Чувашский государственный институт
культуры и искусств

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И ФИЛОЛОГИЯ:
актуальные вопросы

Бюджетное образовательное учреждение высшего образования
Чувашской Республики
«Чувашский государственный институт культуры и искусств»
Министерства культуры, по делам национальностей
и архивного дела Чувашской Республики

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И ФИЛОЛОГИЯ: АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

Материалы
Всероссийской научно-практической конференции
(Чебоксары, 8 октября 2021 г.)

Чебоксары
Издательский дом «Среда»
2021

УДК 008+7+80(082)
ББК 94
К90

Рецензенты: **Григорьева Лариса Георгиевна**, д-р пед. наук, профессор, проректор по учебной и воспитательной работе БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры и искусств» Минкультуры Чувашии

Фомин Эдуард Валентинович, канд. филол. наукдоцент, заведующий кафедрой БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры и искусств» Минкультуры Чувашии

Редакционная коллегия: **Баскакова Наталья Ивановна**, канд. филос. наук, ректор БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры и искусств» Минкультуры Чувашии, доцент, член-корреспондент Международной академии культуры и искусства

Бушуева Любовь Ивановна, канд. искусствоведения, доцент БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры и искусств» Минкультуры Чувашии, старший научный сотрудник БНУ ЧР «Чувашский государственный институт гуманитарных наук» Минобразования Чувашии, заслуженный работник культуры ЧР

Герасимова Наталья Ивановна, канд. культурологии, доцент БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры и искусств» Минкультуры Чувашии

Дизайн обложки: **Фирсова Надежда Васильевна**, дизайнер

К90 **Культурология, искусствоведение и филология: актуальные вопросы :** материалы Всерос. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 8 октября 2021 г.) / под ред. Э.В. Фомина. – Чебоксары: ИД «Среда», 2021. – 148 с.

ISBN 978-5-907411-80-7

В сборнике представлены статьи участников Всероссийской научно-практической конференции «Культурология, искусствоведение и филология: актуальные вопросы». В материалах сборника приведены результаты теоретических и прикладных изысканий представителей научного и образовательного сообщества в области культурологии, искусствоведения и филологии.

Статьи представлены в авторской редакции.

ISBN 978-5-907411-80-7
DOI 10.31483/a-10311

© БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры и искусств» Минкультуры Чувашии, 2021
© Издательский дом «Среда», 2021

Предисловие

БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры и искусств» Минкультуры Чувашии представляет сборник материалов по итогам Всероссийской научно-практической конференции **«Культурология, искусствоведение и филология: актуальные вопросы»**.

В материалах сборника приведены результаты теоретических и прикладных изысканий представителей научного и образовательного сообщества в области культурологии, искусствоведения и филологии.

По содержанию публикации разделены на основные рубрики:

1. Культурология.
2. Искусствоведение.
3. Филология и журналистика.

Авторский коллектив сборника представлен городами России (Москва, Санкт-Петербург, Белгород, Владивосток, Волгоград, Иркутск, Казань, Курган, Нижневартовск, Нижний Новгород, Новосибирск, Омск, Симферополь, Ставрополь, Тверь, Тула, Химки, Чебоксары, Чита, Якутск).

Среди образовательных учреждений представлены университеты и институты России (Белгородский государственный институт искусств и культуры, Волгоградский государственный университет, Дальневосточный федеральный университет, Иркутский государственный медицинский университет Минздрава России, Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского, Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского, Московский государственный институт культуры, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Нижневартовский государственный университет, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Омский государственный педагогический университет, Российский государственный гидрометеорологический университет, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова, Тверской государственный технический университет, Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого, Чувашский государственный институт культуры и искусств Министерства культуры, по делам национальностей и архивного дела Чувашской Республики).

Группа организаций представлена общеобразовательными, музыкальной и специальной школами.

Участники конференции представляют собой разные уровни образования и науки: доктора и кандидаты наук, профессора и доценты, студенты, преподаватели вузов, учителя школ, а также педагоги дополнительного образования.

Редакционная коллегия выражает глубокую признательность нашим уважаемым авторам за активную жизненную позицию, желание поделиться уникальными разработками и проектами, участие во Всероссийской научно-практической конференции **«Культурология, искусствоведение и филология: актуальные вопросы»**, содержание которой не может быть исчерпано. Ждем Ваши публикации и надеемся на дальнейшее сотрудничество.

Главный редактор
канд. филол. наук, доцент, заведующий кафедрой
БОУ ВО «Чувашский государственный институт
культуры и искусств» Минкультуры Чувашии
Э.В. Фомин

Оглавление

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Большакова А.С. Ризоматический лабиринт У. Эко..... 6
Воробьев Р.А., Герасимова Н.И. Россия и Европа глазами Ф.М. Достоевского: к 200-летию со дня рождения..... 8
Воробьева С.Н. Вера как базовая единица коммуникативного процесса религиозного дискурса 13
Коробова О.В. Видеоблогинг как средство трансляции культурных ценностей (на материале молодежных видеоблогов Германии)..... 16
Тамоян З.В., Тамоян Н.В. Таинственный древний народ – езиды ... 20

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Агакова А.Л. Солист и концертмейстер: аспекты взаимодействия ... 24
Адамецкая Т.Н., Демьяненко И.В., Каскаева А.Е. Образ рыбы в изделиях декоративно- прикладного искусства (на примере декоративной композиции «Северная рыба»)..... 27
Акинина Л.Н. Работа хореографа с певцом оперного и музыкального театров (академический вокал) 32
Болдырев А.В., Чернова Л.В. Решение социальных проблем современных подростков с помощью перспективы развития проектной деятельности в Чувашском государственном институте культуры и искусств на примере проекта «Студенческий инклюзивный театр».... 36
Дмуховский В.В., Полынская И.Н. Обобщение как способ создания художественного образа 41
Крыловская И.И. Из истории музыкального театра России: базовые понятия и термины..... 45
Кузнецова А.В., Роменская Л.А., Ястребова Н.Е. Стилистические и композиционно-драматургические особенности фортепианного Концерта c-moll Д.Д. Шостаковича..... 53
Кустова А.Ю. Жанровый состав фортепианных сборников А.Г. Рубинштейна (на примере ор. 93) 59
Мичурина Ю.Д., Бушуева Л.И. Дэвид Фостер и его песня “Stand Up for Love” (Встань за любовь): музыкально-художественный образ..... 63
Молчанов А.С. Особенности композиционной организации и тематизма в Концертной фантазии для фортепиано с оркестром П.И. Чайковского..... 67
Новикова М.М. Искусство как шифр трансценденции..... 74
Радзецкая О.В. Самость как универсальный механизм творческого процесса 79
Сычина В.В. Динамика смыслов в режиссерском театральном дискурсе А.В. Эфроса в спектакле «Три сестры» (1967 г., 1982 г.)..... 81
Шаехянова Э.Р. Одаренные дети в системе дополнительного образования..... 85
Шаталова А.А. «Неоконченная» симфония С.В. Рахманинова..... 88
Школина М.С., Гусейнова З.М. Орнаментирование музыкальной фактуры в русских фортепианных пьесах XIX – начала XX веков..... 93

ФИЛОЛОГИЯ И ЖУРНАЛИСТИКА

Балакирева Л.В. Применение дифференцированного подхода при обучении иностранных студентов русскому языку в неязыковом вузе 100

Валивач В.Ю., Лоренц В.В. Лингвистические и этимологические особенности немецких фамилий как источник знаний о происхождении своего рода 104

Исакова С.А. Особенности употребления топонимов в ранних рассказах Е. Айпина (на материале цикла «Время дождей») 108

Карабинерова К.В., Лоренц В.В. Лингводидактический потенциал смыслового перевода как способа изучения иностранного языка 114

Карабинерова К.В., Лоренц В.В. Способы самовыражения и объединения молодежи в социальные группы 119

Коломийцева Е.Ю. Технологии виртуальной и дополненной реальности в медиасфере: ключевые тенденции развития 124

Кранк Э.О. Встреча с академиком Д.С. Лихачевым..... 127

Потапова О.Е. Лексико-семантические особенности публицистического дискурса (на материале современной британской прессы) 132

Романова М.С., Сегал Н.А. Культура речевого общения современного русского языка (этикетные нормы и антинормы в форме ассоциативного эксперимента) 136

Русская Т.Н. Метафорическое моделирование структуры профессиональной личности врача в научном психологическом дискурсе 143

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Большакова Анастасия Сергеевна
студентка
ФГБОУ ВО «Тульский государственный
педагогический университет им. Л.Н. Толстого»
г. Тула, Тульская область

DOI 10.31483/r-99496

РИЗОМАТИЧЕСКИЙ ЛАБИРИНТ У. ЭКО

Аннотация*: в статье была предпринята попытка в тезисной форме сделать подобие абриса идей-инструментов-методов У. Эко (хронотоп, полилог (многоголосье) – Диалог, интертекстуальность), подобного тому который располагается на последних страницах книги в виде путеводителя по аббатству и плана библиотеки (в свою очередь, представляющих собой подобие герменевтического круга, в данном случае – ризоматического лабиринта). Роман здесь представлен и как герменевтическое вхождение в Хронотоп эпохи. Онтологичность же герменевтического круга и прорыв за горизонт делают роман захватывающим и вовлекающим читателя в своеобразный «метафизический детектив», а вернее было бы сказать – деконструктивистский.*

Ключевые слова*: Диалог, полилог (многоголосье), хронотоп, ризоматический лабиринт.*

Роман о Слове, и о Человеке..[4]
Ю.М. Лотман

Постмодернизм, по мнению итальянского ученого и философа Умберто Эко – это своеобразный ответ модернизму, ироничное переосмысление прошлого (постулатов эпохи модерна), которое невозможно уничтожить, но возможно «переописать», «переоценить» [5]. Приемы постмодернизма, воплощенные в творчестве У. Эко, приобретают разнообразные формы, оставаясь при этом ориентированными на гуманистические ценности – и именно произведение «Имя Розы» является знаковым в данном направлении. Его знаковость (и значимость) первостепенно определены тем, что автор решает одну из основных задач постмодернизма – разбить стену, которая отделяет искусство от развлечения.

Роман «Имя Розы» всегда являлся объектом разнопланового и всестороннего изучения. Ю.М. Лотман называет это произведение семиотическим, а рассуждения главного героя Вильгельма Баскервильского – своеобразным «практикумом по семиотике» [4]. Так чем же так привлекает этот роман? Стоит отметить, что он расходится с первоначальными ожиданиями читателей, структура книги по прочтению гораздо загадочнее, сложнее, чем исходные фабулы – детективная и историческая. Истинный сюжет представляет собой некую реконструкцию событий и фактов, определенный подбор кодировки, которая способна придать «смысл и целостность разрозненным явлениям», согласно мнению Лотмана. Более того, в некоторых эпизодах романа (например, в дискуссии героев о смехе), прослеживаются идеи М.М. Бахтина о диалогичности – философ интер-

претирует диалог как сложную и неоднозначную реплику в большом диалоге эпохи, обращая особое внимание на неоднородность (многоголосие) текста, что выражается в термине «полифонический роман», которым отчасти и является «Имя Розы» [1]. Важно также обратить внимание на пространственно-временные особенности произведения, на его хронотоп – роман представляет собой переплетение множества веков и стилей несмотря на то, что может показаться, что повествование заключено в конкретное (классическое) единство Пространства и Времени, ведь все действия происходят в течение семи дней в итальянском монастыре. Пространственно-временной образ «Имени Розы» утрированно передает особенности, характерные для театра XVIII века, что отображает подчеркнутость стилевых проявлений другой эпохи, пародируя соблюдение объективности и достоверности повествования в исторических романах. Отношение произведения к другим эпохам раскрывается во введении с названием «Разумеется, рукопись», в котором говорится, что автор пытается установить подлинность попавшей к нему рукописи [6]. Кроме того, стоит выделить тот факт, что события в книге скрывают в себе подтекст поиска истины – разгадывание загадки механизма существования мира. Это объясняется тем, что все действия романа происходят в кругу христианских традиций, которые трактуют все события, исходя из, так называемого, божьего умысла – но осмысление происходящего вокруг героями произведения сильно от этих традиций отличается, причинно-следственные связи зачастую отсутствуют, и вокруг творится Хаос. В этом контексте можно вспомнить цитату «о великой тьме, которая надвигается на нас и набрасывает свою тень на одряхлевший мир», отсылающую к последствиям Вавилонского столпотворения и к пониманию определенного положения мира, свойственного эпохе постмодерна, мира, насыщенного хаосом и интертекстом [6]. И именно в интертекстуальности проявляются многие особенности творчества Эко, которое, по мнению современных исследователей, состоит из средневековых и новых заимствований. Можно провести параллель с произведениями аргентинского писателя и философа Хорхе Луиса Борхеса, который часто использовал в своих книгах образы зеркала, библиотеки, лабиринта. Особое внимание стоит уделить библиотеке, так как у Борхеса она, как правило, построена на основании неких высших законов, законов Провидения и Предопределения. В романе «Имя Розы» Умберто Эко так же описывает монастырскую библиотеку, обустроенную по специальному плану, где каждое отделение носит свое, специфическое географическое название. Это представляется двойной метафорой, то есть метафоричная метафора Борхеса. Библиотека, впоследствии сожжённая, заменяется У. Эко вариантом лабиринта – это можно встретить в произведении «Заметки на полях «Имени розы», где автор рассматривает три возможных лабиринта: греческий, то есть лабиринт Тесея, в котором существует сразу множество выходов; лабиринт с одним только выходом, напоминающий форму дерева – Маньеристический; и, наконец, Ризома без центра, периферии и выходов [5]. За исключением третьей модели, все соответствуют структурности Борхеса, когда как последняя – противопоставление любой системности, смена возможности найти выход на ризоматический лабиринт. Это наглядный пример движения действия от творца к всестороннему наблюдателю, что лишний раз подчеркивает постмодернистскую направленность работ Умберто Эко.

Не поиск истины как таковой является значимым, а подбор релевантного метода интерпретации.

Наиболее важным представляется то, как автор передает в романе постепенный провал существующих ценностей – от просветительской веры в разум до демократической веры в людей, которые опровергнуты «вавилонским столпотворением» при тушении пожара. Можно вести речь о том, что современное мироощущение людей – это осознание опровержимости любых ценностей и скептическое к ним отношение. Роман «Имя Розы» несет открытость новому, уважение к единичному без какой-либо типизации, что должно встать на место дискредитированных ценностей.

В заключение хочется отметить, что произведение У. Эко и на сегодняшний день обладает загадочным успехом, поразительно сочетая в себе детектив, средневековую историю, метафизику и теологию, и оставаясь выдающимся творением постмодернистской мысли. Выражаясь словами автора романа о постмодернизме, скажем то же самое и о его книге: «Здесь ирония, метаязыковая игра и высказывание в квадрате» [5].

Список литературы

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Советская Россия,1979. – 320 с.

2. Дьяконов Г.В. Концепция диалога М.М. Бахтина – основа экзистенциально-онтологической психологии / Г.В. Дьяконов // Соціальна психологія. – 2006. – №5 (19). – С. 45–55.

3. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Михаил Бахтин: pro et contra. Том I. – Изд-во РХГА, 2001. – 552 с.

4. Лотман Ю.М. Выход из лабиринта / Ю.М. Лотман // Эко У. Имя розы. – М., 1998.

5. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко; пер. с ит. Е.А. Костюкович (1988). – СПб.: 2005. – 28 с.

6. Эко У. Имя розы / У. Эко. – М.: Изд-во: Corpus, 2017. – 672 с.

Воробьев Роман Александрович
студент
Герасимова Наталья Ивановна
канд. культурологии, доцент

БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры и искусств»
Министерства культуры, по делам национальностей
и архивного дела Чувашской Республики
г. Чебоксары, Чувашская Республика

РОССИЯ И ЕВРОПА ГЛАЗАМИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Аннотация*: работа посвящена проблеме взаимоотношений России и Европы через призму жизнедеятельности Ф.М. Достоевского. Материалом исследования послужили тексты писателя, а также результаты литературоведческих разысканий. Авторы ставили целью показать особенности отношения Ф.М. Достоевского к Европе в процессе взаимовлияния сложившихся стереотипов и личного опыта писателя. Безусловно, взгляды на Европу и Россию у писателя в течении жизненного пути*

трансформировались: от юношеского восхищения «Страной чудес» к более сложному и неоднозначному отношению, на котором сказались и осознание того, что у России и Европы общие христианские корни, и личный опыт, вызывавший у писателя отторжение современной ему Европейской действительности, и боль за Европу как за родственную душу, и предречение духовного ее возрождения, источником которого станет русская культура. Проанализировав творчество Ф.М. Достоевского, а также последние научные и публицистические работы о его творчестве, авторы пришли к выводу о том, что отношение Ф.М. Достоевского к исследуемой теме не может трактоваться однозначно, поскольку оно с течением времени трансформировалось, обогащалось личным опытом и размышлениями о двух цивилизациях, за каждую из которых болела его душа.

***Ключевые слова**: судьбы Европы, русская литература, русская культура, русская идея.*

Введение

Тема «Россия и Запад» является одной из наиболее обсуждаемых в обществе и гуманитарной науке на протяжении долгого времени, вызывает бурную полемику Славянофилы, западники, евразийцы – вот далеко не полный перечень направлений, сторонники которых пытались обосновать противостояние двух цивилизаций, питающихся из общего источника. Однако ни один подход не дал исчерпывающего и непротиворечивого ответа. Поэтому вопрос о взаимоотношениях Европы и России как геокультурных образованиях остается животрепещущим. Важное место в разработке этой темы принадлежит Ф.М. Достоевскому, у которого сложилось свое особое мнение по этому поводу.

Новый толчок к разработке проблемы «Россия и Европа» получила в связи с широко отмечаемыми в 2021 г. юбилейными датами, очерчивающими жизненный путь писателя. Поскольку талант Ф.М. Достоевского простирался не только на художественное творчество, но и на публицистику, тема его отношения к означенной выше проблеме анализируется и с точки зрения литературоведа, и с точки зрения публициста, которым может выступать и ученый-достоевсковед. Укажем, к примеру, на публикацию в еженедельнике «Аргументы и факты – Петербург» [9] и «Российской газете» [8]. Среди научных публикаций также достаточно много исследований по обозначенной теме, среди которых хотелось бы особо выделить книгу сербского богослова преподобного Иустина (Поповича) «Достоевский о Европе и славянстве», первый перевод которого на русский язык вышел в 1998 г. [7].

Цель настоящей статьи – показать особенности отношения Ф.М. Достоевского к Европе в процессе взаимовлияния сложившихся стереотипов и личного опыта писателя.

В своем отношении к Европе Ф.М. Достоевский, безусловно, начинал как романтик. Однако впечатления от ее посещения внесли существенные коррективы. Личный опыт писателя вступал в противоречие с изначальными представлениями. Своего юношеского отношения он отвергнуть полностью также не мог, поскольку они стали плодом знакомства Федора Михайловича с духовными вершинами Европейской культуры. Учитывая также, что писатель в своем творчестве был диалогичен, можно предположить, что и в оценке взаимоотношений Европы и России этот принцип оставался ключевым.

Материалы и методика исследования

Для написания статьи авторами были использованы художественные тексты Ф.М. Достоевского (романы «Братья Карамазовы», «Игрок» и др., очерк «Зимние заметки о летних впечатлениях»), «Дневник писателя», а также работы, посвященные творчеству самого писателя – как научные, так и публицистические. Поскольку поставленная в статье проблема имеет длительную историю обсуждения, а, следовательно, великое множество интерпретаций слов самого Ф.М. Достоевского и фактов его биографии, авторы настоящей работы считают важным максимально возможное присутствие «голоса» самого писателя. Этим объясняется количество и объем цитат в настоящей статье. Именно эта причина обусловила и выбор методов исследования – описательного, сопоставительного и аналитического. Описательный был необходим для сбора сведений по поставленной проблеме, сопоставительный – для выявления изменений взглядов достоевского в исторической ретроспективе, аналитический – для выявления характерных особенностей, присущих Ф.М. Достоевскому в оценке Европейской культуры и ее взаимовлиянию с русской.

Результаты исследования и их обсуждение

Россия и Европа – лейтмотив творчества Ф.М. Достоевского, особое же место этот вопрос занимает писателя на протяжении двадцати последних лет его жизни, что наиболее ярко отразилось в публицистике. Писатель мечтал о синтезе родины и западной культуры.

На протяжении веков, по мнению Федора Михайловича, Россия оставалась чуждой Европе. «Европа нас постоянно не любит, терпеть даже нас не может. Мы никогда в Европе не возбуждали симпатии, и она, если можно было, всегда с охотою на нас ополчалась. Она не могла не признать только одного: нашу силу...» [6].

Таинственный смысл истории, связь прошлого и будущего, роль России в судьбе Европы – одна из главных тем не только Ф.М. Достоевского и его современников. Но если представители интеллигенции того времени, несмотря на различия в оценках Европейской культуры, как правило, воспринимали Запад «извне», «оценивая ее проблемы и предрекая ее грядущий крах отстраненно, лишь в связи с интересами России», то Ф.М. Достоевский рассматривал проблему «изнутри» [1].

Чтобы лучше понять, как складывались геополитические взгляды писателя, обратимся к хронологии. В 1859 г. Федор Михайлович после сибирской каторги возвратился в Петербург. Ситуация в России этого времени была воспринята им как финал Петровских реформ, когда Россия перестает ощущать себя ученицей Европы и начинает осознавать свою уникальность: «Когда-то мы сами укоряли себя за неспособность к европеизму. Теперь мы думаем иначе. Мы знаем теперь, что мы и не можем быть европейцами, что мы не в состоянии втиснуть себя в одну из западных форм жизни» [4].

По мнению Ф.М. Достоевского, русский этнос убедились, что он представляет собой народ, в значительной степени уникальный. Русские осознали, что нет надобности отгородиться от цивилизации, что русская идея может объединить все идеи, которые развивает Европа в каждом отдельном народе: «Недаром же мы говорили на всех языках, понимали все цивилизации, сочувствовали интересам каждого европейского народа, понимали смысл и разумность явлений, совершенно нам чуждых» [4].

С юношеских лет Ф.М. Достоевский мечтал о путешествии за границу. Он хотел увидеть «страну святых чудес», как называли Европу, своими глазами, посетить знакомые по литературным произведениям города, увидеть шедевры мировой культуры, понять, что изменили в общественном устройстве жизни европейские революции. И вот в 1862 г. Ф.М. Достоевский смог осуществить свою давнюю мечту, отправившись в свое первое длительное путешествие по Европе: «Вырвался я наконец за границу сорока лет от роду, и, уж разумеется, мне хотелось не только как можно более осмотреть, но даже все осмотреть, непременно все, несмотря на срок» [5].

Свои эмоции от поездки молодой писатель отразил в очерке «Зимние заметки о летних впечатлениях». Можно себе представить, какое жестокое разочарование он испытал тогда! В очерке Федор Михайлович в сатирическом ключе рассказывает, как о личных впечатлениях, так и об отношении русских к Европе. Он квалифицирует Европу в качестве стороны долгих томлений, ожиданий и верований, стороной, о который он мечтал практически сорок лет, а в шестнадцать хотел даже бежать в туда. Безусловно, по справедливому замечанию Г. Бадно, имеется в виду Европейская цивилизация, выросшая на христианских ценностях [1]. «Почему Европа имеет на русских, кто бы они ни были, такое сильное, волшебное, призывное впечатление? – восклицает он. Вопрос риторический. «Ведь все, решительно почти все, что есть в нас развития, науки, искусства, гражданственности, человечности, все, все ведь это оттуда, из той же страны святых чудес! Ведь вся наша жизнь по европейским складам еще с самого первого детства сложилась» [4].

Образ «страны святых чудес», вопреки всем разочарованиям и потерям, не померк в восприятии писателя даже во время русско-турецкой войны, когда Европа противостояла русским интересам на Востоке. «У нас – русских, – писал Ф.М. Достоевский в «Дневнике писателя за 1876 год», – две родины: наша Русь и Европа... Против этого спорить не нужно. Величайшее из величайших назначений, уже сознанных Русскими в своем будущем, есть назначение общечеловеческое, есть общеслужение человечеству, – не России только, не общеславянству только, но всечеловечеству» [8].

Европа не признала Россию своей, не признала за ней право участвовать в судьбах цивилизации. Европа воспринимает русских в качестве самозванцев: «Они признают нас за воров, укравших у них их просвещение, в их платья перерядившихся... И наконец, мерзим мы ей, мерзим, даже лично, хотя и там бывают иногда с нами вежливы» [3].

И тем не менее, несмотря ни на что, Россия, по мысли Ф.М. Достоевского, не должна отворачиваться совсем от Европы. Как политическое завещание звучат слова писателя в адрес Европы – поразительные и ошеломляющие, если учесть все минувшие войны, в которых Европа была для России или ненадежным союзником, или коварным противником. «Европа нам тоже мать, как и Россия, вторая мать наша; мы много взяли от нее, и опять возьмем, и не захотим быть перед нею неблагодарными» [3].

Из этого можно сделать вывод: есть некая роковая связь между нашими цивилизациями, требующая от России жертвенности. Писатель считал, что русская интеллигенция сама превратила европейскую культуру в некий фетиш. Проехав по многим европейским городам, он пришел к выводу, что, к примеру, Петербург ничуть не уступает городам Запада.

Теперь укажем на те интересные истории, которые происходили с Ф.М. Достоевским за границей и оказали влияние на его мировоззрение.

Во время путешествия по Европе писатель побывал на выставке в художественном музее в Базеле, Швейцария. Там на Ф.М. Достоевского произвела ошеломляющее впечатление картина живописца эпохи Возрождения Г. Гольбейна-младшего «Мертвый Христос в гробу». Реакция Ф.М. Достоевского не была случайной – трактовку образа Христа осуждала католическая церковь за снижение образа Иисуса Христа, чье тело на картине ничем не отличалось от тела обычного покойника. Жена его вспоминала: у писателя при виде этой картины чуть не начался приступ эпилепсии, на той же выставке у писателя возник замысел романа, главным героем которого стал князь Мышкин.

Другая история, ставшая причиной работы над еще одним произведением, произошла в немецком Висбадене. Как-то вечером писатель пошел играть в рулетку вместе со своей подругой Полиной Сусловой. Там Ф.М. Достоевский проиграл и свои деньги, и состояние спутницы.

В целях избавления от долгов Ф.М. Достоевский заключил сделку с издателем: ему было необходимо написать текст не меньше 200 страниц менее чем за месяц. В случае проигрыша права от уже созданных романов (а в их число на тот момент входили такие, как «Бедные люди», «Записки из мертвого дома» и «Униженные и оскорбленные») полностью переходили издателю.

За 26 дней Ф.М. Достоевский создал роман «Игрок», рассказывающий историю о его личной страсти к игре. Ф.М. Достоевский выиграл спор и вернул все долги.

Однако самым трагическим событием, сказавшимся и на его отношении к Европе, стала смерть первой дочери, могила которой осталась в Швейцарии.

Выводы

Подводя итог отношению Ф.М. Достоевского к проблеме «Россия и Европа», хотелось бы отметить живую заинтересованность писателя судьбой обеих цивилизаций. Это показатель глубокого чувства патриотизма, присутствие которого у писателя невозможно отрицать. Вынужденно находясь за границей, он рвался на родину: «И как можно выживать жизнь за границей? Без родины – страдание, ей-богу! Ехать хоть на полгода, хоть на год – хорошо. Но ехать так, как я, не зная и не ведая, когда ворочусь, очень дурно и тяжело. От идеи тяжело. А мне Россия нужна, для моего писания и труда нужна (не говорю уже об остальной жизни), да и как еще! Точно рыба без воды; сил и средств лишаешься...» [2]. Как истинный патриот, Ф.М. Достоевский, несмотря на все жизненные перипетии оставался верен мысли о том, что Европа – колыбель обеих цивилизаций. Тем с большей болью он воспринимал закат Европы как христианской культуры.

Авторы не могут не согласиться с мнением авторитетнейшего богослова XX в., преподобного Иустина (Поповича), который писал: «В Европе не было ни такого мыслителя, ни такого философа, ни такого поэта, которые так сильно и всесторонне, как Ф.М. Достоевский, ощутили бы величественную драму и страшную трагедию европейского человека и всех его завоеваний. Ему до тонкостей знакомы не только евангелие, но и апокалипсис европейского человека. Апокалипсис со всеми его безднами, страхами и ужасами. Если на нашей планете есть что-то страшнее самого страшного, то это, без сомнения, апокалипсис европейца. Достоевский его поэтически предчувствовал и пророчески предсказал…» [7]. В этой ситуации именно Россия должна

взять на себя ответственность за судьбы Запада – идея, которую озвучил писатель в своей знаменитой речи, посвященной А.С. Пушкину [1].

Список литературы

1. Багно Е.В. Европа как крестная дочь (вторая родина Достоевского) / Е.В. Багно [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task = view&id=307&Itemid=52 (дата обращения: 15.05.2021).
2. Дергачева И.В. «А мне Россия нужна...»: мысли Ф.М. Достоевского о Родине / И.В. Дергачева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://psyjournals.ru/files/96465/langt_2018_n4_Dergacheva.pdf (дата обращения: 10.06.2021).
3. Достоевский Ф.М. Дневник писателя за 1881, январь / Ф.М. Достоевский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dostoevskiyfm.ru/дневник-писателя-1881-год/ (дата обращения: 05.06.2021).
4. Достоевский Ф.М. Записки о русской литературе / Ф.М. Достоевский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://sv-scena.ru/Buki/Zapiski-o-russkoyi-lityeraturye.html (дата обращения: 05.06.2021).
5. Достоевский Ф.М. Зимние заметки о летних впечатлениях / Ф.М. Достоевский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rvb.ru/dostoevski/01text/vol4/23-full.htm. – Дата обращения: 14.06.2021).
6. Достоевский Ф.М. ответ редакции «Времени» на нападение «Московских ведомостей» / Ф.М. Достоевский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rvb.ru/dostoevski/01text/vol11/1863/95.htm (дата обращения: 15.06.2021).
7. Иустин (Попович), преподобный. Достоевский о Европе и славянстве / пер. с сербского Л.Н. Даниленко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://fedordostoevsky.ru/research/literary/023/ (дата обращения: 13.06.2021).
8. Сараскина Л. Достоевский: У нас – русских, – две родины: наша Русь и Европа Русская классика как источник современных манифестов / Л. Сараскина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rg.ru/2021/02/13/fedor-dostoevskij-u-nas-russkih-dve-rodiny-nasha-rus-i-evropa.html (дата обращения: 05.09.2021).
9. Швецова Т. Между Европой и Азией. Каким Достоевский видел путь России / Т. Швецова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://spb.aif.ru/culture/person/mezhdu_evropoy_i_aziey_kakim_dostoevskiy_ (дата обращения: 07.08.2021).

Воробьева Светлана Николаевна
канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «Тверской государственный технический университет»
г. Тверь, Тверская область

ВЕРА КАК БАЗОВАЯ ЕДИНИЦА КОММУНИКАТИВНОГО ПРОЦЕССА РЕЛИГИОЗНОГО ДИСКУРСА

Аннотация*: в последнее время научный интерес многих исследователей сосредоточен на изучении институциональных дискурсов, к числу которых относится и религиозный, рассматриваемый автором как речевое взаимодействие людей. Особое внимание в статье сосредоточено на описании особенностей такой базовой единицы коммуникативного религиозного процесса, как вера.*

Ключевые слова*: вера, коммуникация, дискурс, единица.*

Базовой единицей, составляющей основу коммуникативного процесса, является вера, которая считается одним из способов познания Бога, потому что через нее осуществляется с ним мистическое общение человека. Святитель Филарет Московский, русский богослов XIX века, утверждает, что «вера есть уверенность в невидимом как бы в видимом». «А в

желаемом и ожидаемом – как бы в настоящем». «Вера есть уверенность в бытии того, что не поддается восприятию наших физических чувств, не может быть доказано логическим и опытным путем» [12]. В.Н. Лосский называет верой «онтологическую связь между человеком и Богом, связь внутренне объективную» [7]. В христианском сознании вера составляет главную духовную опору и смысл существования верующего.

В научной литературе можно встретить различные определения этого понятия. Так, например, Ю.С. Степанов трактует концепт вера как наивное понятие, Н.Д. Арутюнова, С.Е. Никитина рассматривают его как когнитивно-психологическую категорию, Д.С. Лихачев, А. Вежбицка, Дж. Лакофф обращают внимание на «реальность психофизической природы» концепта, В.В. Колесов считает его единицей национального менталитета и т. д. В.И. Карасик рассматривает веру как концепт религиозного дискурса. Исследователь предлагает оценивать ее «как ментальное состояние человека, при котором понимается различие между обыденным миром, с одной стороны, и сверхъестественным, с другой стороны» [5, с. 220]. Как видим, несмотря на различные определения, концепт является единицей ментального лексикона, духовной опорой, отражающей особенности национального духовного менталитета.

В религиозном дискурсе основу религиозного чувства верующего составляет уверенность в существование высшей силы. К высшим силам в первую очередь относится Бог, а также ангелы, святые, т.е. объекты, которые человек не может наблюдать эмпирически. Кроме того, их присутствие в нашей жизни доказать ни рациональным, ни экспериментальным путем невозможно. Это относится и к предметам физической или социальной области, трактуемые как «производные» от сверхъестественных сил. Апостол Павел в связи с этим в Послании к Евреем предлагает ставшее каноническим следующее определение этому понятию: «Вера есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом» [10, 11:1]. Такое понимание веры, как справедливо замечает Е.А. Кожемякин, предполагает «выход за пределы физической (и психической) реальности в силу своей ирреальности, поэтому «иррациональная виртуальная предметная область» становится доминирующей в религиозном дискурсе. «Бог», «спасение», «душа», «Истина» и т. д. являются категориями, в которых выражаются феномены данной области. Границы их действия определяются только действием веры [6]. Методы рациональной коммуникации по отношению к данным высшим ценностям принципиально неприменимы. Для их познания, понимания, трансляции и анализа необходимы мистические переживания, которые составляют важную составляющую религиозного дискурса. Они закрепляются в определенных высказываниях, в большинстве случаев имеющих форму догматических установок. Только существование собственного мистического опыта дает возможность рационального объяснения предметов и явлений иррационального характера. Немаловажное значение имеет также наличие опыта личного участия в определенной дискурсной практике (молитвенно-литургическая, аскетическая).

Вера в религиозном дискурсе понимается как договор, заключенный между Богом и человеком, через который подтверждается и признается Его присутствие, рассеиваются сомнения верующего в существование Бога [5, с. 220]. Е.Б. Казнина обращает внимание на внутреннюю форму

концепта – доверие и считает, что она образована от «и.-е. корня uer-uers- «дружеское расположение, доказывать дружеское расположение»; uer-os «достойный доверия, верный, истинный». Исследовательница, анализируя концепт «вера», приходит к выводу, что его модель – это «круговорот общения» двух субъектов, в основе которых лежит ситуация «договора, соглашения» [6].

Данная модель предполагает особого рода взаимоотношения. Коммуникативный процесс организован таким образом, что человек, духовно преображаясь, поднимается на совершенно новую ступень духовного развития: рабское состояние сменяется свободным состоянием сыновства и благодати. Это становится возможным при выполнении заповедей Бога, основанных на вере, воодушевляющей человека на самопожертвование, самоограничения и самоотречения, добровольные испытания и лишения, аскезу, соблюдение ритуальных норм и моделей поведения. С точки зрения верующего, она осознается им как добровольное согласие человека на принятие Божественной Истины и отсутствие побудительно-принудительного действия со стороны Церкви и ее служителей.

На вере основана ритуальность. Ритуальность представляет собой исторически выработанные устойчивые модели выражения, через которые транслируются сакральные знания. В этой связи выделяется вербальный и невербальный ритуал. Вербальный ритуал составляют типичные фразы, используемые для произнесения во время богослужений. Это, например, возгласы: «Паки и паки миром Господу помолимся!», «Мир всем!» – «И Духове твоему!», «Вонмем!», «Господи, спаси благочестивыя и услыши ны!»; для начала молитв: «Во имя Отца и Сына и Святаго Духа» и пр. К невербальному ритуалу относится крестное знание, склонение головы, осуществляемое со смирением, коленопреклонение, являющееся символическим знаком благоговения или благодарности Всевышнему и т. п. Эксплицирование данных коммуникативных элементов указывает на специфику религиозного и сакрального общения. Ее образующим признаком, отличительной типологической особенностью религиозно маркированных ситуаций становится объединение вербальных и невербальных коммуникативных средств. При этом очевидно, что ритуал религиозного дискурса обладает сакральным смыслом, а участие в дискурсной практике расценивается как основанное на добровольно принятом решении.

Таким образом, вера является базовой единицей коммуникативного процесса, так как ей принадлежит первенствующая роль (по сравнению с рациональными средствами) в процессе осмысления религиозных идей, религиозной сферы существования.

Список литературы

1. Алипий архим. Догматическое богословие: курс лекций [Текст] / архим. Алипий, архим. Исайя. – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2012. – 287 с.

2. Бобырева Е. Религиозный дискурс: ценности, жанры, стратегии: на материале православного вероучения: автореф. дис. …д-ра филол. наук [Текст] / Е. Бобырева. – Волгоград, 2007. – 37 с.

3. Голованова Е.И. Профессиональный дискурс, субдискурс, жанр профессиональной коммуникации: соотношение понятий [Текст] / Е. И. Голованова // Вестник Челябинского государственного университета. Филология, Искусствоведение. – 2013. – №1 (292). – Вып. 73. – С. 32–35.

4. Дамаскин Иоанн. Точное изложение православнй веры. / Иоанн Дамаскин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://azbyka.ru/.

5. Карасик В. Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Текст] / В. Карасик. – Волгоград, 2002. – 304 с.

6. Казнина Е.Б. Концепт вера в диалогическом христианском дискурсе: автреф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Е.Б. Казнина. – М., 2004.

7. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. / В.Н. Лосский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://azbyka.ru

8. Макаров М.Л. Основы теории дискурса [Текст] / М.Л. Макаров. – М.: Гнозис, 2003. – 280 с.

9. Кожемякин Е.А. Религиозный дискурс: методология исследования. / Е.А. Кожемякин // Научные ведомости БелГУ. Серия: Философия. Социология. Право. – 2011. – №2 (97) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: cyberleninka.ru/article/n/religioznym-diskurs-metodologiya-issledovaniya

10. Послание к Евреям [Текст] // Новый Завет. – 2010. – 443 с.

11. Романов А.А. Язык, культура и социум в гуманитарной парадигме: сб. науч. тр [Текст] / отв. ред. АА. Романов. – Тверь, 1999.

12. Филарет Московский (Дроздов), святитель. Пространный христианский катехизис Православной Кафолической Восточной Церкви / Филарет Московский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: azbyka.ru

Коробова Ольга Валерьевна
канд. филол. наук, старший преподаватель
ФГАОУ ВО «Волгоградский государственный университет»
г. Волгоград, Волгоградская область

ВИДЕОБЛОГИНГ КАК СРЕДСТВО ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ (НА МАТЕРИАЛЕ МОЛОДЕЖНЫХ ВИДЕОБЛОГОВ ГЕРМАНИИ)

Аннотация*: в статье рассматриваются вопросы представления медийного контента в форме видеоблогов, размещенных в сети Интернет. Видеоблогинг трактуется как один из факторов социализации. Автор предлагает краткий обзор и анализ современных молодежных видеоблогов Германии с позиции реализации в них основных направлений развития общества. В статье делается вывод о том, что доступность и привлекательность подачи медиаконтента позволяют видеоблогам захватить лидирующие позиции среди средств массовой информации. Анализ транслируемых видеоблогерами идей демонстрирует их социальную и интернациональную направленность.*

Ключевые слова*: Интернет, видеоблог, жанр видеоблога, референт социализации, культурные ценности.*

Зародившись в 1957 году, Всемирная сеть пережила период активного развития и распространения, что привело к институционализации Интернета, ставшего в итоге одним из основных факторов, или референтов, социализации в современном обществе. Будучи социальным институтом, Интернет несет определенные функции, среди которых: 1. Информационная функция или функция накопления и хранения информации. Современное общество можно назвать информационным обществом, поскольку сегодня информация играет ведущую роль в его функционировании, становясь базовой потребностью человека. 2. Коммуникативная функция.

Коммуникация в Интернете может рассматриваться как «передача информации от одной системы к другой посредством специальных носителей, сигналов» [1, с. 5]. 3. Образовательная функция. Эта функция реализуется посредством большого количества образовательных ресурсов разной тематики и направленности, представленных разнообразными форматами, привлекающими целевую аудиторию. 4. Культурно просветительская функция. Эта функция отличается от предыдущей пассивным характером, поскольку в ее основе лежит информационное обеспечение по определенной тематике и приобщение к культуре. 5. Воспитательная функция. Очевидно, что социальный институт призван оказывать воспитательное воздействие. Это может выражаться в использовании Интернета и его ресурсов в социальном воспитании детей и подростков с помощью сайтов, способствующих приобретению навыков обобщения, анализа, сопоставления получаемой информации. 6. Интегративная функция. Реализация этой функции, состоящей в поддержании и сохранении внутреннего единства между различными социальными группами и поколениями, происходит посредством разнообразных коммуникационных сервисов, таких как форумы, социальные сети, интерактивные сайты. 7. Нормативная функция. Реализация нормативной функции обеспечивает регулирование личной и общественной жизни с целью поддержания целостности общества через нормы морали и права, а также через обычаи, закрепленные в культуре. 8. Рекреационная функция. В основе этой функции лежат возможности для отдыха, широко предоставляемые Всемирной сетью [2, с. 159].

Во Всемирной сети представлены разнообразные форматы медиаконтента, позволяющие реализовать все перечисленные выше функции Интернета как социального института. Одним из наиболее популярных форматов реализации медиаконтента на сегодняшний день являются видеоблоги. Видеоблогинг представляет собой Интернет-явление, заключающееся в создании и выкладывании с определенной периодичностью в сеть видеоматериалов на ту или иную тему в выбранном автором формате [4, с. 86]. На сегодняшний день феномен видеоблога не изучен в полной мере, поскольку находится в стадии развития, вследствие чего его жанры, заимствуемые из журналистики, киноиндустрии и других сфер культурной жизни, подвижны, перемешиваются и даже пропадают. Исследователям еще не удалось создать единую классификацию жанров и видов этого формата медиаконтента, но большинство из них классифицируют видеоблоги по жанрово-тематическому признаку и выделяют такие жанры видеоблогов, как видеообзор, летсплей, пранк, обучающее видео, лайфстайл-блог, шоу, диалог, гайд, челлендж, скетч, троллинг-интервью [3, с. 98]. Жанрово-тематическая классификация видеоблогов не может исчерпываться этим списком, поскольку креативность видеоблогеров и предоставляемая им Интернетом относительная свобода выражения своих идей, выбора темы и формата их представления своих идей подразумевают постоянный поиск новых решений, в результате чего жанры видеоблогов постоянно видоизменяются, приобретают новые черты и теряют старые очертания.

В соответствии с этим интернет-пространство Германии насчитывает сотни видеоблогеров, работающих в разных жанрах и освещающих разные темы. Однако на верхушке немецкого видеоблогинга, аудиторией которого являются подростки и молодые люди, находится всего пара десятков видеоблогеров, число подписчиков которых превышает 500 000 человек.

Большинство видеоблогов нацелены на немецкоязычных подписчиков, имеют одного ведущего и несколько основных рубрик (Julien Bam, Julienco и т. д.). Кроме того, есть видеоблоги, предполагающие интернациональную аудиторию, для чего используется английский язык в качестве представления медиаконтента (Freekickerz, LeFloid). Очень распространен формат видеоблогов, имеющих несколько ведущих (Das schaffst du nie!, Freekickerz).

Подавляющее большинство видеоблогов работают в формате разделения видеороликов внутри канала на рубрики с разными жанрами. При этом один из жанров является главным и наиболее ярко выражает личность блогера и то, что он хочет сказать своим подписчикам, что зачастую проявляется в выбранном автором блога логотипе. Некоторые блоги, например, Freekickerz или Das schaffst du nie! имеют несколько ведущих, выполняющих разные роли в представлении контента канала. Логотипы таких видеоблогов обычно представляют собой аббревиатуры имен ведущих или названия самого блога. Названия видеоблогов в подавляющем большинстве представляют собой имена видеоблогеров (BarbaraSofie, Julien Bam, LeFloid) или сочетания имен с английскими фразами (Kelly MissesVlog, BibisBeuatyPalace), хотя встречаются и названия на немецком языке (Das schaffst du nie!). Интерфейсы видеоблогов ведутся обычно на немецком языке, за исключением некоторых видеоблогов, ориентированных не только на немецкоязычную аудиторию, таких как LeFloid и Freekickerz. В названиях рубрик и видеороликов ведущие часто используют выделение caps lock и разные знаки препинания и картинки, для того чтобы выразить свои эмоции или подчеркнуть важные мысли.

Совокупность видеоблогов Германии не поддается четкой классификации на жанры, так как немецкие видеоблогеры постоянно создают новые формы представления своих тем и своей индивидуальности. Наиболее популярным у аудитории немецких видеоблогов жанром видео является, без сомнения, челлендж. Челленджи могут представлять собой выполнение заданий подписчиков или редактора блога (Das schaffst du nie!), совместное выполнение заданий с другими блогерами или знаменитостями (Julienco, BibiBeautyPalace, LiDiRo). В формате единого жанра челленджей функционирует, например, популярный видеоблог, имеющий более пятисот тысяч подписчиков и зарегистрированный в 2017 году – *Das schaffst du nie!* На этом челлендж-канале редактор дает ведущим самые разнообразные задания, которые не всегда легко выполнить, например, посадить самолет, найти иголку в стоге сена или успокоить группу малышей, которые видят интересную игрушку

Вторым по популярности можно выделить жанр скетча, используемый большинством видеоблогеров. Скетчи, в основном, представляют собой комедийные зарисовки на тему блога. Сюда же можно отнести, пожалуй, музыкальные пародии, пользующиеся большой популярностью среди молодежи Германии (Julien Bam, LiDiRo).

Не менее популярным среди подписчиков является жанр летсплей. Самым популярным видеоблогером, работающим в жанре летсплей, является *Gronkh* из Кельна, имеющий около пяти миллионов подписчиков. Он проводит своих зрителей через множество видеоигр от Minecraft до Fallout 4. Его особенностью является юмористическая подача игры.

Среди девушек большим спросом пользуются бьюти-видео, представленные во многих видеоблогах, которые ведут девушки-видеоблогеры. Здесь можно обнаружить еще один жанр видео, являющийся аналогом анбоксинга, а именно haul-видео, который представляет собой обзор покупок – в данном случае косметических средств.

Не особенно распространенным, но популярным при юмористической подаче контента является жанр влога. Развлекательную функцию видеоблога реализует такой жанр, как пранк. Кроме того, некоторые блогеры, например, LeFloid, ориентированные в своем творчестве на молодежь, создают остро социальные видео, в которых пытаются найти ответы на интересующие человечество вопросы.

Видеоблоги сегодня становятся средством трансляции основных идей и направлений развития общества, постепенно вытесняя телевидение, и руководство телеканалов уже понимает это, поскольку многие видеоблогеры уже объединены в сеть funk, представляющую собой продукт совместного творчества ARD и ZDF. Свободная подача, доступность и разнообразие жанров представления контента позволяют видеоблогам занимать лидирующие позиции среди референтов социализации. Транслируемые современными немецкими видеоблогерами культурные ценности имеют, среди прочего, социальную направленность и ярко выраженный интернациональный характер.

Список литературы

1. Адамьянц Т.З. Социальная коммуникация. Учебное пособие / Т.З. Адамьянц. – М.: ИС РАН, 2005. – 158 с.

2. Губанова А.Ю. Медиаконтент для детей как элемент образовательного процесса. / А.Ю. Губанова // Медиаобразование. Media Education. – Изд-во: Таганрогский государственный педагогический институт им. А.П. Чехова – 2017. – №2 – С. 152–169.

3. Евграфова Ю.А. Прием «мультимодальное сочинение» поликодовый-полимодальный текст как инструмент преподавания иностранного языка (на примере видеоблога) / Ю.А. Евграфова // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – Хабаровск, 2019. – Том 6, №1. – С. 97–101.

4. Малышева Т.С. Развитие и контроль умений монологической речи на иностранном языке в формате видеоблога. / Т.С. Малышева // Международный научно-исследовательский журнал. – Екатеринбург, 2021. – №7 (109) Часть 4. – С. 85–88.

5. BibisBeautyPalace [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/user/BibisBeautyPalace

6. Das schaffst du nie! https://www.youtube.com/channel/UC6Nh0xrtXJfNGucGtVrqjHw

7. Freekickerz [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/user/freekickerz

8. Gronkh [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/user/Gronkh

9. JulienBam [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/user/JulienBam

10. Julienco [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=f9iYZXA8w5I

11. Lefloid [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/user/LeFloid

Тамоян Зинаида Вазировна
учитель
Тамоян Назэ Вазировна
учитель

МБОУ г. Кургана «СОШ №44»
г. Курган, Курганская область

ТАИНСТВЕННЫЙ ДРЕВНИЙ НАРОД – ЕЗИДЫ

Аннотация*: в статье рассматривается история и обычаи малоизвестного народа – езидов. В заключение утверждается, что эзиды – это самостоятельный этнос. Он постоянно развивается, претерпевает определенные изменения.*

Ключевые слова*: езиды, история, культура, народ, обряды, праздники, религия, ритуалы, этническая идентичность, этнос.*

На нашей планете проживает огромное количество различных этносов. Стоит сказать, что в результате исторического процесса народы были рассеяны по всему миру. После этого они оказались в окружении другой культурно-этнической среды. Но в то же время, они смогли сохранить свою самобытность и свою этническую идентичность.

