



**НАУЧНЫЙ  
ФОРУМ**  
nauchforum.ru

**РИНЦ**



**№ 7(9)**

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

МОСКВА, 2017



# НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 7 (9)  
Сентябрь 2017 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва  
2017

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

НЗ4

Председатель редколлегии:

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

Редакционная коллегия:

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

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

**НЗ4 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:** сб. ст. по материалам IX междунар. науч.-практ. конф. – № 7 (9). – М.: Изд. «МЦНО», 2017. – 58 с.

ISSN 2542-1271

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

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2017

## **Оглавление**

<b>Раздел 1. Искусствоведение</b>	<b>5</b>
<b>1.1. Музыкальное искусство</b>	<b>5</b>
ПРОБЛЕМА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Комурджи Рустем Зевриевич	5
НЕКОТОРЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КОММЕНТАРИИ К ПРОЧТЕНИЮ ПЬЕСЫ Э. БОЗЗА «СЕЛЬСКИЕ КАРТИНКИ» ДЛЯ ТРУБЫ И ФОРТЕПИАНО Ревенко Фёдор Александрович	9
<b>1.2. Театральное искусство</b>	<b>20</b>
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ИСКУССТВА Полицковская Надежда Геннадьевна	20
<b>1.3. Теория и история искусства</b>	<b>28</b>
ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОГО ПИСЬМА П.Г. ЧЕСНОКОВА НА ПРИМЕРЕ ХОРОВ A CAPPELLA Корчинская Вероника Александровна Макина Анна Владимировна	28
<b>1.4. Техническая эстетика и дизайн</b>	<b>37</b>
АНАЛИЗ УПРАВЛЕНИЯ ПРИБОРАМИ И УСТРОЙСТВАМИ ПОСРЕДСТВОМ ПАНЕЛИ УПРАВЛЕНИЯ Хазюрова Анна Евгеньевна Хмелевский Юрий Петрович	37
<b>Раздел 2. Литературоведение</b>	<b>42</b>
<b>2.1. Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)</b>	<b>42</b>
СИМВОЛИКА НЕЖИВОЙ ПРИРОДЫ В НЕМЕЦКИХ РОМАНТИЧЕСКИХ СКАЗКАХ Безверхая Инна Викторовна	42

<b>Раздел 3. Языкознание</b>	<b>48</b>
<b>3.1. Русский язык</b>	<b>48</b>
ЯЗЫКОВОЙ ОБРАЗ СЕМЬИ НА СТРАНИЦАХ РЕГИОНАЛЬНОЙ ГАЗЕТНОЙ ПРЕССЫ НАЧАЛА XXI ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ГАЗЕТ «РЕСПУБЛИКА БАШКОРТОСТАН» И «ВЕЧЕРНЯЯ УФА») Камалетдинова Гульнара Хайдаровна	48

## РАЗДЕЛ 1.

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

#### 1.1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

#### ПРОБЛЕМА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

*Комурджи Рустем Зевриевич*

*канд. пед. наук, Государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования Республики Крым  
«Крымский инженерно-педагогический университет»,  
РФ, г. Симферополь*

#### THE PROBLEM OF PERFORMING INTERPRETATION OF MUSICAL WORKS

*Rustem Komurji*

*candidate of pedagogical Sciences,  
State budgetary educational institution  
of higher education of the Republic of Crimea  
"Crimean engineering and pedagogical University",  
Russia, Simferopol*

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема исполнительской интерпретации музыкальных произведений. В работе анализируются основные факторы, оказывающие влияние на качество интерпретации музыкальных произведений, в частности понятия «музыкальное мышление», «музыкальный стиль», «авторский стиль композитора», «индивидуальный стиль исполнителя»; определены условия развития исполнительской культуры музыканта и его способности к осуществлению качественной интерпретации музыкальных произведений.

**Abstract.** The article considers the problem of performing interpretation of musical works. The paper analyzes the main factors influencing the quality of interpretation of musical works, in particular the concept of "musical thinking", "music style", "style composer", "individual style of the artist"; the conditions for the development of performing culture of a musician and his ability to implement high-quality interpretations of music.

**Ключевые слова:** художественная интерпретация; исполнительская интерпретация; исполнительская культура; исполнительское мастерство; стиль композитора; индивидуальный стиль исполнителя; музыкальное мышление.

**Keywords:** artistic interpretation; performing interpretation; performing culture; performance art; the composer's style; individual style of the performer; musical thinking.

В системе работы над художественным содержанием и формой музыкальных произведений одной из наиболее насущных проблем, актуальность которой не снижается с течением времени, является проблема исполнительской интерпретации текстов музыкальных произведений.

Художественная исполнительская интерпретация музыки представляет собой особое направление исполнительской деятельности, характеризующееся собственной спецификой.

Умение художественно интерпретировать тексты музыкальных произведений является определяющим в системе качеств, подтверждающих профессиональную компетентность музыканта, свидетельствует о высшей степени профессионализма в области музыкальной педагогики. В связи с этим указанное направление является необходимой составляющей профессиональной подготовки музыканта.

Процесс формирования способности музыкантов к осуществлению художественной интерпретации содержания музыкальных произведений эффективен при условии знания компонентов данного профессионального качества музыканта, планирования и реализации деятельности, направленной на формирование составляющих компонентов исполнительской компетентности.

По мнению С.В. Кириллова, развитие способности художественной исполнительской интерпретации музыкальных произведений невозможно без сформированности музыкального мышления. Ученый подчеркивает, что «Важнейшим компонентом музыкального мышления является образный компонент» [2, с. 1068].

Автор уточняет, что «художественный образ, в том числе и музыкальный, отличается от научного понятия или абстрактной мысли неразрывная связь художественного смысла с материальным, чувственным, образным воплощением. Художественный образ коммуникативен по своей природе, так как он создается художником, композитором, исполнителем в расчёте на доступность воспринимающим его. При этом для музыки характерен только свой образ – музыкальный» [2, с. 1069].

Сложность осознания и исполнительской передачи музыкальных образов, заложенных в текстах произведений, обосновывается тем, что при его понимании и реализации присутствует проблема удержания баланса между авторским замыслом и исполнительским видением музыканта.

Формирование музыкального мышления и умения грамотно анализировать и передавать в соответствии с замыслом автора музыкальные образы является важным условием развития исполнительской культуры музыканта.

Восприятие слушателями воспроизведенного и переосмысленного исполнителем музыкального текста зависит от понимания и интерпретации его музыкантом. По словам М.К. Мамардашвили «бытие произведений и есть попытка интерпретировать их и понять, представляя в виде вариаций текста наши же собственные состояния, которые есть тогда форма жизни произведения» [3, с. 59].

В рамках проблемы исполнительской интерпретации музыкальных произведений, по мнению Д.А. Дятлова, большое значение имеет проблема стиля при воспроизведении текста музыкального произведения исполнителем [1].

Стиль представляет собой особую эстетическую категорию. Однако ученые в области музыковедения трактуют данное понятие в различных аспектах. Выделяют понятие авторского или композиторского стиля. Д.А. Дятлов уточняет: «можно говорить о стиле как творческом методе автора или особенностях композиторского письма, о стиле как индивидуальной манере или почерке в сочинении музыки» [1, с. 210].

В рамках данного подхода к толкованию термина «музыкальный стиль» существует определенное противоречие, заключающееся в проблеме сохранения стилевых особенностей произведения, вызванных особенностями музыкального «почерка» композитора, требованиями жанра и музыкального направления, исполнителем в процессе воспроизведения музыкального текста.

Еще один подход к определению понятия «музыкальный стиль» характеризует его как совокупность индивидуальных исполнительских черт и особенностей музыканта.



По мнению А.Б. Гольденвейзера, «одной из самых важных и сложных проблем исполнительского искусства является воспитание чувства стиля» [4, с. 15].

Способность к качественной исполнительской интерпретации формируется развитием стиля исполнения, тесно связанным с такими категориями, как «исполнительская техника», «исполнительское мастерство» и «исполнительская культура».

Говоря о феномене индивидуального исполнительского стиля, стоит уточнить, что процесс его формирования зависит не только от мастерства и культуры исполнения, он тесно связан с восприятием текста музыкального произведения. От уровня понимания музыкантом особенностей индивидуального стиля конкретного композитора, музыкальной школы, к которой он принадлежал, исторической эпохи, в рамках которой было создано произведение, зависит уровень развития способности к качественной исполнительской интерпретации музыкальных произведений.

Резюмируя вышесказанное, заключим, художественная исполнительская интерпретация представляет собой сложное интегративное качество, уровень которого зависит от уровня сформированности у исполнителя следующих качеств, навыков и способностей:

- музыкального мышления;
- умения видеть, воспринимать и воспроизводить музыкальный образ;
- способности анализировать и понимать особенности индивидуального стиля композитора;
- высокого уровня исполнительской техники;
- комплекса сформированных у личности музыканта компонентов исполнительской культуры;
- уровня сформированности исполнительского мастерства.

Все из вышеуказанных качеств музыканта-исполнителя относятся к важным условиям реализации грамотной художественной интерпретации музыкальных произведений. Однако, по нашему мнению, важнейшим компонентом в системе профессионализма исполнителя, без которого объективно качественная интерпретация музыкального текста невозможна, является высокий уровень сформированности музыкального мышления.

### **Список литературы:**

1. Дятлов Д.А. Стиль как проблемное поле музыкальной интерпретации // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2011. Т. 13, № 2. – С. 210-214.

2. Кириллов С.В. Особенности формирования художественного образа в аспекте интерпретации музыкального произведения // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2009. Т. 11, № 4. – С. 1068-1072.
3. Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. 2-е изд. изм. и доп. / Сост. и общ. ред. Ю.П. Сенокосова. – М.: 1992. – С. 416.
4. Уроки Гольденвейзера / Сост. С. Грохотов. – М.: 2009. – 272 с.

## НЕКОТОРЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КОММЕНТАРИИ К ПРОЧТЕНИЮ ПЬЕСЫ Э. БОЗЗА «СЕЛЬСКИЕ КАРТИНКИ» ДЛЯ ТРУБЫ И ФОРТЕПИАНО

*Ревенко Фёдор Александрович*

*профессор,*

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

## SOME PERFORMANCE COMMENTS TO THE READING OF THE PLAY E. BOZZA "RURAL PICTURES" FOR TRUMPET AND PIANO

*Fyodor Revenko*

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

**Аннотация.** Статья посвящена популярному произведению из репертуара трубачей. На основании личного исполнительского и педагогического опыта, автор статьи раскрывает основные исполнительские проблемы при изучении этого произведения и предлагает пути их преодоления. Статья предназначена для педагогов и студентов музыкальных колледжей и консерваторий.

**Abstract.** The article is devoted to popular works from the repertoire of trumpeters. On the basis of personal performing and teaching experience, the author reveals the main performance problem in the study of this work and offers ways to overcome them. The article is intended for teachers and students of music colleges and conservatories.

**Ключевые слова:** Э. Бозза; сельские картинки; труба и фортепиано; труба; штрихи; динамика;

**Keywords:** E. Bozza; rural pictures; trumpet and piano; trumpeter; strokes; dynamics.

На современном этапе исполнительства на духовых инструментах огромной популярностью пользуются произведения французского композитора Эжена Бозза (Эжен Бозза (или Э. Боцца 4.04.1905 – 28.09.1991) - французский композитор и дирижёр. Воспитанник Парижской консерватории, автор опер и ораторий, инструментальных концертов и оркестровых сочинений. Известен, прежде всего, как автор камерных пьес для духовых инструментов, как сольных, так и ансамблевых, отмеченных мелодизмом, оригинальными гармониями и хорошим чувством возможностей инструмента) [4], которые входят в постоянный концертный репертуар большинства солистов и ансамблевых коллективов, а так же представляют значительный интерес для слушательской аудитории. Особый интерес представляют сольные концертные произведения Э. Бозза, среди которых одним из часто включаемых в обязательный перечень произведений музыкальных конкурсов самых высоких уровней и исполняемых на концертной эстраде является пьеса для трубы и фортепиано «Сельские картинки».

Несмотря на то, что данное произведение уже относительно выработало основной набор исполнительских моделей и трактовок, по сей день является актуальным поиск новых выразительных возможностей его исполнения, которые позволили бы более полно раскрыть его художественное содержание. Следует учитывать и тот факт, что в настоящее время происходит значительное развитие школы исполнительства на духовых инструментах, располагающее к поиску новых, современных исполнительских приёмов, которые позволят вывести на более высокий уровень исполнения уже известных в концертной практике музыкальных произведений.

