведения портретных телеинтервью** ..... 23

## ВОПРОСЫ ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ

Борщевский И.С.

**Способы передачи культурных реалий в межсемиотическом переводе (на примере аудиодескрипции)** ..... 25

Борщевский И.С.

**Проблема выбора слова в интерсемиотическом переводе на примере аудиодескрипции (тифлокомментирования)** ..... 30



Борщевский И. С. Описание вступительных титров в аудиодескрипции (тифлокомментировании) .....	37
Борщевский И. С. Опыт аудиодескрипции (тифлокомментирования) мультипликационных телесериалов для детей (на примере сериала «Три кота») .....	41
Борщевский И. С. Способы передачи элементов киноязыка в интерсемиотическом переводе (на примере аудиодескрипции).....	45



# ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

## Американская новелла: к вопросу жанра

Алимова Наргиза Хамидуллаевна, и.о. доцента

Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека (г. Ташкент)

История развития жанра новеллы в американской литературе насчитывает около двухсот лет. На протяжении своего развития он претерпел существенные изменения, продолжает развиваться, выдвигает проблемы, которые требуют новых художественных решений. В литературоведении ведущим является термин «short story» — короткий рассказ, «развитию которого способствовали также определенные социальные и экономические предпосылки» [1, с. 116]. Термин новелла в США почти не внедрился и употребляется крайне редко. Известная американская писательница К. Портер в предисловии к сборнику своих рассказов пишет: «We have four titles, exhaustives next division: short story, long stories, short novels, novels» [5, с. 6]. Термин «story» ввел Генри Джеймс (1883), озаглавив свою книгу «Daizy Miller: a Study an Other Stories». С начала XX века «story» — употребляется шире. «...Was born the new American short story, new genre, anything characteristic and undoubtedly ours in the world literature» [3, с. 3]. Наряду с термином «новелла» в литературоведении существуют: в русском языке — рассказ, маленький рассказ, во французском — conte, в немецком — Geschichte, Kurz-geschichte, в английском — story, short story, short-short story, long story, long short story.

Современная американская новелла уходит своими корнями в XIX век. Как и любая национальная литература американская развивается, опираясь на прошлое. «Плодотворным оказывается только то новаторство, в основе которого лежат лучшие традиции. Именно традиции помогают художественно освоить настоящее и тем самым входят в содержание и форму современной новеллы» [13, с. 208].

В американской литературе первой половины XIX века жанр новеллы занял видное место. В этом жанре писали В. Ирвинг, Н. Готорн, Г. Мелвилл и Э. По, ставший создателем теории жанра. С его именем связано открытие композиционных принципов американской новеллы. Э. По выдвинул требования, которыми должен руководствоваться художник, создавая короткие рассказы. Характерными чертами искусно написанного рассказа должны быть, по его мнению, ком-

позиционная и художественная завершенность. Свои теоретические взгляды на новеллу Э. По изложил в предисловии к двухтомнику рассказов Н. Готорна «Дважды рассказанные истории». Художественное произведение должно вызывать у читателя определенный «эффект». Выбрав заинтересовавший его сюжет, автор обязан последовательно, шаг за шагом вести читателя к цели. Основным достоинством произведения искусства американский классик считал единство, то есть целостность эффекта или впечатления, которое оно производит. Отсюда решительное предпочтение, отдаваемое им малой прозе — рассказу, которое можно прочитать в один присест. Именно в рассказе видится ему желаемая завершенность композиции, структуры произведения: в сочинении не должно быть ни единого слова, которое прямо или косвенно не соответствовало бы заранее обдуманному замыслу. Общий замысел произведения, его сюжет и другие компоненты должны найти окончательное выражение в развязке. «Only on this case might find to attach for subject the absolutely necessary effect of sequence or causality» [4, с. 17]. Американский новеллист утверждал, что новизна, оригинальность замысла и воображения, то есть создание прекрасного — есть сущность искусства. Он первым в истории американской литературы попытался теоретически осмыслить «короткий рассказ» как самостоятельный жанр.

Новеллистами были все выдающиеся романтики США: В. Ирвинг, Э. По, Н. Готорн, Г. Мелвилл. Эмоциональность художественного произведения была главным признаком американских романтиков. В новеллистической краткости, в концентрации «totality effect» таились романтическое очарование и эмоциональная сила. Э. По смог наметить принципы новеллистической поэтики, что делает возможным утверждать: жанр новеллы достиг определенной зрелости уже в первой половине XIX века.

Бесспорно, американская новелла не была каким-то изолированным и независимым феноменом. Несомненно, были прямые и косвенные влияния на нее в процессе развития. Многие американские новеллы первой половины XIX века можно соотнести с европейской, в частности, с немецкой. Например, творчество В. Ирвинга



отмечено влиянием как английских, так и немецких романтиков: В. Скотта, И. Бюргера, Э. Гофмана, В. Тика, братьев Гримм. В новеллах «Рин Ван Винкль» и «Легенда о Сонной лощине» это влияние особенно заметно.

В конце XIX века американская новелла стала самостоятельным жанром и заняла ведущее место в американском национальном литературном процессе. В XX веке новелла «следует в фарватере романа и выражает вместе с ним важнейшие черты социального и литературного развития новейшего времени» [14, с. 24]. В критических работах первой половины XX века, посвященных исследованию новеллистического жанра, присутствуют различные его определения и толкования. Например, Д. Бегак пишет: «Наименование новеллы или рассказ — характеризует настолько разнообразную, меняющуюся от эпохи к эпохе жанровую сущность, что попытка дать жанру новеллы единое определение по сути дела не может увенчаться успехом» [8, с. 243]. Американские литературоведы Д. Гарднер и Л. Дунлэп среди жанровых форм краткой прозы особое место уделяют *short story*. «*Short story* представляет собой произведение, где центральный конфликт заключен в едином действии» [2, с. 4].

Одним из основных признаков новеллы является единство впечатления. «*Short story* — прозаическое произведение, которое передает художественное и целостное воспроизведение жизни с помощью многих средств, прежде всего — темы, характеров, действия, содержащего конфликт или кризис, обстановки и стиля» [6, с. 335]. Известный американский исследователь Р. Уэст утверждал, что «окончательное определение *short story* едва ли когда-нибудь будет найдено ... Мы никогда не достигнем соответствующего определения /.../ определить новеллу — значит навязать ей ограничения, которые разрушили бы во многом ее привлекательность» [7, с. 1].

«Трудности, возникающие при попытке определить жанр *short story*, объясняются исторической изменчивостью литературных форм и многообразием их внутри самого жанра. Дать такое определение — это значит заключить *short story* в тесные рамки, канонизировать и абсолютизировать жанровые признаки, что и вовсе неприемлемо, если рассматривать литературные жанры, виды и формы с точки зрения изменчивости и подвижности их границ» [13, с. 200]. Таким образом, рассматривать *short story* необходимо во всем многообразии и разнообразии форм, учитывая при этом существование и характерные признаки этого жанра малой формы.

Ю. Н. Тынянов писал: «Расчет на большую форму не тот, что на малую» [16, с. 256]. «Малый объем рассказа диктует своеобразные принципы поэтики, конкретные художественные приемы. Прежде всего, это отражается на свойствах литературной изобразительности. Для рассказа в высшей степени характерен „режим экономии“ в нем не может быть длинных описаний, поэтому для него характерны не детали — подробности, а детали-символы, особенно в описании пейзажа, портрета, интерьеря» [12, с. 1].

Писатели-новеллисты XX века (М. Твен, Дж. Лондон, Т. Драйзер, Ш. Андерсон и др.) тяготеют к европейскому реалистическому рассказу Тургенева, Мопассана, Толстого, Киплинга, Чехова. «Рассказ — это завершённый эпизод из жизни, единство настроения, ситуации, действия» [12, с. 2].

Повествование в *short story* остросюжетное, в котором «действие развивается быстро, динамично, стремится к развязке, а развязка заключает в себе весь смысл произведения — прежде всего с ее помощью автор дает осмысление ситуации, выносит оценку изображенным характерам и событиям, нужным образом расставляет акценты». [11, с. 222]. Сюжет развивается динамично благодаря очень экономной системе персонажей, обычно их столько, сколько необходимо для непрерывного развития действия.

Для малой эпической формы характерны детали-символы, особенно при описании пейзажа, такая деталь «приобретает повышенную выразительность, и как правило обращается к творческой фантазии читателя, предполагает сотворчество, домысливание». [13, с. 277]. Деталь в *short story* — это «сжатая мысль, не развернутая художником. Деталь зачастую оказывается носителем подтекста или выполняет метафорическую функцию и тем самым дает толчок размышлениям после прочтения» [11, с. 65]. Мастерами художественной детали в американской литературе были В. Ирвинг, в русской литературе А. Чехов. Их новеллы отличаются особой живописностью и графической четкостью. Они строили свои описания по принципу: домысливание на основании впечатления от одной или двух деталей — символов. Эту поэтическую традицию продолжают писатели-новеллисты XX века (Ю. Уэлти, Т. Капоте, Дж. Апдайк, Г. Джеймс и др.).

Среди черт, присущих жанру новеллы, психологизм занимает особое место. Изображение внутреннего мира героя в *short story* создает ведущий эмоциональный фон, атмосферу психологии героя в данный момент. Э. По называл это явление — эмоциональным психологическим эффектом. А. Б. Есин дал следующее определение психологизма в литературе: «Особое изображение внутреннего мира человека средствами художественными, глубина и острота проникновения писателя в душевный мир героя, способность подробно описывать различные психологические состояния и процессы, подмечать нюансы переживаний — вот приметы психологизма в литературе» [11, с. 66]. Присутствие психологизма в *short story* в значительной степени объясняется стремлением выявить природу сил, препятствующих нормальной и полноценной работе сознания. «Искусство есть социальное в нас... Очень наивно понимать социальное только как коллективное, как наличие множества людей. Социальное и там, где есть только один человек и его личные переживания. И поэтому действие искусства ... есть действие социальное» [10, с. 238]. Мастерами такого психологического рассказа были в европейской литературе — Г. Мопассан, А. Чехов, в американской Э. По, Э. Хемингуэй, Д. Чивер, Ю. Уэлти. «Совре-

менная зарубежная новелла превращается в психологический этюд и детальный анализ различных психологических изломов» [9, с. 64].

В композиции *short story*, как и в любой малой форме, важна концовка, которая «носит либо характер сюжетной развязки, либо эмоционального финала» [13, с. 266]. Главное значение концовки *short story* — в «подчеркивании темы повествования» [13, с. 227].

Б. Рунин в статье «Законы и кризисы жанра» высказал мысль, что «жанры эпического спектра обнаруживают тенденцию к лиризации» [15, с. 4]. Эта же тенденция наблюдается и в жанре *short story*. В произведениях новеллистов второй половины XX века повествование ведется от первого лица, происходит сближение автора с героем, часто герой и автор одно лицо, преобладает субъективная форма художественного мышления (Т. Капоте, Дж. Апдайк, Г. Джеймс). Наиболее распространенной формой повествования становится рассказ от первого лица, что дает возможность показать действительность посредством индивидуальных переживаний героя. При этом лиризм нередко сочетается с объективностью, с помощью которого да-

ется общая картина непосредственно увиденной действительности.

Анализ новеллистики американских писателей XX века (Ш. Андерсона, Ю. Уэлти, У. Фолкнера, Д. Чивера, Б. Маламуда и др.) позволяет наметить ряд особенностей жанра *short story*. Они проявляются в «усилении внутреннего сюжета и ослаблении сюжета внешнего, в усложнении композиции, в ее многоплановости, в тенденции к лиризации, в широком использовании подтекста, внутреннего монолога» [13, с. 246]. Американская новелла демонстрирует наличие многообразных форм внутри жанра. *Short story* — один из наиболее динамичных жанров XX века. «Условия современной жизни способствуют его развитию. Технический век поставил человека перед необходимостью жить в тесном, непрерывно меняющемся мире. Характерные черты этого мира и населяющих его людей едва ли не в первую очередь улавливает и отражает новелла» [13, с. 248]. И поскольку в литературе США жанр *short story* занимает одно из ведущих мест, изучение особенностей становления и развития данного жанра является актуальным и плодотворным.

### Литература:

1. Верли М. Общее литературоведение. М., ИЛ.1977.
2. Gardner J. and L./Dunlap. The Forms of Fiction. N.Y., 1980.
3. Patty F. L. The Development of the American Short Story, N.Y.1923.
4. Poe E. The Complete Works, V/1.
5. Porter K. The Collection Stories, N.Y. 1965.
6. The Greatest American Short Stories. N.Y., 1953.
7. West R. The Short Story of America. N.Y., 1994.
8. Берак Б. Советская новелла. Журнал Знамя, 1935.
9. Виноградов И. Борьба за стиль. Л.1937.
10. Выготский Л. С. Психология искусства. М.1987.
11. Есин А. Б. Литературоведение. Культурология. М.2003.
12. Неизвестное письмо Д. Лондона. — Литературная газета. 1966.
13. Оленева В. Современная американская новелла. — К.1973.
14. Старцев А. И. Новелла в американской литературе 19–20 вв. — М.1958.
15. Рунин Б. Законы и кризисы жанра. Литературная газета. 1965, № 26.
16. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.1977.

# ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

## В. Г. Белинский и новая японская литература

Садокова Анастасия Рюриковна, доктор филологических наук, профессор  
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

**Н**овая японская литература, которая сформировалась после революции Мэйдзи (1868), испытала сильное влияние европейской литературы: на первом этапе — английской, а затем — французской. Огромное влияние на формирование новых литературных взглядов японской интеллигенции оказала и русская литература. В свое время акад. Н. И. Конрад отмечал, что русские писатели сыграли важную роль в формировании многих литературных направлений в Японии и оказали большое влияние на создание новой японской литературы [5, с. 452].

Однако влияние русской литературы происходило не только через знакомство с произведениями художественной литературы, но и благодаря трудам русских литературных критиков. Именно таков был процесс приобщения русской классике и критике самого известного теоретика новой японской литературы, русиста по образованию и профессионального переводчика русской литературы Фтабатэя Симэя (настоящее имя Хасэгава Тацуноскэ, 1864—1909).

Фтабатэй был первым профессиональным русистом. В 1881 г. он поступил на русское отделение Токийского института иностранных языков, желая сделать карьеру дипломата. Однако русская литература увлекала его настолько, что с годами он стал известным переводчиком русской классики. Фтабатэй первым из японских литераторов обратил внимание на социальные темы, которые интересовали русскую литературу и начал относиться к русской литературе как к художественному исследованию жизни. Тем более что японская литература никогда до этого не обращалась к темам подобного рода.

Понятно, что литературно-эстетические воззрения Фтабатэя также формировались под серьезным влиянием русской литературно-критической мысли. Особенно сильное впечатление произвели на него критические статьи Белинского. Фтабатэй напряженно стремился вникнуть в мысли Белинского и постичь суть русской литературы. Некоторые статьи он переводил не столько для печати, сколько для самостоятельного осмысления. Вероятно, нередко он делал переводы работ Белинского по просьбе кого-то. Так, например, известно, что статья Белинского «Идея искусства» в переводе Фтабатэя хранилась в личном ар-

хиве его учителя и друга Цубоути Сёё (1859—1935). По мнению К. Рехо, Фтабатэй перевел ее не для публикации, а специально для того, чтобы Цубоути познакомился с эстетическими воззрениями русского критика, которые никак не согласовались с теоретическими положениями статьи Цубоути «Сущность романа» [6, с. 62].

Высказывая такое предположение, автор намекает на известный конфликт между Цубоути Сёё и Фтабатэем. Некоторое время Фтабатэй Симэй учился теории литературы у Цубоути Сёё, который первым из японских критиков написал теоретическую статью о специфике европейского романа и назвал ее «Сущность романа». Фтабатэй же подверг статью резкой критике, написав свою собственную под названием «Общая теория романа», во многом основанную на идеях Белинского.

Новизна и глубина идей Белинского, которую Фтабатэй пытался донести до японского читателя в своей статье, явно диссонировала с идеями, высказанными в статье Цубоути Сёё «Сущность романа». Можно сказать, что опираясь на идеи Белинского, Фтабатэй задал новую и очень высокую планку для становления и формирования японской литературной критики.

Ключевое определение, которым и открывается статья В. Г. Белинского «Идея искусства»: «Искусство... есть мышление в образах» [1, с. 67], — стало для Фтабатэя определяющим для понимания сущности развития русской литературы. Благодаря Фтабатэю японская теоретическая литературная мысль наполнилась совершенно иным содержанием, стала опираться на новые и сначала даже не очень понятные категории. Даже само слово «образ», заимствованное у Белинского, поначалу не поддавалось осмыслению, потому что японская традиция не оперировала такими понятиями, а имела свою собственную систему эстетических воззрений, основанных более на чувствах и сиюминутных эмоциях. Однако прошло время, и термины и понятия, предложенные Белинским, в том числе и «образ», получили определенность и даже стали рассматриваться в работах Фтабатэя не только через призму идей Белинского, но и через эстетику Гегеля. И тогда, Фтабатэй вслед за Гегелем и Белинским смог сформулировать



идею о двух различных формах познания реальности. В своей главной критической статье «Общая теория романа» он написал: «Человек в силу своих природных особенностей познает единство в различии. Говоря о способах познания, можно выделить два. Первый способ — это научное познание, приводящее к пониманию сущности путем логических заключений, при помощи разума. Второй — познание эстетическое, через искусство, основанное на ощущениях, при помощи чувств» [8, с. 96].

Из этого несколько пространного объяснения понятно, что искусство и литература осознались Фтабатэем в качестве особой формы познания реальности, противопоставленной научному и вообще понятийному мышлению. Для сравнения можно вспомнить известную гегелевскую формулу: «Мы можем обозначить поэтическое представление как образное, поскольку оно ставит перед нашим взором вместо абстрактной сущности конкретную ее реальность» [2, с. 194]. В этой связи следует напомнить, что определение искусства как «мышления в образах», его введение в искусствоведческий оборот принадлежит в основном Белинскому. Фтабатэй же отдал предпочтение несколько упрощающей видение проблемы схеме: познание через разум противопоставляется в его интерпретации познанию через чувства, живое творчество. В определенной степени он следовал японской традиции. Противопоставление разума и чувства очень характерно для эстетических учений дальневосточного историко-культурного региона. При этом под чувством в странах Дальнего Востока подразумевается не только эмоция; это слово корреспондирует с человеческим и с творческим отношением к действительности.

Надо сказать, что вслед за Белинским, Фтабатэй на протяжении всей своей творческой жизни обращался к проблеме верности изображения жизни в литературном творчестве. В разные годы и в разных своих работах он как будто вновь и вновь пытался донести до читателей (а, может быть, и более четко сформулировать самому себе) глубину отношения к ней Белинского, принцип верности жизни в литературном творчестве. Много десятилетий назад один из отечественных исследователей творчества Фтабатэя Р.Л. Карлина, формулируя кредо Фтабатэя как теоретика новой японской литературы, писала, что для него самым важным было воспроизведение действительности. При этом Фтабатэй прекрасно понимал, что писатель не должен копировать действительность, механически описывать то, что видит вокруг себя, он должен творчески воспроизводить ее при помощи своей фантазии [4, с. 507].

Сегодня, когда прошло уже больше ста тридцати лет со времени написания статьи Фтабатэя, многие ее утверждения воспринимаются как сами собой разумеющиеся, однако в конце XIX столетия все написанное Фтабатэем считалось в Японии новаторским и смелым.

При этом Фтабатэй, открывая японцам теоретические основы русской эстетики и литературной кри-

тики, одновременно оставался верен традициям японского литературоведения и обращался к понятийному аппарату традиционной японской эстетики. Более того, он прибегал к арсеналу традиционных средств даже когда обращался к характеристике далеких от японской традиции явлений русской литературы. Так, например, в одной из статей, используя образно-экспрессивный стиль японской традиции, он очень «по-японски» описал «поэтическую идею» И.С. Тургенева. По мнению Фтабатэя, поэтическая идея Тургенева не напоминает ни зиму, ни осень. Это весна, да и то не ранняя весна и не середина весны. Это конец весны, когда вишни все в буйном цвете и вот-вот начнут осыпаться. А еще Фтабатэй писал, что возникает ощущение, будто идешь по узкой тропинке, среди вишен, лунным вечером, когда призрачная, прекрасная весенняя луна сияет в далеком, подернутом туманной дымкой небе [3, с. 106–107]. Совершенно очевидно, что в этом описании что ни образ, то четкая «отсылка» к классической японской поэзии, которая вся пронизана образами облетающей сливы или вишни, туманной дымки и луны над горой.

Таковы же и примеры, которые Фтабатэй приводит в своей статье «Общая теория романа». Чтобы читатель понимал о чем вообще идет речь, он вспоминает средневековые музыкальные жанры — «сказы киёмото» и «баллады токивадзу», а также «картины Канаока», то есть шедевры японского искусства школы косэха IX–XIV вв., и тем самым обращается к самым глубинам японской средневековой культуры. При этом статья была написана в лучших традициях японских классических поэтических трактатов. Фтабатэй сохранил в своей теоретической статье даже сам стиль этих трактатов с большим количеством повторов и риторических вопросов. Современному читателю такой стиль может показаться излишне витиеватым, но так писались теоретические работы в Японии всего сто лет назад: «Пишущие нынче псевдописатели, — писал в своей статье Фтабатэй Симэй, — идут против правды жизни и уловить чувств не могут — то же самое происходит и с картинами Канаока: грошовой художники копируют их, а передать дух картин не в состоянии» [8, с. 97].

Основываясь на выработанной новой теоретической концепции, в 1886 г. Фтабатэй не только опубликовал статью «Общая теория романа», но и одновременно начал работу над романом «Плывущее облако». И это было еще одним подтверждением неразрывной связи Фтабатэя с традицией: публикация романа «вослед» своей теоретической статье, как бы желая применить теорию на практике, была в моде у японских литераторов того времени и даже гораздо раньше. Достаточно вспомнить, что и Цубоути Сёё, написав свое известную статью «Сущность романа», также попытался предвратить в жизнь ее основные постулаты. Неудачный роман «Нравы студентов нашего времени», который был написан им «по рецепту» своей же статьи, как раз и стал поводом для Фтабатэя Симэя написать статью «Общая теория романа», где он подверг критике роман Цубоути Сёё, а также его видение теории романа вообще.

К этому моменту Фтабатэй же хорошо владел теоретическими основами романа и хорошо знал основные идеи русской литературно-критической мысли.

При этом роман самого Фтабатэя тоже оказался не слишком удачным. Современники совершенно не оценили достоинств этого произведения: Фтабатэй, приобщившись к русской классике, слишком забежал вперед, и японское общество оказалось не в состоянии поспеть за ним. Японский читатель еще не был готов к восприятию обличительного реалистического романа, тем более что до этого такого романа никто никогда в Японии не писал. Роман остался практически незамеченным. Японский читатель в то время увлекался любовными романами весьма фривольного содержания, а также авантюрно-приключенческой прозой и, не видя в стиле Фтабатэя традиционной цветистости, а в сюжете увлекательности, нашел его непонятным и скучным. Фтабатэй следовал за русской литературой, воплощая в жизнь идеи русской литературно-критической мысли, но японская читающая публика еще не была готова к встрече с идеями и проблемами такого уровня.

