



**НАУЧНЫЙ  
ФОРУМ**  
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



**№8(29)**

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

МОСКВА, 2019



# НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 8 (29)  
Октябрь 2019 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва  
2019

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Н34

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;

*Монастырская Елена Александровна* – канд. филол. наук, доцент, кафедра «Иностранные языки», Кемеровский технологический институт пищевой промышленности, Россия, г. Кемерово.

**Н34 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:**

сб. ст. по материалам XXIX междунар. науч.-практ. конф. – № 8 (29). – М.: Изд. «МЦНО», 2019. – 120 с.

ISSN 2542-1271

Статьи, принятые к публикации, размещаются на сайте научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2019

## **Оглавление**

<b>Раздел 1. Искусствоведение</b>	<b>6</b>
<b>1.1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура</b>	<b>6</b>
ТВОРЧЕСТВО МАСТЕРОВ ФРАНЦУЗСКОЙ СЛОБОДЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ: СТИЛИ, ЖАНРЫ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ Андреев Александр Николаевич Андреева Юлия Сергеевна	6
АКАДЕМИЧЕСКИЙ РИСУНОК КАК ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА Безин Александр Владимирович Зенченко Артем Владимирович	21
РИСУНОК ПО ВООБРАЖЕНИЮ В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ ВЫСШЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННО - ПРОМЫШЛЕННОЙ ШКОЛЫ Горелов Михаил Вячеславович	27
ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ В ОСНОВЕ СРЕДОВОГО ПОДХОДА В ПРОЕКТИРОВАНИИ Горелов Михаил Вячеславович	35
ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ УЧЕБНОГО РИСУНКА В 1860 - 1890-Е ГГ. В СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЕ. К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИОННОСТИ И НОВАТОРСТВЕ Горелов Михаил Вячеславович	45
ПРОБЛЕМА СТАНОВЛЕНИЯ УНИВЕРСАЛЬНОСТИ РИСОВАНИЯ И ПРОСТРАНСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ В СИСТЕМЕ ПРЕПОДАВАНИЯ РИСУНКА НА РУБЕЖЕ XIX-XX В. Горелов Михаил Вячеславович	53
<b>1.2. Техническая эстетика и дизайн</b>	<b>60</b>
МЕСТО АКАДЕМИЧЕСКОГО РИСУНКА В ПРОМЫШЛЕННОМ ДИЗАЙНЕ Зенченко Артем Владимирович Безин Александр Владимирович Бабий Денис Юрьевич	60

<b>Раздел 2. Литературоведение</b>	<b>69</b>
<b>2.1. Журналистика</b>	<b>69</b>
ТЕМА ЗДРАВООХРАНЕНИЯ В ПРЕССЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ ПРИЛОЖЕНИЙ ГАЗЕТЫ «АРГУМЕНТЫ И ФАКТЫ» МУРМАНСКОЙ ОБЛАСТИ И РЕСПУБЛИКИ КРЫМ) Смелова Наталья Сергеевна	69
<b>2.2. Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)</b>	<b>73</b>
ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТА РОМАНА РОБЕРТА ХАЙНЛАЙНА «ДВЕРЬ В ЛЕТО» И ИДИОСТИЛЯ АВТОРА Ким Дарья Петровна	73
<b>2.3. Русская литература</b>	<b>77</b>
ИМЯ СОБСТВЕННОЕ В ОБРАЗНО-СМЫСЛОВОЙ СИСТЕМЕ ПОЭМЫ Г. ГОЛОХВАСТОВА «ГИБЕЛЬ АТЛАНТИДЫ» Баркар Елизавета Александровна	77
<b>Раздел 3. Языкознание</b>	<b>84</b>
<b>3.1. Германские языки</b>	<b>84</b>
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ В НЕМЕЦКИХ СМИ ПРИ ФОРМИРОВАНИИ ИМИДЖЕЙ КАНЦЛЕРОВ ГЕРМАНИИ В ПЕРВЫЙ СРОК ПРАВЛЕНИЯ Гончарова Елизавета Сергеевна	84
<b>3.2. Русский язык</b>	<b>91</b>
ПРОБЛЕМЫ В ОБУЧЕНИИ ФОНЕТИКЕ РУССКОГО ЯЗЫКА В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ Подшивалова Наталия Ильинична	91
ФРАЗЕОЛОГИЗИРОВАННЫЕ КОНСТРУКЦИИ СО СЛОВОМ <i>ГДЕ</i> Чжан Юэ	95

**3.3. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание 103**

ИЗ ИСТОРИИ ИССЛЕДОВАНИЯ ТЮРКСКО-ОГУЗСКИХ ЯЗЫКОВ 103

Мамедова Ульвия Нураддин гызы

**3.4. Теория языка 111**

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ 111

ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В КОНТЕКСТАХ

МЕДИАПРОСТРАНСТВА

Хазраткулов Атаджан Полатдурдыевич

## РАЗДЕЛ 1.

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

#### 1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

##### ТВОРЧЕСТВО МАСТЕРОВ ФРАНЦУЗСКОЙ СЛОБОДЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ: СТИЛИ, ЖАНРЫ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ

*Андреев Александр Николаевич*

*д-р ист. наук, профессор,  
Южно-Уральский государственный университет,  
РФ, г. Челябинск*

*Андреева Юлия Сергеевна*

*канд. ист. наук, ст. науч. сотрудник,  
Южно-Уральский государственный университет,  
РФ, г. Челябинск*

##### ART OF SAINT-PETERSBURG FRENCH QUARTER'S MASTERS UNDER PETER THE GREAT: STYLES, GENRES, ARTISTIC IMAGES

*Aleksandr Andreev*

*Doctor of historical sciences, Professor,  
South Ural State University,  
Russia, Chelyabinsk*

*Yulia Andreeva*

*Candidate of historical sciences, Senior Researcher,  
South Ural State University,  
Russia, Chelyabinsk*

**Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00041 «Мастера Французской слободы Санкт-Петербурга и их роль в “европеизации” русского искусства при Петре I».**

**The reported study was funded by RFBR according to the research project № 19-012-00041.**

**Аннотация.** В статье предпринята первая попытка обобщения и систематизации сведений об основных параметрах творческой деятельности живописцев, резчиков, скульпторов, шпалерников и др. мастеров Французской слободы в Санкт-Петербурге при Петре Великом. Авторы раскрывают внутреннюю структуру творческого организма французской колонии путем исследования формальных признаков деятельности ее представителей, выявляют наиболее распространенные среди них жанры, определяют стилевую принадлежность произведений. В статье сделан вывод о том, что творческая колония французов функционировала как автономное объединение, продуцирующее принципиально новое для России искусство. Творения таких мастеров, как Н. Пино, Ф. Пильман, Л. Каравак и др., выступали комплексным средством обмирщения русского искусства (и духовной культуры в целом), привнесения в него просветительского и игрового начала, содействовали его переводу на общепринятый в странах Западной Европы язык аллегории и мифа.

**Abstract.** The article is the first attempt to generalize and systematize information about the main parameters of the creative activity of painters, carvers, sculptors, tapestries and other masters of the French Quarter in St. Petersburg under Peter the Great. The authors reveal the internal structure of the creative organism of the French colony by studying the formal signs of activity of its representatives, identify the most common genres among them, and determine the stylistic affiliation of works. The article concludes that the creative colony of the French functioned as an Autonomous Association producing a fundamentally new art for Russia. Such artists as Nicolas Pineau, Philippe Pillement, Louis Caravaque etc., contributed to the complex secularization of Russian art (and spiritual culture in General); they brought in Russian art educational and game qualities and translated it into the Western European language of allegory and myth.

**Ключевые слова:** французские мастера в Петербурге; жанры изобразительного искусства; стиль Регентства; рококо в России; Б.К. Растрелли; Н. Пино, Ф. Пильман; Ф. Бегабль; Л. Каравак; «европеизация» русского искусства.



**Keywords:** French masters in St. Petersburg; genres of fine art; Regency style; Rococo in Russia; B.C. Rastrelli; N. Pineau; Ph. Pillement; L. Caravaque; “Europeanization” of Russian art.

Искусство мастеров Французской слободы Санкт-Петербурга при Петре Великом представляет собой уникальный художественный феномен: при всей сложности внутренних взаимоотношений, бытовых и профессиональных конфликтах, французы, приглашенные царем-реформатором в город на Неве для «европеизации» художественной сферы, составляли единый социальный и творческий организм [1, с. 111–120]. До недавнего времени их достижения изучались либо в контексте отдельных видов искусства, наряду с творчеством других иноземных и русских художников, либо (гораздо реже) использовался персональный подход, раскрывающий вклад того или иного мастера (Ж.-Б. Леблона, Б.К. Растрелли, Л. Каравака и др.) в развитие русской культуры [4, с. 66–76; 5; 11, с. 94–116]. Между тем оба эти подхода не дают возможности подметить главную особенность французской художественно-ремесленной колонии – ее структурно-функциональную целостность, органический характер, позволяющий уподобить ее целой ветке плодового дерева, привитой на древо русского искусства с целью изменений его свойств. Данная статья отражает результаты первой попытки выявить внутреннюю структуру творческого организма французской колонии путем исследования формальных признаков деятельности ее мастеров, стилевых особенностей их творчества и набора используемых ими художественных средств, а также с помощью жанровой классификации их произведений.

Из многочисленных ремесленников Французской слободы подавляющее большинство (около ста человек), так или иначе, занималось художественной деятельностью. Это были не только живописцы, архитекторы, резчики и скульпторы, шпалерники, но и литейщики, столяры, слесари, фонтанные мастера и лица прочих профессий, принимавшие участие в реализации крупных художественных проектов эпохи Петра I (таких, как создание ансамблей Петергофа и Стрельны). В стилевом отношении творчество мастеров слободы не было единым, но в их произведениях налицо тенденция к вырождению барокко, проявившаяся в обращении к стилю Регентства и рокайльным формам. Позднее французское барокко, именуемое *Grand manière* или стилем Людовика XIV, в основном, использовалось для передачи актуальных в России политических идей при работе над монументальными произведениями [2]. Наиболее последовательным выразителем *Grand manière*, в сочетании с «берниниевским» стилем, был Бартоломео Карло Растрелли,

однако присутствие стиля Людовика XIV можно обнаружить в творчестве Никола Пино и других мастеров (Бартелеми Симона, Этьена Фолле). Н. Пино работает в этом стиле, создавая проекты памятника Петру и Триумфальной колонны, но больших успехов он достигает в декоративном искусстве, следуя вкусам нарождающегося рококо, а зачастую и формируя их. С одной стороны, в барочное творчество Н. Пино проникают новые рокайльные мотивы – например, в его эскизе памятника Петру I жеманный наклон головы всадника и танцующая походка коня воспринимаются как «дань рокайльной традиции» [20, с. 85]. С другой стороны, рокайльно-вычурные петергофские рельефы Пино несут в себе еще эстетику Большого стиля [2]. Стиль Регентства, отражающий основные нюансы и качественные состояния перехода французского барокко в рококо, наиболее точно соответствует характеру творчества не только Н. Пино, но и других французов в Петербурге эпохи Петра I.

Стиль Регентства, переходящий в рокайльное направление, отличает некоторые работы живописца Филиппа Пильмана (его плафон Ореховой комнаты Меншиковского дворца на Васильевском острове [12, с. 59–60]), а также французских ювелиров, в частности Шарля-Никола Доома [7, с. 9]. Вместе с тем в росписях Монплезира кисти Ф. Пильмана, декоративно-прикладном творчестве Н. Пино (балконных и лестничных решетках, орнаментальных рельефах Марли), декоративной резьбе Э. Фолле в Лаковом (Китайском) кабинете Монплезира и других произведениях стиль рококо заявляет о себе целым рядом выраженных признаков – возведенной в абсолютизм декоративностью, нарочитой «приятностью», игривым настроением. Стилю рококо соответствовала стилистика шинуазри, актуальная для некоторых памятников, созданных при участии французов, – например, для того же Лакового (Китайского) кабинета в Монплезире [22, с. 101–108]. Одним из проводников «китайщины» в России был Ж.-Б. Леблон, спроектировавший «“индокитайскую” пагоду-птичник для Летнего сада и, возможно, деревянный раскрашенный китайский дом в Черной грязи» [10, с. 234].

«Дух Регентства», сплетенный воедино с тенденциями «назревающего рококо», обусловил своеобразие живописного наследия Л. Каравака [10, с. 161], чей стиль, впрочем, как и стиль других мастеров, трудно уложить в строго определенные рамки. Караваковское «рококо» отличается рассудочностью и в этом отношении сближается с зарождающимся классицизмом, то есть, будучи само еще незрелым, диалектически становится передовым. Безусловно, рационализм барочного классицизма следует считать главным принципом архитектурного творчества Ж.-Б. Леблona. Однако, в целом, рационалистический подход к созданию художественного образа не стал общей чертой творчества французских

мастеров и пока еще не был столь востребован в России, как эмоционально-экспрессивный метод претенциозного стиля Людовика XIV или утонченно-роскошного рококо [10, с. 237–238]. Рационализм художественного мышления, проявившийся в регулярности французских садов, прочно укоренился только в парковом искусстве Петровской эпохи [13, с. 21]. Зато в «барочно-рокайльном» творчестве ряда мастеров слободы улавливаются новые для мирового искусства реалистические тенденции, пока еще бессистемные, обусловленные как случайными, так и закономерными причинами. К случайным причинам мы вправе отнести наследие французского «караваджинизма» в живописи Ф. Жувене (имеется в виду натурализм его картины «Мужик с тараканом» [9, с. 16]). Закономерность же реалистических тенденций состоит во влиянии «трезвой» личности самого царя Петра и в воздействии атмосферы русского общества, сосредоточенного на решении серьезных государственных задач и пропитанного созидательным пафосом (в скульптурных портретах Б.К. Растрелли, в росписях Ф. Пильмана – голове старика, прописанной в композиции «Зима» плафона Буфетной в Монплеzure [8, с. 80]).

Таким образом, стилистически творчество французских мастеров показывает наличие переходных состояний, обусловленных не только логикой развития художественной культуры в Западной Европе, но и специфическими условиями становления искусства в России, ее духовными запросами. Это дало возможность французам поставить художества в России в один уровень с западноевропейскими, не разрушая их национальную специфику, а, наоборот, в какой-то мере следуя ей.

Искусство Петровской России, в сравнении с предыдущей эпохой, становилось весьма разнообразным и в жанровом отношении. Особенно процесс жанровой диверсификации усилился в последнее десятилетие царствования Петра, что напрямую было связано с деятельностью мастеров Французской слободы. Французы развивали те же самые художественные тенденции, что и другие иностранцы в России, но, поскольку они «составляли наиболее корпоративно целостную и творчески сильную колонию, имевшую собственное влиятельное общественное и профессиональное мнение» [10, с. 158], эти тенденции («европейские») при французском участии развивались целенаправленно и систематически. Французские мастера наиболее последовательно приучали русских людей к распространенным в западном искусстве жанрам, художественным методам и приемам, а также образному языку.

Излюбленными жанрами мастеров французской колонии были *аллегорический и мифологический*. Создание аллегорических композиций, использование «эмблематов» и символов вообще характерны

для искусства того времени, почему аллегорическое мышление обнаруживается в творчестве самых разных иноземных художников. Вместе с тем отличие французов от представителей иных ветвей россики состоит в том, что они работали в тесном взаимодействии между собой и переводили на язык аллегии одновременно живопись, скульптуру, различные виды декоративно-прикладного искусства, придавая этому процессу комплексность.

Утонченная иносказательность присуща резным работам и скульптуре Никола Пино. Шедевром декоративной пластики выступают панно Дубового кабинета Большого дворца в Петергофе, аллегорическим языком прославляющие военные и государственные заслуги Петра I. В качестве эмблем военных побед при оформлении кабинета Пино использовал не только традиционные лавровые венки, щиты, фасции и арматуру, но и оригинальные сложные образы, ассоциирующиеся с взятием городов и покорением земель (перевернутая корона в виде крепостной стены с башнями, увенчанный короной тюрбан) [34, с. 13]. Весьма разнообразна у Н. Пино символика достижений преобразованной Петром России: с развитием искусств ассоциативно связываются кисти, палитры, разнообразные музыкальные инструменты, вырезанный на одном из панно женский скульптурный бюст; со становлением мореплавания – глобус, подзорная труба, навигационные приборы [34, с. 12–13].

Н. Пино создал замечательные образцы круглой аллегорической скульптуры – ростовые статуи Минервы (Мудрости) и Беллоны (Войны) в нишах Петровских ворот Петропавловской крепости. В 1723–1724 гг. вместе с Бартелеми Симоном для фонтанов в Петергофе он изготовил деревянные скульптуры, изображающие персонажей басен Эзопа («Есоповы фавалы»), приучая тем самым русскую публику к иносказательным традициям западноевропейской литературы [29, л. 153; 30, л. 816]. Аллегория как способ передачи военных триумфов и монарших добродетелей, а также отличительных черт Петрова царствования, достигает вершины в неосуществленных проектах Н. Пино – рисунках постамента и скульптурного завершения Триумфального столпа (композиция «Петр I с кормилом»), проекте памятника царю в образе Геркулеса, поражающего копьём «шведского льва», и особенно в эскизах скульптур к церемонии погребения Петра (1725). Последние должны были, по мнению художника, олицетворять не только обобщенные характеристики правления императора (Справедливость, Любовь к Отечеству, Мир, Милосердие), но и личные качества монарха, которые воплощались в фигурах Согласия (выражает стремление к взаимопониманию), Осторожности, Героической добродетели и Религии [6, с. 124–125].

В жанре аллегории с большим успехом творили Ф. Пильман (монументальная живопись) и Л. Каравак (монументальная и станковая живопись). Каравак не только прославился «аллегорическими портретами» младших представителей царского дома («Петенька-Шишечка», портрет царевича Петра Алексеевича и царевны Натальи Алексеевны в детском возрасте в виде Аполлона и Дианы и др.), но и условными, эмблематическими изображениями царских побед. В 1721 г. для московских триумфальных ворот, устроенных в честь победы над Швецией, он написал «шесть картин эмблемов и викторию, <предназначавшиеся> на пирамиды большие» [8, с. 181; 26, л. 7].

Велико значение иносказания как художественного метода в пластике Б.К. Растрелли – аллегориями насыщены его проекты царского монумента, барельефы Триумфального столпа («Скульптор, высекающий статую Петра I», «Аллегория Ништадтского мира» [24; 25]), а также скульптурные портреты его работы. Б.К. Растрелли транслировал один из главных и концептуальных художественных образов Петровской эпохи, утверждая его в качестве архетипа, – образ царя Петра, высекающего статую России [19, с. 29–35]. Эту аллегория затем использовал гобеленовый мастер Филипп Бегагль Младший, под руководством которого ткачи Т. Буйнаков и М. Ахманов в 1725 г. выполнили две шпалеры овальной формы с портретом царя в виде скульптора, высекающего на морском берегу Россию (шпалеры вмонтированы в парадную бархатную попону, ныне хранящуюся в собрании Оружейной палаты) [17, с. 78, 89].

Значительный вклад французские мастера внесли в распространение аллегорического сюжета «Времена года». Соответствующую символику использовал Ф. Пильман в композиции «Торжество Аполлона» Ассамблейного зала в Монплеzure, связав живопись плафона с аллегорическими лепными фигурами на ту же тему, приписываемыми либо Б.К. Растрелли, либо Н. Пино [35, с. 314–324]. Ф. Пильман написал аллегория Осени в Лаковом кабинете и аллегория Зимы в Буфетной Монплезира, создав прекрасные в своей гармонии персонифицированные образы времен года [3, с. 81]. Среди резных панелей Дубового кабинета в Петергофе (северная стена) есть четыре панно со знаками зодиака и другими атрибутами сезонов [34, с. 13]. Б.К. Растрелли приписывают серию чугунных статуй, изображающих весну, лето, осень и зиму, отлитых для Петровского дворца в Воронеже [33, с. 190–192]. В 1717 г., еще находясь в Париже, по заказу Петра I Пьер Каму изготовил тринадцать шпалер с аллегориями времен года [31, с. 12].

Поскольку аллегория зачастую черпала свою силу в античной мифологии, в изобразительном искусстве мастеров Французской слободы

наблюдалось взаимопроникновение аллегорического и мифологического жанров. Мифологические мотивы широко использовал Л. Каравак, обращавшийся к образам Купидона, Аполлона, Венеры, Флоры, Дианы для изображения моделей в портретных композициях [4, с. 67–69]. В росписях Монплезира кисти Ф. Пильмана раскрывается идея покровительства просвещенного монарха наукам и искусствам через образ триумфатора Аполлона (плафон Ассамблейного зала), а образы других античных божеств служат передаче динамических свойств четырех стихий (сюжеты «Кузница Вулкана», «Похищение Амфитриты», «Церера» и «Юнона» на падугах) [8, с. 75–76]. Интерпретируя успехи России на ниве художеств, французские мастера вообще часто прибегали к аполлонической символике, а раскрывая морское могущество новой империи, использовали символику, связанную с повелителем морских пучин. Так, аполлонические мотивы ясно улавливаются в резьбе Дубового кабинета в Петергофе Н. Пино. В его же проекте памятника-пирамиды Петру I центральной композицией должна была стать группа «Нептун поражает морского коня» [20, с. 112–116, 119]. «Морская тема» присутствовала в проекте башни-маяка Н. Пино (1721–1723), разработавшего для ее украшения рельефы с Нептуном и дельфинами [6, с. 124]. Однако наиболее полно идея превращения России в морскую державу, а также ее побед над Швецией, была раскрыта с помощью мифологических образов в декоре фонтанов. Имеются в виду «Нептунова телега» Б.К. Растрелли, свинцовые барельефы лестницы Большого каскада в Петергофе, созданные Б.К. Растрелли, Ф.-П. Вассу, Ж.-Б. Леблонем, – «Персей, освобождающий Андромеду», «Латона и ликийские крестьяне» и др.

С творчеством мастеров Французской слободы напрямую связано рождение *русского портрета*, причем в самых разных областях искусства. Портретная живопись не была исключительной прерогативой художников французской колонии, однако не приходится сомневаться в том, что позиции этого жанра в России были упрочены благодаря полотнам и педагогическому труду Л. Каравака [4, с. 70]. Основоположником скульптурного портрета в России считается Б.К. Растрелли, которому не было равных в передаче языком пластики психологических свойств модели. Будучи одним из активных деятелей французской общины, Растрелли привлекал к своей работе и других ее членов: например, «полировщик на меди» Жан Нуазет де Сен-Манж и литейщик Этьен Соваж участвовали в создании самого выдающегося, по мнению искусствоведов, скульптурного портрета Петровской эпохи – растреллиевского бюста Петра I, или «большой новоманерной персоны» [5, с. 38; 32, с. 42, 71]. Сен-Манж осуществлял ее чеканку, а Соваж

производил литейные и вспомогательные работы. Русский портрет в шпалерном искусстве начинается с работ Филиппа Беагля Младшего, который в 1717–1719 гг. исполнил несколько шпалер-портретов Петра I и его супруги Екатерины Алексеевны (не сохранились) [18, с. 263].