Так, например, в «Национальный состав РФ» входит этнос – «езиды».

Необходимо отметить, что многие жители России не знают о существовании такой национальности, как езиды. Нами была проведена исследовательская работа, посвященная малоизвестной самобытной езидской религии и культуре, а также народу, который ее представляет.

Целью работы является изучение культуры езидского народа и выделение ее особенностей, определение роли религии в ней. А также попытаться убедительно и по-новому раскрыть некоторые аспекты взаимоотношений и взаимосвязи езидов и народов других национальных конфессий. Источниковая база исследования представляет собой широкий спектр опубликованных, а также в большей части неопубликованных документов и материалов, прежде всего, из собственного семейного архива, а также устных источников.

С точки зрения происхождения первоисточники представляют собой рукописные монографии шейха Рустаме Шамиль и шейха Титале Давриш. В связи с этим мы основывались на их изложении в серии специализированной литературы «Езидская книга», выпущенной Ярославской общественной организацией «Езиды».

Данная исследовательская работа имеет высокую практическую значимость, которая состоит в том, что содержащаяся в работе информация позволит расширить знания об езидизме, как уникальной религии. А также о самих езидах, как одного из этносов многонациональной России. Результаты исследования будут формировать толерантность и интерес к другим национальностям.

Езиды относятся к эндогамной этно-конфессиональной общине. В основном члены этой общины говорят на курманджи, то есть одним из основных диалектов курдского языка. Интересно, что многие исследователи

отмечают в ней то, что она содержит разнообразные элементы ислама, зороастризма, манихейства, гностицизма, а также и христианства, и иудаизма.

Среди езидов есть три касты – пиры, шейхи и мриды. Пиры и шейхи – это высшие касты, их составляют религиозные служители. «Пиры» – «наставники». Мриды – это мирская каста, основа народа. То есть, примерно, как у христиан: есть народ и есть священнослужители.

«Термин «езид» в большой курдской группе стал означать субэтнос в результате исторических процессов. Следует сказать, что курды-езиды подвергались массовым преследованиям на религиозной почве в Османской империи, в том числе со стороны курдов-мусульман. После этого предки были вынуждены искать убежище в Российской империи, в том числе в Армении и Грузии, где их жизни не угрожала опасность» [цит.2, с.156].

У езидов очень интересные священные писания, вероучения, религиозного табу, молитвы [1].

Езиды считают себя потомками одного из тех древних народов, которые заселяли Междуречье в эпоху могущества Ассирии. Полатов Д.Р. отмечает, что «предки большинства современных курдов до исламизации были езиды и исповедовали езидизм» [цит.4, с. 190]. С другой стороны Д. Пирбари, Х. Омар-халли не выделяют езидов как отдельный народ и относят их к курдам.

Следует сказать, что традиционно единственной монотеистической религией древнего мира до сих пор считается только религия древних евреев [3, с. 180]. В 2009 году Минюст РФ признал езидизм официальной религией на территории России.

Наша вера – древняя, существовавшая ещё до нашей эры, и сказать точно, когда зародился езидизм, невозможно. Наверное, когда появился разум на земле. «Езид» переводится дословно как «Я видел» – видел Бога. Езиды являются солнцепоклонниками. Утром мы встаем, видим солнце и просим у него помощи. Езидизм резко отличается от других религий. Во-первых, это религия одного народа – езидов. Во-вторых, религия и народ носят одно и то же название.

Интересны также обряды и религиозные праздники у езидов, которые передавались из поколения в поколение. Каждый праведный езид совершает ежедневную трехразовую молитву: утреннюю, дневную и вечернюю. При совершении молитвы молящийся должен обратить свой взор либо к солнцу, либо в сторону Лалиша – святыни езидов.

Среди обрядов и праздников особое место занимает езидская свадьба. Многолюдная, веселая, насыщенная свадебными обрядами, она длится не менее трех дней. Главным компонентом свадьбы является украшение дерева желания «Дара мраза», а также поднятие его над порогом на следующий день, когда невеста переходит порог дома жениха. За день до свадьбы, вечером, молодежь под музыку, с танцами и пением, во главе со свидетелем свадьбы, близким другом жениха, украшают это дерево желания конфетами, фруктами, а также яблоками. На следующий день, все веселые, танцующие подводят невесту к порогу. На нем стоит жених и свидетель с украшенным деревом в руках. Затем, согласно обычаям, жених должен сорвать яблоко с «Дара мраза» и ударить им по голове невесты. Этим он подтверждает, что свадьба состоялась. Этот обряд носит назидательный характер, так как Ева согрешила, это символ покорности жены перед мужем, женщины перед мужчиной.

Когда невеста заходит в дом, свекровь ставит на порог тарелку, которую девушка должна разбить одним ударом ноги – к счастью. Затем на плечи молодым ставят хлеб, чтобы жизнь была богатой и изобильной.

На свадьбе танцуют национальные езидские танцы: женщины и мужчины, взявшись за мизинцы, ходят по кругу, слегка притопывая.

Езиды, как и многие народы Востока, суеверны и верят как в злых духов, так и в добрых, и даже делают жертвоприношения для умножения богатства и удачи.

Интересно празднование езидского Нового года. Оно проводится в первую среду месяца нисана (март-апрель) и напоминает христианскую Пасху. У многих других народов Востока это праздник весны и называется «Науруз». Мы красим яйца, печём лепешки и кулочи (христианские куличи), обмениваемся ими с соседями. Традиционно в тесто кулича кладут либо монету, либо бусину. Кому достанется кусок с «сюрпризом», у того год будет удачным. Езидская Пасха празднуется в третье воскресенье декабря, празднику предшествует трёхдневный пост. Ещё один пост езиды держат в честь Святого Георгия на третьей неделе феврале. Постящиеся езиды не принимают пищу днём, есть разрешается только после заката. Пост соблюдается по желанию. Конечно, мы отмечаем и христианские праздники, потому что живём в России, иначе никак.

Два праздника у езидов имеют особое значение. Первый – это праздник в честь рождения божества Езида, который отмечается в декабре. Второй – праздник в честь пророка шейха Ади, который отмечается в феврале. Этим праздникам предшествует трехдневный пост.

Необходимо отметить, что такие праздники, как начало двух постов, выпечка кулоча, день поминовения и т. д. езиды различных регионов могут отмечать в разные числа.

Сам езид по своей натуре – общительный, доброжелательный и вежливый. Как истинный представитель Востока, он человек слова и чести. Без веских причин первым не вступает в конфликт, а накалившуюся ситуацию старается разрядить мирным путем. Езид всегда стремится делать добро, помогать бедным, никогда не желает другому зла, а попавшему в беду всегда готов прийти на помощь.

Почтительное отношение к старшим является одним из основных требований этикета езидов. Поэтому большим уважением у езидов пользуются мужчины старшего поколения. Езидская женщина в отличие от мусульманской женщины, более раскрепощена, независима, пользуется большим уважением у мужчин. Езидская женщина имеет равные права с мужчинами, она уважаема, имеет свое мнение, работает и зарабатывает. Многоженство в езидизме запрещено. Интересны те факты, что в борьбе с врагами женщины также воевали и были наравне с мужчинами. У езидов даже есть такая пословица: «Лев есть лев, будь то самка или самец».

В отношении к другим религиям езиды очень терпимы и относятся к ним с уважением.

Что касается отношений между езидами и христианами, в частности, армянами, ассирийцами, халдеями, проживающими по соседству с езидами, то эти отношения можно назвать родственно-дружескими.

Выступление езидских коллективов всегда отличается своим профессионализмом, национальным колоритом, народным фольклором и

необычными национальными костюмами. Активность езидских зрителей на этих культурных мероприятиях, их приобщение к культуре других народов свидетельствуют о солидарности всей езидской общины с представителями других национальных общин.

Проведенное нами исследование позволило сделать вывод о том, что на территории Кургана и Курганской области езидская диаспора сегодня насчитывает более 100 человек. Первым езидом, поселившимся в Зауралье, был Шароян Гасан Агитович, который в 1958 г. служил в Кургане в армии, затем женился и остался здесь жить с семьей. Вслед за Шарояном Г.А. в Курган приехал Тамоян Вазир Симонович, который женился на сестре Гасана Агитовича. Тамоян Вазир Симонович является нашим отцом. В езидской диаспоре большое внимание уделяется спорту, который стал неотъемлемой частью жизни нас и наших детей (занятия восточными боевыми искусствами, в том числе самбо, джиу-джитсу, бокс и другие виды спорта).

В настоящее время в городе Кургане – месте наибольшего скопления езидов. Делается попытка возродить древние обряды и праздники.

Таким образом можно сделать вывод о том, что современные езиды – это самостоятельный этнос. Он постоянно развивается, претерпевает определенные изменения. Хотя езиды и поселились в разных странах и различных областях Российской Федерации, но они по-прежнему сохраняют постоянную связь между собой.

Список литературы

1. Базиленко И.В. Езидизм / И.В. Базиленко // Труды кафедры богословия Санкт-Петербургской Духовной Академии. – 2017. – №1. – С. 53.

2. Комахия Мамука. Курды-езиды Грузии: вопросы этнического самосознания и консолидации / Мамука Комахия // Центральная Азия и Кавказ. – 2005. – №2(38). – С.154–160.

3. Лях Е.Е. Проблема культурной самоидентификации езидов в современной России / Е.Е. Лях // Верхневолжский филологический вестник. – 2020. – №4 (23). – С.180–183.

4. Полатов Д.Р. Езиды. Религия и народ: монография / Д.Р. Полатов. – М.: Изд-во Известия, 2005. – С. 190.

5. Архивы семей Алоян, Тамоян, Шароян.

6. Тамоян Р.А. Езиды: история моего народа / Р.А. Тамоян [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://урок.рф/library/nauchnoissledovatelskaya_rabota

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Агакова Алиса Леонидовна
доцент
БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры и искусств»
Министерства культуры, по делам национальностей
и архивного дела Чувашской Республики
г. Чебоксары, Чувашская Республика

СОЛИСТ И КОНЦЕРТМЕЙСТЕР: АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Аннотация*: в статье анализируются принципы работы концертмейстера с солистом, раскрываются профессиональные умения и навыки, которыми должен обладать современный концертмейстер.*

Ключевые слова*: концертмейстер, пианист, сотворчество, ансамбль, аккомпанемент, солист, мастерство, процесс, взаимопонимание, художественный.*

Концертмейстерское искусство требует художественной культуры, высокого музыкального мастерства, а также призвания. Модель современного концертмейстера-профессионала многомерна и имеет педагогические, психологические, творческие и исполнительские функции.

В работе с солистом концертмейстеру необходимо безупречное владение партией аккомпанемента, а также знание солирующей партии партнера, т.к. солист и концертмейстер – это целостный музыкальный организм. Они совместно разрабатывают художественную концепцию интерпретации, вникают во все мелочи «технологии ансамблевого исполнительства»: целостность звучания ансамбля, его идейно-эмоциональное содержание. К нему относятся такие компоненты, как стиль, жанр, особенности музыкальной драматургии, темповые и ритмические характеристики музыкального творчества, эмоциональная окраска исполнения и другие составляющие.

«Творческое отношение к аккомпанементу, углубление содержания исполняемого произведения, умение, подчиняясь законам ансамблевого исполнения, не терять своего творческого лица», – основные принципы работы концертмейстера в интерпретации авторского замысла, считает В. Чачава [3, с. 3].

Партия аккомпанемента углубляет содержание музыки, создает колорит и иллюстративный фон, способствует воплощению художественного образа. Крайне важным в интерпретации произведения является «мировоззрение, эстетические и философские взгляды концертмейстера, т. к. от них зависит духовно-нравственный уровень исполнителя и соответственно уровень воздействия его исполнительского мастерства на слушателей» [5, с. 127]. Для воплощения авторского замысла произведения требуется профессиональное владение инструментом, эрудиция в области музыкального искусства (творческое наследие композитора, эстетические принципы, стиль, жанр и т. д).

Концертмейстерское искусство требует навыков публичного выступления, такие, как артистизм, умение поддержать солиста, никогда не показывать своей неуверенности перед выступлением, «ведь природа актера имеет тонкую организацию – она неуловима и пуглива» [1, с. 131] и др. Немаловажную роль в творческой состоятельности концертмейстера играет сила его воображения. Никакие физические и природные данные – особые руки, красивый голос – не заменят воображения: если его нет, нельзя даже и помышлять об артистическом пути. Джеральд Мур придавал большое значение краскам звучания партии аккомпанемента: «Трудно предположить, что прикосновение пальцев к клавишам способно передать благоухание розы, которым насыщен летний ветерок, но аккомпаниатор должен поверить» [4, с. 134].

Пример исполнения романса П. Чайковского «Кабы знала я…» с ассоциативным рядом В. Чачава: «Зрительно вступление можно сопоставить с прозрачным осенним пейзажем. Я вижу светловолосого мальчика, играющего на свирели, и ясность пейзажа; вся атмосфера напоминает мне полотна Нестерова» [3, с. 73].

Автор считает, что опытный аккомпаниатор должен быть корректным в работе, понимать и поддерживать солиста в разных ситуациях, создавать доброжелательную творческую атмосферу, проявляя свои психологические функции: «на первой же репетиции он выяснит профессиональный уровень партнера, степень его музыкальной одаренности, интеллекта, серьезность намерений, также определит характер этого человека: скромный тот или самонадеянный, грубый или воспитанный, спокойно-сдержанный или нервно-неуравновешенный!» [4, с. 94].

Встречаются солисты, которые не получили музыкального образования. Тогда концертмейстер исполняет и педагогическую функцию, сделав полный анализ и интерпретацию произведения, подбирает нужный репертуар, объясняет взаимосвязь поэтического слова и музыки, – делает все возможное для раскрытия дарования солиста. В данной ситуации концертмейстер должен проявить такие качества, как терпение, чуткость и доброжелательность.

Следует подчеркнуть и такую важную функцию в работе концертмейстера, как организаторская, которая требует наличие волевых качеств. личности, которые обеспечивают претворение замысла, несмотря на встречающиеся трудности» [5, с. 126]. Концертмейстер организует как сам процесс исполнения, так и корректирует самостоятельную работу – свою и солиста.

Для гармоничной и успешной работы желательно, чтобы сотрудничающие артисты питали к друг другу уважение или в крайнем случае – доверие. «Сотворчество всегда составляет основу самых лучших ансамблей и наиболее полно реализует творческий потенциал каждого музыканта» [2, с. 46]. Ансамблевое творчество – взаимопроникающий процесс учебы и развития, ведь хороший концертмейстер всегда учится у своих партнеров, обогащает себя их опытом, компонентами их творческой индивидуальности.

Выступления и записи следующих дуэтов признаны эталоном в ансамблевом сотворчестве: они наполняют содержание эмоциональностью и выразительностью, совершенным мастерством и гармоничным взаимодействием:

Д. Мур – Д. Фишер-Дискау;

М. Аркадьев – Д. Хворостовский;

О. Бошнякович – Н. Обухова

В. Чачава – Е. Образцова.

Работа автора как концертмейстера с плеядой выдающихся артистов-вокалистов Чувашии: А. Ковалевым, В. Ивановым, В. Петровым, М. Мурзаковой, А. Орловым и др., была весьма плодотворной. Все они достигли профессиональных высот в своем творчестве, внесли огромный вклад в развитие музыкальной культуры Чувашии. В. Иванов в 1990 г. получил первую премию на Международном конкурсе «Голоса Парижа», а в 1991 г. был признан одним из двенадцати лучших оперных певцов, выступающих на мировой оперной сцене.

Анализируя процесс репетиций и концертов с вышеназванными артистами, автор отмечает такие их профессиональные качества, как трудолюбие, дисциплинированность, уверенное знание произведения, полное эмоциональное выкладывание в исполнение, внимание к мельчайшим деталям. В атмосфере совместной работы между нами царила абсолютная доброжелательность и взаимная симпатия. Надо отметить что, все они были профессионально грамотны и воспринимали партию сопровождения, как важный элемент в драматургии и интерпретации произведения. Концерты их были яркими событиями в культурной жизни города.

Хорошим концертмейстером с накопленным опытом, создающим совместный ансамбль с солистом, становятся со временем. Становлению творческой зрелости и состоятельности способствуют регулярные выступления на концертной эстраде, определенная исполнительская школа. Это не только проверка профессиональных качеств и навыков, но и постоянное самосовершенствование. Отсюда – дальнейший творческий рост музыканта-исполнителя, к которому должен стремиться каждый концертмейстер.

Список литературы

1. Агакова А.Л. Психологические аспекты взаимодействия пианиста-концертмейстера и солиста / А.Л. Агакова // Университетское музыкознание: труды факультета искусств. – Чебоксары: Изд-во Чувш. ун-та, 2012. – Вып. 5. – С. 129–133.

2. Архипова В.А. О работе концертмейстера / В.А. Архипова // Вестник Чувашского государственного института культуры и искусств. – 2007. – №2. – С. 45–49.

3. Искусство концертмейстера. Основные репертуарные произведения пианиста-концертмейстера: учебное пособия для музыкальных вузов / ред.-сост. В. Чачава. – СПб.: Композитор, 2005. – 134 с.

4. Мур Д. Певец и аккомпаниатор: воспоминания: размышления о музыке / Д. Мур; пер. с англ. И. Г. Авалиани, И. В. Париной. – М.: Радуга, 1987. – 429 с.: нот.5

5. Шершакова М.В. Формирование концертмейстерских навыков в процессе профессиональной подготовки специалистов музыкального образования / М.В. Шершакова // Вестник Чувашского государственного института культуры и искусств. – 2008. – №3. – С. 123–127.

Адамецкая Татьяна Николаевна
канд. культурологии, доцент
Демьяненко Иван Владимирович
старший преподаватель
Каскаева Анастасия Евгеньевна
магистрант

ФГБОУ ВО «Нижневартовский государственный университет»
г. Нижневартовск, ХМАО – Югра

DOI 10.31483/r-99915

ОБРАЗ РЫБЫ В ИЗДЕЛИЯХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА (НА ПРИМЕРЕ ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ «СЕВЕРНАЯ РЫБА»)

Аннотация*: статья посвящена рассмотрению декоративного искусства. Особое внимание авторы уделяют вопросам сохранения и передачи смыслов и ценностей мифологической картины мира финно-угорских народов посредством разработки и выполнения объемно-пластической композиции «Северная рыба».*

Ключевые слова*: образ рыбы, декоративное искусство, композиция, художественная керамика, мифологическая картина мира, звериный стиль.*

Образ рыбы – один из самых древних и устойчивых в мировой культуре и искусстве. Множество народов на протяжении всей истории придавали этому образу особое сакральное значение. В качестве одного из значимых символов мифологии образ рыбы на протяжении многих сотен лет получал отражение в произведениях декоративно-прикладного искусства древнего населения Прикамья, северного Урала и Сибири. В творческих экспериментах современных мастеров он обретает новые оттенки смыслов. Выявление и сохранение образов, в символической форме выражающих картину мира финно-угорских народов – интересная и значимая задача для современного мастера декоративного искусства. Попытка решения этой задачи была осуществлена в ходе выполнения объемно-пластической композиции «Северная рыба». Процесс работы над композицией включал следующие этапы: выявление особенностей образа рыбы в пермском и западносибирском зверином стиле, анализ интерпретаций звериного стиля в творчестве современных художников, выполнение декоративной композиции «Северная рыба» в материале.

Изделия пермского и западносибирского звериного стиля являются региональной версией единого звериного стиля, получившего распространение на территории всей Евразии (рис. 1–2). На протяжении веков изделия бронзовой металлопластики выступали в качестве средства трансляции мифологических представлений древнего населения севера европейской части России, Урала и Сибири. В основе их оригинальной образно-символической системы лежат анимистические, тотемистические и магические представлений о мире. Бронзовые пластины с изображением птиц

и животных являлись не только украшениями, но и оберегами-амулетами, имели сакральное назначение [2].

Основой мифологической картины мира финно-угоров является разделение вселенной на три уровня: верхний, средний и нижний. С образами верхнего мира принято соотносить прежде всего орнитоморфные образы, средний мир олицетворяли образы людей и животных, нижний мир был представлен образами земноводных и рыб. Мифологическая сущность явлений раскрывалась посредством художественного образа. Одним из самых широко распространенных образов, являющихся центром композиции и воплощающих нижний мир, выступает образ звероящера – существа, соединяющего в себе признаки млекопитающего и рыбы, олицетворяющего воды первоокеана, из которого все рождается и который все поглощает, символизирующего начало и конец мира. По мнению кандидата исторических наук А.Г. Шишкина, рыба у древнего населения Сибири – это «воплощение хтонического мира. Общей для многих культур является образ рыбы, держащей на спине весь мир» [3, с.108]. Иногда композиция может включать двух ящеров, расположенных друг на друге (рис. 1).

Ихтиоморфные образы пермского и западносибирского звериного стиля являются не просто наследием архаичного прошлого, они творчески переосмысливаются современными художниками, становятся тем актуальным художественно-эстетическим контекстом, внутри которого рождаются новые смыслы. Образ рыбы довольно часто встречается в работах замечательного мастера-керамиста, Народного художника России Галины Михайловны Визель. Широк спектр методов и приёмов стилизации, используемых ею: это и относительно реалистичное решение образа рыбы (серия декоративных блюд «Времена года», декоративное блюдо «Зимовка» из серии «Земля Тюмения»), и символическое его прочтение (серия работ «Боги и духи»). Остановимся подробнее на последнем. В своих работах Галина Михайловна осмыслила символы, пронизывающие религиозно-мифологические верования коренных народов Севера, того культурного наследия, которое запечатлено в произведениях пермского и сибирского звериного стиля. Итогом многолетнего труда мастера стала большая серия работ «Боги и духи». Серия включает в себя объемные декоративные скульптуры, выполненные в разных техниках обработки керамики. Идейной основой серии является нерушимая связь верхнего, среднего и нижнего миров в мифологической картине мира древних жителей Сибири. Колорит «Богов и духов» разнообразен: от белого полупрозрачного и блекло-зеленого – до густо ультрамаринового и терракотового. Простота и строгость, внутренняя монументальность, пластическая сдержанность и практически полное отсутствие декора отличают эти произведения современной скульптуры [1].

Одним из основных мифологических мотивов в творческих работах Галины Михайловны стал образ рыбы как основания мира. Рассмотрим одну из декоративных скульптур серии «Боги и духи» – «Водный дух» (рис. 3). Это идолообразная фигура в окружении рыб и водных потоков, стоящая на хтоническом существе – звероящере. На фигуре звероящера изображена рыба, что создает впечатление того, что она расположена внутри звероящера. Из рук божества вниз струится вода, а вверх устремляются фигурки двух рыб. Избранные мастером материалы и техника

изготовления изделия привела к получению уникальной поверхности и фактуры – очень пористой и шершавой, – что усиливает впечатление особой связи с художественного образа с природой. Выбор цветового решения только усилил ощущение принадлежности образа к водной стихии. Водные хтонические существа встречаются в каждой декоративной работе из серии «Боги и духи». Иногда эти звероящеры двухголовые, с конечностями, а иногда автор оставляет только тело, но сама форма существа, а также силуэты рыб, нанесенные на него, остаются неизменными. «Боги и духи» – это бесконечная тема в творчестве художника. В скульптуре «Дух леса» центром композиции являет идол с раскинутыми руками, которые буквально переходят в форму лосиных голов (рис. 4). Работы Галины Михайловны Визель красноречиво свидетельствуют о том, что звериный стиль заключают в себе замечательный творческий потенциал, значительный и до конца еще не осмысленный, не исчерпанный.

После аналитического этапа работы начался этап практический. Шли долгие поиски типа будущего изделия. Рассматривались такие варианты как декоративное керамическое панно, серия декоративных блюд, одиночные произведения пластики... Форма изделий в процессе работы менялась от окружности до квадрата, в конечном итоге остановились на объемно-пластической композиции. В ходе работы рассматривались различные варианты композиции. В результате был утвержден вертикальный вариант композиции, который отвечает требованиям целостности, завершености и содержательной полноты в раскрытии образа и темы (рис. 5).

Большое значение в идейном содержании композиции имеет положение каждого декоративного элемента. Зооморфные образы в композиции связаны между собой как олицетворяющие уровни Вселенной: верхний мир – птицы и лоси, нижний мир – звероящер. Средний мир раскрывается в образе человека – идолообразной фигуры. С целью сделать акцент именно на образе рыбы, она была размещена в центре композиции и пропорционально занимает большую ее часть. При этом сам образ рыбы решен достаточно лаконично и обобщенно, но при этом узнаваемо. Основой для стилизации послужил образ щуки, особенно почитаемый у обских угорв и сегодня. «Почитание щуки связано, скорее всего, с тем, что в ее облике рисуются некоторые из могущественных духов обских угров... в облике щуки или мамонта нередко изображают и самого Вит хона, хозяина вод мансийской мифологии» [3, с. 108–109].

После утверждения линейного варианта эскиза были выполнены колористические поиски. Приоритетной стала гамма естественных, натуральных цветов; в избранном варианте – это сложные, глубокие, холодные сине-зеленые оттенки, символизирующие водную стихию. В качестве декора композиции использовались элементы хантыйского орнамента. За основу брался орнамент «головки» (повторяющиеся ромбообразные элементы), который был нанесен в технике процарапывания на звероящера. Так же под «головку» была стилизована форма идолообразной фигуры в лодке, расположенной на спинном плавнике рыбы.

Далее, строго соблюдая всю последовательность технологических операций, из крупнозернистого кремового шамота была выполнена объемно-пластическая композиция «Северная рыба». С учетом объма печи композиция была выполнена из двух частей, каждая из которых прошла двойной обжиг (утильный – 960^0С и политой – при 1115^0С) и

была покрыта глазурями. Высота изделия составляет 57 см, ширина – 48 см, глубина – 20 см.

Выполненное изделие представляет собой объемно-пластическую композицию, одиночную скульптуру, фрагменты которой в совокупности дают общее представление о картине мира народов Севера. Космологическая система представлений, нашедшая отражение в изделиях декоративного искусства финно-угоров, сохраняется, остается наполненной важными смыслами и продолжает жизнь в формах и средствах уже современного искусства. В объемно-пластической композиции «Северная рыба» вся полнота сущности образа рыбы, прежде всего как олицетворения нижнего мира, раскрывается в отношении к среднему и верхнему мирам, ведь мифологическая картина мира финно-угорских народов всегда целостна.

Таким образом, объемно-пластическая композиция «Северная рыба», созданная по мотивам изделий пермского и западносибирского звериного стиля и с учетом современных тенденций искссства керамики, может стать средством сохранения и трансляции художественного и культурного наследия народов Сибири.

Рис. 1. Пластина с изображением двух ящеров.VII – VIII вв. Бронза, литье

Рис. 2. «Ныргыдинская пластина». VI-VIII вв. Бронза, литье

Рис. 3. Визель Г.М. «Водный дух» из серии «Боги и Духи». 1982 г. Шамот, соли, глазури

Рис. 4. Визель Г.М. «Дух леса» из серии «Боги и Духи». 1993 г. Глина, глазури

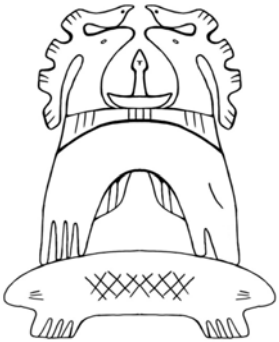


Рис. 5. Линейный вариант эскиза объемно-пластической композиции «Северная рыба»

Рис. 6. Объемно-пластическая композиция «Северная рыба». Шамот, глазурь

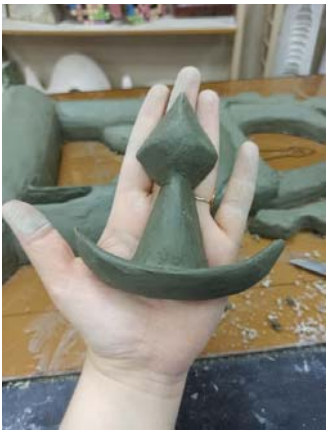


Рис. 7. Выполнение композиции «Северная рыба» в материале

Список литературы

1. Визель Г. Керамика, живопись, скульптура. – М.: Творческая мастерская Зураба Церетели, 2011. – 160 с.

2. Оборин В.А. Искусство Прикамья. Чудские древности Рифея / В.А. Оборин, Г.Н. Чагин. – Пермь: Пермское книжное изд-во, 1988. – 184 с.

3. Шишкин А.С. Животные в мировоззрении древних племен Приобья (ранний железный век): дис… канд. ист. наук. – Новосибирск, 2002. – 288с.

Акинина Лидия Николаевна
канд. искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М.И. Глинки»
г. Нижний Новгород, Нижегородская область

РАБОТА ХОРЕОГРАФА С ПЕВЦОМ ОПЕРНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРОВ (АКАДЕМИЧЕСКИЙ ВОКАЛ)

Аннотация*: в статье обозначаются основные проблемы, которые существуют при работе начинающих хореографов с вокалистами оперных и музыкальных театров, поющих в академической манере. Автор указывает на основные отличия певца от других представителей актёрских профессий и предлагает методы подхода к вокалисту и понимания его уникальной одарённости. Цель статьи – вызвать у молодых хореографов интерес к повышению своего профессионального уровня, при работе с живым голосом.*

Ключевые слова*: танец, хореография, вокал, оперный певец, музыкальный театр.*

В Российских оперных и музыкальных театрах – практически, ушла в историю проблема малоподвижного, маловыразительного вокалиста. Певцы академического репертуара – ныне отличаются не только исключительными вокальными, но и выразительными данными. Критика, оценивая современный оперно-музыкальный спектакль, обязательно касается и пластических возможностей певца. Пластическое решение вокальных образов – интересует театроведов, столь же серьёзно, как вокал и музыка.

Но сама по себе пластика, не может появиться без серьёзного движенческого воспитания молодых певцов, на которое необходимо уделять большое внимание.

Однако, пластическая подготовка будущего вокалиста может быть успешна только в том случае, если самому педагогу-хореографу понятна природа вокала и цель движений, которые делают оправданным поведение певца на сцене. Смысл обучения – научить вокалиста, органично применять познания в технике движений при исполнении вокального произведения, совмещать физические действия и звукоизвлечение.

Движения в сценическом пространстве можно разделить на четыре основные группы: локомоторные, рабочие, семантические, пантомимические.

Локомоторные движения – это простые движения – ходьба, бег, прыжки, бросание, и т. д. Они используются в жизни, на сцене и выражаются в осанке, походке. Следует обращать внимание и на пластику в неподвижной позе, так как, поза, – часто, является символом происходящего.

Рабочие движения – подразделяются на «главные» и «вспомогательные». Выполняя главные рабочие движения, певец определяет суть поведения своего образа. Вспомогательные движения нужны для того, чтобы можно было удобно выполнять главные. Самое простое физическое действие, такое, как вынуть из кармана платок, выполняемое, как будто, только рукой, – на самом деле требует вспомогательных движений тела,

шеи и даже ног. Но иногда, у певца на сцене вспомогательных движений, практически нет – это происходит это от волнения и страха, – мускулатура зажимается, а зритель видит на сцене вместо раскрепощённого человека, зажатого и мало профессионального актёра. Психологический зажим вызывает физический зажим, и в результате пропадает естественность движений. Сам Ф. И. Шаляпин о своих первых выступлениях на сцене вспоминает, что он был нелепо, болезненно застенчив, что его ноги врастали в половицы сцены, руки прилипали к бокам, а язык распухал, заполнив весь рот, и деревенел : «Вытаращив глаза на дирижёра, я пел и всё старался сделать какой-нибудь, жест. Я видел, что певцы разводят руками, и вообще, двигаются. Но, мои руки, оказались невероятно тяжёлыми и двигались только от кисти до локтя…» [7, с. 65].

Семантические движения, – это выразительные жесты рук или сильные движения всего тела: «остановись», «пошёл вон», «дай», «нет», «тише» и т. п. Правила жеста и его выразительность, – основа актёрской игры.

Пантомимические движения придают физическим действиям эмоциональный характер. Огромную роль в пластической культуре вокалиста играет артистизм. Особенно это касается таких моментов, когда вокалист творит образ, не прибегая к помощи слов. Галина Вишневская пишет: «Но музыкальный образ – это не только драматургическое его содержание и нужная окраска звука. Это костюм, грим, причёска, это походка, пластика тела, жест… Владея всем этим, я могу прочувствованный мною музыкальный образ воплотить в зрительную сценическую форму и передать публике в зал.» [2, с. 286].

Часто молодые хореографы задают вопрос: есть, ли, разница, в работе с вокалистом, танцором, или драматическим актёром? Разница есть и разница большая. Певца, от любого другого артиста, отличают уникальные голосовые связки, которые требуют особого, повышенного контроля и внимания со стороны мозга. Эта особенность, обязательно должна учитываться при работе с вокалистом. Об этом писал и Станиславский: «Психология певца, которому природа вложила в горло капитал, совсем особая» [5, с. 391].

А вот, что пишет, пишет замечательный педагог, основатель стройной системы пластического образования и автор учебника «Основы сценического движения», Иван Эдмундович Кох: « Педагогические наблюдения показали, что подвижность процессов высшей нервной деятельности у вокалистов среднем несколько ниже, чем у студентов драматических учебных заведений. У певцов наблюдается также некоторое отставание в координации движений и уровне двигательной памяти – это значительно понижает их возможности во внешних выразительных средствах» [3, с. 467].

Психотехника певца – актёра самобытна. Она часто противоположна, и зеркальна психотехнике актёра драматического театра. Вот забавная, но верная, по своей сути, цитата из книги Давида Боровского: «Оперный артист, если он сделал вчера два шага, а сегодня ему говорят – сделай пять, он холодеет.» [1, с. 394]. Ввиду этого, прямой перенос достижений драматического воспитания в опере – не возможен, так как неприятие или недопонимание движенческих дисциплин, вызывает серьёзные психо-физические отклонения у молодых вокалистов:

1. Проблема с координацией, медленная мышечная память, порождает страх перед движением.

2. Не зная возможностей его преодоления, страх перерастает в стресс и нежелание посещать «движенческие» предметы.

3. Стресс вызывает глубокую депрессию, так как пропуски, грозят либо отчислением из ВУЗа, либо лишением роли.

Созданию сценического образа в опере и оперетте, наиболее близок метод М. Чехова.

Это значит, что хореограф должен соблюдать некоторые правила при работе с вокалистами, или при постановке вокально-танцевальных номеров:

1. Более спокойный темп речи на репетиции, очень спокойный музыкальный темп при сопровождении тренажа, или при проучивании комбинаций.

2. Приходить на урок или на постановочную репетицию, с заранее поставленным материалом. Хореографические поиски и частая замена движений – отрицательно сказывается в работе с вокалистами. Мозг не усваивает много беспорядочных вариантов комбинаций.

3. Не перегружать комбинацию у станка или подтанцовку, большим количеством движений. Нужно понимать, что по своей природе – вокальная и движенческая координация, между собой – не совместимы. Мозг певца выполняет двойную сложнейшую работу – координируя вокальные связки и движения членов тела, в момент пения и танца.

4. При показе движений, несколько раз – медленно и подробно рассказывать и демонстрировать каждое упражнение. После показа новой комбинации, повторять всю композицию сначала, что бы, мозг постепенно усваивал полный текст танца и вокального произведения. Это же правило, подходит и к проучиванию движенческих комбинаций на уроках по хореографии.

5. Не сравнивать певца с другими певцами и не приводить в пример артистов других жанров. Это неграмотно и не профессионально – со стороны педагога. Внешняя техника приходит со временем, в процессе занятий.

6. Не применять принуждения, если певец чувствует страх перед выполнением сложного (акробатического) упражнения.

7. Не допускать голосовых оценок партнёров – (усмешек, подзадориваний, и т. д.), в момент выполнения упражнений.

8. Не оставлять без внимания ни одного вокалиста.

9. Не забывать поощрять спонтанное творчество и малейшие победы над собой.

В разделе хореографического образования певца, особое внимание, должно быть уделено основам классического, народно-сценического, историко- бытового и современного танцев. Их роль состоит не только в выработке осанки и умении выполнять поклоны, но и в формировании вкуса, элегантности, чувства стиля и манеры исполнения.

Так же, эти предметы создадут особый пластический багаж, который будет необходим на предмете «Сценическое движение», где обязательно, нужно уделять внимание импровизационным заданиям на различные музыкальные_темы. Певцу в его работе, потребуется умение импровизировать, фантазировать и уметь пластически, выражать чувства любви, гнева, нежности, страха и всей богатой палитры человеческих чувств. К вышеперечисленным задачам «движенческих» дисциплин для вокалистов нужно добавить следующие:

1. Развитие чувства ритма, координации движений и техники владения телом.

2. Умение ориентироваться в различных стилях, направлениях и техниках танца, развитие танцевальности и пластичности,

3. Иметь элементарные навыки постановки танцев и танцевальных движений.

Выразительность актёра на сцене, зависит от его способности, чувствовать движение. Чувство движения – это навык, который формируется в процессе, сознательного освоения пластики и её постоянного совершенства, через постоянную работу над собой.

Чувство движения – у разных людей всегда разное; в зависимости от тела, в котором происходит движение. В пластичном теле оно наиболее выражено, в теле с перекаченными мышцами – несколько ограничено, а в теле с увеличенной массой тела малоразвитой мускулатурой – минимально. Упражняя мускулы, человек упражняет и мозг. Взаимодействие мышления и физической деятельности человека – непрерывно. Только грамотный альянс видов театра (опера, драма, балет) способен достоверно обогатить технику певца-актёра в музыкальном театре, стабилизировать механизм возникновения достоверного сценического образа на оперно-музыкальной сцене. Чем ярче внутренне видение исполнителя, тем больший эмоциональный отклик вызывает вокальное произведение у зрителя.

Рис. 1. Выпускники кафедры Музыкального театра. Нижегородская консерватория

Список литературы

1. Боровский Д.Б. Убегающее пространство / Д.Б. Боровский. – М.: Эксмо, 2006. – С. 394.
2. Вишневская Г.П. Галина, Паритет – Социнвест / Г.П. Вишневская. – Алматы: Горизонт; М., 1993. – с. 286.
3. Кох И.Э. Основы сценического движения / И.Э. Кох. – Ленинград: Искусство, 1970. – 467 с.
4. Козлов Н.И. О пластической культуре эстрадного вокалиста / Н.И. Козлов. – ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», 2007. – С. 1–6.
5. Станиславский К.С. Собрание сочинений. Том 1 / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1954. – С. 391.
6. Сорока С.Н. Танец и сценические движения эстрадного вокалиста / С.Н Сорока. –Изд-во Журнал «Педагог», 2018. – С. 1–3.
7. Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни / Ф.И. Шаляпин. – Пермское книжное издательство, 1969. – С. 65.

Болдырев Алексей Валерьевич
доцент
Чернова Лия Васильевна
доцент, заведующая кафедрой

БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры и искусств»
Министерства культуры, по делам национальностей
и архивного дела Чувашской Республики
г. Чебоксары, Чувашская Республика

РЕШЕНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННЫХ ПОДРОСТКОВ С ПОМОЩЬЮ ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ЧУВАШСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТА «СТУДЕНЧЕСКИЙ ИНКЛЮЗИВНЫЙ ТЕАТР»

Аннотация*: статья посвящена такому понятию, как буллинг, которое стремительно входит в нашу жизнь. Это психологический террор, избиение, травля одного подростка другим. Основные его признаки: неравенство сил агрессора и жертвы, повторяемость насилия, острая эмоциональная реакция жертвы. Буллингу в большей степени подвержены учащиеся с особенными потребностями. Путем погружения в драматические ситуации, разыгранные в Мастерской инклюзивного театра «BullyingTeatp» с помощью студентов, подростки получат представление о путях разрешения конфликтов, возникающих в процессе обучения.*

Ключевые слова*: буллинг, театр, ситуация, агрессия, подростки, BullyingTeatp, театротерапия.*

Сегодня в русской речи появилось новое слово «буллинг». Что оно означает? Буллинг (от английского bullying – «запугивание», «издевательство», «травля») – это систематические и продолжительные издевательства группы или одного человека над ребенком или взрослым [3]. Основные его признаки: неравенство сил агрессора и жертвы, повторяемость насилия, острая эмоциональная реакция жертвы.

Буллинг бывает двух видов:

1. Физический буллинг – это непосредственный физический контакт обидчика и того, кого обижают (пинки, подножки, плевки, подзатыльники, пинки, удары кулаком), а также порча имущества.

2. Психологический буллинг – это любые издевательства без прямого физического контакта, чаще всего он проявляется в форме:

- словесной травли (насмешки, злые или непристойные шутки, оскорбления и т. п.);
- распространения сплетен и слухов;
- бойкота – это одна из самых опасных форм буллинга, т. к. чаще остальных приводит к суициду [7].

По данным ВОЗ, 42% школьников и 37% школьниц подвергаются издевательствам. В России эта цифра составила 27,5%. Однако травля возникает не только в школе, но и на работе, в быту [3].

Можно ли сказать, что жертва буллинга сама дает для него повод? Почему в одних школах травля случается, а в других нет? В чем состоит профилактика буллинга? Как объяснить детям, что травить другого недопустимо? Отечественное образование и российское гражданское общество пока не готовы ответить на эти вопросы. Эти размышления натолкнули на мысль о создании нового творческого проекта

Проект «Студенческий инклюзивный театр «Как избежать зла» был реализован студентами и преподавателями Чувашского государственного института культуры и искусств совместно с учащимися и педагогами Чебоксарской общеобразовательной школой для обучающихся с ограниченными возможностями здоровья №3 в 2019 году при грантовой поддержке ФАДМ «Росмолодежь» [1]. Он был направлен на решение проблемы возможных последствий агрессии среди подростков. Авторы проекта «Студенческий инклюзивный театр» опросили целевую группу подростков и выявили, что буллингу в большей степени подвержены учащиеся с особенными потребностями. Это явление характерно не только для России. Борьба с ним ведется во всем мире, в том числе и в нашей стране.

Детские омбудсмены Москвы и Подмосковья готовы разработать единую программу по предотвращению детской травли (буллинга). Об этом сообщает уполномоченный по правам ребенка в Подмосковье Ольга Ярославская, «Мы все зациклились на образовании, на успехах и баллах по ЕГЭ. Но надо думать и про тех детей, кто не хочет в школу, кто ее ненавидит» [4].

«Начинает травлю всегда один: чтобы утвердить свой авторитет, получить какую-то выгоду или просто развлечься», – объясняет экзистенциальный психолог Светлана Кривцова. – Остальные дети, наблюдая за действиями буллера, либо их игнорируют, либо возмущаются и пытаются вмешаться. Но видя, что жертва не сопротивляется, а учитель их инициативу не поддерживает, дети испытывают беспомощность, и их настроение может измениться – от сочувствия жертве к раздражению и равнодушию» [2].

Жертвой может стать любой школьник, даже сильный, способный противостоять давлению группы одноклассников. Но некоторые дети невольно провоцируют сверстников и чаще других становятся жертвами травли. Среди них – те, кто необычно одет или «странно» ведет себя; кто неряшлив, неопрятен. Или мальчики и девочки, которые не могут дать отпор, или очень чувствительные дети – их нетрудно вывести из себя, заставить рыдать [6].

Буллерами становятся дети, которые растут без запретов, не знают, что такое авторитет родителей. И в то же время им очень не хватает внимания и уважения взрослых. Тоска по этим чувствам вызывает у них сильную агрессию, которая какое-то время подавляется: ребенок не может выплеснуть ее на родителей, он ищет себе подходящую мишень. Примерно 50% буллеров сами жертвы – в своей семье или в другом коллективе [6].

Новый проект предполагает создание на базе кафедры актерского мастерства и режиссуры Чувашского государственного института культуры и искусств совместно с Чебоксарской общеобразовательной школой для обучающихся с ограниченными возможностями здоровья №3 *Мастер-*

ской инклюзивного театра «*BullyingTeatp*» для проведения сеансов театротерапии, используя метод кейсовых ситуаций [5]. Кейсы представляют собой предварительно разработанные игровые этюды, позволяющие погрузить конкретного подростка в жизненную конфликтную ситуацию с целью разрешения ее и достижения адаптивного психоэмоционального эффекта.

Суть метода конкретных ситуация или кейс – стади (КС) заключается в том, что участникам сеанса предлагается готовая ситуация, которая в той или иной степени имитирует реальную, жизненную. Причем финал остается «открытым».

Для более глубокого анализа ситуации используется прием инсценировки или «исполнения ролей», когда участники исполняют роли действующих лиц ситуации. При этом создается обстановка, приближенная к действительности. Например, «Слабослышащий мальчик Даниил оказался в обычной средней школе. Ему нравится одноклассница Светлана. На Светлану давно уже положил глаз Антон. Антон – мальчик из богатой семьи, привыкший к тому, что весь мир создан для него. Однажды…»

Приняв на себя роль конкретного лица, подросток-субъект вникает в мотивы его поведения. Исполнение ролей заставляет задуматься над необходимостью учитывать позиции всех заинтересованных сторон, учит анализировать собственное поведение и наблюдать за деятельностью других людей в определенном инциденте.

Проект предполагает торжественное открытие Мастерской студенческого инклюзивного театра «BullyingТеатр», где будет показан продукт предыдущего совместного проекта института и школы №3 спектакль «Как избежать зла», поддержанного ФАДМ «Росмолодежь» в 2019 году. Проект был направлен на решение проблемы социального одиночества подростков с ограниченными возможностями здоровья. Закроет проект Всероссийский симпозиум «Роль инклюзивного театра в социализации детей с ОВЗ» с приглашением широкого круга специалистов.

Создание на базе кафедры актерского мастерства и режиссуры Чувашского государственного института культуры и искусств совместно с Чебоксарской общеобразовательной школой для обучающихся с ограниченными возможностями здоровья №3 *Мастерской инклюзивного театра* «*BullyingTeatp*» позволит организовать проведения сеансов театротерапии для глухих, слабослышащих и позднооглохших детей, используя метод кейсовых ситуаций.

Участники должны проанализировать ситуацию, предложить возможные решения и выбрать лучшее из них. Центральным понятием метода учебных конкретных ситуаций является понятие «ситуация», т. е. набор переменных, когда выбор какого-либо из них решающим образом влияет на конечный результат.

Студенты творческих направлений подготовки будут проводить с подростками сеансы театротерапии, используя метод кейсовых ситуаций. Метод предполагает погружение конкретного подростка в жизненную конфликтную ситуацию с целью разрешения ее и достижения положительного психоэмоционального эффекта.

Театротерапия позволяет человеку «проиграть» сложную жизненную коллизию, найти выход из нее и получить таким образом защитный психологический иммунитет.

Целевыми группами проекта станут учащиеся Чебоксарской общеобразовательной школы для обучающихся с ограниченными возможностями здоровья №3.

Цель проекта – выработка психологического «иммунитета» у подростков перед лицом агрессии сверстников средствами театра.

В реализации проекта будет задействовано 15 человек из числа студентов Чувашского государственного института культуры и искусств и 35 старшеклассников Чебоксарской общеобразовательной школы для обучающихся с ограниченными возможностями здоровья №3. В процессе проведения 20-ти сеансов театротерапии охват аудитории составит 50 человек. Общий охват благополучателей (сеансы театротерапии, аудитория спектакля, аудитория симпозиума) составит 1000 человек.

В процессе реализации проекта школьники, имеющие патологию по слуху, получат возможность «проиграть» сложные жизненные коллизии, найти выход из них и получить, таким образом, защитный психологический иммунитет.

Путем погружения в драматические ситуации, разыгранные в Мастерской инклюзивного театра «BullyingТеатр», подростки получат представление о путях разрешения конфликтов, возникающих в процессе обучения. Психологи и педагоги, работающие с детьми с ОВЗ, повысят свою квалификацию.

В команду проекта входят специалисты, которые имеют большой опыт в реализации социально-значимых проектов в Чувашии и России (доцент кафедры Актерского мастерства и режиссуры Чувашского государственного института культуры и искусств А.В. Болдырев – проекты: Открытый фестиваль творчества детей и подростков с ограниченными возможностями здоровья «Блуждающие звезды», Центр общественного досуга для граждан пенсионного возраста «Серебряный век России», конкурс красоты среди дам элегантного возраста «Танцующие эвридики», конкурс красоты среди девушек инвалидов по слуху «Мисс «Тихая Чувашия»); выпускники Чувашского государственного института культуры и искусств Юлия Касаева реализовала проект «Театр в палате», поддержанный ФАДМ «Росмолодежь» (конкурс физических лиц) в 2018 году; Любовь Простова реализовала проект «Мы тоже можем быть», поддержанный ФАДМ «Росмолодежь» (конкурс физических лиц) в 2020 году.

В качестве участников данного проекта выступят студенты 1 и 2 курсов направления подготовки «Режиссура театрализованных представлений и праздников» и учащиеся Чебоксарской общеобразовательной школы для обучающихся с ограниченными возможностями здоровья №3.

В процессе реализации проекта старшеклассники Чебоксарской общеобразовательной школы для обучающихся с ограниченными возможностями здоровья №3 и студенты Чувашского государственного института культуры и искусств направления подготовки «Режиссура театрализованных и праздничных представлений» получат уникальный опыт моделирования кейсовых ситуаций.

В условиях активного внедрения в учебный процесс инклюзивного взаимодействия и необходимости, в связи с этим постоянного повышения

профессиональной квалификации, проект «BullyingТеатр» позволит студентам – будущим режиссерам уже в стенах ВУЗа освоить уникальные инклюзивные технологии. Используя метод кейсовых ситуаций, основанных на реальном фактическом материале, этот опыт позволит им в дальнейшем создавать подобные инклюзивные лаборатории в учреждениях культуры совместно с коррекционными образовательными организациями, что будет способствовать снижению подростковой агрессии по отношению к детям с особенными потребностями.