Герой романа «Плывущее облако» по имени Уцуми Бундзо — молодой, человек, приехавший из провинции в столицу. Он полон надежд. На волне больших перемен в японском обществе он хочет найти свое место в жизни. Ему кажется, что «открытие» страны для внешнего мира изменило и людей. Однако очень быстро он обнаруживает, что старые устои все еще сильны,

а общество, в которое он так стремился и наконец попал, не желает не только перемен, а, наоборот, всячески держится за старые устои. Бундзо, который пытается противостоять обществу, оказывается выброшенным за борт: его увольняют со службы, любимая девушка уходит к другому — более богатому и приспособленному к новой реальности молодому человеку. Бундзо вступает в борьбу с обществом и обрекает себя на одиночество [7, с 3–157].

Можно сказать, что, следуя традициям русской литературы, Фтабатэй по-своему пришел к созданию образа «лишнего» человека. Однако Фтабатэй не видел выхода для своего героя: японская литература еще не знала героя — интеллигента-одиночки, оторванного от жизни общества. Такой герой противоречил устоям и нормам японского общества как такового.

Роман «Плывущее облако» так и остался незавершенным — доведя развитие сюжета до полного одиночества Бундзо, Фтабатэй перестал писать. Считается, что роман остался незавершенным потому, что сама идея романа потерпела крах. Но, может быть, это тоже было данью японской традиции — оставить читателя наедине с героем, чтобы читатель сам смог домыслить дальнейшую судьбу Бундзо.

Спустя время художественная ценность романа «Плывущее облако» была признана, равно как и ценность литературно-эстетических воззрений Фтабатэя Симэя, основанных на глубоком осмыслении русской литературно-критической мысли.

### Литература:

1. Белинский В.Г. Идея искусства // Собрание сочинений в 3 тт. Под ред. Ф.М. Головенченко. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1948. Т. 2. С. 67–82.
2. Гегель Г. Лекции по эстетике // Гегель Г. Сочинения в. 14 тт. М.: Издательство социально-экономической литературы, 1958. Т. 14. 440 с.
3. Григорьева Т., Логунова В. Японская литература. Краткий очерк. М.: Наука, ГРВЛ, 1964. 282 с.
4. Карлина Р. Белинский и японская литература // Литературное наследство. Т. 56. В.Г. Белинский. М., 1950. С. 501–512.
5. Конрад Н.И. Японская литература. От Кодзика до Токутоми. М.: Наука, 1974. 568 с.
6. К. Рехо (Ким Ле Чун). Русская классика и японская литература. М.: Художественная литература. 1987. 352 с.
7. Фтабатэй Симэй. Плывущее облако // Фтабатэй Симэй. Полное собрание сочинений. Т. 1–2. Из-во: «Иванами сётэн», Токио, 1964). 419 с.
8. Фтабатэй Симэй. Общая теория романа // Серия книг по современной японской литературе. Т. 4. Из-во.: «Кадокава». Токио, 1971). 501 с.

## Проблемы русской рецепции стилистических особенностей романа Флобера «Воспитание чувств» в середине XIX — начале XX в.

Усова Анна Алексеевна, студент магистратуры  
Санкт-Петербургский государственный университет

*В статье рассматривается русская рецепция экспериментального романа Г. Флобера «Воспитание чувств» за период с 1870 г. по 1930 г. Нашей целью являлось выявить национальные особенности рецепции романа, а также ее эволюцию в рамках модернистского течения и то, каким образом это отразилось на точности и адекватности переводов Флобера на русский язык.*

**Ключевые слова:** Гюстав Флобер, метод «безличного» повествования, рецептивная эстетика, русский символизм.

«Воспитание чувств» Г. Флобера — один из наиболее экспериментальных романов писателя, где он сознательно разрушает классическое романное повествование, доводит до совершенства свой «объективный» метод и усиливает роль стиля. Это определило особенности рецепции романа: будучи негативно воспринят большинством современников, в эпоху модернизма он был осмыслен на совершенно ином уровне и стал считаться одним из ключевых в истории новой французской литературы. В данной статье мы бы хотели затронуть проблемы русской рецепции этого произведения, которая, развиваясь в одном русле с французской, все же имела свою специфику. В частности, русская рецепция проходила под сильным влиянием русского реалистического романа, а кроме того, в ней неизбежно возникали дискуссии об адекватности перевода флоберовского стиля на русский язык. В частности, мы бы хотели осветить роль русского символизма в переосмыслении «Воспитания чувств» с позиций модернизма, что позволило подготовить новые, более точные переводы произведения. Актуальность темы обусловлена тем, что рецептивным аспектам романа в отечественном литературоведении уделялось мало внимания, а его интерпретации в разные исторические эпохи менялись вплоть до противоположных.

Роман «Воспитание чувств» представляет особый интерес для исследователей, переводчиков и критиков тем, что в нем с максимальной радикальностью воплощены наиболее характерные особенности флоберовской прозы, необходимые, чтобы точнее отразить «эпоху безвременья», последовавшую за Революцией 1848 г. во Франции. Новаторство Флобера заключается в последовательном разрушении главных традиций романического повествования: действующего главного героя, драматической композиции с завязкой, кульминацией и развязкой, идеи перерождения героя в результате жизненных испытаний. Центральным персонажем выступает пассивный Фредерик Моро, плывущий по течению жизни, а сюжетная линия распадается на множество незначительных эпизодов, не соединенных будто бы никакой логической связью.

За стилистическим выбором писателя стоит отрицание идеи об историческом прогрессе и человеческой рациональности: жизнь у Флобера предстает как монотонное и бесцельное течение событий, которые невозможно разделить на главные и второстепенные, а человек не в состоянии управлять своей судьбой и даже понимать собственную мотивацию. Флобер вводит сложную психологическую мотивировку героев, простирающуюся из взаимодействия противоречивых побуждений, неосознаваемых желаний и непредсказуемых внешних сил. Вот как описывается одно из ключевых решений Фредерика о расторжении помолвки с мадам Дамбрез: «В первый миг он ощутил радость, почувствовав себя снова свободным. Он был горд, что ото-

мстил за г-жу Арну, ради нее пожертвовав богатством; потом он стал удивляться своему поступку и им овладела безмерная усталость» [11, с. 837]. Для этого же он постоянно обращается к излюбленному приему «потока вещей» (по определению Пруста): когда о психологическом состоянии героя не говорится напрямую, а лишь намекается через описание предметов внешнего мира, которые он видит. Такое обилие немотивированных на первый взгляд описаний также приводит к дефрагментации сюжета.

По задумке писателя на фоне ослабления сюжетной линии фокус читательского внимания неизбежно должен был сместиться на художественный язык произведения, который становится главным действующим лицом. Мечту Флобера написать книгу, состоящую из одного лишь стиля, можно назвать вполне модернистской, ведь меньше, чем через 50 лет связь между литературным произведением и внешним миром будет окончательно разорвана, сделав художественный язык полностью автореферентным. Однако вплоть до начала XX в. в фокусе критиков находился лишь сюжет и действующие лица романа, поэтика же не рассматривалась как имеющая самостоятельную ценность. Поэтому неудивительно, что роман кажется современникам откровенно неудачным, скучным, лишенным целостности. «Самые снисходительные из критиков, — отмечал писатель, — считают, что я создал лишь несколько картин и композицию, контуры рисунка же совершенно отсутствуют» [цит. по: 14, с. 150].

И только в период модернизма художественные особенности романа, воспринимавшиеся как «эстетические неудачи», вызывают всплеск интереса со стороны критиков и задают магистральное направление развитию литературы в XX в. Так, Тибоде отмечает особую темпоральность романа, которая происходит за счет уподобления художественного языка языку музыки. Пруст называет роман «первой импрессионистической прозой», поскольку внутреннее состояние персонажей раскрывается через непрерывный «поток вещей». Структуралисты отмечают, что чрезмерно детальные, загромождающие описания в романе придают повествованию особую созерцательность, при которой описания предметов не несут иной функции, кроме демонстрации возможностей языка. «Сам он [Флобер] считал „Воспитание чувств“ эстетической неудачей, так как в романе недостает действия, перспективы, выстроенности. Он не видел, что в этой книге как раз впервые осуществляется дедраматизация, едва ли даже не дероманизация романа, откуда возьмет свое начало вся новейшая литература, — точнее, он ощущал как недостаток то, что для нас является главным достоинством такой литературы,» — пишет Женетт [4]. Барт отмечает осознанно критическое отношение Флобера к идеологии собственного буржуазного класса, которое находит отражение в постоянной языковой иронии, об-



нажении бессмысленности привычных буржуа понятий. Он впервые вводит в литературу проблематику выбора слов и типа письма. Намеренная демонстрация «следанности текста», подчеркивание «знаков литературности», присутствующие у Флобера, предвосхищают расцвет индивидуальных литературных стилей в эпоху модернизма.

Таким образом, для романа «Воспитании чувств» характерны особенности, присущие последующей модернистской литературе: ослабление сюжетной линии и фрагментарность повествования, замена традиционного героя на пассивного антигероя, иррациональность мотивов персонажей, абсурдность реальности и, наконец, стремление к замкнутости художественного мира и намеренное подчеркивание искусственности формы.

Перечисленные выше художественные особенности прозы Флобера играют особую роль при переводе романа на другие языки. Ведь если форма повествования становится важнее формального сюжета и действующих лиц, именно ей должно быть уделено основное внимание переводчика, который должен адекватно передать эффекты, к которым стремился автор, средствами своего языка. Однако вслед за французской критикой первичная рецепция романа в России, включая и первые переводы, фокусировались исключительно на сюжетной стороне, а проблемы точности передачи стиля Флобера на русский язык оказались не затронуты.

Отрывки из романа «Воспитание чувств» первоначально печатаются в январском и февральском номерах «Вестника Европы» за 1870 г. (на год позже публикации романа во Франции), а затем выходит полный перевод А. Энгельгардт под заголовком «Сентиментальное воспитание». Рецепция Флобера в России с самого начала происходит в привычном критикам русле реалистического романа, который на тот момент остается наиболее влиятельным жанром русской литературы. Об этом свидетельствуют и сравнения с крупными писателями-реалистами эпохи, и оценка произведений Флобера исходя из того, насколько «правдоподобно» (или неправдоподобно) показано в них французское общество. Какой бы ни была оценка романа литературными обозревателями, большинство из них видит в нем лишь социальную критику современной автору эпохи. Проблематика романа оказывается близкой русской национальной культуре в силу сходной исторической ситуации двух стран: персонажи «Воспитания чувств» вызывают мгновенные ассоциации с «лишними людьми», героями А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева и И. А. Гончарова. Критик Г. А. Ларош проводит неожиданную параллель с поэмой «Мертвые души», которую с «Воспитанием чувств» роднит общий пафос, а также сочетание лиризма и сатиры: «По прочтении „Воспитания чувств“ хочется воскликнуть словами великого русского сатирика: „Скучно жить на свете!“ [7, с. 259]

«Воспитание чувств», спровоцировавшее бурную реакцию французских и европейских критиков своим экспериментальным методом, вызывает не меньшую дискуссию и в российских изданиях. Часть обозревателей видит в романе образец прогрессивной фран-

цузской литературы, другие же не приемлют такие его особенности, как безличное повествование, отсутствие прямой авторской позиции и децентрализованную композицию. Что интересно, разделение на два этих лагеря совершенно необязательно проходит по линии «западники-славянофилы». Так, например, Арсеньев в прозаическом «Вестнике Европы» пишет: «Произведения Флобера „не действуют на нас с неотразимой силой, не откликаются на задачи, занимающие нашу эпоху, не разъясняют темных сторон общественной и личной жизни; от них слишком часто веет холодом, равнодушием, игрой в искусство“ [1, с. 510]. В то же время философ-славянофил Н. Страхов в „Разборах книг“ в журнале „Заря“ высоко оценивает художественные достоинства романа, однако по-прежнему лишь с точки зрения реалистического отображения пороков французского общества [10].

Наряду с И. С. Тургеневым, ключевую роль в популяризации творчества Флобера в России сыграл более известный к тому моменту в нашей стране Э. Золя. Именно он в своем цикле статей, опубликованном в 1875–1881 гг. все в том же «Вестнике Европы» ограничивает интерпретацию его произведений рамками школы натурализма, в которых будет рассматриваться творчество писателя в том числе и в советскую эпоху. Вместе с тем, идеи Флобера о самоценности искусства и стиля, прямо противоречащие натурализму, остаются на периферии внимания критиков. Несомненно, что эстетика и идеи натуралистической школы были более просты для восприятия широкой публикой и не требовали особого уровня образования. А чтобы говорить об эстетике и стиле флюберовской прозы, требовалось в первую очередь свободное владение французским языком, а также эрудиция и знание французской литературной традиции, что было доступно лишь узкому кругу образованных людей. Впервые эта проблематика затрагивается в России адвокатом и исследователем работ Флобера А. И. Урусовым, который посвятил значительную часть своей жизни составлению подробного архива документов, связанных с писателем. Сейчас его архив хранится в Париже в музее Карнавале и включает в себя коллекцию изданий, переводы на русский язык, отзывы в прессе и иконографию. И. И. Ясинский вспоминает об организованном Урусовым литературном кружке — одном из первых в России мест, где популяризировалось творчество Флобера: «Урусов, Александр Иванович, появился еще в 1878 г. в „Слове“, чтобы высказать, по его словам, свое восхищение журналом и, как подписчик, пожелать ему дальнейшего процветания <...>. Завязалось знакомство, и, узнавши, что я люблю Флобера, писателя в России еще неизвестного и затмеваемого Эмилем Золя, он пригласил меня и Коропчевского к себе на вечер <...>. Вечер был посвящен Флюберу. Читал Урусов мастерски и мелодика французского языка ласкала слух: слово становилось краской, фраза — картиной, что достигалось неподражаемой простотой стиля Флобера. Своим чтением Урусов усиливал интерес к великому писателю и доставлял немало наслаждения» [13, с. 240]. Вместе с Флюбером на ве-

чертах также в оригинале читают произведения Ш. Бодлера и поэтов Парнасской школы — Т. Готье и Л. де Лилля, во многом сходными с ним по эстетике.

Именно кружок Урусова впервые задается вопросом точности переводов Флобера на русский язык. Не раз отмечая их неудовлетворительность и неполноту, Урусов подготовил ряд неопубликованных статей специально для задуманного им переиздания собрания сочинений. Он детально изучает художественный метод Флобера, чтобы найти наиболее адекватный способ передачи его на русском языке: «Вкратце, метода эта может быть выражена так: внутренняя жизнь действующего лица все время иллюстрируется маленькими характерными фактами жизни внешней. Те и другие выдержаны в одном стиле с описанием обстановки. Такая метода доступна только очень большому таланту, и главное в том, что она требует громадных подготовительных работ, этюдов и коллекционирования фактов» [2, с. 605]. Исследователь противопоставляет лаконичную и объективную поэтику Флобера русской литературе, которой, по его мнению, свойствен избыточный психологизм и субъективизм, длинноты стиля: «Что же касается до Флобера, то язык его по удивительной простоте, яркости эпитетов, пластической силе и музыкальности ритма — нельзя не признать классическим» [13, с. 14].

Идеи, высказанные Урусовым, получают свое развитие на рубеже XIX—XX вв. благодаря символистам. Неслучайно, что всплеск интереса к эстетике Флобера, оставшейся практически без внимания на протяжении всего XIX в., в России, как и в Европе, приходится именно на этот период. Вслед за французскими коллегами русские символисты видят в нем предвестника новых модернистских течений, которые опираются на «чистый» стиль, играющий самостоятельную роль наравне или даже во главе сюжета. Переоценка стилистических особенностей прозы писателя, происходящая с позиций модернизма, требует совершенно иной, более качественной работы над переводами его текстов. Один из символистов и переводчиков Флобера Б. К. Зайцев отмечает, что до сих пор в России переводами флюберовских романов считались «лубочные издания» [5, с. 104], выполненные на скорую руку и стремившиеся передать лишь сюжетные перипетии.

В 1896—1898 гг. в петербургском издательстве Г. Ф. Пантелеева выходит первое собрание сочинений Флобера, в которое входит и «Воспитание чувств» (1897, 3 том) в переводе Е. Бекетовой, бабушки А. А. Блока. Исследователи отмечают улучшение качества перевода, однако все еще отсутствует критическая редакция и комментарии.

А в 1913—15 гг. появляется первое полное собрание сочинений писателя, опубликованное издательством «Шиповник», элитарного и близкого к движению символистов. Это первое критическое издание произведений Флобера в России, осмысляющее его творчество именно с эстетических, а не идеологических позиций. В «Шиповнике» над произведениями Флобера работают такие известные литераторы эпохи, как

В. Иванов, А. А. Блок, Б. К. Зайцев и другие, чьи переводы высокого уровня были затем не раз использованы в 1920-е и 1930-е гг. при переиздании собрания сочинений Флобера советской властью. При подготовке издания также были собраны биографические сведения, история создания и публикации произведений, опубликованные в качестве приложений к каждому тому. Предисловие к сборнику написано А. Кублицкой-Пиотух, матерью А. А. Блока. Проект был приостановлен из-за начавшейся войны и революции, и из восьми задуманных томов вышло только пять. «Воспитание чувств» вышло четвертым томом в 1914—1915 гг. в переводе В. Н. Муромцевой, жены И. А. Бунина. В предисловии к первому тому отмечается запоздалое внимание к этому роману: «Эта книга, быть может, любимейшее творение автора, <...> книга, которая с 1880 г. станет библией целого литературного поколения, прошла незамеченной» [3, с. 403]. Издание романа сопровождается подробным филологическим комментарием, включающим в себя критические отзывы современников, историю создания и анализ автобиографических элементов сюжета. Переломный исторический момент, в который выходит издание, видится прямым следствием событий, изображенных в «Воспитании чувств», в связи с чем усиливается историческая рефлексия. Для более точного документального воссоздания этой эпохи цитируется переписка Флобера, высказывания исторических деятелей (Ренана, Гизо), работы ученых (Мегрона, Гюро-Данжена). Комментаторы «Воспитания чувств» ищут в событиях 1848 г. предпосылки к нынешней войне с Германией и проводят параллели с предреволюционным состоянием российского общества: «И это мнение было в значительной степени мнением современников Фредерика Моро, из тех, кто достиг зрелого возраста в период между 1840 и 1848 гг. и кто получил свое политическое воспитание в эту эпоху романтических влияний. Они видели во внешней политике Наполеона III осуществление части своих юношеских мечтаний и не предвидели последствий, которые лежат теперь таким тяжелым бременем на нас и на Европе» [9, с. 534].

Вслед за Урусовым символисты ставят Флобера в один ряд с парнасцами, которые становятся эстетическим и философским ориентиром течения. Однако новое прочтение его текстов парадоксальным образом возникает именно из внимания к натуралистическим деталям прозы Флобера. В статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) Д. С. Мережковский отмечает, что символика деталей у Флобера возникает из абсолютно бытовых и часто физиологических деталей. Глубина символического смысла определяется тем, что он не искусственно встроен в текст в виде аллегории, а стихийно прочитывается в нем. Другим немаловажным достоинством для символистов становится импрессионистичность флюберовской прозы, когда наибольшее впечатление на читателя производят детали, отмеченные автором «случайно» и вне всякой взаимосвязи с сюжетом. Такая интерпретация находится в одном русле с идеями ев-

ропейского модернизма (в частности, с упомянутыми выше интерпретациями Пруста и Тибоде).

Русские символисты обращают внимание на аспекты творчества писателя, созвучные их собственной эстетике — это культ изнурительной работы над словом и искусства как высшей и самодостаточной деятельности, эстетизация обыденных событий, особое внимание к ритму текста, очищение языка от «прописных истин» и его обновление. Так же, как и для Флобера, слово для русских символистов из средства передачи авторской идеи превращается в цель: их интересует само звучание, ритмическое строение текста, потенциальное множество значений, заключенное в нем. Как отмечает один из переводчиков Флобера этой эпохи Б.К. Зайцев: «Борьба, погоня его за словом (или фразой) были изумительны. Прелестны его художнические бдения в Круассе, в одиночестве, манера самому себе вслух читать написанное...» [5, с. 104] Символисты полагают, что открытие в России «подлинного» Флобера начинается лишь в 1890-е гг., когда в обществе возникает запрос на более глубокое его прочтение: «Изменился подход к искусству. Ослабло давление „общественности“. Художество заявило права нерушимые, как бы потребовало Великую Хартию вольностей — и получило ее» [5, с. 102].

Наибольшую роль в популяризации творчества Флобера в России в этот период сыграли Д.С. Мережковский, И.А. Бунин, К. Бальмонт и Б.К. Зайцев. Вместе с другими единомышленниками они проделывают огромную работу по более точному и полному переводу произведений Флобера, вышедших в издательстве «Шиповник», а также по изданию первых критических статей, осмысляющих творчество писателя. Работа над более точным переводом флоберовского стиля оказывает влияние на выработку символистами их собственного стиля, стремление к большей простоте и ясности. Немаловажную роль здесь играет тот факт, что большинство из них читали произведения писателя в оригинале на французском языке, поэтому подобный уровень творческой рецепции был доступен лишь элитарному кругу. В работе «О прекрасной ясности», на которую затем ссылается Н. Гумилев, М.И. Кузмин пишет «любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны» [6].

После Революции 1917 г. символистов удивляет интерес большевиков к Флоберу, которого они считают «ненавистником толпы и массы, монахом литературы, художником высшего полета, истинно великом в уединении своем, любви к слову...» [цит. по: 8, с. 13.] Однако советская литературная критика вкладывает в роман «Воспитание чувств» и другие произведения Флобера уже совершенно иные смыслы. В 1930-е гг. писатель и переводчик Б.К. Зайцев, выступая на дебатах «Франко-русской студии», отметил влияние Флобера на русских и советских прозаиков XX в., не называя конкретных имен [8]. Можно предположить, что он имел в виду Л. Андреева и И.Э. Бабеля, чья литературная преемственность Флоберу неоднократно отмечалась также В. Шкловским и другими советскими литературными критиками.

Андреева, восхищавшего творчеством Флобера, объединяет с писателем крайне пессимистичный взгляд на человеческую природу и вера в предопределенность событий общим мировым порядком. В его творчестве конфликт между реальностью и ее преломлением в сознании персонажей по сравнению с произведениями Флобера еще более заостряется и находит выражение в схожей технике фрагментарного повествования. Именно такой конфликт лежит в основе рассказа Андреева «Мысль», герой которого, по мнению советской критики, типологически близок герою «Воспитания чувств». Но если Фредерик Моро подчиняет свою жизнь бесплодным иллюзиям, то вера Керженцева в безграничные возможности своей мысли оканчивается настоящим безумием [12].

Что же касается Бабеля, то в «Гамбургском счете» Шкловский отмечает, что творчество обоих писателей основано на использовании одного и того же приема: это единый стиль для описания высокого и низкого, красивого и уродливого. У Бабеля гармоничный пейзаж, картина сгоревшего города и военного быта даются на одном уровне эстетизации, за которой чувствуется та же ирония и авторская отстраненность, что и в описаниях «Воспитания чувств».