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы рассмотреть произведение в контексте общих тенденций, характерных для творчества Э. Бозза для духовых инструментов и выявить основные исполнительские моменты, необходимые для качественной и интересной для слушателя исполнительской интерпретации.

Практическая значимость статьи заключается в том, что её результаты могут быть использованы на практике и полезны для молодых трубачей, обучающихся в средних и высших музыкальных учебных заведениях, что может позволить осуществить более детальное и качественное проникновение в музыкальный материал,

структурные особенности произведения, его образный строй для более интересного и качественного исполнения.

«Сельские картинки» для трубы и фортепиано французского композитора Эжена Бозза<sup>1</sup> весьма колоритное, близкое к песенно-танцевальному фольклору произведение, в котором отчётливо выражены свежесть мелодии, гармонии и яркость музыкальных образов. Это программное сочинение, написано в свободной (смешанной) форме, основанной на сочетании свойств существенно различных форм, как сонатная, сюитная, вариационная. Преимущественно форма слитно-сюитная с вариационными методами развития и, благодаря обширной тематической разработке, чертами сонатности.

Композитор тонко чувствует специфические качества трубы и умело использует в своём сочинении её виртуозные возможности, предлагая трубачу соприкоснуться практически со всеми видами современной трубной техники: двойное, тройное стаккато, пассажи хроматических триолей, скачки интервалов, динамические контрасты, скольжение, губные трели, штриховое комбинированное многообразие. Следовательно, прежде, чем приступить к изучению этого произведения, трубач должен уже обладать хорошей технической оснащённостью и красивым звуком. В тоже время изучение этого произведения во многом способствует мобилизации творческих способностей, развитию техники и музыкального вкуса.

Основная черта «Сельских картинок» - контрастность. В произведении мы найдём мотивы яркие, отчасти призывно – героические и явные пасторальные, патетические и самоуглублённые. В основе раскрытия художественных образов произведения должно лежать выразительное и душевное пение на инструменте в совокупности с блестящей лёгкостью и гибкостью в исполнении пассажей, а так же в подвижных частях произведения. «Сельские картинки» – это достаточное развёрнутое 2-х частное произведение, в котором условно можно выделить четыре основные раздела, по два в каждой из частей: I – Moderato (такты 1 – 9); II – Andantino (такты 9-50); III – Allegro (такты 50 – 152); IV - Coda. Menovivo (такты 152-175).

Характеру I раздела произведения (Moderato такты 1 – 9), с ярко выраженными зарисовками природы, присуще эффектно - виртуозное начало и чуждо формально ритмическое исполнение, в соответствии ремарки автора (*senzari go red el tempo* – не строго соблюдая темп).



Уже с первого такта в партии трубы следует обратить внимание на заливованные на натуральных звуках триоли,



исполнение которых представляет определённые трудности и требует хорошей подвижности губного аппарата. Играть эти триоли необходимо шире, без суеты, контролируя переходы в интервалах между натуральными звуками.

Большое художественное значение имеет не только правильный штриховой подбор, предлагаемый автором, но и наличие динамических контрастов и оттенков. Чтобы исполнить подвижные шестнадцатые и тридцать вторые в развёрнутых пассажах, целесообразно в начале играть их в медленном темпе и переходить к более подвижному темпу по мере их разучивания.

II раздел (Andantino такты 9 – 50) пожалуй самый развёрнутый в произведении, написан в простой 3-х частной форме (репризная) и представляет собой проникновенно – лирическую французскую народную мелодию с широким развитием музыкального материала. В этом разделе композитор в полной мере раскрывает исполнительские способности трубы к передаче широкой кантилены. Это изначально по своей сути песня без слов для трубы со скромным фортепианным сопровождением,



но далее партия фортепиано усложняется и принимает равноценное с сольной партией трубы значение. В этом разделе ярко выражены как вариационные (23-27 такты), так и сонатные методы развития (27-35 такты). Широкое мелодическое дыхание и динамическая окраска выражают глубокий душевный подъём и требуют использования исполнителями этого произведения соответствующих средств выражения и ансамблевого единства. В соответствии с музыкальным содержанием, трубочу необходимо придерживаться точного исполнения авторских штриховых указаний, добиваться певучего, тёплого звука в среднем регистре и светлого, а местами яркого звучания в регистре верхнем.

Несмотря на авторское обозначение темпа *Andante* ( $\text{♩} = 66$ ), все же нежелательно так называемое «метрономное» исполнение, так как характеру II раздела присущи некоторые отклонения от темпа, так называемая агогика. Темповое ускорение наиболее заметно в тактах 13-17, а в такте 18, благодаря tenuto на последнем звуке триоли



(си-бемоль) желательно сделать небольшое замедление, и уже в 19-м такте необходим возврат в заданный авторский темп. Следует помнить о необходимом чувстве меры и не злоупотреблять таким выразительным средством каковым является агогика.

В тактах 23-26, во избежание темповых отклонений, трубочу нежелательно выдерживать 32-ю паузу, а необходимо играть практически на сильную долю такта, одновременно с паузой и главное слушать партию фортепиано, подчёркивающую четырёхдольный размер.



В данном эпизоде в партии трубы автором рекомендована сурдина, что усиливает восприятие музыкального образа от последующего за этим яркого динамического и эмоционального всплеска в тактах 31-35. Применение сурдины требует от трубача более конкретной, определённой атаки, во избежание непредвиденных артикуляционных погрешностей, которые могут повлиять на качество исполнения, а так же допустимо некоторое изменение громкостной динамики (вместо нюанса *piano* возможен нюанс *mezzopiano*). В тактах 27-34 на фоне лирического, песенного характера в партии трубы, у фортепиано звучит тема «зарисовок природы» из I раздела,



которая затем передаётся трубе, что подчёркивает черты сонатности в рассматриваемом нами произведении. В тактах 27-28 следует обратить внимание на ансамблевую переключку, которая требует особого слухового контроля.

В такте 31 снова сталкиваемся с трудностями исполнения триолей на легато,



о преодолении которых указывалось в I разделе, а так же с неудобными форшлагами во второй октаве



в такте 32. Прежде чем приступить к изучению этого небольшого, но достаточно неудобного эпизода, следует условно увеличить вдвое длительности форшлагов и длительности следующих за ними шестнадцатых нот. В тактах 32-34 не предусмотрено строгое соблюдение темпа, что предполагает характерную свободу исполнения. Пассаж в такте 33 рекомендуется делить на две секстоли и разучивать его следует в медленном темпе, прослушивая все составляющие звуки пассажа.



При изучении в замедленном темпе точнее «укладываются» отдельные звуки, пассажи, фразы, яснее улавливается артикуляция разучиваемого эпизода, в тоже время намечается рациональная аппликатура, включая аппликатуру вспомогательную, которая нередко является более удобной. Но стоит помнить, что в любом темпе, замедленном или подвижном, работа над изучением любого музыкального материала должна быть осмысленной и не в коем случае формальной, тогда улучшается качественная сторона исполнения и сокращается время изучения произведения.

Форшлаг в такте 33 не представляют исполнительских трудностей в сравнении с форшлагами во второй октаве в такте 32, но стоит обратить внимание, чтобы последний форшлаг, состоящий из 2-х нот, исполнялся несколько шире предыдущих, за счёт стоящей перед ним шестнадцатой паузы.



Группа из тридцать вторых нот в такте 34 не нуждается в строго ритмичном исполнении, как и не желательна их излишняя подвижность, но предположительно некоторое ускорение с последующим расширением в концовке всего эпизода, что характерно для плавного перехода к репризе (такт 35).





III раздел произведения (Allegro) яркий контраст двум предыдущим разделам. Если первый раздел – «зарисовки природы», второй – «песня», то третий раздел это стремительный и жизне-радостный танец - «тарантелла», состоящий из нескольких эпизодов, объединенных общим характером и темпом, с элементами разработки, что придаёт форме раздела черты сонатности.

В тарантелле заметно соперничество между исполнителями, что характерно ансамблевым сочинениям Эжена Бозза, где на первый план выдвигается слаженная ансамблевая игра наряду с индивидуальными способностями каждого исполнителя. Следует строго придерживаться авторских динамических, штриховых и темповых указаний, трубочу не стоит стремиться к преодолению технических трудностей в очень быстром темпе, а наоборот, добиваться легкости и одновременно напевности в достаточно умеренно подвижном темпе ( $\text{♩} = 138$ ). Трубочу следует быть внимательным во избежание неточного исполнения восьмых нот в размере 6/8,



так как нередко случается исполнение шестнадцатых вместо восьмых нот, что является грубейшей ошибкой. Обратите внимание на наличие акцента в первой триоле, который необходимо обязательно обозначать определённой атакой языка, но ни в коем случае грубой. Хроматические триоли не представляют больших трудностей для трубоча владеющего достаточным технически арсеналом,



но требуют исполнительской гибкости в предлагаемых автором динамических оттенках, где каждый исполнитель должен почувствовать небольшие, частные

кульминации в каждой музыкальной фразе, в каждом музыкальном предложении. Рекомендации по исполнительским трудностям форшлагов уже давались в предыдущем разделе, однако есть пожелание применять вспомогательную аппликатуру, а именно, третьего клапана к форшлагу на ноте ля второй октавы, что заметно прибавит лёгкости при его исполнении.



Виртуозная каденция, где явно просматривается образность всего тематического материала тарантеллы, служит не только ярким завершением III раздела, но и украшением «Сельских картинок» в целом. Каденция технически трудна, насыщена скачками в интервалах, штриховым разнообразием и яркими динамическими контрастами, исполняется свободно, не придерживаясь определённого темпа, но всё же достаточно подвижно, что придаёт трубачу немало исполнительских трудностей. Автор предлагает два варианта исполнения первого пассажа каденции, один из которых с окончанием на ноте ре 3-й октавы, что требует от трубача определённых умений и навыков владения верхним регистром инструмента, а так же выносливостью губного аппарата к окончанию произведения.



В такте 151 (Vivo) от трубача требуется хорошее владение приёмами комбинированной атаки (двойное и тройное стаккато)



и следует отметить, что динамическое обозначение указывает не только на *diminuendo*, но и на небольшое замедление в заключительном нисходящем хроматическом пассаже в концовке каденции. IV раздел - Coda (*Menovivo*) является продолжением III раздела и ярким окончанием всего произведения. *Menovivo* (менее подвижно) предоставляет каждому трубачу возможность применять индивидуальный подход к выбору темпа, который постепенно должен ускоряться к такту 163, приходя в первоначальный темп (*Allegro*) III раздела. Скорость темпа распределять следует умело, ускорение должно быть постепенным, не допускающим резкого оживления,



однако *Animando* возможно начинать несколько раньше, чем его рекомендует автор,



#### **Animando**

но это зависит от технической подготовленности трубача. Из наиболее заметных исполнительских трудностей так же можно отметить именно интервалы на легатное скольжение в отмеченных выше шестнадцатых квартолях, которые разучивать следует в медленном темпе с постепенным его ускорением по мере готовности изучаемого материала. Последние пять тактов произведения исполняются ярко, эффектно, на хорошо концентрированном выдохе блестящим хроматическим пассажем, в котором нежелательно выдерживать начальную

шестнадцатую паузу, а так же, как и в тактах 23-26 второго раздела необходимо играть практически на вторую долю такта одновременно с паузой.



### Список литературы:

1. Докшицер Т. Путь к творчеству. – М., 1999. – 212 с.
2. Усов Ю. «История зарубежного исполнительства на духовых инструментах». – М., 1978. – 199 с.
3. Усов Ю. Труба. – М., 1989. – 172 с.
4. [http://ru.wikipedia.org/wiki/Бозза, Эжен](http://ru.wikipedia.org/wiki/Бозза,_Эжен).

## 1.2. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

### БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ИСКУССТВА

*Полицковская Надежда Геннадьевна*

*магистрант,*

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

### THE BELARUSIAN STATE ACADEMIC MUSICAL THEATRE IN THE CONTEXT OF WORLD ART

*Nadezhda Politskovaya*

*master student of faculty correspondence course*

*Belarusian state university of culture and arts,  
Republic of Belarus, Minsk*

**Аннотация.** В статье приводится анализ деятельности Белорусского государственного академического музыкального театра и его роли в развитии мирового искусства.

**Abstract.** In article the analysis of activity of the Belarusian state academic musical theater and its role is provided in development of world art.

**Ключевые слова:** театр; искусство; спектакли; творчество.

**Keywords:** theater; art; performances; creativity.

На современном этапе развития общества мировое искусство является важным фактором регулирования взаимоотношений между разнородными субъектами искусства. Мировое искусство обеспечивает усвоение элементов культуры через воздействие ярких форм и жанров, способствуют взаимному обогащению и обмену.