Мастерская студенческого инклюзивного театра «BullyingТеатр» продолжит свою деятельность, вовлекая в свои проекты другие коррекционные учреждения. Совместная работа с учеными, психологами, педагогами и родителями позволит выработать научно-обоснованный поход к методу театротерапии. Все мероприятия в рамках проекта будут проходить ежегодно и войдут в план Министерства культуры, по делам национальностей и архивного дела Чувашской Республики.

В заключении, хочется сказать, что буллинг – это тяжелое социальное явление, это травля, агрессивное преследование одного человека другим (другими). Он может выражаться по-разному: от непристойных шуток и оскорблений до избиения. Основная цель – запугать жертву, подчинить ее себе. Наиболее характерен он для учеников 6–8-х классов. Дети до 14 лет отличаются особой жестокостью, так как не боятся уголовной ответственности. Мало кто из инициаторов травли признает свою вину, чаще звучит «он заслужил», «он сам виноват», «мы вообще ни при чем». Жертвой травли может стать абсолютно любой ребенок, вне зависимости от благополучности семьи, заботы родителей и уровня развития. Но чаще это дети, чем-то отличающиеся от других: отличники или двоечники, любимчики учителей или наоборот, представители других национальностей, инвалиды или дети, имеющие физические недостатки. Также подвергаются агрессии физически слабые подростки, с низкой самооценкой или излишней скромностью, слишком избалованные дети.

Создание на базе кафедры актерского мастерства и режиссуры Чувашского государственного института культуры и искусств совместно с Чебоксарской общеобразовательной школой для обучающихся с ограниченными возможностями здоровья №3 *Мастерской инклюзивного театра* «*BullyingTeatp*» позволит организовать проведения сеансов театротерапии для глухих, слабослышащих и позднооглохших детей. В процессе реализации проекта школьники, имеющие патологию по слуху, получат возможность «проиграть» сложные жизненные коллизии, найти выход из них и получить защитный психологический иммунитет. Путем погружения в драматические ситуации, разыгранные в Мастерской инклюзивного театра «BullyingТеатр», подростки с особенностями развития получат представление о путях разрешения конфликтов, возникающих в процессе обучения.

Список литературы

1. Об утверждении списка победителей Всероссийского конкурса молодежных проектов среди образовательных организаций высшего образования (за исключением казенных учреждений) и среди физических лиц в 2019 году: Приказ Росмолодежи от 10.07.2019 г. №230 // Информио: официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.informio.ru/update/wuz/37367 (дата обращения: 25.10.2021).

2. Ануфриева А. Что такое буллинг? / А. Ануфриева // Psychologies, Hearst Shkulev Publishing LLC [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.psychologies.ru/articles/bulling-bolezn-vlasti/ (дата обращения: 25.10.2021).

3. Буллинг: что это такое, определение, причины и последствия травли, что делать. – 2021. – 16 сентября // Блог Alter. Всё, что вы хотели знать о психотерапии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://blog.psyalter.ru/psychotherapy/bulling-chto-jeto-takoe-opredelenie-prichiny-i-posledstvija-travli-chto-delat/ (дата обращения: 25.10.2021).

4. Детские омбудсмены создадут программу по предотвращению буллинга. – 2020. – 20 февраля // Я – родитель. Фонд поддержки детей, находящихся в трудной жизненной ситуации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.ya-roditel.ru/national-campaign/news/detskie-ombudsmeny-sozdadut-9033/ (дата обращения: 25.10.2021).

5. КЕЙС-СТАДИ: принципы создания и использования. – Тверь: Изд-во «СКФ-офис», 2015. – 114 с.

6. Кривцова С.В. Последствия буллинга / С.В. Кривцова // Служба практической психологии образования Московской области: официальный сайт. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.psychologia.edu.ru/azbuka-bullinga/pages/posledstviya-bullinga.html (дата обращения: 25.10.2021).

7. Трушина Е. Школьный буллинг: почему одни дети травят других и как защитить своего ребёнка от насилия / Е. Трушина. – 2021. – 6 октября // Фоксфорд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://externat.foxford.ru/polezno-znat/shkolnyy-bulling (дата обращения: 25.10.2021).

Дмуховский Владислав Владимирович
магистрант
Научный руководитель
Полынская Ирина Николаевна
д-р пед. наук, профессор

ФГБОУ ВО «Нижневартовский государственный университет»
г. Нижневартовск, Ханты-Мансийский АО – Югра

ОБОБЩЕНИЕ КАК СПОСОБ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Аннотация*: поднимаемая в статье проблема описывает способы стилизации и обобщения при создании художественного образа в изобразительном искусстве и декоративном рисовании. Содержание статьи имеет особую актуальность и для дизайнеров, поскольку освещает методы и приемы обобщения, упрощения, стилизации, декорирования художественного образа в изображении объектов действительности.*

Ключевые слова*: обобщение, стилизация, упрощение, дизайн, изобразительное искусство, стиль, декоративное изображение, форма предмета.*

Начало приобретения изобразительных навыков человеком, желание изобразить окружающий мир средствами рисунка исходит к глубокой древности. Еще первобытные люди не только умели делать изображения реальных предметов, но и достигли в этом деле большого мастерства.

Ученые установили, что первобытный художник (человек) предпочитал изображать объекты симметричной и геометрической формы,

главным способом было – упрощение, и делалось это интуитивно. При этом следует отметить, что простота формы не означает примитивность. Изображения первобытного человека были далеко не примитивными, рисунки рассказывают, что представление о форме объекта к высокому уровню сложности. Такие изображения были направлены на то, чтобы сохранить важную для первобытного человека информацию и передать ее с помощью рисунка (рис.1).

Рис. 1 «Наскальные и пещерные иллюстрации первобытных людей»

Такого рода «обобщение» использовалось в изобразительном искусстве и во всех периодах развития цивилизации. Художники-педагоги академической школы использовали в своей методике обучения изобразительному искусству метод обобщения и упрощения формы. Особого интереса заслуживает метод «обрубовки» в рисунке, представленный А. Дюрером (рис.2). Использовался принцип «обрубовки» (А. и Ф. Дюпюи, А.П. Лосенко, А. Ашбе, Д.Н. Кардовский) и в изображении фигуры человека.

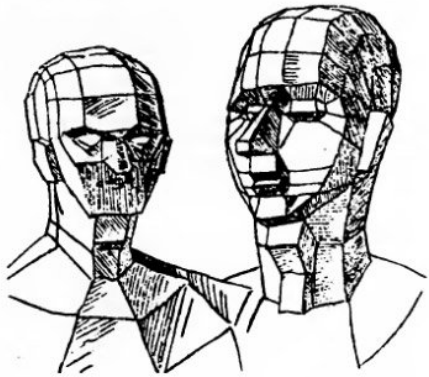


Рис.2 Дюрер. Анализ формы головы (обрубовка).
Рисунок пером из «Трактата о пропорциях»

Метод обобщения позволяет лучше увидеть форму изображаемого предмета. Важнейшая сторона процесса восприятия и выполнения изображения – это отбор характерного среди множества деталей. В основе любой природной или созданной человеком формы лежит простая составляющая, то есть простые геометрические тела или комбинация тел (рис. 3).

Обобщенность или в какой-то степени «типичность», а также слаженность изучения человеком охватывающей его реальности, «зарождена» на уровне восприятия. Выражаясь простыми словами, можно сказать, что в любом хаотичном узоре или пятне мы можем увидеть некоторую

упорядоченность. Мы сами того непроизвольно рефлекторно сгруппировываем пятна, которые чаще всего образуют (создают) самые обычные плоские фигуры или геометрические формы, подобные природным мотивам. Все это является изначальным обобщением, к которому мы пришли при помощи зрительного опыта.

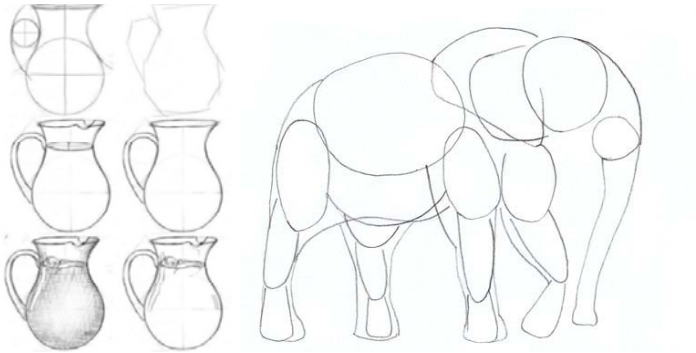


Рис 3. Метод упрощения при помощи комбинации геометрических тел

Таким образом, обобщение и упрощение формы предметов способствуют созданию художественных образов. Обобщение широко используется в декоративном рисовании. «В результате изображения объекта с обобщенными признаками становится символичным» [3, с. 86]. Поэтому для понимания смысла и значения «обобщения» в декоративном искусстве для процесса стилизации, необходимо рассмотреть особенности процесса переработки информации человеком. «Декор – это украшение. Но как предмет утилитарного назначения превратить в произведение искусства – это остается уделом больших мастеров. Через художественный образ произведение искусства становится самобытным и запоминающимся» [1, с. 223]. Обобщение буквально «управляет» основными действиями и навыками, от которых, в свою очередь, почти всегда, зависит качество нашей жизни: обобщение информации, которая получена от принятия и видения окружающих нас объектов, возможных действий окружающих нас людей, явлений, а также самой обычной естественности и восприятия.

В каждом предмете или объекте чаще всего запоминаются «однообразные», более характерные и яркие признаки – это общеизвестный факт. Наше мышление отбирает и сохраняет типичные характеристики объектов. Это могут быть не обязательно его части, так как наше мышление легче концентрирует обобщенные признаки объекта и постоянно с легкостью воспроизводит их. «В психологии установлены как свойства образа восприятия – константность, целостность, структурность, предметность, так и свойства образа представления – обобщенность, фрагментарность, избирательность, схематичность и некоторые другие» [6, с. 44]. Если сознание воссоздает ранее усвоенные ею образы без каких-либо изменений, то воображение как бы «реставрирует» из воспринятого уже в отличные от прошлого образы. Воображение в рисовании представляет главную и ключевую функцию. Исследование натуры, ее оценка, анализ и синтез составляют основу для развития и являются некой эволюцией

человеческого воображения. Творчество и воображение тесно взаимосвязаны друг с другом.

Все виды и формы творческой фантазии напрямую зависимы от человеческого умения пользоваться образами сознания и образным мышлением. «Образное мышление – одна из ведущих способностей профессионального художника, проявляющаяся в совокупности способов образного решения задач, предполагающих зрительное представление ситуации и оперирование образами составляющих её предметов» [5, с. 224]. Наше воображение равным образом разделяется на два понятия: конкретное и абстрактное. Использование обобщенности в высокой степени (схемы и символы) называется мышлением абстрактным. С помощью конкретного воображения человек создает образы единичные, обремененные множеством деталей. Техники и приемы, которыми пользуется наше сознание, составляют некий синтез, сочетание, сплетение в одно целое, схематизацию. Создавая этот синтез, сочетая и сплетая в одно целое, воображение обобщает образы реальности и действительности. Способ упрощения, воссоздание форм объектов окружающей нас реальности и «дробление» их на простейшие образующие, находит свое олицетворение в ДПИ (декоративно-прикладном искусстве), то есть в основной его концепции – стилизации.

Стилизация в декоративно прикладном искусстве – это способ создания нового художественного образа, имеющего повышенную выразительность и декоративность, стоящую над природой, реальными объектами окружающего мира, основная форма обобщения объектов с учетом стиля. «Логику стилизуемого объекта необходимо также удерживать в рамках средств и приемов построения графической композиции» [2, с. 26]. Понятие «стиль» как фундаментальная категория искусства. В.Г. Власов рассказывает о понятии «стиля» как о единой системе формообразования. Г. Вельфлина утверждал, что «понятие стиля связывает категории исторического типа искусства и национальной или региональной художественной школы». В произведениях ДПИ стиль – это отблеск или отражение общенациональной уникальности формообразования. Довольно ярко национальные особенности проявляются в декоративно-прикладном и народном искусстве. Можно предположить, что они развиваются по своим законам. Искусство народа слабо подвержено смене художественных стилей. В процессе исторического развития каждому народу был присущ свой определенный стиль, свои методы и приемы стилизации (обобщения), которые, в свою очередь, создают устойчивый «пласт» культуры и обладают своими отличительными особенностями формообразования в ДПИ.

Таким образом, можно смело говорить о том, что обобщенное видение и анализ натуры происходит через все процессы познавательной деятельности художника-дизайнера (память, восприятие, воображение, мышление), выявляет наиболее характерные особенности изображаемого объекта и создает полноценный художественный образ в процессе натурного и декоративного рисования. «Художественный образ возникает в сознании как творческий замысел, как мысленный образ от истинно увиденного в модели. Его выразительность и объективность во многом зависят от результата подсознательной работы коры головного мозга, всех психических факторов» [4, с. 228]. Поэтому проблема обобщенного видения

натуры является актуальной для всех видов рисования: натурного, декоративного, тематического.

Список литературы

1. Видинеев В.Н. О стилизации предметов на занятиях по дисциплине «декоративная живопись» / В.Н. Видинеев // Художественное пространство XXI века: проблемы и перспективы: материалы II Международной научно-практической конференции / отв. редактор М.М. Новикова. – Нижневартовск, 2021. – С. 220–225.
2. Даутова О.Г. Образно-эмоциональная основа в графической стилизации изображения природных объектов / О.Г. Даутова, И.А. Диброва, Е.Л. Кузьменко // Современные информационные технологии в образовании, науке и промышленности. Искусственный интеллект в создании картин: сборник трудов XVIII Международной конференции и XVI Международного конкурса научных и научно-методических работ / отв. ред. и сост. Т.В. Пирязева. – М., 2021. – С. 25–27.
3. Дмуховский В.В. Приемы стилизации природных форм / В.В. Дмуховский, И.Н. Полынская // Наука и образование: векторы развития: материалы международной научно-практической конференции. – Чебоксары, 2020. – С. 84–89.
4. Ересько Д.А. Восприятие предмета и образование формы в процессе формирования художественного образа / Д.А. Ересько // Научные труды магистрантов и аспирантов: сборник научных трудов / отв. редактор Д.А. Погонышев. – Нижневартовск, 2020. – С. 228–231.
5. Павленкович О.Б. Аспекты развития образного мышления у студентов художественных специальностей / О.Б. Павленкович, А.В. Воронина // Проблемы современного педагогического образования. – 2020. – №68–3. – С. 223–226.
6. Полынская И.Н. Формирование художественного восприятия студентов на занятиях академическим рисунком и живописью / И.Н. Полынская, А.В. Голосай // Высшее образование сегодня. – 2019. – №5. – С. 44–48.

Крыловская Изабелла Ильинична
канд. искусствоведения, доцент, старший преподаватель
ФГАОУ ВО «Дальневосточный федеральный университет»
г. Владивосток, Приморский край

DOI 10.31483/r-99879

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА РОССИИ: БАЗОВЫЕ ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ

Аннотация*: знакомясь с материалами по истории музыкального театра России до и после 1917 г. сегодняшняя аудитория не всегда в состоянии понять её реалии, термины и традиции. В статье автор предпринимает обзор и разъяснение базовых терминов и понятий, которые помогут адекватно воспринимать многие события в музыкальном театре России до начала 1940-х гг., а также особенности организации театрального дела в указанный период.*

Ключевые слова*: опера, оперетта, музыкальный театр, стационарный театр, репертуарный театр, система амплуа, антреприза, товарищество артистов.*

Занимаясь длительное время изучением истории музыкального театра Дальнего Востока России, выступая на различных конференциях, автор неизменно сталкивался с проблемой непонимания слушателями тех реалий, которыми обладал музыкальный театр дореволюционного и части довоенного советского периодов. Приходится признать, что в наших

художественных вузах и в научной литературе не уделяют должного внимания, прежде всего, понятиям и терминологии применительно не только к музыкальному театру, но и к театру драматическому, а также к отдельным вопросам истории театра в России. В этом несложно убедиться на простом примере: слово «театр» у студенческой аудитории (даже получающей профессиональное образование) при рассмотрении истории дореволюционного театра неизменно ассоциируется только с тем учреждением культуры, которое существует сегодня. Иные значения и смыслы этого понятия остаются неизвестными. При этом существуют исследования, в которых можно получить исчерпывающую информацию в отношении театральной терминологии и особенностях организации театрального дела в России в различные исторические периоды. И здесь возникает ещё одна проблема – игнорирование этих работ даже заинтересованными исследователями.

В настоящей статье мы попытались отразить и объяснить самые важные, на наш взгляд, базовые понятия, термины и явления, связанные с музыкальным театром, поскольку в отношении данного театрального искусства отдельных справочных изданий не существует. При этом считаем возможным (при наличии сходства явлений) использовать теоретические наработки, справочную литературу и справочный аппарат в области драматического театра. В настоящей статье внимание будет сосредоточено на вокально-драматических жанрах музыкального театра – опере и оперетте.

В первую очередь, обратимся к понятию *«музыкальный театр»*, которое может иметь узкий и широкий смысл. В первом случае, по аналогии с понятием «театр» – это место, где исполняют музыкальный спектакль [11]. В том числе – это учреждение культуры, на сцене которого исполняются музыкальные спектакли, со своей внутренней организацией, штатом артистов различной специализации, художественно-руководящим составом и различными вспомогательными подразделениями-цехами (бутафорским, костюмерным, осветительным и т. д.). Наконец, так называют само театральное здание (архитектурное сооружение).

В зависимости от жанровой специализации музыкальный театр подразделяется на виды – оперный, оперетты (и музыкальной комедии), балетный, мюзикл. В связи с этим в театральной практике России до- и послереволюционного периодов под приведёнными разновидностями музыкального театра подразумевается также творческий коллектив – труппа, специализирующаяся на исполнении того или иного музыкально-драматического жанра.

Второе, более расширенное значение понятия «музыкальный театр» подразумевает род искусства [3], а также форму музыкально-исполнительского искусства. По аналогии с искусством драматического театра, можно применить и ещё одно значение данного понятия: совокупность музыкально-драматических произведений какого-нибудь композитора или направления, школы. Например, музыкальный театр Р. Вагнера, М. Мусоргского, музыкальный театр классицизма [10, с. 646].

Продолжая этот ряд, можно утверждать, что музыкальный театр – это форма художественной и музыкальной культуры. Учитывая, что музыкальный театр прошёл достаточно продолжительный исторический путь развития, он приобрёл вид некоей целостной системы, обладающей

определённой структурой и охватывающей широкий круг явлений и различных аспектов (исполнительских, творческих, репертуарных, кадровых, образовательных, литературно-критических, организационно-экономических, правовых). Какой смысл будет вкладываться в понятие «музыкальный театр» – должно быть понятно, исходя из контекста.

Следующий важный вопрос – *особенности организации театрального дела* в России в различные исторические периоды. Основными терминами и понятиями здесь являются – *«стационарный театр», «репертуарный театр», «антреприза», «товарищество артистов».* Всё перечисленное имеет отношение к существующим *формам организации театрального дела*, в том числе, применявшимся и применяющимся в России.

Театральная антреприза или товарищество артистов – это виды предпринимательской коммерческой деятельности в области театра, которые были характерны для дореволюционной России, и которые в обновлённом виде применяются и сегодня. Искусствовед Л. Преснякова приводит в своей монографии выдержки из свода правил, выработанных российским Театральным Обществом в 1903 г., разъясняющих особенности дореволюционного отечественного частного театрального предпринимательства. Согласно им, оно подразделялось на три типа организации – простая или хозяйская антреприза, антреприза представительства городской администрации и товарищество актёров, работающее на принципах кооперации. В первых двух случаях антрепренёр выполнял хозяйственные и административные функции, финансировал предприятие, работал на получение прибыли. Соответственно, при плохих сборах он рисковал собственными средствами. При создании товарищества актёров несколько компаньонов из внесённых паевых сумм создавали уставной капитал, на который организовывалось предприятие. Избиралось правление, выполняющее перечисленные выше функции. Поскольку прибыль распределялась между всеми компаньонами, аналогично распределялся и материальный ущерб в случае «прогорания» предприятия [8, с. 58].

Другая форма организации, характерная для России до и после 1917 г. – *стационарный репертуарный театр*. Характерными его чертами являются – наличие стационарного собственного здания (постоянное местопребывание), постоянная организация, постоянный или медленно обновляемый репертуар и, что особенно важно – наличие *постоянной труппы*, не исключающее временные приглашения специалистов и исполнителей для осуществления отдельных постановок [2; 9]. В антрепризах и товариществах, в отличие от стационарного театра, труппу набирали на каждый сезон. Стационарный репертуарный театр в современном театроведении принято называть также *«регулярным театром».*

Некоторые исследователи игнорируют эти особенности организации театрального дела, поэтому, встретив в источниках слово «театр» (особенно, относящийся к периоду до 1917 г.), связывают его именно со стационарным репертуарным театром, который характерен для современной России. В связи с чем, нередки заблуждения насчёт даты основания театра, особенно провинциального.

До 1917 г. в России стационарные репертуарные театры – это театры, существующие за счёт государственной казны, городской казны или средств частного владельца. По всей Российской империи их были считанные единицы, из которых могут быть упомянуты Императорские

Мариинский и Большой театры, оперный театр Одессы (постоянная труппа с 1910 г.), частная опера Зимина. Л. Преснякова приводит сведения, что по состоянию на 1893 г. из 127 российских театров (6 оперных, 24 опереточных и 97 драматических) 90% трупп организовывались по принципу товариществ [7, с. 80]. В русском языке для обозначения такой организации – стационарный репертуарный театр – обычно применяют только одно слово «театр» без уточнения, что он «репертуарный» или «стационарный репертуарный».

Не свидетельствует о стационарном театре наличие в дореволюционном городе специализированного театрального здания. Как замечает театровед А. Шавгарова, оно могло пустовать годами, что отнюдь не свидетельствовало об отсутствии в городе театральной жизни: спектакли могли проводить в другом, менее приспособленном помещении, потому что арендная плата была ниже [13, с. 28; 14, с. 7].

Понятие «репертуарный» в дореволюционной театральной практике применяли также к хору, который антрепренёр мог ангажировать на сезон для работы в его оперной или опереточной труппе. Это означало, что репертуар хора включал хоровые номера и сцены из наиболее распространённых в постановочной практике опер и оперетт. В этом случае антрепренёру не приходилось набирать хористов на месте и получать негативные критические отзывы из-за их плохого знания хоровых партий и отсутствия ансамбля.

После 1917 г. ситуация с организацией театрального дела претерпела незначительные изменения. Декрет Совета народных комиссаров (СНК) РСФСР от 26 августа 1919 г. «Об объединении театрального дела» стал шагом на пути государственного подчинения и централизованного финансирования всех видов тетра. Но сложная политическая и экономическая ситуация в стране подвигла к возврату прежних форм организации. Декрет Народного комиссариата просвещения в 1921 г. изменил принципы финансирования театров. В период Новой экономической политики (НЭП) с 1922 г. сложилось 5 форм экономической организации художественных предприятий. К. Попова указывает следующие: государственные театры, в основном – столичные, финансируемые государством, государственные театры частично с государственным финансированием и хозрасчётом, театры, принадлежащие различным организациям и ими финансируемые, кооперативные театры и частные антрепризные. В провинции чаще всего были распространены два последних типа [6, с. 99–100]. Кооперативные напоминали принцип организации товариществ. Но встречался и второй тип. Здесь ведущую роль играл профессиональный союз работников искусств (Рабис) и местные отделы просвещения. При биржах труда на местах существовали посреднические бюро профсоюза Рабис, которые формировали музыкально-театральные труппы из безработных артистов и организовывали их сезоны. Несмотря на частичное государственное финансирование, принцип организации был по-прежнему антрепризный: труппы формировали на каждый новый сезон, а в роли антрепренёра в данном случае выступало государство.

Во второй половине 1920-х и до конца 1930-х гг. государственные структуры начали постепенно изменять формы организации театров и руководства их деятельностью. Начинается процесс *стационирования*

театров. В связи с этим в официальных документах появился специфический термин-неологизм, характеризующий данный процесс – *«огосударствление».* Его и ряд других новых слов, применяемых к театральной жизни, приводит во вступительной статье к библиографии оперетты в XX веке А. Колесников [4, с. 5]. Он же пишет о том, что в указанный период шло сложение профессионального, цехового языка и создавался аппарат управления культурой: «Закладываются основы, на них будет возведена единая система эффективного контроля и руководства, централизующего, властно замыкающего на себе театральные проблемы» [4, с. 5].

В отношении оперных театров уже был подобный опыт и по примеру бывших императорских театров были национализированы, а затем и стационированы оперные театры во всех губернских центрах России. Вторыми на очереди были опереточные труппы. Переход опереточных антреприз в новую форму регулярного театра был стимулирован примером Московского театра оперетты в 1927 году. Он стал первым государственным театром, утвердившим, как пишет А. Колесников, идею стационирования, начав процесс и став тем центром, «от которого пошли «круги по воде» [4, с. 6].

Во второй половине 1930-х гг. происходят изменения в трудовом законодательстве, в формировании театральных трупп и определения условий оплаты труда в театрах. Но наибольшее реформаторское значение имели решения, направленные на повсеместное создание постоянных театральных трупп, ликвидацию системы формирования театральных коллективов на сезон или на год, чему способствовали приказы Комитета по делам искусств при СНК СССР от 4 апреля 1937 и от 27 апреля 1938 гг. «О стационировании театральных трупп» [12].

Следующие важные термины и понятия – артистические *амплуа* (фр. employ – роль, должность, место, занятие, применение) в музыкальном театре. Они будут различны для оперного и опереточного жанров. Система амплуа сложилась в драматическом театре, унаследовав, в том числе, традиции итальянского театра dell·arte. Для раскрытия значения этого термина обратимся к известному «Словарю театра» П. Пави: амплуа – «тип роли актёра, соответствующей его возрасту, внешностью и стилю игры: амплуа субретки, героя-любовника и т. д.» [5, с. 12].

В опере и оперетте под амплуа также подразумевается тип ролей или партий, исполняемых артистом в соответствии с его вокально-сценическими данными и положением в труппе, как то: премьер, примадонна, каскадная певица и т. д. В российском театре оперетты до конца 1930-х гг., сохранялась система амплуа, которая постепенно сложилась в традициях классической французской, а затем венской оперетты. Поскольку оперетта в России начала свой путь из драматического театра, в системе опереточных амплуа есть ряд сходных с драмой типов. В монографии М. Янковского приводится три группы амплуа. Первая – «героическая», где «герой» и «героиня» являются носителями основных вокальных партий, и между ними наличествует любовный конфликт. В их отношении в практике оперетты также использовался термины «лирический» и «лирическая». Вторая группа – «каскадная». Здесь должна быть «каскадная» актриса, являющаяся хара́ктерным вариантом «героини». Название амплуа заимствовано от французского cascadeur – каскадёр или трюковой артист, от слова «каскад», означающий быстрый танец, сопровождаемый пением.

«Каскадная» актриса в оперетте также может быть носительницей любовно-лирической линии спектакля. В этой же группе находится «субретка» (буквально «притворщица») – молодая женщина-буффон, её линия противоположна «героине». Как правило, это бойкая служанка, помогающая господам в их любовных интригах. Её партнёром является «простак» – антипод «героя». Персонажи данной группы не имеют своей сюжетной линии, в спектакле их участие, скорее, интермедийное, разряжающее мелодраматическую линию «героев», и являются носителями комедийно-танцевального начала спектакля.

Третья группа – «комическая». Эти амплуа чисто буффонные и являются абсолютными масками – «комик» и «комическая старуха» – молодящиеся опереточные старик и старуха. М. Янковский приводит «подвиды» этих амплуа – «комик-рамолѝ», «комик-буфф» и «хара́ктерный комик» [15, с. 41].

Все приведённые амплуа в оперетте называли *составом персонажа*. Часть его артистов должны были не только хорошо двигаться, танцевать, но и обладать достаточными вокальными данными и школой, т.к. вокальные партии (особенно в классической и венской/неовенской оперетте) могли отличаться тесситурными и техническими сложностями. Из артистов «каскадной» группы академические вокальные данные могли быть необходимы «каскадной» актрисе или «субретке» (например, Адель из «Летучей мыши» И. Штрауса). Остальные артисты должны были хорошо танцевать, петь, но при этом им не требовалось обладать красивым певческим голосом. На эти роли в дореволюционном театре могли приглашать драматических артистов. Однако даже в этих непевческих амплуа, артисты могли быть очень ценными исполнителями и получать высокие гонорары.

Амплуа в оперном театре достаточно относительны и связаны с различием голосов по тембру, тесситуре, а также и по характеру звучания. Голоса могли различаться по драматическому и лирическому типам, что было характерно для оперной практики XVII–XIX вв. В европейской опере традиционно партии главных героев поручались сопрано и тенору. Однако они могли отличаться характером: сопрано могло быть лирическим, драматическим или лирико-драматическим, колоратурным. Но это отнюдь не означает, что певицы, обладающие такими голосами, могут исполнять только лирические или только драматические партии. Аналогично дело обстоит и с другими типами голосов. Например, колоратурные сопрановые партии Царицы Ночи в «Волшебной флейте» В.-А. Моцарта и Коппелии в одноименной опере Л. Делиба полярно противоположны по типажам. Обладатели басового тембра также могут успешно исполнять как драматические партии, так и буффонные, если музыкальный материал хорошо «ложится» на их голос, и певец успешно справляется в актёрском отношении с порученной партией. Традиционно в европейской опере высота голоса связывалась с возрастом героя или героини: партии молодых людей исполняли высокие голоса, пожилых – низкие. Однако, в русской оперной традиции возникают свои нюансы, в связи с развитием жанра историко-героической или эпической, сказочной оперы, где партии достаточно молодых героев могли поручить низкому голосу – басу или баритону, например, Руслан в «Руслане и Людмиле» М. Глинки, Грязной в «Царской невесте» Н. Римского-Корсакова.

Из устойчивых оперных амплуа следует указать травестѝ (от итал. travestire – переодевать). Это амплуа артистки, исполняющей партии мальчиков-подростков и юношей. Тембрально партия может быть поручена сопрано (Зибель в «Фаусте») или меццо-сопрано/контральто (Лель в «Снегурочке»), как это характерно для отечественной традиции.

В XIX в. возникли новые амплуа, например, «вагнеровское сопрано», «Моцарт тенор» или более обобщённые – «вагнеровский певец». Как свидетельствует материал Большой советской энциклопедии, в XIX столетии границы амплуа в опере стали менее фиксированными, и в дальнейшем разные амплуа могли совмещаться в одной партии [1].

Ещё одно явление в оперных партиях, которое следует отнести, скорее, к исполнительской иерархии. В каждой оперной труппе есть примадонны и премьеры, обладающие различными по тембру голосами, исполняющими заглавные первые партии. Есть исполнители и вторых партий. И те и другие могут неоднократно появляться в сценах и картинах, и при этом иметь различный масштаб музыкального материала. Но есть один исполнитель вторых партий, который напоминает артиста в драме, появляющегося один раз с какой-нибудь небольшой репликой, вроде «кушать подано». Партию такого типа называют *«компримáрио»* (итал. comprimario, от лат. com (cum) – с, вместе и итал. primario (лат. primarius) – первый, главный, вместе с первым). Среди таких – Флора в «Травиате» или Марулло в «Риголетто» Дж. Верди. К компримарио относятся партии Гремина в «Евгении Онегине» и Елецкого в «Пиковой даме» П. Чайковского, Берты в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини. Такие партии при хорошем исполнителе способны прославить певца, даже, если он появляется на сцене один раз. Компримарио могут быть как начинающие певцы, так и специалисты по ролям второго плана, сравнимые с актёрами кинематографа, которых называют «королями эпизода». Вместе с тем, подобные партии могут быть вполне ответственными в драматургическом плане и благодарными – в актёрском. Знаменитый итальянский оперный певец Пьеро ди Пальма был известен исключительно, как исполнитель партий второго плана. Наконец, известные оперные певцы зачастую исполняли такие партии, и они принимались за образец, как, например, исполнение И. Козловским партии Юродивого в «Борисе Годунове» М. Мусоргского.

Экскурс в систему амплуа в опере и оперетте был необходим для рассмотрения последнего вопроса – особенности репетиционного процесса в дореволюционном музыкальном театре. Штат труппы обязательно должен был включать все типы голосов и все существующие амплуа, т.к. это напрямую было связано с репертуаром труппы. Как правило, в дореволюционной России драматический артист должен был знать большинство ролей своего амплуа. Аналогично дело обстояло и в музыкальном театре. Оперные певцы также владели базовым репертуаром для своего типа голоса, как и артисты оперетты, знали роли из своего амплуа. Наличие типовых персонажей и положений позволяло быстро разучить и поставить новое произведение.

В провинциальных музыкальных театрах обращало на себя внимание количество произведений (несколько десятков), которые исполнялись в течение сезона. Почти каждый вечер обновляли репертуар, чтобы поддерживать зрительский интерес. Именно знание репертуара своего амплуа

позволяло поставить спектакль после нескольких репетиций. Поэтому, как замечает А. Шавгарова, антрепренёр предпочитал набирать «репертуарных» актёров, имевших сценический опыт [13, с. 34]. Однако имело значение ещё одно обстоятельство.

Схожий репертуарный «портфель» должны были иметь большинство артистов труппы. Тогда хватало 3–4-х репетиций, чтобы поставить новый спектакль. На периферии при этом постановщики просто реконструировали тот постановочный образец, который был ими усвоен при работе в столичных театрах либо в театрах центральной России.

Мы не разделяем мнения Л. Пресняковой о том, что репертуар труппы зависел от наличия в нём необходимых амплуа [7, с. 80]. Репертуар, полагаем, всё же определялся сценическим опытом и репертуарным «багажом» большинства артистов труппы.

В советский период к началу 1940-х гг. в музыкальных театрах России изменился принцип формирования музыкальных трупп, ушла в прошлое система амплуа, хотя определённая артистическая специализация всё же сохранялась и сохраняется по сей день. Положение в труппе и уровень оплаты труда стал определяться квалификацией и мастерством артиста. Однако особенности трудовых отношений в музыкально-драматическом коллективе советского периода – это тема нового самостоятельного исследования.

Список литературы

1. Амплуа // БСЭ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/1819045 (дата обращения: 07.11.2021).

2. Значение слова «стационарный» // Малый академический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://kartaslov.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9+%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80 (дата обращения: 07.11.2021).

3. Музыкальный театр // БСЭ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rus-bse.slovaronline.com/77916-%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80 (дата обращения: 07.11.2021).

4. Оперетта в России и СССР в XX веке [Текст]: библиография / авт.-сост. и авт. вступ. ст. А.Г. Колесников; ред.-сост. Е.И. Якубовская. – М.; Екатеринбург, 2013. – 292 с.

5. Пави П. Словарь театра [Текст] / П. Пави; пер. с фр.; под ред. К. Разлогова. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

6. Попова А.К. Театр провинции в период новой экономической политики (по материалам театров Южного Урала) [Текст] / А.К. Попова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2005. – №35. – С. 96–107.

7. Преснякова Л.В. Театральные предприниматели на русском Дальнем Востоке и в Маньчжурии в конце XIX – начале XX в [Текст] / Л.В. Преснякова // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. – 2009. – №1 (1). – С. 74–86.

8. Преснякова Л.В. Летопись театральной жизни дальневосточного региона по материалам столичной прессы (конец XIX – начало XX вв.) [Текст] / Л.В. Преснякова, С.В. Пресняков. – Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2005. – 352 с.

9. Репертуарные театры // БСЭ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bse.slovaronline.com/35974-REPERTUARNYE_TEATRY (дата обращения: 07.11.2021).

10. Театр // С.И. Ожегов. Словарь русского языка: ок. 57000 слов [Текст] / под ред. чл.-корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. – М.: Рус. яз., 1988. – 750 с.

11. Театр // Театральный словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ogatt.ru/info/theater_etiquette/dictionary/ (дата обращения: 07.11.2021).

12. Театральное законодательство [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://cult.vslovar.org.ru/5106.html (дата обращения: 07.11.2021).

13. Шавгарова А.В. Становление и развитие театральной культуры на Дальнем Востоке России (вторая половина XIX – начало XX вв.) [Текст]: дис. … канд. ист. наук / А.В. Шавгарова. – Владивосток, 2002. – 243 с.

14. Шавгарова А.В. Театральная жизнь Дальнего Востока. 1860–1917-е гг. [Текст]: монография / А.В. Шавгарова. – Хабаровск: Хабаровский гос. ин-т культуры, 2018. – 172 с.

15. Янковский М. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР [Текст] / М. Янковский. – Л., М.: Искусство, 1937. – 418 с.

Кузнецова Алина Владимировна
канд. филос. наук, профессор, заведующий кафедрой
ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры»
г. Белгород, Белгородская область

Роменская Людмила Анатольевна
канд. искусствоведения, доцент
ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры»
г. Белгород, Белгородская область

Ястребова Наталья Евгеньевна
преподаватель, концертмейстер
МБУ ДО «ДМШ №3 г. Белгорода»
г. Белгород, Белгородская область

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА C-MOLL Д.Д. ШОСТАКОВИЧА

Аннотация*: в статье рассматривается специфика тематизма, символика музыкального содержания, особенности композиционного строения, принципы симфонизма Концерта №1 c-moll ор. 35 Д. Д. Шостаковича. Данное произведение считается экспериментом в стилистическом плане, именно поэтому подобный анализ может быть полезен пианистам, как студентам, так и профессионалам, педагогам-практикам при изучении Концерта c-moll, а также, в целом, при работе над фортепианной музыкой Д.Д. Шостаковича.*

Ключевые слова*: полисемантичность, диссонанс, интонационная комбинаторика, ладово-гармонический аспект, новаторство, драматургия.*

В России первой половины XX века музыкальная культура и композиторское искусство интенсивно обновлялись. Музыковеды (А.Д. Алексеев [1], А.А. Блок [2]) отмечают, что при сохранении традиционной тематики (народно-бытовой, фантастической, эпической) в творчестве некоторых композиторов, таких как Н.А. Римский-Корсаков, А.Н. Скрябин, И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, радикально обновился музыкальный язык (эмансипация диссонанса, нетерцовая

аккордика, расширение тональности, специфические лады, плюрализм языковых систем).

В научном исследовании М.А. Зварич [4] выявляется проблематика в области жанровой типологизации музыкального наследия XX столетия. Автор рассматривает, согласно каким тенденциям, развивался инструментальный концерт, как данный жанр классифицировался и какие имел разновидности.

Инструментальный концерт в рассматриваемый период времени переживает свой расцвет, как утверждает автор диссертации. Он становится полем для экспериментов, подвергается всяческим трансформациям и вариациям, не переставая накапливать и аккумулировать в себе все достижения прошлых столетий. Композиторы беспрестанно ищут новые драматургические приемы и средства, соединяют их со стилевыми инновациями, а иногда даже пытаются отойти от основных традиций (например, в концертных образцах А. Берга явно виден отказ от традиционных сонатных закономерностей). Неоклассические тенденции исследователи отмечают в творчестве таких композиторов, как П. Хиндемит, И.Ф. Стравинский, Ф. Пуленк. Черты эксперимента были присущи всем инструментальным концертам Д.Д. Шостаковича.

Д.Д. Шостакович написал шесть инструментальных концертов. По мнению многих исследователей, педагогов и исполнителей, Первый фортепианный концерт c-moll Д.Д. Шостаковича принадлежит к числу его лучших достижений. Иногда это сочинение называют Концертом для фортепиано, трубы и оркестра. В наше время данное сочинение очень известно и часто звучит в исполнении не только пианистов-виртуозов с мировой известностью, но и входит в репертуарный план студентов музыкальных колледжей и консерваторий.

Концерт №1 для фортепиано с оркестром c-moll ор. 35 написан в 1933 году (6 марта – 20 июля). Концерту предшествовали Двадцать четыре прелюдии для фортепиано ор. 34 (завершены 2 марта 1933 года), а одновременно с ним композитором была начата работа над музыкой к мультипликационному фильму «Сказка о попе и работнике его Балде», ор. 36.

Первый фортепианный концерт Д.Д. Шостаковича впервые прозвучал в Ленинграде 15 октября 1933 года в исполнении автора и оркестра Ленинградской филармонии. За дирижерским пультом был Фриц Штидри.

Следует отметить, что выдающийся пианистический талант проявился у будущего композитора с первых шагов в музыкальном искусстве. Блестящие результаты в классе Леонида Николаева (одного из основоположников советской фортепианной школы) не вызывали сомнений: среди участников Первого Международного конкурса имени Ф. Шопена в Варшаве (1927 год) Д.Д. Шостакович был одним из претендентов на победу. Его игра получила высокую оценку искушенных критиков, присужденный композитору почетный диплом многие сочли слишком скромной наградой. Позже, сделав окончательный выбор в пользу композиторской деятельности, Д.Д. Шостакович продолжал концертировать вплоть до начала 1940-х годов.

Про свое сочинение в интервью для журнала «Советское искусство» 1933 года автор говорил: «Какова основная художественная тема этого концерта? Я считаю совершенно излишним следовать примеру ряда композиторов, идущих по линии наименьшего сопротивления и пытающихся

всегда расшифровать содержание своих произведений в посторонних определениях, заимствованных из какой-либо смежной области искусства. Я не могу рассказать о содержании своего концерта иными средствами, кроме тех, которыми написан сам концерт... Я советский композитор. Нашу эпоху я воспринимаю как эпоху героическую, бодрую, исключительно жизнерадостную. Это я и хотел передать в своем концерте. Насколько мне это удалось, будут судить слушатели и, наверное, музыкальные критики» [5, с. 220].

Первый фортепианный концерт Д.Д. Шостаковича не только удивил, но и шокировал и критиков, и публику неслыханной новизной и чрезвычайно смелыми музыкально-художественными экстравагантными экспериментами.

Автор не считал, что главным должен быть отказ от авторитетов, но, тем не менее, обрушился на них, словно вступил с ними в открытую полемику. В интервью 1934 года он сказал: «Я хочу отвоевать законное право на смех в так называемой серьезной музыке. Когда слушатель громко смеется в моем симфоническом концерте, меня это нисколько не шокирует, напротив – радует» [5, с. 223].

Многие исследователи и критики считают Концерт антиромантичным. Более того, композитор последовательно и настойчиво «снижает» жанр и весь дух произведения, приближая его к «бытовому музицированию» [3].

Все это обнаруживает сходство Д.Д. Шостаковича с его старшим коллегой С. С. Прокофьевым, композиторами французской «Шестерки», и даже в некоторой степени с творчеством Г. Малера.

В своих исканиях Д.Д. Шостакович идет дальше С.С. Прокофьева и других своих современников. Его новаторство проявляется не только в создании нового типа пианизма, но и в расширении интонационного поля, на котором он смело сопоставляет и сочетает всевозможные элементы, разные по стилю и по жанровой принадлежности, а также внедряет в строгую камерность интонации быта, делая музыку доступной для масс [3].

«Ведь даже использованные в концерте «аппассионатные» эпизоды (и по тематизму и по характеру) тут же снижаются дальнейшими сопоставлениями подчеркнуто контрастного типа, вплоть до интонаций песенки «Цыпленок жареный»!» [3; с. 91].

«Что считать человеческой эмоцией? Неужели только лирику, только печаль, только трагедию? Разве смех не имеет право на благородный титул?» – риторически спрашивал композитор в своем интервью для журнала «Советское искусство» в 1934 году [5, с. 223].

Относительно тематизма в Концерте следует отметить его полисемантичность и полиассоциативность, что является итогом совмещения разных интонационных и тематических элементов. Важное место в данном аспекте занимает жанрово-бытовая тематика и ее трансформация в музыке Концерта, где также есть и элементы вокально-инструментальной кантилены (романса) – мелодически развернутой – с некоторой полифоничностью. Композитором используются особые приемы и техники построения тематизма, благодаря которым исполнитель и слушатель сможет рассмотреть глубокий смысл, скрытый и явный, текст и подтекст, определить внутренние и внешние фабулы. Принцип построения тематизма основан на так называемой монтажности, интонационной комбинаторике, а также на методах развертывания музыкального материала, таких как

экстенсивный и интенсивный тематизм. В концерте присутствует явная диалогичность, спор, состязательность солиста и оркестра. Особая стилистика видна и в аспекте ладово-гармоническом.

Ладово-гармоническая организация в музыке концерта интересна и уникальна. В крайних частях происходит сплетение минора и одноименного мажора; также композитор обильно использует излюбленные натуральные лады, их обороты, пониженные ступени и т. д. В Концерте композитор отвел полифонии главную роль, а также в уникальной манере соединил ее с гомофонией. Особенно наглядно это видно в главной партии экспозиции первой части сочинения. Музыка главной партии специфичная интонационно и гармонически. В основе ее мелодики лежат диатонические лады. Ритм в данном эпизоде словно дополняет мелодию, придает ей независимость, вследствие чего композитор уходит от строгой квадратности. Начинается тема гомофонно, но практически сразу насыщается полифоническим развитием (главная тема в сопровождении аккомпанемента фактически становится двухголосием). Далее композитор развертывает музыкальную ткань линеарно, и она начинает главенствовать над гомофонно-гармоническим развитием.

Второе проведение темы характеризуется одновременным сочетанием и гомофонного и полифонического типа развития. В плане фактуры четко видны три линии: одна – у первых скрипок, вторая – контрапункт вторых скрипок, третья – линия баса у виолончелей и контрабасов. Такое расслоение – фактурное, однако далее композитор дополняет его жанровой полифонией: в разработке тема «Аппассионаты» исполняется скрипками в сопровождении басов и фортепианных пассажей. Здесь важно то, что на смену традиционному гармоническому минору композитор вводит более сложный лад. В данной мажоро-минорной системе главенствует минор и есть единое тональное ядро, которые формируются через использование диатоники и хроматики. В этом случае каждая ступень имеет равные права и может взаимозаменяться.

Например, натуральная, гармоническая и дважды пониженная VII ступень: в начале главной партии она из гармонической переходит в натуральную, движется вниз и разрешается в V ступень; она же, натуральная, разрешается в I ступень, хотя логичней было бы разрешить в I ступень VII гармоническую. Поэтому трактовать один и тот же лад можно по-разному. Композитор часто применяет подобный прием на протяжении всего сочинения, придавая далеким от основной тональности созвучиям самостоятельность.

В побочной партии первой части присутствет «тритонанта»: Es-dur – a-moll – Es-dur. В репризе она звучит в тональности H-dur (однотерцовая тональность к основной c-moll). Логика сочинения основана именно на этой тритонанте, так как она наблюдается везде – и в вертикалях, и в горизонтали, во всех частях, во всех проведениях разделов и тем. Такой прием обеспечивает всему сочинению монолитность и цельность композиции, является ее центром. В целом, композитор склонялся именно к однотерцовым и тритоновым гармоническим решениям.

В композиционно-драматургическом плане сочинение также уникально: вместо традиционных трех частей композитор выбирает цикл четырехчастный. I часть – Allegretto; II часть – Lento; III часть – Moderato;

IV часть – Allegro con brio. Концерт, тем самым, нельзя даже назвать неоклассицистской сюитой. Единственный вариант ответа, который может объяснить данную особенность – это то, что композитор, очевидно, стремился в своем концерте претворить структуру сонатно-симфонического цикла. На это указывает не только количество частей, но и особенности композиции I части – сонатного allegro с характерными элементами романтических симфоний, но не в русле существующих традиций относительно структуры. II часть – наиболее романтична, согласно канонам романтических традиций. III же часть абсолютно не вписывается в эти рамки ни по каким критериям. IV часть также можно соотнести с финальными частями романтических симфоний.

Таким образом, Концерт у Д. Д. Шостаковича получился симфоничным, со своеобразной трактовкой цикла. Монолитность музыкального материала проявилась благодаря взаимосвязи мелодических элементов, их движению к единой кульминации на всех уровнях формы, начиная от лейтжанровых и лейтмотивных связей.

Д.Д. Шостакович не придерживался какой-либо философии или каких-либо определенных концептов. В динамике развития музыки концерта мы видим общие законы диалектики, основ бытия, которые композитор постиг в полной мере, как и всякий гений. В Первом фортепианном концерте, согласно этому, отразились авторская концепция, основанная на противопоставлении внутреннего и внешнего идейно-образного содержания, дополненного скрытыми подтекстами и полисемантикой. Многие музыковеды предполагают, что эта уникальная особенность композиторского мышления сформировалась у Д.Д. Шостаковича, так как он пытался понять и раскрыть антагонистические противоречия времени, в котором он жил и творил. В Концерте множество на первый взгляд абсолютно разных и ничем не связанных образов, которые композитор объединил сквозным развитием, умело показал контрасты и экспрессию каждого отдельного образа, соединив тем самым высокие и низменные темы, трагедию и комедию, простоту и сложность.

В рассматриваемом сочинении присутствует явная и острая полемичность. Если С. С. Прокофьев искал и экспериментировал исключительно с пианизмом и пианистическим языком, то Д.Д. Шостакович на этом не остановился: он затронул и жанры, и стили, и интонации, а также часто внедрял в музыкальную ткань своих сочинений «музыку масс». В его Концерте нет привычного романтического начала, как нет и основных игровых принципов – пышной виртуозности, приподнятого настроения и пр.

Фортепианный Концерт c-moll трактуется музыковедами как сатирически-гротескный, антиромантический образец, как прямая противоположность образцам данного жанра в фортепианном творчестве Ф. Листа и С.В. Рахманинова.

Отличает Концерт от других образцов «доклассическая» трактовка партии солиста, барочный состав оркестра (без меди и ударных, за исключением солирующей трубы), а также очевидная скупость и графичность фактуры. Концепция сочинения также не совсем стандартна: и симфоническое, и концертное начало трактуются композитором таким образом, при котором не только главенствует фортепиано, но и труба, и оркестр стоят с ним наравне.