Подводя итог, мы можем отметить, что роман «Воспитание чувств» изначально воспринимается как близкий русскому реалистическому роману с его категорией «лишних людей». В 1870–80-е гг. в центре внимания критиков находится в основном идейно-образный ряд произведения, а экспериментальная техника вызывает настороженно-негативную реакцию. Наиболее глубокая и творческая рецепция романа «Воспитание чувств» в России приходится на рубеж XIX–XX вв. и связана с деятельностью русских символистов. Переосмысление текстов Флобера русскими символистами находится в русле рецепции, заданной их французскими предшественниками, и актуализирует в них черты, свойственные модернизму: самодостаточность стиля, импрессионистичность описаний, символика деталей, фрагментарность повествования и картины мира, конфликт между реальностью и ее преломлением в сознании. Поскольку в рамках символизма художественный язык произведения приобретает самостоятельную роль по отношению к идейной составляющей, начинается творческая рецепция метода Флобера, которая происходит в первую очередь через работу над более точным переводом его текстов на русский язык. Следующим этапом творческой рецепции становится использование стилистических особенностей прозы автора для создания новых произведений русской литературы в начале XX в. К сожалению, в силу идеологических разногласий, символистская интерпретация романа Флобера оказывается практически полностью утраченной в советский период. В то же время в мировом литературоведении именно данная линия интерпретации оказывается наиболее продуктивной для того, чтобы проследить связь «Воспитания чувств» с произведениями модернизма и постмодернизма.

**Литература:**

1. Арсеньев К. Современный роман в его представителях. Гюстав Флобер // Вестник Европы. — 1880. — № 8. — С. 469–522.
2. Венгерова З. А. Парижский архив А. И. Урусова [Электронный ресурс] // Литературное наследство. — Т. 33–34. — М.: Жур. — газ. объединение, 1937. — С. 591–616. — URL: <http://litnasledstvo.ru/site/author/id/208>. — (Дата обращения: 20.11.16).
3. Гюстав Флобер / приложение в кн. Г. Флобер. Собрание сочинений: в 5 т / под ред. В. Иванова. — Т. 1. — СПб.: Шиповник, 1915. — С. 399–406.
4. Женетт Ж. Моменты безмолвия у Флобера [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/momenty-bezmolviya-u-flobera.htm>. — (Дата обращения: 24.11.2015).
5. Зайцев Б. К. Дневник писателя. — М.: Дом Русского Зарубежья им. Александра Солженицына, 2009. — 208 с.
6. Кузмин М. А. О прекрасной ясности [Электронный ресурс]. — URL: [https://web.stanford.edu/class/slavic272/materials/declarations/kuzmin\\_iasnost1909.pdf](https://web.stanford.edu/class/slavic272/materials/declarations/kuzmin_iasnost1909.pdf). — (Дата обращения: 26.11.2016).
7. Ларош Г. А. Эмиль Золя о Густаве Флобере // Ларош Г. А. Избранные статьи: в 5 вып. — Вып. № 5. — Л.: Музыка, 1978. — С. 197–206.
8. Любомудров А. М. Диалог культур. Россия и Европа в «Дневнике писателя» / вступ. ст. в кн. Зайцев Б. К. Дневник писателя. — М.: Дом Русского Зарубежья им. Александра Солженицына, 2009. — С. 5–23.
9. Приложение к кн. Флобер Г. Собрание сочинений: в 5 т. — Т. 4. — СПб.: Шиповник, 1915. — С. 517–534.
10. Страхов Н. Библиография // «Заря». — 1870. — № 7. — С. 107–141.
11. Флобер Г. Воспитание чувств // Флобер Г. Малое собрание сочинений. — СПб.: Азбука, 2012. — С. 491–847.
12. Фрид Я. «Клим Самгин» на фоне западной литературы // Литературный критик. — 1936. — № 9. — С. 36–54.
13. Ясинский И. И. Роман моей жизни: книга воспоминаний: в 2 т. — Т. 1. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 720 с.
14. Thibaudet A. Réflexions sur le roman. — Paris: Gallimard, 1938. — 357 p.

## **Исследование эпоса «Книга моего деда Коркута» русскими учеными-востоковедами**

Эгамбердиева Гузал Мадияровна, кандидат филологических наук, доцент  
Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека (г. Ташкент)

**Ф**ольклор тюркских народов является одним из древнейших богатейших и разнообразных памятников культуры. Уже начиная со средних веков, отдельные его образцы приобрели письменный вид.

Один из таких образцов — «огузский эпос „Книга моего деда Коркута“ — считается единственным письменным памятником тюркских народов, созданным в средние века» [3, с.519]. Полное название книги «Книга моего деда Коркута на языке племени огузов».

Героический эпос «Китаби деде Коркуд» («Книга моего деда Коркута») является итогом длительного развития устной народной поэзии. По своему идейно-тематическому и художественному богатству, по языковым особенностям, этот замечательный эпос выходит далеко за рамки литературных произведений тюркского мира. Именно поэтому ещё с начала XIX века эпос привлекал внимание зарубежных ученых, которые ставили его в один ряд с народными сказаниями, снискавшими всемирную славу.

В «Книге» отражены картины хозяйственной и военной жизни, нравы и обычаи, думы и чаяния народа в эпоху патриархально-феодальных отношений. Но это произведение неисторическое, а в полном смысле этого слова поэтическое, тесно связанное по своей художе-

ственной структуре с богатейшим народным творчеством. «Книга моего деда Коркута», как и большинство былинно-сказочных эпических памятников, написана ритмизованной прозой, в которую вкраплены стихотворные фрагменты, большей частью лирического характера. Язык эпоса богат по лексическому составу, очевидно, сказители чувствовали все его тонкости. Высоко и поэтическое мастерство певцов-озанов. Стихотворные диалоги образны; сравнения, звукопись усиливают их художественное воздействие.

Произведение написано в духе героизма. Эпос богат описанием традиций, культуры, этнографической истории тюрков-огузов. Героизм наблюдается даже в персонажах прекрасного пола. Образ матери занимает особое место в произведении. «Книга» является редким носителем народной мудрости, богата пословицами и поговорками. Но больше всего исследователей привлекает автор данного памятника.

Заметный вклад в изучение личности Коркута и его бессмертного творения в разное время внесли немецкие востоковеды Ф. Диц (Дист), Т. Нелькеде, турецкие ученые Али Риза Ялман, Фуад Кеплюлю, Киллисли Рифет, Пертев Наили Боратов, Мухтаррам Эргин, итальянский ориенталист Этторе Росси, а также



В. Бартольд, Абдулкадир Инан, А. Диваев, Г. Араслы, М. Тахмасиб, А. Туманский, А. Якубовский, В. Жирмунский, А. Кононов, М. Ауэзов, А. Маргулан, Р. Бердибаев, А. Конратбаев, М. Байдилдаев и др.

Как неординарная историческая личность, Коркут фигурирует в средневековых исторических источниках: в «Сборнике летописей» Рашид-ад-дина (1247–1318), «Родословной туркмен», Абулгази (1603–1663); а идеализированный образ его — в литературных сочинениях Абдуррахмана Джами (1414–1492), Алишера Навои (1441–1501) и др., а также в фольклорном репертуаре многих современных тюрко-язычных народов, корни словесности которых восходят к древности.

Считается, что Коркут был современником Магомеда и жил в VII веке. А его великое творение переписчики начали фиксировать на бумаге еще при жизни автора. Вероятно, переложение устных импровизаций Коркута на письменную литературную версию продолжалось затем в течение нескольких столетий и, возможно, не все тексты относятся к его авторству. В настоящее время памятник известен под названием «Книга моего деда Коркута» («Китаби деде Коркуд»). Сохранился в двух записях, которые ныне хранятся в Дрездене и Ватикане. Первая запись состоит из 12-и сказаний (героических дастанов, песен), вторая — из 6-и. Копия Дрезденской рукописи в 1972 г. была передана в Национальную Академию наук Азербайджана (г. Баку).

На рубеже XX–XXI вв. в честь 1300-летия Коркута были проведены: международная научно-теоретическая конференция в г. Кызыл-Орде Республики Казахстан — ноябрь 1997 г.; международный симпозиум в Париже — июнь 1999 г.; торжества в честь данного юбилея в г. Баку в рамках VI встречи глав государств тюрко-язычных народов — октябрь 1999 г.

«Книга моего деда Коркута» имеет переводы на немецкий, русский, французский, персидский, итальянский и другие языки.

В доведении данного культурного памятника до уровня общественного достояния важную роль сыграли немецкие востоковеды.

До XVIII века научному сообществу об этом эпосе ничего известно не было. Впервые о дастане сообщает в 1770-е годы известный немецкий арабист Якоб Йоган Рейске. Так, работая над рукописями в Дрезденской библиотеке, Рейске ознакомился с рукописью дастана, но не очень хорошо зная содержания, отнёс его к османскому шахзаде Коркуту. История же основного исследования дастана связана с именем Фридриха фон Дица.

С 1815 года Дитц начал заниматься переводом и изучением книги, а с 1859 года к ее исследованию приступил Теодор Нелькеде. Он на основе Дрезденской рукописи перевёл на немецкий и решил дать в печать «Китаби деде Коркуд», однако в связи с рядом трудностей не смог завершить работу.

Собранные материалы Нелькеде в 1892 году передал В. А. Бартольду, который в это время получал образование в Германии [3, с.519–520]. С данного времени В. В. Бартольд приступает к работе над переводом «Книги». В 1922 году закончил полный перевод произ-

ведения и подготовил к печати. Но, впервые «Книга» была издана на русском языке уже после смерти Бартольда в 1962 году [4]. Перевод В. В. Бартольда выполнен на высоком филологическом уровне и обладает большими литературными достоинствами. Филологическую точность перевода В. В. Бартольд соединяет с истинным мастерством в передаче художественных особенностей подлинника. «Настоящий перевод, — писал В. В. Бартольд, — конечно, тоже не может считаться окончательным; прогресс туркологии, как в смысле открытия нового материала, так и в смысле более полного и тщательного изучения старого, несомненно даст повод ученым еще не раз возвращаться к памятнику такого исключительного значения, как „Коркут“; надо надеяться, что и в целом настоящий перевод будет признан устаревшим и заменен другим меньше чем через сто лет».

До этого «Книга моего деда Коркута» была издана в 1916 году в Турции, в 1939 году — в Азербайджане.

В 1990 году «Книга моего деда Коркута» была издана в Ашхабаде на туркменском языке [2]. К этому изданию туркменскими фольклористами были приложены десять преданий о деде Коркуте.

В 1986 году «Книга» была издана в городе Алматы на казахском языке [5].

12 сказаний из которых состоит эпос «Книга моего деда Коркута» в оригинале приводятся как «буй», что в переводе с огузского диалекта означает «часть», «раздел».

Книга, подобно многим древним и средневековым восточным памятникам, имеет ящичную композицию. То есть, каждая из глав в ней, объединенных общим названием, имеет самостоятельный сюжет. В то же время улавливаются некоторые детали, связывающие их «обручем» в единое целое.

В статье «Турецкий эпос и Кавказ» В. В. Бартольд отмечает, что пятая и шестая части произведения по своему содержанию не связаны с другими разделами, а остальные десять представляют собой своеобразный цикл, который объединен именем правителя огузов — Баяндурхана [1, с. 110]. Таким образом, работа, начатая В. В. Бартольдом, создала почву для проведения широкомасштабных исследований в области фольклористики.

Как уже отмечалось выше, в деле популяризации эпоса «Книга моего деда Коркута» основная роль принадлежит В. В. Бартольду, осуществившего его перевод на русский язык.

В статье «Турецкий эпос и Кавказ» В. В. Бартольд подробно останавливается на этом уникальном произведении. Сравнивая некоторые его мотивы с эпосом «Гороглы», он утверждал, что между этими двумя произведениями существует множество сходных моментов.

Характеризуя все двенадцать сказаний о Коркуте, В. В. Бартольд сравнивает их мотивы с фольклором Запада и Востока. Значимость данного исследования определяется также и тем, что автор приводит множество ценных сведений о личности деда Коркута. Как отмечает ученый, сын турецкого правителя Баязида царевич Коркуд, проживавший во второй половине XV века,



был известен любовью к поэзии и музыке и сам пользовался славой хорошего поэта и музыканта. Данное историческое лицо, возможно, сыграло основную роль в появлении «Книги моего деда Коркута». Ибо формирование книги также имеет отношение к этому периоду [1, с. 119–120]. Разумеется, данный вопрос является спорным, так как в произведении Коркут полностью предстает в качестве эпического героя.

Сходная точка зрения об исследуемом огузском памятнике эпоса встречается и в тезисах доклада А. Ю. Якубовского («Китаб-и Коркут» и его значение). По мнению ученого, велика вероятность того, что дед Коркут — это историческая личность. В этом отношении ученый-востоковед разделяет точку зрения К. Иностранцева о том, что личность деда Коркута непосредственно связана с именем Коркуда Ибн Абдулхамиды, жившего в XII веке и являвшегося вождем союза двенадцати огузских племен.

Бартольд В. В. в статье «Турецкий эпос и Кавказ» также выявляет сходство мотивов эпоса эпоса «Алпамыш» с образом Бамси-Бейрека из «Книги моего деда Коркута». Он приходит к верному выводу о том, что данное сходство обусловлено не только взаимовлиянием, а является результатом типологических аспектов сходного уклада жизни.

По мнению А. Ю. Якубовского, события, имеющие место в «Книге моего деда Коркута», вбирают в себя не только XII–XV века, но и многое из того, что происходило в доисламский период [7, с. 121–130].

Интерес к сказаниям о Коркуте проявил в своих научных трудах и А. Н. Самойлович. Отправившись в Хорезм через Туркменистан, он собирает большой материал о деде Коркуте. Одним из его значительных трудов, посвященных данной теме, является статья «Легенда о Коркуте и Гороглы». В ней автор отмечает наличие сходных моментов, имеющих место в сказаниях о деде Коркуте и в эпосе об Гороглы, указывая при этом и на созвучность имен данных образов [6, с. 4–5].

Таким образом, изучение огузского эпоса русскими учеными-востоковедами явилось предпосылкой для проведения в дальнейшем исследований в широком диапазоне. В результате, были осуществлены многочисленные исследования узбекскими, туркменскими, казахскими и каракалпакскими учеными. По основным аспектам «Книги моего деда Коркута» было написано множество статей, монографий, диссертаций. В настоящее время ведется работа над переводом «Книги» на узбекский язык. Издание эпоса на узбекском языке, безусловно, способствует более глубокому и обстоятельному его изучению.

#### Литература:

1. Бартольд В. В. Турецкий эпос и Кавказ // Книга моего деда Коркута. — С. 110.
2. Горкут ота. — Ашхат: Туркменистан, 1990.
3. Жирмунский В. М. Тюркский героический эпос. — Л.: Наука, 1974. — С. 519.
4. Книга моего деда Коркута. — М., — Л.: Наука, 1962 (издание подготовили В. М. Жирмунский, А. Н. Кононов)
5. Коркыт ата китабы. — Алматы, 1986.
6. Самойлович А. Н. Записи восточного отделения русского археологического общества. Т. XIX, — СПб., 1910. — С. 4–5.
7. Якубовский А. Ю. «Китаб-и Коркут» и его значение // книга моего деда Коркута. — С. 121–130.

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

## Рецепция идей Платона в мифе Н. М. Минского о несуществующем Боге

Баталова Дарья Александровна, студент  
Московский педагогический государственный университет

Николай Максимович Минский — широко известный в свое время, но ныне — практически забытый поэт и философ кон. XIX — нач. XX вв. Его имя звучало наряду с именами Д. С. Мережковского, В. В. Розанова, З. Гиппиус и других инициаторов религиозно-философских собраний в России.

Уже в 1890 году увидел свет его трактат «При свете совести: мысли и мечты о цели жизни», который можно назвать одним из первых литературных памятников религиозно-философского течения отечественного символизма, «вестником религиозного обновления в России» [1, 146].

Вопрос об идейных истоках этого памятника практически не изучен. Многие исследователи ограничивались сведением мэонизма Минского к «восточным (индийским, китайским, буддистским) концепциям божественного „ничто“ (или неопределимости божественного бытия), а также к неоплатонической, каббалистической, гностико-герметической традиции европейского мышления» [8, 163]. Однако при более глубинном изучении «При свете совести...» обнаруживается, что истоки следует искать скорее в античной философии. Больше всего сходств выявлено с Платоном.

Задача нашей статьи: изучить влияние идей Платона на миф Н. М. Минского, запечатленный в его трактате «При свете совести». Остановимся мы только на некоторых аспектах, наиболее показательных.

Согласно мифу Минского, еще до существования времени, пространства и всего нашего мира был только Бог, или, как философ-предсимволист называет его, *мэон*. Это божество сочетало в себе, казалось бы, несочетаемые атрибуты: его существование длилось одновременно миг и вечность; его тело было невероятно малым и неделимым и в то же время — бесконечным, словно Вселенная. Мэон обладал и такими субстанциальными качествами как единство, бескорыстная доброта, абсолютное бытие, истинное знание и свободная воля. Одним словом, по Минскому, Бог есть то, чего нет и не может быть в нашем мире.

Мэон, «воплощая въ себѣ полнѣйшее знание, не может не знать про нашъ міръ, еще не рожденный [4, 203]. И в то же время он понимает, что „своимъ абсолютнымъ бытіемъ мѣшаетъ [нашему миру] достигнуть

временнаго, призрачнаго и все же отраднаго существованія“ [там же]. Вот почему „чтобы міръ могъ возникнуть, мэонъ долженъ изъ безконечной любви не къ себѣ обречь себя на абсолютное небытіе, т. е. на небытіе во времени, въ пространствѣ и въ сознаниі, сдѣлать себя и свои атрибуты абсолютно непостижимыми, противоположными всему существующему и мыслимому» [там же].

На первый взгляд кажется, что с философией Платона этот миф не имеет ничего общего. Но на самом деле Минский создает образ своего божества не «вопреки», а «согласно» платонической традиции.

Начнем мы с того, что оба философа наделяют божественное атрибутами *совершенства и абсолютной благодати*.

Ср. Платон: «Разве бог не благ по существу и разве не это нужно о нем утверждать? — Как же иначе?» [Государство, 379b]

Минский: «И вотъ передо мною возникаетъ третій образъ, *совершеннѣйшій* — тотъ, кому нѣтъ имени, единый *Абсолют*, вѣчная субстанція, *источникъ, свѣта, бытія и силы*» (курсив мой — Д.Б.) [4, 120].

Для обоих философов Бог является *воплощениемъ всехъ добродетелей*, о каких мы только имеем представление. Далее их мысль движется в одинаковом русле: раз Бог — Абсолют и благо, значит он не должен быть причастным к изменениям, напротив, он должен быть постоянным в своей благодати, а не сейчас — более благими, а через секунду — менее благими. Из этого следует, что божественное — нечто, что всегда *тождественно самому себе*.

Ср. Платон: «Равное само по себе, прекрасное само по себе, сущее само по себе, поколику оно есть, подлежит ли хоть какому изменению? или каждая из вещей сущих, сама по себе однородная, *продолжаетъ быть тою же и такимъ же образомъ, не подлежа никогда, никакъ и никакой перемене?* — Необходимо тою же и такимъ же образомъ, Сократ, — отвечал Кевис» (курсив мой — Д.Б.) [Федон, 78d].

Минский: «Такъ какъ оно неограничено и недѣлимо, то все, что можетъ съ нимъ сливаться, уже въ немъ слито, и *его нельзя ни сократить, ни увеличить*» (курсив — мой. Д.Б.) [119–120].

И для Николая Максимовича, и для Платона тождественность самому себе — важнейший атрибут божественного, ибо, если бы оно изменялось, то ничем не отличалось бы от текучих явлений мира, причастных к смерти и разложению. Именно *отсутствие изменений* делает нечто — божественным.

Разумеется, раз святыня неизменна, согласно Платону и Минскому, то она по определению *не должна соответствовать нашим привычным представлениям о времени*.

Ср. Платон: «Но тому, *что вечно пребывает тождественным и неподвижным, не пристало становиться со временем* старше или моложе, либо стать таким когда-то, теперь или в будущем, либо вообще претерпевать что бы то ни было из того, чем возникновение наделило несущиеся и данные в ощущении вещи (курсив — мой. Д.Б.) [Тимей, 37e-38a].

Минский: «понятие *о вѣчности*, о единомъ состояніи міра, которое *никогда не началось, никогда не кончится* и никакою *мѣрой времени неизмѣримо*» (курсив мой — Д.Б.) [4, 167] — о мѣоне времени.

«Такое состояніе было бы состояніемъ полного покоя и длилось бы одинаково *и вѣчность и мигъ, или мигъ, остановившійся на вѣки*» (курсив мой — Д.Б.) [4, 168].

Божество, по мысли обоих философов, попросту «выпадает» из категории времени, «к нему неприменимы никакие определения времени, он не был и не будет, он просто есть» [2, 90].

Отсюда следует еще одна важная идея: только божественное, по Минскому и Платону, может называться *подлинным бытием*. Наш мир вечно меняется, вечно отрицает самого себя, переходя из одной формы в другую, и это делает его вечно становящимся, но никогда не сущим. В противоположность ему божественное, в размышлениях этих двух философов, не причастно изменениям, а, следовательно, только оно является подлинным, *абсолютным бытием*.

Ср. Платон: «А это есть припоминание того, что некогда видела наша душа, когда она сопутствовала богу, свысока глядела на то, что мы теперь называем бытием, и поднималась до *подлинного бытия*» (курсив мой — Д.Б.) [Федр 249c].

Минский: «...онъ, единый мѣонъ, *своимъ абсолютнымъ бытиемъ* мѣшаетъ достигнуть временнаго, призрачнаго и все же отраднаго существования» [4, 203].

И у Минского, и у Платона из этого следует, что наш человеческий мир — лишь тень бытия, нечто относительное. «...любая вещь чувственного мира имеет множество свойств, она может иметь и противоположные в одном и том же отношении и в один и тот же момент времени свойства [2, 90]. Так можно ли назвать бытием то, что никогда не равно самому себе, а непрестанно становится, меняется, превращается?»

Ср. Платон: «А если с чем-нибудь дело обстоит так, что оно *то существует, то не существует*, разве оно не *находится посредине между чистым бытием и тем, что вовсе не существует?*» (курсив мой — Д.Б.) [Государство, 477a]

Минский: «Еще не успѣю я вымолвить: „я существую“, какъ уже я сталъ инымъ, уже мое отношеніе къ міру измѣнилось, нѣчто прежнее умерло и нѣчто новое родилось. Вокругъ насъ и въ насъ самихъ мы наблюдаемъ только *метаморфозы, превращенія, измененія*, — *истиннаго же бытія* или такого отношенія къ міру, которое длилось бы хотя мгновеніе, *мы не можемъ вообразить*» (курсив мой — Д.Б.) [4, 176–177].