Французские художники оказались непревзойденными мастерами нового для России *батального жанра*, сыгравшего главную роль в формировании официальной героики Петровского царствования. Для художественной культуры эпохи Петра стержневой стала картина «Полтавская баталия» кисти Л. Каравака, весьма высоко оцененная современниками и потомками. К этому полотну, помещенному в Большом Петергофском дворце, по проекту и под руководством Н. Пино французские мастера (литейщики Ф.-П. Вассу и Э. Соваж, чеканщик Ж. де Сен-Манж) в 1721 г. изготовили литую свинцовую раму, украшенную рельефными изображениями и «фигурами» [27, л. 588; 28, л. 488–492]. Помимо этой картины Л. Каравак вместе с русскими учениками в 1721 г. написал баталию «Шлютельбурх» (не сохранилась) [15, с. 314], а также три картины, возможно в том же жанре, «для кабинету шкиперского в Монплеzure в Новом Петергофе» [26, л. 7]. После смерти Петра I, в 1726 г., Каравак получил заказ «писать живописным художеством баталии и взятия городов на полотнах, которые поставятся в новопостроенном сале в летнем доме в каменных палатах» [21, с. 210].

В батальном жанре создавали произведения и многие другие художники. В 1717 г. Франсуа Жувене написал конный портрет Петра I, находившийся в Гатчинском дворце, но затем бесследно исчезнувший [23, с. 39]. Характерными образцами жанра в пластике являются медалионы, созданные Б.К. Растрелли при участии Н. Пино в ходе их работы над декором Триумфального столпа. Эти барельефы изображают взятие Нотебурга, битвы при Нарве и Калише и другие ключевые события Северной войны [13, с. 96].

Полтавская битва стала темой двух шпалер Филиппа Беагля Младшего, исполненных совместно с И. Кобыляковым по картону Л. Каравака (1722, ГЭ; 1723, ГРМ). Эти шпалеры выделяются умелой передачей индивидуальных черт героя и имеют характерное для западноевропейского искусства композиционное построение: изображение всадника крупным планом на фоне развернувшегося в глубине сражения, данного несколькими планами [31, с. 13]. В раннем варианте шпалеры, датированном 1722 г., авторы используют образ сломанного дерева, символизирующий сломленного врага [31, с. 13, 250]. Позднейший вариант (1723 г.) отличается большей детализацией фигур второго плана,

что позволяет мастерам индивидуализировать других участников сражения, а также делает акцент не на поражении шведов, а на личном триумфе Петра (за счет орла, венчающего царя лавровым венком) [23, с. 279; 31, с. 14, 250]. Эту шпалеру («царского величества персону на коне большую») еще в 1719 г. начали ткать Жан-Жак Гошер и Пьер Гринно (Гриньон), но за их увольнением с петербургской шпалерной мануфактуры работу завершил Филипп Бегабль. Наконец, необходимо отметить, что французские ткачи не всегда создавали шпалеры на тему военных побед Петра – Людовик Вавок, например, до 1720 г. приступил к изготовлению шпалеры «Турецкая баталия с цесарскою», законченной потом И. Кобыляковым [18, с. 275].

Расцвет плафонной живописи в России, произошедший благодаря французам в первой четверти XVIII столетия, обусловил становление и укрепление в русском искусстве *жанра сюжетной декоративной живописи*. Выдающимися мастерами этого жанра были Ф. Пильман и Л. Каравак. Первому принадлежат сюжетные росписи плафонов Секретарской, Спальни и Морского кабинета в Монплезире – изящные рокайльные композиции «Торжество Вакха», «Веселый карнавал» и «Обезьяньи забавы» (1719) с гедонистическим подтекстом, опосредствованно выражающие идею светских развлечений. Второй художник (Каравак) в соответствии с требованиями жанра расписал «чердачки» и западную галерею Монплезира (1721). Живопись западной галереи частично сохранилась и отвечает рекреационно-развлекательной тематике других росписей дворца (содержит изображения человека с бубном на фоне пейзажа, изображения отдыхающих на берегу реки или озера [репродукцию см.: 8, с. 83]). Декоративные композиции (как сюжетные, так и бессюжетные) создавали шпалерные мастера Пьер Каму и Ноэль Ронсон. Их излюбленными мотивами были травы, цветы, птицы, животные; иногда в композицию вводились человеческие фигуры («персоны» женские и мужские), и тогда шпалеры обретали сюжет [17, с. 78; 31, с. 12]. По стилистике шпалеры были близки к плафонной живописи Петергофа.

Сюжетная декоративная живопись французов часто соседствовала с *орнаментальным жанром*, который развивали те же Ф. Пильман и Л. Каравак. Уникальным произведением орнаментальной живописи является плафон Ореховой комнаты («третий слой» росписей) Меншиковского дворца на Васильевском острове, приписываемый Ф. Пильману. Он представляет собой витиеватую композицию из растительного орнамента, которую сравнивают с кружевной скатертью с «паукообразной розеткой» в центре [16, с. 66]. В эту буйную орнаментальную живопись искусно введены изображения женских головок



(в картушах по углам), в которых усматривается портретное сходство с дочерьми А.Д. Меншикова [3, с. 82]. Характерные арабесковые композиции Ф. Пильман привносил также в шпалерное искусство, создавая картоны для мастеров гобелена (в Монплезире сохранились орнаментальные шпалеры, выполненные по рисункам лионского мастера [31, с. 253]). Одним из ведущих художественных приемов Пильмана, используемых при создании орнаментальных росписей, было обращение к эмблемам и антропоморфным гротескам. Насыщенный орнамент с гирляндами, «флерами» и сочными стилизованными завитками присущ большинству известных работ этого мастера в России.

Живое взаимодействие орнаментального и сюжетного жанров ярче всего демонстрирует живопись Л. Каравака, создавшего редкие по живописным и декоративным достоинствам росписи Вольера (Птичника) в Нижнем саду Петергофа. Росписи, помимо стилизованного орнамента, включают в себя образы античных богов и героев, представленных в характерных сценках: Диана (Артемида) отправляется на охоту, напротив нее (на противоположной грани шатра) с собакой и соколом выходит на охоту Актеон, между ними художник помещает Аполлона и Аврору (Эос), обильно источающую из сосуда росу. Все это перемежается пасторальными сценами, прописанными на гранях купола, находящимися между основными аллегорическими фигурами. Живопись Вольера дошла до наших дней в оригинале, не измененная подновлениями. Она удивляет богатством растительного орнамента, грациозностью движений персонажей, уравновешенным характером композиций.

Анализ орнаментальной живописи французских мастеров порождает проблему влияния французского орнаментализма на русское искусство XVIII столетия. Французский орнаментализм с его экспрессией и характерным условным языком – гротесками, пальметтами, гирляндами, розетками – проявился не только в монументально-декоративной живописи Ф. Пильмана и Л. Каравака, но и в резьбе Н. Пино и Б. Симона, шпалерах Ф. Бегаглия и П. Каму, архитектурной графике Ж.-Б. Леблона. Он сказался даже в узорах цветочных партеров – например, типичные орнаментальные мотивы можно увидеть на плане сада в Екатерингофе, созданном Дени Брокетом [6, с. 30; 20, с. 103, 107–108]. Считается, что «всплеск французского орнаментализма» в России был кратковременным явлением, хотя его хронологические рамки четко не обозначены [20, с. 103]. Так или иначе, влияние французского орнаментализма в русской плафонной живописи прослеживается вплоть до 1760-х годов, причем некоторые мотивы «а-ля Монплемир» (декоративные фоновые сетки, вставки медальонов в ярких тонах и др.) продолжают бытовать и позднее, в росписях классицизма [14, с. 263].

К редким жанрам в творчестве мастеров слободы следует отнести **жанр религиозный**. Известно всего два факта обращения французов к религиозным сюжетам при Петре I: в 1710-е годы Жан-Батист Бурден выткал шпалеру «Образ Марии Магдалины» (не сохранилась), а чуть позже (до 1720 г.) его товарищ Жан-Жак Гошер приступил к изготовлению шпалеры «Святой Анисий», законченной Алексеем Филипповым [18, с. 274; 31, с. 12]. Думается, слабое распространение религиозных тем было связано, во-первых, с секуляризационными процессами при дворе, а во-вторых, обуславливалось спецификой искусства рококо, к которому тяготели французы. Отдельное исследование на примере творчества Л. Каравака показало, что рокайльная эстетика легко обходилась без религиозного чувства или вытесняла его на периферию духовной жизни [4, с. 66]. Л. Каравак в дальнейшем, в годы правления Анны Иоанновны, и особенно при Елизавете Петровне, ориентируясь на августейшие запросы, занимался религиозным искусством: проектировал сень над ракой св. преп. Сергия Радонежского, участвовал в создании раки св. Александра Невского, даже писал иконы для дворцовых храмов. Однако и в этих своих произведениях он остался верен языку светской живописи, стремясь создавать для церковных нужд исключительно изящные предметы [4, с. 69–70].

Мастера Французской слободы не ограничивались указанными выше разновидностями художественного творчества, но прибегали к другим жанрам очень редко. Например, среди них не был популярен **жанр натюрморта**. К натюрморту относится одна из немногих сохранившихся шпалер Петровской эпохи – «Фрукты на таблетке» («Натюрморт с фруктами, ГРМ»), вытканный Людовиком Вавоком в 1717–1719 гг. по картине неизвестного художника голландской школы [31, с. 12, 250]. Признаки натюрморта также можно усмотреть в эскизе картуша с головами убитых кабана и зайца, предназначенного Никола Пино для украшения оконных рам (1725?) [6, с. 124].

У истоков **анималистического жанра** в русской шпалере стоял ткач баслисс Пьер Каму, работавший над композицией «Лев коня ломает» и над тканями с изображениями кошек, собак и лошадей [31, с. 12]. Картину Франсуа Жувене «Мужик с тараканом» (1723, ГРМ), изображающую русского крестьянина с мухой на руке и тараканом на плече [23, с. 39], специалисты склонны относить к новому для Петровский России **костюмному жанру**. Этот жанр, характеризующийся стремлением продемонстрировать диковинные свойства модели, подчеркнуть этническую экзотику, особенно был распространен в голландской живописи, но имел и французские варианты [9, с. 16; 10, с. 138].

Французские мастера никак не проявили себя в жанре пейзажа и, что симптоматично, избегали бытового жанра, столь важного для зрелого рококо с его темами галантных развлечений. Создавая декор частных апартаментов, проектируя камерные интерьеры, они творили «театрализованную сказку», избегая реалистических подходов, отказываясь от изображения картин действительно существующей природы и повседневности. Французские живописцы, резчики, скульпторы, архитекторы и прочие специалисты намеренно уводили зрителя от реалий этого мира, создавая красочные, по-барочному дробные в деталях и нюансах, но при этом рокайльно утонченные и праздничные композиции с костюмированными героями, гротесками, многочисленными аллегориями и стилизациями. Сравнительно редко они возвышались до концептуальных художественных обобщений – в основном, работая над образом царя-преобразователя в монументальном искусстве.

Творческий организм французской колонии Санкт-Петербурга при Петре I состоял из художников, работавших в стилистике переходного типа от барокко к рококо, причем множество индивидуальных стилистических особенностей в произведениях конкретных мастеров не мешает воспринимать этот организм в качестве цельного и однородного. Исходя из жанровой и образно-языковой характеристики созданных французами произведений, их творческая колония функционировала как автономное объединение, продуцирующее принципиально новое для России искусство. Жанры, в которых работали мастера Французской слободы, уже при Петре Великом стали формообразующими для отечественных «художеств». Творения мастеров слободы выступали комплексным средством обмирщения русского искусства (и духовной культуры в целом), привнесения в него просветительского и игрового начала, содействовали его переводу на общепринятый в странах Западной Европы язык аллегории и мифа.

### Список литературы:

1. Андреев А.Н., Андреева Ю.С. Французская слобода Васильевского острова в Санкт-Петербурге в XVIII в. // Вопросы истории. 2017. № 7. С. 111–126.
2. Андреева Ю.С. Абсолютистская идея и репрезентация образа Петра Великого в творчестве мастеров Французской слободы Санкт-Петербурга // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2020. Т.20. № 1 (в печати).
3. Андреева Ю.С. Живопись Филиппа Пильмана в контексте «европеизации» русской культуры // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2019. Т. 19. № 2. С. 79–86.

4. Андреева Ю.С. Луи Каравак и секуляризация русского искусства // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2017. Т. 17. № 4. С. 66–76.
5. Архипов Н.И., Раскин А.Г. Бартоломео Карло Растрелли. 1675–1744. Л.–М.: Искусство, 1964. 108, [43] с.
6. Архитектурная графика России: Первая половина XVIII века. Собрание Эрмитажа: Научный каталог. Л.: Искусство, 1981. 170, [6] с.
7. Бернякович З.А. Русское художественное серебро XVII – начала XX века в собрании Государственного Эрмитажа. Л.: Художник РСФСР, 1977. 288 с.
8. Борзин Б.Ф. Росписи Петровского времени. Л.: Художник РСФСР, 1986. 208 с.
9. Брук Я.В. У истоков русского жанра. XVIII век. М.: Искусство, 1990. 266 с.
10. Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в.: Проблемы становления художественных принципов Нового времени. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. 296 с.
11. Калязина Н.В. Архитектор Леблон в России (1716–1719) // От Средневековья к Новому времени: материалы и исследования по русскому искусству XVIII – первой половины XIX века / под ред. Т.В. Алексеевой. – М.: Наука, 1984. С. 94–123.
12. Калязина Н.В. Монументально-декоративная живопись в дворцовом интерьере первой четверти XVIII в. (К проблеме развития стиля барокко в России) // Русское искусство барокко: Материалы и исследования. М.: Наука, 1977. С. 55–69.
13. Калязина Н.В., Комелова Г.Н. Русское искусство петровской эпохи. Л.: Художник РСФСР, 1990. 269 с.
14. Кедринский А.А., Толстой В.П. Монументально-декоративная живопись // Русское декоративное искусство: в 3-х томах. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. Т.2: Век восемнадцатый. С. 253–300.
15. Коваленская Н.Н. Живопись первой половины XVIII века // История русского искусства / под ред. академика И. Э. Грабаря. М.: Изд-во АН СССР, 1960. Т.V: Русское искусство первой половины XVIII века. С. 287–398.
16. Колотов М.Г., Трубинов Ю.В. Плафоны Меншиковского дворца в Ленинграде // Искусство. 1977. № 1. С. 60–72.
17. Коршунова Т.Т. Русские ткачи-шпалерники XVIII века (материалы к словарю) // Культура и искусство России XVIII века: Новые исследования и материалы: сборник статей. Л.: Искусство, 1981. С. 74–108.
18. Коршунова Т.Т. Создатели шпалер петербургской шпалерной мануфактуры // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник. 1975. М.: Наука, 1976. С. 263–277.
19. Матвеев В.Ю. К истории возникновения и развития сюжета «Петр I, высекающий статую России» // Культура и искусство России XVIII века: Новые материалы и исследования. Л.: Искусство, 1981. С. 26–43.

20. Михайлова А.Ю. Французские художники при русском императорском дворе в первой трети XVIII в.: Дис. ... канд. искусств. М., 2003. 240 с.
21. Молева Н.М. Материалы к словарю русских художников первой половины XVIII века // Молева Н.М., Белютин Э.М. Живописных дел мастера: Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. М.: Искусство, 1965. С. 185–248.
22. Перлин П.В. Первые интерьеры стиля шинуазри в России: Лаковый (Китайский, Японский) кабинет Монплезира // Энциклопедическая практика: материалы и исследования: сб. науч. ст. и документов. СПб.: Скрипториум, 2016. С. 101–108.
23. Портрет Петровского времени: Каталог выставки / ГРМ. ГТГ. Л., 1973. 282 с.
24. Растрелли Б.К. Медальон-копир с изображением скульптора, высекающего статую Петра I. 1720-е годы (бронза, литье). ГЭ. Инв. № ЭРТх–600.
25. Растрелли Б.К., Неизвестный мастер. Медальон (модель для копира) с изображением аллегии Ништадтского мира (30 августа 1721 г.). 1720-е годы (медь листовая). ГЭ. Инв. № ЭРТх–629.
26. РГАДА. Ф.17. Оп.1. Д.266.
27. РГИА. Ф.467. Оп.1. Д.18Б. № 229.
28. РГИА. Ф.467. Оп.2. Д.34Б. № 67.
29. РГИА. Ф.467. Оп.2. Д.39А.
30. РГИА. Ф.467. Оп.2. Д.39В.
31. Русские шпалеры: Петербургская шпалерная мануфактура: Альбом / сост. и автор вступ. ст. Т.Т. Коршунова. Л.: Художник РСФСР, 1975. 240 с.
32. Русское искусство эпохи барокко: конец XVII – первая половина XVIII века: Каталог выставки. Л.: Искусство, 1984. 112 с.
33. Суханова И.М. Садово-парковая скульптура и фонтаны // Русское декоративное искусство: в 3-х томах / под ред. А.И. Леонова. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. Т.2: Век восемнадцатый. С. 183–211.
34. Холоднова О.А. Деятельность Никола Пино в Петергофе // 300 лет Петергофской дороге. 300 лет Ораниенбауму. История. Реставрация. Музеефикация: сб. ст. по мат. науч.-практ. конф. СПб.: Европейский дом, 2012. С. 9–26.
35. Холоднова О.А. К вопросу об авторе скульптурного декора Парадного зала дворца Монплезира в Петергофе // Труды Государственного Эрмитажа. Т.52. Петровское время в лицах – 2010: мат. науч. конф. СПб., 2010. С. 314–324.

## АКАДЕМИЧЕСКИЙ РИСУНОК КАК ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА

**Безин Александр Владимирович**

*преподаватель Московской государственной  
художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова – МГХПА,  
соискатель аспирантуры кафедры «Промышленный дизайн»  
МГХПА им. С.Г. Строганова,  
РФ, г. Москва*

**Зенченко Артем Владимирович**

*преподаватель Московской государственной  
художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова,  
РФ, г. Москва*

## ACADEMIC FIGURE AS THE BASIS OF ARTISTIC AND AESTHETIC PERCEPTION OF DIGITAL ART

**Alexander Bezin**

*Lecturer at the Moscow State Art and Industry Academy named after  
S.G. Stroganov - MGHPA, postgraduate student of the department  
"Industrial Design" MGHPA them. S.G. Stroganov  
Russia, Moscow*

**Artem Zenchenko**

*Lecturer at the Moscow State Art and Industry Academy  
named after S.G. Stroganov  
Russia, Moscow*

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме взаимосвязи и применению академического рисунка, основам художественно-эстетического восприятия в цифровом искусстве. Также затрагивается положение систем изобразительного искусства применительно к сфере цифровых технологий в процессе их зарождения и развития.

**Abstract.** The article is devoted to the problem of the relationship and the use of academic drawing, the basics of artistic and aesthetic perception in digital art. The situation of the systems of fine arts as applied to the field of digital technologies in the process of their origin and development is also affected.

**Ключевые слова:** цифровое искусство; цифровые технологии; академический рисунок; изобразительное искусство; алгоритм, интерфейс.

**Keywords:** digital art; academic drawing; visual arts; digital technologies; interface; algorithm.

Академическая школа рисунка являет собой основу всего художественного образования. Изучение и анализ форм необходимы в каждом виде изобразительного искусства: архитектуре, скульптуре и живописи. Но выразительность художественного или архитектурного произведения начинается с рисунка, эскиза или наброска, в котором художник закладывает основную идею, образ и чувство.

Формирование академического рисунка как учебной дисциплины позволило систематизировать знания и умения рисовальщика, что привело к созданию грамотной методической базы, ставшей единой системой образования для многих ведущих академических школ рисования на рубеже XVIII-XIX веков. Изобразительное искусство того времени формировалось благодаря таким художникам, как А.П. Лосенко, И.И. Крамской, И.Е. Репин, В.И. Суриков, а учебная программа по рисунку, которой руководствуются многие высшие учебные заведения сегодня, была заложена педагогами П.П. Чистяковым, А.А. Деблером, Г.И. Угрюмовым, Д.Н. Кардовским, П.М. Шухминным, Н.Э. Радловым, П.П. Белоусовым и многими другими [5; 7].

Со временем выразительные средства в академическом рисунке практически не изменились, базовые принципы построения тел в пространстве, в традиционном понимании, остаются фундаментальными, а вот использование этих средств за последние тридцать лет расширилось в разы. Развитие компьютерных технологий в конце XX века резко повлияло на культуру в целом и на искусство в частности, что привело к глобальной цифровой революции.

В конце 1960-х годов появились первые предпосылки к цифровому искусству. Это было связано с зарождением информационного пространства и интерфейса. Цифровое творчество прагматично, материал можно дорабатывать бесчисленное количество раз, редактировать, копировать и воспроизводить в разном контексте, можно использовать подход комбинаторики. По утверждению теоретика медиа Льва Мановича, объект цифрового искусства можно описать как один (и более) интерфейс базы данных мультимедийного материала и это указывает на то, что виртуальный объект связан с определением интерфейса. И уже в конце 1968 года Дуглас Энгелбарт, работая в Стэнфордском научно-исследовательском институте, разработал манипулятор, который

впоследствии получил название «компьютерная мышь» (с одной кнопкой). При помощи этого инструмента световое пятно на экране монитора перемещалось вслед за движением мыши. Энгелбарт ввел понятие поэлементно адресуемого отображения манипуляций и окон с помощью мыши. Уже в 1970-е устройство было доработано Аланом Кеем с группой ученых из XEROX PARK, что позволило комфортно работать не только в документах, но и в графическом пользовательском интерфейсе (Graphic User Interface, GUI) и «рабочем столе» с «окнами», послыбно выложенными на экране. Впоследствии метафора «рабочий стол» стала широко использоваться благодаря Macintosh компании Apple. Интерфейсы сказываются на парадигме общения, и подобным образом дизайн и культура цифровых интерфейсов с их условностью, структурными особенностями, достоинствами и недостатками глубоко переплетены с тем, как мы воспринимаем цифровое искусство [6].

Появление цифрового искусства хронологически тесно связано с художественными течениями предшествующего времени, а именно с дадаизмом, «Флюксусом» и концептуальным искусством. Эти течения важны для дальнейшего определения цифрового искусства тем, что приверженцы данных направлений придавали большое значение концептуальному замыслу, инвенту, взаимодействию со зрителем, перформансу в противопоставление материальному миру. Даже в таких «свободных» течениях, как дадаизм и «Флюксус», использовались формальные инструкции, на основе которых создавались артефакты, представляющие собой результат сочетания произвольности и строгого контроля. Архетип использования правил для создания артефактов прежде всего сопряжен с понятием алгоритма как основополагающего фактора в любой компьютерной программе или операции.

Цифровые технологии, все более упрочиваясь в искусстве, позволяют представить и воспринять произведения уже не как материальный объект с присущей ему уникальностью, а как визуальный язык, имеющий художественно-эстетический образ.