Первый концерт для фортепиано с оркестром c-moll Д.Д. Шостаковича невероятно сложен в техническом плане, так как на протяжении всего произведения композитором используются все виды исполнительской техники, которые максимально демонстрируют возможности солирующего инструмента. Самой главной сложностью для исполнителя может стать исполнение широких интервалов и скачков, а также запоминание нотного текста наизусть из-за обилия оригинальных гармоний, большого количества диссонансов, трудных для восприятия.

Таким образом, можно утверждать, что Первый фортепианный концерт Д.Д. Шостаковича c-moll – креативен по всем параметрам. Здесь и индивидуальное прочтение композитором жанровых кодов, непосредственно влияющее на тематизм, и уникальные ладово-гармонические решения, и переосмысление композиционно-драматургической основы. Каждая из четырех частей сочинения имеет собственные оригинальные концептуально-содержательные слои, что позволяет беспрестанно находить в них новые связи и отсылки.

Несмотря на многочисленные реминисценции, музыка Концерта глубоко личная и выстраданная. В ней отчетливо проступают сумрачный, чурающийся романтической пышности лиризм автора (II часть) и его саркастическое чувство юмора (коротенькое участие трубы в самом начале Концерта). Однако в данном произведении еще нет той бесконечной рефлексии, которой будет насыщена практически вся музыка позднего Д.Д. Шостаковича. Зажигательные ритмы и непринужденный молодцеватый задор быстрых частей вполне уравновешивают заложенную в Концерте интроспекцию, а возможно, и превосходят ее. Хотя главную тему I части трудно назвать задорной – это настоящий Д.Д. Шостакович, всецело погруженный в свой мир. Шостакович-пианист, как и Шостакович-композитор, – истинный творец XX века. Музыка его в чём-то аскетична, но ее нельзя назвать сухой; она романтична, но не сентиментальна. Она, в сущности, проста, и эта простота, основанная на честности перед собой, – ее главное достоинство. Все зависит от того, сколько слоев мудрости вдумчивый исполнитель и внимательный слушатель сможет в ней обнаружить.

Таким образом, данные практические рекомендации по осуществлению стилистического, композиционно-драматургического, структурного и исполнительского анализа фортепианного Концерта c-moll Д.Д. Шостаковича, могут быть полезны пианистам, как студентам, так и профессионалам, а также педагогам-практикам, при изучении данного произведения, а также в целом при работе над фортепианной музыкой Д.Д. Шостаковича.

Список литературы

1. Алексеев А.Д. Советская фортепианная музыка: 1917–1945 / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1974. – 248 с.

2. Блок А. А. Искусство и революция / А.А. Блок. – М.: Современник, 1979. – 386 с.

3. Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича / В.Ю. Дельсон. – М., 1971. – 242 с.

4. Зварич М.А. Инструментальные концерты Д.Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство. – Ростов н/Д, 2011. – 229 с.

5. Шнеерсон Г.М. Д. Шостакович, статьи и материалы / Г.М. Шнеерсон. – М., 1976. – 336 с.

Кустова Ангелина Юрьевна
студентка
ФГБУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова»
г. Санкт-Петербург

DOI 10.31483/r-99595

ЖАНРОВЫЙ СОСТАВ ФОРТЕПИАННЫХ СБОРНИКОВ А.Г. РУБИНШТЕЙНА (НА ПРИМЕРЕ ОР. 93)

Аннотация*: в статье рассматривается опус 93 А.Г. Рубинштейна в контексте русской фортепианной романтической традиции. Автором проведен анализ и систематизация жанров, обозначена проблема построения цикла.*

Ключевые слова*: А.Г. Рубинштейн, фортепианная музыка, цикл, сборник, тетрадь, романтическая миниатюра.*

В композиторском наследии А.Г. Рубинштейна фортепианная музыка закономерно занимает значительное место и представлена в разных жанрах и формах. Композитор нередко стремился к организации сочинений в сборники, которые он обозначал в большинстве случаев только опусами и которым в отдельных случаях давал программные названия. К самым крупным фортепианным сборникам композитора относятся: 24 пьесы для фортепиано ор. 10 «Каменный остров» (1853–1854); 12 пьес для фортепиано ор. 75 «Петергоф» (1866); цикл пьес для фортепиано ор. 118 «Воспоминания о Дрездене» (1894) и др. Во многих из них композитор продолжает традиции, сложившиеся в европейской и отечественной музыке. К.В. Зенкин, рассматривая творчество Рубинштейна, называет циклы «Костюмированный бал» ор. 103, а также рассматриваемый в настоящей статье ор. 93 представителями «шумановской» традиции. Исследователь, в частности, пишет: «Среди необъятного наследия Рубинштейна большое место занимают циклы фортепианных пьес; в некоторых из них (особенно ранних) дает о себе знать шумановский импульс. Это – стремление к портретности в «Каменном острове» ор. 10: 24 портрета приближенных великой княгини Елены Павловны» [2, с. 206].

Напомним, что в творчестве русских композиторов 19 века сборники фортепианных пьес представлены достаточно широко. Одним из первых обратился к сочинению сборника фортепианных произведений, объединённых в цикл, Л. С. Гурилев, которому принадлежит цикл из 24 прелюдий и фуги для фортепиано (1810). Особое место в развитии общеевропейского принципа цикличности занимают выдающиеся 24 прелюдии ор. 28 Фридерика Шопена (1838–39), традиции которых продолжены русскими музыкантами. В частности, в дальнейшем из русских композиторов цикл из 24 прелюдий напишет Ф.М. Блюменфельд (1892).

Начиная с А. Г. Рубинштейна, в русской музыке появляется иной тип цикла, который включает и разные жанры; но в то же время в нем заложена идея программности. Продолжают линию фортепианных циклов, как известно Ц.А. Кюи (12 миниатюр для фортепиано ор. 20), М.П. Мусоргский («Картинки с выставки», 1874 г.), П.И. Чайковский («Времена года» ор. 37,

«Детский альбом» ор. 39, а также девять опусов, объединяющих несколько пьес: Две пьесы ор. 1, Trois morceaux Souvenir de Haspal ор. 2, Три пьесы ор. 9, Две пьесы ор. 10, Шесть пьес ор. 19, Шесть пьес для фортепиано на одну тему ор. 21, Двенадцать пьес средней трудности ор. 40, Шесть пьес ор. 51, Восемнадцать пьес ор. 72.), А. К. Лядов («Бирюльки», 14 пьес для фортепиано ор. 2). Малые фортепианные циклы можно обнаружить в творчестве А.К. Глазунова (Баркарола, Новеллетта, 1889), Н.А. Римского-Корсакова (две пьесы ор. 38, 1894; Пастораль, Полька, Вальс, 1893; Прелюдия, Каприз, Гавот ор. 49, 1894) и особенно С. В. Рахманинова (Салонные пьесы ор. 10 и Четыре пьесы, 1888; Фантастические пьесы ор. 3, 1892), А.С. Аренского (Шесть пьес для фортепиано ор. 5, 1884; Три пьесы ор. 19, Три пьесы ор. 42, 1894; Шесть пьес ор. 53, 1894) и др.

Во всех случаях принцип цикличности претворялся по-разному. Исследователь В.В. Лебедева пишет: «Для становление циклической формы в России первой половины 19 века важное значение имели танцевальные сюиты прикладного характера, составленные из наиболее употребительных в то время танцев – мазурки, вальса, кадрили. Взаимовлияние танца и вокальных жанров городского фольклора способствовало выявлению новых поэтических качеств, дало импульс к расширению круга семантических значений» [4, с. 9].

В.В. Лебедева также отмечает, что в 19 веке начался процесс, в котором происходило активное развитие музыкальных средств и тембров. Исследователь приходит к следующему выводу: «Увеличение ёмкости образной и жанровой сферы цикла программных фортепианных пьес было сопряжено с поиском новых композиционных решений, которые способствовали единству сочинения» [4, с. 11].

В творчестве А.Г. Рубинштейна принцип объединения пьес в рамках опуса осуществляется по-разному. Помимо столь объемных сборников, как ор. 10 и ор. 93, перу композитора также принадлежат и опусы, которые могут включать несколько небольших пьес, объединённых одной идеей, чаще – одним жанром (Две мелодии ор. 3, Три каприса ор. 21, Три серенады ор. 22, Шесть этюдов для фортепиано ор. 23 и т. д.). Особый интерес с точки зрения объединения, представляют собрания пьес разных жанров, к которым относятся ор. 16, ор. 50, ор. 69, ор. 71. В них композитор обращается к популярным жанрам европейской музыки: ноктюрн, скерцо, баркарола, колыбельная, серенада и др. Среди небольших же программных сборников можно отметить два, весьма необычных – это Акростихи ор. 37 и ор. 114. Каждый из них демонстрирует особенности организации пьес: в одном случае – это собрание пьес одного жанра, в другом – собрание пьес разных жанров, но связанных общей идеей, третий тип строится на объединяющей линии программности.

Л.З. Корабельникова осуществляет систематизацию фортепианных композиций Рубинштейна, в основу которой положены:

- общность жанра (Три серенады, ор. 22, Шесть прелюдий, ор. 24; Шесть фуг в свободном стиле с прелюдиями, ор. 53; Шесть этюдов, ор. 81);
- особое жанрово-стилевое задание (Сюита, ор. 38, в которую входят Прелюд, Менуэт, Жига, Сарабанда, Гавот, Пассакалья, Аллеманда, Куранта, Пасспье и Бурре, – большое и перспективное новшество для отечественной музыки!);

- намерение создать психологические портреты, обрисовать внутренние состояния (Шесть пьес, ор. 51 «Меланхолия», «Игривость», «Грезы», «Каприз», «Страсть», «Кокетство»); таким же – по замыслу – альбомом портретов является цикл из 24-х пьес «Каменный остров», ор. 10» [3, с. 120–121]. Л. З. Корабельникова при этом уточняет: «Многие опусы являются не сборниками, не альбомами, но циклами по существу» [3, с. 120].

В трудах по анализу музыкальных произведений приводятся различные определения цикла, на основе которых мы выделяем наиболее существенные позиции, необходимые для понимания данного жанра в творчестве А.Г. Рубинштейна: важно *количество частей*, *степень самостоятельности каждой пьесы*, *принцип их связи между собой, наличие общей художественной идеи*.

Обратившись к не имеющему у А.Г. Рубинштейна обобщающего названия оп. 93, мы отмечаем, что первый критерий о наличии двух и более частей является очевидным – в оп. 93 тетради №2, 3, 6, 7, 8 и 9 содержат две и более пьесы. Второй критерий является более сложным, поскольку вопрос о степени самостоятельности каждой пьесы в каждом случае решается индивидуально. Почти в каждой из названных тетрадей пьесы являются самостоятельными, законченными и цельными по своему замыслу, но в то же время они участвуют в формировании общего образного строя каждой тетради.

При рассмотрении следующего критерия о связи пьес и их общей идее обнаруживается, что здесь возникают тональные отношения, общая художественная задача, а также заложена идея контраста. Так, в тетрадях №2 и №6 при едином жанровом строении (два этюда и две серенады) выявляется и тональная связь (тонико-доминантовое соотношение): в первом случае – d-moll – A-dur, во втором – d-moll – a-moll. В тетради №7 соотношение выглядит как f-moll – As-dur (Новая мелодия и Экспромт). Неслучайным, вероятно, является и соотношение тональностей в тетради №3 – g-moll – E-dur (Думка и Полонез), соотношение столь же далекое, сколь и жанры, объединенные в данной тетради.

Одной из важных составляющих в формировании цикла является проблема контраста. В работе Е.А. Ручьевской «Классическая музыкальная форма» этому уделяется особое внимание. Автор пишет: «Контраст – это прежде всего понятие содержательное, психологическое. Он подразумевает резкое отличие в образном, эмоциональном, характерологическом планах» [8, с. 209]. На наш взгляд, эта позиция применима в ор. 93 к тетради №9, состоящей из двенадцати миниатюр, где каждая пьеса отличается по настроению, теме, содержанию.

Интересно, что объединение пьес в тетради у А.Г. Рубинштейна применяется к ор. 93 и более нигде не встречается. Термин «тетрадь» отсылает в определенной мере к немецкой музыкальной литературе. Обозначение тетради можно встретить у Ф. Мендельсона в «Песнях без слов», которые, как известно, состоят из восьми тетрадей, объединенных по шесть пьес. У немецкого композитора в основе каждой пьесы, как впоследствии и у Рубинштейна, лежит один музыкальный образ или настроение. Некоторые миниатюры Мендельсона носят программный характер, например, «Весенняя песня», «Народная песня», «Похоронный марш» и другие.

Отчетливое проявление в пьесах Рубинштейна черт романтической миниатюры связано в определенной мере и с творчеством Ф. Шуберта,

который в музыкальных моментах ор. 94 и экспромтах ор. 90, ор. 142 создал произведения, отражающие одно настроение, один миг из жизни творца. Сходные черты можно проследить и в тетрадях Рубинштейна, в первую очередь – в ор. 93.

Напомним, в ор. 93, включены 24 пьесы, сгруппированые в девять тетрадей. Они представляют собой следующую последовательность:

Тетр. 1: Баллада (по балладе «Ленора» Г. А. Бюргера). Си-бемоль минор.

Тетр. 2: Большие этюды. №1 ре минор, №2 ля мажор.

Тетр. 3: Думка (соль минор) и Полонез (ми мажор).

Тетр. 4: Баркарола Ля минор. (У А. Г. Рубинштейна баркарола также встречается в опусах 45, 50, 104).

Тетр. 5: Скерцо. Фа мажор.

Тетр. 6: Две русские серенады. Ре минор и ля минор.

Тетр. 7: Новая мелодия (фа-диез минор) и Экспромт (ля-бемоль мажор).

Тетр. 8: Вариации на тему «Янки Дудл». Ми мажор. («Янки Дудл» – Американская национальная песня, в настоящее время носящая патриотический смысл).

Тетр. 9: 12 миниатюр (посвящена Аглае Массар. Луиза Аглая Массар (1827–1887) – французская пианистка, педагог, композитор. Вместе с мужем Ламбером Массаром (1811–1892) дружили с Ф. Листом, Г. Берлиозом и А. Рубинштейном).

В рассматриваемом опусе представлены интересные образные решения: опора на литературную балладу одного из основоположников данного жанра в немецкой литературе – Готфрида Августа Бюргера; использование американской народной песни голландского происхождения «Янки Дудл».

В ор. 93 представлены тетради, содержащие как отдельные пьесы, так и циклы, где представлены от двух до двенадцати пьес.

В тетради включены:

1. Танцевальные жанры – полонез, менуэт, вальс, марш, скерцо.
2. Условно, эпические жанры – Баллада, Думка, Серенада.
3. Жанры, характерные для фортепианной (инструментальной) музыки – этюды, экспромт, вариации, мелодия.

Подобное разнообразие жанров в сборнике характерно как для самого композитора, так и для его современников. Танцевальные жанры у Рубинштейна, такие, например, как мазурка, можно выборочно найти в ор. 71. Эпические жанры многократно встречаются у композитора; выделим, например, балладу Фераморса в опере «Фераморс», три серенады для фортепиано ор. 22. Среди жанров, характерных для инструментальной музыки, наиболее ярко выделяются шесть этюдов для фортепиано ор. 81, фантазия для фортепиано ор. 77, вариации для фортепиано ор. 104.

Общепризнанно, что в области фортепианного исполнительства А.Г. Рубинштейн достиг высочайшего уровня. Большинство его сочинений обладают богато развитой фортепианной фактурой и отличаются виртуозностью – это относится и к рассматриваемому нами опусу 93. Каждое произведение композитора наполнено яркими пассажами, предполагающими высокий уровень пианистического мастерства. Опус 93, будучи написанным Рубинштейном в зрелом периоде творчества, в полной

мере демонстрирует как богатство музыкального языка, так и разносторонность трактовки музыкальных жанров.

Список литературы

1. Баренбойм Л.А. А.Г. Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. В 2-х томах / Л.А. Баренбойм. – Л.: Музгиз, 1957–1962.
2. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К.В. Зенкин. – М.: Юрайт, 1997. – 530 с.
3. Корабельникова Л.З. А. Г. Рубинштейн. История русской музыки: В 10-ти т. Т. 7: 70–80-е годы XIX века / Л.З. Корабельникова. – М.: Музыка, 1994.
4. Лебедева В.В. Цикл программных пьес и прелюдий в русской фортепианной музыке XX века: традиции и новые тенденции: автореф. дис. … канд. искусствоведения / В.В. Лебедева. – М., 2008. – 26 с.
5. Рубинштейн А.Г. Короб мыслей. Афоризмы и мысли / А.Г. Рубинштейн. – М.: СПб. Олма-пресс, 1999. – 316 с.
6. Хопрова Т.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. 1829–1894. Краткий очерк жизни и творчества / Т.А. Хопрова. – Л.: Музгиз, 1963. – 118 с.
7. Ручьевская Е.А. Цикл как жанр и форма / Е.А. Ручьевская // Работы разных лет. В 2-х томах. Том 1. – СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2011. – С. 456–486.
8. Taylor Philip S. Anton Rubinstein: A life in Music, Illinois University Press. 2007. – 340 p.

Мичурина Юлия Дмитриевна
студентка
Бушуева Любовь Ивановна
заслуженный работник культуры Чувашской Республики,
канд. искусствоведения, доцент

БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры и искусств»
Министерства культуры, по делам национальностей
и архивного дела Чувашской Республики
г. Чебоксары, Чувашская Республика

ДЭВИД ФОСТЕР И ЕГО ПЕСНЯ “STAND UP FOR LOVE” (ВСТАНЬ ЗА ЛЮБОВЬ): МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Аннотация*: в статье прослеживается история создания сингла «Stand Up for Love» (Встань за любовь), известного в мире как Гимн Всемирного Дня защиты детей 2005 г. Для его автора – знаменитого канадского певца и пианиста Дэвида Фостера это произведение имело весьма значимую роль, как в биографическом, так и творческом плане. Анализируются особенности поэтического текста, выявляются характерные музыкально-стилистические черты, повлиявшие на музыкально-художественный образ и обусловившие общечеловеческое звучание данного сочинения.*

Ключевые слова*: эстрадный репертуар, музыкальный анализ, музыкально-художественный образ, Destiny’s Child, эстрадная песня.*

Дэвид Фостер – знаменитый канадский певец и пианист, один из самых успешных продюсеров в истории поп-музыки. На его счету 16 наград «Грэмми», из них три – в номинации «Лучший продюсер года». Его творческий путь, весьма насыщенный и тернистый, ознаменован появлением многих талантливых произведений. Благодаря творческому и му-

зыкальному вкладу композитора мы наслаждаемся его саундтреками к кинофильмам, прекрасными песнями, созданными для Уитни Хьюстон, Натали Коул Селин Дион. Он также записывал суперхиты для Мэрайи Кэри «Heartbreaker» (Сердцеедка), Тони Брэкстон «Un-Break My Heart» (Не разбивай моё сердце) и Мадонны «You'll See» (Вот увидишь). Вместе с Бэйбифейсом написал песню «The Power of the Dream» (Сила мечты), которую на открытии Олимпийских игр в Атланте исполнила Селин Дион. Также Д. Фостер в 2005 г. работал с группой «Destiny's Child», благодаря его песне «Stand up for love» (Встань за любовь) группа стала знаменитой.

Destiny's Child (сокращённо DC) – американская женская R'n'B и хип-хоп-группа. Появившись как квартет, в конечном счёте она стала трио в составе Бейонсе, Келли Роуленд и Мишель Уильямс. На счету Destiny's Child четыре сингла, достигших вершины хит-парада Billboard Hot 100. Согласно данным Американской ассоциации звукозаписывающих компаний, в США было продано свыше 100 млн записей Destiny's Child, а по версии World Music Awards они стали самой популярной и успешной женской группой всех времён. Объединившись в 1990 году в Хьюстоне, штат Техас, участницы Destiny's Child начали свою музыкальную деятельность ещё будучи подростками. После многих лет упорной работы они подписали соглашение с Columbia Records. Хотя группа страдала от потрясений, это не стало препятствием для их дальнейшего успеха. Они переросли в настоящий феномен поп-культуры, став одной из самых успешных групп. Destiny's Child начали выступать, открывая концерты таких поп-певиц, как Бритни Спирс и Кристина Агилера. Группа записала и тему для фильма «Ангелы Чарли». 25 октября 2005 года группа выпустила альбом с подборкой своих хитов. Подборка включает в себя такие хиты, как «Independent Women Part I» (Независимые женщины Часть I), «Say My Name» (Скажи мое имя) и «Bootylicious» (Добыча). В альбом вошли и три новые песни, в том числе «Stand Up for Love» (Встань за любовь) и песня Бейонсе «Check on It» (Проверь это), ставшая саундтреком к фильму «Розовая пантера». Последним телевыступлением Destiny's Child стал выход на Игре Всех Звёзд NBA 2006 19 февраля в Хьюстоне, штат Техас. 28 марта 2006 года Destiny's Child были увековечены на голливудской «Аллее славы» [4].

Сингл «Stand Up for Love» (Встань за любовь) был выпущен на лейбле Columbia Records в 2005 году. Произведение было настолько удачным, что его выбрали гимном к Всемирному Дню защиты детей: ежегодному мероприятию, направленному на сбор средств для нуждающихся детей. Для Д. Фостера это произведение играет невероятно значимую и большую роль в его биографии и становлении как композитора. Благодаря «Stand up for love» и последующим большим материальным сборам он смог создать свой собственный «Фонд Д. Фостера», поддерживающий детей, нуждающихся в медицинской трансплантации. На церемонии награды Juno Awards 2019 года – канадского аналога Гремми, основной музыкальной премии, ежегодно вручаемой с 1970 года, Д. Фостер получил гуманитарную премию года. Благодаря поддержке благотворительных организаций и из своих собственных средств его фонд предоставлял деньги

благотворительным организациям и семьям из Канады, нуждающимся в спасательных трансплантатах.

Произведение «Stand up for love» Д. Фостера относится к жанру соул (от английского soul – «душа») афроамериканского происхождения, возникшему в южных штатах Америки в 1950-е годы, на основе ритм-энд-блюза (на англ. ритма и блюза). Соул стал популярным во всём мире, оказав непосредственное влияние на рок-музыку и музыку Африки. Броские ритмы, подчёркнутые хлопками в ладоши и произвольными движениями тела, являются его важнейшей чертой. В стиле иногда используются импровизационные дополнения и вспомогательные звуки. Родственными жанрами соул являются соул-блюз, соул- джаз, кантри- соул, нео-соул.

Через поэтический текст произведения можно почувствовать глубину переживаний композитора, его боль за тех людей, на долю которых выпали не легкие, порой тяжелые жизненные ситуации. В такие моменты трудно справиться без психологической поддержки близких людей, а также людей, которым не безразлична судьба человека. Автор верит, что пока он живет и может помогать этим людям, рано или поздно он увидит конец безвыходности и страданиям. Все эти идеи заключены в поэтическом тексте запева. В припеве звучит мольба о помощи. В некотором смысле ее можно назвать призывом к благотворительности, к тому, чтобы люди были более благосклонны друг к другу, протягивали руку помощи тем, кто в этом нуждается. И тогда, считает автор, мы спасём множество ни в чём не повинных душ.

Во втором куплете Д. Фостер дарует некую надежду на то, что есть множество добрых, любящих, понимающих людей, которые неравнодушно относятся к жизням других. Один из самых ярких фрагментов – это кульминационная часть произведения. В ней все более нарастающие, восторженные музыкальные линии сочетаются с торжественным звучанием, отражающим образы победы людей над тяжёлой болезнью, или жизненными ситуациями. В этой части композитор старается передать, что конец страданиям наступит совсем скоро. Если встанет один человек, то остальные последуют за ним. Главное, что начало уже положено, и объединившись, мы сможем стать счастливее. Вместе с музыкальной составляющей это звучит как лозунг.

Таким образом, текст песни имеет общечеловеческое значение, которое можно подчеркнуть цитатой Д. И. Писарева: «Поэт смотрит глубоко на жизнь и в каждом ее явлении видит общечеловеческую сторону, которая затронет за живое всякое сердце и будет понятно всякому времени» [1, с. 391].

«Stand up for love» написано в простой двухчастной форме, распадающейся на два родственных по своему тематическому содержанию раздела, каждый из которых представляет собой период. Эта форма относится к так называемой «песенной форме», которая, по определению И. В. Способина, «обычно принадлежит к числу мелких. Это один период, двух или трёхчастная форма» [2, с. 288]. Существует две разновидности простой двухчастной формы: с репризой и без. Наше произведение относится к безрепризной разновидности.

Произведение начинается с небольшого четырёхтактного инструментального вступления. Этот раздел, предшествующий вокальной теме, подготавливает ее характер, ее интонации. Во вступлении встречается гармоническая последовательность аккордов T5/3, S6/4 с плавным разрешением

в T5/3, во втором такте II_2 с разрешением в тоническое трезвучие, далее в третьем такте следует аккорд VI ступени, в четвёртом такте звучит секстаккорд DD, затем идёт D_9 с квартой. Благодаря такому разнообразию, вступление отличается колоритностью и вместе с тем оно функционально устойчиво, так как в нём дан полный гармонический оборот T-S-D-T. Оно очень лирично, эмоционально, нежно и кристально-прозрачно.

Затем следует первый куплет, представляющий собой период из двух предложений. Первое предложение близко к вступлению в интонационно- гармоническом отношении. Первые четыре такта совершенно точно его повторяют, но уже с добавлением партии вокала. Далее, во второй фразе, происходит отклонение в тональность *в-moll* (си бемоль минор), а затем, уже втором предложении следует ярко выраженное отклонение в *f-moll* (фа минор). Отклонение осуществляется с помощью не только основных трезвучий лада, но и аккордов других ступеней, некоторые из которых более усложнены по структуре: T53, D, S7, III_6, S_6 с пониженной квинтой. Возвращаясь к основной тональности, композитор также использует большой спектр разнообразных аккордов.

При этом звучание не теряет впечатления прозрачности, но обращение к минорным краскам напрямую объяснимо с содержанием поэтического текста. В нем говорится о «смутных временах», об одиночестве (и каждый ребенок/Который тянется к кому-то за поддержкой/В какой-то момент остается один), о том, что «Исчезает ещё одна душа». Но, несмотря ни на какие трудности, надежда всегда жива в душе каждого.

Припев звучит жизнеутверждающе, светло. Его мелодическая линия охватывает более высокий регистр. В припеве нет минорных созвучий, они как бы звучат подтекстом, но нигде не появляются явно. Также в припеве нет такого разнообразия тональностей, которое встречалось в запеве. Тут практически везде звучит *As-dur* (Ля-бемоль мажор), или же звук *As* составляет основу баса. По гармонии припев ясен, в нем, как и во вступлении, обыгрывается полный гармонический оборот: T-S-D-T.

Второй куплет мелодически, ритмически и гармонически полностью повторяет первый. Небольшие изменения происходят в вокальной партии. Она становится более свободной, импровизационной. Но это не отражено в нотном тексте, и исполнители обычно сами вносят от себя дополнения. Вокальная импровизация складывается из мелодических компонентов, чередования интервалов, заложенных в мелодии, которые ритмически разнообразны. В данном произведении мелодику отличает особый склад. Его природа – это речитатив, и декламация. Речитатив – вокальная музыкальная форма, не выдержанная в строгой метрической сетке. Воспроизводит ритмический и интонационный рисунок естественной речи. Декламация – способ музыкального воплощения словесной речи: восходящие и нисходящие ходы вокальной мелодии. Поэтому это произведение сопровождается особой ритмикой, с разнообразием самых разных длительностей, в том числе и таких, как синкопа и шестнадцатые паузы.

Сразу после припева во втором куплете следует раздел из 5 тактов. По сравнению с остальными разделами он более неустойчив, более напряжён по гармониям, хотя звучит также ярко и насыщенно. Эту часть можно назвать переломной, началом некой победы над страданиями и тяжёлыми недугами

людей: (И я верю, что в своей жизни увижу / Как уйдёт отчаяние и отступит боль / Если мы все сплотимся / То никто не останется позади один).

После кульминации повторяется вторая фраза из куплета. А затем возвращается припев, но уже с тональным сдвигом на полтона вверх. Он создаёт ощущение финала, завершения, кульминации. Торжественный настрой в самом конце песни в последних четырёх тактов, вновь возвращает нас к начальному состоянию спокойствия, умиротворённости, тишины. Произведение заканчивается многозначительным piano.

Песня Д. Фостера «Stand up for love» достаточно сложна – как в исполнительском плане, так и в педагогическом. Работа над ней способствует раскрытию исполнителя с эмоциональной и с технической стороны, а также как преподавателя, с профессиональной точки зрения.

Список литературы

1. Писарев Д.И. Критика / Д.И. Писарев. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 420 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=275098 (дата обращения: 19.06.2021).

2. Способин И.В. Музыкальная форма: учебник / И.В. Способин. – 8-е изд., стер. – СПб.: Планета музыки, 2020. – 404 с.

3. David Foster on success strategy Стратегия успеха // Дмитрий Дибров (официальный аккаунт на YouTube) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=h_iIMftKI-c&list=PLC4NjlPBg7SmitOZ8F kIUn51iBMkth0al&index=9 (дата обращения: 23.04.2021).

4. Kaufman, G. Destiny's Child's Long Road To Fame (The Song Isn't Called 'Survivor' For Nothing) / Gil Kaufman. – 13.06.2005 // MTV News. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.mtv.com/news/1504044/destinys-childs-long-road-to-fame-the-song-isnt-called-survivor-for-nothing/ (дата обращения: 08.02.2021).

Молчанов Андрей Сергеевич
канд. искусствоведения, заведующий кафедрой
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная
консерватория им. М.И. Глинки»
г. Новосибирск, Новосибирская область

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ И ТЕМАТИЗМА В КОНЦЕРТНОЙ ФАНТАЗИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Аннотация*: в статье рассматриваются особенности структурной организации и тематизма одного из интереснейших, но менее известных широкому кругу исследователей произведения «Концертной фантазии» для фортепиано с оркестром П.И. Чайковского. В ходе анализа автором статьи обнаруживаются необычные композиционные решение как на уровне формы целого (двухчастный цикл), так и внутри частей. В первой части Quasi rondo, содержащей в своей основе народно-жанровый песенно-танцевальный тематизм, отмечается сочетание принципов сонатной и сложной-трехчастной форм с характерным использованием признаков концертного жанра. Вторая часть «Контрасты» отражает уникальный синтез рассредоточенных вариаций и сонатной формы без раз-*

работки в сочетании элегической и народной, плясовой тем, а в композиционном плане объединяет признаки медленной части и быстрого финала традиционного трехчастного цикла. В результате Чайковскому удается создать очень самобытное, не похожее на другие опусы современников концертное произведение, в котором угадываются предпосылки будущего развития музыки, а в частности, признаки кадровой драматургии, усиление контрастной полифонии, полиструктурность композиции.

***Ключевые слова**: русская фортепианная музыка, П.И. Чайковский, фортепианный концерт, оркестровая сюита, смешанные формы, полиструктурность, полижанровость.*

Концертная фантазия для фортепиано с оркестром ор.56 относится к числу редко исполняемых произведений П.И. Чайковского. Впервые прозвучавшая в Москве в феврале 1865 года в десятом симфоническом собрании Русского музыкального общества в интерпретации С.И. Танеева, впоследствии фантазия пережила довольно длинную полосу забвения, и только во второй половине XX века интерес к этому сочинению начал возрождаться. К Концертной фантазии периодически обращались такие известные пианисты как Татьяна Николаева, Игорь Жуков, Питер Донохоу, Барри Дуглас, Елизавета Леонская и др. Новую жизнь вдохнул в Фантазию Михаил Плетнев в 1990-е годы, записав ее вместе с филармоническим оркестром под управлением Владимира Федосеева. Следует также отметить большую исследовательскую и творческую работу пианиста Андрея Хотеева, записавшего все произведения Чайковского для фортепиано с оркестром в аутентичных авторских редакциях.

Несмотря на свою извилистую судьбу, это сочинение Чайковского продолжает в настоящее время сохранять устойчивый интерес к себе со стороны музыкантов, раскрываясь от исполнения к исполнению новыми гранями, которые современники в силу объективных и субъективных причин распознать не смогли. А. Хотеев отмечает: «До сих пор недостаточно осознан тот факт, что Чайковский совершил подлинную революцию в жанре русского фортепианного концерта. Суть ее заключается в создании своего рода «Симфонии-концерта», в котором фортепиано и оркестр в развертывании формы оказываются абсолютно равноценны» [2, с. 140]. Добавим, что этот неоспоримый факт освоения в отечественной музыке XIX века принципов симфонического развития в разных жанрах, у Чайковского дополнялся еще и оригинальными композиционными решениями в построении развернутой концертной формы, а также яркостью тематического материала и новыми подходами в работе с ним, приводившим порой к ярким художественным открытиям. В данном отношении Концертная фантазия представляет собой нечто неповторимое и цельное – сочинение, в котором в вопросах композиционной организации и работы с тематизмом Чайковский продвинулся намного дальше, чем в предшествующих ей Первом и Втором фортепианных концертах. И именно этими обстоятельствами обусловлен наш исследовательский интерес к этому сочинению сегодня.

Итак, Концертная фантазия создавалась в течение весны и лета 1884 года. Причем замысел и форма будущего сочинения были найдены не сразу и постепенно менялись, что отражено в переписке этого периода. Сначала Чайковский упоминает о пьесе под названием «Контрасты» как

первой части будущей сюиты, но позднее в письме к Н.Ф. фон-Мекк от 16 июля 1884 года отмечает «… Я принялся за новое сочинение, а именно за концерт для фортепиано» [3, с. 284]. Тем самым его замысел обретает вполне определенные очертания. В письме к С.И. Танееву от 30 июня 1884 г. Чайковский пишет: «Кроме того, у меня проектируется концертная пьеса для фортепиано в двух частях. Не знаю только, успею ли летом с ней что-нибудь сделать. А хорошо было бы, если бы Вы в этом сезоне ее сыграли» [4, с. 108]. Таким образом, композитор очевидно задумывался уже и о конкретном исполнителе (солисте) произведения, намереваясь наделить будущее сочинение необходимыми качествами концертности.

С другой стороны, как раз в это время Чайковского интересовали и другие возможности построение крупной формы. Как пишет А. Альшванг: «В течение длительного периода, между окончанием фортепианной сонаты (1879) и Пятой симфонией (окончена в 1888 году) Чайковский не писал произведения в сонатной циклической форме, если не считать Второго концерта. Преобладают сюиты, встречаются рондо и произведения рапсодического склада…Проявляется… тяга к экстенсивности, к отражению эмпирической действительности в многообразии ее проявлений. Поэтому формы становятся менее крепкими в отношении связующих элементов; основным движущим принципом служит чередование» [1, с.472]. Однако Чайковский видел в этом определенный положительный момент. В своем дневнике по поводу формы сюиты композитор отмечал: «<Эта> форма с некоторых пор сделалась для меня особенно симпатичной вследствие свободы, которую она предоставляет автору не стесняться никакими традициями, условными приемами и установившимися правилами» [4, с. 108].

Отмеченные особенности во многом оказались справедливы по отношению к Концертной фантазии, имевшей в своей основе преимущественно жанровый песенно-танцевальный тематизм, тягу к рондальности и контрастным сопоставлениям материала, стремление воплотить концертно-игровое начало. Интересный факт также состоит в том, что автором была предусмотрена возможность отдельного исполнения первой части сочинения со специально выписанным для этого случая окончанием. В данном смысле Фантазия оказалась близка Третьей оркестровой сюите, над которой композитор работал параллельно и неиспользованный материал которой взял для своего нового фортепианного произведения. Но за всеми этими внешними параметрами в работе с материалом и формой Чайковский не утратил коренное свойство – способность организовать и выстроить процесс симфонического развития, пронизывающий концертно-игровое начало. И в этом синтезе у него смог реализоваться интересный замысел.

Первая часть двухчастной Фантазии называется Quasi rondo и содержит прямой отсыл к этому жанру. В пользу рондальности говорят песенно-танцевальный характер тематизма, достаточно бодрый активный характер изложения с моментами оттеняющего, дополняющего контраста. Но композиция имеет в своей основе далеко не рондо, а сонатную форму, реализованную с наложением других формообразующих принципов. В первой части три крупных раздела. Два крайних (A и A_1) содержат соответственно сонатную экспозицию и репризу с характерным тонально направленным развитием от T к D в первой части и с последующим тональным подчинением в репризе (T-T при главной тональности G-dur). А в центре оказывается не разработка или какой-то отдельный локальный эпизод, а большое развернутое каденционное соло фортепиано, которое и заключает в себе главное своеобразие этой части.

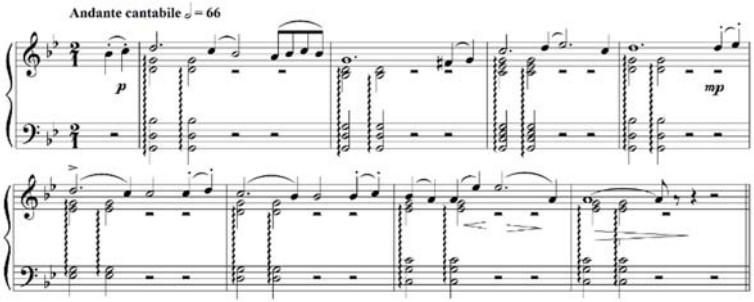
Можно сказать, что это соло является сосредоточием всех тех лучших качеств музыки, что отличает Чайковского, как в техническом, так и в выразительном плане. Первое, что поражает – это масштаб данного высказывания (11 страниц текста в клавире и в среднем около 8 минут звучания), а также те градации и краски, которые смог выявить композитор из простого нисходящего мотива по звукам мажорного трезвучия с прилегающим нижним вспомогательным полутоном.

В музыке чувствуется и хрупкая лирика, и широта, и мощный практически патетический тон высказывания, доходящий к концу до драматизма, и какое-то внутреннее философское размышление, приходящее к спокойному умиротворенному просветлению в конце. Словом, «это своеобразное обращение к человечеству с требованием, просьбой, мольбой научиться любви к Богу, к Природе, к людям, к жизни» [2, с. 140]. И в этом своем обращении средствами только фортепиано композитор достигает невероятного симфонического размаха, явно превосходя ожидания в уровне развития после довольно-таки спокойной жанровой экспозиции. Таким образом, отсутствие разработки как раздела сонатной формы, компенсируется разработочностью самого материала сольной каденции, что поддерживает принципы сонатного развития, несмотря даже на то, что явный контраст этой середины по отношению к крайним частям склоняет форму к крупной трехчастности.

Что же касается технических приемов, то здесь мы можем встретить и характерные для музыки Чайковского восходящие октавные пассажи по всей клавиатуре с передачей из руки в руку, и быстрые всплески мелкими нотами, и проведение мелодической темы в левой руке на фоне фигурации мелких нот в правой, и крупную аккордовую технику, и движение с перебивкой рук, – словом все излюбленные приемы которые он уже использовал ранее и которые войдут впоследствии и в другие его фортепианные произведения.

Еще более интересной с точки зрения композиции представляет вторая часть «Контрасты», вобравшая в себя сразу и признаки медленной части, и быстрого жанрового финала. Идея контрастов для Чайковского реализуются прежде всего в образах, и в сопоставлении разноплановых тем: спокойной лирической, элегичной, и жанровой, плясовой, вакхической. Однако в части есть и другие, дополняющие эти два основных образа темы, а сам процесс развития выстроен так, что темы не просто сопоставляются друг с другом, а постепенно взаимо-интегрируются, образуя уникальный синтез различных формообразующих процессов.

Итак, первая элегическая тема развивается по принципу вариаций на мелодию остинато. Первое проведение (8 тактов в крупном метре 2 целых) дается только у фортепиано соло в контексте арпеджированных аккордов, со второго проведения к фортепиано добавляется солирующая виолончель, образуя дуэт, в котором явно чувствуется повышение экспрессивности звучания (Пример 1). Происходит расширение структуры. Точно в мелодии повторяются только первые 4 такта, а дальше по принципу прорастания добавляется новый восходящий мотив со скачком на тритон, сопровождающийся отклонением в субдоминанту, с продолжением восходящего движения к третьей ступени лада, которая потом перегармонизуется $DDVII_7$, после чего идет спад и плавное завершение темы на тонике.



Прим. 1. *Чайковский П.И. Концертная фантазия. Первая тема второй части тт. 3-10.*

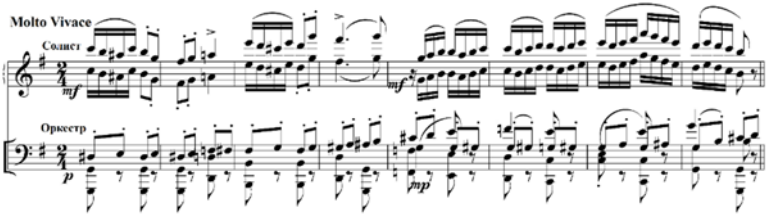
Экспрессивность и насыщенность первого образа Чайковский разбавляет введением новой дополнительной темы в параллельном мажоре (B-dur тт. 25–32). Она строится на коротких покачивающихся терцовых мотивах скрипок со вспомогательным подголоском валторны и добавленной в процессе изложения флейтой в верхнюю октаву. По характеру она напоминает мягкое звучание второй побочной темы из Первого фортепианного концерта, которую Чайковский также ввел для оттенения контраста. Изложение мажорной темы здесь приводит к быстрой прорывной модуляции в G-dur с намеком на дальнейшее приподнятое более открытое развитие этого образа. Однако в данном месте композитор не развивает эти тенденции, а переводит звучание в связку и возвращает движение в минор к первой теме.

Ее второе проведение заметно обогащено вариационностью. Мелодия и аккорды теперь переходят к оркестру. Тема излагается у деревянных духовых на фоне пиццикато струнных, а фортепиано играет восходящие гаммообразные пассажи в пределах 2-х – 3-х октав с заметной тенденцией ускорения движения к концу каждого такта, которое достигается за счет принципа диминуции.

Следующее проведение переводит мелодию к скрипкам и альтам в октаву, а фортепиано усиливает фигурационное движение шестнадцатыми по всей клавиатуре. Наступает момент прорастания, и вот здесь возникает неожиданный поворот. Восходящее движение размыкается в прерванный оборот на квартсекстаккорде As-dur: слышаться удары бубна, появляется ускоренный темпоритм и простой метр 2/4, происходит первое вторжение плясового мотива нового раздела (подобно быстрому переключению на новый план). Однако оно оказывается кратковременным (всего 4 такта), композитор опять возвращает звучание к элегической теме, начиная с той точки, с которой оно прервалось. Но несколько ее мотивов сменяет новое размыкание (на это раз в f-moll) с повторным кратковременным вторжением плясового образа. За ним следом идет возвращение к первой теме с кульминацией и переходом в G-dur (тональности нового раздела), где уже под ритм вновь появившегося бубна осуществляется окончательный переход к новому контрастному плясовому разделу (Раздел *C* в общей схеме см. Рисунок 1).

Он строится по принципу сонатной экспозиции и использует прием взаимного перекрещивания тематизма. Главная партия (G-dur) плясового характера организована в простой трехчастной форме с дина-

мизированной репризой, приводящей к расширению структуры и отклонению в доминанту (16+20+25 тактов соответственно по разделам. Пример 2). Связующий раздел начинается с нового мотива с форшлагами у фортепиано, который излагается остинато, перемежаясь краткими вставками темы главной партии. Однако позднее его тональная принадлежность к доминантовой тональности теряется, образуя цепочку нисходящих секвенций с последующей передачи оркестру (D-C-h-a). Затем нисходящее направление мелодии этого плясового форшлагового мотива меняется на восходящее, также образуя цепь секвенций, в которую вторгается новый мелодический мотив лирического склада, строящийся на секундовом опевании в пределах терции. И он также излагается неустойчиво (секвенционно). Первый раз по тональностям C-G, второй Es-B.



Прим. 2. *Чайковский П.И. Концертная фантазия. Ч.-II. Тема главной партии второго раздела тт. 89-96.*

Третье проведение данного мелодического мотива приводит к прорастанию в лирическую побочную партию, строящуюся на секвенционном перемещении секундового мотива в объеме терции (H-Fis; H-A; D-A; D-A). Движение организовано постепенно, с характерными перекличками солиста и оркестра, дроблением мотивов и общей гармонической направленности развития к тональности доминанты, которая утверждается в заключительной партии (Vivacissimo). Возвращается бурное стремительное движении в сопоставлении аккордового и пассажного материала по принципу мажора-минора (D-dur-B-dur) с остановкой на тонике D-dur.

Но за экспозицией, разработка не наступает. Через связку (звук «ре») в третьем крупном разделе формы вновь продолжаются вариации первой темы g-moll. На этот раз проведение начинает оркестр, солирует валторна, а контрапункт к ней образует фигурация первых скрипок с поддержкой pizzicato других струнных. Новым штрихом изложения является более оживленный темп (Allegro moderato) и сохранившейся метр от предыдущего раздела 2/4 (а не две целых, как это было в начале части). Прояснение эти штрихи получают уже в следующем проведении темы, которое поручено деревянным духовым инструментам. Это проведение усилено контрапунктом фортепианной партии, в которой развивается минорный вариант плясовой темы главной партии из предыдущего раздела части. То есть, с этого момента плясовой образ проникает в сущность элегического, и в некоторой степени окрашивается его тонами (в частности, минорным ладом). Однако постепенно звучание все больше динамизируется и ускоряется, вновь по принципу прорастания и размыкания на доминанте G-dur.

Следом вариантно повторяется второй крупный раздел формы (C_1). Однако его проведение усечено и начинается сразу со связующей партии,

очевидно в связи с тем, что тема главной партии была задействована только что до этого. В целом логика развития сонатной репризы здесь сохраняется, так как материал проходит те же этапы развития и в тех же масштабных пропорциях, меняя только тональности. Связующий раздел отталкивается от G-dur, а секвенционное движение связующей партии строится соответственно в G-F-e-s-d, лирический мотив побочной вступает сначала в паре секвенционных проведений F-C, а затем формирует полное репризное проведение темы (E-H; E-D; G-D; G-D). В заключительной партии происходит утверждение главной тональности через мажоро-минорное сопоставление трезвучий G-Es.

Однако, это еще не финал. Материал части не был бы полностью исчерпан, если бы не повторилась вторая мажорная тема (*B*) из первого раздела. В короткой малотерцовой связке (g-a-b) звучание как будто бы снова возвращается к соль-минору. Но далее Чайковский делает ладовую подмену на одноименный мажор и сразу дает репризу темы *B* в главной тональности, которая теперь звучит устойчиво и светло. Таким образом, драматургически первая элегическая тема окончательно изживает себя, герою удается преодолеть внутренние противоречия, наполниться жизненной силой, что подтверждает следующая после Grande pause бравурная блестящая кода. Ее начало пробрасывает интонационную арку к первой части цикла, так как здесь повторяется нисходящая тирата к органному пункту «соль», которым и открывалась Фантазия. А далее пассажный активный материал стремительно набирает энергетику и приводит к утверждению устойчивого гармоничного светлого начала.

Таким образом, во второй части сочинения оказался реализован интересный синтезированный процесс объединения медленной и быстрой частей цикла, в котором чудесным образом переплелись жизненные контрасты, воплощенные на драматургическом, тематическом и структурном уровнях. Это потребовало от Чайковского неординарности композиционного решения произведения, по сути организации смешанной формы. Ее основные компоненты образованы рассредоточенными вариациями и сонатной формой без разработки, а чередование крупных разделов добавляет признаки двойной трехчастной структуры и рефренной формы, генетически связанной с рондо. Обобщенно это можно выразить в следующей схеме:

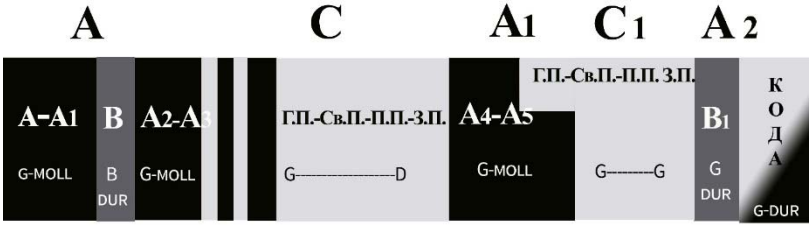


Рис. 1. *Композиционная схема второй части Концертной фантазии для фортепиано с оркестром П.И. Чайковского*

Контрастно соотнесенные жанровые образы и тематический материал свидетельствуют в пользу оригинальности, самобытности композиторского решения и демонстрируют уникальность трактовки этого, по сути, четвертого фортепианного концерта композитора (Концерта-фантазии), отличающегося чертами полижанровости. В нем мы также замечаем

ростки будущего. Многократное сопоставление разного по характеру тематического материала на близком расстоянии может расцениваться как предтеча кадровой драматургии, сочетание различных формообразующих принципов внутри каждой из частей свидетельствует в пользу принципа полиструктурности, также заслуживает внимание контрастная полифония тем. Использование в названии второй части такого образа как «Контрасты» скорее выражает присущую особенность уже для музыке будущего столетия (характерно, что так назовет III финальную часть своего Второго фортепианного концерта Родион Щедрин).

В итоге, остаётся только выразить солидарность с мнением пианиста и исследователя Андрея Хотеева, писавшего о Фантазии: «Я не могу вспомнить ни одного примера не только концерта, но даже симфонии, где таким же образом были бы сплавлены воедино медленная и быстрая части… Я лично считаю Фантазию несомненным шедевром, достойным того, чтобы он звучал и звучал по-разному. Это наиболее экспериментальное в отношении формы сочинение Чайковского в концертном жанре, в определенном смысле предсказывающее пути симфонизма в XX веке» [2. с. 141].