Но хотя оба философа считали наш мир относительно существующим, все же есть важные нюансы. Платон, в отличие от философа-предсимволиста, был дуалистом. И хотя он неоднократно пишет, что вещи причастны идеям, все-таки в его диалогах отчетливо выступают различия этих двух миров, тогда как сходства прояснены весьма слабо. Для него наш мир, уподобляющий «человеческое земное бытие темному существованию узников, скованных на дне пещеры» [3, 363], является несовершенной копией мира истинно-сущего. Но все же, по Платону, и копия, и ее совершенный образец — *существуют*, пусть и в разной степени. Для Минского же единственное, что существует — это «дольнее». «Горнее» — Бог — *абсолютно умер*. Его нельзя, как у Платона, достичь при помощи умственных упражнений или диалектики. Божества нет и не может быть. «Немыслимо, чтобы Он, совершенный и вечный, сосуществовал с несовершенным и преходящим миром [5, 31], поэтому существует либо Бог, либо наш мир. Но бескорыстно любящий Бог, едва получив свое бытие, тут же погружается в небытие ради призрачного счастья людей. Вот почему Минский, несмотря на осознание несовершенства мира, порицает уход от него (в отличие от Платона). Некуда уходить в условиях „одномирия“, мы можем лишь бесконечно постигать *через явления* отсутствие идеала, Абсолюта, стремиться к нему, заранее понимая, что это стремление — бессмысленно.

Есть и еще одна деталь. Как мы видим, и Платон, и Минский считали, что «*мир дольний*» *существует только благодаря «миру горнему*».

Ср. Платон: «Считай, что и познаваемые вещи могут познаваться лишь благодаря благу; оно же *дает им и бытие, и существование*» (курсив мой — Д.Б.) [Государство 509b].

Минский: «И *миръ, купленный таинствомъ священнаго самопожертвования, возникъ* такимъ, какимъ видимъ его вокругъ себя и въ себѣ» (курсив мой — Д.Б.) [4, 205].

Однако у Минского причина нашего существования — самопожертвование Бога, великое таинство смерти. Для Платона же чувственный мир — то, что было создано демиургом «по тождественному и неизменному [образцу]» [Тимей, 29b], ни о каком самопожертвовании речи нет.

Как видим, хотя Минский и критикует Платона [4, 139], все-таки в его литературном памятнике отчетливо проступает платоническая традиция. Можно найти много других сходств в теологии и онтологии Платона и Минского, но мы остановимся только на этих самых важных, на наш взгляд, атрибутах.

**Литература:**

1. Закржевский А. К. Подполье. Психологические параллели: Достоевский, З. Гиппиус, Д. С. Мережковский, Н. М. Минский, С. Булгаков, Н. А. Бердяев, В. В. Розанов, Андрей Белый, Вяч. Иванов, Алек. Блок, Алекс. Добролюбов / Александр Закржевский. — Киев: Журн. «Искусство», 1913. — [8], VIII, 475 с.; 26.
2. История философии: Учебник для вузов / Под ред. В. В. Васильева, А. А. Кротова и Д. В. Бугая. — М.: Академический Проект: 2005. — 680 с. — («Фундаментальный учебник»).
3. Платон. Государство / Пер. с древнегреч. А. Н. Егунова. Вступ. ст. е. Н. Трубецкого. Комментар. В. Ф. Асмуса. Примеч. А. А. ТахоГоди. — 2е изд. — М.: Академический проект, 2015. — 398 с. — (Теории власти).
4. Минский Н. М. При свете совести: Мысли и мечты о цели жизни. — 2-е изд. — Санкт-Петербург: тип. Ю. Н. Эрлих, 1897. — XVI, 228 с.
5. Пайман Аврил. История русского символизма / Авторизованный пер. Пер. с англ. В. В. Исакович. — М.: Руспублика, 2000. — 415 с.
6. Платон. Диалоги / Платон; [пер. с древнегреч. В. Н. Карпова; Р. В. Светлов — ст., сост., коммент.]. — Санкт-Петербург: Азбука, 2015. — 444, [2] с.
7. Платон. Сочинения в четырех томах. Т. 3. Ч. 1 / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса; Пер. с древнегреч. — СПб.: Изд-во С. — Петерб. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. — 752 с.
8. Ханзен-Лёве А. Русский символизм: Система поэт. мотивов. Ран. символизм; [Пер. с нем. С. Бромерло и др.]. — СПб.: Акад. проект, 1999. — 506, [1] с.



# ОБЩЕЕ И ПРИКЛАДНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

## The importance of acquiring communicative competence in teaching foreign languages through modern innovative technologies

Azizov Solijon Uchmas o'g'li, a master student  
Uzbek State University of World Languages (Tashkent)

*Teaching and learning a foreign language consists of not only learning all theoretical rules or skills, but also acquiring communicative competence. Accordingly, in this article, we have aimed to illustrate the ways of fostering communicative competence at higher education using modern innovative technologies, such as social networking services and messengers. Furthermore, all the theoretical factors of our research are shown with obtainable results based on our research observations.*

**Key words:** *competence, linguistic competence, distance learning, sociolinguistic competence, pragmatic competence, virtual environment, approach.*

*Преподавание и изучение иностранного языка включает в себя не только изучение всех теоретических правил или навыков, но также приобретение коммуникативной компетенции. Соответственно, в этой статье мы стремились проиллюстрировать способы развития коммуникативной компетенции в высшем образовании с использованием современных инновационных технологий, таких как услуги социальных сетей и мессенджеры. Кроме того, все теоретические факторы нашего исследования показаны с доступными результатами, основанными на наших исследованиях наблюдений.*

**Ключевые слова:** *компетентность, лингвистическая компетентность, дистанционное обучение, социолингвистическая компетентность, прагматическая компетентность, виртуальная среда, подход.*

Communicative competence is a term which is necessary and much more practical in teaching and learning foreign languages rather than other competences. If we look at the historical background of this term, communicative competence is a term in linguistics which refers to a language user's grammatical knowledge of syntax, morphology, phonology and the like, as well as social knowledge about how and when to use utterances appropriately [4]. From this point of view, it can be concluded that acquiring this competence is very important for language learners. As for the reason of our research objective for paying our attention to this factor is that we have been doing our research on consolidation the system of teaching and learning foreign languages at higher education in the example of the English language to first year students whose levels are B1 and B2 on the CEFR descriptors. As a result of this, we have aimed to draw our attention to only our participants' language skills, such as speaking, reading, writing, and listening ones, but also their communicative competence so as to make them proficient users of their target language. The term was coined by Dell Hymes in 1966, reacting against the perceived inadequacy of Noam Chomsky's (1965) distinction between linguistic competence and performance [4]. In addition to that, we must highlight one factor that while teaching a foreign language to learners, we, as specialists of this field, some-

times pay attention to learners' mistakes or errors while their doing tasks in the target language, however, we should change our approach towards students at higher education as well. Altering our approach leads to us to make progress in our field much more than our simple approaches which is connected with only 'their weaknesses'.

Communicative approach is one of the most important basis of forming communicative competence in students at higher education because communicative competence is such a competence which underlies the communicative approach to foreign language teaching [4]. According to the communicative approach theory, the goal of language education is the ability to communicate in the target language [2], and this is also one of the most crucial purposes of learners. Taking the above-mentioned factors into account, we have planned to develop the communicative competence in first year students of higher education based on the sub-competences of teaching foreign languages which are *linguistic competence, sociolinguistic competence, and pragmatic competence*. Besides that, these sub-competences are used in State Educational Standards of Continuous Education of Uzbekistan [1]. As a result of this, the most important task of our research is to contribute to the consolidation of the system of teaching foreign languages in practice.

Generally speaking, we should mention that the object of our research is teaching the English language utilizing social networking services and messengers as modern innovative technologies. What is more, we have planned to apply these means into process using their effective features and functions in order to innovate the system much more than before. In the following, the methods of fostering communicative competence along with sub-competences are shown step by step:

– Improving communicative competence. It is stated in the Standards that communicative competence in foreign language is generally defined as *‘both the tacit knowledge of a language and the ability to use it’* [1]. So, this competence should be improved systematically in the process of teaching and learning foreign languages. In order to make this task be done successfully, the basic means of teaching foreign languages are chosen beforehand, for example, the platform of Telegram. On the platform, according to the principles of this competence, the students are provided with different sources on grammatical knowledge of morphology, phonology daily by a teacher, and during the lessons at university or in a distance form they are tested by a teacher online. While testing them, a teacher pays attention to their communicative competence, namely interaction with their partners using grammatical rules of the target language and pronouncing words correctly. During this stage, the most important thing is students’ language use within conversations or their answers to their teachers which assists the process work progressively.

– Improving linguistic competence as a sub-competence. This competence is mainly fostered in the process of teaching foreign languages, and this process is not totally different at higher education, only the methods and approaches can be varied because students are prepared to be professionals of their specialities. However, we have

selected a particular system to increase this competence in students too. In this stage, students are enabled to use their skills independently through different tasks online or offline which is at university, and we provide them with the basic rules of improving language skills on the platform of Telegram continuously.

– Improving sociolinguistic competence. This competence is one of the most necessary competences for learners to acquire because they may come across varied situations or contexts in practice; as a result of this, we have also organized a special system to create a comfortable zone to form and develop this competence in our research participants as well. In order to do this, we provide them with cultural information and vocabulary lists which are used by social groups of the nation whose language is the target one for our participants. After doing so, we test their knowledge via multiple tasks both online and offline. For example, multiple choice tests or contexts which convey culture-specific information can be used in this process.

– Improving pragmatic competence. In this process, we work on their communication skills mostly, and teach them how to start, end their conversations, speeches in the target language. This competence teaches learners how to achieve fluency in the target language gradually and fully. Besides, tasks to improve this competence can be much more interactive and interesting than other competence tasks because students are forced to work their mental abilities in order to achieve their target results in learning this or that foreign language.

In a nutshell, teaching foreign languages is a dynamic process which includes new methods, technologies, and means continuously. Because of this, we have aimed to contribute to the development of this field of science by our research resolving varied problems that students come across at higher education.

## References:

1. Uzbekistan State Standard. State Educational Standards of Continuous Education of Uzbekistan. Tashkent, 2013.
2. Leung, Constant (2005). «Convivial communication: recontextualizing communicative competence». International Journal of Applied Linguistics.
3. J., Savignon, Sandra (1997–01–01). Communicative competence: theory and classroom practice: texts and contexts in second language learning.
4. [https://en.wikipedia.org/wiki/Communicative\\_competence#cite\\_noteFOOTNOTEChomsky1965–2](https://en.wikipedia.org/wiki/Communicative_competence#cite_noteFOOTNOTEChomsky1965–2)

## Словообразовательный анализ производной лексики романа В. П. Аксёнова «Вольтерьянцы и вольтерьянки»

Смородинова Мария Васильевна, кандидат педагогических наук, доцент  
Московский государственный институт индустрии туризма имени Ю.А. Сенкевича

Интерес работы определяется тем, что исследуется язык, популярного, стилистически неожиданного романа В.П. Аксёнова «Вольтерьянцы и вольтерьянки», который в 2004 году был удостоен премии «Букер». В.П. Аксёнов интересуется историей, осо-

бенно XVIII века, для сюжета своего нового романа он собирал материал в течение полутора лет. Местом действия нового романа стала Франция, включая Париж, а также Прибалтика, русские поместья провинциальных дворян. В сюжете — бессмысленные баталии,

прусская и русская тайная службы в причудливых сплетениях, среди героев — Вольтер и «странные», по словам самого писателя, персонажи.

Критики в один голос утверждали, что роман «Вольтерьянцы и вольтерьянки» совершенно не похож на все то, что В.П. Аксёнов писал раньше, но, он верен себе в главном — в произведении не найти однозначности. Аксёнов — мастер комбинаций и полумер, и его «Вольтерьянцы и вольтерьянки» — роман полуисторический, полуавантюрный, полуфилософский, полуанекдотический, что нашло отражение в языке произведения [4,3].

Философия и язык — вот два главных героя этого повествования. Идеи и взгляды сталкиваются, дополняют друг друга или, наоборот, опровергают, бурля в котле мастерски изобретенного, но все-таки искусственного языка. «Сочетание архаики с языком допушкинской поры, щедро одобренное калькированными французскими оборотами, рождает ощущение участия в грандиозном литературном эксперименте, из которого не каждый способен с честью выйти» [1,13]. Сам В.П. Аксёнов о романе «Вольтерьянцы и вольтерьянки» говорил так: «Работая над последним романом, я дал себе зарок не написать ни одной фразы, которая бы звучала, так сказать, современным стилем. Это было дико трудно, и я пускался во все тяжкие. Мне пришлось перелопатить массу книг, в Москве купил несколько книг XVIII века, извлекал оттуда какие-то обороты и записывал в специальный альбомчик, а потом все покатило спокойно, потоком. Как будто я заговорил на каком-то странном языке» [2,58].

Этим объясняется сложность описания языка В.П. Аксёнов. Большинство из проанализированных слов окказиональные или потенциальные слова, еще не вошедшие в русский языковой узус.

В романе В.П. Аксёнова «Вольтерьянцы и вольтерьянки» используются как узуальные, так и окказиональные производные, относящиеся к разным частям речи.

В.П. Аксёнов активно использует уменьшительно-ласкательные суффиксы, выполняющие несколько функций:

а) демонстрация демократичности языка XVIII века, впитывающего большое количество просторечных, разговорных элементов;

б) создает легкий ироничный колорит повествования.

Уменьшительные суффиксы используются для обозначения:

1) предметов (активно используются суффиксы *-к-*, *-очк-*, *-ик-*), среди дериватов много обозначений частей человеческого тела, что лишним раз подчеркивает антропоцентричность рассматриваемого нами произведения:

архаизм *длань* стал производным для слова с уменьшительно-ласкательной семантикой:

*Длань-к-и* ← длань (ладонь), суффикс *-к-*, производное употребляется только во множественном числе, из слова высокого стиля (*длань*) стало разговорно-экспрессивным;

*Парич-к-и* ← парик, здесь наблюдается морфонологическое явление — чередование согласных *к//ч*;

*Ладош-к-и* ← ладоши;

*Уш-к-о* ← ухо, здесь наблюдается морфонологическое явление — чередование согласных *х//ш*;

*Немнож-к-о* ← немного;

*Шей-к-а* ← шея;

*Трост-очк-а* ← трость;

*Друг дру-жк-у* ← друг друга;

*Том-ик* ← том;

2) абстрактные понятия (с ироничной семантикой):

*Смеш-ок* ← смех, здесь наблюдается морфонологическое явление — чередование согласных *х//ш*;

3) лиц (активно используются суффиксы *-еньк-*, *-ушк-*, *-к-*):

*Пап-еньк-а* ← папа;

*Мам-еньк-а* ← мама;

*Тёт-ушк-и* ← тетя;

*Курфюстин-к-а* ← курфюстина;

*Курфюстиноч-к-и* ← курфюстинк-а, здесь наблюдается морфонологическое явление — чередование согласных *к//ч*, *о//о*.

В данных словах с одинаковым корнем, находящихся на разных ступенях деривации, наблюдается явление удвоение суффикса, добавляющее экспрессивность данным производным, созданным на базе заимствованного слова-варваризма.

*Двойняшеч-к-и* ← двойняшки, здесь наблюдается морфонологическое явление — чередование согласных *к//ч*, *о//э*;

*Красавч-ик* ← красавец, здесь наблюдается морфонологическое явление — чередование согласных *ц//ч*, *э//о*.

В.П. Аксёнов создает и использует в тексте романа немало дериватов с увеличительно-пренебрежительным суффиксом *-ин-*:

*Лям-ин-а* ← лямка;

*О-ряс-ин-ы* ← ряса;

*Купч-ин-а* ← купец.

С пренебрежительно-осудительным значением употребляется суффикс *-ик-*:

*Молодч-ик-и* ← молодцы, с уменьшительно-пренебрежительным значением суффикс *-к-*, изменивший и родовую принадлежность слова:

*Минуэт-к-а* ← минуэт;

Суффикс *-j-* имеет собирательно-пренебрежительное значение:

*Мужичье [-j-э]* ← мужик.

В XVIII веке активно употреблялось существительное *супостат* в значении «враг», «противник». В.П. Аксёнов на базе этого производного создает окказионализм с собирательным значением при помощи суффикса *-ств-*:

*Супостат-ств-о* ← супостат;

Таким образом, В.П. Аксёнов прежде всего создает модификационные дериваты-существительные.

Большое количество создано синтаксических дериватов:

1) отадъективные существительные со значением отвлеченного признака при помощи суффикса *-ость-*

созданы как потенциальные, так и окказиональные слова (в тексте романа используются узуальные образования этого словообразовательного типа):

*Окризн-ость* ← окризный (устаревшее слово) [← кривой];

*Унавожен-ость* ← унавоженный;

*Необъясним-ость* ← необъяснимый;

*Русск-ость* ← русский;

*Прозаичн-ость* ← прозаичный;

*Сокрушительн-ость* ← сокрушительный;

*Нежданн-ость* ← неожиданный;

*Возмутительн-ость* ← возмутительный;

*Млад-ость* ← младой;

*Внешн-ость-ию* ← внешность;

Среди окказиональных образований большинство образовано от относительных прилагательных, что не характерно для узуальных синтаксических дериватов с суффиксом *-ость*;

2) со значением отвлеченного действия, образованные от глаголов при помощи нулевого суффикса, суффикса *-к-* и суффикса *-ниј-*:

*Хохот-∅* ← хохотать;

*Визг-∅* ← визжать;

*Хруст-∅* ← хрустеть;

*Привязь-∅* ← привязь;

*Бродяг-∅-а* ← бродить;

*Лепет-∅* ← лепетать;

*Присмотр-∅* ← присмотреть;

При образовании всех существительных мужского рода наблюдается морфонологическое явление — усечение производящей основы. То же наблюдается и при образовании синтаксического деривата женского рода:

*Высадк-∅-а* ← высад(и-ть-ся);

*Жева-ниј-е* ← жевать;

*Досуж-ије* ← судить;

*Рече-ниј-е* ← *рекати*: суффикс *-ениј-* присоединяется к основе устаревшей формы глагола, сопровождается усечением производящей основы:

*Дозна-ниј-е* ← дознавать;

*Чиха-ниј-е* ← чихать, этот дериват образован без морфонологических изменений;

*Навод-к-а* ← наводить;

В тексте романа используется большое количество мутационных дериватов суффиксальным способом:

1) со значением лица — производителя действия (все образованы с усечением производящей основы):

*Иска-тель* ← искать;

*Школ-яр* ← школа;

*Поруч-енц-ы* ← поручить;

*Авантюр-щик-а* ← авантюрист,

*Выдум-щик* ← выдумывать;

*Погоня-л-ы* ← погонять;

2) со значением отвлеченного понятия, явления (при помощи суффикса *-зн-*):

*Укори-зн-а* ← укорить, в «угоду» языку XVIII в. В. П. Аксёнов создает окказионализм с церковно-славянским суффиксом.

Есть и так называемые стилистические дериваты-окказионализмы:

*Парн-юг* ← парень, морфонологическое явление, сопровождавшее образование данного производного слова — чередование *э//∅*

Наречие-окказионализм создано по узуальной словообразовательной модели — при помощи суффикса *-жды-* (можно рассматривать этот дериват как образованное окказиональным способом — замена морфемы, ср. *однажды, единожды, ещезды*).

Автор использует большое количество заимствованных и устаревших слов, характерных для XVIII века. Ряд устаревших слов и заимствований включены в словообразовательные цепочки.

Таким образом, чтобы произвести анализ словообразовательной структуры производных слов, мы изучили специфику языка XVIII века и отражение этой специфики в романе В. П. Аксёнова «Вольтерьянцы и вольтерьянки».

## Литература:

1. Аверьянова А. Д. Как рождаются слова. — М.: Наука, 1979. — 71 с.
2. Аксёнов В. П. Сочинения, тт. 1–6. М., 1996.
3. Аксёнов В. П. Вольтерьянцы и вольтерьянки. — М.: Эксмо, 2004. — 512 с.
4. Александров Я. // Культура. — 2004. — № 41. — С. 3.

## Реализация концепта «судьба» во вьетнамских паремиях, фразеологизмах и афоризмах

Хуонг Тхи Тху Чанг, кандидат филологических наук, преподаватель Ханойский государственный университет (Вьетнам)

Язык является материальным отражателем объективного мира. Все понятия о мире, складывающиеся у человека в процессе познавательной деятельности, находят свое выражение в языке. Проведенное исследование доказывает тот факт, что знания о том

или ином абстрактном понятие представлены в языке в виде определенных структур знания. Феномен судьбы играет исключительно важную роль в русскоязычной и вьетнамской культурах. Как известно, ему посвящены фундаментальные исследования в области философии,



психологии, истории, особенно актуальные на современном этапе развития науки и общества.

В процессе исследования выяснено, что концепт *судьба* представляет собой иерархически организованную систему, включающую наряду с ядерными единицами, также и периферийные элементы, которые могут варьироваться в зависимости от говорящего или пишущего.

Концепт *судьба* является константой в русской и вьетнамской национальных языковых картинах мира. Прагматические и образные средства его реализации в национальных концептосферах достаточно универсальны. Различия определяются особенностями формирования и развития социума каждой нации: во вьетнамской ментальности концепт, репрезентированный как «*số phận*», в отличие от русского концепта *судьба*, не подвергался значительным изменениям, что находит объяснение в более стабильном укладе жизни вьетнамцев.

Во вьетнамском представлении слово *судьба* означает счастье или беду, ровный или неровный жизненный путь у каждого человека, заранее предназначенные каким — то божественной силой (*Ông Trời*) (по идеалистическому представлению). *Незадачливая судьба. Сетовать на судьбу. Побеждать судьбу* [1, с.1338]. В китайско-вьетнамском словаре под редакцией Дао Зуй Ань: *судьба* — это жизнь людей, определенная не самим человеком, а божественной силой Небо.

По буддийской концепции судьбу создает сам человек. Судьба включает в себя «*Nghiệp*» и «*Kiếp*». «*Nghiệp*» в древнеиндейском языке (капта) обозначает поведение, действие, а «*Kiếp*» в узком значении означает одну предыдущую, настоящую или следующую жизнь, а в широком значении — период существования всего мира.

Согласно теории «ядро — плод» (*Nhân-Quả*), «*Nghiệp*» — это ядро, *судьба* — это плод: счастливая или бедная судьба зависит от «*Nghiệp*»: *что посеешь, то и пожнешь*. «*Nghiệp*» может обозначать хорошую карму и плохую карму: *хорошо живешь, добро встречаешь*.

По восточной философии соединяются три элемента: Небо — Земля — Человек. Необходимым условием для любого успеха являются время (Небо), географические условия (Земля) и Человек и общество (Человек). На судьбу человека много влияют Небо — Земля — Человек.

Среди трех элементов Человек является решающим фактором. Сам человек влияет на судьбу, а судьба не влияет на будущее или карьеру человека.

Во вьетнамской языковой картине мира лексемы *судьба* используются:

— с значением вера в Божественную силу (Небо). Например, *судьба* детей не зависит от родителей, а зависит от неба: *Небо родит слона, он и рождает травы* (*Trời sinh voi, trời sinh cỏ*) ср. с русской поговоркой *Бог даст день, даст и пищу*. Все обойдется, образуется. Говорится тому, кто тревожится о своем

завтрашнем дне, беспокоится, что нечего будет есть и т.п. — *Горевать, тетка, нечего. Марья молчала. — нечего, — повторил странник. — Бог даст день, бог даст пищу. У меня, брат, ни крова, ни дома, пробираюсь бережками и лужками, рубежами и межами да по задворкам — и ничего себе* (Бунин. Танька) [2, с.45];

— с выражением веры в способность какого-либо человека: *Небо никого не печалит: много работаешь — богатеешь, имеешь волю, все удаётся* (*Trời nào có phụ ai đâu, hay làm thì giàu, có chí thì nên*) ср. с русской поговоркой *Бог не выдаст, свинья не съест*. Ничего плохого не случится. Говорится в беспечной уверенности, что все обойдется, кончится благополучно, что из трудного, рискованного положения будет найден выход. — *Не робей, молодцы атамань! Бог не выдаст, свинья не съест! — подбодрил старый Ереме Клин своих товарищей, но слышно было по голосу, что у него тоже мрачно на сердце* (Злобин. Степан Рязин) [2, с. 46];

— с целью осуждения плохого человека: *Небо не защитил плохого, и не накажет хорошего* (*Trời nào có dong kẻ gian, có oan người ngay*).