Целью статьи является анализ вклада БГАМТ в развитие мирового искусства путем реализации проектов различных направлений.

Литературно-аналитический обзор показал, что на сегодняшний день отсутствуют научные работы, посвященные анализу различных аспектов деятельности БГАМТ и расширенному исследованию его художественного продукта – спектаклей. В профессиональной печати чаще всего встречаются публикации, посвященные обзору деятельности театра в целом и его постановок, а также его гастрольной деятельности. На сегодняшний день отсутствуют труды, в которых был бы обобщен опыт работы театра, проведен анализ статистических данных его деятельности, а также научные исследования, содержащие расширенный анализ спектаклей, в частности, различных его элементов, в том числе хореографической составляющей. Все вышесказанное и предопределяет актуальность данной статьи.

Белорусский государственный академический музыкальный театр (далее БГАМТ) один из самых известных театров в Республике Беларусь. Его без преувеличения можно назвать символом белорусской театральной культуры. Художественным руководителем театра является Адам Османович Мурзич.

На современном этапе развития Белорусский государственный академический музыкальный театр является одним из крупнейших театрально-зрелищных учреждений Беларуси. Театр имеет высокую репутацию у зрителей и коллег-профессионалов из разных стран, является одним из самых популярных театров республики, который посещает более 250 тысяч человек в год.

Основную цель БГАМТ на современном этапе развития можно представить следующим образом: сохранение культурных традиций белорусского народа, развитие творческих принципов национального музыкального сценического искусства в современных условиях, создание творческих проектов (спектаклей, концертов и т. п.), способствующих нравственному, эстетическому и культурному воспитанию населения, создание условий для диалога европейских культур и формирование общеевропейского культурного пространства.

БГАМТ вносит значительный вклад в развитие мирового искусства посредством организации международной гастрольной деятельности, реализации ряда значимых проектов, а также организации вытуплений на своей сцене трупп именитых театров и, безусловно, постановкой произведений мирового масштаба собственными силами. Рассмотрим данные аспекты более подробно.

Белорусский государственный академический музыкальный театр в своей деятельности стремится к установлению новых творческих контактов и созданию оригинальных проектов. С 2010 г. коллектив театра начал развивать свою гастрольную географию, в первую очередь со специальными проектами, по Республике Беларусь

и по странам СНГ и ближнего зарубежья в рамках программ межгосударственного культурного обмена [1].

Так, за период с 2010 г. по настоящее время осуществлен ряд гастрольных поездок со спектаклями и концертными программами в пределах Республики Беларусь (Брест, Кобрин, Барановичи, Гомель и др.), а также за пределами – в России (Тула, Калуга, Смоленск, Екатеринбург), Республике Карелия (Петрозаводск), Литве, Латвии, Польше, Чехии, Испании, Португалии, Китае и Германии. В настоящее время театр продолжает расширять творческие контакты с музыкальными театрами Прибалтики и СНГ [3].

В таблице приведена динамика организации гастрольных мероприятий БГАМТ за период с 2010 по 2016 гг. [1].

**Таблица 1.**

**Динамика организации гастрольных спектаклей  
и мероприятий БГАМТ**

	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Гастрольные спектакли и мероприятия по Беларуси	6	15	25	14	10	15	4
Гастрольные спектакли и мероприятия за рубежом	–	11	7	15	20	41	36
Общее количество	6	26	32	29	30	56	40

Гастрольная деятельность БГАМТ не имеет определенной динамики развития. Общее количество спектаклей и мероприятий, проводимых в рамках гастролей в 2010–2012 г. имеет положительную тенденцию, в 2013 г. общее количество мероприятий уменьшается, в 2014–2015 гг. значительно увеличивается, а в 2016 г. снова значительно уменьшается.

На рисунке представим долю мероприятий, реализованных в рамках гастролей по Беларуси и за рубежом.

К 2016 г. году наблюдается тенденция снижения доли гастрольных мероприятий в Беларуси по сравнению с гастрольными мероприятиями за рубежом. Такая тенденция сложилась в 2013 г. и наблюдается до настоящего времени. До 2013 г. большинство мероприятий организовывалось на территории Беларуси.



**Рисунок 1. Структура гастрольных мероприятий БГАМТ в период 2010-2016 гг.**

Гастрольные мероприятия в совокупности занимают незначительную долю в общем объеме организованных спектаклей.

БГАМТ подтверждает свою принадлежность к мировому искусству не только организуя гастрольную деятельность, но и реализуя ряд оригинальных творческих проектов. Одним из наиболее ярких и запоминающихся проектов БГАМТ является представление «Ночное бродвейское шоу в музее под открытым небом» (режиссер-постановщик – А. Гриненко, дирижеры – Н. Макаревич, М. Третьякова). Хореография поставлена международным дуэтом балетмейстеров – Полом Эмерсоном из США и белорусом Дмитрием Якубовичем. Среди участников – ведущие артисты Музыкального театра и приглашенные бродвейские звезды. Бродвей представляет собой символ американской театральной культуры. Знаменитый театральный квартал Бродвея подарил миру лучшие музыкальные постановки, созданные здесь спектакли заслужили феноменальную популярность и стали образцом для подражания. Легендарные «Вестсайдская история» Леонарда Бернштейна, «Кошки» Эндрю Ллойда Уэббера, «Кабаре» и «Чикаго» Джона Кандера и другие мюзиклы в исполнении артистов и симфонического оркестра БГАМТ были показаны в завораживающей атмосфере летней ночи.

Представление «Ночное бродвейское шоу в музее под открытым небом» являлось совместным проектом БГАМТ и Белорусского государственного музея народной архитектуры и быта, который был осуществлен при содействии Посольства Соединенных Штатов Америки в Республике Беларусь.

БГАМТ принимает на своей сцене знаменитые и популярные мировые театральные группы. Так, уже стало традицией принимать



на сцене БГАМТ Тульский академический театр драмы, в гастрольную афишу которого вошли три спектакля: комедии в двух действиях «Гетка в законе» и «Знойные мамочки» и сказка в двух действиях «Анчутка».

Постоянным гостем БГАМТ является Русский драматический театр Литвы из города Вильнюса. Спектакли единственного в Литве государственного русскоязычного театра уже многократно показывались в гастрольных поездках и на фестивалях в Минске, Гродно, Бресте, Могилеве и других городах Беларуси.

Продолжая сложившуюся традицию, Белорусский государственный академический музыкальный театр и Русский драматический театр Литвы в 2017 году решили вновь обменяться сценами и представить зрителям свои лучшие спектакли. Русский драматический театр Литвы представил пьесу «Анна Каренина», сказку в двух частях «Белоснежка и семь гномов» и драму в двух частях под названием «Отель двух миров».

БГАМТ на своей сцене принимал и гостей из г. Паневежис – Драматический театр имени Юозаса Мильтиниса. Минским зрителям была представлена трагикомедия в двух частях «Вишня в шоколаде» [3].

Одним из приоритетных направлений работы театра является постановка всемирно известных спектаклей собственными силами без привлечения приглашенных артистов.

Так, к примеру, труппой БГАМТ была организована постановка оперетты в двух действиях венгерского композитора Пала Абрахама на либретто Альфреда Грюнвальда и Фрица Лёнер-Беда «Бал в «Савойе» [1].

Сотрудники БГАМТ не стали останавливаться на уже известной версии и предложили свою литературно-сценическую и музыкальную редакцию этого сочинения с учетом музыкальных и актерских данных артистов театра. Новаторский подход белорусской постановки «Бала в Савойе» включает оригинальные идеи постановочной группы, например, вокалистам театра пришлось на равных с балетом освоить сложную хореографию в стиле степа, джаза и др. «Бал в «Савойе» – это красочный, динамичный, жизнерадостный спектакль, насыщенный запоминающимися мелодиями и энергичными танцевальными ритмами.

Не менее яркой является оперетта в двух действиях «Мистер Икс» Имре Кальмана, представляющей собой режиссерскую версию А. Моторной по мотивам либретто Дж. Браммера, А. Грюнвальда и пьесы И. Зарубина [2, с. 12].

Создатели белорусской версии спектакля попытались найти баланс между историей и современностью. Такие элементы как музыка и стилистика спектакля наполнены ностальгическим настроением,

в то время как сценография и хореография приобрели современные черты. На сцене БГАМТ оперетта «Мистер Икс» получила прекрасное воплощение: команде, работавшей над спектаклем, удалось сделать самое главное – прочувствовать и передать атмосферу той волшебной и местами грустной истории, которая произошла в цирке Чинизелли. Действо наполнено красками и живой энергией актерской игры. Танцы, цирковые трюки, акробатические номера, красивые песни делают его еще более динамичным.

Мюзикл «Моя прекрасная леди» Фредерика Лоу в сценической редакции Д. Богославского по пьесе Бернарда Шоу «Пигмалион» и либретто А. Лернера «Моя Прекрасная леди» [4, с. 198].

В белорусской версии спектакля «Моя прекрасная леди» создатели решили не просто осовременить происходящее на сцене, но и смешать элементы разных эпох и стилей. В мюзикле есть и нувориши, одетые по моде поствикторианской эпохи, и хипстеры. Такое же разнообразие наблюдается в пластике – степ, ирландские танцы. Примечательно, что в этой постановке наряду с артистами балета танцуют и солисты, и хор.

По результатам IV Республиканского конкурса театрального искусства «Национальная театральная премия» (2016) спектакль «Моя прекрасная леди» назван победителем в номинации «Лучший спектакль музыкального театра».

Балет в двух действиях Петра Ильича Чайковского «Лебединое озеро» – еще одно произведение мирового уровня, поставленное на сцене БГАМТ [5, с. 16].

Труппа БГАМТ представила зрителям свою версию знаменитого балета. В отличие от стандартных четырехактных спектаклей постановка Музыкального театра состоит из двух актов и четырех картин (по две картины в каждом акте). В основу хореографии второй и четвертой картин положена классическая редакция Петипа-Иванова. Первая же и третья картины балета представлены в редакции балетмейстера-постановщика театра народной артистки Республики Беларусь Екатерины Фадеевой. В данной редакции из постановки был убран танец больших лебедей, также были произведены сокращения в массовых танцах. В целом, стоит отметить, что постановка осталась неизменно яркой и зрелищной.

Говоря о всемирно известных спектаклях, отдельно стоит упомянуть произведения белорусских авторов. Так, получил широкую известность и любовь зрителей не только Беларуси, но и стран зарубежья, спектакль «Софья Гольшанская», созданный на музыку Владимира Кондрусевича. Движущей силой анализируемого

произведения является хореографическая составляющая. Балетмейстер-постановщик народный артист Республики Беларусь Владимир Иванов предложил оригинальное решение. Хореография присутствует на протяжении всех действий в виде своеобразной живой пластической «декорации»: извивающиеся на заднем плане вороны, танцующие нимфы и придворные, – все эти образы придают постановке значительный художественный объем. Иногда кажется, что через пластику тела артистами передаются невысказанные чувства.

В спектакле «Софья Гольшанская», который позиционируется постановщиками как первый национальный мюзикл, заметен отказ от точной передачи исторических событий, что дает возможность режиссеру и балетмейстеру свободно их интерпретировать. При этом стоит отметить, что во всех основных составляющих спектакля (драматургия, вокал, музыка, хореография) заметно видимое стремление сохранить национальный колорит и исторический дух.

Пластическая сцена о нашествии крестоносцев на наши земли в начале спектакля погружает зрителя в атмосферу сражения. Балетмейстер В. Иванов нашел такие выразительные средства как действенная лексика, динамичный танцевальный рисунок и многозначительные жесты, которые делают сцену масштабной, убедительно передающей дух ожесточенной борьбы за свою родину. Появление в конце этой сцены матерей, забирающих своих раненых сыновей с поля боя, является символом того, что война – это сражение для всех и каждого.

Сцена «Купалье» – одна из наиболее колоритных в спектакле. В этой сцене балетмейстер очень точно передал атмосферу языческого праздника. Хороводные и игровые композиции создают ряд жанровых зарисовок, передающих настроение деревенской молодежи в разгар купальских игрищ. Весь спектакль пронизан пластическими дополнениями к сценам. Так, можно несколько раз видеть свиту короля, нарочито выражающую ему почтение и уважение. К примеру, в танце «Полонез» в исполнении свиты сохранена историческая лексика. Очень выразительной является сцена с эльфами в костюмах деревьев, – этот ход помог балетмейстеру создать атмосферу волшебного леса в постановке.