Произведения, сгенерированные или созданные при помощи компьютера, дают представление об искусстве в совершенно новой формации, при этом определяют потребность реконтекстуализации изобразительного искусства в целом. Компьютерные технологии сформировали совершенно новый подход во взаимодействии с ними и новую парадигму алгоритмического принципа современных «цифровых художников» [6].

С.В. Ерохин в своей диссертации «Эстетика цифрового искусства» рассматривает положение систем изобразительного искусства применительно к сфере цифровых технологий в процессе художественного



повествования произведения. В зависимости от метода применения цифровых технологий в искусстве важно отметить:

- традиционное искусство, в пределах которого цифровое искусство не используется;
- псевдоцифровое, в пределах которого продукт создают при помощи традиционных материалов изобразительного искусства, при том, что ключевые условия их существования являются компьютерной графикой;
- цифровое изобразительное искусство, в пределах которого художественные работы создают с использованием только цифровых технологий;
- традиционно-цифровое искусство, в пределах которого применяются как традиционные, так и цифровые технологии, но завершающий этап работы над художественным произведением осуществляется с помощью традиционных техник изобразительного искусства;
- цифро-традиционное изобразительное искусство, в пределах которого применяются как традиционные, так и цифровые технологии, но завершающий этап работы над произведением сводится к цифровым технологиям.

Так же, как классические виды искусства, цифровые можно определить в три основные группы:

- компьютерная графика;
- компьютерная живопись;
- компьютерная скульптура.

В пределах этих видов искусства используются средства конструктивного, объемно-пространственного мышления и художественной выразительности, передаются свойства материалов и текстур с использованием приемов и техник традиционных видов искусства: графики, живописи и скульптуры, где в основе лежит академический рисунок, являясь своего рода аксиомой и сводом правил для качественного результата. Однако в комплексе на результат влияет и степень автоматизации процесса художественного творчества.

В рамках цифрового компьютерного изобразительного искусства можно выделить следующие три вектора развития:

- техническое искусство, в контексте которого художник использует как инструмент графический редактор или программу;
- автоматизированное искусство, где алгоритм программы затрагивает, помимо технической реализации, еще и художественно-эстетический компонент творческого развития;
- искусственное искусство, где компонент творческого мышления становится объектом алгоритмизации [2].

Цифровая платформа, на основе которой создаются графические изображения, представляет собой обмен данными, интерактивный подход, где пользователи ведут виртуальное общение, участвуют в выставках, аукционах, конкурсах и пр., что позволяет вести активную творческую деятельность по всему миру. Художник имеет возможность заявить о себе, не выходя из-за компьютера. Киберпространство позволило создать полноценную альтернативу реальному присутствию не только профессионально заинтересованным физически здоровым людям, но и людям с ограниченными возможностями в освоении и реализации материально-творческой базы, включая коллективные и персональные выставки на интернет-ресурсах. В настоящее время для подобных выставок только разрабатываются онлайн-платформы.

Актуальность цифровой техники как инструмента можно соотнести с появлением фото- и кинотехники в конце XIX века. Эта прямая параллель поможет объективно сравнить зарождение и активное развитие новейших средств исполнения в искусстве, которые задают современные тенденции в компьютерных технологиях. Внедрение фото-, а затем и кинотехники в искусство было воспринято негативно – обществу свойственен определенный консерватизм. Неприятие было связано с опасением подмены фотографией традиционного искусства. Но в итоге фото- и киноискусство настолько упрочили свое положение, что стали неотъемлемой частью культуры. Важно отметить, что фотоискусство стало первым в истории «техническим» искусством, которое могло возникнуть лишь на основе определенных достижений в науке (химии, физике, оптике) и технике [3]. Ключевые эксперименты фотосъемки как постановочного и сценарного процесса принадлежали Александру Родченко, одному из первопроходцев в этом новом направлении. Также он первым применил технику фотомонтажа для иллюстрирования книг (например, иллюстрация к поэме В.В. Маяковского «Про это», изданная в 1923 году), в дальнейшем этот прием был широко распространен в агитационных плакатах и рекламе [4]. Технически это послужило основой для многофункциональных графических растровых и векторных редакторов для работы на компьютере.

В настоящее время можно также наблюдать приверженцев классического искусства, не принимающих цифровое искусство как полноценное течение, с одной стороны, и цифровых художников – с другой. Но и первые, и вторые используют в работе принципиально единый инструмент, а именно: работу в формате, композиционный замысел, графическую выразительность, эстетический подход – с единственной разницей в носителе: аналоговый и цифровой. Исходя из этого, мы наблюдаем тесное взаимодействие «старой» и «новой» школы рисования, где они могут вместе существовать и дополнять друг друга.

Таким образом, возможности виртуальной базы являются одной из основных характеристик сетевого цифрового искусства. При этом создание произведений искусства (рисунок и живопись) на компьютере приводит к утрате связи со «следом», то есть след, оставленный на экране компьютера, почти полностью лишен индивидуальности, в отличие от следа на бумаге или холсте. Это, безусловно, так, однако само по себе сравнение с живописью или рисунком не вполне правомерно. Искусство, созданное с помощью цифровых технологий, проще сравнивать с другими техногенными формами искусства, такими как кино, видео и фотография, где индивидуальность и голос художника не проявляются в виде прямого физического вмешательства. Концепция, все стадии процесса компоновки, написание программного обеспечения и многие другие этапы создания произведения цифрового искусства все же являются высоко индивидуальными способами выражения, которые в эстетическом смысле несут на себе отпечаток личности автора [6].

Художественная сфера и современные технологии являют собой единое целое новообразование в искусстве. Само выражение цифрового искусства формируется на основе смыслового и производственного базиса, цифровой среды. Формирующийся феномен динамично исследуется экспертами, имеющими отношение не только к искусству, но и к науке и технике. Развитие дигитального искусства обусловило рождение ранее не существовавших форм проектирования и гештальтов [1].

### Список литературы:

1. Безин А.В. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник МГХПА. – 2015. – № 1. – 432 с.
2. Ерохин С.В. Эстетика цифрового компьютерного изобразительного искусства: Дисс. на соиск. уч. ст. д-ра филос. наук / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 2010. – 360 с.
3. Жердев Е.В., Безин А.В. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник МГХПА. – 2017. – № 4. – Ч. 2. – 292 с.
4. Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. – М.: Грантъ, 2000. – 256 с.
5. Могилевцев В.А. Учебный рисунок: Учебное пособие / Под ред. Е.А. Серовой, Е.М. Елизаровой. – СПб.: Артиндекс, 2016. – 284 с., цв. ил.
6. Пол К. Цифровое искусство. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 272 с.: ил.
7. Традиции школы рисования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица: Альбом / Отв. ред. В.В. Пугин. – СПб.: Проект, 2003, «Лики России», 2007. – 256 с.

## РИСУНОК ПО ВООБРАЖЕНИЮ В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ ВЫСШЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННО - ПРОМЫШЛЕННОЙ ШКОЛЫ

*Горелов Михаил Вячеславович*

*канд. искусствоведения, доцент*

*Московская Государственная художественно-промышленная академия  
им. С.Г. Строганова,  
РФ, г. Москва*

## FIGURE ON IMAGINATION IN THE PREPARATION SYSTEM OF THE HIGHER ART - INDUSTRIAL SCHOOL

*Michael Gorelov*

*Candidate of Art History*

*Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganova,  
Russian Federation, Moscow*

**Аннотация.** В данной статье прослеживается метафизическая взаимосвязь памяти, ее функций с воображением и визуальным мышлением художника. Рассматриваются ключевые особенности взаимодействия таких понятий, как воображение, креативность, рисунок, память в рамках познания окружающей действительности и самого процесса обучения. Определяются процесс и механизм запоминания и воспроизведения визуальной информации. Дается определенный набор методов создания художественных образов в процессе проектного мышления с точки зрения свойств памяти и воображения.

**Abstract.** This article traces the metaphysical relationship of memory, its functions with the imagination and artists visual thinking. The key features of concepts interaction are considered as imagination, creativity, memory, drawing within the knowledge of reality and the learning process. They are determined the process and mechanism of memorization and reproduction of visual information. Its given a certain set of methods for artistic images creating in the project thinking process in terms of memory and imagination properties.

**Ключевые слова:** рисунок по памяти и воображению; сознание; запоминание и узнавание.

**Keywords:** drawing from memory and imagination; consciousness; memorization and recognition.

*«...На экзамене по рисованию я провел на бумаге несколько перекрестных штрихов, долженствовавших, как показывали в Строгановском училище, определять место каждому орнаментному завитку, и бойко начал набрасывать **свой орнамент**. В эту минуту подошел ко мне инспектор Московского Инженерного училища Ломновский, взял от меня начатый рисунок и, показывая его остальным экзаменаторам, воскликнул: "«Посмотрите, господа, как рисует! Молодец, видно, что хорошо учился". выпускник Строгановской Школы рисования Д.В. Григорович, 1830-е гг., Московское Инженерное училище - ныне МВТУ им. Н.Э. Баумана*

Творческая работа художника в значительной степени основывается на работе по памяти и воображению. Создание произведений искусства немислимо без творческой фантазии, без участия памяти. В практике высшего художественного образования сложилась определенная терминология, которая различает некоторые виды работ над изображением, проводимые без непосредственного использования природы. Это рисование по памяти и представлению (воображению). В основе их лежит работа памяти, мышления, а также предшествующие наблюдения и рисование с природы.

Под рисованием по памяти подразумевается выполнение рисунков и набросков на основе зрительной памяти, то есть следов, имеющих в памяти в результате недавно проведенного рисунка с природы. В этом случае изображаемый объект передается на рисунке в таком же положении, ракурсе, движении, с той же точки зрения, как это имело место при рисовании с природы. У студента обычно сохраняются достаточно четкие впечатления от процесса работы над рисунком с природы, что позволяет достаточно убедительно выполнить рисунок аналогичного содержания по памяти. В данной ситуации ставится задача передать в рисунке наиболее существенные особенности натурной постановки [1].

При рисовании по представлению изобразительная деятельность протекает по несколько иному принципу. Изображение выполняется также на основе работы памяти, с использованием зрительных представлений, полученных ранее в результате наблюдений и натуральных зарисовок. Кроме того, в процессе рисования по представлению определенную роль играет воображение, умение изобразить знакомые объекты в различных положениях, комбинациях. Рисование по представлению является наиболее сложным видом изобразительной деятельности, чем рисование по памяти. Одним из наиболее часто практикуемых видов рисунка по представлению являются задания по изображению сюжетов академических постановок или отдельных объектов, изучавшихся

ранее при рисовании с натуры и передаваемых затем в рисунках по представлению в различных ракурсах, словно бы вы рассматриваете их с разных точек зрения. Нередко рисующий создает на основе творческого воображения совершенно новые, никогда им не виденные сюжеты или предметы. Это по своей сути процесс проектирования. Это новое создается авторами на основе памяти, зрительных представлений, приобретенных путем наблюдений и является отражением, воспроизведением следов ранее произведенного анализа своих впечатлений.

В формировании представлений, в запоминании особенностей строения, внешнего облика того или иного объекта большую роль играет сознательный целенаправленный процесс рисования с натуры. При выполнении каждого рисунка происходит изучение изображаемого объекта, углубление познаний о нем, осуществляется процесс запоминания [2]. Следовательно, тренировка зрительной памяти и ее развитие происходят фактически повседневно, на каждом этапе работы над рисунком с натуры. При выполнении упражнений по памяти и представлению, при выполнении эскизов композиций работа по памяти проходит еще более интенсивно и целеустремленно, ведь в этом случае активизируется мышление автора. При этом в памяти воспроизводятся главным образом наиболее существенные черты изображаемых объектов.

Одним из основных условий прочного запоминания является осмысленное изучение материала, его повторение [3]. Процесс запоминания, прочность сохранения в памяти воспринятого материала связаны с процессом мышления (отбор главного и второстепенного, анализ зрительной информации). Желая нарисовать по памяти или по представлению какой-либо объект, рисующий должен сделать определенное волевое усилие, направить мышление, память по нужному руслу, чтобы вызвать необходимые зрительные ассоциации, четкие представления. Сосредоточившись и вспомнив очертания нужного объекта, его характерные особенности (облик, пропорции, главные определяющие пластические акценты), рисующий может приступить к графическому воплощению образа, предмета, воссозданного в его памяти.

В настоящее время в рамках программы подготовки по рисунку в вузах нашей страны данному вопросу уделяется не столь много внимания, как рисованию с натуры. Безусловно, сам процесс рисования с видимой модели, которую можно обойти со всех сторон, выбрать нужную точку для работы над рисунком и т. д. важен как процесс познания композиции, глубины пространства и графической техники изображения.

Но наверняка педагоги в своей практике и студенты в процессе обучения сталкивались с определенным кругом проблем. Первое – студентам нередко сложно рисовать с "неудобных" точек, сложных

ракурсов. И вместо того, чтобы искать интересную композицию, как бы "двигать" в пространстве листа бумаги изображаемые объекты, обучающиеся начинают искать точку, место для рисования попроще. Второе – и это особенно актуально на старших курсах – студенту подчас трудно рисовать сложные, интересные ракурсы, конструктивное устройство определенных анатомических узлов фигуры человека, ее динамики в движении. Третье – у рисующего возникает проблема обобщения, цельности видения всей композиции.

Конечно, можно делать много набросков для запоминания динамики или статики движения, для умения замечать и графически отображать определенные акценты, влияющие на восприятие изображения. Можно делать короткие рисунки с целью выработать интересную композицию, графические приемы. И это, несомненно, огромное профессиональное подспорье в деле обучения рисунку. Но, как показывает практика, этого мало.

Все дело в том, что в процессе проектной работы студенту необходимо графически эффектно показать свою идею уже на стадии эскизов. Разрабатывая свой проект, студент, рисуя, размышляет, анализирует, он должен представить свой замысел с разных точек и отобразить его на листе. А как этого добиться, если воображение, представление, возникшее в коре головного мозга, в визуальном мышлении, не поддается отождествлению в визуальном контексте? Ведь понятно, что придумать можно все, что угодно, но как это выразить ни словами, ни чувствами, ни звуком? Условно говоря, все эти эмоции аккумулируют в себе глаза и руки автора и его карандаш. Ну и, конечно мозг, который дает им команду. И вот возникает вполне закономерный вопрос – а есть ли способы его профессиональной тренировки с целью усовершенствовать процесс познания и отображения действительности?

*Воображение* является особенностью нашего сознания. Сознание, в свою очередь, позволяет смешивать элементы реальности для создания новых композиций, образов.

*Креативность* представляет наши навыки, выработанные с опытом. Чем богаче профессиональный опыт, тем больший спектр оригинальных образов, композиций автор способен создать из одних и тех же элементов. Быть креативным – достаточно, чтобы создать некий объект в своем воображении, но недостаточно, чтобы реализовать его. Для этого вам необходимо *знать* элементы реальности, которые вы использовали для создания этого нового видения, чтобы потом нарисовать их.

Допустим, студент захотел отобразить фигуру человека в каком-то ракурсе. При этом надо помнить, что у фигуры существует своя концепция – вертикали и горизонталы смещаются под определенными углами, анатомические узлы (колени, локти, плечевые суставы и т. д.)

разворачиваются с учетом движения и перспективы. Это огромное количество информации надо не просто представить и отобразить. Для того, чтобы это сделать, *информацию надо помнить*.

А что есть *память*?

Существует 2 типа памяти - *активная* и *пассивная*. Пассивная память предназначена "только для чтения", то есть вы используете ее только для того, чтобы что-то узнать. Например, некий *объект 1* сохранен в пассивной памяти с определенными свойствами, (А, В и С). Когда вы видите его со своими (А, В и С) свойствами, вы распознаете его как *объект 1*. Хранить что-то в пассивной памяти не представляет труда, а информация хранится очень долго, но в то же время у вас нет прямого доступа к ней – вам необходимо вновь увидеть объект, с которым она связана, чтобы использовать эту информацию. Без объекта она просто не существует для вас [6].

Пассивная память собирает всю информацию вокруг нас без нашего ведома. Эта информация очень детальная, однако не имеет прямого доступа. Вы можете получить ее только извне. Но *степень детальности* зависит от вашей заинтересованности в объектах созерцания и, соответственно, вашей наблюдательности. И здесь возникает вопрос согласованности наблюдательности и пассивной памяти – а содержат ли какие-либо из сохраненных объектов в памяти свойства А, В и С?

Активная память – это что-то большее. Она содержит копию информации, которую вы однажды получили и осознанно решили сохранить. Когда вы прилагаете усилия что-то запомнить, фактически вы "лепите" образ этого объекта. Однако, этот образ со временем расплывается, поэтому вам следует время от времени возвращаться к нему, чтобы образ восстанавливался. Это и есть *механизм запоминания и повторения*.

*Процесс запоминания* следующий.

Пассивная память полностью подсознательна – вы смотрите на объект, а затем его свойства запоминаются в вашей памяти. Вы даже не догадываетесь об этом! Таким образом, вы помните лица ваших друзей, даже не думая об этом. Пассивная память вызывает у вас чувство чего-то знакомого, когда вы видите объект, который уже был сохранен. Это происходит потому, что подсознание проверяет, есть ли он уже в базе данных на случай, если его нужно сохранить. Поэтому ребенка захватывает все, что он видит, ибо его пассивная память почти пуста, а взрослый человек может и не заметить этих вещей. Когда мы видим что-то, что мы никогда до этого не видели, то это притягивает наше внимание, поэтому интересующий наше сознание объект надлежащим образом сохраняется в нашей пассивной памяти. Далее он нас больше уже не интересуется.



Пассивная память, несмотря на то, что она "ленивая", на деле очень полезная и быстрая. Она заставляет вас узнавать все вещи вокруг вас без использования сознания. Вы просто смотрите на что-то, ваши глаза передают информацию вашему мозгу, и вы внезапно знаете, на что вы смотрите, не догадываясь, что было мгновение, что вы не знали про это. Вы понятия не имеете, что у вас был какой-либо вопрос, потому что на него уже ответили!

Можете ли вы достать информацию, записанную в пассивной памяти без использования механизма сравнения? Да, но только подсознательно. Вы можете вспомнить что-то, если некоторое время вы *не думали* об этом – ваше подсознание пытается ответить на вопрос, даже если вы сознательно решили уже "сдаться".

Активная память более сложная. Она требует от вас *осознанных* усилий для запоминания. Она срабатывает каждый раз, когда вы пытаетесь запомнить дату или изображение, собственно, когда вы *решаете* что-то запомнить, не из интереса, а из определенной потребности. Это усилие стоит того – активная память позволяет вам воспроизводить что-либо из своего сознания, используя тот же самый "рецепт", который вы создали, когда запоминали его.

Активная память, согласно названию, требует вашей осознанности, следовательно, она медленнее. Вам известно о вопросе и ожидаемом ответе. Вам необходимо сделать усилие, чтобы вытянуть информацию из вашего сознания.

В действительности, активная и пассивная память – это одно и то же. Их отличает процесс *запоминания и узнавания*.

Представим, что воспоминания могут храниться в некоем контейнере. У контейнера замкнутое пространство, но присутствует только "дверь", что позволяет заходить в него. И если вам нужно поместить воспоминания внутрь, то придется открыть "дверь". Если вы делаете это неосознанно, то вы поместите вовнутрь все очень легко. Однако, вы не сможете осознанно вернуть воспоминания через "неосознанно" открытый контейнер. Единственная вещь, которая может использовать этот канал – это небольшой кусочек информации – "да" или "нет", в качестве ответа на вопрос "хранится ли информация X внутри"? Это – наша пассивная память.

Если вы хотите сохранить какую-либо информацию осознанно, для этого потребуются больше времени и усилий. "Дверь" просто так не откроется, надо приложить силу – напряжение мысли, именно – вспомнить. Это – наша активная память.

Проблема состоит в том, что каждый канал памяти со временем как бы "зарастает", усложняя процесс извлечения информации. Осознанные каналы зарастают с той же скоростью, но они очень быстро

становятся слишком маленькими для потока информации, при этом становится невозможным "вытянуть" эти воспоминания. Единственный способ держать канал открытым – это освежать воспоминания.

Конечно, это один из множества способов упрощения процесса, который происходит в нашем разуме. Человеческая память так и не изучена до конца. Она сложнее. Тем не менее, с помощью метафоры активной и пассивной памяти предстоит понять и решить проблемы с созданием рисунка по воображению.

Творческое (креативное) воображение – это процесс создания образа, трансформация существующего на основе восприятия и памяти. Если воспроизведение является основной характеристикой памяти, то процесс проектирования, а в вопросе рисунка по воображению и следует применять подобный термин, преобразование становится основной характеристикой воображения. Непременным условием развития воображения является умение работать без непосредственной опоры на натуру, на основе сохраненных памятью информационных данных.

Образы в проектном воображении создаются посредством различных приемов и методов. Наиболее распространенными являются:

- метод аглюмации – новое получают путем присоединения к одному объекту другого;
- метод комбинаторики – новое получают путем разъединения частей объекта;
- метод комбинирования – новое получают в результате сочетания исходных элементов по конкретной логической схеме;
- метод замещения – новое получают в результате замещения частей объекта;
- метод аналогии – новое получают по сходству с известным или рядом известных объектов (в дизайне – рестайлинг) [4].

В процессе создания графического образа участвуют все рассмотренные методы, они взаимно дополняемы, однако, один из методов всегда доминирует. *Сознательное использование* методов построения образа – одно из важных условий развития и формирования пространственного визуального воображения и факта композиционного мышления.

Систематичность и последовательность проведения занятий рисованием по памяти и по представлению может достигаться благодаря специальным упражнениям в этих видах рисования, а также за счет взаимодополнения этих упражнений с длительными натурными постановками. Поэтому по окончании работы над наиболее важными семестровыми постановками необходимо ставить задачу на выполнение

рисунка по памяти каждой из этих постановок, хотя бы и в меньшем формате листа. Основной задачей при выполнении такого рисунка является закрепление в памяти зрительных представлений, полученных при работе над постановкой по рисунку с натуры. Наряду с выполнением рисунков по памяти, связанных с работой над академическими постановками, студентам следует делать наброски по памяти на основе проведенных перед этим натуральных зарисовок и наблюдений [5]. Полезно взять за правило следующий принцип: регулярно, по возможности ежедневно, зарисовывать по памяти часть натуральных зарисовок и набросков, особенно в тех случаях, когда при рисовании длительного рисунка обнаруживаются трудности восприятия и воспроизведения.

### Список литературы:

1. Школа изобразительного искусства. – Выпуск 1. Академия Художеств СССР., М. 1960.
2. Авсиян О.А. Натура и рисование по представлению. – М.: Изобразительное искусство, 1985.
3. Глущенко Ф.Н. Рисунок по представлению. – М.: "Издательские решения", 2016.
4. Осмоловская О.В., Мусатов А.А. "Рисунок по представлению. (В теории и упражнениях. От геометрии к архитектуре)". – Учебное пособие для вузов. – М.: "Архитектура-С", 2008.
5. Рамазонов Ш.Р. Рисование с натуры и по представлению – единый процесс изучения формы // Молодой ученый. – № 6. – 2017. С. 400-403.
6. Дерябин Ю.И., Дерябина В.А. Психология и педагогика. Учебно-методическое пособие. – Тюмень: ТюмГАСУ, 2006.

## ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ В ОСНОВЕ СРЕДОВОГО ПОДХОДА В ПРОЕКТИРОВАНИИ

**Горелов Михаил Вячеславович**

*канд. искусствоведения, доцент*

*Московская Государственная художественно-промышленная академия  
им. С.Г. Строганова,  
РФ, г. Москва*

## VOLUME SPACE THINKING BASED ON THE ENVIRONMENTAL APPROACH IN DESIGN

**Michael Gorelov**

*Candidate of Art History*

*Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganov,  
Russian Federation, Moscow*

**Аннотация.** В данном материале осуществляется попытка акцентировать внимание на факте единства графического языка и проектной культуры в системе дизайн-образования и профессиональной деятельности художника. В связи с этим утверждением, пространство приобретает целостность на уровне стилизованного декоративного начала, организующего архитектурное и предметное наполнение среды. Дается понимание гуманитарной направленности средового мышления, что позволило реализовать весь широчайший спектр плоскостных графических, объемно-пространственных и аудиовизуальных приемов в решении системных объектов, целиком ориентированных на человека во всей широте его эстетико-культурных потребностей.

**Abstract.** This article attempts to focus attention on the fact of unity of graphic language and design culture in the system of design education and artist's professional activity. In connection with this statement, the space acquires integrity at the level of stylized decorative start, organizing the architectural and substantive content of the environment. It is given the understanding of the humanitarian orientation of environmental thinking, which is allowed to realize the whole wide range of plane graphic, spatial and audiovisual techniques in solving systemic objects, entirely focused on the person in the breadth of his aesthetic and cultural needs.

**Ключевые слова:** проектная культура; пространственный макет; типология проектной графики.

**Keywords:** project culture; spatial layout; project graphics typology.

Попытка анализа любого явления современной художественной культуры (дизайн не исключение из данного процесса) так или иначе сводится к параметрам универсального и достаточно всеобъемлющего термина «проектная культура». Благодаря своей конкретной исторической изменчивости, рамки проектной культуры позволяют рассмотреть наиболее интересные проблемы современного средового дизайна не только с точки зрения потребностей проектной практики, но и затронуть столь важные сегодня вопросы учебно-методического характера.

На любом историческом этапе проектная культура определяется как «высший уровень сферы дизайна, надстраивающийся над текущим проектным процессом преобразования» (определение О. Генисаретского), и которая включает в себя экологическую, концептуальную и аксиологическую составляющие [1, с. 39-40]. Выстроенные подобным образом проектные взаимосвязи творческой личности с окружающим миром являются по сути исчерпывающими, поскольку описывают любое проявление креативной творческой воли художника во всей полноте:

- на уровне выстраивания отношений с окружающей и породившей его экосистемой (природной, урбанистической и т. д.),
- на идеальном уровне концепции, замысла проекта,
- на уровне ценностного восприятия проекта и его дальнейшего функционирования в среде.

В рамках проектной культуры описывается онтологическое бытие любого проявления художественного творчества от замысла до реализации и его «жизни» обществе. Дизайн среды, тяготеющий к комплексным и системным объектам, встроен в культуру именно своим активным проектным началом. Проектность становится тем качеством, которое позволяет многоэлементным средовым объектам при усиливающемся характере энтропийности современной действительности сохранять качества целостности и гармонии. В связи с определенной спецификой в проектировании среды наиболее сложным становится вопрос «перевода» идеи в образ, или, вопрос выразительного и изобразительного языка произведения дизайна. Язык становится графической составляющей проектной культуры.

Проектный язык сегодня достаточно многогранен, это явление времени с его суммой традиционных и новационных методик и приемов. Естественно, что подобное расширение поля выразительных возможностей в проектировании стало одним из важнейших составляющих

в сложении методики преподавания на кафедре «Средового дизайна» в МГХПУ им. С.Г. Строганова.

Графический язык проекта, так же как и сама проектная культура – явление конкретно-историческое. Он – некий слепок, отпечаток доминирующих в обществе и искусстве графических конструкций-приемов передачи формы, пространства и времени, некая парадигма, модель образного визуального мышления. Для эпохи историзма – это четкий проектный рисунок, дополненный акварельной отмывкой, чаще всего запечатлевающий искомый образ в ортогональных проекциях. Несомненное влияние архитектурного проектирования внесло в тогда еще прадизайн свои коррективы. Язык проекта приобрел четкую и строгую сухость архитектурного мышления. На этом этапе еще сложно говорить о целостном средовом подходе к проектированию: в поле зрения учеников старой Строгановки попадают отдельные предметы материальной культуры, элементы архитектурного декора. Однако графическая техника проектной подачи становится объединяющим началом в дизайне.

Объемно-пространственное мышление дизайнера и в период историзма, и позднее – на рубеже веков (19-20 вв.) в основном выводится умозрительно, как суммарная производная из плоскостных проекций ортогоналей, далеко не всегда сопровождающихся аксонометрическим объемным представлением. Начало XX столетия с его утопической попыткой целостного переустройства мира по законам красоты и гармонии искусства, дает первые примеры графических решений средовых объектов. Чаще всего – это интерьерный дизайн, все еще не выходящий за пределы ортогональных разверток стен и легкой техники акварельной цветной подачи. Пространство приобретает целостность на уровне стилизованного декоративного начала, организующего архитектурное и предметное наполнение среды.

Радикальный переход к действительно объемному проектному языку связан с перестройкой традиционной школы старой дореволюционной Строгановки. В ходе многочисленных дискуссий ИНХУКА о «разработке науки в искусстве» в качестве основных составляющих целостной формы были вычленены композиция (включающая линию, цвет, фактуру, объем и пространство) и конструкция (проявляющаяся в реальных вещах, оперирующих в реальном пространстве), где проблема соотношения композиции и конструкции виделась как «выход» из изобразительного искусства в предметный мир [5, с. 74]. Система обучения стала исповедовать единую концепцию и для произведений искусства и для реальных предметов, основанную на элементарных формах. Начальный этап обучения композиции (общий для всех студентов), включал три «концентра» (раздела): цветоплоскостной,

графический и объемно-пространственный. Соответственно задачам пропедевтики в дизайнерском и архитектурном образовании, сформулированным Александром Весниным, были введены пропедевтические курсы «Объем», «Пространство», «Цвет» и «Графика». Впервые плоскостное цветографическое видение проекта дополнилось объемно-пространственным представлением. Новые проектные задачи, связанные с расширением тематики, в том числе и средовых проектов, потребовали и нового проектного мышления. «Улицы – наши кисти, площади – наши палитры»: укрупнился масштаб проектных задач дизайнера. Тяга к идеально-утопической социальной футурологии, глобальности задач перестройки культуры и общества в целом требовали быстроты решений и воплощений. Рождением этапа «бумажного проектирования» (в силу исторической нереализованности) можно считать период ВХУТЕМАСА-ВХУТЕИНА. Проектное создание как никогда начинает тяготеть к объемно-пространственному воплощению. Начиная с графических линейных плоскостных решений, студент постепенно переходил к объемному, макетному воплощению концепции, проходя промежуточную стадию рельефных упражнений, как этап постепенного выхода плоскости в пространство и далее среду. В образовательные методики проникают художественные открытия Татлина и его контррельефы с использованием считавшихся ранее внехудожественными материалами (пластик, стекло, пеньку, асбест, бетон, железо и т. д.), «проуны» Лисицкого, сочетающие плоскостное видение ортогональных проекций супрематической живописи с объемно-пространственным началом архитектуры и т. д.

Пропедевтический курс формообразования «Пространство» (автор - Н. Ладовский, 1920 год, архитектурный факультет), базировался на методе психоаналитических упражнений, где основной категорией проектирования мыслилось пространство. «Архитектурные формы должны были выражать в своей пластике, соотношениях, взаимном расположении структуру и характер этого пространства. «Пространство, а не камень – материал архитектуры. Пространственности должна служить скульптурная форма в архитектуре», – утверждал Ладовский» [2, с. 155]. Эта дисциплина заложила методы работы с пространством, актуальные для средового дизайна, в котором пространство остается одной из главных категорий, наряду со средой. Задания были основаны на поэтапном – от плоскости к объему, поиске конфигураций и пропорций пространства и объема. От ортогональных проекций студенты переходили к созданию пространственных композиций и макетов, что являлось новаторством в пропедевтике. Его тематические композиции, включающие цвет, шрифт, элементы фактур разнообразных материалов, легкий выход в рельеф и т. д., стали предтечей современных концептуальных средовых разработок. Изучение

методов построения в реальном пространстве основных видов больших форм происходило с использованием произвольного материала. Пространственный макет строился на выразительности самых разнообразных материалов и фактур, начиная со стекла и проволоки и заканчивая электродетальями [5, с. 96]. В современном проектировании этот метод целиком лег в основу объемно-пространственных инсталляций, как основы образных поисков в средовом дизайне. Вводились задания на образные ассоциации. «При помощи любых материалов (стружка древесная и металлическая, проволока, бумага, картон, краска, пластилин и т. д.) мы создавали формы, которые в пространственном объемном решении выразили бы заданное им (Ладовским). Например, массивность или, наоборот, воздушность, или полет, или статику... Новым было сочетание абстрактных и тематических заданий» [5, с. 100].

Макетная часть была особенно важна в подготовке будущего дизайнера, потому была выделена в отдельную дисциплину. Курс «Объем» (авторы - А. Бабичев, А. Лавинский, начало 1920-х годов, архитектурный факультет) знакомил студента с моделированием простейших абстрактных, лишенных какой-либо содержательной основы, объемно-пространственных композиций на основе объемных врезок. Позднее формальная абстрактная объемно-пространственная основа должна была быть дополнена по воле дизайнера образным началом.

Курс «Культура материала» (автор - В. Татлин, 1928 год, дерметфак) был изначально посвящен изучению эстетических свойств самих материалов. На первом этапе студенты выполняли абстрактные композиции-скульптуры, включающие различные по фактуре, цвету, плотности, весу, прочности, эластичности и т. д. материалы, позволяющие студенту изучить выразительный подбор материала. Чаще всего «материалы подбирались с таким расчетом, чтобы их фактурные, тактильные свойства взаимно выявляли друг друга, были бы контрастными [5, с. 122]. Объемному макету предшествовала графическая разработка, вычерчивание шаблонов деталей и проект. На втором этапе давалось уже проектное задание на конструирование функционально схожих вещей, но задуманных для разных материалов. Это позволяло студенту изучить материал в связи с органичностью формы вещи. Для современной практики средового дизайна курс интересен выявлением семантики материала в объемной скульптурно-инсталляции, умении увидеть и композиционно выявить художественное в самом обыденном куске стекла, металла или обрывке проволоки.

Современный этап развития училища (с 1945 года) обогатил опыт преподавания, сложившийся в период ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИНа, новыми дисциплинами, соответствующими новым художественно-культурным и производственным требованиям времени, предъявляемым к профессии.



Становление Строгановской школы дизайна пришлось на эпоху господства в мировой архитектуре и дизайне лаконичных, художественно и культурно изолированных идей функционализма, где формообразование получало свое оправдание в функции объекта. Учебная программа, созданная в 60-е годы, в соответствии с идеологией функционально-эргономического дизайна к рубежу тысячелетий перестала отвечать насущной потребности практики. Безмятный, безликий, неавторский дизайн уже не встраивался в систему гуманитарно-ориентированного общества, вспомнившего о традиционных началах творчества, предметности проектной культуры. Одним из путей возврата к традиционной модели проектирования можно считать поиск образного и сценарного моделирования в средовом дизайне.

Среда в отличие от объекта проектирования в пространстве становится коренным отличием современной проектной теории и практики. «Артефакты человеческой деятельности образовали еще один слой среды – вторую природу. Ее художественное освоение именно как среды в отношении к человеку и первой природе составило сквозную задачу искусства и дизайна XX века, заново «открывшего» на рубеже 70-80-х годов «средовой подход» как особую систему ценностей, мироощущения и методологии творчества» [4, с. 47]. Вспомним определение проектной культуры О. Генисаретского, где на первом месте находится экологическая составляющая, в том числе имеющая охранительный эко-культурный гуманитарный подтекст. Именно гуманитарная направленность средового мышления, лежащего в основе средового подхода позволила реализовать весь широчайший спектр плоскостных графических, объемно-пространственных и аудиовизуальных приемов в решении системных объектов, целиком ориентированных на человека во всей широте его эстетико-культурных потребностей. Средовой подход вызвал к жизни новые темы. Традиционные для 60-х, 70-х годов производственные интерьеры, футуропроекты станций жизнеобеспечения (экстремальные среды космоса, подводная среда), городской дизайн новостроек дополнились современным жилым интерьером, реконструкцией исторической городской застройки, театрально-сценографическими концепциями, архитектурно-ландшафтным проектированием, интерьерами клубных пространств.

Широта образного поиска в сфере средового дизайна не могла обойти своим вниманием целый пласт проектных задач, связанных с темой праздника и организацией праздничного пространства. На данном примере можно проследить удивительно прочную и тесную зависимость между темой и изобразительным языком проектной реализации. В материалах издания «Харьковская школа дизайна»,

раскрывая методику комплексного проектирования (куда входила тема предметного оснащения праздника, проходящего в старых районах Харькова), автор отмечает тесную взаимосвязь между сюжетом праздника, включающем традиции народных обрядов Украины, и графическим представлением проекта. Стилевой мотив «украинского модерна», изучавшийся студентами по старым изданиям, в экспедициях в предместьях Харькова, лег в основу графических эскизов с поисками формообразующих основ дизайн-объектов. В рамках подготовительной работы над проектом из бесед со старожилами возникли образно-сюжетные идеи средоформирования, как ярмарочного действия, «праздника души», сопровождаемого народными песнями, танцами и гулянием. Дополнением плоскостных и рельефных декоративных стилизаций украинского модерна стали объемно-пространственные решения объектов городского дизайна. Киоски, павильоны, рекреативные зоны дополнились традиционными транспортными средствами на конной тяге, а одежда обслуживающего персонала (продавцов сувениров, кучеров) – элементами народного костюма [6, с. 50]. Графические эскизы «оживали» только рядом с цветными поисковыми бумажными макетами, позволяющими в полной мере оценить пространственную ситуацию проекта. Экокультурное направление в средовом дизайне зачастую обращается в поиске выразительно-изобразительного языка к традиционным этническим формам и приемам.

Наряду со специфическими графическими и объемно-пространственными приемами и подходами, где задействованы механизмы современного и традиционного проектного сознания, можно выделить устойчивые приемы проектной графики, как метод дизайн-проектирования в Высшей школе. Как и в промышленном дизайне, в средовом - «на этапе формирования проектного замысла доминирующим средством служит **набросок**» [6, с. 59]. Свобода приемов, незавершенность становится стимулом к дальнейшему развитию идеи. Но уже на начальном проектном этапе проектирования сложного системного средового объекта часто возникает потребность в дополнительном материале, а именно в – **фотосессии** на избранную тему. Сумма эскизов, фотоматериалов позволяет студенту подойти к выполнению графической клаузурной работы, направленной на активный поиск образа. Образное начало в данном графическом плоскостном поиске может предстать в ассоциативном предметно-колористическом варианте, с обязательным заострением, часто до парадокса каких-либо характерных черт будущего объекта.

Эскизный этап в разработке средового объекта не может ограничиваться плоскостным представлением. Поиск образа дополняет

объемно-пространственная «клаузура» или **инсталляция**, представляющая собой род некоего арт-объекта, выполненного из неограниченных по текстуре и фактуре материалов. В подобном объемно-пространственном представлении образ выступает наиболее ассоциативно. Клаузура как метод предпроектного анализа и поиска образа возникла на кафедре «Коммуникативного дизайна» (автор – проф. К.А. Кондратьева, МГХПУ им. С.Г. Строганова). От задач плоскостной рекламной графики на средовом дизайне инсталляция стала своего квинтэссенцией объемно-пространственной структуры будущего проекта.

Последующие этапы работы над проектом несколько меняют технику изображения, становясь эскизным представлением будущего проекта. Опираясь на методику сценарного моделирования, будущая среда предстает в **эскизах** с множественных точек зрения, охватывает наиболее значимые, интересные фрагменты среды. Пространство должно быть разыграно с помощью объектов наполнения, цвета, света, а потому эскиз совмещает план – как основу всего проекта, развертки стен, укрупненные фрагменты наиболее значимых и стилеобразующих фрагментов, а также множественные эскизы аксонометрических объемно-пространственных или перспективных видов. Параллельно идет проектирование на материале поисковых макетов. Как правило, графика не может отобразить и уловить все нюансы организации пространства. **Поисковый макет**, чаще из бумаги и картона, в уменьшенном масштабе дает объемно-пространственное представление среды в целом, наглядно проверяет действенность планировочных решений, колорита и т. д.

Необходимо отметить, что на любом этапе работы над будущим проектом в арсенале студента задействованы не просто приемы рисунка, а своеобразный профессиональный проектный язык, обучение которому не прекращается в течение всего периода обучения. Начиная с основ профессиональной графики, с которой студент знакомится в университете на первом курсе на дисциплинах «Спецрисунок» и «Основы композиции», далее ведется обучение макету – как основному инструменту выражения идеи в пространстве и объемном материале – в рамках курса «Макетирование». «Специалисты, для которых рисунок и вообще изображение не является конечным результатом, а лишь средством в творческом процессе достижения конечного результата, например архитекторы и дизайнеры, рассматривают рисунок с позиций его практической целесообразности» [3, с. 128]. В данном случае, целесообразность предполагает условный профессиональный графический и макетный язык, понятный проектировщикам. Это некий сплав станковой изобразительной и чертежной графики, в результате всегда становящийся очень индивидуальным авторским средством выражения образного замысла.

Типология проектной графики на примере методики обучения на кафедрах дизайна в университете получила обобщение в следующих группах изображений, в соответствии с этапами проектирования: «обмеры и зарисовки; конструктивно-поисковая графика (наброски, эскизы, эргономические схемы, рисунки и чертежи, отражающие развитие художественно-конструкторской идеи ...); ортогональное проектирование (изображение предмета с различных точек зрения с показом внутреннего устройства и передачей объемно-пластической и колористической характеристики); наглядные изображения (аксонометрические чертежи и перспективные рисунки), которые выполняются в различной технике в зависимости от объекта и индивидуальной манеры автора и должны дать наглядное представление об изображенном на проекте предмете» [3, с. 129]. Проблема передачи целостного образа в случае средового объекта сталкивается со множеством дополнительных трудностей. Кроме базовых проекционных изображений-чертежей и аксонометрического (или перспективного) вида исчерпывающих для предметного дизайна, средовые пространства клубов, жилых интерьеров или фрагменты сценографии требуют серьезной планировочной структуры, разверток, разрезов, фрагментарных пространств, наиболее ярко раскрывающих образ. Среда всегда живет не только в пространстве, но и во времени. Предмет в этом отношении более константен. Показать сложение и функционирование среды на графической плоскости и в итоговом макете можно лишь на определенный временной момент. Здесь на помощь дизайнеру приходит компьютерная графика.

Современное проектирование невозможно без мультимедийных средств. Передать ощущение среды, наполнить проект переживанием пространства под силу только виртуальному проникновению в саму среду. Метод «образного» проектирования по природе своей креативный, концептуальный, содержательно создающий обилие средовых ситуаций, порождающий все новые конструкции на основе базовых форм, не исчерпывается традиционным плоскостным графическим и макетным представлением. Итогом проекта становится построение **виртуальной средовой модели**. Здесь на помощь приходят новые технологии, электронные версии с их возможностью 3D-тах моделирования, анимации, звукового оформления и т. д. Видео-ряд позволяет передать характер пространства с наибольшей наглядностью, а «облет камеры» позволяет воспринять пространство в динамике, как его воспринимает человек, движущийся в среде интерьера или экстерьера. Звук, сопровождающий видеомодель, дополняет образ среды психоэмоциональными сугубо индивидуальными переживаниями автора.

Средовой подход становится на сегодня универсальным методом, объединившим архитектуру и дизайн, декоративно-прикладное искусство и компьютерное моделирование в единый сплав, «новое» искусство за которым будущее. Подобный синтетизм потребовал усложнения изобразительного языка, увеличения его конвенциональности, расширения средств выражения. Основой подобного многоязычия становится объемно-пространственное мышление, как возможность целостного видения системного объекта, со всем его наполнением. Современные технологии только подтвердили правильность выбранного объемного моделирования, дополнив его трехмерный пространственный параметр временной составляющей.

### **Список литературы:**

1. Генисаретский О. Проектная культура и концептуализм // Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды. Труды ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика». – Вып. 52. – Москва: 1987. – С. 39-53.
2. Лаврентьев А.Н. История дизайна : учеб. пособие / А.Н. Лаврентьев. — М. : Гардарики, 2006. – 303 с.
3. Московская школа дизайна. – М., ВНИИТЭ, 1991. – 181 с.
4. Сидоренко В. Эстетика проектного творчества. – М., ВНИИТЭ, 2007 . – 135 с.
5. Строгановская школа композиции. МГХПУ им. С.Г. Строганова. –Москва, 2005. – 351 с.
6. Харьковская школа дизайна. – М.: ВНИИТЭ, 1992. – 116 с.

## ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ УЧЕБНОГО РИСУНКА В 1860 - 1890-Е ГГ. В СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЕ. К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИОННОСТИ И НОВАТОРСТВЕ

*Горелов Михаил Вячеславович*

*канд. искусствоведения, доцент*

*Московская Государственная художественно-промышленная академия  
им. С.Г. Строганова,  
РФ, г. Москва*

## TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF THE EDUCATIONAL DRAWING IN THE 1860-1890S. AT STROGAN SCHOOL. TO THE QUESTION OF TRADITIONALITY AND INNOVATION

*Michael Gorelov*

*Candidate of Art History*

*Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganova,  
Russian Federation, Moscow*

**Аннотация.** В статье рассматривается серия методов учебного рисунка, присущих Строгановской художественной Школе в последней трети XIX века. Определяется их преемственность и логическая смена в связи с поиском средств художественной выразительности формы русского орнамента как стилеобразующего элемента архитектуры России этого времени. Формулируется идея о морфологическом единстве процесса архитектурного проектирования и рисования, в основе которого находится объемно-пространственное мышление.

**Abstract.** The article deals with the series of drawing training methods, inherent in the Stroganov's art School in the last third of the 19th century. Their continuity and logical changes are determined in connection with the search for means of Russian ornament artistic expression as a style-forming element of Russian architecture of this time. The idea of morphological unity of the architectural design and drawing process has been formulated, which is based on three-dimensional thinking.

**Ключевые слова:** орнамент; натурный метод; изобретательский метод; объемно-пространственный метод.

**Keywords:** ornament; full-scale method; inventive approach; three-dimensional method.

Последняя четверть XIX века в истории Строгановской Рисовальной школы – достаточно знаменательный период в контексте освоения новых учебных программ, методов преподавания различных предметов. К преподаванию профилирующих дисциплин приглашались педагоги, работавшие на производстве. Организовывались и проводились художественно-промышленные конкурсы, что в целом способствовало наиболее тесной взаимосвязи процесса обучения и дальнейшей профессиональной деятельности выпускников учебного заведения.