— с целью выражения жалобы о несправедливости: *Какое несправедливое небо! У одного человека 3, 4 жены, а у другого — нет никакой* (*Trời sao trời ở chẳng công, người ba bốn vợ, người không vợ nào*).

Верящие в судьбу: *способность учиться зависит от таланта, возможность сдавать экзамены — судьбы* (*Học tài thi phận*). *Сын короля станет королем/ Сын бонзы всю жизнь подметает фикусные листья в пагоде* (*Con vua thì lại làm vua/ Con sãi ở chùa lại quét lá đa*); *Сын чиновника станет чиновником/ Сын бедной семьи каждый день добывает уголь* (*Con quan thì lại làm quan, Con nhà kẻ khó đốt than tối ngày*); *Жизнь или смерть — это судьба* (*Sống chết có số*); *Жизнь и смерть зависит от судьбы, а богатство — Неба* (*Từ sinh hữu mệnh, phú quý tại thiên*); ср. с русской поговоркой *Все под Богом ходим*. Со всяким может случиться что-л неожиданное, от человека не зависящее. — *Захар Ильич! Не только с лошадью, а с каждым человеком может случиться и болезнь и старость. Все под богом ходим!* (Н. Успенский. Федор Петрович) [2, с. 76].

Верящие только в себя: *Бедна или счастье — зависит от самого себя* (*Họa phúc ở mình*); *Каждый заботится о своей судьбе* (*AI lo phận nấy*); *Сам человек может победить свою судьбу* (*Nhân định thắng thiên*); ср. с русской поговоркой *На бога надейся, а сам не плошай*. Например: *Бог-то бог, да сам не будет плох. — не тужи, сестра. Бог поможет. Надейся на него; все будет легче; стерпится, слюбится, говорит поговорица. — так оно. Да все тяжело: на бога надейся, а сам не плошай* (Решетников, Ставленник) [2, с. 180].

Если у человека тяжелая судьба, вьетнамцы говорят: *У красавицы несчастливая судьба* (*Hồng nhan đa truân*); *Кормящий ночью аист садится на гибкую ветку и падает в пруд. «Господин, поднимите меня!*

*Если у меня плохая мысль, варите меня с молодым бамбуком! Варите в чистой воде, а не в затхлой, иначе аистята застыдятя» (Con cò mà đi ăn đê/n/ Đậu phải càn nhè mêm lộn cồ xuống ao/ Ông ơi ông vớt tôi nao/ Tôi có lòng nào ông hãy xáo măng/ Có xáo thì xáo nước trong/ Đừng xáo nước đục đau lòng cò con)*

Судьба сравнивается с крыльями стрекозы, каплей дождя, шелковым платком и т.д.

*Судьба тонкая, как крылья стрекозы (phân mỏng cánh chuồn); Судьба будто капля дождя, Попадает то в светский дом, то в поле (Thân em như hạt mưa sa, Hạt vào đài các, hạt ra ruộng cày); Судьба словно шелковый платок, Трепясь на рынке, он не знает, куда попадет (Thân em như tấm lụa đào, Phất phơ giữa chợ biết vào tay ai); Иметь хорошую судьбу лучше, чем иметь богатого отца (Tốt số hơn bố giàu); Жизнь — это не поле роз (Cuộc đời đâu phải một dải vườn hồng)*

Во вьетнамском языке слово *судьба* представляет собой синоним слова *счастье*. Судьба и счастье тесно связаны друг с другом, счастье по-вьетнамски означает «хорошую часть/ долю». Представители вьетнамской культуры верят в том, что они могут своими действиями повлиять на свое счастье, свою судьбу: *счастье или беда — зависит от самого себя*. Ср. с русской пословицей *каждый кузнец своего счастья*.

Итак, репрезентация концепта *судьба* фразеологическими средствами языка открывает новые возможности для раскрытия его сущности. Большую семантическую нагрузку несет такое свойство их значений, как образность. Так, будучи по своей природе образными номинативными средствами, фразеологические единицы способны «развернуть» различные сценарии судьбы, описать взаимодействие человека и судьбы, их поведение и т.п.

### Литература:

1. Словарь вьетнамского языка / Под ред. Хоанг Фе. — Ханой.: Общественная наука, 2007. — 1447с.
2. СРПИП Словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. — М.: Рус. Яз., 1981.

# МАССОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ, ЖУРНАЛИСТИКА, СМИ

## Особенности проведения портретных телеинтервью

Сафетина Екатерина Васильевна, студент  
Воронежский государственный университет

*На сегодняшний день на федеральных каналах можно увидеть схожие по формату программы, после единичного просмотра которых, вряд ли заметны различия между ними. Но при более детальном сравнении можно уловить какие-либо особенности в речи журналистов, их стиле ведения, и как бы то ни было, гендерный аспект также влияет на это.*

Для нашего сравнительного анализа в качестве примера послужили передачи «Первого канала» и телеканала «Россия-1» «Наедине со всеми» и «Судьба человека» соответственно. Первый проект транслировался раньше по времени (14 окт 2013—3 июл 2017), его ведущей выступала известная актриса и телеведущая Юлия Меньшова. «Судьба человека» был создан Борисом Корчевниковым на тот момент, когда проект Юлии Меньшовой был завершен (2 октября 2017 — настоящее время). Но временные различия не помешают провести анализ телепередач: указать на их сходства и различия.

Начнём со сходств, которые заметить намного проще. Первое, о чем сразу стоит сказать, — формат. Юлия и Борис приглашают к себе в студию известных лиц нашей страны: медийные личности, спортсмены, политики — для беседы с ними о личной и общественной жизни, проще говоря, для проведения портретного телеинтервью. Также, если просмотреть списки гостей обеих программ, то в большинстве своем интервьюируемыми являются одни и те же люди.

Следует отметить и сказать о схожем дизайне студий: мягкий диван, кресло/кресла, ковер, небольшой журнальный столик. Все это создано для более комфортной и расслабленной обстановки и для зрителя, который, скорее всего, сидит в кресле дома, и для гостя (интервьюируемого), который может расслабиться и без волнения вести более открытую и доверительную беседу.

Хронометраж проектов практически одинаков: «Наедине со всеми» — 45 мин., «Судьба человека» — 50—55 минут.

Так как проект Юлии Меньшовой выпускался раньше, то, просматривая выпуски «Судьбы человека», можно при сравнении понять, что упустили в своей работе телеведущие. Стоит отметить, что в большинстве своем интервью, проводимые Борисом Корчевниковым,

более содержательны. И причина тому не только в чуть более продолжительных беседах.

Во-первых, узнать гостя намного лучше помогает то, что Борис Корчевников очень часто, если не всегда, приглашает кого-либо из близких людей гостя программы. В большинстве своем это бывает неожиданно для интервьюируемого, соответственно зритель может увидеть первые, как правило, искренние эмоции. В качестве примера может послужить выпуск с актером Дмитрием Миллером, на котором также присутствовала его жена. Исходя из общения, можно сделать вывод о том, насколько теплыми являются их супружеские отношения. Ведущий программы высказался по этому поводу следующим образом:

— Я не помню такого случая, когда мне правда хочется встать и выйти, потому что, когда в этой студии появилась Юля, супруга Дмитрия, столько нежности.

Юлия Меньшова, в свою очередь, чаще показывает небольшие отрывки с речью друзей, родных гостя ее программы. Здесь не происходит диалога людей, все эмоции, тонкости родственных отношений не очень понятны.

Во-вторых, во время проведения интервью ведущие обоих проектов по-разному подходят к раскрытию интересов, увлечений их гостей. Отличительной особенностью проекта Меньшовой является подарок гостю в конце программы, естественно он связан с человеком и его предпочтениями. Николай Валуйев, например, получил несколько разных по размеру корзинок для грибов: вся его семья любит их собирать. В «Судьбе человека» к раскрытию личности в этом плане подходят по-другому: у ведущего на столе всегда лежат какие-либо памятные вещи его гостя. В ходе интервью о них обязательно упоминается, гость рассказывает историю, связанную с тем или иным предметом. Или же показывает, как актриса Ксения Лаврова-Глинка, которая в детстве играла на скрипке.

В-третьих, исходя из особенностей проведения бесед, можно сделать вывод, что Борис Корчевников всегда говорит о жизни гостей его программы, задает им вопросы в хронологической последовательности. Юлия Меньшова не всегда работает так; как правило, она может начать разговор с гостем о каких-то ярких событиях в его жизни, отличительных чертах его характера или внешности, как например, было в беседе с Николаем Валувым. Первый вопрос, адресованный боксеру, звучал так: «Приходилось ли вам когда-либо встречаться с человеком выше себя ростом?». Борис Корчевников также начал с этой темы, но связав ее с детством: «Был период, когда смеялись в школе над вами?» Эти особенности ведущих можно объяснить исходя из гендерных различий в поведении человека. Обратимся к работе Елены Гетте «Речевое поведение в гендерном аспекте: проблемы теории и методики описания». Исходя из описаний поведения мужчины и женщины в тех или иных ситуациях, можно сделать вывод о том, что мужчины более логичны,

их подготовка и речь отличается структурированностью, в своих действиях и словах, более сдержаны в реакции на что-либо, более настойчивы. Поведению женщины свойственна переменность, нелогичность, эмоциональность. Возможно, именно поэтому Борис Корчевников идет по строгой временной цепочке в беседах со своими гостями, а Юлия говорит о наиболее акцентных случаях в жизни. Настойчивость, которая свойственна мужчинам, по мнению Елены Гетте, можно увидеть в поведении ведущего Бориса Корчевникова. В интервью с Ксенией Лавровой-Глинка Борис подробно расспрашивал гостью о ее первом браке, о причине развода, в передаче Юлии можно было услышать только то, что этот брак был, его продолжительность и поверхностное объяснение причины разрыва.

Подводя итог сравнительного анализа, мы пришли к выводу, что не всегда формат интервью может полностью охарактеризовать работу журналиста и полностью раскрытия темы.

### Литература:

1. Гетте Е. Ю. Речевое поведение в гендерном аспекте: проблемы теории и методики описания: диссертация... кандидата филологических наук / Е. Ю. Гетте. — Воронеж, 2004. — 268 с
2. «Наедине со всеми» выпуски от 03.12.2014 и 11.10.2016
3. «Судьба человека» выпуски от 21.11.2018 и 28.11.2018



# ВОПРОСЫ ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ

## Способы передачи культурных реалий в межсемиотическом переводе (на примере аудиодескрипции)

Борщевский Иван Сергеевич, преподаватель  
Школа аудиовизуального перевода (г. Москва)

**Ключевые слова:** аудиодескрипция, тифлокомментирование, тифлокомментарий, межсемиотический перевод, интерсемиотический перевод, доступная среда, культурные реалии, реалии

Цель данной работы — рассмотреть способы передачи культурных реалий в аудиодескрипции (тифлокомментировании).

Согласно «Толковому переводоведческому словарю», реалии — это слова или выражения, обозначающие предметы, понятия, ситуации, не существующие в практическом опыте людей, говорящих на другом языке. Кроме того, это разнообразные факторы, изучаемые внешней лингвистикой и переводоведением, такие, как государственное устройство данной страны, история и культура данного народа, языковые контакты носителей данного языка и т.п. с точки зрения их отражения в данном языке. К реалиям также относят предметы материальной культуры, служащие основой для номинативного значения слова, и слова, обозначающие национально-специфические особенности жизни и быта. [1] Они могут носить общественно-политический, географический, этнографический характер, относиться к различным временным периодам (к современности или к прошлому). В этом же словаре объясняется, что слова-реалии — это слова, обозначающие предметы, явления и понятия, существующие в практическом опыте носителей исходного языка, но отсутствующие в практическом опыте носителей переводящего языка и поэтому не имеющие в нем эквивалентов. [1] Последнее определение хорошо описывает ситуацию в интерсемиотическом переводе, разновидностью которого является аудиодескрипция (тифлокомментирование). [2] Описание в тифлокомментарии предметов материальной культуры и быта вызывает определенные трудности, так как некоторые из них «отсутствуют в практическом опыте» целевой аудитории — людей с инвалидностью по зрению.

Е. М. Верещагин считает, что «реалии — это названия присущих только определенным нациям и народам предметов материальной культуры, фактов истории, государственных институтов, имена национальных и фольклорных героев, мифологических существ» [6]. Как видно из этого определения, реалиями считают уже не просто слова из национального быта народа, а также и все исторические факты, присущие определенному народу, имена их героев и т.д.

В межязыковом переводе обычно используют переводческие трансформации, являющиеся «разнообразными межязыковыми преобразованиями, которые осуществляются для достижения переводческой эквивалентности («адекватности перевода») вопреки расхождениям в формальных и семантических системах двух языков» [3]. В этом виде перевода основными методами передачи реалий являются транскрипция и транслитерация; калькирование; перевод с использованием функционального аналога; описательный перевод; трансформационный перевод; и опущение реалии в переводе. [4] При переводе произведений, описывающих прошлые эпохи, рекомендуется воспроизводить культурные реалии в том виде, в котором они были использованы автором, «так как это обусловлено стилем автора, его методом исторической стилизации» [10]

В межсемиотическом переводе предлагаются несколько иные способы передачи реалий: обобщение (generalization); опущение реалии; описание без названия; название без описания; название и описание. [7] Примеры приведены на рис. 1 и в таблице 1.

Предметы церковной утвари, обозначенные белыми стрелками, можно назвать по-разному.

Таблица 1

Способы описания предмета церковной утвари в аудиодескрипции

Обобщение	Описание без названия	Называние без описания	Называние и описание
Подсвечник.	Тяжелый церковный подсвечник со множеством свечей	Шандал	Шандал, тяжелый церковный подсвечник со множеством свечей

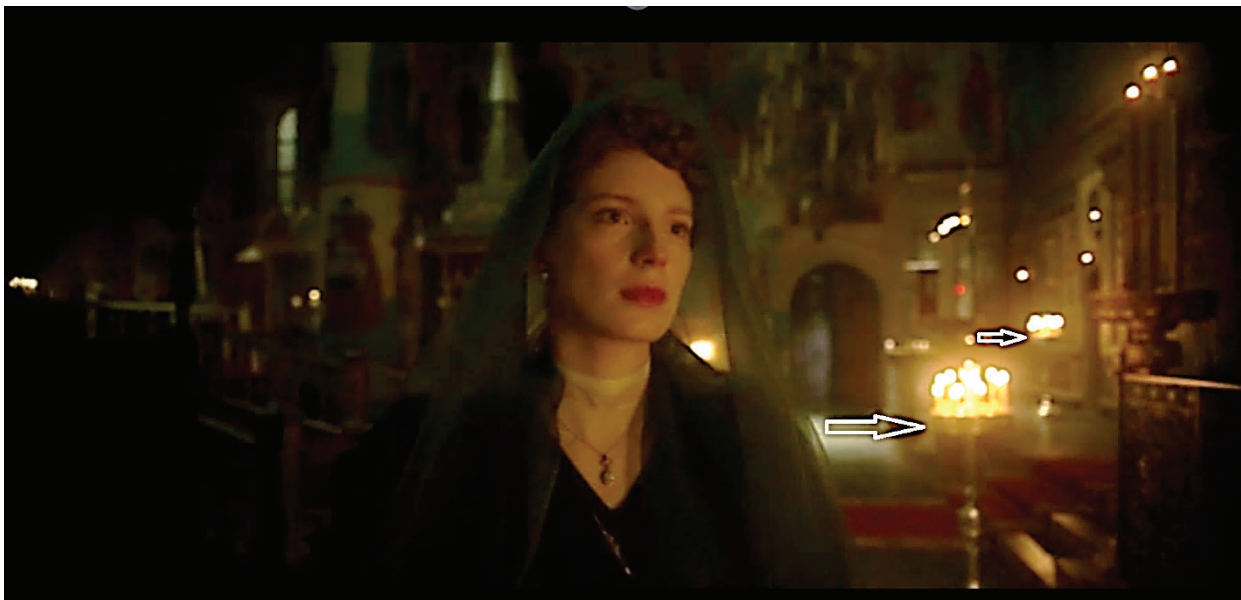


Рис. 1. Кадр из фильма «Матильда» (А. Учитель, 2017).

В итоговый вариант аудиодескрипции вошло последнее описание: «Она проходит мимо шандалов — тяжелых подсвечников с множеством свечей».

Обобщение схоже со способом перевода реалий путём замены функциональным аналогом, который имеет схожие функции с реалией оригинала, однако он отличается некоторыми характеристиками. Суть этого приема можно объяснить тем, что «одна и та же предметная ситуация изображается в переводящем языке на основе различных, хотя и взаимосвязанных признаков». [5] В данном случае слово «подсвечник» не является точным эквивалентом, поскольку подсвечники бывают разные. Однако в случае нехватки экранного времени для озвучивания аудиодескрипции использо-

вание именно этого слова было бы оправданным. Слово «шандал», хотя и вписывается в стилистику фильма, не относится к разряду общеупотребительных и вызывает у зрителя вопросы. Поскольку время позволяло дать более подробное описание, было принято решение назвать предмет и дать объяснение.

В некоторых случаях описание реалии можно опустить. Например, в ряде эпизодов фильма «Матильда» (А. Учитель, 2017), в которых также показаны шандалы, они либо вообще не упоминались, либо использовалось обобщение («церковные свечи освещают лицо девушки»).

К культурным реалиям можно отнести и локации. (Рис. 2, 3, 4, 5)

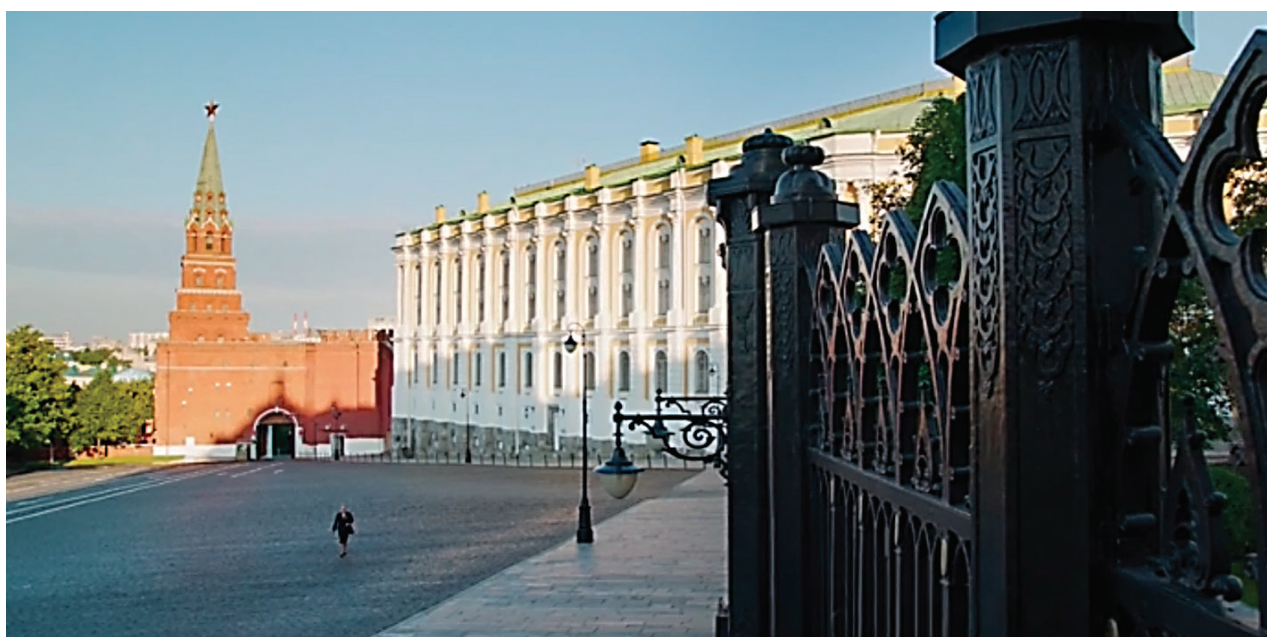


Рис. 2. Кадр из фильма «Большой» (В. Тодоровский, 2017). Аудиодескрипция: «Кремль. По площади перед Оружейной палатой вдоль красивой кованой решётки движется маленькая чёрная фигура. Это Галина Михайловна»





Рис. 3. Кадр из фильма «Матильда» (А. Учитель, 2017). Аудиодескрипция: «Балерины стоят на ступенях Камероновой галереи в Царском Селе»



Рис. 4. Кадр из фильма «О чём говорят мужчины. Продолжение». (Ф. Фархшатова, 2018). Аудиодескрипция: «На фоне Аничкова моста они позируют, пародируя знаменитые скульптуры покорения коня»



Рис. 5. Кадр из фильма «О чём говорят мужчины. Продолжение». (Ф. Фархшатова, 2018). Аудиодескрипция: «Друзья по очереди взбираются на пустой постамент – «Памятник человеку-невидимке» – и изображают разные скульптуры»





Рис. 6. Кадр из фильма «Матильда» (А. Учитель, 2017). Аудиодескрипция: «1896 год. Коронация Николая II. Москва, Успенский собор Кремля. В храм входит женщина в белом подвенечном платье и крестится при входе по западному обычаю слева направо»

Указание в аудиодескрипции конкретных локаций позволяет сделать описание менее расплывчатым и более точным, что поможет целевой аудитории лучше воспринимать сюжет.

Всё, что связано с религией, также относится к культурным реалиям и требует точного описания. (Рис. 6).

Упоминание того, что героиня крестится «по западному обычаю» (рис. 6) важно, поскольку в многонациональной и многоконфессиональной стране не все люди знакомы с такими особенностями религиозной жизни.