Балетмейстеру также удалась сцена, где наиболее гармонично сливаются драматическое, музыкальное, вокальное и хореографическое искусство. Это сцена борьбы темных и светлых сил. В ней Владимир Иванов синтезировал элементы классического и современного танца, дополнил комбинации зрелищными поддержками, которые передали эмоциональную чувственность происходящего и дух

сердечных терзаний. В сцене «Пьянка» балетмейстер максимально передал атмосферу мужского веселья и кутежа. Здесь, наоборот, присутствует лексика народного танца, которая помогает зрителю проникнуться абсолютным чувством радости и безрассудства. Подводя итог краткому анализу спектакля «Софья Гольшанская», можно заключить, что балетмейстер нашел выразительные средства, которые дают возможность зрителям воспринимать эту постановку как живую иллюстрацию к историческому роману.

Таким образом, исходя из проведенного анализа деятельности БГАМТ, можно заключить, что на сегодняшний день театр живет интенсивной жизнью, активно развивается в различных направлениях и вносит свой вклад в развитие мирового искусства.

### **Список литературы:**

1. Белорусский государственный академический музыкальный театр [Электронный ресурс]. URL: <http://musicaltheatre.by/> (Дата обращения: 03.03.17).
2. Брылон В. Настальгія па “Прынцэсе...” / В. Брылон // Мастацтва. 2013. № 7. С. 12-13.
3. Культпросвет: интернет-журнал о театре и взаимодействии искусств [Электронный ресурс]. URL: <http://kultprosvet.by/> (Дата обращения: 12.03.17).
4. Лысенко З. Найти среди знакомых незнакомку / З. Лысенко // Нёман. 2016. № 3. С. 197-206.
5. Марціновіч Д. Адэпты спадчыны Вайнонена / Д. Марціновіч // Мастацтва. 2012. № 2. С. 16-17.

### 1.3. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

#### ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОГО ПИСЬМА П.Г. ЧЕСНОКОВА НА ПРИМЕРЕ ХОРОВ А CAPPELLA

*Корчинская Вероника Александровна*  
студент, Пермский Государственный Институт Культуры,  
РФ, г.Пермь

*Макина Анна Владимировна*  
канд. искусствоведения, доц. кафедры хорового дирижирования,  
Пермский Государственный Институт Культуры,  
РФ, г. Пермь

#### PECULIARITIES OF CHORAL WRITING BY PG CHESNOKOV ON THE EXAMPLE OF CHOIRS A CAPPELLA

*Veronika Korchinskaia*  
student, Perm State Institute of Culture,  
Russian, Perm

*Anna Makina*  
candidate of art criticism, associate professor of choral conducting,  
Perm State Institute of Culture,  
Russia, Perm

**Аннотация.** Выявить особенности письма в хорах асappella П.Г. Чеснокова. В статье рассмотрены различные приемы, которые композитор использует в своих сочинениях.

**Abstract.** To reveal features of the letter in choruses a cappella of P.G. Chesnokov. In article various receptions are considered which the composer uses in the compositions.

**Ключевые слова:** хоровое письмо; асappella; гармония; сочинение.

**Keywords:** choral letter; a cappella; harmony; composition.

В русской художественной жизни России конца XIX – начала XX века происходит бурный подъем демократических, освободительных настроений. На передний план в искусстве выдвигается не только тема Революции, но и тема России с ее историческим предназначением и культурным вкладом в сокровищницу человечества. Художники широко разрабатывали проблему национального в различных аспектах: социально-историческом, философском, народно-эпическом.

Притягательной силой для поэтов, художников, музыкантов оставались памятники отечественной художественной старины. Процесс обновления социально-исторического общественного сознания, обогащения русского искусства начала века Александр Блок охарактеризовал в статье «Судьба Аполлона Григорьева» как «новое русское возрождение» [2].

«Новое русское возрождение» включило в свою орбиту и жанры русской духовной музыки а капелла, относящиеся к наиболее древней области русской профессиональной музыкальной культуры.

Практически все русские композиторы, создававшие духовные произведения, обращались к традиционным напевам, понимая, что именно в них хранится церковно-певческий канон.

«В конце XIX – начала XX века выявились два творческих подхода композиторов к древним напевам: 1) сохраняет традиционный стиль – строгий и простой, но обогащает его распевностью и ладовым характером гармонизации, в которой обиходная мелодия звучит, как правило, в верхнем голосе, 2) отличается значительно большей свободой в композиционном плане, преобладанием распевно-подголосочного склада над функционально-гармоническим, тяготеет к свободной творческой обработке распева» [3].

Композиторами был создан идеальный образец церковного пения и духовной музыки. Творческое наследие синодалов «демонстрирует новую эстетику, возведшую народное и церковное к единому духовному первоначалу и провозгласившую равенство всех высших проявлений человеческого духа независимо от времени их возникновения и национальной принадлежности» [5].

Одним из таких композиторов-синодалов является Павел Григорьевич Чесноков, который запечатлел вершину исполнительского мастерства русского церковного пения в своем творческом наследии.

Павел Григорьевич Чесноков (1877-1944), чей 140-летний юбилей со дня рождения отмечается в 2017 году, является одним из самых известных и исполняемых сегодня среди композиторов-синодалов. Его сочинения входят в репертуар практически всех

церковных и светских хоровых коллективов. П. Г. Чесноковым написано множество вокально-хоровых произведений преимущественно для смешанного хора без инструментального сопровождения: более 360 церковных и около 100 светских сочинений. Кроме того, композитором созданы опера «Земля и небо» (по Байрону), ряд романсов и обработок русских народных песен, произведения, написанные в области церковной музыки (гармонизации и переложения древних песнопений).

Наиболее существенным вкладом Чеснокова в советскую хоровую литературу являются его лирические миниатюры – «хоровые романсы» *acapella* – жанр весьма характерный для хоровой музыки начала XX века.

Особенный индивидуальный стиль музыки П. Г. Чеснокова проявился практически сразу и образовал органичный для его личности и его времени сплав интонаций. «Характерным для его творчества является высокое религиозное вдохновение, задушевность, глубокое раздумье и созерцательность. Как церковный композитор П. Г. Чесноков является одним из самых известных и популярных. Произведения П. Г. Чеснокова отличаются звучностью, ясной декламацией текста и изобразительностью музыки, преобладанием народного характера. Его переложения древних церковных распевов – это не обычное гармоническое сопровождение мелодии, а скорее – художественная реставрация, дающая возможность понять и прочувствовать всю красоту древнего подлинника» [7].

Рассмотрим особенности письма в хорах *acapella* П. Г. Чеснокова. Овладение хоровым письмом связано с индивидуальностью, стилем и эстетическими воззрениями композитора. Хоровое письмо П. Г. Чеснокова отличается стремлением к акустическому благозвучию. Практически все исследователи в первую очередь говорят об удивительной «хоровой звучности» его музыки, именно об этом писал сам композитор в своем труде «Хор и управление им». Безусловный мастер хоровой партитуры определял хоровую звучность как «поющую гармонию» [11].

Фонизм аккордов доминирует в его сочинениях и подчиняет себе все другие средства музыкальной выразительности. Хоровая фактура отличается специфической манерой располагать аккорд по партиям в соответствии с обертоновым принципом. Прекрасного хорового звучания мастер добивается при помощи *divisi* басов (временное разделение хоровой партии на 2, 3 и более голосов) с частым параллелизмом квинт, на фоне которого в сопрановой партии в значимых моментах композитор часто помещает квинтовый тон аккорда, чем подчеркивает ощущение реально слышимого обертона.

Эти и другие приемы дают совершенное созвучие, под которым сразу узнается неповторимый авторский почерк композитора.

Фонизм аккорда для Чеснокова важнее его функциональности. Для его произведений характерны функционально статичные органные пункты. Они призваны дать возможность прозвучать аккорду с тем, чтобы слушатель смог «полюбоваться» им. Свидетельством красочной трактовки гармонии являются и тональные планы хоров Чеснокова с большетерцовыми сопоставлениями тональностей.

Часто хоровая мелодия вырастает из тонов распетой гармонии. Это особенно очевидно, когда композитор поручает верхнему голосу выдержанные звуки, «раскрашивая» их разными гармониями и «любуюсь» переливами гармонических красок, неожиданно сменяющих функции выдерживаемого тона, как, например, в хоре «Альпы» на словах «сквозь лазурный сумрак ночи Альпы снежные глядят». Можно полагать, что мелодика таких светских сочинений композитора уходит своими жанровыми корнями в типичную для церковного пения псалмодию.

Его гармония функциональна, часто напряжена и диссонантна, хотя композитор не выходит за рамки тональности. П.Г. Чесноков одним из первых в духовной музыке начинает свободно применять диссонансы: начинать фразу или произведение с диссонирующего созвучия, останавливать на нем движение музыкальной мысли. Однако эти непривычные приемы всегда были оправданы содержанием. Одной из особенностей гармонической логики является появление на кульминации «золотой секвенции», ярко динамизирующей музыкальное развитие. Ее основное направление и смысл – ниспадение, нисхождение, выдох, преодоление напряжения. Кроме того, у П.Г. Чеснокова можно заметить излюбленные аккорды и гармонические сочетания, например,  $D_7$  с секстой, помещенной в средние голоса, нонаккорды, цепочки задержаний, эллипсис. Именно функциональная гармоническая логика большей частью определяет развитие музыкального материала в сочинениях композитора.

Одним из наиболее известных богослужебных опусов Чеснокова является «Литургия св. Иоанна Златоуста», ор. 42. Однако, несмотря на стремление автора создать цикл со сквозным развитием, чаще всего исполняются лишь отдельные песнопения.

В цикле присутствуют практически все песнопения и краткие хоровые «ответы», и композитор объединяет их различными приемами. Прежде всего, тематическим единством ектений – великой, малой и двух просительных, сугубой и «об оглашенных». Интересно, что все ектенийные минициклы внутри тесно связаны единой линией развития (они звучат как самостоятельные песнопения) и решены художественно с выразительными мелодиями в каждом голосе.



Наиболее явные тематические переключки обнаруживаются между песнопениями «Во Царствии Твоем» и «Верую» (в обоих песнопениях присутствует соло тенора с краткими псалмодическими возгласами).

Объединяющей основой цикла служит тональный план. Регент, решивший исполнить «Литургию» Чеснокова на службе целиком, в идеале может задать тон по камертону только один раз – в самом начале. Композитор либо использует тональности первой степени родства, либо готовит появление новой тональности модулирующими переходами в кратких хоровых «ответах».

Но более всего скрепляет цикл единство всех средств музыкальной выразительности – гармонии, мелодики, фактуры. Во всем цикле почти нет песнопений с постоянным аккордовым складом. Фактура сплетается из переключек, диалогов, имитаций голосов, образуя подвижную, «живописную» музыкальную ткань. Достаточно долгую мелодио-тему, проходящую в одном голосе, можно увидеть только в Херувимской песне.

Херувимская песнь является лирическим центром цикла. Начинается песнопение из октавного унисона, «из точки», словно из потаенной глубины. Начальная мелодия проста – поступенное движение в объеме квинты, но она сразу не существует отдельно от других голосов, каждый из них то пропевает выразительный мелодический подголосок, то застывает на выдержанном тоне, то ведет самый яркий тематический материал. Образуется излюбленная Чесноковым «поющая фактура».

«Литургия» Чеснокова звучит как просветленная молитва, в общем колорите присутствуют лирические, аскетические и торжественно-ликующие краски, но в целом остается впечатление светлого праздника. Необычный и, пожалуй, единственный в духовно-музыкальной литературе пример яркого проявления стилистики народной величальной песни является песнопение «Достойно есть». Сам композитор ставит ремарку «Молитвенно. Величально».

Обработки древних распевов занимают значительное место в творчестве Чеснокова. Композитор применяет приемы Нового направления: мелодическая самостоятельность голосов, моменты вторы, переключивание голосов, разнообразие и свобода мелодико-ритмического рисунка, движение параллельными интервалами и трезвучиями, унисонные зачины и концовки. Чесноков прекрасно овладел всем арсеналом средств, выработанных на основе постижения национальных особенностей церковно-музыкального творчества.

Чесноков подходит к каждому распеву по-разному, чутко отзываясь на его природу. Если в древнем песнопении преобладает

малораспевный силлабический стиль (звук-слог), композитор соответственно строит упругую четкую аккордовую фактуру. Однако такая обработка совсем не похожа на простые гармонизации XIX века с постоянным четырехголосием и заданной гармонической схемой. Здесь мы видим *divisi* и дублировки, переключки групп голосов, слияние партий в унисон, динамические контрасты. Самыми яркими средствами выразительности становятся гармония и тональный план.