Список литературы

1. Альшванг А.А. П.И. Чайковский / А.А. Альшванг. – М.: Музыка, 1970. – 816 с.
2. Хотеев А.И. К истории создания фортепианных концертов Чайковского / А.И. Хотеев // Музыкальная академия. – 2003. – №3. – С. 138–145.
3. Чайковский П.И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк: в 3 т. / П.И. Чайковский; редакция и примечания В.А. Жданова и Н.Т. Жегина. – М.; Ленинград: Academia. 1935–1936. – Т. 3: 1882–1890. – 1936. – 682 с.
4. Чайковский П.И. Танеева С.И. Письма / сост. и ред. В.А. Жданов. – М.: Госкультпросветиздат, 1951. – 558 с.

Новикова Марина Михайловна
Почетный работник высшего профессионального образования
Российской Федерации, канд. культурологии,
доцент Российская академия образования (РАО), доцент
ФГБОУ ВО «Нижневартовский государственный университет»
г. Нижневартовск, Ханты-Мансийский АО – Югра

DOI 10.31483/r-99786

ИСКУССТВО КАК ШИФР ТРАНСЦЕНДЕНЦИИ

Аннотация*: статья посвящена проблемам художественного творчества конца XX – начала XXI вв., определению его роли в современной культуре. В статье анализируются культурологические, искусствоведческие и эстетические концепции современного искусства.*

Ключевые слова*: современное искусство, художественное творчество, эстетика, культурология, искусствоведение, живопись, графика, скульптура, художественное пространство.*

Современное искусство переживает небывалый подъем. Как бы мы ни оценивали те или иные художественные сюрпризы современности, но сам факт активизации художественно-творческой деятельности (проявляющийся практически во всех сферах художественного творчества) говорит о многом. Вопрос в том именно и состоит, как относиться, какими критериями измерять достоинства (или их отсутствие?) современных произведений.

Традиционно в обыденном представлении искусство остается отражающим, вторичным явлением по отношению к действительности. Однако среди специалистов (как теоретиков искусства, так и самих художников) данная точка зрения уже давно утратила актуальность. В особенности это касается взглядов современных эстетиков и культурологов. Дело в том, что искусство по сути своей есть наиболее тонкий слой культуры, его «продукт» доступен и очевиден (в особенности в условиях массовой культуры, массового потребления культурных ценностей). С другой стороны, искусство – стержневой (ментальный) элемент культуры, содержащий в себе и ее прошлое, и ее настоящее, и будущее.

В оценках и определениях состояния современной культуры наиболее часто акцентируется внимание на выявлении показателей кризиса, усталости, исчерпанности, общего упадка. Вместе с тем, жизнь продолжается, происходят события, и человечество мечтает о будущем, о бесконечности этой жизни. Примечательно, что в большей степени молодежь не желает принимать печальные прогнозы, не соглашается со своей «потерянностью», «никчемностью», «бездуховностью» и т. д. Отсюда – протест, нигилизм, ирония, фиглярство, обнаженность душ и тел, нервность. Возможно, современный конфликт поколений («отцы и дети» – вечная проблема) чем-то отличен, и происходит действительно что-то знаменательное? Пожалуй, иначе, как смена эпох, наше время и не назовешь. Происходят мощные культурные преобразования (может, рождается новая эра?). Диалог, взаимодействие, взаимопроникновение культур, обмен культурными ценностями, освоение мирового культурного наследия, но также и противостояние культурных миров, вандализм – таковы тенденции современной культуры.

Что же касается современного искусства, то, по определению В.Б. Мириманова, идея какого бы то ни было порядка представляется несостоятельной, а художественное пространство ассоциируется, скорее, с идеей нарастающего хаоса [4, с. 11]. Исходя из современного состояния искусства, на его взгляд, воссоздать генератор гармонии так же сложно, как восстановить неизвестный взорванный объект. Таким образом, получается, что современная художественная деятельность в некотором смысле возникает и действует как антитеза тому, что называлось искусством и что всегда служило средством борьбы с хаосом в человеке и человеческом обществе. «Когда мы говорим о том, что границы, отделяющие искусство от неискусства, сегодня размыты, – утверждает Мириманов, – это означает, что мы имеем дело с *лишенным структуры пространством.* Исчезла – не только в физическом, но и теоретическом плане – граница, отделяющая художественное творчество от нехудожественного нетворчества, – собственно изобразительное искусство от различных форм игровой, изобретательской, технической, эротической, вплоть до коммерческой рекламной деятельности, а также от явлений, по сути своей маргинальных, сочетающих элементы тех и других с такими, которые сохраняют все признаки изобразительного искусства: станковой живописи, графики, скульптуры» [4, с. 12].

Находясь на выставке современного искусства, надо быть готовым к тому, что скульптура окажется механизмом, мебелью или живым существом, а то, что выглядит как мебель или живое существо, – скульптурой. Возникает сомнение в самоидентичности художника, его авторском присутствии (индивидуальной манере), когда произведение представляет

собой рисунок, абсолютно точно имитирующий манеру Буше, или неотличимый практически от черно-белой фотографии, или с прямым отпечатком, оттиском натурального предмета. В таком случае возникают вопросы: где проходит та грань, отделяющая природное от культурного, что превращает отпечаток в изображение, какие аспекты изображения определяют его стилистические особенности? Мириманов, как и другие теоретики современного искусства, связывает эти вопросы с безусловными универсалиями изобразительной деятельности – ее праосновой.

За многовековую историю своего развития искусство усложнялось, появлялись новые виды, сменялись стили, образы, но все же оставались неизменными основные его функции. Синкретизм сменила автономность видов искусств, в каждом со временем сформировались определенные традиции и свой специфический язык, художественные приемы. Каждая эпоха (как и каждый народ) вырабатывала свои эстетические принципы, что влияло на актуализацию того или иного вида искусства [2, с. 282–287]. В XX веке, наряду с наличием художественной доминанты (музыка), появлением новых видов (кино, телевидение, компьютерная графика и др.), тенденцией синтеза искусств, все же сохранились и прежние формы, традиции.

Так, на взгляд отечественных искусствоведов, мнение о том, что живопись сегодня является анахронизмом преждевременен и ошибочен. «Живопись это процесс, мир открытых возможностей – остановленных мгновений, явления вожделенных образов, приключений, конфронтации, размышлений, освобождения от избыточности, восполнения недостаточности, это акт самоутверждения и прямая проекция интуиции, демонстрация мастерства и возможность открытий. Особенно хорошо это знают те, кому посчастливилось, войдя в мир живописи с черного хода, не имея профессиональных знаний, взяв в руки кисть, реализовать эту возможность интерпретировать и создавать» [4, с. 20].

Сегодня живопись занимает первое место на выставках и постоянных экспозициях многочисленных центров современного искусства. Жизни этого «самого чувственного из всех видов письменности» ничто не угрожает [1, с. 178–185]. Она существует в традиционном виде и продолжает генерировать новые феномены. Например, граффити – всевозможные эмблемы, рисунки, автографы, которые сегодня покрывают стены домов, постаменты исторических памятников, потолки и кресла в поездах и вагонах метро. Специфический вид изобразительной деятельности последних десятилетий XX века, как отмечает Мириманов, совмещает экспрессию жестикуляционной живописи и лаконичность знака. Простота этого способа самоутверждения делает его привлекательным для молодежи из городских низов. Как правило, эти росчерки, с добавлением рисунка или без него, напоминающие своей стилистикой комиксы, банальны, но иногда встречаются необычные сюжеты, образы и стилистика.

Авангардистские поиски остаются доминирующей тенденцией в искусстве наших дней. Притягательность искусства авангарда в том и состоит, что в нем живы разрушительно-созидательный пафос и энергия обновления. Однако, вопреки анархии, ограниченной только влиянием коммерческого фактора, то, что остается искусством, продолжает выполнять свои уникальные функции. Здесь выговаривается индивидуальное и коллективное бессознательное – являют себя синдромы душевного и

духовного состояния личности и социума. Абстрактное искусство – самый доступный и благородный способ запечатлеть личное бытие, причем, как отмечают художественные критики, в форме наиболее адекватной – подобно факсимильному оттиску. В то же время – это прямая реализация свободы. Деконструкция классического произведения искусства (а это и есть самая главная задача в искусстве авангарда) обнаруживает элементы, способные стать ядром игровой, экспериментально-художественной деятельности, что опять-таки наводит на мысль о связи современного и первобытного искусства.

Однако в современном искусстве рядом с возникающими и исчезающими маргинальными явлениями продолжают существовать в традиционном виде и рисунок, и скульптура, и живопись, и театр. Как и в момент своего появления, изображение остается абсолютным средством моделирования, классификации, интерпретации. Универсальное, порождающее начало – искусство, представляющееся едва ли не бесполезным в контексте научно-индустриальной цивилизации, испытывающее на себе различные разрушительные цивилизационные воздействия, все же сохраняет свои основные функции. Возможно, это самый главный аргумент в защиту его связи с первоосновой (праосновой).

Вот почему современный художник так ироничен, так вызывающе выглядят его произведения. Можно сказать, что в нем говорит что-то древнее, первобытное, что и дает ему право дразнить, эпатировать публику, будоражить воображение. Превращения, которые претерпевает образ человека на протяжении Нового времени, неожиданно завершаются в XX веке появлением пустого тела – муляжа, куклы, манекена. Анализируя эту ситуацию, немецкий философ К. Ясперс с величайшим сожалением отмечал, что в духовной культуре все более укореняются признаки упадка и оскудения. По его мнению, искусство перестает быть шифром трансценденции и становится лишь игрой и удовольствием; наука все меньше служит удовлетворению изначального стремления к знанию, и лишь заботится о своей технической пригодности; философия подменяется школьным обучением или исторической видимостью мудрости, вместо бытия человека в сознании и опасности, вызванных радикальным мышлением. С другой стороны, современность открывает перед человеком почти безграничные возможности и перспективы буквально во всех областях. «Однако эти возможности, – писал Ясперс, – грозят тем, что вследствие *все более далеко идущих предпосылок,* они *уничтожат друг друга;* новые поколения молодежи больше не усваивают достигнутого; создается впечатление, что люди не способны постигнуть то, что дано прошлым». Человек становится все более оторванным от традиции действительной жизни и замыкается на самом себе. Всей его деятельности сопутствует случайность, в которой он не движется вперед, а лишь растрачивает себя. Ясперс был крайне озабочен тем, что «в *искусстве* может исчезнуть не только дисциплинирующее, но и содержательное ремесленное образование; в *науке* – опирающееся на смысл целого обучение в области знания и исследования; в *философии* – передающаяся от лица к лицу традиция веры», а вместо всего этого укоренятся «традиция технической рутины, умения и форм, усвоение точных методов и, наконец, ни к чему не обязывающая болтовня» [6, с. 365–366].

Модификации художественного процесса, в частности стилистические мутации, в прошлом были связаны с трансформацией картины мира, поскольку искусство – это объективация представления – форма существования картины мира. Художественный процесс попеременно определяет и отражает эти превращения. Нельзя ответить однозначно на вопрос, что здесь первично – структура представлений (ментальность), порождающая именно такую картину мира, или образы, овладевающие воображением и организующие соответствующую ментальную структуру.

На первый взгляд, состояние современного искусства свидетельствует об отсутствии какой бы то ни было доминанты. Если, начиная с импрессионизма и кончая кубизмом, размывается понятие «живопись», то после дада и футуризма нельзя определить границы художественного пространства. Уже при первом приближении обнаруживается гетерогенный характер того, что сегодня обозначается понятием искусство. Экспансия жизненных ценностей, разнообразные явления, вторгшиеся особенно массированно в художественное пространство в шестидесятые годы минувшего столетия, делают несостоятельными классические определения искусства. То, что появляется в современном искусстве, представляет собой продукты распада, элементы деконструкции классической изобразительной системы, приобретающие автономный характер и используемые для создания более или менее содержательных визуальных форм игровой деятельности. Другие изначально не связаны с изобразительным искусством. Хепенинг, перформанс, эвент, флюксус и иные разновидности акционизма имеют свою собственную – отличную от изобразительной деятельности – генеалогию. Если взглянуть на экшен-арт с точки зрения происхождения – различимых в прошлом его доисторических корней, то, на взгляд Мириманова, станет очевидным, что эта форма игровой деятельности восходит к ритуальным, обрядовым действиям. Магия, колдовство, танец и т. п. имеют не менее почтенный возраст, чем изготовление графических, живописных, скульптурных образов и знаков. Сегодня визуально-игровое начало, когда-то давшее жизнь всем известным формам культуры, вновь активизировалось. В данном случае, возможно, мы как раз имеем дело с таким явлением, которое могло бы быть сравнимо с первобытными ритуалами, игрой-перевоплощением и, очевидно, что это игра, которая при определенных условиях получает статус художественной деятельности. Условия эти такие, как полагают современные теоретики искусства (В.Б. Мириманов, А.С. Мигунов) [3, 4, 5], которые делают любую вещь произведением искусства посредством помещения предмета, явления в соответствующую ситуацию (Реди-мейд): в одном случае это выставочный зал, в другом – страница журнала, представляющего произведения искусства. Без этого утилитарное остается утилитарным, а игры – играми.

Помимо различных игровых форм, не имеющих ничего общего с изобразительной деятельностью, существует широкий спектр явлений, включающих отдельные изобразительные элементы («Исчезающее искусство», «Утраченный объект», «Саморазрушающееся искусство», «Энвайромент»), акцентирующие сам процесс «творчества». Изобретаются различные способы создания изобразительных форм без непосредственного участия человека. Акцентируется именно момент овеществления. Во всем этом ощущается желание художников освободиться от каких бы то ни

было канонов, традиций, обратиться к самопроизвольному, раскрепощенному выходу чувства, эмоций.

Современные художники часто обращаются к древним образам, персонажам (примером могут служить произведения живописи, кино, литературы), переносимым в наше время, либо отправляя современного человека в далекое прошлое. Тем самым как бы устанавливается связь времен, происходит наложение, сопоставление эпох. Иногда это развлекательные, рассчитанные на массовую аудиторию произведения, но чаще – это глубокие философские работы, полные размышлений о прошлом и будущем человечества.

Список литературы

1. Гадамер Г.-Г. Онемение картины [Текст] / Г.-Г. Гадамер / Актуальность прекрасного / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
2. Кривцун О.А. Актуальный вид искусства в истории культуры [Текст] / О.А. Кривцун / Эстетика. – М.: Аспект Пресс, 1998. – 430 с.
3. Мигунов А.С. Vulgar: Эстетика и искусство во второй половине XX в [Текст] / А.С. Мигунов. – М.: Знание, 1991. – 63 с.
4. Мириманов В.Б. Морфология изображения и стилистический анализ [Текст] / В.Б. Мириманов / Изображение и стиль: Специфика постмодерна. Стилистика 1950–1990-х. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1998. – 80 с.
5. Философия наивности [Текст] / сост. А.С. Мигунов. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – 384 с.
6. Ясперс К. Духовная ситуация времени [Текст] / К. Ясперс // Смысл и назначение истории / Пер. с нем. – 2-е изд. – М.: Республика, 1994. – 527 с.

Радзецкая Ольга Владимировна
д-р искусствоведения, профессор
Академия имени Маймонида
ФГБОУ ВО «Российский государственный
университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»
г. Москва

САМОСТЬ КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ МЕХАНИЗМ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Аннотация*: в статье рассматривается самость как совокупность внутренних характеристик «человека музицирующего», которая создает гармоничный по восприятию облик личности, являющейся неотъемлемой частью гуманитарного пространства. Отсюда возникает необходимость представления базовых элементов понятия «самость» и его последующих музыкальных интерпретаций.*

Ключевые слова*: самость, творчество, музыка, человек, концепция.*

Обращение к проблематике творчества связывается с теоретическим и практическим анализом деятельности «человека музицирующего», с новыми поисковыми системами и универсальными категориями.

Одной из них, непосредственно влияющей на становление и развитие музыкального искусства, является «самость». По определению, «самость – компонент базовых оснований системной целостности «человек». Она по своим сущностным характеристикам и генезису полагает от-

ношение человека к себе и к другим, ко всему другому. Она воспроизводится в самости индивидуума и реализуется в его Я. … самость выступает основанием формирования всех «самоконструктов» (самоотношение, самоопределение и т. д.) развития индивида в онтогенезе, и прежде всего таких основных составляющих онтогенеза, как саморазвитие и самореализация...» [1, с. 225–226].

В этом ракурсе самость воспринимается как объективная доминанта творческого процесса. Подчеркнем, на сегодняшний день, в научной литературе нет однозначного мнения, является ли самость центрирующей категорией. Современные исследования направлены на создание универсальной системы в ее изучении. Отсюда ведут свое происхождение многочисленные дискуссии, представляющие самость как динамично развивающуюся категорию, связанную с понятиями «Я» и «Я-концепция».

В отечественной науке самость позиционируется как «интегральная целостность, «одноличие», «подлинность» индивида, его тождественность самому себе, на основании которой он отличает себя от внешнего мира и от других людей» [2, с. 425]. В продолжение, Я-концепция утверждается как «... относительно устойчивая, в большей или меньшей степени осознанная, переживаемая как неповторимая система представлений индивида о самом себе, на основе которой он строит свое взаимодействие с другими людьми и относится к самому себе» [3, с. 475–476].

По мнению западноевропейских ученых (Ф Бруно), «самость, во-первых, являет собой уникальную человеческую сущность, представленную в пространстве и во времени; во-вторых, самость представляет своеобразное Я личности; в-третьих, самость – это ощущение собственной идентичности, отражение собственного бытия на протяжении всей истории жизни человека» [4, с. 206–207]. В этом смысле, особый акцент делается на уникальную сущность субъекта, его активную внутреннюю работу по созданию «Я-портрета» на основе неповторимого своеобразия Я личности [5, с. 49].

Значение самости в музыкальном искусстве трудно переоценить, здесь устанавливается прямая последовательность самопознания, самопонимания, саморазвития, самоидентификации и т. д., формируется дуальная система восприятия творчества, его цикличность. Самость в музыке, во многом, является катализатором этого процесса, его движущей силой, формирующей мышление, сознание, авторский почерк и стиль. В академической традиции она осуществляет благородную задачу по формированию ее конструктивных позиций и духовных исканий человека.

Расширение сознания связывается с глобальными процессами в общественной жизни, с расширением бытийных контекстов, которые находят свое непосредственное отражение в самых различных областях. По М. Хайдеггеру: «Самость повседневного присутствия есть человеко-самость, которую мы отличаем от собственной, т.е. собственно взятой на себя самости. Как человеко-самость присутствие всегда рассеяно в людях и должно себя сперва найти. Этим рассеянием характеризуется «субъект» способа бытия, известного нам как озаботившееся погружение в ближайший встречный мир. Если присутствие освоилось с самим собой как человеко-самостью, то этим одновременно сказано, что люди предразмечают ближайшее толкование мира и бытия-в-мире. Человеко-самость,

ради которой присутствие повседневно существует, формирует взаимосвязь отсыланий значимости» [6, с. 152–153].

Самость чутко реагирует на процессы, происходящие в окружающем пространстве и социуме. Она не может существовать как абстрактная категория и приобретает в музыке черты энергетического модуля, способствующего проявлению человеком своей сущностной природы. В пространственно-временной динамике и перспективе самость активно взаимодействует с окружающей средой и зависима от ее бытийных реалий. По-другому, «собственное бытие самости покоится не на отделившемся от людей исключительном статусе субъекта, но есть экзистентная модификация людей как сущностного экзистенциала» [6, с. 154].

В этом смысле самость является универсальным механизмом творческого процесса, оказывающим непосредственное влияние на развитие музыкального искусства и личность «человека музицирующего».

Список литературы

1. Деркач А.А. Самость-базовый конструкт становления и развертывания процесса самореализации как содержания акмеологического развития. Самость как феномен системной целостности «человек» / А.А. Деркач, Э.В. Сайко // Мир психологии. – 2008. – №4. – С. 225–238.
2. Современная западная социология. Словарь. – М.: Политиздат, 1990. – 432 с.
3. Психология. Словарь. – М.: Политиздат, 1990. – 494 с.
4. Янчук В.А. Введение в современную зарубежную социальную психологию / В.А. Янчук. – Мн.: АСАР, 2005. – 768 с.
5. Фофанова Г.А. Полифония голосов диалогической самости в процессе психологического консультирования / Г.А Фофанова // Психологическое консультирование и психотерапия: на стыке наук, времен, культур: материалы межд. науч.- практ. конф. (г. Астрахань, 27 сентября – 1 октября 2007 г.) – Астрахань: Астраханский гос. ун-т, 2007. – С. 47–50.
6. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – Харьков: Фолио, 2003. – 503 с.

Сычина Виктория Владимировна
учитель
Центр «Лидер»
соискатель
ФГАОУ ВО «Северо-Кавказский федеральный университет»
г. Ставрополь, Ставропольский край

DOI 10.31483/r-99619

ДИНАМИКА СМЫСЛОВ В РЕЖИССЕРСКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ДИСКУРСЕ А.В. ЭФРОСА В СПЕКТАКЛЕ «ТРИ СЕСТРЫ» (1967 Г., 1982 Г.)

Аннотация*: в последнее время режиссерский дискурс все чаще обращает на себя внимание исследователей разных областей. В контексте статьи данное понятие рассматривается в качестве особого вида институционального дискурса, который функционирует, не только в самом театральном пространстве, но и за его пределами. Дискурсивные практики отражают разные по форме и содержанию результаты режиссерской деятельности. Среди них находятся и высказывания современников о творчестве постановщика. Спектакль А.В. Эфроса «Три сестры», поставленный по одноименной пьесе А.П. Чехова, исполненный на разных сценах и с разными театральными труппами, демонстрирует*

эволюцию авторских воззрений с течением времени по разным направлениям. Изменению подвергается отношение к персонажам, эмоциональное состояние, манера представления событий, сценическое оформление.

***Ключевые слова**: режиссер, режиссерский дискурс, дискурсивная практика, спектакль, интерпретация, пьеса.*

А.П. Чехов, несомненно, является знаковой фигурой не только в литературном пространстве, но и в области театра. Изображение в пьесах обыденных жизненных ситуаций через большой трагедийный накал, а также особая художественная форма произведений, регулярно притягивает к себе внимание режиссеров разных времен [6]. Именно с чеховской драматургии начался первый серьезный диалог А.В. Эфроса и его труппы с классикой. Работая постановщиком в разных московских театрах, он периодически ставил спектакли по произведениям писателя в разные периоды своего творчества.

Впервые Анатолий Васильевич показал «Три сестры» в 1967 г., когда стал режиссером Московского драматического театра (на Малой Бронной). Художественные руководители постановки – В. Дургин и А. Чернова использовали стиль модерна 90-х г. Сцена напоминала интерьер Художественного театра с пышными вкраплениями. Ведущим декоративным элементом были платья сестер, цвет которых менялся по ходу спектакля (зеленые, пепельно-серые, черные). Они усиливали окружающую нарядность и образовывали сильную противоположность с вспыльчивыми взаимоотношениями между персонажами и их застоявшейся жизнью.

Во второй раз А.В. Эфрос поставил «Три сестры» в 1982 г. В.Я. Левенталь создал на сцене обыденную, домашнюю атмосферу: стол накрыт, цветы расставлены, двери украшены витражами. Мизансцена спектакля начиналась с кручения волчка. Все присутствующие собрались в круг и наблюдали за происходящим. Затем следовало коллективное фотографирование. И подобное начало, и скрытая за полупрозрачным занавесом сцена, и стремление актеров отдалить от зрителей своих персонажей, свидетельствовало о намерении автора представить исторический спектакль: изобразить давно ушедших людей (русскую интеллигенцию), а вместе с ними и развитие России в начале XX века [1].

Проследить особенности интерпретации пьесы в режиссерском театральном дискурсе А.В. Эфроса в разные годы представляется возможным в опоре на высказывания современников о спектаклях. Под режиссерским дискурсом понимается особый вид дискурса, обусловленный театральным коммуникативным пространством, участниками которого являются агенты (режиссеры), с одной стороны, и клиенты (театральная труппа, зрители, читатель), с другой стороны. Продукты речевого производства постановщика, определенные конкретной коммуникативной ситуацией в сочетании с соответствующими поведенческими стратегиями, зафиксированные в устной или письменной языковой форме, рассматриваются в качестве дискурсивных практик. Образованные на пересечении коммуникативной и когнитивной составляющей, высказывания такого рода отображают рефлексию постановщика в разные моменты творческой деятельности. Тексты, автором которых выступает режиссер, создаются при анализе пьесы (заметки, экспликации, режиссерские экземпляры), во время репетиционного процесса (читки, сценические тексты), в результате педагогической (лекции, консультации), общественной (выступления,

интервью, телепрограммы), публицистической деятельности (статьи, заметки, очерки, обзоры, эссе). Анализ дискурса современников А.В. Эфроса производится в опоре на ключевые слова – «слова, особенно важные и показательные для отдельно взятой культуры» [2, с. 35]. При отнесении слов к ключевым определяющими показателями являются такие характеристики, как частотность, отсутствие абсолютных эквивалентов в других языках, преобладание в одной семантической сфере, общеупотребительность. В процессе субъективной оценки текста, выбор ключевых слов зависит от авторских интенций и творческого замысла [4].

Анализ высказываний современников режиссера показывает, что дифференцирующие интерпретационные смыслы затрагивают разные аспекты спектакля. Наиболее показательными являются следующие характеристики:

1) отношение персонажей к друг другу: придание существенного значения душевной привязанности, симпатии, позитивным состояниям (1967) – недостаточная эмоциональность, скупость настроений (1982). *«Для Эфроса есть вещи и поважнее. Скажем, спасение друг друга в любви и любовью, не удавшееся героям Товстоногова. Он явно ошибается, когда говорит, что у Эфроса «три акта мы смеялись над мещанством сестер», а в четвертом – режиссер спохватывается, и сестры начинают плакать. Плач – внутренняя музыка эфросовских «Трех сестер», от начала до конца»* [3, с. 32]. *«В этом доме никто не страдал, точнее – никто не позволял себе страдать, покуда это возможно. Незнакомые молодые артисты демонстрировали неожиданную манеру: отход от психологизма, легкая быстрота касания, небрежение деталями в пользу целостности образа»* [5, с. 283];

2) атмосфера спектакля: с одной стороны, не приукрашенная и с откровенной прямотой изображенная действительность, дополненная нотами уныния и безнадежности, безразличия и жестокости к героям (1967), а, с другой стороны, сниженный в несколько раз уровень драматизма, отсутствие обостренного конфликта, предоставление зрителю возможности наблюдать за происходящим без эмоциональных качелей (1982). *«Там правили, правда – без жалости и сострадание – без обвинений. Жестокость Эфроса состояла как раз в пессимизме без оговорок, и это все-таки – более Чехов, чем идейно уклончивый и морально ригористический взгляд на Чехова у Товстоногова»* [3, с. 30]. *«Мастер акцентов, знаток мучительных сосредоточений, Эфрос отказался теперь от любого эмоционального нагнетания, от малейшего давления на зрителя; отношения, которые он предложил залу, не могли не обескуражить публику»* [5, с. 283];

3) эмоциональная окрашенность: использование контрастных приемов (трагедии и комедии), гармонично соединенных в слаженное единство -отстраненный взгляд со стороны, свобода интерпретации представленных событий, прислушивание к личным внутренним ощущениям. *«Юмор и комизм в сочетании с лирической мукой у Эфроса естественны и органичны, даже когда они в избытке. У Эфроса Чехов – сплошная полоса нелепостей и беззаботности среди мрака, тоски, плача, запоя, что делало его «Трех сестер» гениально трагическими, несмотря на непрестанные комические гэги»* [3, с. 32].*»В самом деле, вопросы типа «что режиссер хотел сказать своей постановкой?» в «Трех сестрах» не получали никакого ответа, они просто шли мимо, потому что в этом спектакле ничего не говорилось, не заявлялось, а просто – являлось, совершалось»* [5, с. 285–286].

4) отношение персонажей к происходящим в жизни событиям: отсутствие стремления к желаемому, к осуществлению каких-либо изменений к улучшению, присутствие нервного возбуждения и недовольства героев (1967) – смиренное принятие жизненных трудностей, как чего-то само собой разумеющегося, привычного и в тоже время губительного для тонкой душевной сущности героев произведения (1982). *«Герои «Трех сестер» Эфроса не мечтали и не способны были мечтать, – они смеялись над мечтами, раздражались на любой призыв к «философствованию»* [Горфункель 2010:30]. *«Жизнь тяжела, говорится в пьесе. Это – данность спектакля, исходный посыл и привычное условие существования его персонажей»* [5, с. 284]. *«Спектакль предложил модель нравственного выживания в ситуации катастрофического отторжения духа. Причем сама эта ситуация была воспринята как вечная, никакими внешними обстоятельствами не отменяемая»* [5, с. 284].

Характеризуя спектакль 1967 г., Ю. Дмитриев, указывает на то, что, с одной стороны, наблюдается довольно точное (с незначительными сокращениями) следование драматургическому тексту, а, с другой стороны, уделяется чрезмерное внимание деталям, которые малозначимы для А.П. Чехова, и совсем упускаются из виду важные обстоятельства. Вывод сводится к тому, что спектакль получился интересным, логически закономерным, нетрадиционным, в определенной степени одаренным, однако не отражающим самого драматурга. *«В пьесе режиссер ничего не менял, только подсократил кое-какие реплики. Но у чеховских героев характеры сложные, и для их раскрытия важны не только текст, но и так называемый подтекст»* [5, с. 153]. *«Я повторяю, Эфрос поставил по-своему талантливый, своеобразный, по-своему яркий спектакль, но не по Чехову, а вопреки ему. Он выдвинул то, что у Чехова второстепенно, на место главного и затемнил главное* [5, с. 157]. *«В данном случае режиссер пошел по другому пути. Это скорее декадентское решение пьесы, одинаково далекое и от Чехова, и от современного театра»* [5, с. 157].

Актриса эфросовской театральной труппы Е. Демидова, говорит о несоответствии постановки 1982 г. зрительским ожиданиям, подмене общеизвестного стиля постановщика. *«Со вторыми «Тремя сестрами» Эфрос явился, круто изменив свою манеру и продемонстрировав полную независимость от зрительских ожиданий. Между тем потребность в обновлении, столь естественная для режиссера, таила в себе зерно драматического столкновения с публикой»* [5, с. 283]. Спектакль обращен к теме стремительности проходящей жизни, когда одни события сменяются другими и растворяются во времени. Воспроизведение невесомости и воздушности достигается путем частых смен мизансцен, постоянных перемещений, изменчивых ритмов. Все это способствует визуальному стиранию границ между действиями и временными промежутками. *«Спектакль приобрел зыбкую, чуждую всякой плотности форму, как будто парящую в воздухе и насыщенную им. Метафоры ненавязчивы, мгновенны и призрачны. Все размывается, относится куда-то вбок; никто и ничто не удерживается на своем месте. Сквозь подвижные ритмы смазанных, текучих мизансцен, сквозь смутную графику безостановочных перемещений проступал единый образ времени, смывающего все следы»* [5, с. 285].

Таким образом, анализ режиссерского театрального дискурса А.В. Эфроса, проведенного на основе высказываний современников разных лет, свидетельствует об эволюции интерпретационных смыслов в отношении

пьесы А.П. Чехова «Три сестры». Если в спектакле 1967 г. демонстрируется любовь к персонажам, сопровождаемая напряженным конфликтом и яркими эмоциями, то в постановке 1982 г. зрителю предоставляется практически безграничная свобода интерпретации, герои лишь намекают на возможные варианты развития событий без всякой определенности, образы кажутся поверхностными и незавершенными.

Список литературы

1. Бушуева С.К. Русское актерское искусство XX века / С.К. Бушуева; М-во культуры России, Российский ин-т истории искусств; отв. ред.: С. К. Бушуева; актеры театра Ефремова, Товстоногова, Эфроса, Любимова, Захарова. Актер театра-студии. Актер и музыка. Актер и кино. – Вып. II и III. – СПб., 2002. – 318 с.
2. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежбицкая; пер. с англ. А.Д. Шмелева. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 35.
3. Горфункель Е. Товстоногов и Чехов / Е. Горфункель // Вопросы театра / PROSCAENIUM. – М.: Государственный институт искусствознания, 2010. – №3/4(июль – дек.). – С.24–47.
4. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов / Т.В. Жеребило. – 5-е изд., испр. и доп. – Назрань: ООО «Пилигрим», 2010. – 486 с.
5. Зайонц М.Г. Театр Анатолия Эфроса: Воспоминания, статьи / сост. М. Г. Зайонц. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 462 с. – С. 280.
6. Ходус В.П. Импрессионистичность драматургического текста А.П. Чехова: монография / В.П. Ходус; под ред. профессора К.Э. Штайн. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2006. – 176 с.

Шаехянова Эльвира Ринатовна
преподаватель
МБУДО «ДМШ №21» Советского района г. Казани
г. Казань, Республика Татарстан

ОДАРЕННЫЕ ДЕТИ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация*: в статье рассматривается понятие «одаренность», современная система дополнительного образования и его роль развитие личности учащегося и самореализация в Республике Татарстан.*

Ключевые слова*: одаренность, дополнительное образование, талант, самореализация, творчество.*

Одарённый человек – это маленький росточек,
едва проклюнувшийся из земли
и требующий к себе огромного внимания.
Необходимо холить и лелеять, ухаживать за ним,
сделать всё необходимое, чтобы он вырос
и дал обильный плод.
В.А. Сухомлинский

К проблеме работы с одаренными детьми в последнее время обращено большое внимание. Понимание и осмысление процесса воспитания одаренных детей вызвано потребностью педагогической науки, а также социальными ожиданиями государства и общества.

Что же такое «одарённость»? Существуют разные определения. В своей статье «Одарённые дети и особенности работы с ними» Т.В. Ковальчук приводит следующие толкования: «Одарённость – это системное, развивающееся в течение жизни качество психики, которое определяет возможность достижения человеком более высоких результатов в одном или нескольких видах деятельности по сравнению с другими людьми.

Одарённость – значительное по сравнению с возрастными нормами опережение в умственном развитии либо исключительное развитие специальных способностей (музыкальных, художественных и др.)» [1–6; 2].

Н.С. Лейтес в книге «Психология одаренности детей и подростков» дает следующее определение: «Под одаренностью ребенка понимаются более высокая, чем у его сверстников при прочих равных условиях, восприимчивость к учению и более выраженные творческие проявления» [1–3; 4].

Многочисленные исследования и социальные наблюдения показывают, что одаренные дети обладают следующими чертами: они умеют самостоятельно рассуждать, делать выводы и замечать тонкие различия, имеют отличную память и богатый словарный запас, владеют большим объемом информации, способностью усваивать материал повышенной сложности и в последующем переносить усвоенное на новый материал. Одаренных детей отличает высокая любознательность и творческий подход в любом деле, упорство и огромное трудолюбие.

В системе дополнительного образования одаренные дети – это особая тема для обсуждений и дискуссий. Система дополнительного образования при работе с одаренными детьми ставит основной целью развитие творческих способностей в условиях индивидуального подхода в обучении, благодаря чему создаются достаточная мотивация и хорошие условия для прогресса. Основными задачами являются:

- выявление талантливых и одаренных детей;
- создание условий, которые будут обеспечивать индивидуальное развитие детей;
- предоставление широкого спектра знаний;
- психолого-педагогическое сопровождение;
- взаимодействие с родителями одаренных детей.

Дополнительное образование предоставляет возможность каждому ребенку выбора образовательной области, специализации программ, срок их освоения с учетом индивидуальных склонностей. Одна из важнейших целей при работе с одарёнными детьми – создание условий, стимулирующих развитие творческого мышления.

В работе Детских музыкальных школ и Детских школ искусств Республики Татарстан уделяется особое внимание развитию таланта и самореализации. Одним из сторон обучения является ранняя профессиональная ориентация, которая позволяет в столь юном возрасте почувствовать себя артистом большой сцены. Она дает возможность участия юного музыканта в мероприятиях разного уровня: в концертах школьных, городских и республиканских, а также выступления одаренных детей в концертных проектах с филармоническим джаз-оркестром, с оркестром Молодежного симфонического оркестра, Казанским камерным оркестром

«La Primavera», Государственным камерным хором Республики Татарстан, а также в образовательных и музыкально-просветительских программах для детей разных возрастов ГБКЗ. Поддерживать дух состязательности и стремление к личным достижениям помогает участие в конкурсах городского, республиканского, всероссийского и международного уровней. Одним из критериев развития профессионального мастерства одаренных и талантливых обучающихся является участие в мастер-классах, а также поездки в творческие смены, где происходит обмен опытом, развитие и совершенствование профессиональных качеств и навыков под чутким руководством ведущих профессоров Московской и Санкт-Петербургской консерваторий. Талантливые и одаренные дети являются обладателями званий победителя грантов, стипендиата именной стипендии Мэра города Казани, именной стипендии Министерства культуры РТ, а также Благотворительного фонда «Новые имена» и многих других.

Работа с одаренными обучающимися очень интересна, но в то же время сложна. В современном образовательном процессе педагог является основной ключевой фигурой, от его личностных и профессионально-педагогических качеств зависит эффективность воспитательного процесса. Одним из главных направлений работы должно быть создание условий, способствующих развитию имеющихся способностей у одаренных детей с учетом индивидуальных особенностей, темперамента и характера. Основным требованием для педагога является безусловное понимание и уважение к личности одаренного, так как он очень самолюбив, остро воспринимает критику. Педагог должен быть интеллектуальным, нравственным и эрудированным человеком, постоянно заниматься саморазвитием и самообразованием, любить и быть увлеченным своим делом, умело организовывать учебно-воспитательный процесс.

Список литературы

1. Захарова А.А. Сущностные особенности детей и специфика работы с ними / А.А. Захарова; кафедра педагогики. – Пермь: ПГГПУ, 2008–2014. – С. 1 – 3.

2. Ковальчук Т.В. Одарённые дети и особенности педагогической работы с ними / Т.В. Ковальчук. – Чехов, 2016. – С. 1 – 6.

3. Михайлова Л.Ю. Работа с одаренными детьми: проблемы и их решения / Л.Ю. Михайлова. – Чита. – С. 1–8 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://gim_chit_12.chita.zabedu.ru/images/DOCs_New/KafedraForeignLang/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%20%D0%BE%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%91%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C%20%D0%BC%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%BB.%D1%8E.pdf

4. Лейтес Н.С. Психология одаренности детей и подростков / Н.С. Лейтес, Ю.Д. Бабаева, Т.М. Марютина [и др.]; под ред. Н.С. Лейтеса. – М.: Академия, 1996. – 416 с.

Шаталова Алена Алексеевна
аспирант
ФГБУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова»
г. Санкт-Петербург

«НЕОКОНЧЕННАЯ» СИМФОНИЯ С.В. РАХМАНИНОВА

Аннотация*: в статье рассматривается юношеское сочинение С.В. Рахманинова «Юношеская» симфония в ряду неоконченных произведений композиторов разных эпох в контексте «незавершенности» как идейного художественного авторского замысла. Автор обращает внимание на способы и методы работы с музыкальным материалом цикла; особенности тематизма и его развитие на протяжении всего произведения.*

Ключевые слова*: С.В. Рахманинов, симфония, неоконченность, интонационная связь, сонатная форма, концепция.*

Феномен «неоконченности» в литературе и искусстве может пониматься двояко – как незавершенность смысла и как незавершенность формы (предполагается – устойчивой классической формы, обе позиции выступают не изолированно, а как взаимодействующие и взаимодополняющие). Понятие «неоконченность, незавершенность» разрабатывается в трудах исследователей, в частности, по отношению к творчеству художников, наряду с такими, как «недосказанность, неопределенность, открытая форма/структура» [1, с. 54–69; 11]. Как отмечает *П.А. Гринцер*, «отсутствие внешней завершенности, восполняемое воображением читателя, получает именование «открытой формы» (*open form*)» [5, с. 105]. Данный термин по отношению к литературе ввел Р. Адамс, подразумевая «литературную форму (структуру значений, целей и эмфаз, т.е. словесных жестов), оставляющих неразрешенным главный конфликт с умыслом показать его неразрешимость» [14, P. 23]

Наличие «открытой структуры» не всегда является показателем того, что произведение не завершено. Зачастую оно соотносится с понятием художественной целостности. На этот факт указывает *В.А. Сапогов*, называя такие литературные опусы, как «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Мертвые души» Н.В. Гоголя и др. Исследователь объясняет причины их незавершенности тем, что авторы ставили задачу, намного бо́льшую, нежели литературная – для них эти произведения были своеобразным описанием, словарем русской жизни, поэтому и нарушали традиционную литературную форму [10, с. 13–15].

Если «неоконченность смысла» можно в целом объяснить художественными задачами автора, то «неоконченность формы» (то есть, фактическое отсутствие традиционной композиции в рамках определенного жанра) приобретает особый смысл. Необходимо различать ситуации, в результате которых произведение остается незавершенным из-за смерти автора (в этом случае – в итоге непреднамеренности действий) или как результат сознательного отказа автора от продолжения или возобновления работы над сочинением. Именно данная ситуация – условная «законченность смысла» при условной же «незавершенности формы» представляет особый интерес для исследователя.

В музыке, как и искусстве в целом, отмечено множество примеров неоконченных произведений, которые, тем не менее, получили известность и признание. Среди них – Девятая симфония А. Брукнера, Десятая симфония Г. Малера, Симфония-увертюра или Симфония на две русские темы М.И. Глинки, опера «Саламбо» М.П. Мусоргского и т. п. Необычность не становится препятствием для их художественной жизни, и они продолжают существовать в двух основных видах – как самостоятельное произведение и как основа для «доработки», то есть для доведения произведения до «нормативных» форм. К первым из них могут быть отнесены «Неоконченная» симфония (1822) Ф. Шуберта, которая, несмотря на многочисленные попытки «завершить» сочинение, сохраняет в концертной практике свой двухчастный статус. В этом отношении особую известность приобрела деятельность британского исследователя Б. Ньюбоулда (Brian Newbould), автора книги «Шуберт и симфония: новый взгляд» (Schubert and the Symphony: a New Perspective; 1992), проведшего большую работу по завершению неоконченных опусов Ф. Шуберта, в том числе Симфонии си минор. Опера «Женитьба» (1868) М.П. Мусоргского, работу над которой автор прекратил после завершения первого действия, редактировалась Н.А. Римским-Корсаковым, позднее Н.Н. Черепниным, Д. Рёнеманом. В 1930 году М.М. Ипполитов-Иванов дописал три «недостающих» акта, но опера так и не обрела сценической жизни, оставшись «творческим экспериментом» [Подробнее см.: 12, с. 48–73].

Большинство исследователей приходят к мысли, что прекращение дальнейшей работы обусловлено в ряде случаев исчерпанностью художественного замысла. В частности, по мнению музыковеда Б.С. Штейнпресса, высказанного в связи с «Неоконченной» симфонией Ф. Шуберта: «В масштабе симфонии воспроизведены полюсы шубертовской лирики – тоска одиночества (как в «Гретхен за прялкой») и сладкая мечта («Ты мой покой»). Этим сопоставлением исчерпан замысел симфонии, в связи с чем отпала необходимость в продолжении цикла, т.е. в третьей и четвертой частях. Вопреки присвоенному названию, «Неоконченная» симфония носит вполне завершенный характер» [13, с. 200].

В связи с описанными историческими фактами, представляет интерес ранее сочинение С.В. Рахманинова (продолжателя классических и романтических традиций в музыкальном пространстве), а именно «Юношеская» симфония d-moll, 1891 г., которая также имеет статус неоконченного произведения. Касательно названия этого опуса стоит отметить замечание *В.И. Антипова*, который, обратившись к архивам документов о симфонии, пишет: «Автограф 1 части симфонии хранится в ГЦММК, ф. 18, №30. Первое издание: Рахманинов С. Юношеская симфония / Под ред. П.А. Ламма. М.; Л.: Музгиз, 1947. (Название «Юношеская» дано издателями). Композитор намеревался в качестве II части включить в Симфонию d-moll сочиненное ранее Скерцо d-moll. П. А. Ламм, высказавший данное справедливое предположение, все же отказался издавать Allegro и Скерцо d-moll в качестве двух частей единого цикла» [3, с. 11].

В мае 1891 года Рахманинов окончил занятия по фортепиано и был переведен из класса фуги в класс свободного сочинения. Осенью 1891 года композитор после летних каникул продолжил занятия композицией у А.С. Аренского (изучались свободные формы – сонаты, квартеты и симфонии), им были созданы Первый фортепианный концерт, Трио и несколько романсов (при жизни автора был издан только концерт, трио ор.9 было издано в 1947 г.;

романсы ор.4 – в 1957 г.). Вскоре композитор обратился к Аренскому с просьбой о досрочном прохождении курса свободной композиции [4, с. 87]. В качестве компенсации за полученные привилегии (просьба композитора была удовлетворена) композитор должен был сочинить несколько произведений: симфонию, вокальный цикл и оперу. Рахманинов с усердием принялся за *симфонию*, однако работа над ней продвигалась с трудом. По воспоминаниям композитора, ему приходилось «вымучивать каждый такт <…> Аренский, которому я показывал отдельные части по их завершении, был недоволен <…> Танеев, которого пригласил Аренский в качестве эксперта, преподнес мне несколько горьких критических пилюль» [9, с. 59–60].

Обращение композитора к работе над симфонией было связано, помимо прочего, с желанием овладеть не только «свободной», но также самой драматургически сложной музыкальной формой, где сопрягаются не просто разные темы, но разные образные пласты, которые необходимо разрабатывать и устремлять их в последующие части-действия.

До нас, к сожалению, дошла только первая часть симфонии. Что послужило причиной остановки работы над ней, мы не знаем. Следующая симфония – ор.13, *Первая* – переняла из данного сочинения не только тональность d-moll, но и другие особенности (о которых будет идти разговор далее).

Первая часть имеет традиционную структуру сонатного allegro. Музыкальное развитие в этой части выстраивается на основе темы, формирующейся во вступлении. Первая мелодическая фраза у фаготов, виолончелей и контрабасов, *pp*, напоминает риторическую фигуру *catabasis* (обозначающая «нисходящее движение мелодии») [6, с. 30, 75]. Краткие секундовый и терцовый ответы валторн вызывают ассоциации с фигурой вопроса. После этого 4-хтакта в партии альтов и виолончелей звучит мелодическая линия (на основе которой далее будет представлена тема Гп). В ней контрапунктом вырисовывается звучание еще одной риторической фигуры, которая будет появляться на протяжении всей части – *passus duriusculus* («жестковатый ход; восходящее или нисходящее по полутонам мелодическое движение в объеме кварты», использующаяся как отражение скорби) [6, с. 39, 76].

Музыкальное движение приводит к появлению *темы Гп* (здесь и далее используются условные сокращенные обозначения: Гп – главная партия, Сп – связующая партия, Пп – побочная партия, Зп – заключительная партия) – *Allegro molto*, звучащей драматически взволнованно после накопившегося напряжения, созданного во вступлении (необычен размер 12/8; частое использование пауз; мелодия состоит из скачков, хоть и заполненных, на септиму с последующими волнообразными нисходящими фигурами-опеваниями; использование повышенных III, IV и VII ступеней, все это образует беспокойный, тревожный характер звучания).

Материал *Сп* и *Зп* построены на основе интонаций темы Гп в обращенном виде – в нисходящем движении (в Сп – проведение в партии гобоя и фагота риторической фигуры *passus duriusculus*, ощущаемой как динамический спад после кульминации; в Зп – использование пунктира, кадансирование в рамках F-dur, в тоже время в партии скрипок контрапунктом звучит восходящая хроматическая линия от -*c*- до -*g*-, что создает ощущение гармонической неустойчивости (можно сказать о том, что эта восходящая линия схожа с риторической фигурой *passus duriusculus*, маркирующая тем самым окончание экспозиции.

Тема *Пп* состоит из трех построений: *Allegretto* (ц.8, 8 т.); *Allegro moderato* (ц.9, 6 т.); *Scherzando* (ц.10, 7 т.). Первые два из них схожи с темой Гп (*Allegretto – pp*, F-dur, разреженность фактуры, на фоне *pizz*. струнных *cantabile* звучит *solo* кларнета; в *Allegro moderato* возникает ассоциация с русской народной протяжной песней – широкий диапазон (ч.8+ч.5); ощущение свободы (мелодия состоит из череды ходов на разные интервалы – терция, квинта, кварта септима); неквадратная структура «напева» – 6 т.).

В разделах *Разработки*, наблюдается опора на темы Гп и Пп, на основе которых композитор выстраивает мотивную работу. Так, например, раздел *Animato* (10 т.), *p*, схож с первым построением темы Пп: ремарка автора *cantabile*, подвижный темп изложения, мелодический контур темы в партии кларнета. Автор использует первый такт ц.13 из темы (в экспозиции – первый такт ц.8) и секвенцирует его последовательно от *-d-* до *-a-* с постепенным *crescendo*. Далее, в разделе *Con moto* (18 т.; самый продолжительный раздел в разработке), *ff*, музыкальное развитие выстраивается на интонациях темы Гп и второго построения Пп, с постепенным уплотнением фактуры, уменьшением элементов, сходных с мотивами главных тем.

В *Репризе* части композитор сохраняет все разделы экспозиции, вместе с их темповыми, структурными и другими характеристиками.

Кода представляет собой подведение итогов музыкального развития, образуя тематическую арку со вступлением – снова появляется *Grave*, но здесь сокращены масштабы, от мелодической линии в партии альтов и виолончелей остается только начальный четырехтакт. В следующем за ним *Presto*, в контрапункте звучат две мелодические линии: нисходящая хроматическая (*passus duriusculus*) и восходящий секвенцированный трихордовый оборот, *ppp*, с постепенным *crescendo* к окончанию – *fff*.

Хроматическое нисходящее движение в Ц.32 трансформируется в фигуру вопроса (восходящее секундовое восклицание, *fff*), и часть завершается проведением в партии тромбонов и тубы восходящей трихордовой попевкой в соединении с секстовым скачком с нисходящим заполнением и утверждением d-moll.