Алфавит и письменность являются важнейшими составляющими любой культуры. В России было несколько реформ письменности (внедрение гражданского шрифта во время реформ Петра I, изменение алфавита после Октябрьской революции 1917 года). В исторических фильмах описание того, каким шрифтом написан текст, может быть важно для создания атмосферы фильма или для понимания сюжета (Рис. 7)

Особого внимания заслуживают киноцитаты. Нередко режиссёры и авторы сценария вставляют в фильм

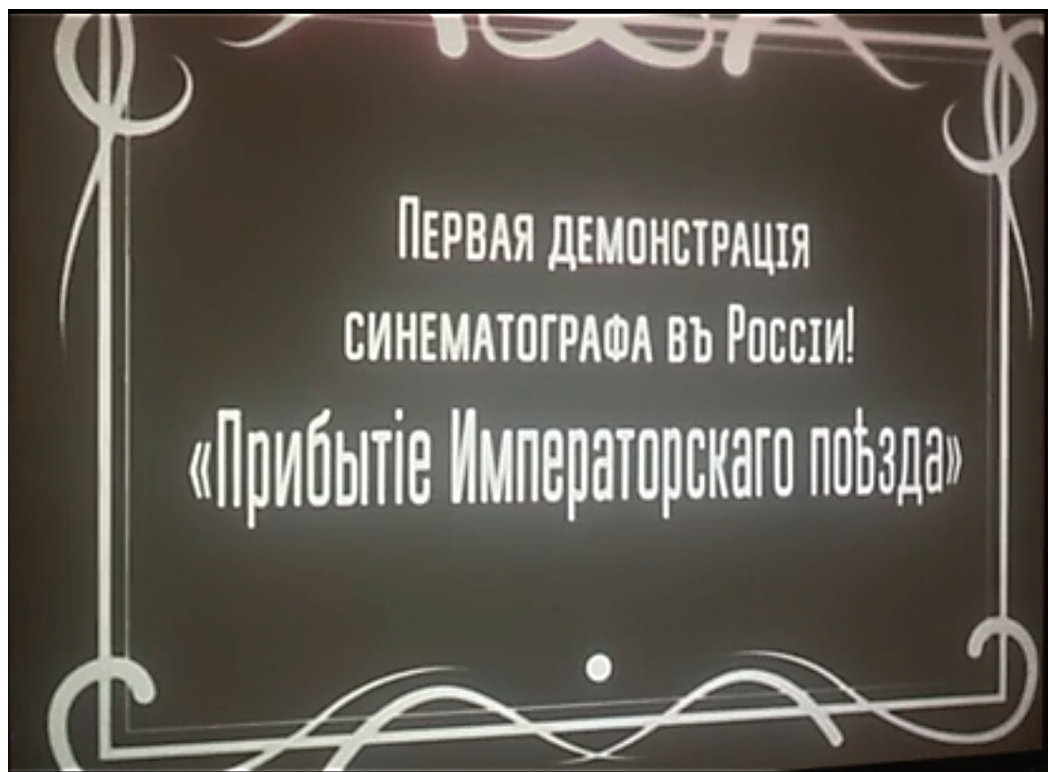


Рис. 7. Кадр из фильма «Матильда» (А. Учитель, 2017). Аудиодескрипция: «Название фильма в дореволюционной орфографии: «Первая демонстрация синематографа в России! Прибытие императорского поезда»





Рис. 8. Кадр из фильма «О чём говорят мужчины. Продолжение». (Ф. Фархшатова, 2018). Аудиоописание: «Друзья проходят по пешеходному переходу на Исакиевской площади, пародируя знаменитое фото «Битлз» на Эбби Роуд»

отсылки к другим произведениям. Цель таких цитирований бывает разной: от данни уважения к другому режиссёру до создания комического эффекта. Задача переводчика — распознать эти визуальные цитаты, понять их значение и правильно отразить в описании. [8] (Рис. 8)

Как видно из приведенных выше примеров, почти во всех случаях используется прием «название и описание». По нашему мнению, именно он позволяет наиболее точно и понятно описать ту или иную реалию: называние реалии позволяет зрителю погрузиться в атмосферу фильма и почувствовать его стилистику, а следующее за ним описание позволяет не отвлекаться на обдумывание незнакомого слова и следить за сюжетом.

Некоторые авторы относят к культурным реалиям и реальных исторических личностей [6, 7]. По поводу упоминания реальных людей российские инструкции говорят следующее: «Гораздо сложнее в этом смысле дело обстоит с описанием и идентификацией известных личностей. С одной стороны, как правило, нет сомнений, что автор фильма хотел обратиться к конкретному известному персонажу. С другой — фактически показанный в фильме человек не является данным историческим лицом, а только актёром, который исполняет его роль. Однозначного мнения у создателей тифлоком-

ментария по этому поводу на данный момент нет. Описание таких персонажей зависит от контекста сцены и фильма, в целом, а также взглядов автора тифлокомментария». [9] Например, в фильме «Матильда» (А. Учитель, 2017) было принято решение сразу называть по имени всех членов императорской семьи (Александр III, Мария Фёдоровна, Николай, Великий Князь Владимир Александрович и т.п.), а также некоторых политических деятелей (обер-прокурор Святейшего Синода К. Победоносцев). Такой подход позволил сэкономить время для описания действий персонажей и помочь избежать громоздких словесных конструкций, затрудняющих восприятие (например, фраз типа «мужчина лет тридцати со светлыми волосами и светлой, аккуратной бородой, в военном мундире с аксельбантами» для описания Николая).

Таким образом, существует несколько способов передачи культурных реалий в интерсемиотическом переводе. На наш взгляд, наиболее перспективным в настоящее время является подход «называние и описание» как наиболее адекватный с точки зрения передачи оригинала, так и наиболее понятный целевой аудитории. Дальнейшие исследования (корпусный анализ и исследования в фокус-группах) позволят получить дополнительные данные в этой области.

### Литература:

1. Толковый переводоведческий словарь. — 3-е издание, переработанное. — М.: Флинта: Наука. Л.Л. Нелюбин. 2003.
2. Pujol, Joaquim 2007. Audio description or Audio narration? That is the Question. Paper delivered at MuTra Conference 2007 in Vienna [http://www.euroconferences.info/2007\\_abstracts.php](http://www.euroconferences.info/2007_abstracts.php)
3. Бархударов Л. С. Язык и перевод (вопросы общей и частной теории перевода). М.: Международные отношения, 1975. — 190 с.

4. Акмалова А. Ф. ОСНОВНЫЕ СПОСОБЫ ПЕРЕВОДА РЕАЛИЙ // Научное сообщество студентов XXI столетия. ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ: сб. ст. по мат. XX междунар. студ. науч. — практ. конф. № 5(20). URL: [http://sibac.info/archive/guman/5\(20\).pdf](http://sibac.info/archive/guman/5(20).pdf) (дата обращения: 19.02.2019)
5. Бреус Е. В. основы теории и практики перевода с русского языка на английский: Учебное пособие. 2-е изд., испр. и доп. М.: Изд-во УРАО, 2000.
6. Верещагин Е. М. Лингвострановедческая теория слова. М.: Наука, 1980.
7. Anna Jankowska. How intercultural references are rendered in audio description? URL: <https://www.researchgate.net/publication/320077449> (дата обращения: 19.02.2019)
8. Козуляев А. В. Понимание как составляющая процесса аудиовизуального перевода и методические приемы обучения пониманию аудиовизуальных произведений // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. № 4. 2018. С. 181–199.
9. П. А. Обиух, М. О. Корнеев. Справочно-методическое пособие по тифлокомментированию. URL: <http://www.tiflo.pro/manuals/67-spravочно-metodicheskoe-posobie-po-tiflokommentirovaniyu.html> (дата обращения: 08.02.2019)
10. Дмитриева Н. Д. Вопросы изучения реалий (на материале романа Ч. Диккенса «Повесть о двух городах») // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика, № 2, 2010. С. 97–101

## Проблема выбора слова в интерсемиотическом переводе на примере аудиодескрипции (тифлокомментирования)

Борщевский Иван Сергеевич, преподаватель  
Школа аудиовизуального перевода (г. Москва)

*Ключевые слова:* аудиодескрипция, тифлокомментирование, тифлокомментарий, межсемиотический перевод, интерсемиотический перевод, доступная среда

### Общая информация

Тифлокомментирование — это «творческий процесс речевого описания визуальной информации с учетом психологических особенностей и потребностей инвалидов по зрению, позволяющий им воспринимать визуальную информацию, не доступную для них» [1]. В мировой научной практике принят другой термин для описания этого процесса — аудиодескрипция. Это «форма повествования, основанная на принципах интерсемиотического перевода с фатическими и поэтическими элементами», поскольку, во-первых, аудиодескрипция выполняет «функцию поддержания контакта (фатическую функцию, внушая слепому зрителю уверенность, что он не пропускает ничего важного)», а также «выражает словами красоту образа (поэтическая функция, позволяющая компенсировать словами эстетическое наслаждение от созерцания образа)» [2].

Поскольку в нашей стране аудиодескрипция (тифлокомментирование) до недавнего времени не считалась видом перевода [3], существующие пособия по этой теме отвечают, в основном, на вопрос «Что описывать?», а вопросам выбора слова (эквивалента) при составлении словесного описания внимания не уделялось.

Цель данной работы — сформулировать принципы, которыми может руководствоваться тифлокомментатор при интерсемиотическом переводе невербальной информации в вербальную.

### Аудиодескрипция как вид интерсемиотического перевода

Р. О. Якобсон выделил три вида перевода: внутриязыковой перевод, или переименование; межъязыковой перевод, или собственно перевод; межсемиотический (интесемиотический) перевод, или трансмутация. [4]. Сейчас определение межсемиотического перевода, данное Р. Якобсоном, расширилось из-за появления и развития различных форм мультимодального текста, в котором различные семиотические системы (звук, вербальная составляющая и визуальный ряд) сосуществуют в едином пространстве, взаимодействуют и нуждаются в переводе.

Аудиодескрипция (тифлокомментирование) относится к именно третьему типу перевода. При этом она является «гипосемиотическим переводом» (hyposemiotic translation) [5], поскольку сводит полисемиотичную невербальную информацию, состоящую как из визуальных, так и из звуковых элементов в моносемиотический текст. Таким образом, количество семиотических систем в «исходном языке» и «языке перевода» отличается значительно.

В связи с этим возникают закономерные вопросы: насколько точно можно перевести знаки одной семиотической системы в другую, кардинально от неё отличающуюся (зрительные образы в слова), и можно ли разработать общие принципы такого перевода; какие оттенки смысла теряются, а какие сохраняются [9].

Аудиодескрипция не позволяет с абсолютной точностью перевести с «исходного языка» (образы) на «язык перевода» (слова), поэтому некоторые специалисты называют её также термином «inspirational translation» [6]. Точного русского эквивалента этого термина пока не существует: его можно условно назвать «переводом под вдохновением», при котором результат перевода передает оригинал «в несколько свободной форме и менее предсказуемо, чем при обычном переводе» [5, 6].

### Проблема эквивалентности в переводе

Эквивалентность — одно из ключевых понятий переводоведения, которое обсуждалось в трудах многих ученых. Например, перечислив виды перевода, Р. О. Якобсон пишет: «Эквивалентность при существовании различия — это кардинальная проблема языка и центральная проблема лингвистики». [4] При всех видах перевода значение исходного знака или сообщения не полностью совпадает со значением знаков (сообщения), интерпретирующих его. Отсюда следует, что эквивалентность перевода оригиналу не означает тождественности их содержания.

Американский лингвист Юджин Найда предложил различать два вида эквивалентности: формальную и динамическую. Формальная эквивалентность «ориентирована на оригинал» и предполагает строгое следование грамматическим структурам и формам слов оригинала, в то время как динамическая эквивалентность ориентирована «на реакцию рецептора» и предполагает обеспечение равного воздействия на читателя перевода. [7] По его мнению, формально-эквивалентный перевод не может быть естественным, и лишь динамическая эквивалентность позволяет добиться максимально точной передачи оригинального произведения в переводе.

В аудиодескрипции (тифлокомментировании) нужно руководствоваться именно принципами динамической эквивалентности. А это значит, что эмоциональная реакция на тифлокомментарий и на оригинальное произведение должна совпадать. Иными словами, при просмотре комедии зрители обоих вариантов фильма (с тифлокомментарием и без него) должны засмеяться одновременно и так же одновременно вскрикнуть при просмотре триллера.

### Основные принципы выбора слова

При выборе слова нужно учитывать следующие факторы: что обозначает слово (его значение); для какой коммуникативной ситуации оно предназначено (его стилевая принадлежность); выражает ли оно отношение к высказываемому, и каково это отношение (его экспрессивность, оценочность). [8]

Основные трудности в выборе слова заключаются в следующем: недостаточно четкое разграничение смысловых оттенков или грамматических особенностей близких по звучанию однокоренных слов (паронимов); использование словесных штампов; использование не-

благозвучных сочетаний («суп с раками», «девушка с ранчо», «Джон и Майкл с Рут во дворе»).

Выбор слова зависит, прежде всего, от его значения. Например, слова «зритель», «посетитель», «слушатель» совпадают в значении «публика», но различаются целью, ради которой публика собирается: зритель — на зрелищные представления; посетитель — на выставку и в общественные места (библиотека); слушатель — на концерт, лекцию [8].

Другой важный фактор, регулирующий употребление слова — его стилистическая соотнесенность, то есть указание на коммуникативную ситуацию, к которой прикреплено употребление слова. Большая часть лексики лишена стилистической окраски, однако наряду с нейтральными словами выделяют книжные слова, разговорные, разговорно-просторечные и просторечные слова, профессионализмы.

В значении некоторых слов, к тому же, есть дополнительное указание на отношение говорящего к предмету речи.

Все эти факторы актуальны для аудиодескрипции. Нужно подбирать точные и образные слова. В то же время основной принцип аудиодескрипции гласит: «Описывай, что видишь, без личной оценки» [10]. Поэтому слов с оценочной коннотацией нужно избегать.

### Выбор слова в аудиодескрипции

Некоторые авторы выделяют две стратегии аудиодескрипции: повествование (narration) и описание (description) [11]. Повествование позволяет познакомиться с героями и локациями (ответы на вопросы в следующем порядке: когда, где, кто, что), а описание дополняет, отвечая на вопрос «как». Повествовательные элементы очень важны, так как позволяют незрячему следить за сюжетом. Британская ассоциация аудиодескрипции относит повествовательные элементы к категории «надо знать» (need to know), а описательные — «можно знать» (nice to know) [12]. При этом нужно следить, чтобы дать зрителю всю необходимую для понимания сюжета информацию, но при этом не перегрузить его. Поэтому аудиодескрипция должна выполняться с использованием ёмких, точных, простых и понятных слов, которые оставляют зрителю простор для личной оценки и эмоциональной реакции.

### Имена существительные

Правильный выбор имен существительных зависит, нередко, от того, знает ли сам переводчик точное название того или иного предмета или явления. Помимо консультации со специалистами большой помощью могут быть так называемые визуальные словари, например [13].

К примеру, при составлении тифлокомментария к фильму «Салют-7», переводчик написал: «Космонавты поднимают солнцезащитные экраны на шлемах» (Рис. 1).

Поиск в визуальном словаре [13] позволил найти точное название этой детали скафандра — «свето-фильтр» (Рис. 2), и описание было отредактировано.





Рис. 1. Кадр из фильма «Салют-7» (К. Шипенко, 2017)

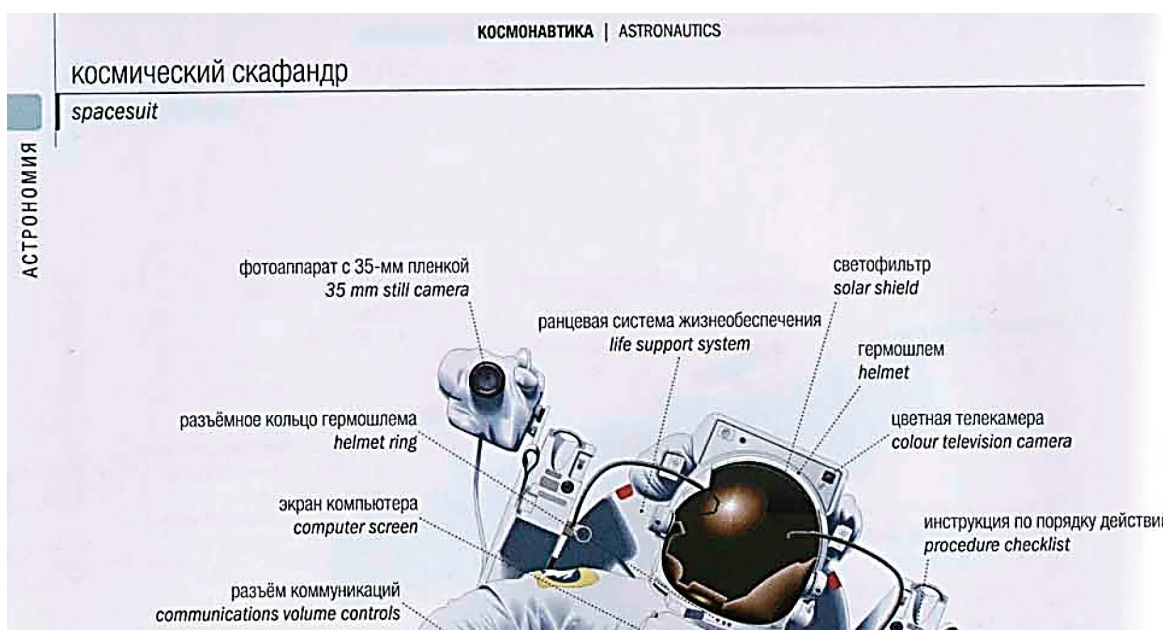


Рис. 2. Название деталей скафандра [13]

Ошибки в выборе имени существительного случаются не только из-за незнания названий предметов, но и из-за того, что тифлокомментатор либо не узнаёт предмет (Рис. 3), либо намеренно называет его по-другому (Рис. 4).

При составлении словесного описания лучше использовать нейтральные слова. Необходимо избегать просторечных слов. Рассмотрим, к примеру, фразы: «Наши солдаты сидят в окопе», «Он замечает фашиста и обрадовавшись метится в него. Но выстрелить не успеваает. Фрица подкашивает пулемётная очередь», «Мужчины беспощадно палят по фашистам. Фрицы беспомощно пытаются спрятаться за танками» (черновик тифлокомментария к фильму «28 панфиловцев» (А. Шальопа, К. Дружинин, 2016), орфография и пунктуация тифлокомментатора сохранена). Слова и фразы «фрицы», «наши солдаты», «метится» «палят» являются просторечными, и их использование в аудиодескрипции запрещено (хотя сами герои фильма могут использовать слова любой стилистической направленности).

К просторечным относится и слово «полторашка», которое использовал тифлокомментатор в описании фильма «Я худею» (А. Нужный, 2018): «Он пьёт самогон из грязной полторашки прямо за рулём комбайна» (черновик тифлокомментария).

Отдельно нужно сказать об использовании диалектных слов. Аудиодескрипция должна быть понятна зрителям, поэтому рекомендуется использовать общеупотребительные слова. Например, вместо диалектного слова «кралька», лучше использовать общеупотребительное выражение «кольцо колбасы» или просто «колбаса» (Рис. 5).

В аудиодескрипции важно избегать языковых анахронизмов. Например, описывая фильм о событиях 19 века, нельзя использовать слово «офис». Лучше использовать слова «контора» или «кабинет». Один из примеров языкового анахронизма приведен на рис. 6.

Отдельного внимания заслуживают имена собственные. Большинство пособий не рекомендуют называть имя героя до того, как оно прозвучало в фильме,





Рис. 3. Кадр из мультфильма «Конёк-горбунок» (И. Иванов-Вано, 1947, версия 1975 года). Тифлокомментарий: «В небе парит орёл» (источник – <http://grodno.beltiz.by/>), – хотя нарисован дикий гусь, которого тифлокомментатор не узнала



Рис. 4. Кадр из фильма «Адмирал» (А. Кравчук, 2008). Тифлокомментарий (черновик): «Офицеры и матросы становятся на колени перед священником с иконой», – хотя на экране матрос. (Объяснение тифлокомментатора: «Я решила, что с иконой стоит священник»)

особенно если с этим именем связана интрига [14, 15]. Однако те же пособия позволяют сразу назвать имя героя, если он является известной исторической личностью, или это нужно, чтобы сэкономить время.

Например, в аудиодескрипции фильма «Матильда» (А. Учитель, 2017) было принято решение назвать имя героини только после первого упоминания в фильме, потому что, хотя Матильда Кшесинская — историческая личность, но она не известна большинству зрителей. Поэтому в на-

чале фильма она названа «женщиной»: «В храм входит женщина в белом подвенечном платье и крестится при входе по западному обычаю слева направо». В то же время Николай Второй — известная и узнаваемая личность, поэтому было решено назвать его по имени сразу: «Николай принимает из рук священника корону и целует ее». Еще один герой фильма — обер-прокурор Святейшего Синода Константин Петрович Победоносцев. Он взаимодействует с Николаем, но не назван по имени прямо. Однако, для эко-



Рис. 5. Кадр из фильма «Я худею» (А. Нужный, 2018). Черновик тифлокомментария: «Открыв холодильник, Аня набирает еду: кральку колбасы, батон белого хлеба, бутылку кефира»



Рис. 6. Кадр из фильма «Титаник» (Дж. Кэмерон, 1997). Тифлокомментарий: «Джек тащит Роуз в освободившееся пространство в центре танцпола» (проект «Кино для слепых»). Первое упоминание слова «танцпол», согласно Национальному корпусу русского языка, относится к 1999 году. Это слово не соответствует периоду времени, показанному в фильме (1912 год), и его использование мешает зрителю эмоционально погрузиться в ту эпоху. Вместо слова «танцпол» можно было бы использовать слово «помост»

номии времени и для ясности (чтобы не писать каждый раз «седой мужчина в сюртуке») переводчики решили идентифицировать его с самого начала: «Победоносцев торжественно несет большую императорскую корону».

#### Местоимения

Повествование в аудиодескрипции ведется от третьего лица.





Рис. 7. Кадр из фильма «Большой» (В. Тодоровский, 2017).  
Тифлокомментарий: «Юля поднимается по лестнице»



Рис. 8. Кадр из фильма «Большой» (В. Тодоровский, 2017).  
Тифлокомментарий: «Юля карабкается по металлической лестнице»

Использование местоимений может создать неясность или двусмысленность. Хотя аудиодескрипция не существует отдельно от фильма, но взаимодействует с его звуковой дорожкой, она, тем не менее, должна

быть отдельным произведением, которое можно понять без дополнительных пояснений.

В приложении к использованию местоимений, в частности, местоимение «он» (или «она») будет от-

носиться к последнему человеку, упомянутому в тифлокомментарии, а не к тому, чья реплика была последний, что забывают многие новички. Аудиодескрипция должна давать ответы, а не порождать вопросы.

Использование личных местоимений возможно для построения более эргономичных фраз [15], однако это допускается лишь тогда, когда в сцене присутствует лишь один человек соответствующего пола.

## Глаголы

Все глаголы в аудиодескрипции должны стоять в третьем лице настоящего времени. Это связано с основным принципом: «Описывать то, что видишь». Использование прошедшего времени может говорить незрячему о том, что события описываются не в режиме реального времени, а значит, какую-то информацию он мог упустить. В пособии Британской ассоциации аудиодескрипции говорится, что она должна напоминать прямой репортаж с футбольного матча, а не послематчевый обзор [12]. Даже во флешбэках необходимо описывать события в настоящем времени.

Это может создать определенные трудности, так как в русском языке у достаточно большого количества

глаголов совершенного вида нет категории настоящего времени. Однако, переформулировав фразу, использования прошедшего времени можно избежать.

Выбирая из нескольких синонимов, необходимо выбирать глагол, который наиболее точно и живо будет описывать происходящее на экране (ср. рис. 7 и 8).

## Выводы

В рамках небольшой статьи невозможно описать все особенности выбора слова при аудиодескрипции, в том числе, в силу абсолютной непохожести исходной (визуальной) и конечной (вербальной) семиотических систем. Тем не менее, при межсемиотическом переводе аудиодескриптор/тифлокомментатор должен учитывать следующее:

1. динамическая эквивалентность обеспечивает наиболее адекватную передачу визуальной информации в слова;

2. при выборе слова нужно учитывать следующие факторы: что обозначает слово (его значение); для какой коммуникативной ситуации оно предназначено (его стилевая принадлежность); выражает ли оно отношение к высказываемому, и каково это отношение (его экспрессивность, оценочность).