Музыкальный гармонический язык Чеснокова тяготеет к романтическому стилю с тональными отклонениями, сопоставлениями, диссонировавшими альтерированными созвучиями и ярко выраженными функциональными тяготениями. Старинная мелодия при этом переокрашивается, динамизируется, приобретает внутреннее напряжение. В торжестве появляется пафос, в скорби – шемящая боль, а в радости – полетность и восторг. И благодаря искренности эмоций и мастерскому воплощению в хоровой фактуре такое звучание производит глубокое впечатление на слушателя.

Такая обработка приближается к авторскому сочинению на тему древнего распева. Среди переложений этого типа можно назвать Задостойники знаменного распева, «О Тебе радуется» греческого распева.

Особое место в наследии Чеснокова занимают песнопения, созданные для хора и солистов. Наиболее известные из них – «Да исправится молитва», «Ангел вопияше», «Совет превечный», «Величит душа моя Господа», «Блажен муж», «Ныне отпускаеши». Благодаря выразительности сольной партии, возможности петь православную духовную музыку они стали популярны у певцов-вокалистов. К этой группе сочинений примыкает необычное песнопение «Милость мира» для диакона (бас), священника (тенор) и хора. Композитор, желая поднять службы на эстетическую высоту, создает вокально-псалмодические строки для священнослужителей.

Широко используя простые гармонические средства, Чесноков прибегает также и к более сложным гармониям. Доминант септаккорд и его обращения, различные виды септаккордов субдоминантовой группы, септаккорд и нонаккорд VII натуральной ступеней минорного лада и др. В гармонии композитор старался, с одной стороны, отобразить специфику русской народной музыки, с другой, – придать песням свежесть гармонического звучания.

Наряду с оригинальными хоровыми произведениями важная роль в творчестве П.Г. Чеснокова принадлежит его обработкам народных песен. Они объединены композитором в несколько *opus'ov*. «Во субботу день ненастный», «Лучинушка» и «Канава» составили *opus 55*.

Композитором обработаны также народные напевы: «Уж ты, сад», «Вдоль по речке» и ряд других. Все обработки сделаны для смешанного хора без сопровождения. В основном это большие хоровые произведения, состоящие из нескольких вариационно изложенных куплетов.

Композитор использует в обработках разнообразные средства хорového письма. Часто он прибегает к такому приему, как пение хора с закрытым ртом («Канавы», «Сама садик я садила» и т. д.). Неоднократно П. Г. Чесноков вводит сольные голоса. В «Лучинушке» наряду с хором поет один солист, в обработке «Сама садик я садила» – дуэт солистов, в песне «Ах вы, сени, мои сени» – квартет и, в обработке «Канавы» – ансамбль из шести сольных голосов.

С большим мастерством применяет композитор различные полифонические сочетания. Имитации, глубокие органнЫе басы, контрастные полифонические линии широко представлены во многих обработках. В отдельных случаях у композитора можно найти такую форму, как канон («Эй, ухнем!»).

В отношении хоровой оркестровки и в трактовке роли певца, хоровой партии и хорového коллектива в целом, композитор проявляет, прежде всего, тонкое понимание вокальной специфики, бережность к певческому аппарату, осторожность к высоким регистрам в женском хоре и вытекающее отсюда стремление использовать голоса в наиболее удобной, средней, не вызывающей ни малейшего напряжения тесситуре. В этой связи хоровые сопрановые партии у него в тематическом отношении мало интересны. Очень часто это псалмодическое речитирование, ритмически фигурированный органнЫй пункт, гармоническая фиоритура («Канавы»), иногда органнЫй пункт типа повторяющегося подголоска («Ах ты, берёза»). Тембр сопрано у него трактуется как лёгкий, светлый, нежный, почти не переступающий тот предел, за которым он мог бы превратиться в резкий, драматически напряжённый. Так, в хоре «Ночь» предельным звуком сопрано является фа-диез второй октавы. Альтовая партия в хорах П. Г. Чеснокова представляет собой типичный средний, наиболее подвижный голос гармонии самого умеренного диапазона. Иногда композитор использует тембр альтов для небольших хорových соло («Теплится зорька», «Ах, ты берёза», «Ходила младшенька»). Партия теноров у П. Г. Чеснокова используется в гораздо более высокой и напряженной тесситуре, чем партия сопрано. Автор иногда делит теноров на три партии (например, в хоре «Эльфы»), вводит в хоры тенора-солиста (как в хорах «Ночной зефир», «Сама садик я садила», «Как под яблонькой») или предоставляет

теноровой партии ведущую роль (хор «Зимой»). Удачное воплощение у П.Г. Чеснокова получает такой хоровой прием, как фальцет теноров (хор «Во поле березонька стояла»). Для басовых партий композитора характерны низкие регистры. Они часто несут функцию гармонической поддержки.

П.Г. Чесноков стремится придать своим обработкам стройную и завершенную форму. Опираясь на возможности вариационного развития, композитор нередко в конце хора возвращается к особенностям хорового изложения первого куплета. Это можно проследить в обработке «Во поле березонька стояла». Репризность хорошо ощущается также в хорах «Ходила младшенька по борочку», «Сама садик я садила» и «Лучинушка».

Обработки П.Г. Чеснокова, отличающиеся высокой композиционной техникой, глубиной и своеобразием истолкования музыкального содержания, изяществом и тонкостью хорового письма, дополняют собой то лучшее, что было сделано русскими музыкантами в области хоровой музыки.

В варьировании народных напевов, обработанных П.Г. Чесноковым, значительную роль играют ладо-тональные отклонения. Помимо перехода в родственные тональности, композитор осуществляет и более далекие тональные сдвиги. В отдельных случаях П.Г. Чесноков сопоставляет тональности I и III ступеней мажора («Сама садил я садила») – прием, использованный автором и в некоторых его оригинальных произведениях («Теплится зорька»).

Чесноков писал «музыку для хорового пения», ориентируясь на конкретный хоровой исполнительский стиль этого исторического периода. Основным средством выражения в его музыке служила не мелодика, не ритмодекламация и даже не доминирующая над всем гармония, а хоровая инструментовка. В его сочинениях нет смыслового подтекста и семантической многозначности, но в области хоровой инструментовки П.Г. Чесноков был непревзойденным мастером.

Музыку Чеснокова следует рассматривать как творчество хорового дирижера, которому удалось зафиксировать в своих сочинениях великолепное русское хоровое мастерство.

### Список литературы

1. Ануфриева О.В. 50 бесед о русском церковном пении и духовной музыке: [учебное пособие] / под ред. И. Ануфриева. – Пермь: [Типография МП Коробченко С.И.], 2009. – 625 с.
2. Блок А. Собрание сочинений. Т. 5. – М., 1962. – 487 с.
3. Диакон С. Трубачев. Песнопения Панихиды в русской музыке.

4. Дмитриевская К.Н. Русская советская хоровая музыка [Текст] / К.Н. Дмитриевская. – М.: Советский композитор, 1974. – Вып. 1. – 1974. – 128 с.
5. Зверева С.Г. Духовная консерватория. Об опыте создания высшего церковно-певческого училища [Текст]: материалы Богоявленских чтений 1998-1999 годов / С.Г. Зверева // Регентское дело: Духовно-музыкальный журнал для певчих и регентов Украинской Православной церкви / гл. ред. А. Лебедев. – 2011. – № 12. – С. 4-15.
6. Ивакин М.Н. Русская хоровая литература [Текст]: учеб. пособие для культпросвет. и муз. уч-щ / М.Н. Ивакин. – М.: Советская Россия, 1965. – 360 с.
7. Матвеев Н.В. Духовный композитор Павел Чесноков.
8. Парфентьева Н.В., Парфентьев Н.П. Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX века. – Челябинск, 2000. – 65 с.
9. Русская хоровая музыка конца XIX - начала XX века [Текст]: курс лекций по хоровой литературе / ред. В.Ф. Шевлягина. – М.: [б. и.], 1992. – 106 с.
10. Усова И. Хоровая литература [Текст]: учебное пособие / И. Усова. – М.: Музыка, 1988. – 207 с.
11. Чесноков П.Г. Хор и управление им [Текст]: учебное пособие / П.Г. Чесноков. – 4-е изд., стер. – СПб.: Лань : Планета музыки, 2015.

## 1.4. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

### АНАЛИЗ УПРАВЛЕНИЯ ПРИБОРАМИ И УСТРОЙСТВАМИ ПОСРЕДСТВОМ ПАНЕЛИ УПРАВЛЕНИЯ

*Хазюрова Анна Евгеньевна*

*студент, Национальный исследовательский  
Томский политехнический университет,  
РФ, г. Томск*

*Хмелевский Юрий Петрович*

*ст. преподаватель, Национальный исследовательский  
Томский политехнический университет,  
РФ, г. Томск*

### ANALYSIS CONTROL OF INSTRUMENTS AND DEVICES THROUGH CONTROL PANEL

*Anna Khazurova*

*student, national research Tomsk Polytechnic University,  
Russia, Tomsk*

*Yuriy Chmielewski*

*senior lecturer,  
National research Tomsk Polytechnic University,  
Russia, Tomsk*

**Аннотация.** В управление приборами и устройствами в силу современных технологий, как и в иных сферах, приходят сенсорные экраны, возводя в главенствующую роль возможности графического интерфейса. При этом ручные органы управления стремительно остаются позади. Цель данной работы – провести сравнительный анализ способов управления устройствами за счёт организации панели, выявить плюсы и минусы того или иного варианта. Данный вопрос назрел в связи с необходимостью найти наиболее удобный способ, который будет применяться в промышленности, не мешая эргономике управления прибором и не теряя физической связи с человеком.

**Abstract.** In the instruments and devices control as in other spheres in the power of modern technology with raising the primacy of a graphical interface touch screens have come. Hand controls rapidly left behind. The aim of this study is to conduct a comparative analysis of the ways of controlling devices through the organization of panels, to identify the pros and cons of either option. This question has ripened in connection with the need to find the most convenient way to be applied in industry without disturbing the ergonomics of the control device and without losing the physical connection with the person.

**Ключевые слова:** эргономика; органы управления; анализ.

**Keywords:** ergonomics; controls; analysis.

Рассмотрим подробнее основные способы управления устройствами с помощью панели управления, которые были уже обозначены во введении: ручной (где отдельно обозначенный элемент управления чётко соответствует определенной функции изменения состояния прибором) и сенсорный – посредством графического интерфейса (где программный софт на дисплее отвечает за изменения параметров данного устройства) (рис. 1).



Ручные органы управления (РОУ) – это конкретный орган управления, физические воздействия на который приводят к определенным изменениям параметров прибора. Это всевозможные переключатели, кнопки, ползунки, джойстики и прочие приспособления. Контактная с любым из этих ручных органов управления, пользователь чётко контролирует весь слаженный процесс от нажатия до результата в производимых операциях на приборе [1, 2].

Это позволяет выделить следующие положительные стороны РОУ:

1. Тактильный опыт взаимодействия с РОУ даёт возможность оператору производить управление за счёт мышечной памяти, «автоматически», не концентрируясь на производимых руками действиях, а охватывая и контролируя работу в целом.

2. Имеется также тактильно ощущаемый отклик от прибора, позволяющий оценивать рабочее состояние органа управления.

3. Благодаря РОУ достигается высокий уровень скорости управления, так как экономится время за счёт постоянной вовлеченности оператора в действия без перемещения внимания на моменты управления, связанные с использованием меню.

При этом выделяются следующие отрицательные стороны использования РОУ:

1. Множественные элементы управления, проводка, индикаторы, затраты на вознаграждение труда оператора – всё это ведет к увеличению цены прибора.

2. Необходимость в увеличенном пространстве на корпусе устройства для панели управления, а также зачастую и в увеличенной массе для прочности и надёжности конструкции, требований к укреплению и размеру прибора из-за возможных физических нагрузок со стороны оператора.

3. Выше перечисленное увеличивает сроки изготовления прибора.

Сенсорный экран или клавиатура (и мышь), которым снабжается прибор, выполняет всю функцию по управлению прибором за счёт нажатия пользователем соответствующих кнопок или частей экрана, в чём помогает именно графический дисплей.

Зачастую элементы ГИ представлены как меню списков, а также как иконки-символы, передающие информацию о назначении и функции [3].

Это позволяет выделить следующие положительные стороны управления посредством ГИ:

1. Дисплей позволяет вместить большое количество функций.

2. Периодическое обновление программного обеспечения, улучшение функций.