Таким образом, художественное и структурное решение сохранившейся первой части «Юношеской» симфонии с ее опорой на тему Гп, дает основания усматривать здесь, наряду с формой сонатного аллегро, очевидные признаки формы второго плана, что в совокупности позволяет говорить об элементах поэмности.

Поэмность как драматургический принцип проявляется в творчестве С.В. Рахманинова во многих жанрах. На это указывает *Г. М. Никитина*: «<…> у Рахманинова симфоническая поэма развивалась относительно автономно, параллельно другим крупным симфоническим жанрам», уточняя при этом: «<…> характерная для музыкального искусства рубежа XIX-XX веков тенденция к мобильности жанровых свойств, их взаимообогащению, проявилась и в творчестве Рахманинова. Так, многие исследователи отмечают взаимное влияние концерта и симфонии <…>, проникновение в фортепианный концерт «*романтически-поэмного принципа непрерывного развития*, *базирующегося на единстве основных интонационно-тематических элементов* [*выделено мною* – А.Ш.]” [2, с. 179]. Анализ «Юношеской» симфонии демонстрирует правомерность данного высказывания. Тема Гп, формирующаяся еще во вступлении и ставшая неотъемлемой частью последующего музыкального развития, оказывается его скрепляющим элементом. Вместе с тем, использование ее в разные композиционные моменты приводит

к отсутствию необходимости в продолжении симфонического цикла. *Г.М. Никитина* отмечает: «Сам характер образов симфонии, глубоко выразительных, с программным «подтекстом» говорит о близости к поэме. <…> В галерее романтических образов «Юношеской» симфонии можно обнаружить образы, близкие будущим рахманиновским поэмам и фантазии. <…> В разработке «Юношеской» развитие, прежде всего, лирического тематизма, сам характер подготовки кульминации с усилением страстного драматического начала и внезапным срывом, также сближает эту симфонию с поэмами Рахманинова, вплоть до его «Острова мёртвых» [8].

«Юношеская» («Неоконченная») симфония С.В. Рахманинова, несомненно, является неотъемлемой частью творческого наследия композитора. В ней прослеживаются черты становления симфонической концепции, творческого метода, получивших свое полное художественное воплощение в более поздних сочинениях, и вместе с тем, для воплощения своего замысла автор использует принципы разных музыкальных форм, соединяя их принципы, образуя цельное художественное произведение, близкое к поэме. Таким образом, создав первую часть симфонии, С.В. Рахманинов во многом решил собственную художественную задачу: «поэма» уже не нуждалась в продолжении.

Список литературы

1. Абрамовских Е.В. Незавершенная проза А.С. Пушкина / Е.В. Абрамовских // Вестник Челябинского гос. университета. – 1999. – Т. 2, №1. – С. 54–69.

2. Алексеев А.Д. Русская фортепианная музыка (конец XIX начало XX века) / А.Д. Алексеев. – М.: Наука, 1969. – 391 с.

3. Антипов В.И. Творческий архив С. В. Рахманинова: указатель произведений: сборник статей / В.И. Антипов. – Тамбов: Издательство Першина Р.В., 2013. – 135 с.

4. Брянцева В.Н. С. В. Рахманинов / В.Н. Брянцева. – М., 1976. – 645 с.

5. Гринцер П.А. Неоконченное произведение / П.А Гринцер // Мировое древо: Международный журнал по теории и истории мировой культуры. – 1997. – №5. – С.105–124.

6. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы / О.И. Захарова. – М.: Музыка, 1983. – С. 39, 76.

7. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время / Ю.В. Келдыш. – М.: Музыка, 1973. – 432 с.

8. Никитина Г.М. Русская симфоническая поэма: к проблеме типологии жанра. Историко-теоретическое исследование / Г.М. Никитина. – Самара: ООО «Слово», 2007. – 232 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://artmusika.ru/index.php/simfonicheskaya-poema-ostrov-mertvykh (дата обращения: 1.10.2021).

9. Рахманинов С.В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном / С.В. Рахманинов. – М.: Классика-XXI, 2010. – 248 с.

10. Сапогов В.А. «Незаконченные произведения»: К проблеме целостности художественного текста / В.А. Сапогов // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы: тезисы докладов республиканской научной конференции (12–14 октября). – Донецк: ДГУ, 1977. – С. 13–15.

11. Трофимова А.В. Поэтика незаконченных произведений Ф.М. Достоевского: автореф. дис. … канд. филол. наук / А.В. Трофимова. – Екатеринбург, 2016. – 29 с.

12. Фрид Э.Л. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества. Исследование / Э.Л. Фрид. – Л.: Музыка, 1981. – 181 с.

13. Штейнпресс Б.С. Музыка XIX века / Б.С. Штейнпресс. – М.: Советский композитор, 1968. – 485 с.

14. Adams R. M. Strains of discord: Studies in literary openness. New York, 1958. XI, 220 p.

Школина Марина Сергеевна
соискатель, преподаватель, концертмейстер
МБУ ДО «ЦДМШ им. Б.Г. Павликовской»
г. Чита, Забайкальский край
Гусейнова Зивар Махмудовна
д-р искусствоведения, профессор
ФГБУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова»
г. Санкт-Петербург

DOI 10.31483/r-99579

ОРНАМЕНТИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ В РУССКИХ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕСАХ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Аннотация*: эстетическая сторона орнамента, основанная на красоте линий, узоров, форм, оттенков цвета, настроения, в определенной степени находит выражение и в музыкальной эстетике. В статье представлен ряд образцов музыкальной фактуры с некоторыми элементами орнаментального искусства, такими как орнаментальный мотив, ритмическая повторяемость, рисунок узора и др. Музыкальная ткань, оформленная подобным образом, дает возможность рассматривать орнаментальность в качестве особого выразительного свойства музыкального языка.*

Ключевые слова*: музыка, орнамент, орнаментальность, украшение, фактура.*

Искусство, как явление, содержащее в своей сути попытку человека эстетически воспринять и отразить окружающую его действительность, отчасти можно считать сознательным *украшением* жизни, направляющим внимание на привлекательность, пропорциональность, гармоничное сочетание форм, цветов и др., а также вызывающим положительные чувства, то есть благотворно воздействующим на эмоциональную сферу. Например, традиционно укачивание ребенка сопровождалось пением, то есть желанием украсить, заполнить тишину нежными звуками, оказывающими к тому же гипнотическое воздействие. Пение, существовавшее изначально как естественная способность и потребность человека, со временем становится, как известно, видом искусства. В этом отношении существование орнамента, как формы творчества, непосредственно связанной с украшением чего-либо, приобретает весьма важное значение. Орнамент, содержащий в себе идею отображения гармонии, соразмерности и соответствия элементов, наполнения определенным смыслом с помощью языка символов, естественным образом проникает во многие виды искусства, в том числе и в музыку. «Художник покрывает поверхность сложно организованным узором, добиваясь осуществления своих интуитивных представлений о красоте и порядке» [2, с. 13].

Рассматривая проявления орнамента в музыке, представляется необходимым учитывать факт существования последней в рамках определенного временного пространства. Исходя из этого, восприятие орнамента

становится достаточно специфичным и носит скорее ассоциативный характер, поскольку, экстраполируясь в музыку, орнаментальные приемы преломляются в звуковой способ воспроизведения. Музыка развивается, формально оставаясь в рамках точного метрического членения, подобно орнаменту, имеющему определенную сетку, по которой распространяется узор. Находясь в постоянном взаимодействии с разного рода ритмом в жизни (от физиологического биения сердца, механического хода часов до чередования дня и ночи), человек может интуитивно чувствовать метрическое начало и в орнаменте, и в музыке.

Проблемам орнаментирования в музыке посвящен ряд работ. Например, А. Бейшлаг пишет: «Несомненно, что влияние орнаментики на характер произведения значительно больше, чем принято обычно считать. Определенное значение имеет спокойный или поспешный характер исполнения короткого форшлага, а также широкая или ускоренная передача группетто» [1, с. 281]. Важно и другое наблюдение: «<…> орнаментика не может быть чем-то застывшим, – она призвана фиксировать то, что в принципе не поддается фиксации: то мимолетное в искусстве, что зависит от многочисленных факторов» [1, с. 299]. Я. Рамич приходит к выводу, что «музыкальная орнаментика является неслучайным явлением в музыкальном искусстве, ее можно считать одним из факторов формирования мелодии» [5, с. 10].

Спектр применения орнамента достаточно широк и имеет разные задачи. Он может выполнять как вспомогательные функции, так и, гипотетически, сам являться средством создания структурной и художественной композиции. Принципы орнамента, с точки зрения его как художественной системы (структуры повторов, технических приемов, композиционных схем и т. п.), могут быть применимы во многих видах искусства. Однако ощущение особого вида (или звучания в музыке) возникает лишь при наличии определенного комплекса выразительных средств, имеющих явно выраженную композиционную направленность и несущих определенную смысловую нагрузку. «Поскольку в музыке все происходит в двуединстве разделения-связывания, вся музыка – орнамент. И в отсутствие самого мелизма действуют орнаментальные (орнаментоподобные) формы» [4, с. 4].

К образцам использования орнамента можно отнести, например:

- эпизодическое украшение мелизмами (орнаментика) (рис. 1):

Рис. 1 Чайковский П. И. «Песнь жаворонка». тт. 10–12

- орнаментирование как один из способов варьирования (рис. 2):

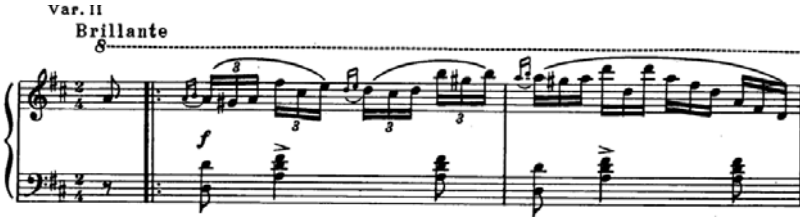


Рис. 2. Глинка М. И. Вариации на две темы
из балета «Киа-Книг». Вар. 2

- применение специфических орнаментальных свойств и средств (например, «орнаментальный контрапункт» [6, с. 37]) (рис. 3):

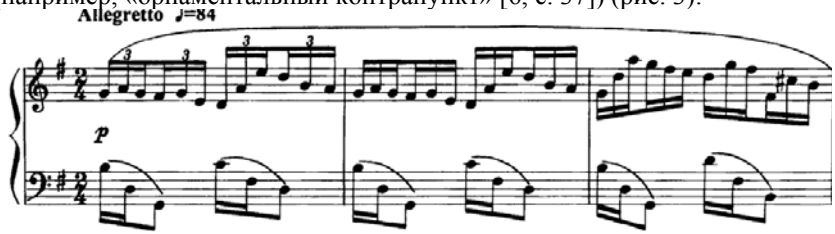


Рис. 3. Лядов А. К. Прелюдия ор. 46 №3. тт. 1–3

Выделим некоторые *признаки орнаментальности*, которые могут быть присущи музыкальной фактуре:

- многократное использование мелизмов или мелизматических «эффектов», образующих определенный мелодический или ритмический рисунок;
- чередование мотивов схожей структуры на протяжении длительного фрагмента, имеющих сходство с линией узора;
- использование мотивного рисунка, имеющего условное сходство с изобразительными элементами (например, зигзагообразная линия);
- упорядоченное расположение двойных нот, аккордовых структур, напоминающих точечный рисунок;
- повторяющиеся ритмические фигуры, складывающиеся в определенную линию, своеобразный графический рисунок.

Орнаментальность в музыкальной ткани проявляется как свойство, позволяющее воспринимать «декоративность» мелодической линии (за счет включения мелизмов или/и дополнительных мелодических фигур), а также вызывающее ассоциации со звуковым узором (благодаря использованию некоторых элементов и принципов орнаментального искусства).

Орнаментика в русских фортепианных пьесах XIX – начала XX веков проявляется разнообразно. Выделим отдельные элементы орнаментирования, вошедшие в арсенал многих композиторов.

В примере из Баркаролы М.И. Глинки форшлаг, художественно передающий эффект брызг, усилен за счет большого интервала между собственно форшлагом и основным тоном, создающего своеобразное «объемное» звучание. Превращение же форшлага в фигуру «шестнадцатая-

восьмая с точкой» переводит действие из эффекта звукоизобразительного в человечески чувственный (взволнованное дыхание) (рис. 4):

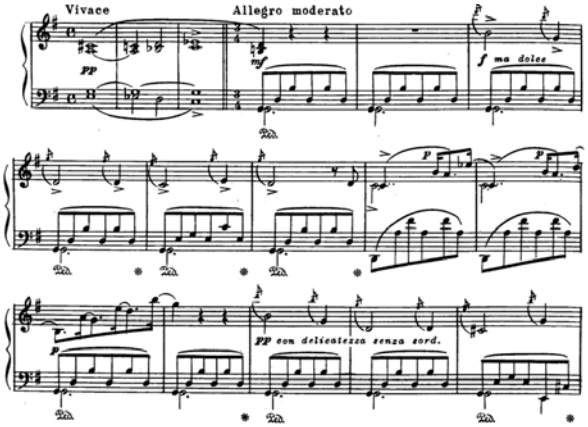


Рис. 4. Глинка М. И. Баркарола. тт. 1–16

Использование мелодических фигураций в аккомпанементе пьесы «В саду» М. А. Балакирева может ассоциироваться с легким движением ветра, вызывающим шелест листвы на деревьях (рис. 5):

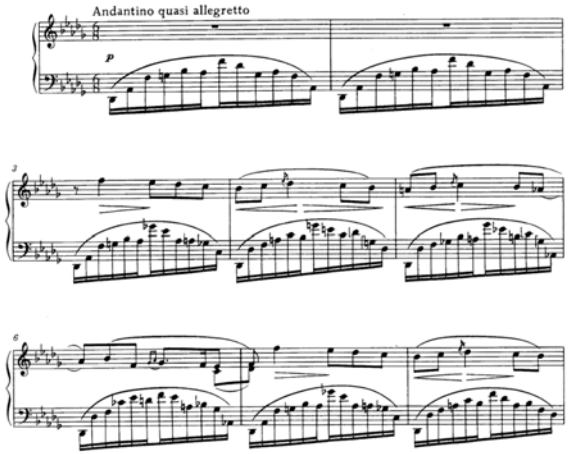


Рис. 5. Балакирев М. А. «В саду» Этюд-идиллия. тт. 1–8

В пьесе «Музыкальная табакерка» А. К. Лядовым поставлена, как известно, задача передачи однообразного вращения валика с одной и той же записанной мелодией (точная повторность). Чередование двух звуков, создающих своеобразный аккомпанемент мелодии верхнего голоса, вызывает ассоциации с равномерным вращением деталей музыкального

механизма, встроенного в табакерку. С другой стороны, оно может быть рассмотрено и как определенное орнаментальное оформление. Повторяющийся зигзагообразный рисунок привлекает внимание, «обволакивает» так, как орнамент окружает какой-либо предмет (рис. 6):

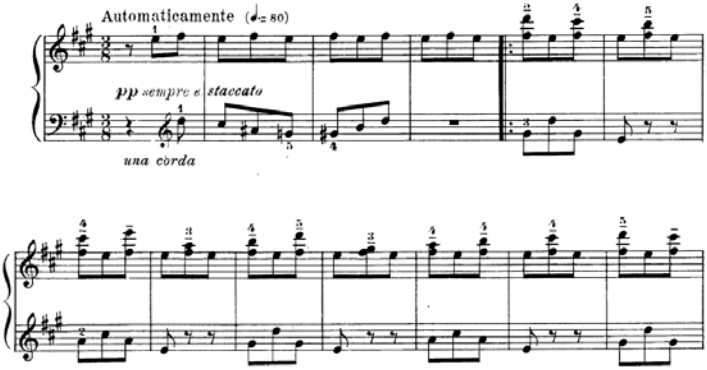


Рис. 6 Лядов А. К. «Музыкальная табакерка» ор. 32. тт. 1–13

Мелодию в Прелюдии ор. 63 №10 А. С. Аренского обрамляет орнаментальный аккомпанемент в виде «точечного» узора, передающий трепетность чувства и беспрестанное внутреннее волнение (рис. 7):

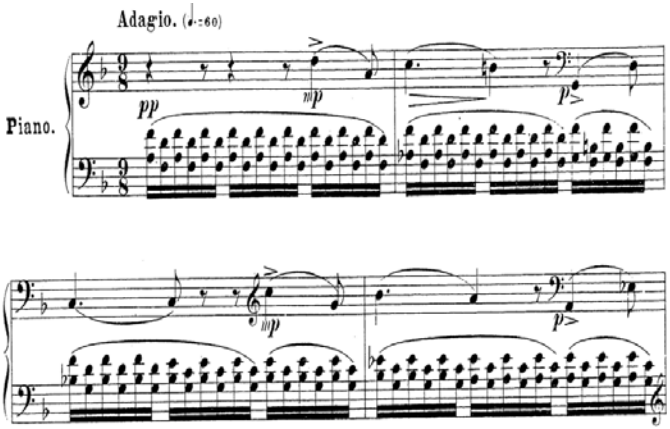


Рис. 7. Аренский А. С. Прелюдия ор. 63 №10. тт. 1–4

В «Колыбельной песне» М. А. Балакирева созданию эффекта мерцания звезд, эфемерности звучания, переливов нежного чувства способствует изложение верхнего голоса в виде ритмических фигураций с переносом в верхнюю тесситуру (рис. 8):

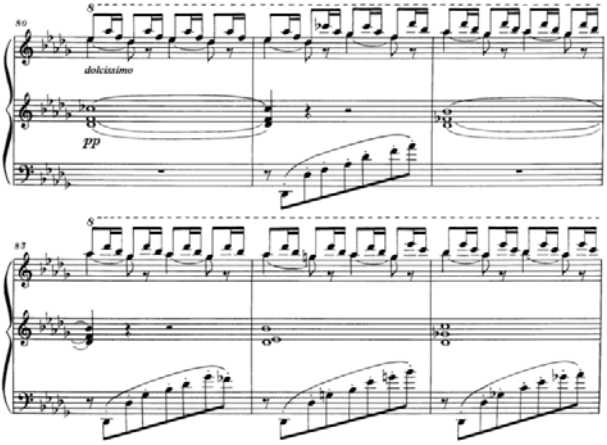


Рис. 8. Балакирев М. А. «Колыбельная песня». тт. 80–85

Сочетание двух орнаментально фигурированных голосов, окружающих звуки лирической темы в Прелюдии ор. 23 №2 B-dur С. В. Рахманинова, придает объемность звучанию, а также заполняет звуковое пространство переливами красок верхнего и нижнего регистров, тонко оттеняя смену настроения данного раздела (рис. 9):

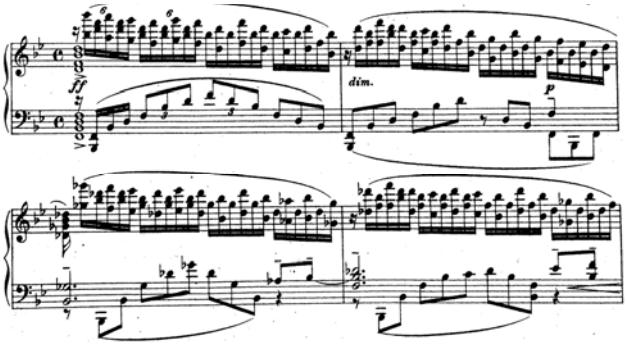


Рис. 9. Рахманинов С. В. Прелюдия ор. 23 №2 B-dur. тт. 18–21

Применение орнаментальных приемов в музыке можно считать проявлением синтеза музыкального и прикладного искусств. В результате значительно расширяется сфера художественно-выразительных средств, позволяющих создавать произведения, способные вызвать у зрителя, слушателя широкий спектр разного рода ощущений (зрительных, слуховых, тактильных, эмоциональных) как по отдельности, так и в комплексе. В то же время, именно благодаря орнаменту музыкальная фактура обретает особые формы: орнамент в музыке более отчетливо высвечивает ее архитектонические черты. «Он может сделать предмет более нарядным и более

строгим, может подчеркнуть будничное и праздничное его предназначение, может насытить его бесчисленными вариантами и оттенками поэтической, душевной настроенности, эмоциональной выразительности» [3, с. 105]. Важно и следующее наблюдение: «<…> художественно-образная природа орнамента в том и состоит, что с помощью доступных ему архитектонических средств он может выражать самые разнообразные человеческие настроения» [3, с. 96]. Это свойство орнамента органично связывает его с музыкой, в первую очередь отражающей сферу человеческих переживаний. Орнаментальные вкрапления в музыкальный текст придают особую выразительность музыкальной ткани, способствуя чувственному восприятию звукового полотна. Тем более явной представляется эстетическая потребность применения орнамента в музыке, оперирующей тонкими звуковыми материями. Поэтому, вероятно, музыкальный орнамент можно рассматривать не только как особый прием, но и как важное средство художественной выразительности фортепианных произведений.

Список литературы

1. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке / А. Бейшлаг. – М.: Музыка, 1978. – 320 с.

2. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент. Структура и смысл орнаментального образа / Ю.Я. Герчук. – М.: РИП-холдинг, 2013. – 303 с.

3. Каган М.С. О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории / М.С. Каган. – Л.: Художник РСФСР, 1961. – 160 с.

4. Мищенко М.П. Об орнаменте / М.П. Мищенко // Opera musicological. – 2014. – №2 (20). – С. 4–31

5. Рамич Я. Орнаментика в сербской народной инструментальной музыке для аккордеона: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Я. Рамич; Рос. академия музыки им. Гнесиных. – М., 1999. – 21 с.

6. Шугаев В.М. Орнамент на ткани / В.М. Шугаев. – М.: Легкая индустрия, 1969. – 87 с.

ФИЛОЛОГИЯ И ЖУРНАЛИСТИКА

Балакирева Лариса Владимировна
старший преподаватель
ФГБОУ ВО «Иркутский государственный
медицинский университет» Минздрава России
г. Иркутск, Иркутская область

ПРИМЕНЕНИЕ ДИФФЕРЕНЦИРОВАННОГО ПОДХОДА ПРИ ОБУЧЕНИИ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ РУССКОМУ ЯЗЫКУ В НЕЯЗЫКОВОМ ВУЗЕ

Аннотация*: в данной статье рассматриваются вопросы применения дифференцированного подхода, который в настоящее время приобрел большое значение в процессе обучения РКИ. Дается обоснование дифференцированному подходу обучения как результативному методу преподавания, который учитывает личностные качества каждого учащегося, добавляет ему уверенность в своих знаниях, даёт возможность раскрыть свой творческий потенциал, что, в итоге, помогает развитию интереса к русскому языку.*

Ключевые слова*: дифференцированный подход, иностранные студенты, мотивация в изучении языка, индивидуальные особенности, познавательные интересы учащихся.*

Современное образование – это постоянный поиск новых, эффективных подходов, средств и форм обучения и воспитания учащихся. Большинство технологий ориентировано на групповой способ обучения без учета особенностей индивидуально-психологического развития каждого учащегося, что является тормозом в обучении и не приносит желаемых результатов.

В настоящее время к обучению предъявляет требования Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования. Одним из требований ФГОС ВО является использование преподавателем различных технологий в обучении. Одной из них является дифференцированное обучение. Это способствует всестороннему развитию способностей студентов и формированию познавательного интереса к изучению русского языка.

Часто встречаемая ситуация, когда в одной группе учатся иностранные студенты из разных стран мира, с разным уровнем владения русским языком, разные по темпам освоения материала, кроме того, разные по возрасту, темпераменту, интересам. А это, в свою очередь, влияет на мышление учащихся, на восприятие ими материала. Задача преподавателя – выявлять индивидуальные возможности учащихся и одновременно формировать их способность анализировать материал глубоко и оригинально. Применение дифференцированного подхода имеет здесь большое значение.

Иностранные студенты неязыковых вузов, достаточно часто, не в полной степени заинтересованы изучением русского языка и, как следствие этого, не проявляют инициативы и работоспособности не только на занятиях, но и при выполнении самостоятельной работы. И в этой ситуации большая роль отводится дифференцированному обучению, целью которого являются обучение каждого учащегося с учётом его возможностей и способностей. Только учитывая реальные способности и индивидуальные возможности всех учащихся можно организовать продуктивную деятельность всей учебной группы, развить познавательные интересы учащихся и решить проблему повышения уровня мотивации в овладении русским языком на занятиях по РКИ. Каждый учащийся получает возможность добиться максимальных результатов и реализовать свой личностный потенциал. В этом случае дифференцированное обучение будет рассматриваться в качестве эффективного средства обучения.

Словарь методических терминов и понятий Э.Г. Азимова и А.Н. Щукина дает следующее объяснение: «Дифференцированное обучение – это общий методический принцип обучения, предполагающий использование различных методов и приемов в зависимости от целей обучения, вида формируемой речевой деятельности, этапа обучения, осваиваемого языкового материала, возраста учащихся и др.» [1].

Необходимыми условиями для применения дифференцированного обучения является знание индивидуальных особенностей учащихся, осуществление обратной связи, создание учебных пособий, в которых содержатся задания различной степени сложности, доступные для каждого студента, использование многообразных, требующих мыслительной активности, приёмов и методов работы, организация планомерной самостоятельной работы студентов. Но всё это должно быть в рамках одной учебной программы.

Дифференциация заданий по объёму и трудности не всегда даёт результаты в развитии учебных возможностей учащихся. Большую роль играет дифференциация заданий по степени оказания помощи студенту со стороны преподавателя, по степени самостоятельности учащихся при выполнении задания. Необходима такая организация работы, при которой степень самостоятельности учащихся со временем возрастала, а объём помощи преподавателя постепенно снижался.

Результативными методами дифференцированного обучения являются активные методы обучения, среди которых игровые приёмы, дискуссии, способы стимулирования и мотивации интереса к обучению, моделирование ситуаций успеха и другие.

Как отмечает Лушникова И.И. перед преподавателем стоит широкий комплекс задач: применить индивидуальный подход в вопросах определения и развития недостаточно сформированных речевых навыков и умений, способствовать их дальнейшему формированию и развитию; осуществлять мониторинг и контроль за деятельностью обучающихся; адаптировать учебные материалы, способы и методы обучения к текущим уровням языковой компетенции обучающихся; способствовать достижению всеми обучающимися требований, определенных учебной программой [5].

Оставаясь в рамках аудиторной системы и применяя при этом дифференциацию обучения, можно приблизиться к личностной ориентации образовательного процесса.

Преподавателями кафедры иностранных языков были изданы учебные пособия об учёных-медиках. Пособия содержат адаптированные тексты с информацией о жизни, деятельности, научных открытиях и медицинской практике известных врачей разной специализации и разных временных периодов. Тексты в данных пособиях сопровождаются заданиями, способствующими развитию всех видов речевой деятельности иностранных студентов, а также формированию навыков системного восприятия языкового материала с медицинским компонентом. Система упражнений, представленных в пособиях, направлена на последующую работу с текстом.

Пособия составлены таким образом, что преподаватель, учитывая уровень знаний, умений и навыков студентов, имеет возможность видоизменять систему упражнений, и вносить дополнения на этапе подготовки к занятию. В данном случае дифференцированный подход осуществляется в процессе внесения необходимых изменений в материал учебного занятия для разных групп обучающихся. Например, для студентов со слабой языковой подготовкой даётся расширенный лексико-грамматический комментарий перед прочтением текста, обязательно даются словесные опоры, подсказки в виде плана, изолированных слов, подлежащих к употреблению. Для сильных студентов эти опоры тоже даются, но не в логической последовательности, или могут совсем отсутствовать. Важно, чтобы задания и учебные материалы, которые преподаватель использует на занятии, были доступными для всех студентов. Они должны видеть свой результат в конце каждого занятия.

Важным условием успешного проведения практических занятий по РКИ является предшествующее знакомство студентов с их содержанием. На этапе подготовки к занятию студент получает список вопросов, который позволяет ему сосредоточиться на изучении теоретического материала, без знания которого не обойтись на занятии, небольшие задания для проверки усвоения данного материала. В ходе проверки материала преподаватель может менять формулировки вопросов, чтобы иностранные студенты не просто запоминали и воспроизводили материал, а осмысленно подходили к его изложению. Необходимость видоизменения вопросов встала в результате наблюдения за работой иностранных студентов, когда небольшое изменение формулировки вопроса ставит студента, привыкшего к образцу, в тупик. В числе вопросов могут быть такие, ответить на которые самостоятельно могут не все студенты. Сильные студенты найдут ответ из контекста или подключат логику, и хорошее знание языка им в этом поможет. Менее подготовленным студентам будет сложнее. Поэтому преподаватель даёт дополнительный материал по теме занятия, в котором даётся конкретный ответ на тот или иной вопрос. Это подготовка к тому, что на занятии часто возникает дискуссия, и студенты с хорошей языковой практикой, привыкшие рассуждать, имеют свои варианты ответа, может не всегда верные, но часто оригинальные. Слабые студенты, которые ознакомились с дополнительной литературой и нашли ответы на поставленные вопросы, также имеют возможность принять участие в дискуссии, даже если и не имеют собственного мнения, но владеют информацией.

В процессе проведения практического занятия по РКИ использование печатного варианта данного учебного пособия, как правило, сопровождается презентацией с аудио- и видеоматериалами. Заранее подготовленная

презентация с аудиоприложением к определённой части пособия даёт возможность слабым студентам несколько раз прослушать текст, отработать технику чтения, сделать семантический анализ слов через предложенную преподавателем парадигму синонимов, антонимов, отработать грамматические конструкции, с помощью которых можно будет составить краткое монологическое высказывание или вопросно-ответные предложения.

Имеющийся электронный вариант пособия даёт иностранным студентам возможность самостоятельно использовать материал для подготовки к занятию.

Языковые способности учащихся выражаются не только в быстром и успешном овладении учебным материалом, но и в видах заданий, которым они отдают предпочтение и успешно выполняют в ходе учебного занятия или самостоятельно. Иностранные студенты со слабой языковой подготовкой выбирают упражнения, связанные с воспроизведением услышанного или прочитанного. Сильным студентам необходимы задания повышенной трудности, творческие задания, где они могут проявить наибольшую самостоятельность. Именно это поможет им максимально реализовать и развить свои учебные возможности. Для развития умения рассматривать явления во взаимосвязи необходимо ставить нескольких исследовательских задач при рассмотрении одного и того же материала. Задания комплексного характера вызывают у студентов реальный интерес.

Дифференцированный подход к учащимся может применяться на всех этапах занятия. В начале, когда идёт проверка домашнего задания, например, письменный опрос – даются задания различных уровней; при устном опросе – первыми отвечают более слабые студенты, сильные – могут дополнить. В процессе введения нового материала сильные студенты могут отвечать на сложные вопросы, найти дополнительную информацию по новой теме самостоятельно. При закреплении нового материала сильные студенты выполняют практические задания, а со слабыми – можно ещё раз повторить или объяснить новый материал.

Итак, дифференцированный подход – это эффективный и продуктивный метод современного образования. Применение дифференцированного подхода в обучении иностранных студентов улучшает качество знаний, помогает повысить активность, работоспособность, развивает умение работать самостоятельно, повышает интерес к изучению русского языка, раскрывает индивидуальные способности каждого студента, а также даёт возможность вовлечь всех студентов в учебный процесс.

Список литературы

1. Азимов Э.Г. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам) / Э.Г. Азимов, А.Н. Щукин. – М.: Изд-во ИКАР, 2009. – 448 с.

2. Ващенко А.А. Дифференцированный подход к учащимся // Русский язык в школе. – 1991. – №3. – С. 13 – 16.

3. Кузьминова Е.В. Об использовании дифференцированного и адаптивного подходов в обучении / Е.В. Кузьминова, Е.П. Ольховская // Теория и практика общественного развития. – 2015. – №7. – С. 181–182.

4. Лубовский В.И. Психолого-педагогические проблемы дифференцированного и интегрированного обучения / В.И. Лубовский // Специальная психология. – 2008. – №4. – С. 11–21.

5. Лушникова И.И. Практика применения интегративно-дифференцированного подхода к обучению устной деловой иноязычной речи (на основе аутентичных текстов) // Педагогика и психология образования. – 2015. – №2. – С. 51–57.

Валивач Вероника Юрьевна
студентка
Лоренц Вероника Викторовна
канд. пед. наук, доцент

ФГБОУ ВО «Омский государственный педагогический университет»
г. Омск, Омская область

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ И ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НЕМЕЦКИХ ФАМИЛИЙ КАК ИСТОЧНИК ЗНАНИЙ О ПРОИСХОЖДЕНИИ СВОЕГО РОДА

Аннотация*: в статье рассматриваются лингвистические, исторические и территориальные условия происхождения немецких фамилий, анализируются их источники происхождения. Авторами делаются выводы о том, из каких источников происходит большинство немецких фамилий и объясняются причины и предпосылки такого деления на основе сплошной выборки примеров и их процентном соотношении.*

Ключевые слова*: фамилия, немецкие фамилии, этимология немецких фамилий, источники происхождения немецких фамилий, популярные немецкие фамилии.*

В наше время тяжело себе представить человека без фамилии, ведь считается, что фамилия передается из поколения в поколение, тем самым продолжая род той или иной семьи. Ведь история фамилии так же уникальна, как и история рода, который ее носит. Однако о том, что стало причиной появления фамилий и их главной целью многие исследователи спорят до сих пор.

По мнению В.Д. Бондалетова, фамилия – это наследственное родовое имя, указывающее на принадлежность человека к одному роду, ведущему начало от общего предка. Образование фамилий в разных странах происходило в различное время, но по историческим меркам они появились относительно недавно. Например, обязательным наличие фамилии стало лишь в XV-XVI вв., а до этого фамилии носили лишь представители высших слоев общества [2]. В.А. Никонов считает, что причиной активного формирования фамилий стало расширение экономических связей между представителями разных родов и сословий, а также стремление укрепить институт наследования [6]. Однако М.В. Горбаневский считает, что одной из основных причин возникновения фамилий стала массовая миграция представителей различных родов, сословий, культур и национальностей в связи с развитием глобальных экономических и политических отношений. В ходе этого появилась потребность различать людей по маршрутам миграции, по профессиям, а также для того, чтобы различать их в рамках сословных и социальных отношений [3].

Г.Р. Хисматуллина отмечает, что в Германии первые подобия фамилий появились в XII веке, это были своеобразные «фамилии-прозвища» феодалов, которые присваивались им близким окружением или крестьянами, а затем распространялись за пределы феодального владения, в результате чего эти прозвища становились неотъемлемыми атрибутами при представлении

феодала в обществе. Как правило, прозвища давались по каким-либо особым характеристикам человека, по его внешнему облику или умственным способностям. Например, такие прозвища, которые в последствии стали фамилиями, как Krause-кудрявый, Lange – длинный и т. д. Вскоре феодалы начали использовать данные прозвища официально, что помогало им узаконить права на свои владения. Фамилии у представителей низших сословий появились многим позже, и уже использовались для того, чтобы обозначить профессию человека или территорию его происхождения [8].

Немецкие фамилии имеют различную историю возникновения. Для определения основных источников происхождения немецких фамилий был проведен анализ двух научных работ: «Словаря личных немецких имен» Т.С. Александровой и «Истории немецких личных имен и фамилий» Е.В. Розен [1; 7]. В ходе исследования было проанализировано 280 фамилий, представленных в данных работах. Выборка фамилий была сформирована путем случайного отбора в алфавитном порядке. Таким образом было выявлено 5 основных источников происхождения немецких фамилий. Результаты анализа представлены в таблице №1.

Таблица №1

Основные источники происхождения немецких фамилий

Источник происхождения	Процент фамилий, происходящих из данного источника	Примеры фамилий, происходящих из данного источника	Лексическое значение
1	*2*	*3*	*4*
Род деятельности (профессия)	87 из 280 31%	Bauer Bäcker Fischer Koch Kramer Krüger Schreiner Meier Wagner	Фермер, крестьянин Пекарь Рыбак Повар Торговец Гончар Столяр Управляющий Каретный мастер
Характеристики человека (личностные, внешние, умственные и т. д.)	72 из 280 25,7%	Dick Erhard Kraft Kaiser Sommer Jung Braun Klein Schwarz	Толстый Сильный волей Сильный Гордый Улыбчивый Молодой Коричневый (волосы) Маленький Черноволосый
Личные имена (имена родственников)	60 из 280 21,4%	Hermann Jacobi Kai Peters Werner Walter	От Hermann (Герман От Jacob (Якоб) От Katharina (Катрина) От Peter (Петер) От Werner (Вернер) От Walter (Вальтер)

Окончание таблицы №1

1	*2*	*3*	*4*
Наименование местности	35 из 280 12,5%	Grünberg Grünfeld Fiebig	От названий конкретной местности, города, провинции
Географические особенности местности (в том числе флора и фауна)	26 из 280 9,3%	Oberbauch Sommerfeld Stromberg Fuchs Wolf	Горный источник Летнее поле Омываемая гора Лиса Волк

Исходя из данных таблицы можно сделать вывод о том, что большинство немецких фамилий, представленных в выборке, происходит от рода деятельности человека – 31%, или же от его индивидуальных характеристик – 25,7%. Фамилии, происходящие из данных источников, начали появляться в Германии уже в начале XII века и были присущи феодалам и дворянам. Третья по количеству группа фамилий произошла от личных имен, как правило, близких родственников (отца, матери, дедушки или бабушки). Из данного источника фамилии начали появляться значительно позже, ближе к середине XIV века и были присущи в основном крестьянам для обозначения происхождения.К примеру, если у какого-нибудь крестьянина или ремесленника рождался ребенок, ему давалось личное имя, например Jürgen, и имя отца, напримерWalter. В итоге получалось JürgenWalter – Юрген, сын Вальтера. Наименьшее количество фамилий в выборке произошло от названий местности проживания – 12,5%, или ее географических особенностей – 9,3%. А.И. Зубарева связывает это с частыми миграциями немцев в средневековье из-за развития экономических отношений. Из-за частой смены места жительства, людям приходилось постоянно менять свою фамилию, чтобы она соответствовала их текущему месту обитания. В итоге изначальные фамилии стирались из памяти и появлялись новые [5].

Несмотря на довольно большую подборку, многие фамилии из приведенных Т.С. Александровой и Е.В. Розен в своих работах являются устаревшими или редко используемыми в наше время. Чтобы определить, к какому источнику происхождения относится большинство популярных фамилий в Германии, нами был проанализирован список 30 самых распространенных немецких фамилий на данный момент, представленный в работе Я.Н. Дабановой [4]. Результат анализа мы можем видеть в таблице №2:

Таблица №2

Соотношение самых употребительных немецких фамилий к источнику их происхождения

Источник происхождения	Количество фамилий, произошедших из данного источника	Примеры фамилий
1	*2*	*3*
Род деятельности (профессия)	15 из 30 50%	Bäcker, Bauer, Fischer, Koch, König, Krüger, Meier, Müller, Richter, Schäfer, Schmidt, Schneider, Schröder, Zimmermann, Wagner

Окончание таблицы №2

1	*2*	*3*
Характеристики человека (личностные, внешние, умственные и т. д.)	8 из 30 26,7%	Braun, Hartmann, Hoffmann, Klein, Krause, Lange, Neumann, Schwarz
Личные имена (имена родственников)	4 из 30 13,3%	Herrmann, Lehmann, Weber, Werner
Наименование местности	0 из 30 0%	-
Географические особенности местности (в том числе флора и фауна)	3 из 30 10%	Schulz, Wolf, Vogel

Исходя из результатов анализа, можно сказать, что большая часть современных наиболее употребительных немецких фамилий имеет происхождение от рода деятельности человека – 50% фамилий из списка. На втором месте количество фамилий, произошедших от индивидуальных характеристик человека – 26,7% фамилий. Далее идут фамилии, произошедшие от личных имен – 13,3% и от географических особенностей местности, флоры и фауны – 10%. Фамилий, происходящих от наименования местности проживания, в списке самых популярных немецких фамилий не представлено совсем.

Таким образом можно сделать вывод, что сейчас в Германии, как и восемь столетий назад наиболее популярны фамилии, отсылающие к профессии или личным качествам, хотя в данный момент времени эти фамилии уже утратили свое значение и не соотносятся ни с видом деятельности человека, ни с его характеристиками. Наименее популярными и распространенными являются фамилии, произошедшие от названий местности проживания. После прекращения активной миграции немцев внутри страны, данные фамилии стали неактуальны и утратили свою популярность.

Список литературы

1. Александрова Т.С. Словарь немецких личных имен. Происхождение. Значение. Употребление / LexikonderdeutschenVornamen. Herkunft. Bedeutung. Gebrauch / Т.С. Александрова, Д.А. Добровольский, Р.К. Салахов. – М.: Русский язык, 2000. – 248 с.

2. Бондалетов В.Д. Русская ономастика: монография / В.Д. Бондалетов. – М: Просвещение, 1983. – 232 с.

3. Горбаневский М.В. В мире имён и названий: монография / М.В. Горбаневский. – М.: Знание, 1987. – 206 с.

4. Дабанова Я.Н. Становление немецких фамилий: статья в сборнике трудов конференции / Я.Н. Дабанова. – СПб.: ЛГУ имени А.С. Пушкина, 2017. – С. 18–21.

5. Зубарева А.И. Этимология немецких фамилий: статья в сборнике трудов конференции / А.И. Зубарева, Б.С. Макушева. – Омск: СибаДИ, 2018. – С.110–115.

6. Никонов, В. А. Задачи и методы антропонимики: сборник статей / В.А. Никонов // Личные имена в прошлом, настоящем и будущем: Проблемы антропонимики. – М.: Наука, 1970. – С. 33–56.

7. Розен Е.В. История немецких личных имен и фамилий: монография / Е.В. Розен. – М.: Просвещение, 1997. – 276 с.

8. Хисматуллина Г.Р. Специфика немецких фамилий, образованных от прозвищ: сборник статей / Г.Р. Хисматуллина. – М.: МГУ, 2010. – С.15–26.

Исакова Снежана Анатольевна
соискатель, старший преподаватель
ФГАОУ ВО «Северо-Восточный федеральный
университет им. М.К. Аммосова»
г. Якутск, Республика Саха (Якутия)

DOI 10.31483/r-99678

ОСОБЕННОСТИ УПОТРЕБЛЕНИЯ ТОПОНИМОВ В РАННИХ РАССКАЗАХ Е. АЙПИНА (НА МАТЕРИАЛЕ ЦИКЛА «ВРЕМЯ ДОЖДЕЙ»)

Аннотация*: изучение топонимической системы в литературе народов Севера является одной из актуальных задач современной лингвистики, так как в ней отражаются языковые, этнокультурные и историко-социальные особенности коренных народов Севера. В работе рассматриваются особенности употребления топонимов в ранних рассказах хантыйского писателя Е. Айпина, вошедших в цикл «Время дождей: рассказы ранних лет» (1990). С целью выявления национально-культурного компонента хантыйских топонимов автором проведен сопоставительный анализ некоторых рассказов цикла. Рассмотренный материал показывает, что топонимы в рассказах писателя являются важным элементом авторской идеи и передают особенности хантыйского языка, культуру и историю народа.*

Ключевые слова*: ономастика, топонимика, топонимы, национально-культурный компонент, национальная лексика, литература, литература народов Севера, хантыйская литература, Е. Айпин.*

Объектом пристального внимания многих ученых в области художественной литературы являются имена собственные. Ни одно художественное произведение невозможно представить без имен героев, географических описаний, наименований предметов, явлений природы и пр.

Имена собственные вносят в произведение особую окраску, придают ему специальный смысл, особое значение. Несомненно, что все наименования должны быть стилистически верны и точны, должны отвечать всей смысловой структуре произведения. Вся совокупность имен собственных, существующих в том или ином языке, называется ономастикой [4, с. 194].

В языковой системе художественной литературы интерес к исследованиям ономастической системы характеризуется научным подходом в изучении проблем топонимики. Топонимика (от др. греч. topos – «место», onoma/ onyma – «имя, название») – научная дисциплина, «всесторонне изучающая географические названия (топонимы) – их значение, происхождение, структуру, территорию распространения, развитие и изменение во времени [Большая российская энциклопедия].

Вопросами топонимики в отечественной лингвистике занимались многие известные ученые Э.М. Мурзаев, Е.М. Поспелов, А.В. Суперанская, М.В. Гарбоневский, Е.А. Левашов. Немалую роль в изучении топонимии народов Севера сыграли труды ученых-североведов А.В. Смоляк, В.В. Леонтьева, Н.Г. Михайловской, А.В. Пошатаевой. Широко известны

исследования учёных А.П. Дульзона, И.А. Воробьевой, Т.Н. Дмитриевой. Тем не менее, топонимия в творчестве писателей Севера заслуживает более широкого изучения, как уникальный источник информации об их языке, истории и культуре.

Отсюда исходит цель нашего исследования – на примере произведений хантыйского писателя Е. Айпина определить роль топонимов в художественном тексте северной литературы, подчеркнуть их национально-культурную значимость. Топонимы в рассказах Е. Айпина, отражая исторические, географические, культурные сведения, раскрывают национальные особенности хантыйского народа, дают целостное представление о богатстве языка и культуры.

Учитывая важность сохранения языкового и культурного наследия народов Севера, мы считаем, что глубокое изучение структуры, семантики, этимологии национальных географических названий позволит выявить современное состояние языка и литературы народов Севера и будет способствовать их развитию.

В научной литературе «топоним» используется как географический и лингвистический термин, он выполняет ряд функций: географическую, культурологическую, историческую, психолингвистическую, когнитивно-репрезентативную и др. Рядом ученых (Г.Д. Томахин, В.Г. Костомаров, Е.М. Верещагин и др.) топонимы характеризуются как национально-культурные. Так, в своей работе Г.Д. Томахин дает следующее определение: «являясь принадлежностью определённой культуры, топонимы обладают в большинстве своем ярко выраженным культурным компонентом» [8, с.18]. Ученые – лингвисты Е.М. Верещагин и Г.Д. Костомаров также указывают на то, что топонимы наделены смысловым национально-культурным значением, так как источником их происхождения являются история и культура народа [3, с.60]. По наблюдениям А.В. Суперанской: «Топонимы сотнями незримых нитей связаны с культурной жизнью человека, поэтому каждый топоним можно рассматривать как культурный памятник своей эпохи» [7, с.165]. Этой точки зрения придерживаются исследователи И. С. Карабулатова, Г. Т. Омарова подчеркивая, что «топонимы характеризуются как средство создания национального колорита, т.к. в их структуре отражаются результаты ментальной деятельности народа, его социокультурный опыт» [6].

В аспекте изложенного мы рассмотрим национально-культурный компонент топонимов и их стилистические функции в творчестве хантыйского писателя Еремея Айпина. В данной статье представлен анализ рассказов писателя из цикла ранних его произведений «Время дождей: рассказы разных лет» (1990). Топонимы в ранних произведениях Е. Айпина содержат данные о верованиях и обычаях народа ханты, о быте и традиционном промысле, в них «закодирована» информация о языке, культуре и истории народа.

Хантыйские топонимы отличает их территориальная принадлежность, соотнесение с географическим пространством Ханты-Мансийского автономного округа в разные годы его становления и развития.

Все события в рассказах цикла «Время дождей» разворачиваются на земле хантов: *«Жили мы тогда на болоте, на берегу озера Большой Вирсани, вспоминал Дед. За табаком да за чаем ходили на Аган-реку по Бору Зимних Домов»* [1, с. 7] («Медвежье горе», 1972); *«Да тут еще встала перед глазами*

Малая Излучина, что выше лесоучастка по течению» [1, с. 15] («Последний рейс», 1972); *«Охотник спешил. До темноты хотелось добраться до Елочного. Это большой полуостров с настолько узким перешейком, что если встать на середине, то слева и справа виден Вонтъеган»* [1, с. 33] («В урмане», 1973); «*Дело было в его зимнем доме в сосновом бору, на одном из левых притоков Священной реки Тромаган»* [1, с. 112] («Божье послание», 1990) и др.

В данных примерах хантыйские топонимы представляют места проживания представителей коренного населения и занимают особое место в материальной и духовной культуре народа.

В работе Ф.Г. Фаткуллиной отмечается, что топонимы несут в себе значимые сведения культурного – исторического содержания, и в то же время «закрывают ее для «непосвященных», не владеющих необходимыми фоновыми знаниями, которые концентрируются в ономастической лексике» [9, с. 1174].

В рассказе «Русский лекарь» (1990), сюжет которого построен как путешествие двух героев – хантыйского пастуха Сардакова и русского зоотехника – по пастбищам хантыйского края, автор вводит в текст комплекс природных и культурных явлений, включая топонимы, сосредоточенных на определенной территории. В контекстах, содержащих толкование топонима, проявляются черты, свойственные индивидуальному стилю Е. Айпина. Отчетливо это устанавливается, когда автор использует вопросно-ответную конструкцию.

Например: *«- На север мы повернули, вверх по Лахр-Ягуну пойдем.*
- *Эту речку так зовут?*
- *Да, конечно.*
- *А как переводится название речки?*
- *«Ягун» – это речка, а «Лахр», «Лахр»...*
- *Не переводится?*
- *«Лахр» – это железная рубаха...*
- *Что за «железная рубаха»?*
- *Железная рубаха воина, богатыря – как это по-русски называется?*
- *Кольчуга, наверное?*
- *Во-во – «Кольчуга-Река», значит»* [1, с.132–133].