Между тем, в 1880-е произошел отрыв задач преподавания от производственного процесса, и, как следствие, кризис распространился на учебную дисциплину "рисунок", когда основным методом стал строго "академический". Собственно, это рисунок природы в худшем его понимании - просто перерисовка видимого, без осмысления и анализа изображаемой формы. Забвению была предана мысль о рисунке, как о способе мыслительного процесса.

Борьба этих методов в художественно-промышленных школах России шла на протяжении всего XX века, отголоски ее встречаются до сих пор, нанося вред учебному процессу, поэтому особенность понимания дифференциации сугубо академических и, в противоположность им, аналитическо-композиционных, конструктивных методов преподавания рисунка, является важной для системы подготовки дизайнеров, архитекторов и художников декоративно-прикладного искусства.

С рубежа 1860-го вплоть до 1880-го года в училище сохранялись два *традиционных подхода к рисованию* - *копировальный и натурный*. Разница с предыдущим периодом, т. е. середины XIX века, заключалась в том, что копировальный подход постепенно утрачивал актуальность, уступая место натурному. Причины этой тенденции были следующие: во-первых, традиции ремесленного производства, основанные на работе с образца (шаблона), утратили значимость. Необходимым становилось создание новых моделей, учитывавших растущие эстетические потребности общества. В свою очередь, логичная замена этих моделей на вновь проектируемые и создаваемые обеспечивала потребительский рынок широким спектром конкурентоспособных товаров. Это были модели для массового промышленного производства – *орнамент* для тканей, обоев; мебель; посуда из фарфора и фаянса и т. п. Во-вторых, действовали новые просветительские установки, ориентировавшие организаторов училища на подготовку энциклопедически образованного и творчески активного художника прикладного искусства. В-третьих, обозначилась социально-политическая проблема – отсутствие национального стиля в промышленных изделиях и подражание западной моде. Учебно-иллюстративные материалы, приобретаемые училищем

за границей и служившие объектом копирования, только усугубляли сложившуюся ситуацию. В этой связи актуальной становилась проблема культурной самобытности русской художественной промышленности, поскольку очевидным было отсутствие отечественных образцов.

В классах, дающих специальность, выдвигалось на первое место сочинение рисунков, то есть первостепенным стало развитие творческого начала, что требовалось отечественной промышленности, желающей иметь не только рисовальщиков-копиистов, но и собственных рисовальщиков-проектировщиков, подготовленных не хуже иностранцев и способных полностью заменить их на производстве.

Срок обучения длился 5 лет. В первые 3 года преподавалось так называемое «академическое» рисование или как его официально называли «общее». В программу входили натурные зарисовки цветов, пейзажей, плодов. Указанные объекты копировались с таблиц. Копированию подлежали рисунки голов человека и отдельных частей тела. На основе полученных в начальный период обучения навыков в рисунке, в последние два года учащиеся изобретали композиции, которые использовались в разрядах «рисовальном» и «орнаментальном». В первом разряде специализировались на изготовлении рисунков по ткацкой и набивной частям. Во втором специализация шла по сочинению орнаментов для слесарного, мебельного, лепного, бронзового ремесел, фарфорово-фаянсовой промышленности и литографии. «Общего» рисования в последние два года обучения не было. Объяснялось это тем, что его функции взяло на себя так называемое «специальное» рисование, преподававшееся с первого по последний год обучения. Оно заключалось в том, что учащиеся зарисовывали с натуры или с книг различные предметы древности, образцы древнерусских орнаментов, концовки и заглавные буквы из славянских рукописей, находившихся в различных хранилищах Москвы, Петербурга и других городов. На основе рисунков делались различные композиции для широкого ряда отраслей художественной промышленности [2, с. 34]. Например, экспертную комиссию по Мануфактурной выставке 1865 года привлекли «оригинальные рисунки учеников, специально приготовленные для ткацкого и набивного дела, многие из них уже приведены в исполнение на станках Строгановского училища» [3, с. 63].

К 80-м годам XIX века копировальный подход постепенно ушел в историю, уступив место новаторскому – *натурно-изобретательскому*. Это было обусловлено 2 причинами:

*1. Новые производственные технологии диктовали более глубокое изучение различных рисовальных техник и приемов, приспособленных к производству. Эти техники обрабатывались на натуральных зарисовках.*



На этой основе становилось возможным изобретать собственные рисунки-проекты. Копировальный подход предназначался сначала для обучения элементарной грамоте рисования, (сыграв положительную роль), но с течением времени он стал базой только для механистического воспроизведения уже существующих рисунков, отвергая проектирование как идею сочинения новых композиций.

2. С рубежа 1860-х годов училище обратилось к изучению истоков русского орнамента как основного стилеобразующего элемента архитектуры последней трети XIX века. Для этой цели был введен в программу новый предмет – «специальное рисование». Основной его задачей становилось изучение и сочинение орнаментов для ряда специализаций училища. При этом само изучение вовсе не означало слепого подражания уже существующему орнаменту, поскольку исходный образец служил наглядной базой при освоении композиционных приемов, необходимых для последующей творческой работы.

В первое пятилетие 1880-х гг. училище вступило в полосу кризиса. Новый ректор, назначенный и поддерживаемый правительством, пропагандировал изжившие себя идеи классицизма, предпочитая образцы античной классики или итальянского Ренессанса.

Российский искусствовед и критик того времени, В.В. Стасов отмечал, что каждого учащегося долгое время держали «на всяческих мертвых и условных формах и как можно тщательнее отдаляли его от форм действительности». Вред академического метода Стасов видел в том, что система «учит верить, что все, рассеянное вокруг нас, ничтожество и мизерность, нечто второстепенное... ложь и неправда, а настоящее и истинное – это те гипсовые белые люди, которые завещаны нам старинными народами, когда-то жившими, давно и далеко...» [3, с. 95].

Стасов справедливо требовал внимания и уважения к действительности, отвергая ложное «украшательство» природы, насаждаемое Академией Художеств.

Русская общественность 1880-х гг. осознавала крах академической направленности образования. В одной из статей 1887 г. говорилось: «Новый директор начал с того, что озаботился придать преподаванию в училище характер академического... Он потребовал устройства класса гипсовых фигур, даже натурального, по образцу Академии Художеств. Будучи сам скульптором, он завел мастерскую для моделирования, устроил скульптурный класс, снимая формы с живого тела и т. д. Этим он окончательно оторвал Строгановское училище от тех основ, которые для него закладывались. Мало того, он создал среди учащихся такие настроения, что молодежь ... стала относиться к прямой цели заведения не только с равнодушием, но и с презрением» [3, с. 96].

Отказ от сложившихся традиций привел к снижению профессионального уровня выпускников училища. Упадок художественной деятельности училища стал очевидным на Всероссийской Художественно-промышленной выставке 1882 г. в Москве. Техника выполнения работ в училище стала ниже того высокого уровня, который был ранее. Содержание выставленных экспонатов не отвечало требованиям времени. Показательно, что после золотых и серебряных медалей, полученных строгановцами прежде, на этой выставке им была присуждена лишь бронзовая медаль.

В преподавании рисунка основной упор делался на рисовании копий античных фигур с натуры, копировании академических образцов (голова, гипсовая розетка). По отзывам современников, задачи подобного рисования были не ясны. Коллектив педагогов во главе с академиком Васильевым пытался отстаивать прежние традиции, так как система академического рисования шла вразрез с требованиями времени. Стремительно растущая русская промышленность требовала собственных художников-прикладников, а пока в силу необходимости продолжала черпать образцы из зарубежных источников. Было ясно, что для преодоления кризиса в системе образования училища необходимо вернуться к прежней творческой системе обучения.

Два последующих десятилетия XIX в. и первое десятилетие XX в. были отмечены сложением и развитием в России стиля модерн. В начале этого периода директором училища был назначен Ф.Ф. Львов, которому предстояло изменить систему преподавания. Прежде всего, вернулись к изучению орнамента как первооснове прикладного искусства. Львов видоизменил методы преподавания рисунка, стараясь приблизить учащихся к изучению реальных вещей, а не только к копированию оригиналов. Он пригласил новых преподавателей, в том числе архитекторов и заложил основу будущей органической связи Строгановского училища с ведущими архитектурными мастерскими. О системе, складывающейся в преподавании академического рисунка, можно судить по воспоминаниям профессора Н. Н. Соболева, учившегося в Строгановском училище в 1888-1893 гг. «Начинали мы с фигурного отделения, рисовали с гипсовых моделей, а также с проволочных каркасов...» [3, с. 101]. Это было отдельное задание, способствовавшее развитию понимания трехмерности в визуальном воплощении – в каркасе. Как правило, рисуящему постоянно приходится домысливать пространственные связи непосредственно в процессе работы. Здесь проволочный каркас служил «катализатором» объемного мышления. Инициатива данного задания исходила от архитекторов, приглашенных Львовым. Сказалась специфика работы архитектора: для того, чтобы спроектировать здание,

необходимо насквозь прорисовать систему интерьеров. Бесспорно, данное нововведение было прогрессивным методом. Эта методика, будучи переосмысленной в программе ВХУТЕМАСа в 1920-е гг., явилась профессиональной основой развития пространственного мышления дизайнера [1, с. 147].

Вернемся к описанию системы преподавания рисунка. «Во втором отделении, где преподавал старейший педагог училища С. Ф. Щеголев, изучался *определенный ассортимент орнамента*, очень крупного размера, а также вазы. Весь год обучения заключался в том, что мы воспроизводили контуры и шли от простого к сложному. На втором году осваивали объемные вещи – крупный горельеф и крупные вазы с натуры. Когда нарисованы были контуры, на втором этапе 2-го года – мы переходили к работе на более толстой бумаге и начинали прокладывать тени планами, довольно резко отличающимися друг от друга, тушевальным карандашом. На третьем этапе – тушевали тушью, но тоже планами. Эта система обучения должна была помочь нам, если приходилось потом работать в литографии или на мануфактурной фабрике, где рисунок раскладывали на камни и валы» [3, с. 102].

Таким образом, связь «рисунок ® проект» стала одной из самых устойчивых традиций училища.

В дальнейшем, на следующих курсах обучали постепенному овладению техникой рисунка карандашом, разведенной тушью, кистью, акварелью. По словам профессора П. П. Пашкова, окончившего училище в 1890-м г., рисование преподавали академик Васильев и К.Т. Манков – главный художник фарфоровой фабрики Гарднера. Манков, будучи практиком, предложил для достижения пространственной глубины использовать в обучении следующий прием: «...его цветы получались более легкими, хотя он рисовал их планами, помогая разделить цветовые оттенки, иногда довольно резко кладя грань между ними» [3, с. 102].

По словам профессора Н. Н. Соболева, учившегося у Манкова в 1890-е гг., «... передний план резко затемнялся; на дальнем плане, в контраст переднему, резко обозначались рефлексы» [3, с. 102]. Этот прием, будучи доработанным и переосмысленным во ВХУТЕМАСе, использовался в рисунках студентов 1970-х– 80-х гг. Впоследствии это стало "классикой", которую можно нередко встретить и в нынешних студенческих работах.

Усиленное внимание к художественной промышленности привело в 1890-е гг. к тому, что на занятия орнаментом отводилось больше учебного времени. Занятия вел А. В. Вишнеvский, выпускник Строгановского училища, совмещавший преподавательскую деятельность и работу

художника-полиграфиста. Его рисунки сохранились в календаре «Царь-Колокол» за 1892 г. (титульный лист, все заставки, а также многочисленные иллюстрации – бытовые народные сценки). Кроме него, рисование орнаментов (итальянский – цветы с условной расцветкой) преподавали И.В. Гусаров и И.В. Басков. Орнамент использовался для проектирования обоев, декоративных тканей, стенной росписи.

Рисунок с гипсовых моделей вел Ф.И. Оленев – «ученый рисовальщик», работавший на московских фабриках Хлебникова и Овчинникова, где широко применялся рельефный орнамент на церковной утвари и других золотых и серебряных изделиях. В «головном классе» в течение долгих лет рисунок преподавал профессор П.А. Десятов, после него – В.Д. Сухов. Обучение заканчивалось изучением фигуры человека, хотя и в меньшем объеме по сравнению с художественными учебными заведениями академического профиля. Но все же и в Строгановском училище этому разделу учебного рисунка отводилось значительное количество часов, и выпускники имели в этой области достаточные знания. По словам Н.Н. Соболева, требовалось, чтобы, в первую очередь, было отображено все общее, а если несущественные детали мешали восприятию большой формы, их необходимо было убрать [3, с. 104]. С каждым годом увеличивалось количество учебных часов на рисование с живой природы. К числу новых методов изучения живой природы относится введение летних альбомов с особым печатным «Наставлением», изданным в 1892 г. Альбомы бесплатно раздавали каждому учащемуся старших классов. За летний период требовалось заполнить все 40 листов альбома. «Каждый учащийся обязан был рисовать самостоятельно. Он должен соблюдать 3 условия: рисовать с природы; рисовать добросовестно, здраво и осмысленно применяя знания, полученные в училище; весь альбом должен быть зарисован, ни один листок не может быть вырван или заменен» [3, с. 120].

«Зарисовывать следовало: цветы и растения; вещи художественные – золотые деревянные, железные и др., – но непременно оригинальные по форме или по украшающему их орнаменту. Предлагалось рисовать также детали ландшафтов, не задаваясь целью исполнить картину. Желательно, чтобы внимание рисовальщика сосредоточивалось на рисовании цветов и орнаментов для составления в будущем на их основе собственных творческих композиций» [3, с. 120].

По окончании летней практики устраивали просмотр альбомов, за работу ставилась оценка. Поскольку все более отчетливо просматривалась ориентация училища на промышленность, то рисование в летний период становилось необходимым шагом к обучению стилизации цветов и орнаментов. Первым звеном в этом направлении

являлась зарисовка объекта, затем следовал точный рисунок с цветовой характеристикой. На третьем этапе графически обобщалась форма объекта, которая могла служить исходной базой для проектирования нового орнамента или узора. Так создавался практический фундамент для «орнаментального дизайна», получившего в конце XIX – начале XX веков мощное воплощение в художественной промышленности и архитектуре.

Период 1885-1895 гг. характеризовался тем, что в преподавании рисунка обозначился новый подход – *изобретательский*. Если в функцию «общего» рисования ранее входило изучение природы и, собственно, сочинение рисунков осуществлялось в учебные часы, выделенные на «техническое» рисование (проектирование), то теперь предлагалось делать эскизы по представлению на уроках по рисунку. Это осуществлялось при изучении проволочной модели человека – каркаса. Данное нововведение объясняется тем, что к преподаванию в училище был привлечен ряд видных архитекторов конца XIX века – Ф.О. Шехтель, С.У. Соловьев и др. [4]. Благодаря их усилиям была заложена основа связи Строгановского училища с архитектурным проектированием. С этого периода начиналось целенаправленное обучение основам *объемно-пространственного мышления*.

### Список литературы:

1. Ладнов П. Рисование с проволочных моделей геометрических фигур и тел. – Одесса, 1890.
2. Любомирова Е.Е. О художественно-промышленном образовании в России второй половины 19-го века // Техническая эстетика. – М., 1976. – № 12.
3. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища 1825-1918 годы. – М.: Русское слово, 2002. – 95 с.
4. Строгановское Центральное Училище Технического Рисования в Москве // Искусство и художественная промышленность. – М., 1898. – № 4.

## ПРОБЛЕМА СТАНОВЛЕНИЯ УНИВЕРСАЛЬНОСТИ РИСОВАНИЯ И ПРОСТРАНСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ В СИСТЕМЕ ПРЕПОДАВАНИЯ РИСУНКА НА РУБЕЖЕ XIX-XX В.

*Горелов Михаил Вячеславович*

*канд. искусствоведения, доцент*

*Московская Государственная художественно-промышленная академия  
им. С.Г. Строганова,  
РФ, г. Москва*

## THE PROBLEM OF FORMING DIVERSITY OF DRAWING AND SPACIOUS THINKING IN THE SYSTEM OF TEACHING A DRAWING AT THE TURN OF THE XIX-XX CENTURY

*Michael Gorelov*

*Candidate of Art History*

*Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganova,  
Russian Federation, Moscow*

**Аннотация.** Актуальность данной статьи обусловлена самим значением универсальности графического образования как образа мышления в контексте художественно-промышленного обучения. В этой связи особо подчеркивается мысль о том, что выпускник Строгановской Школы должен был быть способен работать в любой области художественной промышленности. Дается характеристика программ и новаторских методов преподавания рисунка на новом историческом витке развития Строгановской Школы.

**Abstract.** The relevance of this article is due to the importance of graphic education universality as a way of thinking in the context of artistic and industrial education. In this regard, emphasized the idea that a graduate of the Stroganov's School had to be able to work in any field of art industry. It is given the characteristic of programs and innovative methods of teaching drawing on a new historical round of Stroganov's School development.

**Ключевые слова:** декоративный метод; рисование формы; универсальный специалист.

**Keywords:** decorative method; drawing shapes; versatile specialist.

В настоящее время в сфере высшего художественно-промышленного образования России ведется много дискуссий по проблемам воспитания художника-дизайнера, архитектора, художника прикладного искусства в сфере его подготовки и дальнейшей профессиональной работы в области рисунка. В этом контексте обсуждаются и разрабатываются программы по рисунку в вузах художественно-промышленного профиля, проводятся научные конференции, высказываются различные мнения, публикуются статьи и доклады. В этой связи интересной практической составляющей является тема "графической универсальности" будущих специалистов. Уметь реализовывать свои идеи в различных техниках графики, уметь мыслить, воплощать свой креатив в своем индивидуальном стиле – это основа мастерства художника. Для понимания того, как исторически в российской художественно-промышленной школе складывался базис универсального специалиста, следует обратиться к характеру программ преподавания дисциплины "рисунок" нашего старейшего учебного заведения – Строгановской рисовальной Школы в период 1895-1905 гг..

Рубеж XIX-XX века в истории развития Строгановской Рисовальной школы ознаменовался рядом методических новаторских подходов, методик преподавания, которые совершенно преобразовали казалось бы, канонические характерные методы ведения академических дисциплин, одной из которых являлся рисунок. Во-первых, увеличилось количество часов на рисование по представлению и по памяти. Это было не свойственно училищу, поскольку оно до рассматриваемого периода ориентировалось более на проектные дисциплины. Во-вторых, обязательным для всех специализаций стало обучение владению пятью техниками рисования – карандашом, пером, тушью, акварелью и гуашью. Ежегодно проводились экзамены по каждой из этих видов техник.

Объяснялось это тем обстоятельством, что в то время у руководства учебного заведения возникла идея воспитать *разностороннего* специалиста прикладного искусства, что, в свою очередь, вызвало необходимость пересмотреть подход к учебным программам, особо определить границы в обучении общему и специальному рисунку. Выглядело это следующим образом. В процессе обучения будущий специалист знакомился со всеми видами ремесел. Это был первый период, составлявший 5 лет. По истечении данного срока обучения учащийся должен был выбрать специализацию, которой он посвящал оставшиеся 3 года. В начальный период, изучая разные техники рисунка, студенты воплощали их в соответствующих технологических производственных процессах. Это касалось техники нанесения штриха, работы с пятном, с линией, композиционной грамоты построения

изображения вообще. Поэтому становится очевидным, что в последние 3 года обучения, когда переходили к работе с живой натурой, учащиеся использовали в рисовании навыки, полученные на первом этапе обучения. Как отмечалось в отчете училища за 1913-1916 учебные годы "... академическое рисование является как бы завершением тех методов преподавания рисования, которые осуществлялись в младших классах" [1].

Повысились требования к абитуриентам, поступавшим в Строгановское училище. Раньше учащиеся принимались без навыков в рисовании, требовались только некоторые знания по общеобразовательным предметам.

С 1898 г. желающие поступить в 1 класс должны были сдать экзамен «по рисованию геометрических тел, с наложением главных теней и света, а также простых ваз с тушевкой» [4, с. 134]. Особое внимание, которое на вступительном экзамене обращалось именно на данное задание, объяснялось тем, что по его результатам предполагалось выявить слушателей, обладавших способностью к основам объемно-пространственного мышления как к базовому фундаменту проектного, креативного мышления. Не прошедшие по конкурсу отсеивались; в младшее отделение 1 класса зачислялось по результатам вступительных испытаний, как правило, 50 человек, а в старшее – не более 30. В младшем отделении занятия по рисунку вел Н.В. Заикин, а в старшем – И.И. Козлов, оба выпускники Строгановского училища, работавшие в нем с 1888 г.

В связи с влиянием импрессионизма, искусства модерна в живописи и архитектуре, на смену широко распространенному в то время во всех художественных академиях России натуралистическому методу изображений, в Строгановской Школе пришел *декоративный метод*, который требовал от учащегося обобщенной подачи видимого. Вместо иллюзорности, известной условности, в учебную программу с осени 1898 г. вводился предмет «стилизация цветов». Преподавали его М.А. Врубель, Н.С. Курдюков и П.П. Пашков. На занятиях студентам предлагалось на основе исходного материала (букет цветов: астры, хризантемы, гиацинты и проч.) создать сначала обобщенное изображение цветка с характерными пластическими и цветовыми свойствами. Затем это изображение становилось своеобразным модулем проектирования, который многократно повторялся, уменьшаясь или увеличиваясь в масштабе. Таким образом создавался орнамент. Поскольку одновременно студенты изучали стили, то и проектируемые орнаменты выполнялись в разных стилевых интерпретациях. Учащихся не ограничивали в выборе техник. Материалы для выполнения графических композиций были следующие: уголь, карандаш, тушь, перо, акварель.



Следует отметить, что графические приемы и навыки, полученные учащимися на уроках по стилизации, нашли широкое применение на занятиях по «академическому» рисунку. Этот факт особенно важен, ибо междисциплинарные связи, практиковавшиеся в Строгановской Школе с момента основания, взаимодополняли друг друга и определяли основные направления в учебной программе. Всё это в совокупности повышало профессиональный уровень выпускников.

«Академическое» рисование в этот период вели С.В. Иванов, К.К. Первухин и Д.А. Щербиновский. Суть метода Иванова заключалась в умелом сочетании конкретного содержания работы с условными художественно-техническими приемами. Начав в 1899 г. преподавание рисунка, он с первых же шагов столкнулся с недостатками прежних методик: с бездумным копированием образцов, рисованием «штрихом» и т. п. С. В. Иванов предложил делать наброски и короткие рисунки с живой натуры (фигура человека). Впоследствии он стал практиковать наброски с двигающейся фигуры для изучения динамики движения, умения свободно использовать широкий спектр материалов. Причиной этому послужило зарождение мультипликации в Западной Европе. Вообще новые приемы изучения натуры, требования динамики, быстрой фиксации впечатления, все это – проявления в его методах преподавания тенденций импрессионизма и развития искусства фотографии.