3. Возможность программирования под каждого отдельного оператора доступа к функциям, пунктам меню, необходимым именно для его работы.

4. Преимущественно стоимость изготовления дисплея ниже, по сравнению с РОУ, так как экран не несёт особой уникальности во внешнем виде, дизайне, форме.

5. Удобен за счёт компактности.

При этом выделяются следующие отрицательные стороны управления посредством ГИ:

1. Часто затраты на время при совершении операций посредством ГИ выше за счёт необходимости переходов, возвратов по меню, выбора необходимых настроек (рис.2)

2. Возникающее неудобство пользователя при невозможности манипулировать пальцами на сенсорном дисплее при занятых руках или наличии, например, спецзащиты в виде рукавиц;

3. Ситуации, при которых экран «бликует» и не даёт чёткой информации по меню и настройкам;

4. При использовании требует большого внимания со стороны пользователя, что мешает во многих видах деятельности, где требуется контроль за процессом работы, а не просто контакт с экраном;

5. Психологический момент в использовании устройства посредством ГИ представляет собой возникновение чувства недовольства, нервного возбуждения из-за задержки, неизвестности появления ожидаемого результата от прибора;



**Рисунок 2. Среднее количество «шагов» необходимых для изменения настроек**

Даже наличие интерактивного, либо двунаправленного интерфейса часто не в полной мере даёт знание пользователю о текущем состоянии устройства, в отличие от ручного органа управления за счет постоянной кинетической связи, и наличие всевозможных индикаторов – световых или звуковых, снижают скорость получения информации из-за необходимости отвлекаться от прибора.

Отсутствие каких бы ни было посредников между пользователем и прибором, хоть аналоговых, хоть сенсорных, и работа устройства напрямую от желания этого человека - пока остаётся в области изучения и планирования в будущем у ведущих ученых мира.

А пока промышленному дизайнеру необходимо найти ту золотую середину, чтобы панель управления не тормозила качественное исполнение функции прибора, чтобы уменьшились временные затраты для реализации необходимых настроек прибора, чтобы улучшились эргономика и комфорт для пользователя.

И, конечно, для подбора идеального способа управления необходима качественная оценка конкретных ситуаций и задач, дизайна, бюджета и прочих параметров.

В данной работе был проведен тщательный анализ всех плюсов и минусов того или иного варианта управления устройствами, позволяющий дать решение для производства, в работе которого не требуется частое изменение параметров в пользу графического интерфейса, а там, где требуется очень оперативное регулирование – ручные органы управления. Так же, как мы хорошо увидели при рассмотрении этих способов, многое зависит от самого пользователя, человека, его ощущений при использовании определенного прибора.

### **Список литературы:**

1. Мунипов В.М., Зинченко В.П. Эргономика: Человеко-ориентированное проектирование техники, программных средств и среды – М.: Логос, 2001. – 62 с.
2. Гращенко Л.А. Обобщенная модель угроз информационной безопасности визуальных интерфейсов пользователя // Известия ОГТИ. Серия: Информационные системы и технологии. – 2006. – № 1. – С. 41-45.
3. Стадниченко Л.И. Эргономика: Уч. пособие. – Комсомольск-на-Амуре – Воронеж: Воронежский госуниверситет, 2005. – 114 с.

## РАЗДЕЛ 2.

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

#### 2.1. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

##### СИМВОЛИКА НЕЖИВОЙ ПРИРОДЫ В НЕМЕЦКИХ РОМАНТИЧЕСКИХ СКАЗКАХ

*Безверхая Инна Викторовна*

*преподаватель,*

*Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко,  
Украина, г. Луганск*

##### THE SYMBOLISM OF THE INANIMATE NATURE IN THE GERMAN ROMANTIC FAIRY TALES

*Inna Bezverkhaya*

*teacher, Taras Shevchenko National University of Luhansk,  
Ukraine, Luhansk*

**Аннотация.** Данная статья посвящена рассмотрению символических образов неживой природы в немецких романтических сказках. Научная новизна заключается в исследовании семиотического и когнитивного аспектов функционирования символов неживой природы в немецких сказках эпохи романтизма. В статье сделан комплексный анализ символики неживой природы.

**Abstract.** This article is devoted to the consideration of symbolic images of inanimate nature in German romantic fairy tales. Scientific novelty consists in research of semiotics and cognitive aspects of functioning of symbols of the inanimate nature in the German fairy tales. The comprehensive analysis of symbolic of the inanimate nature is made in the article.

**Ключевые слова:** романтизм; неживая природа; концепт; символ; образ.

**Keywords:** romanticism; the inanimate nature; concept; symbol; image.

Понятие «символ» достаточно широко представлено в современных терминологических словарях по лингвистике, но его трактование отличается, как правило, многозначностью и противоречивостью. Это можно объяснить, прежде всего, объективной сложностью его содержания. В терминологической лексикографии не обнаруживается единства в понимании символа. Препятствием на пути решения этого вопроса, если выразить ответ в общей форме, выступает непримиримость семиотических подходов Ф. де Соссюра и Ч. Пирса, с именами которых, в первую очередь, связывается разработка этого понятия в лингвистической терминологии [3, с. 49].

Термин «символ» занимает важное место в семиотической теории Ч. Пирса. В его классификации символы противопоставляются двум другим категориям знаков – иконическим и индексальным. Для структуры символа характерно отсутствие какой-либо действительной связи между означающим и означаемым [3, с. 51].

Ко второму направлению принадлежали сторонники учения Ф. де Соссюра, которые занимались разработкой прикладной семиотики, заключавшейся в расширении методов изучения лингвистики и языкового знака, а также других сфер жизни человека, в том числе и литературы [4, с. 140].

Символ для Ф. де Соссюра представляет собой мотивированное обозначение, потому что никогда не бывает полностью произвольным. Между означающим и означаемым у него «есть рудимент природной связи» [4, с. 32]. В качестве примера данного утверждения выступает символ справедливости в виде весов – его «нельзя заменить чем-нибудь, например, колесницей».

В российской лексикографической традиции принято отдельно выделять значение, которое связано с художественно-выразительной функцией символа: «Художественный образ условно передает какую-нибудь мысль, идею, переживание», а также «художественный образ, в котором условно выражены идеи и переживания, преимущественно мистические» [5, с. 94].

Необходимо отметить, что ученые, изучающие семиологию, считают, что весь мир состоит из знаков, которые объединяются в разные семиотические системы, подобные языку. Литературу вместе с другими предметами они рассматривают как своеобразно организованный язык, как один из многих знаковых систем.

Система знаков произведения создается из символов и образов, имеющих в тексте. Принято считать, что в искусстве символ – это способность художественного образа соединять предметное значение с множеством переносных смыслов.

Многие исследователи, говоря об образной природе символа, утверждают, что символ «вырастает» из образа, однако «образность» символа понимается по-разному. Источником символа является чувственный образ – отображение предметов и явлений реального мира. Он предполагает тождественность самому себе, где связь между означаемым и означающим в нем неразделима, как явление и сущность. Чувственное восприятие меняется представлением, воспоминанием о чувственном образе.

Понимание значения символов – ключ к пониманию самого произведения. Символы могут объединять различные тексты, связывая их, таким образом, в культурном и литературном пространствах, создавая связь и усиление между произведениями разных авторов, разных эпох и разных стилевых направлений. Символы и образы являются неотъемлемой частью художественной литературы, поскольку именно они и создают ее «художественность».

В поэтической речи важную роль отводят изучению символики природы, так как любое художественное произведение без образа и символа не существует. Символика природы усиливает образное начало в поэтической речи. Язык поэтических произведений является функциональным стилем, назначение которого состоит не только в образном представлении действительности, но и в символическом значении природы. Частое обращение к образам, которым можно придать символическое значение, свойственно немецким писателям периода романтизма. Интерпретация индивидуально-авторских символов природы ограничена авторским замыслом, и, хотя они опираются на случайные единичные ассоциации поэта, их частое использование в смысловых параллелях приводит к закреплению символического значения. Таким образом, символ, обогащенный дополнительными оттенками значения, в поэтической речи может стать единицей образного выражения языка.

Большое разнообразие образов неживой природы мы находим в произведениях немецких писателей эпохи романтизма. Опираясь на классификацию концептов области-источника «Неживая природа» Н.М. Чудаковой [6, с. 37–40], мы выделили следующие лексико-семантические группы слов, которые выступают дескрипторами изъятых концептов поля «Неживая природа»:

**ЗЕМЛЯ:** возвышенности (вершины, горы, скалы, холмы), равнины (поле, равнина);

ВОДА: море, водный поток, река, поток (бурный, мощный, могучий);

ВЕТЕР: буря, ураган, вихрь;

ВРЕМЕНА ГОДА: весна, лето, осень, зима;

КОСМОС: солнце, небесная сфера (небо, небосвод), звезды (звезда, свет, гореть, светить).

В сказке братьев Grimm «Die treuen Tiere» важная роль отведена образу камня: «*Da sagte der Bär: „der kommt zu rechter Zeit, das ist ein Wunderstein, wem der eigen ist, der kann sich wünschen, wozu er nur Lust hat.“ Da fing der Mann den Stein, und wie er ihn in der Hand hielt, wünschte er sich ein Schloß mit Garten und Marstall*» [101, с. 1], который представлен в тексте лексемами «*Wunderstein*» и «*Stein*». Культ камней и валунов берет свое начало от первоначального фетишизма. При осложнении семиотики он трактовался в качестве первоосновы мироздания. Камень – это символ духовной прочности, твердости, несокрушимости. Важное значение играла символика камня в масонской семиотике. Так, неотесанный камень символизировал профаническое состояние человека. Не случайно эзотерические логи идентифицировали себя как «вольные каменщики», видя высшую цель в оформлении человеческой природы, то есть обработке камня. Согласно толкованию в словаре Купера [2, с. 126], камень позиционируется в качестве олицетворения стабильности, долгосрочности, надежности. Также он может иметь символику Космического Яйца, или омфала – символа жизненного начала, зародыша всех творений.

Также символичным являются упоминания в тексте песков: «...*was da für ein herrliches Schloß steht und das letztemal wie wir vorbeikamen, lag da noch schlechter Sand*» [7, с. 1]. Пески выступают символом множества. В бесплодных, засушливых регионах, особенно на севере Африки и Ближнем Востоке, песок заменял воду при мытье и чистке посуды и помещений, а потому ассоциировался с очисткой. В более общем смысле, который представлен в данной сказке, он символизирует неустойчивость, уничтожение и разрушение [2, с. 242].

Очень ярким является образ бури и шторма в произведениях немецких романтиков. Примером обращения к этому образу может быть цитата из сказки Э.Т.А. Гофмана «Der goldene Topf»: «...*So verschwand die Stimme wie im Murmeln eines fernen Donners, aber die Kristallglocken zerbrachen im schneidenden Mißton...*» [1, с. 183].

Буря и шторм выступают сакральным символом Божественного гнева, неотвратимой кары. Также эти природные явления трактуются в наивной картине мира в качестве демонстрации божественной силы. Хотя шторм связывали в большинстве культур с божьим гневом и наказанием, он также может символизировать творческую энергию

и плодородие [2, с. 142]. Созерцание шторма, который происходит далеко или приближается, также может выступать предвестником будущего круговорота событий. Таким образом, проведенный анализ оригинальных поэтических образов дает нам возможность выделить концептуальную метафорическую схему БУРЯ ЯВЛЯЕТСЯ ПРЕДВЕСТНИКОМ НЕСЧАСТИЙ, основой которой служит когнитивная модель ЕСТЕСТВЕННОЕ & СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОЕ.