В данном примере русское толкование национального географического наименования выступает не в качестве топонима, а является выражением его семантики, т.е. нарицательной функции. Семантика топонима, переданная переводом на русский язык, становится смысловым центром отдельных фрагментов рассказа. Например: *«Слева уходила назад, говоря по-русски, Кольчуга-Река. Видно, ее «военное» название наталкивало наши мысли на эту тему, и поэтому мы почти целый день говорили о войне»* [1, с. 135]. Тем самым актуализируются реальные признаки и особенности объекта, описание которых, выступая как момент повествования, одновременно приобретает и самостоятельное значение. В этом случае, как отмечает Н.Г. Михайловская «автор может не останавливаться на грамматическом (морфологическом) и словообразовательном членении слова, но соотносить его структуру в целом с отдельными лексическими единицами перевода. Иногда перевод оформляется кавычками» [5, с. 102]. Например, из рассказа «Бездомная собака» (1979)*:*

«Проехали озеро Магилор, затем болото с узкими сосновыми гривками. И другое большое озеро Пилтэнглор. Микуль так и сяк вертел это название, но все же перевел на русский язык – «Озеро С Попутчиком», так вроде, бы получается» [1, с. 102]. В рассказе «Русский лекарь» (1990) находим следующий пример: «*К полдню мы вышли к верховью Пухэл Оллэнг Ягун, по-русски будет «Селения Конца Реки»* [1, с. 140]. Подобные приемы, как отмечают исследователи, относятся главным образом к гидронимам и объясняют это тем, что «именно в данной топонимической группе наиболее стойко сохраняются древние истоки национальных языков» [5, с. 104].

В ходе анализа было выявлено, что в произведениях Е.Айпина большую часть топонимов составляют гидронимы. Это объясняется тем, что издревле ханты расселялись в бассейнах рек и озер, и потому как селения располагались на значительном расстоянии друг от друга, то внутри каждого рода складывалась своя самобытная культура. Так, возникли локальные культуры ваховских, пимских, аганских, юганских, казымских и других ханты, которые прослеживаются в названиях рек – Вах, Пим, Аган, Юган, Юхан-Ягун, Вать-Еган и др.

Хантыйские топонимы имеют смысловую мотивацию, которая указывает не только на географические особенности объекта, но и на практический опыт народа, освоившего эти места. Е. Айпин видит за географическим наименованием далекую историю своего народа.

Иногда историю происхождения топонима автор рассказывает посредством монологической речи национального персонажа, в которой отчетливо проявляется установка на разговорный стиль.

«Русский лекарь» (1990): «*На Севере как раз по Гриве проходит граница наших и ненецких земель. Поэтому и назвали эту Гриву – этот большой и длинный бор – Межземельной Гривой. Она расположена между двумя землями – Землей Хантов и Землей Ненцев. Вот такова Межземельная Грива. Межземельная – значит, между двух Земель»* [1, с. 141].

В тексте рассказов находит отражение образность топонимов, которая заложена в самой их семантической основе. Такие топонимы называются образными. Названия содержат в себе яркое, запоминающееся определение, тонкое наблюдение или сопоставление. Каждый такой топоним представляет собой образ. Образные топонимы немногочисленны, но именно в них ярко отражаются народная мудрость, меткость и красота языка. Приведем пример из текста: «*Миновали бор Узорчатого Яра <...> Почему яр называется Узорчатым? Под соснами, на белоягельном бору лежат причудливые узоры из белейшего песка. Будто давным-давно, в незапамятные времена, их вырезала искусная мастерица из камуса белого оленя. Отсюда, и пошли названия: Узорчатый Яр, Узорчатого Яра Селение и еще одно имя Старшего – Узорчатого Яра Старик»* [1, с. 128].

При использовании национальной топонимики наиболее распространенным приемом является прием сноски. Подстрочные пояснения топонима имеют несколько разновидностей. К примеру, это могут быть смешанные приемы толкования, где наряду с национальным топонимом в тексте приводится его перевод на русский язык, также оформленный как топоним, а в сноске указано официальное географическое наименование. Из рассказа «Божье послание»: *«Так вот, Липецкий сам рассказывал, как со своими солдатами ходил спасать царскую семью сначала в Тобольск-*

*город, потом в Катерины-Царицы-город** (*Катерины-Царицы-город – так ханты называли Екатеринбург)» [1, с. 114].

В рассказе «Русский лекарь» (1990), когда герои, в поисках оленей, достигают того или иного места, автор в сноске дает пояснение:

- «*Река Ягурьях была землей рода Сардаковых** (*к 80-м годам геологи построят крупный поселок Новоаганск» [1, с. 127];

«*После ужина мы сидели у костра и вели неторопливые разговоры. Я рассказал предание о том, как в старину в верховье Лахр-Ягуна, в этих самых местах, наши воины сражались с иноземными захватчиками<…>и после этого сражения – в память об этом событии – река получила имя Лахр-Ягун, Кольчуга-Река. А местной Богине, как символ могущества и справедливой борьбы, достался меч в ножнах**... (* в восьмидесятые годы, когда в этих местах открыли месторождения нефти и газа, ушлые «первопроходцы» и «первооткрыватели» выкрали у Богини меч в ножнах)» [1, с. 137];

- *«- Предки хорошо защищали нашу землю, а мы – плохо... – Почему так? – Мы теряем свою землю...** (* лет через тридцать он окончательно потеряет свои земли, когда на месте его настоящей стоянки, возле устья Язевой Реки вырастет город нефтяников)» [1, с. 134];

*«Я шел и видел пред собой живую, дышащую землю. Видел живые ягельные пастбища. И думал, что они буду вечными** (*через 20–30 лет по юго-западным окраинам этих земель сомкнется кольцо нефтяных городов: Нижневартовск, Мегион, Лангепас и Покачи на Агане)» [1, с. 157].

Данный пример подстраничных пояснений подчеркивает подлинность, документальный характер рассказа. Топонимы здесь представлены не только как географические наименования, обладая ярким национально-культурным компонентом, они являются частью культуры и социального строя того времени.

Национально-культурные особенности хантыйских топонимов неразрывно связаны с наименованиями предметов и явлений традиционного быта, в частности, с идионимами. Данная лексико-тематическая группа передает информацию о традиционном укладе жизни народа ханты, подчеркивает его самобытность. К примеру, такие слова: *«хорей», «пэрт-эшь!», «пэча волытэх!» «тухт», «нюки», «коос-пом», «малица», «кисы», «камус», «нырики» «ими» «ими-эй», «йим-улым», «Ас-ики»,* и др.

- *Из* рассказа «В урмане» (1973): *«- Так ты, Константин, приезжай к нам. Ружье заберешь, обласок. – Приеду, спасибо. – Ну, будь здоров! – Йим улым!* * (* Йим улым – до свидания (хант.)) [1, с. 30];

«Русский лекарь» (1990): *«…на урезе воды малых зарастающих озер появляется трава, которую у нас называют коос-пом. Эту траву очень любят олени. – Как трава называется? – коос-пом? – Как будет по-русски – не знаю. А по-хантыйски так переводится: «крохаль-трава». Утка такая есть»* [1, с.130] и др.

Национальные названия традиционного быта и промыслов народа ханты придают особую стилистическую окраску географическим описаниям, создают фон внешней культуры и вносят неповторимый вклад в создание национального колорита текста.

В нашем исследовании мы пришли к выводу о том, что топонимы в художественной литературе неразрывно связаны с общей идеей,

содержанием и структурой произведения. Тесно сочетаясь с содержанием художественного произведения, топонимы могут, наряду со своей основной географической функцией – наименование или указание конкретной местности, участвовать в формировании художественного пространства и времени, в создании поэтических образов героев, а также способствуют эстетическому восприятию и пониманию целостного содержания текста.

В топонимах отражается значительная информация об уникальной культуре народа, его языке и истории. В этом случае можно сказать, что топонимы являются национально-культурными по своей природе. Любое географическое название, появившись в результате различных исторических или политических изменений в обществе, способно хранить исторические и культурные сведения своей эпохи, передавая их из поколения в поколение. В топонимах содержится обширный материал о традиционном укладе жизни народа, его традициях и верованиях, культурно-исторических контактах.

При исследовании ономастической системы произведений Е.Айпина, большое внимание уделено изучению топонимов с точки зрения их этимологии, что вызывает интерес к семантической, морфологической, словообразовательной и фонетической структуре наименования.

Хантыйские топонимические наименования в ранних рассказах Е. Айпина, гармонично вплетаясь в общую идейно-образную структуру текста, имеют большое значение при определении авторского замысла и его индивидуального стиля. Так, писателю свойственно обращение к этимологии топонима, к фольклорным мотивам, связанным с конкретными обозначениями. Подобные фрагменты, наполненные экспрессивно-эмоциональным осмыслением, занимают самостоятельное место в композиции рассказа в целом и насыщают географическое наименование новым содержанием, которое создает сама жизнь.

Список литературы

1. Айпин Е.Д. Клятвопреступник. Избранное: Роман и рассказы [Текст] / Е.Д. Айпин. – М.: Русло, 1993. – 423с.

2. Большая российская энциклопедия: [в 35 т.] / гл. ред. Ю.С. Осипов. – М.: Большая российская энциклопедия, 2004–2017 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bigenc.ru/linguistics/text/4197585 (дата обращения: 10.10.2021).

3. Верещагин Е.М. Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного [Текст] / Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров – М.: Рус. яз., 1990. – 246 с.

4. Гарбоневский М.В. В мире имен и названий [Текст] / М.В. Гарбоневский. – М.: Знание, 1987. – 208 с.

5. Михайловская Н.Г. Стиль русскоязычной литературы Севера и Дальнего Востока [Текст] / Н.Г. Михайловская. – М.: Наука, 1984. – 160 с.

6. Омарова Г.Т. Теоретические проблемы изучения топонимов: онтологический и гносеологический аспекты / Г.Т. Омарова // Современные научные достижения: материалы науч. конф. – 2012 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/4_SND_2012/Philologia/3_99890.doc.htm (дата обращения: 10.10.2021).

7. Суперанская А.В. Что такое топонимика [Текст] / А.В. Суперанская. – М.: Наука, 1985. – 185 с.

8. Томахин Г.Д. Америка через американизмы [Текст] / Г.Д. Томахин. – М.: Высшая школа, 1982. – 256 с.

9. Фаткуллина Ф.Г. Топонимы как компонент языковой картины мира [Текст] / Ф.Г. Фаткуллина // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – №1 – 1994 с.

Карабинерова Ксения Владимировна
студентка
Лоренц Вероника Викторовна
канд. пед. наук, доцент

ФГБОУ ВО «Омский государственный педагогический университет»
г. Омск, Омская область

ЛИНГВОДИДАКТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ СМЫСЛОВОГО ПЕРЕВОДА КАК СПОСОБА ИЗУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА

Аннотация*: авторы статьи раскрывают актуальность темы данного исследования, которая обусловлена устойчивым интересом к проблемам понимания авторского замысла и адекватной передачи смысла текста путём смыслового перевода. В статье раскрывается лингводидактический потенциал песенных текстов группы «Сплин». В результате исследования были предложены варианты художественного перевода двух песен, рассмотрен их воспитательный контекст.*

Ключевые слова*: лингводидактический потенциал, художественный перевод, смысловой перевод, единица перевода.*

Перевод играет огромную роль в культурном развитии человечества. Благодаря переводу люди одной страны знакомятся с жизнью, бытом, историей, литературой и научными достижениями других стран. При обучении иностранному языку очень важно обращаться к аутентичным материалам для формирования социокультурной компетенции обучающихся.

В данном исследовании, мы предлагаем рассмотреть песенные тексты группы «Сплин» как аутентичный материал для обучения иностранному языку при смысловом переводе текстов. Данная работа ставит целью представить авторский, смысловой подход к такой разновидности перевода как художественный и рассмотреть возможность использования смыслового перевода в образовательных целях.

В процессе исследования мы рассматривали следующие вопросы: Как подобрать синонимичные выражения, которые, с точки зрения переводчика, помогают лучше раскрыть смысл песен? Что скрывает в себе та или иная строчка? Какую идею пытался донести автор, и как её понимает сам переводчик? Эти и другие вопросы помогут понять всю сложность смыслового перевода, а также совершенствовать языковые навыки.

Материалом исследования стали песни известной российской рок-группы «Сплин», поскольку они содержат многообразие изобразительно-выразительных средств, от эпитетов до метафор, что оказалось удачным выбором при изучении смыслового перевода. Именно поэтому песни данной группы не следует воспринимать дословно, каждый понимает вложенную идею по-своему. Всегда есть скрытый подтекст, что позволило создать условия для реализации творческого, авторского подхода в процессе перевода обучающимися текстов песен.

Для формирования более чёткого представления о смысловом переводе рассмотрим некоторые понятия из лингвистики. Для начала перейдём к рассмотрению понятия художественного перевода. Художественный перевод – это совершенно особая разновидность переводческой деятельности. Если общая теория перевода в наши дни разработана практически в полном объеме, то вопросы и проблемы художественного перевода остаются открытыми. Частично эту проблему решает авторский, смысловой перевод, который позволяет раскрыть идею текста через поиск эквивалентных выражений. Однако стоит отметить, что без речевого творчества переводчика и без наличия литературного таланта невозможно достичь желаемого результата [1,2]. Смысловой перевод является частным случаем, разновидностью художественного. Он является предметом изучения ряда лингвистов-переводчиков, ярким представителем которых являются Ю.С. Степанов, Ж. П. Вине, Ж. Дарбельне и другие. Смысловой перевод – это одна из объективно существующих закономерностей перехода от одного языка к другому, которая имеет в виду идентификацию денотата, предваряющую поиск иноязычного соответствия [3]. Переводчик вынужден осознать связи единиц (морфемы, слова, словосочетания и т. п.) переводимого языка в рамках заданного контекста, затем определить в целом обозначаемую речевую ситуацию, коммуникативное задание данного знака в контексте, и подобрать. Стоит также отметить, что смысловой способ перевода должен принимать во внимание больше эстетическое значение текста на языке оригинала.

Одними из первых определение единицы перевода дали канадские учёные Ж. П. Вине и Ж. Дарбельне. Они утверждают, что «единица перевода – это отрезок высказывания, не поддающийся дальнейшему дроблению при переводе». Ю. С. Степанов определяет единицу перевода как минимальный отрезок речевой цепи, который может быть переведён при синхронном переводе [4]. В. Н. Комиссаров рассматривает единицу перевода как минимальную единицу текста оригинала, которая переводится как единое целое, в том смысле, что ей можно отыскать соответствие в переводе [5]. Первые два определения можно условно отнести к «смысловым» определениям, потому что их авторы считают, что переводятся поочерёдно речевые отрезки, смысл которых установлен переводчиком. Последнее относится к функциональному подходу. Авторы, придерживающиеся этого понятия, принимают за основу то положение, что каждый минимальный отрезок исходного текста, выполняющий в нём какую-либо функцию, должен иметь своё соответствие в переводном тексте.

Целью данного исследования является показать «эссенцию» смыслового перевода, который не применяется на практике, но вполне может быть включён в творческие задания. Добровольными участниками данного исследования являются ученики 8–11 классов летней научно-олимпиадной школы СИГМА 2019–2021 гг. и участники выездной смены лагеря НОУ «ПОИСК» 2018 г. В процессе выполнения работы были выбраны и переведены две песни, исполненные группой «Сплин». Первая песня – «Мороз по коже». Её текст отличается простотой текста.

Помимо этого, в песне имелись строки, повторяющиеся 9 раз «Смотрим друг другу в глаза, и мороз по коже». Во избежание повторов и для более полного и яркого раскрытия мысли участники подбирали синонимичные выражения, стараясь раскрыть всю многогранность смысла.

Ниже вы можете ознакомиться с вариантами перевода строки «*Смотрим друг другу в глаза, и по коже мороз*»: We look into each other's eyes, and it's freezing on the skin. We can't take our eyes off each other, and it Makes me shiver. We are looking at each other, and I am getting afraid of truth.He is looking into my soul, and I do not feel at ease.I am looking at him, and fear is reaching me.We know about our nature therefore I cannot obtain myself. It rumbles me, and feel disgusted. We have known each other for too long, and the thought of it makes me shiver. We see each other from the inside, and fear is fettering me. We know everything about us, but I do not want to believe in it. We work like one mechanism, but I cannot put up with it. С наиболее ярким вариантом перевода текста песни вы можете ознакомиться в приведённой ниже таблице 1.

Таблица 1

Художественный перевод текста песни группы Сплин «Мороз по коже»

Сплин «Мороз по коже»	*The Splin «The Frost on the skin»*
Здравствуй, мой город, знакомый до слёз. Спрятался в арке случайный прохожий. Бродит по улицам брошенный пёс. Мы так похожи. Смотрим друг другу в глаза, И мороз по коже. Смотрим друг другу в глаза, И по коже мороз. Город под небом мгновенно замёрз. Брошенный пёс приютился в прихожей. Небо над городом, полное звёзд. Мы так похожи. Смотрим друг другу в глаза И мороз по коже. Смотрим друг другу в глаза, И мороз по коже. Смотрим друг другу в глаза, И по коже мороз.Мороз по коже, мороз по коже,Мороз по коже, мороз по коже, Всё несерьёзно и всё не всерьёз, Линия жизни становится строже. Плачем от счастья, смеёмся до слёз, Мы так похожи.	I am again with you, my dear city, which touches strings of my heat. A random passer-by has hidden under arch. The forgotten by everyone dog is hanging around streets, And I see myself as in a mirror… We are looking at each other, and I am getting afraid of truth. He is looking into my soul, and I do not feel at ease.The city has been instantly taken in a strong embrace of cold. A hallway became a quiet place or the abandoned dog.A fabric, which is spangled with stars, has covered the city.I see my reflection in him… I am looking at him, and fear is reaching me. We know about our nature; therefore, I cannot obtain myself.It rumbles me, and I feel disgusted.I feel freeze. And the fear makes me tremble… And the fear makes me tremble… Taking it easy is not the way out, But Destiny is not gracious enough now. We cry from happiness, laugh to tears, We have no difference between us…

Вторая песня на стихотворение Андрея Макаревича «Давайте делать паузы в словах». Она наполнена выражениями и метафорами. С одним из вариантов перевода вы можете ознакомиться в приведённой ниже таблице. Перевод Ярославы Горчаковой, представлен в таблице 2.

Таблица 2

Художественный перевод текста песни Сплин
«Давайте делать паузы в словах»

Сплин – Давайте делать паузы в словах Давайте делать паузы в словах, Произнося и умолкая снова, Чтоб лучше отдавалось в головах Значенье вышесказанного слова. Давайте делать паузы в словах. Давайте делать паузы в пути, Смотреть назад внимательно и строго, Чтобы случайно дважды не пройти Одной и той неверною дорогой. Давайте делать паузы в пути. Давайте делать просто тишину - мы слишком любим собственные речи, Ведь из-за них не слышно никому своих друзей на самой близкой встрече, Давайте делать просто тишину. И мы увидим в этой тишине, Как далеко мы были друг от друга. Как думали, что мчимся на коне, А сами просто бегали по кругу. А думали, что мчимся на коне. Как верили, что главное придет, Себя считали кем-то из немногих, И ждали что вот-вот произойдет Счастливый поворот твоей дороги, Судьбы твоей счастливый поворот. Но век уже как будто на исходе, И скоро без сомнения пройдет А с нами ничего не происходит, И вряд ли что-нибудь произойдет. И вряд ли что-нибудь произойдет.	*The Splin – Let`s make pauses between words* We should stop during the conversation for more important and precious things, Expressing our opinion and leaving the word for companion, So that every neuron of the brain Could absorb the meaning of stated words. Let`s give time for thoughts. Save memories about situations which you had to outlast;Do not miss any moment of your life and be attentive with specifics. And, despite failures and difficulties, find the right way.Do not hurry to go through the moments, stop for a while.From time to time, silence is the only «cure».We are so enthusiastic with our speech so the essence of the conversation evaporates.It is one of the reasons of non- communication. Between close friends during a touching meeting.And sometimes silence is smoother than active talk.And due to quietness people will understand,That there is an enormous abyss settled between us.We were bedazzled with the proud that our knowledge of situations was much better than others.We could not believe that our view of life was a fiction! «Expectation» was considered like the main way out.We were confident with our uniqueness,And we had been cherishing the belief that Fortune would smile soon. And we would hold the directions to the «happy future».But clock`s strokes cannot be stopped.There is a whole way left behind us, But nothing will change in the ocean of our loves.And something will hardly change the sequence of events.

Одна из участниц поделилась своими мыслями: «В эту работу я хочу включить как можно больше личного, индивидуального восприятия. Я старалась не ограничивать себя в поиске выражений, но и сильно их завуалировать тоже не стремилась. Таким образом, я вела диалог с автором, как делают это ученики при написании своих сочинений. Мне важно было использовать ИВС при переводе так, чтобы передать своё восприятие идеи автора, пытаясь перефразировать каждое предложение, ориентируясь, в первую очередь, на смысловую подоплеку. Мне приходилось в буквальном смысле «отшлифовывать» каждую подобранную фразу.

Перейдём непосредственно к песням. Так, в первой песне говорится о проблеме взаимоотношений между близкими людьми и об её решении. Также автор говорит о том, что не стоит торопиться жить, нужно чаще останавливаться, чтобы не упустить главное и быть внимательнее к проблемам вокруг нас. Во второй песне говорится об одиночестве. Главный герой чувствует себя безнадёжно и уныло. Он страшится будущего. Но в то же время бежит от настоящего. Парадоксально! Несмотря на то, что обе песни минорные. В первой ещё чувствуется надежда, а вторая пропитана ощущением безнадежности. Она рассказывает о проблеме одинокого человека, оказавшегося в тупике.

Как мы видим, разница между первым и вторым переводом значительна. Вариант перевода первой песни «Мороз по коже» отличается достаточно экономным использованием лексических средств, которые тем не менее достаточно ярко раскрывают смысл текста. Второй вариант перевода сложнее: некоторые слова или словосочетания были заменены на целые предложения, практически полностью отсутствует дословный перевод текста песни «Давайте делать паузы в словах». Для перевода выражений и поиска эквивалентов участники обращались не только к англо-русскому словарю, но и к английскому толковому словарю, поскольку материал исследования был представлен на английском языке. Важно учитывать, что смысловой перевод обязательно подразумевает в себе оттенки художественного. Для этого некоторые участники сначала перефразировали строчки песен на русском так, как понимали их, без искажения смысла, а уже потом переводили на английский. В ходе исследования выяснилось, что смысловой перевод второй песни оказался гораздо сложнее. Такие результаты свидетельствуют о том, что более простые и понятные на первый взгляд выражения при более детальном рассмотрении несли достаточно глубокий смысл. Участники исследования старались заменять некоторые лексические единицы текста метафорами и фразеологизмами. В этом и заключалась трудность, поскольку задачей было не просто перевести строки дословно, но и передать смысл текста песен, который отражает колорит и культуру народа.

Лингводидактический потенциал смыслового перевода является весьма актуальной темой не только для профессиональных переводчиков художественной литературы и песен, но и для изучающих английский язык в целом. Хотелось бы также отметить, что подобные задания и упражнения стоит включить в программу занятий по изучению иностранного языка (в данном случае – английского языка). В первую очередь, это развивает фантазию и воображение, отражает восприятие контекста учеником в соответствии с его индивидуальными особенностями, жизненным опытом, ценностями, принципами и мировоззрением в целом. Во-вторых, работа с художественным текстом (в данном случае с песнями) преследует обучающие цели: ученик занимается подбором лексико-синтаксических средств, которые наиболее ярко отражают мысль текста, развивает свои навыки в сфере перевода.

Список литературы

1. Акопова А. Образ и художественный перевод. / А. Акопова. – Ереван. Издательство Академии наук АрмССР, 1985. – 149 с.

2. Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. изд. 2-е. / Г. Гачечиладзе. – М., 1980. – 160 с.

3. Казакова Т.А. Практические основы перевода. English – Russian. Учебное пособие. / Т.А. Казакова. – СПб.: Лениздат; Союз, 2002. – 320 с.

4. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. Проблемы переводоведении в освещении зарубежных ученых. Учебное пособие. / В. Н. Комиссаров. – М.: ЧеРо, 1999. – 134 с.

5. Лосев А.Ф. О понятии языковой валентности / А.Ф. Лосев // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1981. – Т. 40. – №5. – С. 403 – 413

Карабинерова Ксения Владимировна
студентка
Лоренц Вероника Викторовна
канд. пед. наук, доцент

ФГБОУ ВО «Омский государственный педагогический университет»
г. Омск, Омская область

СПОСОБЫ САМОВЫРАЖЕНИЯ И ОБЪЕДИНЕНИЯ МОЛОДЕЖИ В СОЦИАЛЬНЫЕ ГРУППЫ

Аннотация*: авторы статьи рассматривают способы самовыражения подростков, исследуют объединение молодежи посредством внешнего вида, в частности – осознание принадлежности к определённой социальной группе через выбор предметов одежды, надписей на предметах одежды. Рассматриваются виды и способы самоидентификации и самореализации подростков, анализируются причины и возможности самореализации личности.*

Ключевые слова*: самовыражение, подростковый возраст, социальная группа, одежда с надписью.*

Одежда, особенно с надписью, – это, своего рода, посыл, состоящий из знаков и символов, который в первую очередь читается в процессе взаимодействия наряду с лицом. Она многое может сказать о человеке. У русскоговорящих существует для этого выражение «*по одежке встречают*», среди англичан также бытует идиома, относящаяся к данной теме, и звучит она следующим образом: “*Clothes make the man”*. Дословно она переводится как *«одежда делает человека»*.

Изучая английский язык, мы чаще обращаем внимание на обилие иностранных слов вокруг нас и задумываемся об их значении и причинах употребления. Надписи на иностранных языках – от глубоких философских цитат до абсолютно бессмысленных выражений – уже давно занимают доминирующую позицию в жизни многих подростков и молодежи в целом [1]. Это способ самовыражения, проявления себя или же знак принадлежности к той или иной социальной группе.

Существует несколько путей нанесения надписи на одежду. Одним из многих таких видов являются принты на одежде. Слово «принт» – это заимствование английского глагола “toprint”, что в переводе означает «печатать» или «печать». В русском языке «принтом» чаще всего называют какую-нибудь надпись или рисунок, напечатанный на одежде [2].

Точных данных о том, кто впервые придумал создавать надписи на одежде, нет, но доказательства об их существовании ещё много веков назад остаются и по сей день. Самые ранние из них уходят своими корнями в Древнюю Грецию. Уже там можно найти вышивки на поясах,

которые говорят нам об именах владельцев. Очень часто в моде были надписи, которые представляли собой часть орнамента. На множестве итальянских и немецких портретов конца XV и XVI веков вы видите надписи, которые вплетены в орнамент мужских рубашек, в корсажи женских платьев, где обычно написаны на латыни девизы знатного рода, имена владельцев этих портретов или нарядов.

Однако сторонникам древнего искусства росписи по тканям возражают пиарщики и рекламщики, которые убеждают, что надпись на футболке – это чисто маркетинговый ход [3].

В чём бы не заключалась причина возникновения на одежде принтов в виде надписей и каким бы ни были их предназначение, нельзя не согласиться, что футболка приобретает совершенно другой смысл, как только на ткани появляются фразы, символы и картинки. Одежда является способом самовыражения человека. Самовыражение человека – способ найти себя, почувствовать свою принадлежность к той или иной группе. Стремление человека к самоутверждению особенно ярко появляется в подростковом возрасте. Именно по этой причине в нашем исследовании мы рассматриваем в качестве демографической группы именно подростков.

Каждый подросток – индивидуальность. Из предмета массовой культуры футболка незаметно стала стремиться к выделению своего носителя путем появления на ней надписи. Подростки могут смело проявлять себя в неповторимом стиле, который свойственный только им. Через одежду подросток демонстрирует своё «*Я*», которое он пытается выдвинуть на первый план. Таким образом, он заявляет о себе, своей позиции и в то же время ищет сторонников, единомышленников. Надпись на одежде – это не только декоративный элемент, но и коммуникативное средство, имеющее разнообразное смысловое содержание. Следовательно, нынешнее поколение, практикующее новый способ самовыражения через надписи на одежде, ограничивает себя в познании языка. Являясь продуктом общества, надписи на одежде очень динамичны, то есть находятся в состоянии постоянного изменения. Зачастую они отражают какие-то сиюминутные проблемы, которые через некоторое время теряют свою актуальность, им на смену приходят новые веяния в обществе, что тут же находит своё отражение в надписях на одежде [5; 4]. Ниже мы приведём одну из классификаций надписей, которые могут встречаться на одежде в наши дни.

1. В основном, молодежь выбирает футболки с надписями в виде цитат и фраз из книг, фильмов, сериалов и песен. Для этого необходимо не только знать английский язык на достаточно хорошем уровне, но и быть членом того или иного фан-клуба, которые в последнее время всё сильнее наращивают своюфан-базу. Люди объединяются в группы по интересамблагодаря подобным принтам в виде надписей. Например:

- *Diamonds are best Girls' Friends*- Лучшие друзья девушек – это бриллианты (название одной из песен Мэрилин Монро); *I'll be back* – Я вернусь (знаменитая фраза Арнольда Шварценеггера из фильма «Терминатор»); *All you need is love* – (строкиизпеснигруппы «The Beatles»).

2. Название бренда, фирмы-производителя.

Среди молодежи популярны такая символика спортивной одежды, как «Nike», «Adidas», «Puma», «Reebok» и так далее. Футболки с надписями

брендов популярны и от того, что по ним окружающие могут судить о материальном благосостоянии человека.

3. Названия музыкальных групп или просто направлений в музыке, названия спортивных команд.: «Metallica», «Linkin Park», «Green Day», «Punk you», «Madonna for you», «Manchester United». Это один из самых лёгких способов встретить единомышленников.

4. Смешные слова или фразы, на которых останавливают свой выбор люди с чувством юмора:

- *Princesses don't do dishes and take out garbage* – Принцессы не моют посуду и не выносят мусор;
- *Same Shirt different day*- Новый день, та же рубашка;
- *People like people but I am the Queen* – Люди как люди, а я Королева.

В данном случае надпись на одежде – это способ поднять настроение себе и окружающим.

5. Негативные, оскорбительные, нецензурные слова и выражения.

Грубые и резкие слова и выражения предоставляют возможность выразить своё недовольство, презрение, неудовлетворённость. Некоторые намеренно носят такие надписи, чтобы эпатировать окружающих. Подобный способ самовыражения весьма характерен среди подростков, которые отличаются нетерпимостью, неустойчивостью, безаппеляционностью согласно возрастной психологии.

6. Призывы, выражения личного отношения к политике, окружающему миру, экологии и так далее. Люди, стремящиеся выразить свое мнение об окружающей их действительности, предпочитают футболки с призывами:

- *Stop pollution* – Останови загрязнение;
- *Save the Earth!* – Сохрани планету Земля!

7. Также на футболках можно увидеть призывы установить контакт с противоположным полом, завязать знакомство: *Call me!* – Позвони мне!

- *Bebold – Будь смелее.*

8. Нейтральное значение надписи, не несущее никакой конкретной информации, а, следовательно, не выполняющее в полной мере свою коммуникативную задачу.

- *Sunday- Воскресенье;*
- *Space- Космос.*

9. На футболках также можно встретить надпись, дающую характеристику человека. Например:

- *Forever Young- Вечно молодой;*
- *Legendary- Легендарный;*

Из приведённой выше классификации видно, что смысловая нагрузка надписей на одежде разнообразна [6]. Принты имеют очень мощный коммуникативный потенциал, поэтому к ним стоит относиться осторожно. Окружающие воспринимают их зачастую как слова, произнесенные вслух хозяином футболки, что естественно, иначе правомерен вопрос: Если ты не поддерживаешь написанные слова, зачем надел эту вещь? Чрезвычайно актуальным и важным является тот факт, что мы отвечаем за информацию, которую несём на себе, ведь мы в каком-то смысле солидаризируемся с ней, несём её в массы, и крайне неосмотрительно надеяться на то, что все вокруг не знают английского языка и не понимают, что написано на вашей одежде.

Важно также отметить, что надписи также обладают силой психологического влияния текста, которая определяется не только смыслом, но и графическим оформлением текста: стилем, шрифтом, кеглем, начертанием, цветовым исполнением и украшением букв. С позиций психологии на восприятие надписи важное влияние оказывает её цвет. *Красный* – цвет лидерства и энергии. Служит сильнейшим ай-стоппером (англ. eye-stopper останавливающий взгляд), то есть одним из инструментов мерчендайзинга, коммуникативным прием, направленным на привлечение внимания. Однако при избыточном использовании выступает в роли стрессора (от англ. stress – давление, нагрузка, напряжение). Насыщенные оттенки (малиновый, бордовый, бурый) убеждают клиента в эффективности компании, если речь идёт о принтах-рекламах. *Розовый* генерирует ауру утонченности вокруг товара или, что еще более важно, вокруг «*Я*» потребителя. *Оранжевый* – действенный ай-стоппер, стимулятор позитивных эмоций, управляет настроением и формирует рациональное отношение к процессу шопинга. Может употребляться в больших количествах при условии, что подобная «оранжевая атака» совершается нечасто. *Желтый*, как считается, активирует восприятие, заряжает позитивом, придает уверенность в себе, делает открытым для новых идей и готовым к компромиссам и т.д. [7; 8].

В нашем исследовании мы определили мотивов выбора подростками англоязычной надписи на футболке, выявили связи между осознанностью этого выбора и чувством принадлежности к той или иной социальной группе. Идея проанализировать содержание англоязычных надписей на одежде возникла в ходе личного наблюдения за учениками выездной школы НОУ «ПОИСК». Особого внимания заслуживают надписи в соотношении с осознанностью их выбора. В связи с этим, мы выдвинули следующую гипотезу: осознанный выбор принта в виде надписи на одежде связан с принадлежностью к определённому комьюнити. В ходе научной работы был проведён опрос среди учащихся Летней Академии Наук НОУ «ПОИСК». Респондентам были заданы следующие вопросы:

- Почему вы купили эту вещь?
- Знаете ли вы что означает надпись на вашей футболке?
- Вкладываете ли вы какой-то смысл в надпись?
- Является ли надпись знаком принадлежности к тому или иному комьюнити?

В опросе участвовало 114 человек. В результате мы выяснили, что:

- 47 респондентов знают перевод, но не придают этому значения;
- 28 знают перевод и купили вещь именно из-за смысла надписи;
- 32 не знают перевода и приобрели вещь из-за внешнего вида или комфорта;
- 2 выбрали ту или иную надпись в связи с её популярностью среди их окружения;
- 5 носят футболку с надписью для привлечения внимания.

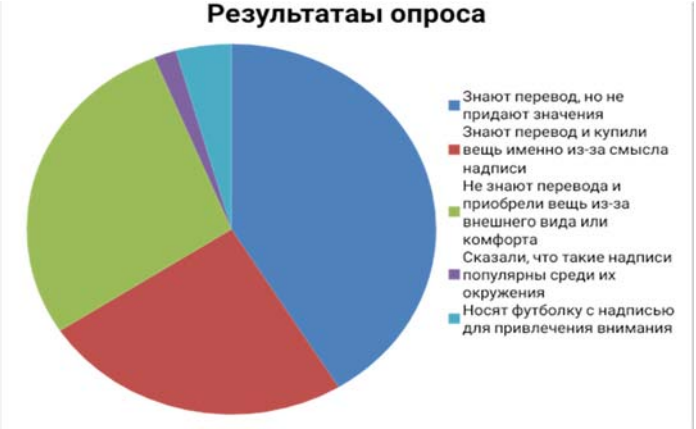


Рис. 1.

На футболках были представлены следующие надписи:
Not perfect – Неидеален
Happiness – Счастье
Upgrade – Улучшенный
I`m going to make you so proud – Ты будешь мною гордиться и другие

В заключение, хотелось бы привести одну весьма известную идиому, которая ярко описывает результат нашего исследования: «Clothes make the man», что в переводе будет звучать как «Одежда определяет человека».

Возвращаясь к результатам исследования и отвечая на вопрос, поставленный во введении: учитывают ли подростки смысловую нагрузку надписи на английском языке, которая есть у них на одежде, и является ли данное решение способом самовыражения, можно констатировать, что, следуя моде, молодежь стремится от неё не отставать, и в то же время надписи на футболках являются сильным коммуникативным средством в поисках единомышленников.

Исследование показало непрерывную связь между культурой знания английского языка, внутренним миром человека и его принадлежности к той или иной социальной группе. В результате работы над опросом можно сделать следующие выводы. Мы убедились в том, что большинство участников Летней Академии Наук НОУ «ПОИСК» обращают внимание на перевод английских надписей на одежде и придают этому значение. Некоторое количество опрошенных открыто заявляют о своей позиции, демонстрируют свои интересы и таким образом находят единомышленников. Меньшее количество людей знают перевод, но носят вещь по причине комфорта и внешнего вида. Но также есть и те, кто не интересуется переводом и значением надписей на их одежде, что может поставить их в неловкие ситуации.

Список литературы

1. Борисов Б.Л. Символы в культурах и товарных знаках; Технологии рекламы и PR / Б.Л. Борисов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – С. 624.

2. Давыденко Е.А. К вопросу о формировании личного бренда Менеджмент в России и за рубежом / Е.А. Давыденко. – М.: Красная звезда, 2009. – №5. – С. 144.

3. Леонтьев А.А. Язык как орудие познания и общения / А.А. Леонтьев // Психология общения: пособие для доп. обр-я. – 2-е изд. исп. и доп. – М.: Смысл, 1997. – С. 365.

4. Понятия и функции моды и рекламы / Основы социально-психологической теории. – М.: МПА, 1995. – С. 421.

5. Берд П. Продай себя! Эффективная тактика вашего имиджа / П. Берд; пер. с англ. – М.: Амалфея, 2014. – 208 с.

6. Браун Л. Имидж – путь к успеху / Л. Браун. – СПб.: Питер, 2011. – 192 с.

7. Ватерман Г. Ваш неповторимый стиль / Г. Ватерман, Ф. Цингель; пер. с нем. – М.: Кристина, 2015. – 127 с.

8. Калашникова Л. Формирование имиджа / Л. Калашникова // Вопросы психологии. – 2014. – №10. – С.25–29.

Коломийцева Елена Юрьевна
д-р филол. наук, заведующая кафедрой
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
г. Химки, Московская область

ТЕХНОЛОГИИ ВИРТУАЛЬНОЙ И ДОПОЛНЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ В МЕДИАСФЕРЕ: КЛЮЧЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Аннотация*: в статье рассматриваются ключевые тенденции развития и области применения виртуальной и дополненной реальности в современной медиасфере. Среди таких тенденций – создание иммерсивного контента, новые способы его визуализации, инфотейнмент в борьбе за внимание и время молодого поколения потребителей информации. Возможности VR и AR-технологий полностью отвечают потребностям и ожиданиям современной аудитории, а также общим тенденциям развития медиаиндустрии.*

Ключевые слова*: виртуальная реальность, дополненная реальность, медиасфера, тенденции развития, иммерсивный контент, визуализация, инфотейнмент.*

Технологии виртуальной (VR, virtual reality) и дополненной реальности (AR, augmented reality) достаточно давно успешно развиваются на IT-рынке, прежде всего, в развлекательной индустрии, хотя сегодня их потенциал востребован и в области медицины, промышленности, образования и т. п. При этом под VR обычно понимается «пространство, смоделированное при помощи компьютерных технологий. Попадая в мир VR, пользователь теряет на время связь с реальностью и погружается в «параллельную вселенную» при помощи специальных устройств» [2], или «искусственно созданная компьютерными средствами среда, в которую можно проникнуть, меняя ее изнутри, наблюдая трансформации и испытывая при этом реальные ощущения. Попав в этот новый тип аудиовизуальной реальности, можно вступать в контакты не только с другими людьми, но и искусственными персонажами» [5]. AR, в свою очередь, «не переносит нас в вымышленные миры – вместо этого она приукрашивает окружающую нас действительность, добавляя в нее несуществующие, виртуальные элементы» [5].

Пандемия и сопряженные с ней трансформации коммуникаций актуализировали использование этих технологий и в сфере СМИ [3]. Такие попытки неоднократно осуществлялись и до 2020 года (журналистка Нонни де ла Пенья с репортажем «Голод в Лос-Анджелесе» (2012), репортаж из жизни американской фермы газеты «Des Moines Register» (2014), ролик «Истории одиноких пенсионеров» телеканала «Russia Today» (2018) и другие), но именно коронавирусная реальность и связанные с заболеванием риски передвижения, общения и т. п. настоятельно напомнили о необходимости более широкого использования VR и AR в мире медиа. Эта необходимость определяется и другими актуальными сегодняшними тенденциями развития медиасферы.

Во-первых, в современном мире становится все больше востребованным все, связанное с так называемой иммерсивностью (от англ. to immerse – «погружать»), созданием атмосферы погружения в происходящее, будь то театральная постановка, лекция или экскурсия. Потребитель хочет быть не просто наблюдателем, а как бы участником событий, чувствовать их, проживать, что и позволяет ему ощутить иммерсивное действо. И журналистика здесь не исключение: все популярнее становятся так называемые «погружающие» в реальность форматы, которые успешно способны обеспечить технологии VR и AR. Так, например, теперь зритель может не просто узнать новость, но и «проникнуть» на место событий, прочувствовать их атмосферу и пережить эмоции очевидца. Специалисты полагают, что информационные продукты такого формата «будут вызывать гораздо больше доверия у людей в эпоху нарастающего информационного шума и кризиса института традиционных СМИ. Непосредственная связь «источник информации – получатель информации» может потенциально гарантировать максимальную беспристрастность контента и дает возможность самостоятельно интерпретировать увиденное с чистого листа» [2]. Очевидно, что массовое производство такого рода сюжетов имеет определенные сложности – от технических до проблем восприятия и трактовки контента, – однако медиаиндустрия успешно сможет дополнять традиционные журналистские форматы возможностью для зрителя получить еще и яркие чувства и ощущения при их потреблении, отчасти отождествиться с героем. Это обогатит программы о путешествиях, массовых мероприятиях, расследованиях, реконструкциях, социальных проблемах и т. п. По мнению Натальи Лосевой, заместителя главного редактора МИА «Россия сегодня»: «Скорость и объем потребления информации играют с человеком злую шутку: он читает заголовки, смотрит видео, выходит из кинотеатра и уже через полчаса ничего не помнит. Подобный «информационный фастфуд» порождает закон компенсации: появляется потребность остановиться и глубже погрузиться в заинтересовавшую информацию, и здесь формат дополненной и виртуальной реальности подходит идеально» [4]. Тому свидетельством такие материалы «России сегодня», как «Механика аутизма» (реконструкция сознания человека с аутизмом), «Слепые в большом городе» (исследование мира незрячего человека), «Валерка встречает Гагарина» (встреча героя космоса 14 апреля 1961 года) и другие.

Во-вторых, «интстаграмизация», «ютубизация», «тиктокизация» и т. п. контента влечет за собой необходимость его яркой визуализации: «…экранные образы быстро усваиваются и запоминаются, экранность рождает тесное взаимодействие межличностных и массовых

коммуникаций, адаптацию которых в социальном пространстве исторически обеспечили кинематограф и телевидение, а теперь развивает Интернет, модифицируя все коммуникативные практики под сетевой формат» [6, с. 410–411]. Современные технологии дополненной реальности вполне отвечают этой потребности. В достаточно быстрых в производстве и недорогих, по сравнению с VR, AR-материалах можно оперативно создать необходимые дополнительные слои информации, показав пользователю место событий, бэкстейдж мероприятия (концерта, фестиваля, мастер-класса, конференции) и т. п. Такой показ уже сейчас легко можно осуществить при помощи обычного смартфона. Кроме того, в перспективе AR сможет помочь объединить разные источники информации (видеохостинги, соцсети, интернет-ресурсы), например, на одном экране для увеличения ее наглядности.

В-третьих, не стихающий, особенно среди молодого поколения, бум инфотейнмента, привычки потреблять информацию, развлекаясь, тоже диктует свои методы работы в медиасреде. Пришедшие из мира игр VR и AR-технологии в этом смысле можно использовать «для привлечения внимания телезрителей (в особенности молодой аудитории) и для создания «хайпа» вокруг своего бренда. Технологии AR/VR рассматриваются медийными компаниями в основном как возможность новой «упаковки» медийного продукта, поэтому применяются компаниями, которые уже утвердили свой бренд на рынке. Например, телерадиовещательные компании производят видеодополнения и съемки «закулисья» ТВ-программ в формате «360 градусов» и предлагают зрителям осуществлять просмотр спортивных мероприятий из ложи стадионов при помощи дополненной реальности» [1]. Очевидно, что это будет востребованным у молодежи. Кроме того, такие форматы способны эффективнее удерживать зрительское внимание, за которое параллельно борется множество ресурсов, обеспечивать глубокий уровень вовлечения пользователей, что очень важно в конкуренции за время современной аудитории.

Таким образом, технологии виртуальной и дополненной реальности, получив в условиях пандемии дополнительный стимул и импульс к развитию, начинают все активнее осваивать медиасферу. Их возможности отвечают потребностям и ожиданиям современной аудитории, а также общим тенденциям развития индустрии, что вполне объяснимо поддерживают и учитывают такие ее передовые представители, как, например, команда экспериментального приложения МИА «Россия сегодня» РИА.Lab, созданного в 2020 году: «В журналистике, чтобы понимать, в каком направлении двигаться дальше, важно уметь прогнозировать на пять, десять, пятнадцать лет вперед. Необходимо ориентироваться на вероятные источники потребления людьми информации с учетом новых технологий, меняющихся пользовательских привычек, а также изменений в технологической и окружающей среде. Именно поэтому мы со своей командой в прошлом году запустили проекты с использованием технологий дополненной и виртуальной реальности» [4].

Список литературы

1. Власова А. Виртуальная, дополненная или расширенная? / А. Власова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.pwc.ru/ru/publications/mediaindustriya-v-2019/virtualnaya-realnost.html.

2. Данильченко М. Как изменятся медиа с развитием виртуальной и дополненной реальности? / М. Данильченко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rb.ru/story/vr-media/

3. Коломийцева Е.Ю. Новые медиа в пандемию: пути трансформации / Е.Ю. Коломийцева // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. – 2021. – Т.1. – №1 (34). – С. 144–152.

4. Лосева Н. Новые реалии: виртуальная реальность покоряет журналистику / Н. Лосева [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://www.pwc.ru/ru/publications/mediaindustriya-v-2019/natalia-loseva-interview.html.

5. Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность / Н.Б. Маньковская, В.Д. Мотлевский // Энциклопедия культурологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/278/ВИРТУАЛЬНАЯ

6. Уразова С.Л. Виртуальная реальность и медиареальность: тенденции и прогнозы эволюции медиасистемы / С.Л. Уразова, Е.С. Кильпеляйнен // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2018. – Том 23. – №4. – С. 410–421.

Кранк Эдуард Освальдович
канд. филос. наук, доцент
БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры и искусств»
Министерства культуры, по делам национальностей
и архивного дела Чувашской Республики
г. Чебоксары, Чувашская Республика

ВСТРЕЧА С АКАДЕМИКОМ Д.С. ЛИХАЧЕВЫМ

Аннотация*: в эссе говорится о встрече автора с академиком Д.С. Лихачевым по поводу поэтического переложения «Слова Даниила Заточника». Цель этого мемуарного свидетельства – добавить еще один штрих к образу человека, вклад которого в русское литературоведение, в частности, и современную культуру, в целом, невозможно переоценить. Встреча состоялась в августе 1986 г.*

Ключевые слова*: Даниил Заточник, поэтическое переложение, Дмитрий Сергеевич Лихачев, Пушкинский Дом, воспоминания.*

Середина восьмидесятых годов в моей биографии была помечена работой над поэтическим переводом «Слова Даниила Заточника» (1984–85 гг.) По мере работы над переводом передом мной стал вопрос о аутентичности прочтения текста, чему я посвятил свою дипломную работу «Стилистико-семантический анализ «Слова Даниила Заточника», которая включала в себя исследования как историко-литературного характера, так и в области исторической грамматики [1].

Закончив работу над переводом, я предпринял попытку предложить его в журнал «Новый мир». Поэт В. Сикорский, возглавлявший в то время отдел поэзии, сослался на необходимость заключения специалиста о качестве переложения. Я взял билет на поезд и отправился в Ленинград, в Пушкинский Дом, где судьба свела меня с академиком Д. С. Лихачевым.

Эта встреча никак не была запланирована. Я пришел в Пушкинский Дом что называется с улицы. Стоит заметить, что я даже не догадался взять письмо-запрос из отдела поэзии «Нового мира».

В погожий августовский день я вошел в знаменитый дом с ротондой. Вахтер указал мне, как пройти в Отдел древнерусской литературы. Там

застал я Лидию Викторовну Соколову, центром научного интереса которой был именно Заточник. Было лето, пора отпусков, и вообще было странно, что я кого-то встретил, тем более – человека, который занимался именно Даниилом. Это была удача. Я рассказал Лидии Викторовне о цели своего появления, оставил ей рукопись переложения и большую клеенчатую папку с институтским дипломом, отпечатанном на машинке. Мы договорились встретиться на следующий день.

При новой встрече она сообщила мне, что ее заинтересовал мой диплом; по поводу же переложения выразилась довольно неопределенно, сказав, что отдала рукопись профессору Олегу Викторовичу Творогову, с которым устроила мне встречу.

Она состоялась еще через день или два и тоже носила случайный характер. Профессор собирался лечь в больницу. Академическая клиника находилась в двух шагах от Пушкинского Дома, и мы увиделись на больничной лестнице, куда профессор пришел с авоськой в руке. Лидия Викторовна представила меня.

– Что ж, я прочитал переложение, – сказал Олег Викторович, обращаясь не столько ко мне, сколько к моей спутнице. – Честно говоря, я не понимаю, зачем вообще переводить древнерусские тексты, тем более стихами (тут я почувствовал себя более чем неуютно), но, – продолжал он, – если молодой человек сделал это, то он уже ответил на этот вопрос.