## Литература:

1. ГОСТ Р 57891—2017 Тифлокомментирование и тифлокомментарий. Термины и определения. URL: [https://allgosts.ru/33/160/gost\\_r\\_57891-2017](https://allgosts.ru/33/160/gost_r_57891-2017) (дата обращения: 20.11.2018)
2. Pujol, Joaquim 2007. Audio description or Audio narration? That is the Question. Paper delivered at MuTra Conference 2007 in Vienna [http://www.euroconferences.info/2007\\_abstracts.php](http://www.euroconferences.info/2007_abstracts.php)
3. Ваньшин С. «Тифлоперевод» или «сурдокомментарий»? URL: [http://www.vos.org.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=107:lr-lr&catid=324&Itemid=277](http://www.vos.org.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=107:lr-lr&catid=324&Itemid=277) (дата обращения: 20.11.2018)
4. Р. О. Якобсон. О ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ АСПЕКТАХ ПЕРЕВОДА// Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. — М., 1978. — С. 16–24.
5. Gottlieb, Henrik 2005. Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics. In MuTra 2005 Conference Proceedings. [http://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_proceedings.html](http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_proceedings.html)
6. Saveria Arma. The Language of Filmic Audio Description: a Corpus-Based Analysis of Adjectives. Dissertation. Napoli, 2011.
7. Eugene Albert Nida. Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating. Brill Archive, 1964. 331 p.
8. Розенталь Д. Э., Джанджакова Е. В., Кабанова Н. П. СПРАВОЧНИК ПО ПРАВОПИСАНИЮ, ПРОИЗНОШЕНИЮ, ЛИТЕРАТУРНОМУ РЕДАКТИРОВАНИЮ М.: ЧеРо, 1999
9. Kay L. O'Halloran, Sabine Tan and Peter Wignell, «Intersemiotic Translation as Resemiotisation: A Multimodal Perspective», *Signata*, 7 |2016, 199–229.
10. Снайдер Джозел. Из визуального в вербальное = The Visual Made Verbal [Текст]: Комплексное учебное пособие и руководство по применению аудио дескрипции; Свердл. обл. спец. б-ка для слепых; пер. с англ. яз. ООО «Туриански & Вольфссон». — Екатеринбург, 2016
11. José Dávila-Montes and Pilar Orero. Strategies for the Audio Description of Brand Names. *Cultus: the Journal of intercultural mediation and communication*. 2014:7
12. Louise Fryer. An Introduction to Audio Description. A practical guide, 1st Edition. Routledge, 2016.
13. Корбей Ж., Аршамбо А. Русско-английский визуальный словарь. Рипол-Классик, 2014
14. Pictures painted in words: ADLAB Audio Description guidelines edited by Aline Remael, Nina Reviere, Gert Vercauteren. Edizioni Università di Trieste, Trieste 2015.
15. П. А. Обиух, М. О. Корнеев. Справочно-методическое пособие по тифлокомментированию. URL: <http://www.tiflo.pro/manuals/67-spravочно-metodicheskoe-posobie-po-tiflokommentirovaniyu.html> (дата обращения: 08.02.2019)



## Описание вступительных титров в аудиодескрипции (тифлокомментировании)

Борщевский Иван Сергеевич, преподаватель  
Школа аудиовизуального перевода (г. Москва)

**Ключевые слова:** аудиодескрипция, тифлокомментирование, тифлокомментарий, межсемиотический перевод, интерсемиотический перевод, доступная среда, титры, вступительные титры

Цель данной работы — проанализировать возможность описания вступительной заставки в аудиодескрипции.

Во вступительных титрах обычно указывают название произведения, его продюсера/режиссера/автора сценария, ведущих актеров и так далее. Точный порядок оставляется на усмотрение авторов фильма, но наиболее распространены два варианта.

В первом из них структура вступительных титров выглядит так:

- НАЗВАНИЕ
- Фильм такого-то (ФАМИЛИЯ ПРОДЮСЕРА)
- Сценарий такого-то (ФАМИЛИЯ АВТОРА СЦЕНАРИЯ)
- В главных ролях
- ВЕДУЩИЙ АКТЕР
- АКТЕРЫ ВТОРОГО ПЛАНА
- Режиссер
- ФАМИЛИЯ РЕЖИССЕРА

Во втором случае, если в фильме снимаются известные актеры, титры располагаются следующим образом:

- ВЕДУЩИЙ АКТЕР
- в фильме такого-то (ФАМИЛИЯ ПРОДЮСЕРА)
- НАЗВАНИЕ ФИЛЬМА
- по сценарию такого-то (ФАМИЛИЯ АВТОРА СЦЕНАРИЯ)
- режиссера такого-то (ФАМИЛИЯ РЕЖИССЕРА) [1]

Вступительные титры являются частью вступительной заставки, в которой не только перечисляются создатели фильма, но и раскрывается его стилистика, представлена завязка сюжета, а в сериалах присутствует ещё и краткое видеопредставление главных героев. Поэтому некоторые исследователи называют его «короткометражкой в рамках полнометражного фильма» [2].

Вступительная заставка — это сложное аудиовизуальное произведение [5], которое состоит из элементов, которые нужно смотреть, читать и слушать:

1) Текст, который включает логотипы кинокомпаний, титры и субтитры, а также дополнительную информацию: посвящения, полученные награды, эпиграфы, указания на возрастные ограничения, важные примечания (например, указания, что фильм основан на реальных событиях).

2) Визуальные элементы: видеоряд или статичные изображения персонажей, локаций и событий, связанных с сюжетом.

3) Аудиальные элементы: мелодии, песни, диалоги и монологи. Нередко слова песен связаны с сюжетом фильма и задают общую атмосферу фильма. [2]

### Аудиодескрипция вступительной заставки

Поскольку аудиодескрипция [3], которую в нашей стране называют тифлокомментированием [4], призвана описать для незрячих недоступную для них визуальную информацию, а вступительная заставка содержит, как минимум, два вида такой информации (текст и нетекстовые визуальные элементы), то вопрос описания вступительной заставки в тифлокомментарии является актуальным.

Упомянутые выше три элемента (текст, визуальная информация и звук) и их составляющие (логотипы, титры, песни, видеоряд и т.п.), как правило, сочетаются и присутствуют в фильме одновременно, а иногда кадры сменяются с большой скоростью. Поэтому переводчик стоит перед выбором, что именно описывать. Задачу усложняет и наличие других немаловажных деталей, например: размер, тип, форма и цвет шрифта, статичная картинка или видеоряд, элементы киноязыка (планы, движения камеры), а также особенности монтажа. Ещё одна трудность — титры на иностранном языке, которые непонятны целевой аудитории. Всё перечисленное играет важную роль и служит определённой цели, поэтому тифлокомментатор должен решить, насколько тот или иной элемент важен для понимания происходящего на экране.

Для решения этих задач необходимо проанализировать функцию и значение каждого элемента вступительной заставки. [6] Например, видеоряд в заставках к фильмам про Джемса Бонда (взгляд на экран через дуло нарезного оружия) является визитной карточкой франшизы, поэтому его описание в тифлокомментарии важнее, чем перечисление создателей фильма.

При написании аудиодескрипции необходимо определить, какие визуальные элементы и значимые звуки — вербальные (диалоги, монологи, песни) и невербальные (например, музыка) — присутствуют одновременно, а также понять, не дублируется ли текст на экране, например, в диалогах героев. На основании этой информации надо решить, что именно нужно описывать и как это сделать: синхронно, раньше или позже появления этих элементов на экране (при наличии необходимых пауз в звуковой дорожке).

Если принято решение озвучить экранный текст, необходимо решить, как его ввести в повествование: либо

использовать слово «титр» или «надпись» (например: «Титр: Москва, 1917 год» [7]), либо вплести его в текст

аудиодескрипции (например: «В 1917 году в Москве мужчина...» [6]).



Рис. 1. Кадр из фильма «Матильда» (А. Учитель, 2017). Описание: «1896 год. Коронация Николая II. Москва, Успенский собор Кремля. В храм входит женщина в белом венчалном платье...»

В некоторых случаях тифлокомментатор идёт на компромисс: после перечисления некоторых вступи-

тельных титров идет описания видеоряда заставки (Таблица 1).

Таблица 1

Отрывок аудиодескрипции к фильму «Инкогнито из Петербурга» (Л. Гайдай, 1977)

00:00:00	На фоне кремлёвской стены и Спасской башни — скульптура Веры Мухиной «Рабочий и колхозница». Перед ней, внизу — прозрачными объемными буквами написано название киностудии «Мосфильм».
00:00:11	Фильм снимался на плёнке шосткинского химкомбината «Свема». Творческое объединение комедийных и музыкальных фильмов.
00:00:20	Тёмная комната. Мужчина лет пятидесяти пяти беспокожно спит на постели. На нём белая ночная рубашка и белый колпак.
00:00:28	Во сне он видит двух огромных чёрных крыс. Они приближаются. Одна крыса встаёт на задние лапы и что-то обнюхивает. Усы на её огромной морде шевелятся.
00:00:38	Мужчина ворочается и резко просыпается. На стуле рядом с кроватью лежит опечатанный сургучовыми печатями конверт.
00:00:47	Мужчина тяжело дышит и вытирает пот. Дрожащей рукой берёт со стула конверт и очки. Суеливо вертит конверт в руках, пытаясь достать письмо.
00:01:01	Название фильма на тёмном фоне: «Инкогнито из Петербурга». По мотивам комедии Николая Васильевича Гоголя «Ревизор».
00:01:12	В золотом подсвечнике стоят зажжённые свечи.
00:01:19	В фильме снимались: Анатолий Папанов, Сергей Мигицко,
00:01:24	Нонна Мордюкова, Ольга Анохина, Валерий Носик, Анатолий Кузнецов, Вячеслав Невинный
00:01:30	Леонид Куравлёв, Леонид Харитонов, Олег Анофриев, Сергей Филиппов, Александр Ширвиндт, Станислав Чекан
00:01:37	В эпизодах: Тамара Совчи, Лев Поляков, Сергей Артамонов, Эдуард Бредун, Михаил Кокшенов, Виктор Филиппов, Владимир Горюшин, Ирина Мурзаева, Серёжа Кудрявцев, Наталья Белогорцева-Крачковская, Дмитрий Орловский, Зоя Исаева, Лариса Кронберг, Тамара Яренко, Татьяна Игнатова, Татьяна Кузнецова и другие.
00:02:00	На фоне картин с видами Санкт-Петербурга — имена создателей фильма. Авторы сценария — Владлен Бахнов, Леонид Гайдай
00:02:11	Режиссёр-постановщик — Леонид Гайдай
00:02:15	Оператор-постановщик — Сергей Полуянов
00:02:19	Художник-постановщик — Евгений Куманьков

00:02:23	Композитор — Александр Зацепин. Звукооператор — Раиса Маргачёва Директор картины — Эдуард Волков.
00:02:35	Мелькают акварельные картины с видами Санкт-Петербурга: Исакиевский собор, Заячий остров и Петропавловская крепость, плывущие по Неве парусные суда, развод караула у Зимнего дворца, Мариинский дворец, Мраморный дворец, набережная Невы у западного фасада Зимнего дворца, Дворцовая площадь, Аничков мост, Казанский собор; люди, прогуливающиеся по Невскому проспекту.
00:03:08	На белой стене, украшенной лепниной, висит металлический герб Российской империи: двуглавый орёл с расправленными крыльями. Орёл держит символы государственной власти: в правой лапе у него скипетр, а в левой — держава: золотой шар с крестом. Над головами — большая императорская корона. Левая голова кукарекает, правая — кудахчет.



Рис. 2. Эмблема компании «Мосфильм»



Рис. 3. Вступительные титры на фоне акварели В.С. Садовникова «Вид Невы и Петропавловской крепости»

Как видно из таблицы 1, сначала идет описание официальной эмблемы компании «Мосфильм» (рис. 2).

Текст на экране вводится в аудиодескрипцию без дополнительных пояснений: «Фильм снимался на плёнке шосткинского химкомбината »Свема«. Творческое объединение комедийных и музыкальных фильмов».

Далее идёт сцена, которая предваряет события фильма: сон городничего и получение письма о приезде ревизора. Имена актёров написаны жёлтыми буквами

на черном фоне, но эта информация не важна для сюжета, поэтому в аудиодескрипции она опущена.

Имена создателей фильма перечислены на фоне акварелей В.С. Садовникова (рис. 3).

Поскольку эти рисунки задают атмосферу фильма, их описание важно для понимания сюжета, поэтому было принято решение озвучить имена лишь части создателей фильма, а остальное время использовать для краткого описания картин.



А



Б

Рис. 4. Кадры из фильма «Матильда» (А. Учитель, 2017). Описание: «Королевская корона с острыми зубцами превращается в стилизованную букву «М». Надпись латинскими буквами: «Матильдэ. ЛТД»

Таблица 2

Отрывок аудиодескрипции к фильму «Конёк-горбунок» (И. Иванов-Вано, версия 1975 г.)

00.00	На фоне древнерусского орнамента появляются надписи: «Союзмультфильм показывает». Пётр Ершов. Конёк-горбунок. Авторы сценария: Иванов-Вано, Волков. Текст песен — Суркова. Режиссёр-постановщик: Иванов-Вано. Художник-постановщик: Мильчин
00.20	Роли озвучивали: Грибов, Виноградова, Вицин, Енютина, Харлап, Ханов
00.27	Цветной рисованный мультфильм начинается. Раннее утро. На розовеющем небе — голубые и белые облака. Внизу — широкая река, на дальнем берегу — несколько холмов, на ближнем — перелесок. Берега соединяет широкая радуга, занимающая полнеба.

В заставке присутствуют образы, которые потом будут повторяться на протяжении всего фильма: зажжённые свечи в золотом подсвечнике и герб Российской империи на белой стене. Поэтому их описанию было уделено особое внимание.

Логотипы кинокомпаний и продюсеров фильма, как правило, появляются на экране в самом начале фильма без звукового сопровождения. Если позволяет время, их можно описать в аудиодескрипции (рис. 4).

Еще один пример аудиодескрипции вступительной заставки приведен в таблице 2.

И в этом случае экранный текст вводится без предварительных пояснений в виде слов «титр» или «надпись». Имена создателей фильма перечисляются с очень большой скоростью, а начиная с 27-й секунды фильма все фамилии на экране прочитать просто невозможно. Поэтому, начиная с этого момента, идёт описание первых кадров самого мультфильма.

В некоторых случаях особенности шрифта (размер, форма, цвет) в экранном тексте имеют большое значение для сюжета фильма, создавая определенную атмосферу или выполняя другие функции. В таком случае



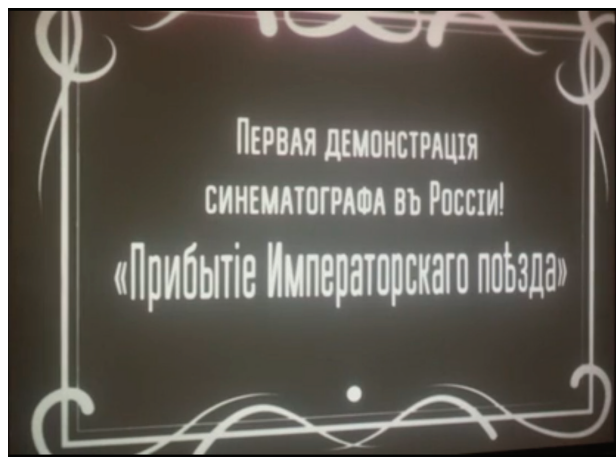


Рис. 5. Кадр из фильма «Матильда» (А. Учитель, 2017). Описание: «Название фильма в дореволюционной орфографии: »Первая демонстрация синематографа в России! Прибытие императорского поезда»

переводчик может решить упомянуть эту информацию в аудиодескрипции (рис. 5)

Таким образом, сформулировать универсальные советы по описанию вступительных титров в аудиодес-

крипции (тифлокомментарии), которые подходили бы ко всем фильмам, невозможно. В каждом случае переводчик должен принимать индивидуальное решение после анализа их структуры и функций.

#### Литература:

1. Кристиан Даркин. Мастер-класс по настольному кинопроизводству. Часть III. Титры и спецэффекты. «Комьютер-Пресс». URL: [https://compress.ru/article.aspx?id=10528&part=vrezka\\_11ext1](https://compress.ru/article.aspx?id=10528&part=vrezka_11ext1) (дата обращения: 15.02.2019)
2. ANNA MATAMALA, PILAR ORERO. Opening Credit Sequences: Audio Describing Films within Films. INTERNATIONAL JOURNAL OF TRANSLATION VOL. 23, NO. 2, JUL-DEC2011
3. Pujol, Joaquim 2007. Audio description or Audio narration? That is the Question. Paper delivered at MuTra Conference 2007 in Vienna [http://www.euroconferences.info/2007\\_abstracts.php](http://www.euroconferences.info/2007_abstracts.php)
4. ГОСТ Р 57891–2017 Тифлокомментирование и тифлокомментарий. Термины и определения. URL: [https://allgosts.ru/33/160/gost\\_r\\_57891-2017](https://allgosts.ru/33/160/gost_r_57891-2017) (дата обращения: 20.11.2018)
5. Козуляев А. В. Понимание как составляющая процесса аудиовизуального перевода и методические приемы обучения пониманию аудиовизуальных произведений // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. № 4. 2018. С. 181–199.
6. Pictures painted in words: ADLAB Audio Description guidelines edited by Aline Remael, Nina Reviere, Gert Vercauteren. Edizioni Università di Trieste, Trieste 2015.
7. П. А. Обиух, М. О. Корнеев. Справочно-методическое пособие по тифлокомментированию. URL: <http://www.tiflo.pro/manuals/67-spravochno-metodicheskoe-posobie-po-tiflokommentirovaniyu.html> (дата обращения: 08.02.2019)

## Опыт аудиодескрипции (тифлокомментирования) мультипликационных телесериалов для детей (на примере сериала «Три кота»)

Борщевский Иван Сергеевич, преподаватель  
Школа аудиовизуального перевода (г. Москва)

**Ключевые слова:** аудиодескрипция, тифлокомментирование, тифлокомментарий, межсемiotический перевод, интeрсемiotический перевод, доступная среда, мультипликационные фильмы, мультфильмы, анимация, сериалы

В соответствии с Федеральным законом от 28.03.2017 № 34-ФЗ «О внесении изменений в статьи 8 и 9 Фе-

дерального закона «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации», национальные

фильмы, получающие господдержку на производство или прокат, подлежат обязательному субтитрованию и тифлокомментированию [1]. До недавнего времени тифлокомментирование касалось, в основном, полнометражных фильмов, в то время как сериалы для незрячих практически не адаптировали.

Цель этой работы — обобщить опыт тифлокомментирования детского мультипликационного сериала «Три кота» (СТС).

Фильм или театральная постановка представляют собой законченное произведение (даже при наличии сиквелов), в то время как сериал — это более сложное аудиовизуальное произведение. Он состоит из сезонов, в каждом из которых — своя сюжетная арка, вписывающаяся в сюжетную арку сериала, а сезоны состоят из серий, в каждой из которых так же есть свой сюжет. При этом сериал бывает вертикальным, каждая серия которого является законченной историей, и горизонтальным, когда каждая серия продолжает сюжет предыдущей. К тому же, нередко переводчик работает с сериалом, съемки которого еще продолжаются [2]. А зритель может начать смотреть с любой серии (особенно в вертикальных сериалах).

Структура фильма и серии сериала так же отличается. Например, в сериале обычно бывает раздел «В предыдущих сериях...». Отличаются и вступительные титры. В сериалах в начале серии, как правило, идёт видеопредставление ключевых персонажей. К тому же, по сложившейся традиции, в сериалах перечисляют всех актёров основного состава, независимо от того, появляются они в той или иной серии, или нет. В некоторых сериалах (дневных «мыльных операх») вступительных титров нет вообще [3].

Мультипликационные (анимационные) фильмы — это особый вид киноискусства. «Он родствен литературе, ибо, подобно ей, изображает действительность

в ее развитии и изменении. Он близок изобразительным искусствам, ибо воссоздает действительность не в словесном описании, а в зрительных образах. Он имеет много общего с театром, ибо в большинстве своих произведений воплощает свои образы средствами актерского творчества. И, наконец, его монтажно-ритмический строй, несомненно, роднит его с музыкой». [4]

Все эти особенности необходимо принимать во внимание при создании аудиодескрипции. Это «форма повествования, основанная на принципах интерсемиотического перевода с фатическими и поэтическими элементами», поскольку, во-первых, аудиодескрипция выполняет «функцию поддержания контакта (фатическую функцию, внушая слепому зрителю уверенность, что он не пропускает ничего важного)», а также «выражает словами красоту образа (поэтическая функция, позволяющая компенсировать словами эстетическое наслаждение от созерцания образа)» [5].

Создавая аудиодескрипцию (тифлокомментарий) к мультипликационному сериалу, необходимо решить несколько задач: обеспечить последовательность описания одинаковых элементов, встречающихся в разных сериях; выбирать слова, понятные для целевой аудитории.

Мультсериал «Три кота» можно отнести к вертикальным сериалам, каждая серия которого связана с другими только общими главными героями. В начале каждой серии идёт представление персонажей. Текст от автора очень подробный, поэтому пауз между репликами очень мало и они короткие. Над созданием аудиодескрипции работало несколько переводчиков компании «РуФилмс», редактор и незрячий консультант-эксперт. Параллельно с этим создавались субтитры для глухих.

В начале работы был создан глоссарий, в который включали изображение и описание героев (рис. 1), локаций (рис. 2), значимых элементов (рис. 3 и 4), а также значимых действий и жестов (рис. 5).