Следует отметить, что в сказке Э.Т.А. Гофмана «Der goldene Topf» автор обращается к алхимической традиции и создает антропоморфный образ Фосфора: «*es war der Jüngling Phosphorus, den sah die Feuerlilie und flehte, von heißer sehnsüchtiger Liebe befangen: „Sei doch mein ewiglich, du schöner Jüngling! denn ich liebe dich und muss vergehen, wenn du mich verläsest“. Da sprach der Jüngling Phosphorus: „Ich will dein sein, du schöne Blume...“ Da küsste sie der Jüngling Phosphorus, und wie vom Lichte durchstrahlt, loderte sie auf in Flammen, aus denen ein fremdes Wesen hervorbrach, das, schnell dem Tale entfliehend, im unendlichen Raume herumschwärmte, sich nicht kümmernd um die Gespielen der Jugend und um den geliebten Jüngling...» [1, с. 183]. Он антропологизирует представленный химический элемент, однако не оставляет его химических свойств – порождение огня. Именно этот факт служит проявлением влияния алхимической традиции. Согласно словарю символов под редакцией В.Л. Телицына, фосфор символизирует мимолетные радости. Алхимики часто использовали свет как символ духа, поэтому их интерес был прикован к исследованию отражения света в таком элементе, как фосфор. По результатам своих экспериментов они определили, что фосфор является химическим элементом, который светится, а в переводе с греческого языка он толкуется как «порождающий огонь / свет». Лексема «*Phosphorus*» подается в тексте с лексемой «*Jüngling*», которая имеет значение «юноша», «молодой человек». В сочетании со своими концептуальными признаками, образ фосфора следует рассматривать в качестве вербализации образа молодого влюбленного человека, несмотря на свою сильную любовь, может навредить объекту своей любви, а также самой юности, символизируя вспыльчивость и стремительность. Таким образом, лексема «*Phosphorus*» относится к архетипу Огонь в контексте его концептуального признака очистки и производит концептуальную метафорическую схему ФОСФОР ЯВЛЯЕТСЯ ЮНОСТЬЮ в пределах когнитивной модели ЕСТЕСТВЕННОЕ & СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОЕ.*

В сказке Новалиса «*Nyazinth und Rosenblüte*» концепт ТУМАН выступает в роли преград, которые сложились на пути героя: «*Anfange kam er durch raues, wildes Land, Nebel und Wolken warfen sich ihm in den Weg...» [8, с. 5]. Туман – символ неизвестности между*

реальностью и ирреальностью. В восточноазиатской лирике туман в большинстве случаев является аллегорией осени или таинственных настроений. У северогерманцев туман символизирует мир мглы. Таким образом, лексема «*Nebel*» в тексте сказки выделяет концептуальную метафорическую схему ТУМАН ЯВЛЯЕТСЯ ПРЕГРАДОЙ, основой для которой выступает когнитивная модель ЕСТЕСТВЕННОЕ & СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОЕ.

Отсюда следует, что авторы обогащали свои произведения с помощью образов неживой природы. Данные образы создают эмоциональный фон, на котором разворачиваются события.

### Список литературы:

1. Крайнова Л.Е. Хрестоматия по немецкой литературе / Л.Е. Крайнова. – СПб.: КОРОНА – Век, 2009. – 352 с.
2. Купер Дж. Энциклопедия символов / Дж. Купер. – М.: Золотой век, 1995. – 399 с.
3. Пирс Ч.С. Начала прагматизма / Ч.С. Пирс. – М.: Алетейя, 2000. – 352 с.
4. Соссюр Ф. де. Заметки по общей лингвистике / Ф. де Соссюр; пер. с фр. Б.П. Нарумова. – М.: Прогресс, 2000. – 274 с.
5. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю.С. Степанов. – М.: Школа «Языки славянской культуры», 2001. – 288 с.
6. Чудакова Н.М. Концептуальная область «Неживая природа» как источник метафорической экспансии в дискурсе российских средств массовой информации (2000 – 2004 г.): дис. канд. филол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык» / Н.М. Чудакова. – Екатеринбург, 2005. – 225 с.
7. Grimm W. & J. Die Treuen Tiere. [электронный ресурс] / Brüder Grimm – Режим доступа: [http://www.sagen.at/texte/maerchen/maerchen\\_deutschland/brueder\\_grimm/dietreuentiere.html](http://www.sagen.at/texte/maerchen/maerchen_deutschland/brueder_grimm/dietreuentiere.html).
8. Novalis Das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen / Novalis. – Zürich, 1996. – 40 S.



## РАЗДЕЛ 3.

### ЯЗЫКОЗНАНИЕ

#### 3.1. РУССКИЙ ЯЗЫК

#### **ЯЗЫКОВОЙ ОБРАЗ СЕМЬИ НА СТРАНИЦАХ РЕГИОНАЛЬНОЙ ГАЗЕТНОЙ ПРЕССЫ НАЧАЛА XXI ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ГАЗЕТ «РЕСПУБЛИКА БАШКОРТОСТАН» И «ВЕЧЕРНЯЯ УФА»)**

*Камалетдинова Гульнара Хайдаровна*  
аспирант Башкирского государственного университета,  
РФ, г. Уфа

#### **LANGUAGE FAMILY IMAGE IN LOCAL PRINTED MEDIA OF THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY (BASED ON THE MATERIALS OF «RESPUBLIKA BASHKORTOSTAN» AND «VECHERNYAYA UFA» NEWSPAPERS)**

*Gul'nara Kamaletdinova*  
postgraduate student of Bashkir State University,  
Russia, Ufa

**Аннотация.** Настоящая статья посвящена исследованию языкового образа семьи в начале XXI века в региональных печатных СМИ, а именно газетах «Республика Башкортостан» и «Вечерняя Уфа». В результате анализа сочетаемости лексемы семья с другими языковыми единицами определены базовые компоненты, формирующие данный образ. Главным в его структуре является региональный компонент, отображающий специфику становления института семьи в Республике Башкортостан, а также влияние национального фактора на восприятие данного социального института.

**Abstract.** The present article is dedicated to the study of the language family image at the beginning of the XXI century in local printed media, namely in “Respublika Bashkortostan” and “Vechernyaya Ufa” newspapers. As a result of combinability analysis of the lexeme *family* with other language units, main components building this image were determined. The main part in its structure is the regional component, which depicts the peculiarities of formation of the institution of family in the Republic of Bashkortostan, and also the influence of national factor on the perception of this social institution.

**Ключевые слова:** семья; кризис семьи; языковой образ; региональные печатные СМИ.

**Keywords:** family; crisis of the family; linguistic image; regional printed media.

За время своего существования институт семьи подвергался различным преобразованиям, вносящим коррективы в данную социальную структуру и модель семейных отношений. Однако нельзя не признать, что в последнее десятилетие облик семьи изменился коренным образом. Нагляднее всего это демонстрирует институт брака, имеющий сегодня различные формы воплощения: гостевой, конкубинат, бизнес-брак, открытый, полигиния у православных, групповой, однополый [4, с. 97]. Указанным трансформациям способствовали многие факторы, среди которых специалисты выделяют расширение прав и свобод личности, демократизацию общества и т. д. Отметим, что увеличивается число людей, вовсе отказывающихся от брака. Так, проведённые социологические исследования показали, что в России избегают брака примерно 30 % лиц, достигших брачного возраста [Там же, с. 99]. В то же время ярким свидетельством кризисного состояния семьи является численность разводов: «По этому отрицательному показателю современная Россия занимает третье место в мире. Статистика такова: на 1,1 млн. браков, заключённых в течение года, в России приходится 649,8 тыс. разводов, что составляет 58 %» [2, с. 807-808]. Это ведёт к увеличению неполных семей, доля которых для России в целом составляет 23 %, а в некоторых регионах превышает 25 % [1, с. 182]. Обращает на себя внимание проблема неблагополучия семей: так, «в России ежегодно убегают из дома до 50 тыс. детей и подростков, из них около 10 % по тем или иным причинам погибают. Численность беспризорников достигает по различным оценкам от 3 до 5 млн. человек» [3, с. 269]. Вместе с тем прогрессирует число бездетных семей. Безусловно, что сегодняшнее состояние института семьи обусловлено многими факторами

(социально-экономическими, политическими и др.), однако главной формирующей силой является современное общественное сознание, демонстрирующее новое восприятие института семьи. В связи с этим исследование данного аспекта представляется наиболее эффективным с позиции языка – в силу его антропоцентричности. Цель данной работы заключается в исследовании особенностей репрезентации языкового образа семьи в печатных СМИ Республики Башкортостан начала XXI века.

Для достижения этой цели из газет «Республика Башкортостан» и «Вечерняя Уфа» нами были выбраны и классифицированы контексты, содержащие соответствующую лексику, а также однокоренные с ней или связанные семантически. В результате нами были выявлены следующие компоненты данного образа.

### 1. Этапы существования семьи:

- **создание семьи, начало супружеской жизни:** *И тот в двадцать три года усердно работает, обзавёлся семьёй* (Курамшина Г. Кто первый побежит в милицию // Вечерняя Уфа, 22.01.2009); *А когда молодая семья узнала, что в ближайшей деревне недорого продаётся дом, купила его, не раздумывая* (Шильников А. Шаранские «зимогоры» // Республика Башкортостан, 11.08.2016);

- **продолжение супружеской жизни:** *В одном из высотных домов Инорса, в трёхкомнатной квартире на седьмом этаже живёт семья Саловых* (Коваль Ю. На седьмом небе // Республика Башкортостан, 06.08.2002); *Сегодня замечательный день у супругов Валентины Андреевны и Владимира Харитоновича Гальченко – бриллиантовая свадьба!* (С любовью, дочери Вера, Надежда, Любовь, зятя, внуки и правнуки // Вечерняя Уфа, 17.11.2010);

- **прекращение существования семьи:** *Пусть знает, как бросать семью* (Докучаева А. Грешно делать из ребёнка разменную монету // Республика Башкортостан, 19.09.2002); *В каждом пятом распавшемся браке были несовершеннолетние дети, сообщает Башкортостанстат* (Тряскина Г. Каждый второй у разбитого корыта, половину браков ждёт крах? // Республика Башкортостан, 02.06.2013);

### 2. Степень официальности брака:

- **законный брак:** *Отныне в загсе Советского района, по желанию молодожёнов, торжественную регистрацию брака проводят на башкирском языке, исходя из народных традиций и обычаев* (Леонидова Г. По дороге, протоптанной дедами // Вечерняя Уфа, 02.09.2000); *И сыграли свадьбу такую, что годами будут помнить* (Карамышева В. Про студентов, детей и космических гостей // Вечерняя Уфа, 01.04.2008);

- **повторный брак:** *У обоих это четвёртый брак (Агишева Г. Кого-то вдруг озарило, а вся страна насвистывает // Республика Башкортостан, 16.01.2001); У соседки, конечно, опыта побольше: замужем она в четвёртый раз (Миронова Ж. Мне на юг, тебе на север // Республика Башкортостан, 11.08.2016);*

- **гражданский брак, сожительство:** *Сдаётся мне, что большинство гражданских браков возникает не по финансовым соображениям (Докучаева А. Свадьбы или разводы: чего больше? // Республика Башкортостан, 06.08.2002); На эти самые средства он и обретался в Уфе целых шесть лет вместе со своей сожительницей (Афанасьев Н.Я, конечно, мошенник. Но не до такой же степени // Республика Башкортостан, 08.02.2003);*

### 3. Состав, количество членов семьи:

- **полная, целая, вся:** *В 33-м или 34 году в квартиру коммунального толка вместо одинокого «дяди Миргаязова» въехала целая семья Щевелевых (Попов Б. Щевелёв, качели и прокламация // Вечерняя Уфа, 17.11.2010); Увлекается психологией, разводит домашние растения, этим занятием Карина «заразила» всю семью (Зиганшин И. У начинающих звёзд «Другие правила» // Вечерняя Уфа, 15.02.2003);*

- **неполная:** *Я вдовец, она интересная женщина (Коварство или любовь // Вечерняя Уфа, 04.03.2003); Одинокая мать Елена Ломовцева на судьбу не сетует (Тряскина Г. Готовься в школу летом // Республика Башкортостан, 04.08.2016);*

- **большая, многодетная:** *Большая семья Ташкиных жила, трудилась, училась в малых Учалах Учалинского района (Харлова И. Смертельная схватка // Республика Башкортостан, 12.04.2005); Главное – это помощь многодетным семьям (Карпенко И. Основное внимание – семье // Вечерняя Уфа, 03.01.2009);*

- **пополнение семьи, рождение детей:** *Родилась дочка Катенька (Минеев М. В первый месяц войны // 04.09.2002); В тот же день и родила первенца (Фундукова Е. Ну, вы – оригиналы // Вечерняя Уфа, 07.03.2003).*

### 4. Члены семьи:

*И тут слышу самые тёплые благодарности в адрес лучших помощников и воспитателей – бабушки и дедушки со стороны Егоркиного папы (Докучаева А. Дядя Егорка // Вечерняя Уфа, 10.01.2009); Оказывается, Сарим-агай Иркабаев состоит в местной пожарной дружине (Янбаева А. Отчаянный заплыв // Республика Башкортостан, 11.08.2016); Все с удовольствием бегут к нэнэике на огонёк (Григоренко Г. Хохотушка Суфия // Вечерняя Уфа, 20.02.2003).*