Ещё один метод Иванова – «работа на воздухе», передача активности (пассивности) игры света и тени на предмете. Для этой цели использовались, например, наброски движущегося конного экипажа [5, с. 145].

Помимо наблюдательности и умения отображать в движущейся натуре линии, которые подчеркивают движение, создавая тем самым динамическое изображение, и пропускать те линии, что тормозят, этот метод имел большое практическое, профессиональное назначение. Например, в полиграфии для того, чтобы нарисовать иллюстрацию, необходимо сделать массу эскизов и, как следствие, найти наиболее выгодное и эффектное графическое решение, что нашло выражение в журнальных иллюстрациях начала XX века [3, с. 83].

На рубеже XIX-XX вв., по словам архитектора Ноаковского, в училище и на выставках-конкурсах обсуждались, проводились в жизнь новые приемы преподавания – рисование контурами с полным отказом от лепки формы штрихом. Акцент смещался на передачу динамики движения модели. С.И. Иванов был ярким сторонником этих идей. Стало классическим его изречение: "...в художественном училище иногда надо уметь и не учить" [2, с. 103].

Как это осуществлялось им на практике, рассказывает В.С. Кондратьев, учившийся с 1898 по 1905 гг.: «Он, поставив натуру, никогда ничего не говорил о том, как, с чего начинать, как ставить фигуру, на какие точки обратить особое внимание, предоставляя ученику самому добиваться всего. И только в процессе работы, когда рисунок подходил к концу, он делал указания: «поработайте еще над этим местом» или «поработайте над всей фигурой». Вот и опять ищешь, проверяешь, исправляешь. Через урок, два, подойдет преподаватель и ничего не скажет, и думаешь: «Значит, добился, стало лучше» [5, с. 147].

Такой метод приучал учащихся работать самостоятельно, настойчиво добиваться положительных результатов, выявлять свои сильные и слабые стороны. Только надо иметь в виду, что применялся этот метод на старших курсах и свидетельствовал о том, что к заключительному этапу обучения учащиеся подходили с солидным багажом знаний.

Художники К.К. Первухин и Д.А. Щербиновский в методике преподавания рисунка придерживались противоположных взглядов. По воспоминаниям В.С. Воронова, учившегося в Строгановском училище с 1899 по 1906 год и Н.Г. Тихонова, Первухин не одобрял механистическое, необдуманное рисование, то есть как бы "срисовывание" природы, приводящее к шаблонному мышлению. Педагог старался развить у студентов образное восприятие, интуицию, наблюдательность, качества, необходимые в работе проектировщика. Для достижения своей цели он нередко использовал нестандартные приемы преподавания, например, рисование формы на ощупь, по представлению. Подобный способ построения формы сознанием фиксировал мышление рисующего на конструкцию формы, на умение соотносить друг к другу основные массы. Положительная особенность этого метода заключалась в том, что если рисующий ошибался в построении формы вещи, то всегда мог сравнить рисунок с оригиналом и проанализировать алгоритм построения основных объемов формы [5, с. 149].

У Щербиновского основополагающим был «академический» метод. Он выступал против случайности и приблизительности в рисунке. Для достижения точности он использовал, например, «отвес», то есть нить с грузом. С одной стороны, данное нововведение приучало к пристальному изучению природы, поскольку создавалась сетка из скоординированных характерных точек. Но с другой стороны, студенты переставали видеть природу свободным взглядом, в рисунках исчезла творческая неподражаемость, все работы становились похожими одна на другую. Щербиновский преподавал в Строгановском училище вплоть до реорганизации в 1918 г. и после – во ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИНе.

По словам М.П. Гортынской, учившейся у Щербиновского, рисунки стали напоминать сложную конструктивную систему [5, с. 150]. Следует отметить, что задачей данного метода являлось точное построение фигуры и анализ конструкции, в то время как композиционно-структурный анализ отсутствовал.

Первухин и Иванов являлись противниками этой системы преподавания, справедливо полагая, что студентам следует развивать профессиональное зрительное восприятие и мышление.

Другой авторитетный педагог училища, скульптор и график Н.А. Андреев, утверждал, что для учебного заведения художественно-промышленного профиля данный метод мог быть временным приемом в обучении и использоваться на начальной стадии рисования, когда ученик постигает «азы». Тем не менее, по словам В.С. Воронова, уровень мастерства рисующих повысился [5, с. 152]. А из этого следует, что подобного рода приемы преподавания имеют право на существование и должны быть использованы, если учащиеся не обладают достаточно высоким уровнем графической подготовки.

Иванов, Первухин, Щербиновский, представлявшие реалистические традиции русской школы рисунка, настоятельно требовали от учеников серьезного изучения натуры, точности в передаче пропорций, линий, умения работать над внутренним содержанием изображаемых форм. Каждый по-своему. Но цель – воспитать универсального специалиста, способного работать в целом спектре графических техник ими была выполнена. Методы и приемы, используемые ими в процессе работы над рисунком, легли в основу последующих методик по учебному рисунку не только в Строгановской Школе, но и в ряде других художественно-промышленных вузов [4]. В частности, прием с «отвесом» или так называемой «модульной сеткой», когда изображение проверяется по горизонтали и вертикали, используется и в наши дни [6, с. 36].

Ориентация Строгановского училища на подготовку универсального специалиста высокого уровня обусловила обучение владению пятью техниками рисования – карандашом, тушью, пером, акварелью и гуашью. Таким образом, выпускник Строгановской Школы был способен работать в любой области художественной промышленности. Все навыки, получаемые студентами в рисовании отрабатывались ими на практике – на фабриках, мануфактурах, в полиграфических издательствах.

**Список литературы:**

1. Строгановское Центральное Училище Технического Рисования в Москве // Искусство и художественная промышленность. – М., 1898. – № 4.
2. Земцов С.М. Станислав Ноаковский. – М., 1980.
3. Сидоров А. Русская графика начала 20-го века. – М., 1969.
4. Чиварди Д. Рисунок, пейзаж: методы, техника, композиция. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002.
5. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища 1825 - 1918 годы. – М.: Русское слово, 2002.
6. Шембель А.Ф. Основы рисунка. – М.: Высш. шк., 1994.

## 1.2. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

### МЕСТО АКАДЕМИЧЕСКОГО РИСУНКА В ПРОМЫШЛЕННОМ ДИЗАЙНЕ

**Зенченко Артем Владимирович**

*преподаватель*

*Московская Государственная художественно-промышленная академия  
им. С.Г. Строганова (МГХПА им. С.Г. Строганова),  
РФ, г. Москва*

**Безин Александр Владимирович**

*преподаватель,*

*соискатель аспирантуры кафедры промышленный дизайн,  
Московская Государственная художественно-промышленная академия  
им. С.Г. Строганова, (МГХПА им. С.Г. Строганова),  
РФ, г. Москва*

**Бабий Денис Юрьевич**

*преподаватель*

*Московская Государственная художественно-промышленная академия  
им. С.Г. Строганова, (МГХПА им. С.Г. Строганова),  
РФ, г. Москва*

### PLACE OF ACADEMIC DRAWING IN INDUSTRIAL DESIGN

**Artem Zenchenko**

*lecturer*

*Department of Academic Drawing, Moscow State Art and Industry Academy  
named after S.G. Stroganov (MGHPA named after S.G. Stroganov),  
Russian Federation, Moscow*

**Alexander Bezin**

*lecturer of the department Academic drawing,*

*post-graduate student of the department of industrial design,  
Moscow State Art and Industry Academy by S.G. Stroganov,  
(Moscow State Art Academy named after S.G. Stroganov),  
Russian Federation, Moscow*

## **Denis Babiy**

*lecturer of the department Academic drawing MGHPA them. S.G. Stroganova  
Moscow State Art and Industry Academy by S.G. Stroganov,  
(Moscow State Art Academy named after S.G. Stroganov),  
Russian Federation, Moscow*

**Аннотация.** Статья посвящена поиску ответа на вопрос о том, какое место занимает академический рисунок в промышленном дизайне. В ней рассматривается значение академического рисунка в проектировании промышленных изделий, уделено внимание решению практических и эстетических задач художественного проектирования на этапе создания образа и его дальнейшей визуализации, а также значение наличия комплекса рисовальных навыков в процессе создания промышленного изделия.

В статье также затрагиваются исторические аспекты возникновения, развития и формирования взаимосвязи академического рисунка и индустриального дизайна как сфер творческой деятельности.

**Abstract.** The article is dedicated to finding the answer to the question of what place academic drawing occupies in industrial design. It considers the importance of academic drawing in the design of industrial products, focuses on solving the practical and aesthetic problems of artistic design at the stage of creating an image and its further visualization, as well as the importance of having a set of drawing skills in the process of creating an industrial product.

The article also touches on the historical aspects of the emergence, development and formation of the relationship of academic drawing and industrial design as spheres of creative activity.

**Ключевые слова:** академический рисунок; промышленный дизайн; специалист промышленного дизайна; умения и навыки дизайнера; творческий процесс; эстетическая задача; визуализация; объемно-пространственное мышление.

**Keywords:** academic drawing; industrial design; industrial design specialist; designer skills; creative process; aesthetic task; visualization; spatial and spatial thinking.

Значение академического рисунка в подготовке специалиста промышленного дизайна трудно переоценить. На наш взгляд, это основополагающее условие и один из ключевых инструментов развития современного дизайнера, который должен обладать целым комплексом профессиональных умений, навыков и способностей. Среди них навык быстрого рисования и выполнение набросков, то есть умение быстро

передать художественными средствами основную характеристику изображаемого объекта, быстро фиксировать идею. Для дизайнера важно определение и отображение в рисунке пропорций, умение генерировать пластику в пространстве и видеть логику соподчинения частей в составе единой формы. Важно также обладать развитым объемно-пространственным мышлением, умением рисовать любые сложносоставные объекты, понимать различные виды перспектив, иметь последовательное, логическое и творческое мышление.

На формирование и совершенствование вышеперечисленных умений, навыков и способностей существенно влияет освоение будущим дизайнером академического рисунка, владение навыками его создания. Академический рисунок по сути своей является качественным и количественным показателем развития вышеперечисленных умений, необходимых дизайнеру.

С уверенностью можно сказать, что владение академическим рисунком формирует предпосылки для успешной профессиональной деятельности дизайнера.

Становление взаимосвязи академического рисунка и индустриального дизайна происходило в историческом контексте постепенно.

Прежде чем начать разговор о значении академического рисунка в процессе обучения промышленному дизайну, следует разобраться, как появилось понятие академизма в изобразительном искусстве и в чем его суть.

Академизм (франц. *academisme*) как направление, сложившееся в художественных академиях XVI-XIX вв. и основанное на догматическом следовании внешним формам классического искусства, характеризует рассуждение о форме искусства древнего античного мира. Обучение академическому рисунку всегда основывалось на изучении образцов классической античности.

Почему же именно античная культура легла в основу академизма, в том числе и в рисунке? Это объясняется уровнем развития Древней Греции и степенью ее влияния на всю мировую историю, что придает культуре античности исключительный характер. В античном мире достигли расцвета все сферы жизни человека: образование, наука, литература, искусство, а в центре творчества греческих авторов всегда был человек, его физическая и духовная жизнь.

Изобразительное искусство занимало важное место в античном мире. Своего рода картинные галереи для показа и хранения произведений с постоянно функционирующими выставками были построены уже в Древней Греции [7, с. 103]. Большинство произведений создавались для украшения улиц, площадей и храмов и были доступны для всех граждан государства.

Синонимом понятия классики в изобразительном искусстве греко-римская античность становится во второй половине XVIII — начале XIX в., когда период интереса к ней выходит за рамки узкого круга любителей старины и становится всеобъемлющим. Одновременно с этим изучение античности приобретает академические формы и становится основой всего университетского и отчасти школьного образования.

Об этом размышляет Гегель: «...античное искусство...такое общественное состояние, при котором цели и ценности коллектива находятся в равновесии с целями и ценностями личности, трактуется в истории культуры как классическое» [9, с. 34]. Классический от лат. *Classicus* – «первоклассный», «образцовый» [11, с.183]. Шедевры классической античности обладают динамикой и внутренним содержанием, они являются идеальными образцами для воспитания чувства гармонии и пропорций.

Именно античные авторы раскрыли такую эстетическую категорию как «калокагатия» (др. греч. «красивый и добрый»), единство прекрасного и нравственного. Ими были разработаны идеальные формы и пропорции головы и фигуры человека, которые использовались для обучения будущих художников и скульпторов. Созданные в Древней Греции образцы произведений искусства и в настоящее время представляют собой идеальные методические материалы (например, «Дорифор» Поликлета является воплощением классического канона мужской красоты и пропорциональности).

Рисование в изобразительном искусстве является структурной основой всей графической, живописной, скульптурной и архитектурной формы [3, с. 190]. Лишь обладая грамотным рисунком, художник-живописец создаст убедительное полотно, а скульптор – фигуру.

Чтобы оставаться в рамках академизма, быть достоверным и убедительным, художник должен владеть законами академического рисунка как универсальным базовым знанием.

Разобравшись с академизмом в изобразительном искусстве, перейдем к поиску ответа на вопрос: что такое промышленный дизайн и каковы его особенности?

Термин «дизайн» появился в нашей стране сравнительно недавно. В советский период проектирование вещей называлось «художественным конструированием», которое можно назвать особой наукой. Дизайн – это различные виды проектировочной деятельности, имеющей целью формирование эстетических и функциональных качеств предметной среды. В узком смысле это означает проектирование промышленных изделий, обладающих эстетическими свойствами [6].



Чтобы ответить на вопрос о значении рисунка для художественного конструирования, то есть дизайна, необходимо разобраться в истоках возникновения промышленного дизайна и понять, какие процессы проходят внутри этой творческой деятельности.

С развитием индустриализации и активным внедрением в быт человека предметов промышленного производства все больше возрастала необходимость наделять продукцию эстетической составляющей. В связи с этим в процессе проектирования вещей все чаще стали принимать участие художники, поскольку именно они всегда считались носителями категории прекрасного, обладали представлениями о совершенстве и благе.

Свое начало промышленный дизайн берет в декоративно-прикладном искусстве. Еще в XVIII веке в Англии Джозайя Веджвуд привлекал художников для производства тиражируемых набивных тканей, а в XIX веке Уильям Моррис создал фирму по производству предметов декоративно-прикладного искусства. В Российской империи в 1825 году граф С.Г. Строганов основал школу для подготовки художников декоративно-прикладного искусства, которая первоначально именовалась как «Рисовальная школа в отношении к искусствам и ремеслам», где одними из специализаций являлись черчение, геометрия и рисование машин [12].

Явление «индустриальный дизайн», «промышленный дизайн» появилось благодаря немецкому архитектору Вальтеру Гропиусу, который в 1919 году основал инновационную школу «Баухаус». Само же понятие было закреплено значительно позже, только в 1959 году решением первой генеральной ассамблеи ICSID (International Council of Societies of Industrial Design, Международного совета организаций промышленного дизайна).

Вопрос эстетического совершенствования промышленных изделий стал еще более актуальным в эпоху научно-технического прогресса. Художественность всё чаще определяла направление развития тех областей производства, где еще недавно эстетическая составляющая не имела никакого значения [5, с. 3]. В 1969 году Томас Мальдонадо<sup>1</sup> дал весьма ёмкое определение промышленному дизайну: «Промышленный дизайн – это творческая активность, имеющая цель улучшать внешние достоинства объектов, производимых в промышленности» [2, с. 7].

---

<sup>1</sup> *Томас Мальдонадо (1922-2018) - итальянский дизайнер, живописец, педагог. Руководитель Ульмской школы дизайна (1955—1966), президент ICSID (International Council of Societies of Industrial Design, Международного совета организаций промышленного дизайна) (1967—1969).*

Промышленный дизайнер занимается творческой деятельностью, целью которой является выработка формальных качеств промышленных изделий. Эти формальные качества включают не только внешние черты изделия, но главным образом структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделие в единое целое с точки зрения, как потребителя, так и изготовителя.

Создание нового изделия требует многосторонней деятельности и большого искусства. Современный промышленный дизайн вышел за рамки решения исключительно эстетических задач и как вид деятельности включает в себя элементы искусства, маркетинга и технологии. Каждый из этих компонентов является сложной комплексной системой знаний и занимает свое особое место в ходе проектирования промышленного изделия.

Надо понимать, что в отличие от обычных видов искусства, таких как живопись или графика, эстетическая и выразительная составляющая дизайна является неотъемлемой, но не единственной составляющей [2, с. 4]. Но в контексте определения роли рисунка в процессе проектирования промышленного изделия мы рассмотрим лишь художественный компонент этого вида деятельности.

Прежде всего, нужно подчеркнуть, что рисунок для дизайнера является вспомогательным средством в творческом процессе, а не целью. Работа промышленного дизайнера над формой изделия в первую очередь начинается с создания образа предмета, выделения его основных черт и дальнейшей визуализации. Этот процесс невозможен без сопутствующих набросков. Именно быстрый свободный рисунок, выполненный от руки, позволяет в короткое время зафиксировать замысел изделия на бумаге.

Эскиз – своего рода форма графической записи. Чтобы не упустить ни одной детали и успеть за своими мыслями, дизайнер должен быстро зарисовывать возникающие идеи. Только в этом случае этап эскизирования будет продуктивным и полезным. В процессе эскизирования дизайнер имеет возможность оперативно отрабатывать новые идеи, проверять их состоятельность и сразу же вносить изменения в свою зарисовку.

Владение техникой рисунка позволяет дизайнеру сосредоточиться исключительно на возникающих идеях, поскольку их визуализация, техничное исполнение происходит на уровне бессознательной компетентности.

Если же владение рисунком находится на низком уровне, то дизайнер рискует не справиться с внятным формулированием своей задумки на листе, теряется скорость и острота мышления, а весь творческий процесс вязнет в попытках технически правильно «отрисовать»

идею. Роль эскиза довольно существенна в процессе проектирования, так как эскиз в промышленном дизайне является, по сути, формой коммуникации и сохранения идеи.

В основе художественного конструирования лежит симбиоз формы и функции. Дизайнер имеет дело с объемным предметом, в силу чего он должен уметь генерировать пластику в пространстве и видеть логику соподчинения частей в составе единой формы. Таким образом, промышленный дизайнер должен обладать развитым объемно-пространственным мышлением и уметь рисовать любые сложно-составные объекты. Владение рисунком, с одной стороны, позволяет правильно решать дизайнерские задачи, а с другой – способствует дальнейшему совершенствованию профессиональных умений дизайнера. Рисунок играет роль основы изобразительной науки, дает понимание различных видов перспектив и объемно-пространственного изображения объекта на плоскости листа. Важными его качествами являются системность и структурированность знаний, что позволяет прививать будущему дизайнеру последовательность мышления и логику.

В промышленном дизайне, как и в академическом рисунке, логика объединяет отдельные представления, творческие ассоциации в целую картину, не давая им рассоединяться.

В XXI веке развитие техники закрепило оптимальные компоновочные и инженерные решения многих промышленных изделий, что сделало предметы промышленного производства максимально продуманными с технической точки зрения.

Таким образом, резервы совершенствования предметного мира все больше уходят в сторону эмоционального восприятия предмета, на первый план выходит категория эстетики. Из чего следует, что современный промышленный дизайн как вид деятельности сочетает в себе научное познание с необходимостью воздействовать на чувства и ощущения пользователя. Эта суть дизайна имеет много общего с таковой в академическом рисунке.

Понимание эстетики академического рисунка воспитывает культурно-эстетическое и нравственное отношение к окружающему, соединяет интеллектуальное и эмоциональное, позволяет изучать действительность в художественно-образной форме и содействует развитию творческих способностей.

Это означает, что рисунок выступает средством воспитания художественного вкуса, так необходимого в деятельности дизайнера. Подводя итог вышесказанному, можно утверждать, что рисунок – это основа эстетики в дизайне.

Таким образом, значение академического рисунка в подготовке будущего дизайнера трудно переоценить. Необходимость воспитания пространственного мышления у будущих дизайнеров требует постоянного решения объемно-пространственных задач в процессе обучения, основанного на лучших традициях классических видов искусств. Античные образцы, будучи основой обучения рисунку, воспитывают чувство прекрасного и развивают понимание эстетики формы и пластики.

Увы, на сегодняшний день происходит заметное сокращение учебной нагрузки на академические дисциплины, что разрушает традиции в художественном образовании, не позволяет обучающимся в полной мере овладеть мастерством рисунка, что в свою очередь влияет на качество подготовки специалиста в сфере промышленного дизайна.

Одной из главных задач рисунка как учебной дисциплины является формирование у будущих дизайнеров базовых навыков видения окружающего мира и его образного переосмысления.

Вся сфера техники представляет собой одну из важнейших составляющих нашего духовного богатства и является органической частью предметного мира, искусственной среды жизнедеятельности человека. И чем дальше, тем глубже и обширнее будет ее проникновение во все области нашей жизни. Поэтому осознание важности гармонизации столь богатого и сложного мира предметных форм и их взаимосвязи друг с другом выходит на уровень социальных задач общества, приобретая воспитательный, идеологический характер.

### **Список литературы:**

1. Абдирасилов С.Ф., Исахожаева Н.А. Изобразительные умения и навыки в процессе выполнения набросков будущих дизайнеров // Молодой ученый. – 2017. - № 7. - С. 411-414. - URL <https://moluch.ru/archive/141/39577/> (Дата обращения: 09.10.2019).
2. Аронов В.Р. Теория проектирования Томаса Мальдонадо. Из XX в XXI век. // Проблемы дизайна-6 / В.Р. Аронов. – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 2011. – С. 7-53.
3. Бровка Н.В. Живопись в профессиональной подготовке дизайнера. Монография. – Оренбург, 2007.
4. Власов В.Г. Рисование, рисунок // Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. - СПб: Азбука-Классика, 2004 -2010. – Т.8. – 843 с.
5. Залегина Е.В. Академический рисунок. Мифы и реальность / Е.В. Залегина. – Москва: Эксмо, 2018. – 136 с.

6. Кочегаров Б.Е. Промышленный дизайн: учеб. пособие / Владивосток: ДВГТУ, 2006. – 297 с.
7. Ли Н.Г. Рисунок. Основы учебного академического рисунка. – М.: Эксмо, 2017.
8. Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика/ А.Ф. Лосев; сост. подг. текста, общ. ред. А.А. Тахо-Годжи, В.П. Троицкого – М.: Мысль, 2010. – 103 с.
9. Макарова М.Н. Рисунок и перспектива. – М: Академический проект, 2019. – 382 с.
10. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли: в 6 т. – М.: Искусство, 1986. –Т. 3.– 34 с.
11. Философский энциклопедический словарь. – М.: 1997. – 576 с.
12. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825—1918 / — М.: ООО ТИД Русское слово-РС, 2002. — 336 с.