Герой	Описание в аудиодескрипции
	<p>Коржик</p>
	<p>Карамелька</p>

Рис. 1. Фрагмент глоссария с именами персонажей фильма «Три кота» (Д. Высоцкий, СТС)


	<p>Дом котят</p>
---	------------------

Рис. 2. Фрагмент глоссария с локациями фильма «Три кота» (Д. Высоцкий, СТС)


	<p>Котята представляют/ воображают/ фантазируют... Котьятам снится...</p>
<p>Облачко, символизирующее мысли котят</p>	

Рис. 3. Фрагмент глоссария со значимыми элементами фильма «Три кота» (Д. Высоцкий, СТС)


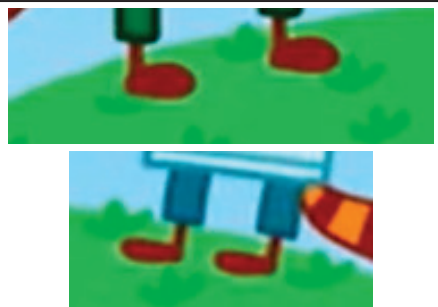
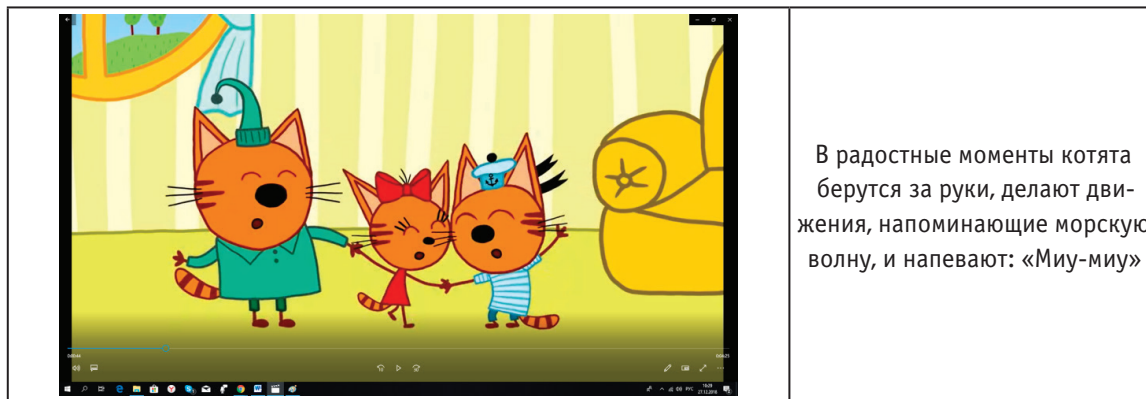
	<p>Руки</p>
	<p>Ноги</p>

Рис. 4. Фрагмент глоссария со значимыми элементами фильма «Три кота» (Д. Высоцкий, СТС). Поскольку котята антропоморфны, было принято решение называть их конечности не «лапами», а «руками» и «ногами»



В радостные моменты котята берутся за руки, делают движения, напоминающие морскую волну, и напевают: «Миу-миу»

Рис. 5. Фрагмент глоссария с повторяющимися действиями фильма «Три кота» (Д. Высоцкий, СТС)

Описание внешности персонажа — важная часть аудиодескрипции [6]. Мультфильм «Три кота» — многосерийный, и ребенок может начать просмотр с любой серии. Поэтому описывать внешность необходимо в каждом эпизоде. Однако паузы между репликами очень короткие. В таких случаях некоторые пособия рекомендуют создание аудиовступления, в которое можно включить описание героев и локаций [7]. Поэтому перед каждой серией было помещено следующее вступление: «Это история о весёлых рыжих котятках. Знакомьтесь: Компот — самый старший котёнок. Одет в зелёную рубашку и штанишки. На голове — зелёная шапочка. Его брат Коржик одет как моряк. Он носит тельняшку — белую рубашку в синюю полоску, а на голове у него бескозырка. Самая младшая в семье — Карамелька. На ней красное платье, а на голове — красный бантик. В радостные моменты котята

берутся за руки, делают движения, напоминающие морскую волну, и напевают: «Миу-миу». Мама-кошка носит розовое платье, а папа-кот ходит в тёмно-синей рубашке и таких же брюках. Он носит галстук в тёмно-фиолетовую и розовую полоску. Они живут в домике, который по форме напоминает кошачью мордочку».

В конце каждого мультфильма звучит песенка «Три кота — три хвоста» из двух одинаковых куплетов. Было принято решение наложить тифлокомментарий, в котором шло перечисление создателей фильма, на второй куплет.

Таким образом, важным условием тифлокомментирования мультсериала является последовательность в описании одинаковых элементов, встречающихся в каждой серии, которая достигается использованием визуального глоссария и созданием аудиовступления.

### Литература:

1. Федеральный закон от 28.03.2017 г. № 34-ФЗ «О внесении изменений в статьи 8 и 9 Федерального закона «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации» URL: <http://kremlin.ru/acts/bank/41790> (дата обращения: 09.02.2019)
2. Pilar Orero. Audio Describing the TV series The West Wing. inTRAlinea Special Issue: A Text of Many Colours — translating The West Wing. Permanent URL: <http://www.intralinea.org/archive/article/2193> (дата обращения: 09.02.2019)
3. Anna Matamala, Pilar Orero. Opening Credit Sequences: Audio Describing Films within Films. INTERNATIONAL JOURNAL OF TRANSLATION VOL. 23, NO. 2, JUL-DEC2011
4. Гинзбург С. Рисованный и кукольный фильм: очерки развития советской мультипликационной кинематографии. — М., 1957.
5. Pujol, Joaquim 2007. Audio description or Audio narration? That is the Question. Paper delivered at MuTra Conference 2007 in Vienna [http://www.euroconferences.info/2007\\_abstracts.php](http://www.euroconferences.info/2007_abstracts.php)
6. П. А. Обиух, М. О. Корнеев. Справочно-методическое пособие по тифлокомментированию. URL: <http://www.tiflo.pro/manuals/67-spravochno-metodicheskoe-posobie-po-tiflokommentirovaniyu.html> (дата обращения: 08.02.2019)
7. Pictures painted in words: ADLAB Audio Description guidelines edited by Aline Remael, Nina Reviere, Gert Vercauteren. Edizioni Università di Trieste, Trieste 2015.



## Способы передачи элементов киноязыка в интерсемиотическом переводе (на примере аудиодескрипции)

Борщевский Иван Сергеевич, преподаватель  
Школа аудиовизуального перевода (г. Москва)

*Описание элементов киноязыка, в частности, спецэффектов, представляет серьёзную проблему для тифлокомментирования. Утверждается, что их описание бессмысленно, потому что полностью передать словами видеоряд невозможно. В то же время аудиодескрипция позволяет успешно рассказывать зрителям с нарушениями зрения даже о тех спецэффектах, которые не встречаются в реальном человеческом опыте восприятия окружающей действительности (например, эффект транстрав).*

*Цель данной работы — изучить теоретические и практические аспекты словесного описания (аудиодескрипции) элементов киноязыка с учётом принципов аудиовизуального перевода.*

**Ключевые слова:** аудиодескрипция, тифлокомментирование, тифлокомментарий, межсемиотический перевод, интерсемиотический перевод, доступная среда, киноязык, кино, *in-camera effects*, *dolly zoom*, *транстрав*, операторские приёмы, аудиовизуальный перевод

### Введение

Кино — это сложное аудиовизуальное произведение, которое имеет сложную смысловую структуру, состоящую из множества семиотических элементов: визуальных, речевых, шумомузыкальных, жестовых и пр. Поэтому процесс понимания этой структуры, ее составных частей, их значения и взаимовлияния является неотъемлемой частью профессиональной деятельности аудиовизуального переводчика [1]. Киноискусство — вид художественного творчества, которое является эзом литературы, изобразительного искусства, театра и музыки. Поэтому киноязык включает в себя элементы каждой из перечисленных составляющих.

Считается, что хорошему режиссеру, который умеет рассказывать историю с помощью визуальных образов, не нужны слова. Великий мастер кино Альфред Хичкок, например, начинал работать еще в период немого кино, когда особенно ценилось умение рассказывать историю с помощью операторских приемов и монтажа, так как титры тормозили зрительское восприятие истории [2].

Сегодня, благодаря новым технологиям, операторские приёмы и специальные эффекты играют даже более значительную роль. Под специальными эффектами обычно понимают средства для достижения на экране определённого эффекта, который невозможно получить в обычных условиях съёмки. В это достаточно широкое понятие включаются и эффекты, имитирующие явления реального мира (например, снег, дождь, взрывы, полёт), и так называемые «*in-camera effects*» — эффекты, которые достигаются исключительно за счёт использования камеры и её свойств (например, ускоренная или замедленная съёмка), то есть, они выходят за рамки естественного человеческого опыта восприятия окружающего мира.

С принятием в России Федерального закона от 28.03.2017 № 34-ФЗ «О внесении изменений в статьи 8 и 9 Федерального закона «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации», национальные фильмы, получающие господдержку на производство или прокат, подлежат

обязательному субтитрованию и тифлокомментированию [3]. Наряду с этим увеличилось количество запросов на тифлокомментирование иностранных фильмов. Поскольку современный кинематограф насыщен специальными эффектами, специалист в области цифровой доступности и адаптации фильмов для незрячих должен уметь грамотно отражать их в описании фильма. Однако в российской научной литературе по тифлокомментированию этот вопрос не поднимался и не исследовался. Утверждается, что «сложно описать спецэффекты, и часто компании, которые берутся за тифлокомментарий, не работают с блокбастерами, потому что сложно компенсировать полностью визуальный ряд» [9]. Издание «ИНДЕ» пишет, что «существует ещё одно жанровое ограничение: блокбастеры с обилием спецэффектов». Оно приводит мнение Василия Дрожжина, начальника отдела по работе с молодёжью Культурно-спортивного реабилитационного комплекса (КСРК) ВОС, который считает, что фильм-катастрофу откомментировать можно, но это бессмысленно: «Такое кино делают, чтобы поразить зрителя картинкой, а не содержанием. Глупо пытаться передать спецэффекты словами» [10]. Однако принципы равного доступа к информации и создания безбарьерной среды подразумевают, что таких исключений быть не должно.

Цель данной работы — исследовать способы передачи элементов киноязыка (и спецэффектов, в частности) в аудиодескрипции с учётом принципов интерсемиотического перевода.

Под принятым в России термином тифлокомментирование подразумевается «творческий процесс речевого описания визуальной информации с учетом психологических особенностей и потребностей инвалидов по зрению, позволяющий им воспринимать визуальную информацию, не доступную для них» [4]. В мировой научной практике используется термин «аудиодескрипция». Это «форма повествования, основанная на принципах интерсемиотического перевода с фатическими и поэтическими элементами», поскольку, во-первых, аудиодескрипция выполняет «функцию под-

держания контакта (фатическую функцию, внушая зрителю уверенность, что он не пропускает ничего важного)», а также «выражает словами красоту образа (поэтическая функция, позволяющая компенсировать словами эстетическое наслаждение от созерцания образа)» [5]. Поэтому задача аудиодескриптора (тифлокомментатора) — помочь человеку с особенностями зрительного восприятия воссоздать кинокартину в том виде, в котором её задумывал автор. При этом важно не перегружать зрителя деталями, не интерпретировать происходящее на экране, но как можно точнее и образнее описать действие кинокартины. Не стоит также забывать и слова, которые приписывают великому режиссёру Роману Полански: «Кино должно заставить зрителя забыть о том, что он сидит в кино».

Справиться с этой задачей поможет понимание принципов аудиовизуального перевода, в частности, динамической эквивалентности. А это значит, что эмоциональная реакция на аудиодескрипцию и на оригинальное произведение должна совпадать. Иными словами, при просмотре комедии зрители обоих вариантов фильма (с тифлокомментарием и без него) должны засмеяться одновременно и так же одновременно вскрикнуть при просмотре триллера [6].

### **Этапы работы над описанием элементов киноязыка в аудиодескрипции**

Работа над каждым фильмом начинается с его просмотра и предпереводческого анализа. Необходимо определить протагониста и антагониста, суть конфликта, изучить каждую сцену фильма и понять её роль в развитии сюжета. В таком анализе поможет создание так называемой «аспектной матрицы» [7] с разбивкой на сцены и детальным их описанием.

Определив, какой режиссёрский или операторский приём используется в той или иной сцене, необходимо понять его роль и функцию. Во-первых, та или иная техника съёмки может нести денотативную функцию, привлекая внимание зрителей к самому важному элементу в кадре (например, дама в белом платье среди мужчин в чёрных смокингах). Ещё одна функция — экспрессивная: к примеру, определённые цвета используются режиссёром, чтобы показать настроение героя или чтобы создать необходимое настроение у зрителей. Элементы киноязыка могут также нести символическую функцию. Например, в фильме «Вдали от неё» (2006) нелинейный монтаж символизирует прогрессирующую болезнь Альцгеймера у главного героя. И, наконец, режиссёрские и операторские приёмы могут нести эстетическую функцию, то есть, просто доставлять удовольствие при просмотре [8].

После детального анализа необходимо приступить к написанию сценария аудиодескрипции (АД). Это сложное самостоятельное литературное произведение, которое при этом зависит от звуковой дорожки фильма и взаимодействует с ней.

При написании сценария АД нужно учесть относится ли элемент киноязыка к режиссёрским, операторским

или монтажным приёмам. Также важно понимать, что ни один из этих приёмов не используется авторами фильма «просто так», бесцельно: каждый элемент языка кино всегда выполняет определённую функцию и от этого зависит решение аудиодескриптора — описывать ли его и как это делать.

*Денотативная функция.* Если приём используется, чтобы привлечь внимание к важной для повествования информации, необходимо определить, известна ли она из предыдущих сцен фильма или из других источников (реплик героев, текста на экране). Например, костюмы могут указывать на эпоху, показанную фильме, но эта информация может содержаться в титрах. В таком случае лучше сосредоточиться на действиях героев, чем на описании деталей костюма.

*Экспрессивная функция.* В этом случае нужно понять, несёт ли приём интрадиегетическую функцию, то есть, описывает эмоции и настроение героев, или же он призван создать определённое настроение у зрителя. В первом случае стоит учесть, можно ли определить эмоции героя по другим источникам (например, репликам героев). Если нет, то описать её нужно. Во втором случае процесс создания аудиодескрипции намного сложнее, ведь авторы фильма не дают словесных подсказок и полагаются лишь на восприятие зрителя (например, серые тучи создают ощущение тревоги). Однако и в этом случае необходимо учитывать другие семиотические системы, присутствующие в киносцене. К примеру, настроение может задавать специально написанная или подобранная музыка. Создать настроение можно и без внесения дополнительной информации в сценарий АД: можно попросить актёра добавить при озвучивании ту или иную эмоцию, «отыграть» её голосом [11].

*Символическая функция.* Как и в предыдущих случаях, важно определить, что это приём символизирует и доступна ли эта информация из других источников. Некоторые руководства по аудиодескрипции допускают прямое описание символического значения. В то же время они предлагают альтернативу: дать описание в имплицитной форме, чтобы зритель мог делать выводы сам [8].

*Эстетическая функция.* По решению переводчика, красоту сцены можно передать либо лексически, либо интонационно. В некоторых случаях описание этих приёмов также можно опустить.

Есть несколько способов описания элементов киноязыка: прямое название приёма («глаза героини крупным планом»), название и описание функции («крупный план показывает страх в глазах героини») или описание функции без названия («в глазах героини — страх»).

Паузы между репликами героев и значимыми звуками сильно ограничивают пространство для творчества при написании сценария АД. Поэтому в мировой практике принято создавать аудиовступление, которое, среди прочего, может содержать и описание элементов киноязыка. Вот, например, вступление к фильму «Бесславные ублюдки» (Inglourious Basterds, Квентин Та-

рантино, 2009), которое написали Луиз Фрайер (Louise Fryer) и Пабло Ромеро Фреско (Pablo Romero Fresco):

«В отличие от других фильмов Тарантино, таких как «Криминальное чтиво» и «Убить Билла», большая часть этого фильма снята в ненавязчивом классическом голливудском стиле, напоминающем знаменитую технику «техникolor». Благодаря этому моменты, когда оператор намеренно привлекает к себе внимание, становятся еще более примечательными. Обреченный персонаж идет вперед в замедленной съемке, четко выделяясь на размытом фоне. Или же камера приближается и задерживается на стакане молока или миске сливок, привлекая наше внимание. При траекторной съемке камера описывает дугу вокруг стола во время разговора, показывая лица сидящих вокруг него из-за головы каждого по очереди. В какой-то момент, когда немецкий офицер и фермер разговаривают на кухне

фермерского дома, их показывают сверху, камера медленно сужает поле зрения, как затягивающаяся веревка. Далее в разговоре камера опускается вдоль ноги фермера в пространство под полом, как будто это кукольный дом без стен, открытый для просмотра. В сценах насилия камера не вздрагивает и не отворачивается, но постоянно фокусируется на жестких сценах» [8].

К недостаткам приведенного выше описания можно отнести использование без дополнительного пояснения специфических кинематографических терминов («техникolor», «траекторная съемка»).

Рассмотрим, как упомянутые выше принципы применимы к описанию операторского приема «транстрав». Он предполагает комбинацию поступательного движения камеры и трансфокации в противофазе. При необходимой синхронности комбинация этих двух



Рис. 1. Кадр из фильма «Головокружение» (Vertigo, A. Hitchcock, 1958)



Рис. 2. Кадр из фильма «Сквозь горизонт» (Event Horizon, Paul W.S. Anderson, 1997)





Рис. 3. Кадр из фильма «Сплит» (Split, M. Night Shyamalan, 2016)



Рис. 4. Кадр из рекламы приложения для смартфонов

действий получается следующий эффект: объект по центру кадра остается неизменным, а окружающее его пространство или фон деформируются. Этот эффект достигается исключительно за счёт работы камеры, и в реальной жизни он не наблюдается. Русский термин происходит от сочетания частей слов «трансфокация» и «тревеллинг». В англоязычной литературе принят термин «dolly zoom», но это не единственное его название: среди десятка синонимов можно выделить Hitchcock zoom, Vertigo zoom и Vertigo effect, поскольку впервые эта техника была использована в 1958 году в фильме Альфреда Хичкока «Головокружение» (Vertigo). В зависимости от работы камеры, пространство позади объекта либо расширяется, либо сужается.

Функция транстрара — передать следующие чувства и эмоции: страх/ужас, головокружение, дурнота,

влюбленность, измененное состояние сознания, подспудная тревога.

Плавный транстрар в сочетании с общим или панорамным планом может сообщать действию незримое присутствие опасности, надвигающейся катастрофы [12].

На сайте kinopoisk.ru мы провели поиск фильмов, в которых использовался этот операторский приём. Затем, на сервисе Netflix мы проанализировали те из них, к которым была создана аудиодескрипция.

Во-первых, это сам фильм «Головокружение» (Vertigo, A. Hitchcock, 1958). Этот приём используется в нескольких сценах. Во всех случаях в аудиодескрипции описана функция, которую он несёт.

Примеры аудиодескрипции эффекта транстрара:

1. «Голова у детектива кружится. Он дезориентирован».



2. «На полпути его накрывает приступ головокружения».

3. «По пути вверх он смотрит вниз в лестничный колодец и его накрывает волная головокружения».

4. «Он смотрит вниз и подавляет ещё один приступ головокружения»

Ещё один фильм, в котором эффект транстрав используется для создания ощущения тревоги и предстоящей опасности, — «Сквозь горизонт» (Event Horizon, Paul W. S. Anderson, 1997).

В этом фильме транстрав не описан в аудиодескрипции. Чувство тревоги передано с помощью описания происходящего действия: «Он поднимает глаза. Шахта погружается в темноту».

В фильме «Сплит» (Split, M. Night Shyamalan, 2016) сцена с эффектом транстрав никак не описана в аудиодескрипции. Аудиодескриптор решил, что тревожная тишина, которая присутствует в сцене в этот момент, лучше передаст эмоции, чем любые слова.

И последний пример взят из рекламы голландского приложения для смартфонов, в котором можно посмотреть фильмы с аудиодескрипцией.

Здесь переводчик дал описание в имплицитной форме, позволив зрителю самому сделать вывод о том, какую эмоцию он передаёт: «Они глядят друг на друга. Кажется, что пространство позади Мари движется».

Таким образом, элементы киноязыка можно успешно описывать в аудиодескрипции с учётом их функции. Для этого используются различные методы: вербальные (название эффекта (с описанием и без него), описание без названия) и невербальные (интонации, паузы). Частично операторские и режиссёрские приёмы можно объяснить в аудиовступлении к фильму. На примере транстрав видно, что возможно создать словесное описание (аудиодескрипцию) даже тех эффектов, которые не встречаются в реальном человеческом опыте восприятия окружающего мира, а достигаются исключительно за счёт работы камеры.

## Литература:

1. Козуляев А. В. Понимание как составляющая процесса аудиовизуального перевода и методические приемы обучения пониманию аудиовизуальных произведений // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. № 4. 2018. С. 181–199.
2. Кузнецов Д. Язык кино. Как понимать кино и получать удовольствие от просмотра. М. ООО «Издательство »Эксмо», 2019
3. Федеральный закон от 28.03.2017 г. № 34-ФЗ «О внесении изменений в статьи 8 и 9 Федерального закона »О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации» URL: <http://kremlin.ru/acts/bank/41790> (дата обращения: 29.03.2019)
4. ГОСТ Р 57891–2017 Тифлокомментирование и тифлокомментарий. Термины и определения. URL: [https://allgosts.ru/33/160/gost\\_r\\_57891–2017](https://allgosts.ru/33/160/gost_r_57891-2017) (дата обращения: 29.03.2019)
5. Pujol, Joaquim 2007. Audio description or Audio narration? That is the Question. Paper delivered at MuTra Conference 2007 in Vienna [http://www.euroconferences.info/2007\\_abstracts.php](http://www.euroconferences.info/2007_abstracts.php)
6. Борщевский И. С. Проблема выбора слова в интерсемиотическом переводе на примере аудиодескрипции (тифлокомментирования) // Филология и лингвистика. — 2019. — № 1. — URL <https://moluch.ru/th/6/archive/119/3978/> (дата обращения: 29.03.2019).
7. Heidrun Gerzymisch-Arbogast, Klaus Mudersbach. Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens — Tübingen; Basel: Francke, 1998
8. Pictures painted in words: ADLAB Audio Description guidelines edited by Aline Remael, Nina Reviere, Gert Vercauteren. Edizioni Università di Trieste, Trieste 2015.
9. Маркова Н. А. Тифлокомментирование (аудиодескрипция) как новая социальная услуга для людей с проблемами зрения. URL <https://nsportal.ru/detskiy-sad/raznoe/2018/05/06/tiflokommentirovanie-audio-deskriptsiya-kak-novaya-sotsialnaya-usluga> (дата обращения: 29.03.2019).
10. Лена Чеснокова. Слепое кино. URL <https://inde.io/article/491-slepoe-kino> (дата обращения: 29.03.2019).
11. Стрелков С. Искусство озвучивать фильмы. М., 2016
12. Орлов П. Приемы: Dolly Zoom или Транстрав. URL <https://tvkinoradio.ru/article/article7694-priemi-dolly-zoom-ili-transtrav> (дата обращения: 29.03.2019).
13. Earcatch cinema commercial. URL <https://vimeo.com/172578770> (дата обращения: 29.03.2019).

# Филология и лингвистика

Международный научный журнал

№ 1 (10) / 2019

Выпускающий редактор Г. А. Кайнова  
Ответственные редакторы Е. И. Осянина, О. А. Шульга  
Художник Е. А. Шишков  
Подготовка оригинал-макета П. Я. Бурьянов

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.  
За достоверность сведений, изложенных в статьях, ответственность несут авторы.  
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов материалов.  
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.  
Материалы публикуются в авторской редакции.

Журнал размещается и индексируется на портале eLIBRARY.RU, на момент выхода номера в свет журнал не входит в РИНЦ.

Учредитель и издатель: ООО «Издательство Молодой ученый»  
Номер подписан в печать 5.05.2019. Дата выхода в свет: 10.05.2019.  
Формат 60 × 90/8. Тираж 500 экз. Цена свободная.

Почтовый адрес редакции: 420126, г. Казань, ул. Амирхана, 10а, а/я 231.  
Фактический адрес редакции: 420029, г. Казань, ул. Академика Кирпичникова, д. 25.  
E-mail: [info@moluch.ru](mailto:info@moluch.ru); <https://moluch.ru/>  
Отпечатано в типографии издательства «Молодой ученый», г. Казань, ул. Академика Кирпичникова, д. 25.