**5. Родственные отношения:** *Приближается Новый год, и Елена сделала своим родным и близким сувениры в виде обезьяны – символа наступающего года (Халфина С. Куклы с характером // Вечерняя Уфа, 03.11.2010); На сей раз режиссёрская группа вынесла на суд многочисленных зрителей – родных и близких юных артистов, а также гостей – постоянных партнёров фонда небольшой спектакль, созданный ею на основе известных сказочных спектаклей (Кондрашова Л. Стоп-кадр // Вечерняя Уфа, 28.07.2017).*

**6. Распределение ролей в семье:** *Глава семьи демобилизовался в 1966 году, а после работал в гражданских организациях, некоторое время – учителем ОБЖ, Ирина Иванова до сих пор преподаёт английский язык в средней школе №126, не может расстаться с любимой профессией, с учениками (Шематонова И. Годы, как птицы, летели над вами // Вечерняя Уфа, 04.10.2016).*

**7. Институт родительства:**

- **дети-сироты:** *Не только для себя, но и для сирот из детских домов (Нуриманшина И. Новогодняя сказка продолжается // Вечерняя Уфа, 15.01.2009);*

- **воспитание в детском доме:** *Не жалеть нужно детдомовских, а любить! (Ситдикова Г. Когда плачет сирота, плачут с ним земля и вода // Республика Башкортостан, 10.08.2013);*

- **приёмные семьи:** *И на любую тему – будь то вручение слуховых аппаратов, отчётный концерт одарённых детей – стипендиатов фонда или чаепитие в приёмной семье Семёновых – рождаются из-под пера пронизанные личной тревогой за чью-то судьбу строки (Андреева Н. Токи любви // Вечерняя Уфа, 11.04.2008).*

**8. Социальное положение семьи:**

- **благополучная:** *Неоценима ваша роль хранительницы домашнего очага, несущей основную тяжесть в ответственном деле воспитания детей, поддержании нравственного климата и благополучия в семье (Рахимов М. С бесконечной признательностью! // Вечерняя Уфа, 07.03.2003);*

- **неблагополучная:** *Основной фактор семейного неблагополучия – алкоголизм (Закирова В. Тяжёлый мужской кулак // Республика Башкортостан, 19.09.2002);*

- **одинокие пенсионеры:** *Особенно страдают от их образа жизни одинокие старики, которые не могут припугнуть хулигана, а вынуждены искать защиту в домоуправлении или у участкового милиционера (Курамшина Г. «Не купи двора – купи соседа» // Вечерняя Уфа, 11.02.2003).*

**9. Социальное происхождение членов семьи:** *Матвей Савельевич родился 21 сентября 1916 года на станции Зилово Читинской области в семье рабочего (Узиков Ю. Подвиг на польской земле // Вечерняя Уфа, 09.09.2000); Он родился в дворянской семье (Стасюконис А. За них просил губернатор Аксаков // Республика Башкортостан, 28.08.2002).*

**10. Экономическое положение семьи:** *Особая защита о детях из многодетных малообеспеченных семей (Бажайкина А. Больше детей – богаче страна // Республика Башкортостан, 18.01.2001); Учащиеся, в основном из малоимущих семей, смогли подзаработать себе не только на карманные расходы (Янбаева А. Вложили деньги – получили судьбу // Республика Башкортостан, 09.04.2005).*

**11. Трудовая деятельность семьи:** *Также в этот день чествовали представителей педагогических династий (Нуриманшина И. Восемьсот лет... у школьной доски // Вечерняя Уфа, 07.10.2016).*

**12. Семейные традиции и ценности:** *А целью её является популяризация семейных ценностей, таких как любовь, верность, доверие, поддержка, прощение, совместные интересы, традиции (Искандерова Н. Акция «ЯРОССИЯ» в Уфе побила рекорд по количеству участников // Вечерняя Уфа, 03.05.2017).*

**13. Психологическая атмосфера в семье:**

• **счастливая:** *Счастливая семья бесконечно благодарна работникам больницы за высокий профессионализм (Шематонова И. Будь счастлив, Димка! // Вечерняя Уфа, 21.01.2004);*

• **дружная:** *Но у нас дружная семья, и все пять моих мальчишек, старшему из которых одиннадцать, а младшему всего два – верные и умелые помощники (Шушпанов С. Мы все в неоплатном долгу перед мамой // Вечерняя Уфа, 27.11.2010);*

• **мир, согласие:** *Судите сами: в семье мир и согласие, в трудовом коллективе – уважение и взаимопонимание, от близких – помощь и поддержка (Истомина С. София Степановна и её принципы // Вечерняя Уфа, 30.09.2000);*

• **конфликты, скандалы:** *В семье начались нелады (Арсланов А. Приют // Вечерняя Уфа, 08.09.2000); В обычном случае дело бы кончилось семейной перебранкой, но Мария, покрутив в руках обломки пульта, поняла, что наладить его не получится, и отправилась на кухню («Леди Макбет» Стерлитамакского уезда // Республика Башкортостан, 10.08.2013).*

**14. Отношение семьи к религии:** *Мы попали в дружную мусульманскую семью, сегодня праздник – все друг друга поздравляют, угощают (Салихова Г. Вели семейству твоему творить молитву и сам*

прилежно совершай её // Вечерняя Уфа, 03.02.2004); *Впечатлили платье для свадьбы и никаха от ателье «Самат-люкс»* (Нуриманшина И. Хит фестиваля – мусульманская одежда // Вечерняя Уфа, 09.11.2010);

Как следует из приведённых примеров, институт семьи в региональных печатных СМИ представлен как многогранное явление, что подтверждается вариативностью сочетания лексемы *семья* с другими языковыми единицами. Анализ публикаций выявил наибольшую частотность употребления таких словосочетаний, как *вся, многодетная, большая (семья)*, и даёт основание утверждать, что на страницах региональной газетной публицистики репрезентирован языковой образ семьи как целостного образования. Соответствующее представление подкрепляется активным использованием фразеологизма *глава семьи* (7 % от общего количества лексико-фразеологических репрезентантов языкового образа семьи). Важное место в структуре языкового образа семьи занимает компонент «родственные отношения», представленный такими номинативными единицами, как *родственники, близкие* и т. д. Большое внимание в региональных печатных СМИ уделяется описанию социального происхождения членов семьи (ср.: *в семье педагога/врача* и т. д.).

Одним из главных составляющих языкового образа семьи является компонент «члены семьи», выражаемый следующими лексическими единицами: *мама, папа, бабушка, дедушка, дети, сын, дочь, сестра, брат, внуки* и др. Среди этих единиц значительную часть составляют тюркизмы: *агай* (дядя), *апай* (сестра), *картатай* (дедушка), *нэнэй* (бабушка), отражающие башкирский национальный колорит, прежде всего особенности семейных взаимоотношений, в том числе почтительное уважение к старшим. В наибольшей степени специфику формирования социального института семьи в условиях полиязычного и поликультурного региона раскрывает башкирская паремиология, единицы которой широко представлены в анализируемых газетных текстах: *Есть башкирская поговорка: «Когда плачет сирота, плачут с ним земля и вода»* (Ситдикова Г. Когда плачет сирота, плачут с ним земля и вода // Республика Башкортостан, 10.08.2013); *Как утверждает башкирская пословица, для настоящего джигита даже семидесяти профессий мало* (Янбаева А. Вложили деньги – получили судьбу // Республика Башкортостан, 09.04.2005). В связи с этим необходимо сказать о важной роли компонента «отношение семьи к религии», свидетельствующего о нравственном и духовном состоянии семьи как ячейки общества. Этот компонент выражается посредством религиозных (преимущественно исламских) терминов, широко представленных в рассматриваемых текстах: *никах* (бракосочетание, проводимое в мечети), *абыстай* (супруга духовного лица), *мулла*

(мусульманский священник), *муфтий* (высшее духовное лицо у мусульман), *хазрат* (исламский религиозный статус), *хаджи* (почётный титул мусульманина, совершившего паломничество в Мекку) (6 %).

Не меньшее внимание уделяется описанию психологической атмосферы в семье. Так, нами было выявлено активное употребление словосочетаний *дружная, счастливая (семья)* (5 %), которое позволяет сделать вывод о благополучии данной социальной структуры. В то же время об обратном свидетельствуют словосочетания *конфликты/скандалы/насилие в семье*, которые также занимают устойчивые позиции в текстах республиканских газет. Представления о кризисном положении института семьи передают следующие языковые единицы, наглядно отражающие его проблемные аспекты: *неблагополучная семья, гражданский брак, сожительство, развод* и т. д.

Анализируя языковой образ семьи, нельзя не сказать о роли лексических единиц, обеспечивающих наиболее полное его восприятие. К ним прежде всего относятся слова с суффиксами субъективной оценки: *мамочка, бабуля, ребятишки, внучок* и т. д., выражающие положительные коннотации; разговорная, устаревшая, ироническая лексика, передающая различные оттенки чувств и одобрительное отношение к объекту номинации: *малыш, кроха, чета, чадо, отпрыск, благоверный* и др. Широкое применение находит эмоционально-экспрессивная лексика, также выражающая положительную оценку: *замечательная мама, очаровательные дети, прекрасная семья, чудесные ребята* и т. д. Особую значимость имеют фразеологические единицы, указывающие на длительный исторический путь формирования семьи и ценностное отношение к ней: *отчий дом, на роду написано, из поколения в поколение, поставить на ноги, крепкая семья, (жить) душа в душу* и т. д. Отметим регулярное обращение авторов текстов к пословицам и крылатым выражениям: *семеро по лавкам; любви все возрасты покорны* и др. Наблюдается активное использование такого малого речевого жанра, как анекдота: *Как тут не вспомнить анекдот: если жена хочет пляжный отдых, а муж – на горнолыжный курорт, то семья поедет на море, но возьмёт с собой лыжи* (Миронова Ж. Мне на юг, тебе на север // Республика Башкортостан, 11.08.2016). Вместе с тем противоположное представление об институте семьи формирует просторечная, жаргонная, пренебрежительная, бранная лексика, широко представленная в текстах региональных печатных СМИ: *мамаша, папаша, бабы, безотцовщина, беспризорщина, детдомовка, мажор, выпендрод, брошенка, дурак* и т. д. Негативный образ семьи создаётся за счёт



широкого использования эмотивной лексики (*семейная драма / трагедия*), а также фразеологических единиц: *круглый сирота, мать-одиночка, маменькин сынок* и др.

Обобщая вышесказанное, можно утверждать, что в региональных печатных СМИ представлен языковой образ семьи как динамической и одновременно неустойчивой социальной структуры. В то же время благодаря активному использованию определённых языковых единиц (*вся, большая, многодетная* и др.) создаётся представление о ней как о целостной системе. Ядром этого образа является региональный компонент, отражающий особенности культуры башкирского народа, а также модель семейных отношений, выстроенную в соответствии с обычаями и традициями предков. Вместе с тем существенные коррективы в языковой образ семьи вносят другие компоненты, выражаемые такими лексемами и сочетаниями, как *развод, дети-сироты, гражданский брак* и т. д., свидетельствующими о кризисном состоянии семьи. Кроме того, необходимо отметить широкое употребление просторечной, жаргонной, бранной лексики, транслирующей соответствующее отношение к семье как социальному институту. Таким образом, можно констатировать, что на страницах современных газетных СМИ Республики Башкортостан отражается традиционное восприятие семьи как ячейки общества, однако представлено и новое её видение как непостоянного, во многом неблагоприятного явления.

### Список литературы:

1. Актуальные проблемы общества, науки и образования: современное состояние и перспективы развития: Материалы Международной научно-практической конференции 23-24 января 2014 г. / Под ред. Ю.В. Фурмана, В.В. Бахарева, Т.Б. Белозеровой, Е.В. Попова, Т.Л. Романовской, В.А. Озеровой. – М.: Берлин: Директ-Медиа, 2014. – 415 с.
2. Моисеев В.В. История России: Учебник. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 901 с.
3. Национальная идентичность России и демографический кризис: Материалы Третьей Всероссийской научной конференции (Казань, 13-14 ноября 2008 г.). – М.: Научный эксперт, 2009. – 840 с.
4. Хачатрян Л.А. Современный брак – результат эволюции семейно-брачных отношений // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. – Пермь, 2011. – Вып. 1. – С. 89-100.

*ДЛЯ ЗАМЕТОК*

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

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

№ 7 (9)  
Сентябрь 2017 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 25.09.17. Формат бумаги 60x84/16.  
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 3,625. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»  
127106, г. Москва, Гостиничный проезд, д. 6, корп. 2, офис 213  
E-mail: [philology@nauchforum.ru](mailto:philology@nauchforum.ru)

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



**НАУЧНЫЙ  
ФОРУМ**  
nauchforum.ru