## РАЗДЕЛ 2.

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

#### 2.1. ЖУРНАЛИСТИКА

#### ТЕМА ЗДРАВООХРАНЕНИЯ В ПРЕССЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ ПРИЛОЖЕНИЙ ГАЗЕТЫ «АРГУМЕНТЫ И ФАКТЫ» МУРМАНСКОЙ ОБЛАСТИ И РЕСПУБЛИКИ КРЫМ)

*Смелова Наталья Сергеевна*

*магистрант,*

*Мурманский арктический государственный университет,*

*РФ, г. Мурманск*

**Аннотация.** В статье рассматривается освещение темы здравоохранения в региональных приложениях федеральной газеты «Аргументы и факты» Мурманской области и Республики Крым – регионов, сходных по численности населения, но различающихся климатом (юг и север), видом субъекта, федеральным значением.

**Ключевые слова:** контент, юг, север, Мурманская область, Крым, региональное приложение, «Аргументы и факты», медицина, здравоохранение, здоровье.

#### Введение

**Актуальность темы исследования.** В последнее десятилетие проблематика здоровья становится всё более актуальной и часто дискутируемой в общественном пространстве России. Здоровье по-настоящему становится «темой дня». В газетах разного профиля и направленности – от «Метро», «Московского комсомольца» и «Комсомольской правды» до «Российской», «АиФ» и «Новой» – регулярно ведутся обсуждения этой насущной для нашего общества проблематики. Проблемы здоровья – постоянные для разных каналов телевидения: утро у россиян начинается с параллельно идущих на 1-м и 2-м каналах

передач «Здорово жить» и «О самом главном», не отстают и НТВ, ТВЦ и другие, создавая обширные телеэпопеи «Теория заговора», «Среда обитания» и др., посвящённые изучению аспектов влияния на состояние народного здоровья пищи, экологии среды, новых химических технологий и т. д. [1].

Общая тенденция состоит в том, что страницы печатных изданий («Российская газета», «Московский комсомолец», «Комсомольская правда», «Аргументы и факты») изобилуют материалами на медицинские темы; многие материалы затрагивают те или иные аспекты реформирования здравоохранения; однако все процессы, происходящие в этой сфере, рассматриваются преимущественно через призму статистики – цифр о заболеваемости, отчетов о приращении материальной базы, среднестатистических данных об улучшении медицинского обслуживания [2]. **Новизна** исследования заключается в том, что в нем впервые сопоставляются региональные выпуски газеты «Аргументы и факты» в двух регионах.

**Цель** исследования – выявление специфики контента региональных приложений газеты «Аргументы и факты» на данную тему. Основным **методом** исследования является контент-анализ.

### Результаты исследования

У двух регионов, противопоставленных как Юг и Север, различные климатические, географические, демографические, исторические особенности, которые сказываются на всех сторонах жителей региона, в том числе на сфере здравоохранения.

Анализ статей позволил выявить состояние медицины, отношение к сфере здравоохранения, тенденции развития или деградации. В анализируемых статьях были выделены ключевые слова, которые позволили выявить общее и различное в статьях разных региональных приложений.

Так, ключевое понятие «врач» ассоциируется в журналистских произведениях с понятиями «дефицит» и «вакансия». Эти ассоциативные связи характеризуют систему здравоохранения и в Мурманской области, и в Республике Крым. Анализ семантической сетки статей показал, что врачей в этих регионах не просто недостаток, а острая нехватка, дефицит, отсутствие. В этом семантическом поле представлена также антонимичная пара «приехать / уехать». Так, в «АиФ на Мурмане» [5] отмечается, что «на Кольский полуостров переехало 18 человек», «такое количество медиков никогда не приезжало в регион», «по программе «Арктический доктор» в регион приехало 18 человек», отмечая, что переезды для региона непривычны. Для того чтобы привлечь

врачей, необходимо создавать определенные программы, условия которых убедят специалистов из южных регионов приехать на Север. Тем не менее, положительному влиянию программы противопоставляется слово «уехать». См.: «у нас уезжает больше врачей, чем приезжает», «а уехало 60 врачей, работающих по специальности», «чтобы они в ближайшие пять лет не уехали из Мурманской области?». «Единственный врач уехал из Раякоски» [5].

В журналистских материалах «АиФ-Крым» представлена иная ситуация. Отмечается, что «желающих переехать из других регионов России хватает», то есть региону не обязательно заманивать врачей, предоставляя им особые условия и реализуя сложные программы. Но такому желанию противопоставлены обстоятельства («но для этих специалистов нет ни жилья, ни мест в детских садах») [3].

Таким образом, ключевые слова «приехать / уехать» в контексте статей имеют противоположные ассоциативные ряды. Для Севера переезд – это редкость, и правительство предпринимает попытки, чтобы привлечь специалистов. На Юге желающих работать достаточно, но власти не обеспечили инфраструктуру, в которой новые жители региона могли бы чувствовать себя комфортно.

Авторы делают акцент на описании ситуации в городской и сельской местности, отмечая, что доступность медицины в них отличается. В статье «АиФ на Мурмане» [4] журналист сообщает, что во многих населенных пунктах нет больниц, врачей, ФАПов, пунктов скорой помощи, поэтому оказание качественной и оперативной медицинской помощи становится невозможным. В «АиФ-Крым» журналисты уделяют внимание недоступности лекарственного обеспечения южан в сёлах и посёлках: не хватает аптек, получение льготных лекарств осложнено правилами регистрации (АиФ-Крым № 27. 03.07.2019).

Таким образом, в журналистских публикациях подчеркивается мысль, что город резко отличается от сельской местности доступностью медицины и лекарственных препаратов, такое разграничение характерно как для Юга, так и для Севера, но в Крыму острее стоит вопрос медикаментов, а в Мурманской области – проблема отсутствия врачей, фельдшеров.

Ключевым словом, отличающим материалы «АиФ на Мурмане», можно назвать слово «отдалёнка». Оно обозначает отдалённые населённые пункты, к которым сложно добраться. Таким примером может послужить Островной – это город в Мурманской области, центр городского округа ЗАТО город Островной. Островной расположен на побережье Баренцева моря. Добраться туда можно только по воде или воздуху и при благоприятных условиях, поэтому ситуация с медициной заметно осложнена – «о патовой ситуации в здравоохранении



«отдалёнки», «отдалённых посёлков в Мурманской области немало», «отдалённых местностей», «в малых и отдалённых поселениях» (АиФ на Мурмане. № 1-2. 09.01.2019).

Необходимо выделить использование названия программы «Арктический доктор» как ключевое понятие в освещении темы. «Арктический доктор» - это кадровый проект, предусматривающий поэтапное предоставление мер материальной поддержки в размере два миллиона рублей высококвалифицированным специалистам в сфере здравоохранения, трудоустроившимся в медицинские организации, подведомственные Министерству здравоохранения Мурманской области.

Ключевым словом, отличающим материалы «АиФ-Крым», можно назвать лексему «льготы». Автор отмечает, что «за пять лет в составе России крымчане привыкли к тому, что (...) множество людей имеет право на льготное обеспечение медикаментами» [6]. Для жителей Республики льготы имеют значение из-за политических особенностей региона, который вошёл в состав России в 2014 году. Присоединение повлияло в том числе на сферу здравоохранения.

### **Выводы**

На Юге и Севере России обнаружены общие проблемы здравоохранения, зачастую связанные с бюджетом, к которым относятся недостаток врачей, лекарств, больниц. Особенно актуальна проблема для сёл и посёлков, в которых нет аптек или фельдшерско-акушерских пунктов. Тем не менее, есть отличительные особенности регионов, обусловленные политическими, географическими или климатическими особенностями. Так, специалистов, желающих переехать на Юг, достаточно из-за благоприятных условий, тогда как на Север профессионалов приходится завлекать дополнительными льготами.

### **Список литературы:**

1. Князева М.Л. Вопросы состояния здоровья и здравоохранения и современные СМИ России // Идеи и новации. 2016. № 1 (4). С. 60-86.
2. Миронова О.С. Метод персонализации в гуманитарной повестке печатных медиа (в контексте реформы здравоохранения) // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2015. № 4 (19). С. 20-26.
3. Добринина С. Больной, исцели себя сам? В Крыму дефицит поликлиник и специалистов // АиФ-Крым. №13. 26.03.2019.
4. Михова А. Медицина план покажет. Когда будут результаты «реформы» здравоохранения? // АиФ на Мурмане. № 21. 22.05.2019.
5. Михова А. Диагноз Раякоски. Спасёт ли регион «Арктический доктор»? // АиФ на Мурмане. № 1-2. 09.01.2019.
6. Славина А. Восемь рецептов на пациента. Почему в Крыму случаются перебои с лекарствами // АиФ-Крым. № 27. 03.07.2019.

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

### ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТА РОМАНА РОБЕРТА ХАЙНЛАЙНА «ДВЕРЬ В ЛЕТО» И ИДИОСТИЛЯ АВТОРА

*Ким Дарья Петровна*

*студент*

*Северо-Кавказский федеральный университет  
РФ, г. Ставрополь*

### LINGUISTIC-STYLISTIC FEATURES OF THE NOVEL BY ROBERT HEINLEIN “THE DOOR INTO SUMMER” AND THE AUTHOR’S LINGUISTIC PERSONALITY

*Daria Kim*

*student*

*North Caucasus Federal University  
Russian Federation, Stavropol*

**Аннотация.** В данной статье анализируется лингвостилистическая специфика фантастического литературного произведения «Дверь в лето» авторства Р.Хайнлайна, а также проявление языковой личности автора.

**Abstract.** This article analyzes the linguistic-stylistic specifics of the fantastic literary work “The Door into Summer” by R. Heinlein, as well as the manifestation of the individual style of the author.

**Ключевые слова:** фантастика; роман; идиостиль; персонаж; образность; комический эффект.

**Keywords:** science fiction; novel; idiostyle; character; imagery; comic effect.

Роберт Энсон Хайнлайн родился 7 июля 1907 года в Батлере, Миссури, США. Один из отцовской научной фантастики (НФ), который оформил ее в том виде, в каком мы имеем ее сейчас. Его часто

причисляют к большой тройке фантастов, куда входят Артур Кларк и Айзек Азимов. Он не писал фантастику ради фантастики, скептически относился и к фэнтези, посвящая себя классической НФ. Хайнлайн видел в НФ подвид реалистической литературы, поскольку в его произведениях отражается настоящий мир со всеми его реальными проблемами. В мире западной НФ образ Хайнлайна практически возведен в культ, обожествлен, у него всегда пытались чему-то научиться, поскольку видели в нем кладезь мудрости. В детстве Роберт Хайнлайн жил в Канзасе, семья накладывала на него множество ограничений, поскольку родители были приверженцами жесткой кальвинистской морали, которая даже простые танцы видела грехом. Авторитетом для Роберта был его дед, Альва Лайл, начисто лишенный суеверий. Именно такое противоречие окружения – суровые родители и вольнодумец-дед – и определило особый стиль Роберта Хайнлайна, его двоякий образ моралиста и проповедника дисциплины и бунтаря, ярого защитника индивидуальной свободы. Большую часть жизни Роберт Хайнлайн мечтал о службе в военно-морском флоте, а уже после обретения им писательского статуса он ностальгировал по заброшенным мечтам и тосковал по армейской дисциплине, что и получило воплощение в таких его произведениях, как «Космический кадет» (1948) и «Шестая колонна» (1941) [3, с. 17]. В стремлении построить военную карьеру, он бросает Университет Миссури и поступает в Военно-морскую Академию в Аннаполисе. Однако, прослужив на авианосце пять лет, у него находят туберкулез и отстраняют от службы. Рушатся мечты, но честолюбивый Роберт Хайнлайн не может бездействовать и поступает в Калифорнийский Университет. После окончания пробует множество работ, вечерами штудирует дешевые журналы фантастики, где обнаруживает конкурс на лучший НФ рассказ, который в последствии печатается в далеко не последнем издании. С этого и началось его победоносное шествие в мире НФ, издает цикл повестей «Истории Будущего». Роберт Хайнлайн создает совершенно новый для его времени тип персонажа – юноша, восходящий на ступень взрослой жизни. Наконец, автор издает один из самых успешных романов за весь период своего творчества – «Дверь в лето» (1957), где проявляет себя как гениальный конструктор фантастических замыслов и тонкий лирик. Этот роман во многом отражает авторский идиостиль.

Основной чертой, отличающей роман «Дверь в лето» от произведений его коллег на подобную тематику, является его доброта и даже некоторая наивность. Повествование ведется от лица главного героя, путешествующего во времени с целью поправить собственную жизнь. Автор наделяет героя незаурядным характером и остроумием.

Поэтому мы встречаем в произведении множество авторских свежих сравнений, зачастую комических, раскрывающих характер Дэна Дэйвиса, увлеченного и деятельного изобретателя, который стремится преобразовывать действительность вокруг себя. Метафоры также помогают нам увидеть мир семидесятых и двухтысячных годов через призму живого ума персонажа. Даже в самых сложных жизненных ситуациях Дэйвис не пренебрегает юмором, как добродушным, так и саркастическим, к своим невзгодам герой порой относится весьма иронично.

Неотъемлемой частью романа является кот главного героя, его самый лучший друг, бывалый бродяга и боец Пит, который наделяется человеческими качествами. Этот персонаж придает роману особую образность, делая его необыкновенно трогательным. Среди стилистических средств, используемых в романе, стоит упомянуть и эпитеты, позволяющие читателю более ярко вообразить себе мир, описанный в романе. В качестве комических средств автор иногда применяет гиперболу или эвфемизм, которые помогают выразительно описать события либо наоборот, укрыть что-то от взгляда читателя. Весь роман пронизан духом некоторой наивности, что также придает произведениям Роберта Хайнлайна необычность. Роман также выделяется среди своих жанровых собратьев лёгкостью прочтения, отсутствием всякого злого умысла у главного героя при использовании фантастических технологий. Он оставляет приятное впечатление после прочтения, что нельзя назвать характерным для данного жанра, в произведениях которого часто нагнетается обстановка и будущее далеко не так безоблачно. В романе велика роль комического эффекта, который и делает произведение уникальным.

Понятие индивидуального стиля является основной категорией при лингвистическом изучении художественной литературы. Категорию языковой личности автора одним из первых рассматривает В.В. Виноградов. Он отмечает, что в стилистике индивидуального творчества писателя угадывается будущие элементы национально-культурного языка, отражается и языковое прошлое. Эта мысль отражается в следующей цитате: «в голосе великого художника часто слышится голос всего народа» [1, с. 169].

Идиостиль, согласно Стилистическому энциклопедическому словарю русского языка, это комплекс языковых и стилистико-текстовых особенностей, присущих речи автора, а также речи любого отдельного носителя языка. Проблема идиостиля занимает междисциплинарную позицию, поэтому изучается с различных точек зрения – историко-научной, психологической, функционально-стилистической [2, с. 97]. Точки зрения различаются тем, какие признаки взяты за доминирующие, насколько они отступают от норм функционального стиля.

Идиостиль заостряет внимание на интеллектуальных свойствах личности, которые можно обнаружить исключительно на самых сложных уровнях организации – лингвокогнитивном и мотивационном. Из этого утверждения следует разграничение между идиостилем и идиолектом: идиолект – это совокупность структурно-языковых характеристик индивидуального носителя языка, в то время как идиостиль – совокупность речетекстовых особенностей определенной языковой личности.

Таким образом, идиостиль – это своеобразное связующее звено между текстом и создавшей его языковой личностью, именно близость к личности представляет собой трудность при изучении идиостиля. В рамках функциональной стилистики идиостиль трактуется как комплекс речевых свойств человека, реализующихся в использовании языковых единиц (в качественном и количественном отношении) в пределах данного стиля.

### **Список литературы:**

1. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. – М.: Гослитиздат, 1961. – 614 с.
2. Кожина М.Н. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. Под ред. Кожиной М.Н. 2-е изд., испр. и доп. – М.: 2006. – 696 с.
3. Харитонов Е. Дорога славы: Библиогр. переводов произведений Р.Э. Хайнлайна на рус. яз. (на сент. 1992 г.) // Фэн-раритет (фэнзин). – 1992. – № 1. – С. 17-23.

## 2.3. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

### ИМЯ СОБСТВЕННОЕ В ОБРАЗНО-СМЫСЛОВОЙ СИСТЕМЕ ПОЭМЫ Г. ГОЛОХВАСТОВА «ГИБЕЛЬ АТЛАНТИДЫ»

*Баркар Елизавета Александровна*

*магистрант,*

*Северо-Кавказский Федеральный Университет,*

*РФ, г. Ставрополь*

### PROPER NAME IN THE FIGURATIVE-SEMANTIC SYSTEM OF G. GOLOKHAVSTOV'S POEM "THE DEATH OF ATLANTIS"

*Elizaveta Barkar*

*student,*

*North Caucasus Federal University,*

*Russia, Stavropol*

**Аннотация.** Данная статья посвящена изучению образно-смысловой системы поэмы «Гибель Атлантиды» Г. Голохвастова в аспекте введенных в художественное целое имен собственных. Основные методы исследования: культурно-исторический, ориентированный на изучение связи произведения с исторической традицией и структурный, направленный на анализ текста с целью установления принципов организации в художественное целое всех элементов произведения. Применение данных методов позволило выявить значение имени собственного для формирования образно-смыслового единства поэмы.

**Abstract.** This article is devoted to the study of the figurative-semantic system of the poem "The Death of Atlantis" by G. Golokhvastov in the aspect of proper names introduced into the artistic whole. The main research methods: cultural-historical, focused on the study of the connection of the work with historical tradition and structural, aimed at analyzing the text in order to establish the principles of organizing all the elements of the work into an artistic whole. The use of these methods allowed to reveal the meaning of the proper name for the formation of the figurative-semantic unity of the poem.

**Ключевые слова:** Имя собственное; значение поэтонимов; функции поэтонимов; образно-смысловая система; образ.

**Keywords:** Proper name; the meaning of the poem; the function of the poem; figurative-semantic system; image.

Художественный образ является многозначным, это обуславливает феномен многозначности его восприятия. Однако возможность адекватно интерпретировать его всегда есть, так как структура художественного целого имеет определенную систему, в которой организуется смысловое пространство произведения.

«Поэтическое имя (поэтоним) – Имя в художественной литературе, имеющее в языке произведения, кроме номинативной, характеризующую, стилистическую и идеологическую функции...» [6, с. 96].

Поэтоним, функционируя в художественном произведении, качественно преобразуется и отличается от имени собственного как языкового явления. Определенная замкнутость художественного пространства позволяет поэтическому имени вносить в произведение определенные смыслы; безграничность интерпретаций, интересексуальность, необычность употребления позволяет реализовать новые значения имени собственного. Б.В. Томашевский, рассматривая специфику слова в художественной речи отмечал: «Слово как бы получает новое значение (вступает в новые ассоциации)» [7, с. 33].

Философско-эзотерическая эпическая поэма «Гибель Атлантиды» Голохвастова представляет собой сложноорганизованную систему, в которой функционирует множество смыслов. В произведении эпический размах преломляется через онтологические вопросы человеческого существования. Связь с мифом об Атлантиде организует поле эзотерических изысканий. В образно-смысловой системе поэмы наблюдается синтез культурных, религиозно-эзотерических, философских концепций, которые формируются во многом за счет использования различных имен собственных.

Введение того или иного поэтонима непосредственно дополняет смысловую структуру художественного целого, выполняет смыслоорганизующую функцию [5, с. 37]. Например, введение мифонимов «Оракул Парнаса», «Немезида».

Поэтические мифонимы – наименования мифологических персонажей, предметов, животных и т. д., используемых в произведении.

Повествование в поэме ведется от лица лирического героя. В первой части описывается постепенное перемещение героя из пространства реального для него в мифологическое (в реальность Атлантиды), которая остается для него объективной. Преодоление границ между мирами реализуется посредством углубления в чтение произведений античного философа Платона.

**Оракул Парнаса.** Лирический герой задумывается над истинной причиной падения Атлантиды, результатом которой становится нравственное растрепывание жителей великого государства:

*«То суд ли Божий? Природы ль закон?  
Никто не знает! Оракул Парнаса  
Молчит, не выдав ни дел, ни имен;  
Молчат пророки древнейших времен,  
Не помнит странник из Галикарнаса  
О том, что слышал в Саисе Солон,  
И даже сам провозвестник Платон  
Скрывает правду последнего часа...»* [3, с. 214].

В данном случае слово «Оракул» выступает в качестве имени собственного, и это не случайно. Речь идет об оракуле (жреце прорицателе воли божества) при храме в Дельфах на горе Парнас. Изначально оракул принадлежал Гее – древнегреческой богине Земли, у которой был впоследствии отнят Аполлоном. В поэме реализуется скрытое противопоставление провозвестников воли Земли и Неба, это происходит за счет включения в образно-смысловую систему поэмы «пророков древнейших времен», которые так же, как и оракул хранят тайну падения человеческой природы (**Пророк**, -а; м. 1. По воззрениям различных религий: провозвестник и истолкователи воли Бога. *Ветхозаветные пророки*. 2. Предсказатель будущего [4, с. 641], в поэме два значения синтезируются). Так, формируются первые предпосылки к пониманию непостижимости этого знания.

В России в начале XX века тема падения Атлантиды являлась особенно актуальной в связи с кризисными моментами истории. Интерес к платоновским сказаниям «Критий» и «Тимей», к которым отсылает антропоним «Платон» в самом начале произведения, обусловлен особым мистическим мироощущением эпохи. Гибель идеального государства воспринималась многими авторами как своеобразное пророчество о конце света. Данный сюжет имел особое значение для писателей, подобно Голохвастову, вынужденных покинуть родину. Как отмечает А. Воронин: «Для эмигрантов бывшая дореволюционная Россия стала Русской Атлантидой» [1, с. 524].

**Немезида.** Не в силах устоять перед желанием понять то, что недоступно сознанию человека, лирический герой чувствует вину:

*«Узнать! Издревле забытую повесть  
Узнать я вправе! Бессмертная совесть  
Укор твердит мне. Какой же виной  
Я встарь навлек приговор Немезиды,  
Чтоб мог с тех пор тяготеть надо мной  
Безвестно-страшный конец Атлантиды?!»* [3, с. 216].



Введение в художественную систему поэмы данного мифонима актуализирует значение непонятной лирическому герою вины, так как Немезида является древнегреческой богиней возмездия. Обоснованием употребления именно этого мифонима является тяготение лирического героя к запретному знанию, которое оставили в тайне древние пророки и «Оракул Парнаса», являющиеся своеобразными символами воли Неба и Земли. Именно за нарушение этого запрета может последовать наказание, и это чувствует лирический герой. Так, актуализируется идея недоступного человеку знания онтологических основ существования. Стоит отметить, что в начале XX в. среди русских писателей наблюдался особый интерес к данной проблеме в связи с особым мистическим мироощущением эпохи. Акт творческого познания был одним из средств приближения к недоступной и желанной истине.

Введение различных имен собственных способствует синтезированию различных философских, культурных, религиозно-эзотерических концепций в структуре ряда образов. Например, употребление библионимов «Библии» и «Веды», теонимов «Атон», «Диск», «Солнце Правды», «Ра», «Творец».