Я перевел дух. На том и расстались. Мы с моей патронессой зашли в Пушкинский Дом, встретили там заведующую аспирантурой Н.Ф. Дробленкову, которая уже была наслышана обо мне, и то ли в этот раз, то ли при следующей встрече пригласила меня в аспирантуру. Всё это было замечательно, однако заключения специалиста на мое переложение у меня не было. Как же быть?

– Послушайте, – сказала однажды Лидия Викторовна, – а ведь завтра Дмитрий Сергеевич будет в институте. Приходите часам к двенадцати, я постараюсь устроить вам встречу…

Казалось бы, всё складывалось как нельзя лучше. Но тут меня начали одолевать сомнения. Дело в том, что, читая книги, статьи и учебники Д.С. Лихачева, я, признаюсь, не испытывал особенного восторга. Более того, до моего появления в стенах Пушкинского Дома я был предубежден против академика. Мне казалось, что его авторитет был того же свойства, что и авторитет генеральных секретарей ЦК КПСС, сменявших в ту пору друг друга с некоторой поспешностью (Брежнев, Андропов, Черненко, Горбачев), т.е. что академик, в моем тогдашнем представлении, был своего рода «генеральный секретарь» по культуре. Плюс мне внушала недоверие простота языка, какой отличались его статьи и учебники. И наконец, третье соображение носило принципиальный характер: я не был согласен с трактовкой образа Даниила как скомороха, а также с той суровостью, с какой Лихачев к ним относился [См., напр.: 2, с. 241–258; 4, с. 24–25; 5, с. 112–113]. Полемизируя с его положениями на страницах своего диплома, я, как теперь мне думается, был неумеренно дерзок.

Стоит заметить, что с первого моего появления в Пушкинском Доме я почувствовал, что одно упоминание имени Дмитрия Сергеевича сопровождалось словно бы особым шевелением воздуха – настолько ощутим был пиетет в его адрес. Это меня в немалой степени смущало, и

предстоящая аудиенция представлялась мне чем-то не очень приятным, ведь я становился в зависимость от того, как оценит академик мой труд.

В полдень следующего дня я был в институте. Лидия Викторовна проводила меня в большую комнату, уставленную старинной мебелью. Эта комната была чем-то вроде приемной; было жарко, дверь кабинета Дмитрия Сергеевича была отворена настежь, и я невольно слышал голоса – его и женщины-секретаря. Судя по всему, они разбирали почту, большей частью зарубежную, скопившуюся за время, пока Лихачев был в отпуске. Вошел какой-то человек в белом летнем костюме с иголочки и при галстуке, с брюшком, лет шестидесяти пяти. Секретарша вышла, кивнув мне и тем самым дав понять, что меня скоро примут. Лихачев, не повышая голоса, что-то довольно сурово говорил в адрес вошедшего. Через минуту тот вышел, с трясущимися губами и раскрасневшимся лицом. Мне стало совсем не по себе. Секретарша вернулась, и разбор почты продолжался.

«Зачем я пришел сюда? – думалось мне. – Кто я, чтобы мной занимался столь уважаемый человек? Сидел бы я себе в своей Тьмутаракани, как Даниил на озере Лаче, и не дергался». Мне даже явилась мысль незаметно исчезнуть, попросту сбежать, но я отогнал от себя это малодушное побуждение и остался ожидать решения своей участи – все-таки я сделал этот перевод и в нем были неплохие стихи. В конечном счете, работа над переложением «Заточника» в предшествовавшие этому визиту полтора-два года была главным в моей писательской судьбе.

Наконец, секретарь пригласила меня в кабинет и удалилась. Я вошел.

– Большая честь говорить с вами, – произнес я заранее приготовленную фразу.

Из-за огромного стола, который занимал практически всё пространство кабинета, поднялся высокого роста человек в костюме, какой-то, как мне показалось в тот момент, львиной наружности. Он подал мне руку и, пожимая мою и тем самым пытаясь всячески снизить пафос моей фразы, сказал:

– Тише… тише… Садитесь…

Я сел рядом со столом в профиль к хозяину кабинета.

– Где ваше… – он сделал вопросительный жест рукой.

В ответ я извлек из своего видавшего виды портфеля простенькую картонную затершуюся папку-скоросшиватель с текстом переложения и подал ему, отметив про себя, что это со мной впервые: человек, от которого зависит судьба текста, не пытается избавиться от необходимости читать или от его автора, как это было в редакциях журналов, куда я обращался с «Заточником»: в «Юности», например, и том же «Новом мире», – и погрузился в чтение.

– Вы пишете, что «Слово Даниила» ни разу не было переведено. Я переводил…, – заметил Дмитрий Сергеевич несколько обиженно.

– «Ни разу не было переведено *поэтически*». Я имею в виду стихотворный перевод, Дмитрий Сергеевич, – уточнил я.

Лихачев кивнул и продолжал чтение. Через пару минут он вновь отвлекся, ища что-то на своем огромном столе, сплошь заваленном книгами, рукописями и конвертами. Не находя искомого, он вдруг обратился ко мне:

– У вас не будет… карандаша?

В нагрудном кармане рубашки у меня болтался крохотный огрызок, которым я набрасывал стихотворные строки во время своих прогулок по удивительному городу.

– Разве вот такой, – сказал я, извлекая огрызок.

– Спасибо! – Лихачев бережно взял карандашик, будто это было какое-то сокровище.

Каждый раз, когда он прикасался карандашом к страницам моего текста, меня захлестывала волна мрачнейшей досады на самого себя: ну зачем, зачем я сюда приехал? Зачем отрываю драгоценное время у этого драгоценного во всех отношениях человека? Кто я – и кто он? Я готов был исчезнуть, провалиться сквозь землю; сейчас мне вынесут обвинительный приговор за преступление, сделанное мной по неосторожности, скажут мне о моей несостоятельности, исследовательской и поэтической, и как мне потом жить с этим приговором?

Чтобы прочитать текст, требовалось что-то около получаса. Можно представить себе мое состояние: мрачные предчувствия терзали меня, усиливаясь с каждой минутой; ожидание обвинительного вердикта становилось просто невыносимым.

Закончив чтение и ничего мне не сказав, Дмитрий Сергеевич стал опять что-то искать на своем столе. Из приемной доносились голоса: это вернувшаяся секретарша переговаривалась с кем-то из сотрудников, возможно с Лидией Викторовной. Лихачев позвал секретаршу, та помогла найти ему листок бумаги с оттиском имени академика в левом верхнем углу. Я невольно скосил глаза и увидел, как в правом углу этого именного листа он надписал: «В редакцию журнала «Новый мир». Сердце мое оборвалось. Я понял, что с минуты на минуту приговор будет оглашен. Заполнив строчками больше половины страницы, он встал (!) и зачитал следующее:

«Стихотворный перевод «Моления Даниила Заточника», если бы он был напечатан в «Новом мире», – был бы событием в нашей культурной жизни. Интерес к древнерусской литературе в широких кругах читателей сейчас очень велик, и тому есть добрые основания.

Перевод Э. Кранка в целом хорош, но я бы порекомендовал автору еще над ним поработать (в переводе есть некоторые тяжеловесности, натяжки под рифму и пр.)

Академик Д.С. Лихачев. 21 августа 1986 г. [3]

Когда я осознал услышанное, отрешился «азъ всякъ съузъ сердца моего», как пишет Даниил; я стал почти невесом – настолько окрылил меня этот отзыв, тогда как моя мнительность ожидала чего-то совершенно противоположного и в известном смысле «убийственного».

– Дмитрий Сергеевич, – обретя дар речи, спросил я своего высокого собеседника, – а что вы имеете в виду под словами «еще поработать»?

– Знаете, просто сделайте так, чтобы комар носа не подточил…

Мы простились. Я заглянул в Отдел, поблагодарил Лидию Викторовну и Надежду Феоктистовну и вышел на набережную. Всё спасено! Жизнь прекрасна!

21 августа – день рождения моей мамы. Под аркой Генерального штаба в те времена гнездился междугородный переговорный пункт. Я позвонил домой, поздравил маму, сообщил о состоявшейся встрече с

Лихачевым, книги которого она знала и высоко ценила, и о результате этой встречи. Помню, мама была очень горда мной.

На следующий день я был в Москве. В «Новом мире» меня встретил Вадим Сикорский, который и «подвиг» меня на поездку в Пушкинский Дом. Я отдал ему письмо Дмитрия Сергеевича, он прочитал и, судя по реакции, был весьма впечатлен:

– Залыгина (главного редактора) сейчас нет. Оставите письмо? – с уважением осведомился он.

– Ну уж нет, – улыбнулся я.

– Хорошо, сделаем копии… – он оставил меня ждать в кабинете отдела поэзии, а я почувствовал себя более чем просто *комфортно* в стенах редакции «Нового мира», казавшейся прежде столь неприступной. Картонный скоросшиватель с рукописью моего переложения победно возлежал у Сикорского на столе.

Итак, то, что прежде встречи с Д.С. Лихачевым можно было расценить как досужий стихотворный труд провинциального учителя литературы, получило гражданство. Вероятно, для молодого писателя важно это признание от человека другого поколения: «Старик Державин нас заметил…». Главным же итогом этой встречи был сам способ поведения восьмидесятилетнего академика: его способность незамедлительной и основательной концентрации на поставленной задаче, независимо от общественного статуса человека, эту задачу перед ним поставившего; наконец – изначальная приветливость к молодому незнакомцу, явившемуся практически из ниоткуда. Плюс эти слова при прощании: «сделайте так, чтобы комар носу не подточил»; они стали для меня чем-то вроде духовного завещания, девизом и в жизни, и в литературной работе. Следуя завету Д.С. Лихачева, я как мог старался улучшить свой перевод «Слова», время от времени к нему возвращаясь в течение ряда лет.

По не зависящим от автора причинам, поэтическое переложение «Слова Даниила Заточника» не было опубликовано в «Новом мире». Несколько позднее описываемого события оно было опубликовано в Чебоксарах, в альманахе «Дружба» [6, с. 175–190].

Список литературы

1. Кранк Э.О. Стилистико-семантический анализ «Слова Даниила Заточника». На правах рукописи / Э.О. Кранк. – Чебоксары: Чуваш. гос. пед. ин-т, 1985.

2. Лихачев Д.С. Великое наследие / Д.С. Лихачев. – 2-е изд., доп. – М.: Современник, 1980. – 416 с.

3. Лихачев Д.С. Письмо в редакцию журнала «Новый мир» от 21.08.1986 г. / Д.С. Лихачев. На правах рукописи.

4. Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Понырко. – Ленинград: Наука, 1984. – 296 с.

5. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. I. (XI – первая половина XIV в.) / отв. ред. Д. С. Лихачев. – Ленинград: Наука, 1987. – 494 с.

6. Слово Даниила Заточника: переложение Эдуарда Кранка / Э. Кранк; предисл. П. Егорова // Дружба: литературно-художественный альманах. – Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 1988. – С. 175–190.

Потапова Ольга Евгеньевна
канд. филол. наук, доцент
ФГБОУ ВО «Российский государственный
гидрометеорологический университет»
г. Санкт-Петербург

DOI 10.31483/r-99788

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ БРИТАНСКОЙ ПРЕССЫ)

Аннотация*: в статье рассматриваются проблемы описания лексико-семантических особенностей языка современной британской прессы и основных изменений, которые произошли в этой сфере под влиянием экстралингвистических факторов, что обусловило частотность употребления и специфику функционирования определенных лексических единиц.*

Ключевые слова*: публицистический дискурс, британская пресса, лексико-семантические особенности.*

Ввиду распространения коронавирусной инфекции абсолютно все ядерные лексемы в исследуемых периодических изданиях (“Daily mail” (www.dailymail.co.uk), “Independent” (www.independent.co.uk), “Daily Express” (www.express.co.uk) и британский журнал “The Economist” (www.economist.com) за период 2020 г.) употребляются в качестве синонимов “covid-19”: “disease has flared up again” (болезнь вспыхнула снова), “Studies suggest that under-18s are a third to a half less likely to catch the disease.” (Исследования показывают, что вероятность заболеть людям в возрасте до 18 лет на одну треть или на половину меньше.), “before the disease had peaked” (до того как болезнь достигла своего пика), “a patient contracting the illness and when the patient’s death is reported to state authorities” (пациент, заразившийся болезнью, и когда о смерти пациента сообщается государственным органам), “flu-like illness” (заболевание на подобие гриппа), “sickness that has killed at least 210,000 Americans” (заболевание убившее как минимум 210000 американцев) и прочее [1]. Стоит учитывать, что в семантическом плане, ядерные лексемы находятся выше, чем специфическая ЛСГ «коронавирус», но в отобранной лексике встречаемость «коронавирус» и смежных понятий выше, чем элементов ядра ЛСП «болезнь». Можно предположить, что это временное явление и с уходом пандемии, всё реже будут встречаться термины, относящиеся к новому коронавирусу [2].

При рассмотрении лексем, используемых со словом “disease”, принадлежащих к различным частям речи, можно выделить следующие ряды слов: существительные наиболее часто используемые с лексемой “disease”: heart, risk, cancer, patient, kidney, control, prevention, diabetes, treatment, liver, center, condition, symptom, autoimmune, death; прилагательные: chronic, infectious, cardiovascular, common, coronary, inflammatory, rare,

celiac, serious, genetic, severe, transmitted, degenerative, respiratory, communicable, silent, specific; глаголы: cause, prevent, treat, affect, diagnose, suffer, associate, die, spread, cure, fight, contract, transmit, progress; наречия: deadly, sexually, potentially, clinically, genetically, disproportionately, inadequately, histologically, causally, secondarily. Стоит также упомянуть эпонимы, которые используются с лексемой “disease”: “Alzheimer's disease”, “Parkinson’s disease” и пр., и употребляются для уточнения наименования заболевания. С лексемой “illness” наиболее часто используются следующие существительные: injury, disease, death, treatment, disability, symptom, patient, accident, risk, cause, sign, cancer; прилагательные: mental, serious, chronic, severe, terminal, physical, critical, medical; глаголы: cause, suffer, treat, prevent, diagnose, affect, die, recover, associate, cure, battle, struggle и наречия: following, peacefully, bravely, medically. С третьим компонентом ядра изучаемого ЛСП, лексемой “sickness” наиболее часто используются существительные: morning, motion, altitude, death, injury, absence, disease, health, accident; прилагательные sleeping, severe, acute, prone, pregnant, long-term, mental; глаголы: cause, suffer, prevent, experience, treat, heal, cure, vomit. Чаще всего с ядерными лексемами ЛСП «болезнь» в изучаемой лексике используются существительные, после идут прилагательные, глаголы и наречия [3].

Анализ лексики позволил выделить 11 ЛСГ, описывающих типы болезней, органы подверженные болезни, субъект и объект заболевания, контрагент заболевания, симптомы и прочее. Одной из наиболее крупных ЛСГ является группа «типы болезней». Она включает множество заболеваний: “cancer”, “diabetes”, “autoimmune”, “coronavirus”, “lyme”, “obesity”, “dementia”, “asthma”, “hypertension”, “aids”, “alcoholism”, “aging”, “tuberculosis”, “COPD”, “sclerosis”, “depression”, “osteoporosis”, “fever”, “tumor”, “allergy”, “hepatitis”, “malaria”, “disc”, “reflux”, “deficiency”, “addiction”, “ulcer», “sickle”, “colitis”, “arthritis” и пр. Эта группа включает как физические, так и психические заболевания и по мере появления новых болезней пополняется. Данная группа является самой многочисленной.

Для 2020 года новым элементом группы стало заболевание, вызванное коронавирусом. Лексико-семантическая группа «органы тела, подверженные болезни» включает следующие лексические единицы: “heart”, “kidney”, “liver”, “lung”, “blood”, “gum”, “artery”, “bowel”, “brain”, “bone”, “breast”, “organ” и пр. Представленные элементы группы объединены семой «человеческие органы» и фактически является ограниченной рамками человеческого тела. Стоит упомянуть, что наиболее часто встречающимся органом является сердце, “heart”. В связи с коронавирусной инфекцией в 2020 году стало чаще употребляться слово “lung”, так как известно, что covid-19 часто поражает лёгкие человека. Следующая группа объединена семой «взаимодействие с болезнью»: “risk”, “control”, “prevention”, “treatment”, “condition”, “symptom”, “cause”, “diagnosis”, “therapy”, “resistance”, “syndrome”, и пр. ЛСГ «субъекты заболевания» представлена словами: “patient”, “human”, “woman”, “man”, “child”, “alcoholic”. Следует выделить лексико-семантическую группу «лечебные учреждения»: “center”, “hospital”, “clinic”. Для «описания степени заболевания» используются следующие слова: “stage”, “progression”, “factor”, “disorder”, “severity”.

ЛСГ «описание повреждения», вызванного заболеванием, включает лексемы: “injury”, “stroke”, “infection”, “inflammation”. Следующую группу можно назвать «контрагент заболевания»: “pest”, “virus”, “coronavirus”, “worm”, “insect”, “bacteria”, “parasite”, “tick”, “gene”; она в себя включает организмы, бактерии и вирусы, вызывающие заболевания, в свою очередь представляющие собой лексические группы, описывающие типы организмов. ЛСГ «действия с заболеванием» представлена лексемами: “spread”, “cure”, “detection”, “transmission”, “burden”; для описания «распространённости заболевания» используются следующие слова: “epidemic”, “outbreak”, “prevalence”, “incidence”, “complication”, “mortality”, “onset” и пр. Также стоит выделить ЛСГ «средства борьбы с заболеванием»: “vaccine”, “awareness”, “immunity”, “medicine”.

Существительное “disease” является синонимической доминантой, обладает широким значением – болезнь, заболевание любого живого существа, включающим конкретные болезни, имеющие названия, а также любые нарушения функционирования органов и систем организма [4]; “illness” – болезнь, заболевание; употребляется для обозначения как физических, так и психических расстройств, в случае, когда болезнь определена или когда присутствуют лишь симптомы плохого самочувствия больного. “Sickness” – болезнь, заболевание; употребляется для обозначения физической болезни или недомогания, при этом частотные коллигации “mountain sickness” (горная болезнь), “sleeping sickness” (сонная болезнь) позволяют отметить возможность использования данного понятия для обозначения психотических расстройств. “Disorder” – заболевание, расстройство какой-либо функции организма; употребляется для обозначения психотических и невротических расстройств. “Trouble” – болезнь, нездоровье, недомогание, без указания названия болезни; психическое расстройство; “disturbance” – болезнь, нарушение в функционировании органов или систем организма; психотические расстройства; “upset” – болезнь, расстройство в функционировании органов и систем организма. В английском языке существует достаточно много синонимов понятия «болезнь». Кроме описанных выше, встречаются лексемы «pathology» и “malady”. В этот ряд стоит включить появившуюся в 2019 году лексему “covid-19” и близкие по значениям “covid” и “coronavirus” [5].

Таким образом, на основе статистических методов корпусной лингвистики уточненный список синонимов понятия “disease” (болезнь) включает: disease, illness, sickness, disorder, trouble, disturbance, upset. Понятия “disease”, “illness” употребляются для обозначения болезни всего организма, органа тела или системы, в наибольшей степени совпадают по семантике микрополя; sickness, disorder, trouble, disturbance, upset обозначают как физические, так и психотические заболевания. Данный синонимичный ряд широко используется в речи изучающих английский язык как иностранный, что соответствует критерию универсальности; синонимы могут употребляться в разных контекстах, использоваться для дефиниции других понятий, что соответствует критериям широты и полезности.

Изучая синонимический ряд «болезнь» в английском языке на материале британских интернет-ресурсов, выявляются следующие лексемы: “disease”, “illness”, “complaint”, “disorder”, “infection”, “sickness”, “syndrome”, и в последнее время участившееся в употреблении “virus”.

Приведённые слова являются синонимами, но в различных ситуациях могут иметь отличающиеся коннотативные и контекстуальные значения, и разного рода когнитивные слои в зависимости от контекста употребления. Лексема “disease’ в английском языке воспринимается как отклонение от нормы, нарушение функционирования организма, нарушение правильного порядка работы тела человека (или животного) или его структуры. Слово “illness” обозначает нездоровое состояние тела или разума, специфические “sickness” или “disease” могут вызывать “illness”, кроме этого, лексема “illness” описывает состояние болезни “the state of being ill”. Лексема “complaint” описывается как неудовлетворительное состояние, неправильное функционирование, недуг. “Disorder” воспринимается как нарушение порядка, нормальной структуры. “Infection” – это заболевание конкретной части организма, вызванной бактерией или вирусом, например “a throat infection” (инфекция в горле), в отобранной лексике часто используется в качестве синонима “coronavirus”, что становится понятно из контекста журналистских статей [6].

Пандемия заставила редакторов оксфордского словаря английского языка изменить традиции и выпустить дополнительное обновление, чтобы включить акроним «COVID19» и сопутствующие словосочетания “reproduction number” (количество заражённых), “social distancing” (социальная дистанция), “self-isolate”, “self-isolated” (самоизоляция) и “shelter in place” (укрытие, убежище). Стоит отметить, что вместе с вышеназванными словами в оксфордский словарь было добавлено название лекарства от малярии “hydroxychloroquine” несмотря на то, что само лекарство появилось в далёком 1951 году, и всё это время не присутствовало в словаре.

Таким образом, исследование текстовых массивов по освещению коронавируса в средствах массовой информации требует особого внимания, чтобы обозначить некоторые, заслуживающие изучения, направления исследования в отношении освещения общих заболеваний в средствах массовой информации.

Список литературы

1. Hofmann B. On the Triad Disease, Illness and Sickness / B. Hofmann //Journal of Medicine and Philosophy. – 2002. – Vol. 27, No. 6. – pp. 651–673.

2. Nettleton, S. The Sociology of Health and Illness, 2nd ed., Sarah Nettleton. Polity (2006), 352 p.

3. Ereshefsky, M. Defining «health’ and «disease’ In Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences, 40 (2009) pp. 221–227.

4. Jamet, D. The Neological Functions of Disease Euphemisms in English and French: Verbal Hygiene or Speech Pathology? In Lexical and Semantic Neology, 2018, 12, pp. 1–26.

5. Samuel J. et al. // COVID-19 Public Sentiment Insights and Machine Learning for Tweets Classification In MDPI Information / J. Samuel, G. G. Md. N. Ali, Md. M. Rahman, E. Esawi, Y. Samuel. – 2020. – 11(6). – 314.

6. Katsaounis N. Language and the pandemic: The construction of semantic frames in Greek-German comparison / N. Katsaounis // In Training, Language and Culture, Volume 4 Issue 3, 2020, pp. 55–65.

Романова Мария Сергеевна
магистрант
Институт филологии
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный
университет им. В.И. Вернадского»
г. Симферополь, Республика Крым
Научный руководитель
Сегал Наталья Александровна
д-р филол. наук, доцент
ФГАОУ ВО «Крымский федеральный
университет им. В.И. Вернадского»
г. Симферополь, Республика Крым

DOI 10.31483/r-99631

КУЛЬТУРА РЕЧЕВОГО ОБЩЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ЯЗЫКА (ЭТИКЕТНЫЕ НОРМЫ И АНТИНОРМЫ В ФОРМЕ АССОЦИАТИВНОГО ЭКСПЕРИМЕНТА)

Аннотация*: в статье представлено исследование экологичного подхода к вербальной коммуникации, сложившихся традиций и правил социального общения, вежливых этикетных форм и способов популяризации субститутов – «живых» разговорных вкраплений, в том числе и слов-антинорм.*

Ключевые слова*: современный русский язык, жаргонизмы, сленг, слова-заменители, сорные слова, мусорные слова, антинормы.*

Язык последних десятилетий, подвергшийся существенной демократизации, жаргонизации и архаизации исконно русских слов за счет многочисленных заимствований извне, прежде всего английского языка, неизменно привлекает к себе внимание отечественных лингвистов, которые изучают различные языковые угрозы духовной культуре нации и интеллектуальному потенциалу страны в целом.

Отмечается снижение общего уровня речевой культуры носителей языка, актуализация арготической и инвективной лексики, неоправданное употребление штампов, переход к обиходно-разговорной форме речи и отказ от «высокого речевого регистра» вследствие изменений в общественно-экономическом укладе нашей жизни.

В связи с этим особый смысл обретает экологический подход к языку, который заставляет критически осмыслить речь современной молодежной аудитории, будущих и настоящих специалистов в различных профессиональных отраслях.

Именно им необходимо с помощью вербальных сред общения уметь эффективно выстраивать межличностные и групповые отношения для реализации коммуникативных задач в бытовой, учебной, общественной или деловой деятельности.

Однако возникают вопросы: что является «экологичным» и «не засоряет» язык, что обеспечивает грамотную (хорошую) речь и не разрушает ее?

Со времен античной риторики грамотная речь характеризуется целым рядом коммуникативных качеств, к числу которых относят: точность, выразительность, уместность и чистота.

- точность связывают с умением говорящего правильно подбирать слова и использовать их в речи в общепринятом значении,
- выразительность – с умением привлекать к своей речи, поддерживать внимание и интерес со стороны реципиента,
- уместность – с навыком избегать малопонятные слова,
- чистота – с умением обходиться без лишних, так называемых, сорных слов.

Из перечисленных качеств грамотной речи, на наш взгляд, наибольшего внимания заслуживает последнее, поскольку среди молодежной аудитории, в частности, обучающихся в высшем звене, наблюдается явная тенденция к частому употреблению слов антинорм.

В науке существует целый ряд синонимов данного понятия: «слова-заменители», «сорные слова», «мусорные слова», «вставные элементы», «незнаменательная лексика», «вредные слова», «лишние слова», и все они говорят о неинформативности слов, встраиваемых говорящим в свой речевой поток.

Слова антинормы – это слова или сочетания слов, появившиесы в речи, но не имеющие никакого смысла.

Свое название они получили неслучайно: согласно энциклопедическому словарю, «паразиты (от греческого «parasitos» – нахлебник) – организмы, питающиеся за счет других организмов (называемых хозяевами) и большей частью наносящие им вред».

И действительно, слова антинормы напоминают неких языковых вредителей, «заселяющих» человеческую речь и делающих ее малопонятной. Адресат отвлекается на лишние слова, теряет главное, а иногда и раздражается от обилия слов антинорм, утрачивая интерес к сказанному и к автору речи.

В качестве слов антинорм могут выступать разные грамматические разряды слов:

- местоимения и наречия (это, это самое, так, реально);
- существительные (факт, жесть);
- наречия и деепричастия (собственно говоря, короче говоря);
- частицы (вот, ну, как бы);
- вводные слова (в принципе, короче, значит, так сказать);
- междометия (блин, черт);
- звуки («э-э-э», «а-а-а», «м-м-м»).

Их нередко называют одним из вариантов проявления пауз хезитации (речевого сбоя), заполненным звуками, словами антинормами, дающими говорящему время на обдумывание, бессознательное звуковое поддержание коммуникативного процесса, чаще всего в начале ответа на вопрос.

Слова антинормы могут выполнять определенную коммуникативную функцию. С этой точки зрения особый интерес представляет классификация Юлии Дараган, [1] согласно которой слова антинормы можно разделить на 3 общие группы:

1. Установочные (ориентационные) маркеры, отражающие коммуникативные и психологические установки (значит, как положено).

2. Программирующие маркеры:
- маркеры планирования (так, ну);
- маркеры концептуализации (как бы, такой вот);
- маркеры контроля (значит, вот);
- маркеры поиска: (это, это самое, этот, этот самый);
- маркеры коррекции: (ну, это).

3. «Гипертекстовые» маркеры, представляющие дополнительную информацию об отношении говорящего к произносимому тексту:
- оценочные маркеры (как бы, так сказать, скажем, вот, там);
- маркеры апеллятивы (короче, в общем, вот, такой).

Существуют разные причины, объясняющих появление в речи говорящего сорной лексики.

Одна из них, как отмечалось выше, – заполнение возникающей в процессе порождения речи паузы. Как отмечает лингвист Ирина Левонтина, «…наличие в речи слов антинорм – своего рода признак естественной, неподготовленной речи» [2].

Действительно, далеко не каждый говорящий способен быстро и чётко сформулировать свои мысли. И в целях избежания возможной заминки он «выигрывает» время на обдумывание путем заполнения паузы сорными словами.

Вторая причина появления в речи говорящего слов антинорм – обедненный словарный запас.

Эта проблема не только лингвистического, но и психологического плана. С точки зрения психологии, люди часто используют слова антинормы в момент страха или волнения.

Однако, как ни странно, могут прибегать к ним и намеренно, чтобы исказить факты или в чем-то убедить коммуниканта.

Также можно говорить о некой моде на использование слов паразитов, например, подростками или молодежными группами, которые для «красного словца» начинают использовать лишние языковые единицы, желая быть, как все и не отставать от времени.

Вместе с тем отдельные слова антинормы могут передать эмоциональное состояние коммуниканта.

Методом случайной выборки были определены несколько сообществ с разным количественным составом участников, а через функцию «поиск по словам» был выявлен месячный количественный состав слов антинорм в каждом сообществе.

Остановимся на результатах отбора.

1. Юмористическое сообщество «Мемуары ценителей научных мемов» (https://vk.com/sciencemem). Количество участников: 1261297. Наиболее «востребованные» в данной группе слова антинормы: «ну» (3270), «треш» (2850) и «дичь» (1560).

2. Малочисленное сообщество молодых автолюбителей «JDM ★ ONLY™ Японские авто» (https://vk.com/jdmonly). Количество участников: 139870. Частоупотребляемые слова антинормы: «дичь» (10), «ну» (7) и «треш» (3).

3. Схожее по тематике, но менее численное сообщество «Типичный JDM'щик» (https://vk.com/tlp_jdm). Количество участников: 41806. Чаще всего в нем любят употреблять слова антинормы: «дичь» (45), «капец» (15), «ну» (15).

4. Крупное сообщество любителей интересных историй из жизни «Палата №6» (https://vk.com/pn6). Количество участников: чуть более 8 миллионов. Наиболее «популярные» слова антинормы: «капец» (608), «типа» (413) и «треш» (405).

5. Сообщество «Твоей прекрасной юности момент» (https://vk.com/mayyoung). Количество участников: 873199. Среди всех слов антинорм наиболее часто встречались: «ну» (4400), «блин» (1080) и «типа» (390).

6. Научно-развлекательное сообщество «Наука и Техника» (https://vk.com/science_technology). Количество участников: 4880173. Наиболее употребляемые слова антинормы: «ну» (2750), «походу» (731), «блин» (501).

7. Одно из самых популярных молодежных сообществ города Сургута «Романтика сургутских дворов» (https://vk.com/romsurdvorov). Количество участников: 13497. Слова антинормы, без которых обходится чат: «ну» (315), «типа» (161), «походу» (161).

Причина столь частого употребления сорных слов в социальных сетях банальна: нежелание тратить лишнее время на поиск нужных слов.

Более того, можно говорить о неких сложившихся «традициях», правилах социального общения, опрощающих вежливые этикетные формы, и популяризирующие некие субституты, «живые» разговорные вкрапления, в том числе и слова антинормы.

Проведенное анкетирование обучающихся 1–2 курсов филиала ТИУ в городе Сургуте (общее число участников – 100 человек) показало, что подавляющее число респондентов (94%) хорошо знакомо с проявлением «речевой паразитологии» и большая часть студентов (89%) использует слова антинормы в повседневном общении. Однако многих участников опроса (52%) сорные слова раздражают.

По их мнению, наиболее «популярными» в молодежной среде являются слова антинормы «короче» (34%), «типа» (27%) и «блин» (22%).

Среди основных причин употребления лишних слов респонденты отметили «бедный словарный запас» (42%), «неумение быстро и чётко формировать мысль» (31%), «волнение говорящего» (8%), что ранее нами уже отмечалось.

Однако 19% анкетируемых ответил нестандартно, отметив, что к употреблению сорных слов приводит «круг общения коммуникантов» и неправильное воспитание.

Также студенты подтвердили, что используют слова антинормы и в социальных сетях (52%), среди которых наиболее востребованные, по их мнению, являются «короче», «вообще», «капец», «типа» и «походу».

Теми же характеристиками обладает вежливая вокативная модель имя + отчество. Однако стоит отметить, что такой порядок именования существовал не всегда.

В России исторически главным было личное имя, а роль фамилии выполняло прозвище или прозвание.

Однако установившаяся и даже получившая закрепление на законодательном уровне современная триединая система именования проявляет тенденцию к сокращению, к упразднению отчества и именованию по западной модели – ФИ.

В связи с этим возникают такие феномены, как аббревиатуры-омонимы, в триединой системе ФИО опускается последний компонент, вежливая

вокативная модель имя + отчество сводится к обращению только по имени. Указанные трансформации были отмечены при изучении языка СМИ.

Цель настоящего исследования – установить, проявляются ли описанные особенности именования в современной молодежной среде.

Анкетирование проводилось вскоре после зачисления обучающихся в ВУЗ. В опросе участвовало 40 студентов в возрасте от 18 до 23 лет. Анкетирование проводилось анонимно, количество ответов для выбора не ограничивалось. Респондентам были предложены следующие вопросы.

1. Как Вы обращаетесь к друзьям?

а) по имени;

б) по фамилии;

в) по прозвищу;

г) другой вариант.

Предсказуемо подавляющее большинство ответов (90%) составил ответ «а» (по имени). Кроме того, ряд анкетируемых указал, что обращаются по фамилии (12,5%) или используют прозвища (12, 5%).

Не было зафиксировано ни одного ответа в графе «другой вариант» (предполагалось, что возможны варианты типа «друг», «брат», «обращаюсь по имени и отчеству» и др.), что говорит об использовании устоявшейся в России системы обращений в неформальной (дружеской) среде (сравним, например, с традициями Северного Кавказа, где вместо вокатива скорее используют такие слова, как «друг», «брат»).

Ответ на второй вопрос должен был показать, какой вариант официального именования – традиционный или западный – склонны считать правомерным современные носители языка.

2. Какой вариант обращения к старшему, вышестоящему человеку или к человеку в официальной обстановке вы считаете наиболее приемлемым в современном обществе?

а) по имени и отчеству;

б) по фамилии с этикетным обращением (например, господин Иванов);

в) по имени;

г) по фамилии;

д) ваш вариант.

Результаты опроса показали, что респонденты в официальной обстановке не готовы отказаться от традиционной вокативной формулы имя + отчество (за такой тип номинации выступило 87,5% обучающихся).

По 2,5% высказались за обращение по имени или по фамилии. Один анкетируемый предложил обращаться с использованием только лишь слова «товарищ».

Как мы видим, характерная для СМИ «американизация» русской антропонимической системы не затронула нашу целевую аудиторию, которая проявила приверженность к традиционной формуле именования, характерной для русской культуры и русского общества.

С проблемой обращений тесно связан вопрос функционирования этикетных обращений. Они являются важной частью речевого этикета, имеют историческую, социокультурную, а порой и политическую маркированность.

Значительно проще обстоит дело с неофициальными обращениями, которые используются в неформальной и/или дружеской обстановке.

Их выбор зависит от многих факторов (культурный уровень, социальное положение, личные отношения, ситуация общения и др.), но не регулируется ничем, кроме предпочтений коммуникантов, и не требует признания общественности.

Респондентам были предложены вопросы, связанные с неофициальными (дружескими) и официальными обращениями.

В первом случае мы хотели выяснить, какие слова употребляют современные молодые люди в качестве неформальных обращений в кругу друзей.

На вопрос: «Какие слова в роли этикетного обращения вы используете по отношению к друзьям, сверстникам?» были получены следующие ответы:

- обращаюсь по имени – 17,5%; обращаюсь по фамилии – 2,5%; зависит от ситуации – 2,5%;
- чувак, бро – 15%; -друг – 15%; дружище – 12, 5%; брат – 10%; братишка – 7,5%; братанчик – 2,5%; товарищ – 7,5%; эй, ты!- 5%; корень – 2,5%; кореш – 2,5%; вась – 2,5%; дядь – 2,5%; мужчина – 2,5%; парень – 2,5%; привет – 2,5%; уважаемый – 2,5%; чел – 2,5%[3].

По результатам анкетирования 20% респондентов не используют обращения-регулятивы типа «брат», «уважаемый», цель употребления которого – установить определенную тональность общения, а довольствуются обращением по имени или фамилии.

Разнообразная и маркированная индивидуальными предпочтениями группа обращений регулятивов (друг, дружище, брат, братишка, братанчик, уважаемый и др.) составила 80% от общего числа ответов.

Интересной представляется подгруппа обращений-регулятивов с метафорическим или словотворческим компонентом (корень, кореш, чувак; бро – вместо брат, чел – вместо человек).

Высокий процент и образность обращений-регулятивов позволяют установить, что неформальное обращение, кроме вокативной, несет яркую оценочную функцию, задает тональность общения.

Неясным осталась лишь прагматика употребления в качестве обращения слова «привет».

Возможно, автор использует его по отношению к незнакомым сверстникам, т.к. имя коммуниканта неизвестно и не установлено приятельских или дружеских связей, позволяющих употреблять обращение регулятив.

Следующая часть анкеты была посвящена этикетным обращениям. Респонденты должны были ответить на вопрос, содержавший некоторые пояснения: «В разных странах существуют определённые слова, которые используются в роли этикетных обращений: во Франции – мадемуазель (к незамужней девушке), мадам (к более взрослой женщине), месье (к мужчине); В Англии – мисс, миссис, мистер.

В дореволюционной России также была разветвлённая система обращений (государь, сударь, сударыня, барин, барышня, ваше благородие и т. д.).

В Советском Союзе было единое обращение для всех – товарищ. В современной России в роли этикетных обращений можно услышать слова «девушка», «молодой человек», «женщина», «мужчина».

Как вы оцениваете такие обращения?

а) нейтрально;

б) положительно;

в) отрицательно».

Мнения разделились ровно пополам: 50% относятся к данной проблеме нейтрально, 50% – положительно.

Последний вопрос анкеты имел целью установить, сформировались ли в современной молодежной среде языковые предпочтения в отношении общепринятых этикетных обращений.

Он содержал некоторые пояснения и звучал следующим образом: «В современной России, кроме некорректных с точки зрения этикета обращений типа «женщина», «мужчина», нет общепринятого и повсеместно используемого этикетного обращения.

Предложите ваш вариант приемлемого с точки зрения этикета обращения:

а) к молодой девушке;

б) к молодому человеку;

в) к женщине;

г) к мужчине».

По количеству «нулевых», т.е. оставленных без вариантов ответов (35%) мы сделали вывод о сложности поставленного вопроса и отсутствии у ряда респондентов окончательного решения по нему.

Полученные же результаты также не явились утешительными.

К молодой девушке предлагают обращаться следующим образом: девушка (40%); мадам (7,5%), красавица, юная леди, мадмуазель, миледи – по 2,5%.

К молодому человеку: парень (27,5%), молодой человек (20%), мужчина, юноша, месье – по 2,5%.

К женщине: женщина (30%), мадам, девушка – по 7,5%, уважаемая, дама – по 5%, мисс (2,5%).

К мужчине: мужчина (37,5%), уважаемый, товарищ – по 5%, многоуважаемый, мистер – по 2,5%. 161 2,5% респондентов предложили обращаться к мужчине и молодому человеку «ты», 5% – ко всем на «вы».

Выводы

Полученные результаты позволяют сделать следующие выводы. Традиционная антропонимическая формула именования сохраняет свои позиции в среде опрошенных молодых людей.

Неформальное обращение с использованием личных имен также не имеет отклонений от устоявшейся модели.

Вызывает озабоченность проблема функционирования этикетных обращений в обществе.

Со времени смены политического режима в России так и не установилась общепринятая система этикетных обращений, а современная молодежь не считает сложившуюся ситуацию проблемной и не может предложить адекватного решения данного вопроса.

Список литературы

1. Сеидомарова С.Н. Обращение в речевом этикете / С.Н. Сеидомарова, Е.К. Нурланбекова // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2016. – № 7-5. – С. 907.

2. Газгиреева Л.Х. Профессионально-педагогическая компетентность преподавателя вуза как ключевой фактор повышения качества образования / Л.Х. Газгиреева, Л.А. Бурняшева // Гуманитарные и социальные науки. – 2019. – № 4. – С. 235.

3. Брусенская Л.А. Медийное пространство в свете этико-речевой нормы: влияние на коммуникативное поведение / Л.А. Брусенская, Э.Г. Куликова // Экология языка и коммуникативная практика. – 2018. – № 2. – С. 6.

Русская Татьяна Николаевна
старший преподаватель
ФГБОУ ВО «Иркутский государственный
медицинский университет» Минздрава России
г. Иркутск, Иркутская область

МЕТАФОРИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ СТРУКТУРЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЛИЧНОСТИ ВРАЧА В НАУЧНОМ ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

Аннотация*: статья посвящена когнитивному исследованию метафорических моделей, репрезентирующих психологию профессиональной личности. Выявлены особенности репрезентации профессиональной картины мира как отражение внутриличностного конфликта между внешними ценностными требованиями и особенностями психической деятельности врача как индивида.*

Ключевые слова*: концептуализация, дискурс, метафорическое моделирование, концепт, фрейм, слот, метафорическая модель.*

Язык является результатом когнитивной деятельности человека, инструментом концептуализации окружающего мира. Для представления системы концептов какой-либо профессиональной сферы используется термин «дискурс». Под дискурсом мы понимаем «вербально опосредованную деятельность профессиональной языковой личности в специальной сфере» [1, с. 104]. В рамках медицинского дискурса осуществляются интерпрофессиональное и интрапрофессиональное общение, где ведущую роль играет личность врача. В научном медицинском психологическом дискурсе ввиду исключительно важной роли врача в процессе излечения больного человека большое значение придается изучению психологических аспектов повседневной врачебной деятельности. С этой точки зрения одним из важнейших концептов в психологии является концепт «структура профессиональной личности врача».

Метафора как единица языка и одновременно мышления позволяет получить доступ к ментальным единицам: концептам, фреймам, когнитивным сценариям и т.д. [2; 5; 6]. Являясь способом отражения мира сознанием, метафоры содержат систему мировоззренческих установок и представлений о мире, в том числе, и о профессиональных качествах представителей института медицины. Объектом нашего исследования являются метафоры научного медицинского психологического дискурса. Предмет нашего изучения – способность метафоры моделировать представления о особенностях врача как о личности, занимающей профессиональной деятельностью. При выборе методов анализа нами был выбран метод метафорической модели, принятый в когнитивной теории метафоры [2; 6].

Рассмотрим языковые метафоры, репрезентирующие черты личности врача как представителя института медицины: 1) *«К сожалению, многие медицинские работники строят свои взаимоотношения с больными стихийно, опираясь главным образом на свои способности и наглядный пример коллег»* [4, с. 772]. Для описания метафорической модели и составляющих ее фреймов и слотов, так как они являются фрагментами наивной картины мира, обратимся к толковому словарю [3]:

строить	возводить, создавать какое-н. сооружение, здание.

Сферой источником для моделирования профессиональных качеств личности врача является сфера строительства. Отношения медицинского работника к больному моделируются при помощи метафорического слота «действия, выполняемые при возведении строительного объекта». Таким образом, вербализуется идея о необходимости целенаправленных, последовательных действий врача по созданию отношений с пациентом, реализуется метафорическая модель «*Врач* – это *строитель*».

Профессиональная деятельность накладывает определенный отпечаток, происходят изменения в структуре профессиональной личности. Для обозначения влияния профессии на психическую жизнь профессионала используется метафора *«профессиональная деформация»* [4, с. 775].

деформация	Изменение размеров и формы тела (без изменения его массы) под воздействием внешних сил, условий [3].

Языковая метафора *«деформация»* дает представление о негативном влиянии, отклонении от нормы. Данную модель можно отнести, в соответствии с классификацией Д. Лакоффа и М. Джонсона, к ориентационной [2, с. 49], позволяющей понять внутреннее состояние в терминах потерявшего первоначальные размер и форму объекта.

Способность сострадать позиционируется как одно из базовых качеств медика. Однако у представителей данной сферы деятельности, постоянно сталкивающихся с болью и страданиями других людей, не могут не включится механизмы защиты, которые ослабляют воздействие травмирующего фактора. С одной стороны, это нормальная реакция психики, однако, с другой стороны, ослабление способности сопереживать оценивается в структуре личности медика как отрицательный фактор.

Градация между естественной степенью эмоционального охлаждения и недопустимым равнодушием выражается при помощи языковой метафоры *«сопротивляемость»*: 3) *«Конечно, для врача просто необходима определенная степень эмоциональной сопротивляемости…»* [4, с. 777].

сопротивляемость	Противодействовать натиску, нападению, воздействию [3].

Данная языковая метафора представляет фрейм «военные действия», слот «действия, предпринимаемые для защиты». Таким образом, реализуется концептуальная метафора «*Сохранение профессиональной личности* – это *война*».

Обратимся к следующему примеру: 4) *«Сильное эмоциональное восприятие страданий другого человека в начале профессиональной деятельности, как правило, в дальнейшем несколько притупляется»* [4, с. 779].

притупляется	Немного затупиться. Лезвие притупилось [3].

Сферой источником для репрезентации эмоционального отношения профессионала к пациенту является фрейм «предмет, потерявший первоначальное качество в процессе использования», слот «манипуляции, производимые предметом». В данном примере представлена концептуальная метафора *«Эмоциональное восприятие – испорченный артефакт»*.

На отрицательном конце шкалы, отражающей степень деформации, является полное обезличивание пациента как целостной личности: 5) *«Ярким примером профессиональной деформации является подход к пациенту как к бъекту, «носителю симптома и синдрома», когда пациент воспринимается врачом как «интересный случай»* [4, с. 780]. Вариантами «опредмечивания» человека являются ситуации, когда врач видит в

больном только носителя признаков заболевания или необычное, интересное для профессионала заболевание, при этом активизируется фрейм «болезнь» слоты «симптом, синдром», «редкое заболевание». Итак, медик перестает видеть в пациенте целостную личность, человек воспринимается исключительно как носитель болезни или набора ее признаков, репрезентируется концептуальная метафора «*Пациент* – это *артефакт*».

Языковая метафора «фантом»: 6) *«Так формируется еще один фантом профессиональной деятельности врача – ощущение власти над человеком, для которого медицинская помощь является последним шансом защититься от болезни»* [4, с. 780], – дает представление о крайней негативной отметке на шкале оценивания деятельности врача. В толковом словаре дается следующее определение лексеме «фантом»:

фантом	Причудливое явление, призрак [3].

Фрейм «нереальное явление» дает представление об опасной деформации личности врача, обусловленной направленностью его деятельности. Репрезентируется механизм, при котором у медицинского работника формируется ложное представление о своих «сверхспособностях», в силу обладания знаниями и практическими навыками по лечению болезней. В клинической психологии эта черта личности профессионала представлена слотом «фантом», подчеркивающем несостоятельность такой точки зрения.

Таким образом, в клинической психологии при осмыслении роли медицинского работника в процессе излечения больного с помощью метафор репрезентируются основы мировоззренческого подхода к личности врача, в соответствии с которым деятельность профессиональной личности представляется в виде ценностной шкалы, где нормой является проявление сочувствия, сострадания к пациенту. Крайняя отрицательная оценка представлена моделями «*Пациент* – это *артефакт», «Деятельность врача* – это *нереальное явление»*. Первая модель дает представление о такой профессиональной деформации, когда человек перестает восприниматься врачом как личность, вторая – касается неадекватного восприятия врачом своих знаний и умений. Поддержание нормы оценивается в терминах военных действий. Концептуальная метафора «*Сохранение профессиональной личности* – это *война*» помогает выявить внутренний конфликт, возникающий в результате столкновения высоких моральных требований к личности врача, к его гуманизму, способности сочувствовать, с одной стороны, и невозможностью сохранить «градус» восприимчивости чужого страдания, с другой.

Список литературы

1. Алексеева Л.М. Медицинский дискурс: теоретические основы и принципы анализа / Л.М. Алексеева, С.Л. Мишланова. – Пермь: Изд-во ПГУ, 2002. – 200 с.

2. Лакофф, Джорж, Джонсон, Марк. Метафоры, которыми мы живем: пер. с англ. / под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.

3. Ожегов С.И. Словарь русского языка / С.И. Ожегов; под ред. Н.Ю. Шведовой. – М.: Русский язык, 1985. – 797 с.

4. Сидоров П.И. Клиническая психология: учебник / П.И. Сидоров, А.В. Парняков. – М.: ГЭОТАР – Медиа, 2008. – 880 с.

5. Хахалова С.А. Использование метода фреймового анализа метафоры в контексте системно-деятельностного подхода к обучению в высшем профессиональном образовании / С.А. Хахалова // Системно-деятельностный подход в разноуровневом вариативном образовании: проблемы и опыт реализации: материалы международной научно-практической Интернет-конференции (24–30 апреля 2013 г., г. Иркутск) / под ред. Л.А. Выговского, Т.В. Живокоренцевой. – Иркутск: ФГБОУ ВПО «ИГЛУ», 2013. – С. 53–65.

6. Чудинов А.П. Постулаты уральской школы политической метафорологии / А.П. Чудинов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/postulaty-uralskoy-shkoly-politicheskoy-metaforologii/viewer (дата обращения: 5.09.2021).

Для заметок

Для заметок

Научное издание

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И ФИЛОЛОГИЯ: АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

Материалы
Всероссийской научно-практической конференции
(Чебоксары, 8 октября 2021г.)

Главный редактор *Э.В. Фомин*
Компьютерная верстка *Д.И. Ларионова*

Подписано в печать 16.11.2021 г.
Дата выхода издания в свет 19.11.2021 г.
Формат 60×84/16. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Гарнитура Times. Усл. печ. л. 8,6025.
Заказ К-902. Тираж 500 экз.

Издательский дом «Среда»
428005, Чебоксары, Гражданская, 75, офис 12
+7 (8352) 655-731
info@phsreda.com
https://phsreda.com

Отпечатано в Студии печати «Максимум»
428005, Чебоксары, Гражданская, 75
+7 (8352) 655-047
info@maksimum21.ru
www.maksimum21.ru