Поэтические библионимы – названия письменного (-ых) текста (-ов), используемых в художественном произведении (Библия, Ведомости и т. д.);

**Библия. Веды.** Перед тем, как лирический герой оказывается в другом измерении, он минует границы миров, перемещаясь в древний мир в обратном историческом направлении:

*«И ход тяжелый скрипучей телеги  
Упорно в чащи врезает свой след;  
Горит религий восторженный бред,  
Дрожат на лирах созвучья элегий,  
И сонмы старцев в затишьи бесед  
Чеканят мудрость для Библий и Вед»* [3, с. 218].

Употребление библионимов «Библии» и «Веды» вместе, при переходе лирического героя из одного пространства в другое способствуют формированию образа Атлантиды как религиозного источника, в котором сконцентрированы различные известные человечеству теологические концепции. Так, происходит идеализация погибшего государства с точки зрения его религиозной полнотности. Общий контекст – повествование об Атлантиде организует смысловое пространство древнегреческих теологических воззрений, употребление имени собственного «Библии» организует христианское и иудейское начала, упоминание о «Ведах» отсылает к священным текстам индийской культуры.

Поэтические теонимы – наименования божеств, используемых в художественном произведении.

**Атон. Диск. Солнце Правды. Ра.** Атон – «в егип. миф. олицетв. солнеч. диска. Первонач. А. – одна из ипостасей богов солнца» [2, с. 102]. Позднее, во время правления Аменхотепа III Атон выступает как воплощение всех главных богов солнца. В поэме употребление данного теонима реализуется в момент одного из первых размышлений лирического героя о сохранении в разных цивилизациях отголосков древней культуры атлантов:

*«Поднесь, как эхо, их быт отражен  
Чертой нежданной в быту папуаса,  
Их мыслью в солнце **Атон** воплощен»* [3, с. 214].

Употребление имени «Атон» расширяет границы теологической полноценности идеального государства, включая в него египетское божество. Особое место занимает поэтический теоним «Диск», который функционирует в поэме в качестве имени собственного и на смысловом уровне связан с указанным выше божеством; их объединяет понятие солнечного «диска», олицетворяющего светлое начало. «Солнце Правды» также содержит значение света. Необходимо отметить, что данное имя способствует качественному соединению не только египетских божеств, но и других его вариантов, воплощенных в разных культурах (Аполлон в греческой мифологии, Хорс в славянской и т. д.). Так, происходит формирование истинного, являющегося источником для всех вышеуказанных теологических концепций, образа божества Атлантиды, который помогает лирическому герою «прозреть» и преодолеть границы миров:

*«И я пред **Диском** с простою хвалой  
Поник, дивясь воскресения чуду,  
Молясь за новый нежданный удел!  
...  
Но **Солнце Правды** над мраком и ложью  
Победно всходит. Я вдруг узнаю  
В стране безвестной отчизну свою...»* [3, с. 222-223].

Перемещение лирического героя завершается тем, что он «вспоминает» свою жизнь в Атлантиде:

*«Я знаю ширь полевого ковра,  
Селений мирных радушные виды  
И мощный город, шумящий с утра.  
Все это было, как будто вчера!  
Я вспомнил! Вспомнил! Я – жрец Атлантиды,  
Верховный маг светозарного **Ра**»* [3, с. 223].

Введение египетского бога солнца «Ра» логически завершает образ божества Атлантиды, как существа, в котором сосредоточены свет и истина. Однако этим не ограничивается его развитие.

**Творец.** Автор совмещает платоновскую историю о божественном происхождении Атлантиды с христианскими представлениями о созданиирая и падении человека после нарушения данного им закона:

*«Цвела та жизнь без греха и печалей,  
Пока священный Начальный Завет  
Хранили твердо людей поколенья,  
...  
Но грех родился и рай угасил  
Среди борьбы созидательных сил  
...  
Угасло утро беспечного счастья;  
Как в полдень дымкой подернулся мир,  
А Лик Творца – животворный потир –  
Померк и скрылся. Лишившись причастья  
Небесной жизни, порочности тлен  
Вкусили люди в грехе сладострастья»* [3, с. 226].

Употребление поэтического теонима «Творец» с учетом распространенного варианта обозначения бога в христианстве и использованием типичных для данной теологической концепции слов «грех», «рай», «причастие» подчеркивает идею о создании мира Атлантиды по лекалам христианского варианта создания земли. Введение данного имени также дополняет образ божества Атлантиды: актуализируются аскетические черты, свойственные христианским воззрениям.

В поэме синтез религиозных представлений в структуре образа Атлантиды как источника различных теологических концепций и образа божества Атлантиды, приобретает особое значение, так как они согласуются с основной идеей поэмы – «Законом Единства» («И хлынул свет в прояснении мысли; // Весь смысл былого восстал предо мной: // Закон Единства – закон основной!» [3, с. 222]), который в первой главе связан с объединением теологических концепций, во второй и третьей главах – факт единения человеческой и божественной природы, нарушенной еще в начале времен (см. *Творец*). Последнее формирует первые предпосылки к пониманию невозможности сохранения идеального государства. После первой потери связи с богом, единение является недостижимым, а попытки реализовать его в фокусе человеческого знания, ведут к гибели Атлантиды.

### Список литературы:

1. Воронин А. Русский эпос об Атлантиде Георгия Голохвастова и Атлантическая Традиция. // Гибель Атлантиды. Стихотворения, поэма. – М.: Водолей, 2008. – С. 520 – 556.
2. Гладкий В.Д. Древний мир. Энциклопедический словарь. В 2-х томах. Т. 2. – М.: Центрполиграф В.Д., 1998 – 478.
3. Голохвастов Г. Гибель Атлантиды. Стихотворения, поэма. – М.: Водолей, 2008. – 576 с.
4. Кузнецов С.А. Современный толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. – М.: Ридерз Дайджест, 2004. – 960 с.
5. Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. М., 1986. – № 4. – С. 34 – 40.
6. Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Наука, 1988. – 192 с.
7. Томашевский Б.В. теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. статья Н.Д. Тамарченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 334 с.

## РАЗДЕЛ 3. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

### 3.1. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

#### **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ В НЕМЕЦКИХ СМИ ПРИ ФОРМИРОВАНИИ ИМИДЖЕЙ КАНЦЛЕРОВ ГЕРМАНИИ В ПЕРВЫЙ СРОК ПРАВЛЕНИЯ**

*Гончарова Елизавета Сергеевна*

*соискатель*

*Московского педагогического государственного университета,  
РФ, г. Москва*

#### **CONCEPTUAL METAPHOR USAGE IN GERMAN MEDIA FOR IMAGE FORMATION OF GERMAN CHANCELLORS DURING THEIR FIRST TERM IN OFFICE**

*Elizaveta Goncharova*

*Applicant of the Moscow Pedagogical State University,  
Russia, Moscow*

**Аннотация.** Данная статья посвящена изучению влияния концептуальной метафоры на формирование имиджа канцлеров Г. Коля, Г. Шредера и А. Меркель в немецкой надрегиональной прессе. Для достижения данной цели применялся сравнительный и количественный метод использования метафор в политическом дискурсе СМИ, а также лингвокогнитивный анализ. Выделены основные метафорические модели для каждого канцлера. Проведен анализ использования общих для трех канцлеров метафорических моделей.

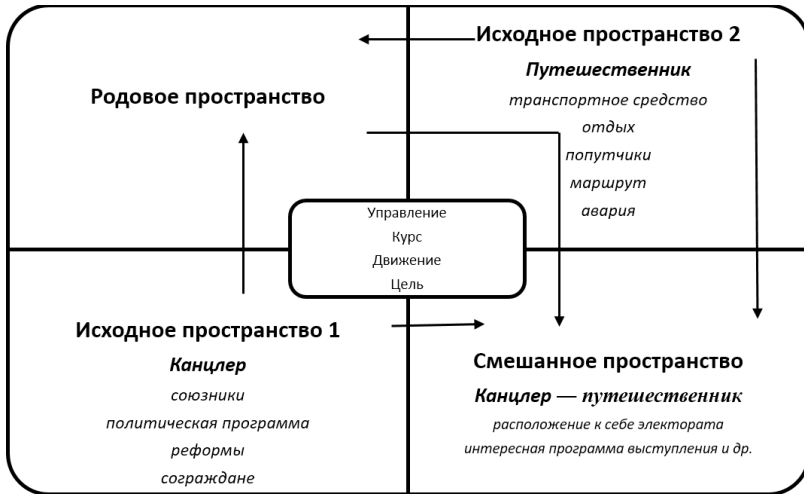
**Abstract.** This article is dedicated to studying the influence of conceptual metaphor on image formation of Chancellors G. Kohl, G. Schroeder and A. Merkel in the German supra-regional press. Comparative and quantitative

methods of metaphors usage in the political discourse of the Media as well as linguo-cognitive analysis was used to achieve this goal. The main metaphorical models for each Chancellor are singled out. The usage of metaphorical models common with regard to the three Chancellors is analyzed.

**Ключевые слова:** концептуальная метафора; фрейм; слот; блендинг; имидж канцлера.

**Keywords:** conceptual metaphor; frame; slot; blending theory; image of chancellor.

Использование концептуальной метафоры в немецких СМИ является действенным инструментом формирования общественного мнения о политическом лидере страны. В данной статье ставится задача выяснить, какие метафорические модели используются в надрегиональной прессе с целью формирования имиджа канцлеров Германии Г. Коля, Г. Шредера и А. Меркель. Для этого кратко поясним когнитивный механизм действия концептуальной метафоры. Существуют несколько вариантов функционирования данного языкового средства, однако мы будем опираться на теорию блендинга Ж. Фоконье и М. Тернера [1]. В этой теории предлагается схема, включающая четыре пространства: два входных (сфера-источник, сфера-мишень), родовое и смешанное пространство. Для наглядности рассмотрим концептуальную интеграцию на примере «Канцлер – это путешественник». На Рисунке 1 видно как осуществляется метафорическая проекция наиболее репрезентативных характеристик из исходных ментальных пространств в родовое пространство (курсивом отмечены специфичные для каждого ментального пространства элементы). Родовое пространство дополняется фоновыми знаниями и образует качественно новую концептуальную структуру, которая не зависит от исходных пространств.



**Рисунок 1. Концептуальная интеграция  
«Канцлер — путешественник»**

Анализ языкового материала немецких СМИ в первый период правления Г. Коля показал, что основными метафорическими моделями в политическом дискурсе СМИ являются: «Коль — путешественник» (37%), «Коль — представитель мира природы» (22%), «Коль — воин» (21%), «Коль — спортсмен» (15%), «Коль — актер» (5%).

Характерными метафорическими моделями Г. Шредера являлись: «Шредер — воин» (30%), «Шредер — актер» (29%), «Шредер — спортсмен» (21%), «Шредер — представитель мира природы» (12%), «Шредер — путешественник» (8%).

Для А. Меркель в качестве наиболее рекуррентных метафорических моделей можно отметить: «Меркель — путешественник» (35%), «Меркель — представитель верховной власти» (20%), «Меркель — воин» (18%), «Меркель — актер» (12%), «Меркель — спортсмен» (10%), «Меркель — представитель мира природы» (6%).

Анализ показал, что метафоры, использующиеся в политическом дискурсе СМИ Германии, имели преимущественно отрицательный характер, соотношение составляет 58 % к 42 %.

Таким образом, общими метафорическими моделями для первого срока правления можно назвать: «Канцлер — путешественник, воин, актер, спортсмен, представитель мира природы».

Рассмотрим структуры наиболее репрезентативных метафорических моделей канцлеров.

Метафоры модели «**Канцлер — путешественник**» рассматривают политических лидеров с точки зрения стратегии управления страной; имеют преимущественно негативную оценку, т. к. критикуют политические решения, принимаемые канцлером. Модель представлена следующими фреймами: «Движение» и «Транспорт».

**Фрейм «Движение»** состоит из слотов «Процесс движения», «Направление движения». Слот «Процесс движения» является наиболее рекуррентным и состоит из лексем: *eilen* (*снестить*), *sich reihen* (*становиться в ряд*), *stehen* (*стоять*), *sich auf allen vieren bewegen* (*передвигаться на четвереньках*), *schaukeln* (*качаться*), *trudeln* (*находиться в штопоре*), *versinken* (*идти ко дну*), *stolpern* (*спотыкаться*) и др. Данные метафоры имеют преимущественно негативную оценку и характеризуют канцлера как некомпетентного и неуверенного в своих решениях политика. Ср.: „Kanzler Kohl **stolpert** von Panne zu Panne“ [*Der Spiegel* 1984, Nr. 32].

Слот «Направление движения» характеризуется лексемой *der Kurs* (*курс*). В зависимости от политической ситуации курс может быть верным или неверным, что в итоге определяет отношение граждан к канцлеру. Ср.: „Merkels **Kuschelkurs** mit der SPD ruft die CDU-Ministerpräsidenten auf den Plan. Die selbstbewussten Länderchefs wollen das Reformprofil der Partei nicht dem Berliner Koalitionsfrieden opfern. Ohne **Kurskorrektur** droht Merkel ein Zermürbungskrieg im eigenen Lager“ [*Der Spiegel* 2006 Nr. 20]. Данный пример демонстрирует неприемлемость премьер-министрами политического сближения, инициированного А. Меркель после выборов в 2005 г., с конкурирующей партией СДПГ.

**Фрейм «Транспорт»** имеет слоты «Наземный транспорт», «Управляющий транспортом». Слот «Наземный транспорт» характеризуется частотной метафорой *die Panne*, которая четко отражает сбой в правительственном аппарате. Ср.: „Kanzler Kohl gerät in der Union unter Druck: Seine Führungsschwäche und **die Pannen** der Bonner seien mit schuld an den letzten Wahlniederlagen“ [*Der Spiegel* 1985, Nr.15].

Метафоры слота «Управляющий транспортом» в зависимости от контекста могут иметь положительную или отрицательную оценку. К положительным можно отнести *der Kapitän*, *der Staatslenker*, отрицательные выражаются лексемой *der Bremser*. Ср.: „Noch niemals hatte ein amtierender Kanzler so miserable Werte: Kohl, der Erfinder der Optimismus-Kampagne, wird zum **Bremser** des konservativen Aufbruchs in die neunziger Jahre“ [*Der Spiegel* 1986, Nr. 2].



Метафорическая модель «**Канцлер — воин**» также является наиболее частотной в политическом дискурсе СМИ Германии. **Фрейм «Участники военных действий»** состоит из слотов «Победитель» и «Проигравший». Метафоры данных слотов характеризуют политического лидера либо как *победителя (der Sieger)*, *защитника (der Verfechter, der Verteitiger)*, *полководца (der Feldherr)*, *генерала (der General)*, либо как предателя (*der Verräter*), *жертву (der Opfer)*, *перебежчика (der Überläufer)* и др., что оказывает влияние на авторитет канцлера со стороны сограждан. „Schröder ist der strahlende **Sieger**“ [Focus 2000, Nr. 29].

**Фрейм «Военные действия»** имеет слот «Тактико-стратегические приемы». Он представлен разнообразным количеством оценочных метафор: *stürmen (штурмовать)*, *erobern (завоевывать)*, *kapitulieren (капитулировать)*, *verteidigen (защищать)*, *flüchten (спастись бегством)* и др. Данные метафоры дают оценку как компетентности, так и личностным качествам канцлера. Ср.: „Forsch **marschierte Bundeskanzler Gerhard Schröder an die Spitze der Bewegung und bekundete Unmut über die amerikanischen Kriegstrommler**“ [Der Spiegel 2002, Nr. 37].

Метафорическая модель «**Канцлер — актер**» является традиционной в политическом дискурсе СМИ Германии и используется на протяжении всего первого периода правления. Ее можно считать наиболее продуктивной в функции формирования имиджа канцлера. Данная метафора имеет следующие фреймы: «Виды представлений», «Работники театра», «Театральная атрибутика». **Фрейм «Виды представлений»** имеет слот «Театральное представление/шоу». Метафоры данного слота используются для указания несоответствия между серьезной деятельностью политика и формами проведения досуга; имеют преимущественно негативную оценку. Ср.: „100 Tage Schröder-**Show**“ [Focus online 01.02.1999].

Наиболее востребованным приемом формирования имиджа канцлеров является использование метафор слота «актеры и роли» **фрейма «Работники театра»**. К ним можно отнести: *die Moderator (ведущий)*, *der Regisseur (режиссер)*, *der Solist (солист)*, *der Showmaster (ведущий программы)* и некоторые др. Данные метафоры в зависимости от контекста могут иметь амбивалентную оценку. Ср.: „Als rigide Reformerin war sie noch im Bundestagswahlkampf aufgetreten. Nun bot sich ihr die Chance, in die Rolle der **Moderatorin** zu schlüpfen, die sich auf keine Seite mehr schlägt“ [Die Zeit 2006, Nr. 49].

**Фрейм «Театральная атрибутика»** включает слот «сцена», «кулисы». Он используется для показателя оценки публичной политической деятельности канцлера. Ср.: „Angela Merkel auf großen **Bühnen**“ [F.A.Z. 01.01.2007].

Метафорическая модель «**Канцлер — спортсмен**» используется для описания вступления канцлера в должность. Она детально структурирована и состоит из фреймов «Виды состязаний», «Участники состязаний», «Правила игры», «Процесс игры».

**Фрейм «Виды состязаний»** имеет слот «Игры на состязание в скорости». Метафоры данного слота в зависимости от контекста оказывают на формирования имиджа канцлеров положительный или отрицательный эффект; используются применительно к началу деятельности канцлера и дают оценку его профессионализма. Ср.: „*Angesichts eines Kanzlers Helmut Kohl, der so sicher im Sattel sitzt , wie es keiner von ihnen je geglaubt hat, fragen sie sich mittlerweile vorsichtig: „Was soll der große Vorsitzende eigentlich noch in Bonn?“*“ [Zeit online 14.01.1983].

Метафоры **фрейма «Участники состязаний»** представляют политических лидеров в большинстве случаев в качестве ключевых игроков или чемпионов, что создает положительный авторитет среди сограждан. Ср.: „*Aber wo es um Wirtschaft und Soziales geht, kann Schröder die Rolle des Volkskanzlers auch anders spielen, nicht schmeichelnd, sondern hart, als Vollstrecker von Sachzwängen, die jedermann einleuchten müssen*“ [Zeit online 26.08.1999].

**Фрейм «Правила игры»** обычно отражает нарушение правил со стороны политического лидера, что отрицательно воспринимается согражданами. Ср.: „*Gelbe Karte für den Kanzler*“ [Focus online 13.08.2001].

**Фрейм «Процесс игры»** представлен слотом «Начало игры». Исследование показало, что СМИ оценивают негативно вступление в должность нового канцлера, что отражается в метафорах *der Fehlstart (фальстарт)*, *schlechter/schwacher Start (плохой/слабый старт)* и некоторые др. Ср.: „*Mit seiner unglückseligen Festlegung auf maximal sechs Pfennig höhere Spritsteuern hat Bundeskanzler Gerhard Schröder persönlich diesen Fehlstart zu verantworten*“ [Zeit online 29.10.1998].

Метафорическая модель «**Канцлер — представитель мира природы**» применяется либо на пике карьеры политического лидера, либо прогнозирует его отставку. Данная модель имеет **фрейм «Мир неживой природы»**, который включает в себя слот «Природные явления», частотной метафорой которого является *die Dämmerung (сумерки)*, *der Zenit (зенит)*. Ср.: „*Schröder-Dämmerung?*“ [Zeit online 25.05.2005]. **Фрейм «Мир живой природы»** представлен слотами «Растительный мир» и «Животный мир», метафоры которых имеют преимущественно отрицательную оценку и дают оценку личностным характеристикам канцлера. Ср.: „*Der Kanzler sieht sich gewiß auch nicht als exotisches Wesen in der politischen Fauna der Bundesrepublik, im Gegenteil,*

*er fühlt sich in einem durch nichts zu erschütternden Einverständnis mit der Mehrheit der Wähler“ [Zeit online 02.03.1984].*

Таким образом, можно констатировать, что для формирования имиджа политического лидера представители прессы используют в своих метафорах сферы-источники, которые на протяжении долгого времени хорошо знакомы целевой аудитории (война, театр, спорт, мир природы, путешествие). Указанные сферы-источники содержат схожие с политикой элементы: противостояние, публичность, состязательность, изменение состояний, движение. Это обусловлено необходимостью журналистов объяснять сложные политические процессы на основе эмпирического опыта человека. Кроме того, следует обратить внимание, что для первого периода правления характерно частотное использование метафор со сферой источником, имеющей состязательное начало. Это обусловлено тем, что имидж политика закладывается именно в начале его/ее правления. Также целесообразно отметить, что использование схожих метафорических моделей в отношении трех канцлеров характеризует отличительные черты политического дискурса СМИ ФРГ последних лет.

#### **Список литературы:**

1. Turner M., Fauconnier G. Conceptual Integration and Formal Expression // Journal of Metaphor and Symbolic Activity. - 1995. - Vol 10. - Nr. 3. - p. 183-203.

## 3.2. РУССКИЙ ЯЗЫК

### ПРОБЛЕМЫ В ОБУЧЕНИИ ФОНЕТИКЕ РУССКОГО ЯЗЫКА В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ

*Подшивалова Наталья Ильинична*

*канд. филол. наук, преподаватель  
Воронежский государственный университет,  
РФ, г. Воронеж*

### THE PROBLEM IN STUDYING PHONETICS OF RUSSIAN LANGUAGE IN A MODERN SCHOOL

*Natalia Podshivalova*

*candidate of philological Sciences, lecturer  
Voronezh state University,  
Russia, Voronezh*

**Аннотация.** В условиях ФГОС изучение фонетико-фонологического яруса языка оказывается первостепенной задачей, поскольку именно овладение звуковой стороной речи способствует не только формированию речи, отвечающей нормам русского литературного языка, но и развитию языкового мышления. В статье рассматриваются трудности, возникающие у учащихся при овладении фонетикой и пути их преодоления.

**Abstract.** The studying of the phonetic-phonological level of the language is important target, because the mastery of the sound part of speech contributes not only to formation of speech, in accordance with the norms of russian literary language, but also the development of language thinking. The article discusses the difficulties encountered by students in studying phonetics and ways to overcome them.

**Ключевые слова:** фонетика; фонология; языковое мышление; фонетическая транскрипция; звуковые схемы; фонетический диктант.

**Keywords:** phonetic; phonology; language thinking; phonetic transcription; sound scheme; phonetic dictation.

В условиях ФГОС, предполагающий системно-деятельностный подход к образовательному процессу, перед преподавателем в качестве первостепенной задачи оказывается формирование у учащегося умения самостоятельного поиска информации, ее анализа, и в дальнейшем способности приобретать новые знания. Однако какими бы противоречивыми, требующими особого исследования и глубинного понимания ни были бы эти задачи, все-таки основным подходом к изучению русского языка остается системный. Язык – сложная система, базовым ярусом которого оказывается фонетико-фонологический. Изучение фонетики необходимо, так как она учит понимать, что язык, по утверждению В.А. Богородицкого, – «единая, стройная, умная, внутренне согласованная целостность. Закономерности языка проще понять на фонетике, потому что сама фонетика проще лексики и грамматики» [].

Звуковая сторона речи оказывается важным этапом в формировании продуманной, осмысленной, грамматически выверенной речи. Изначально ребенок, сам того не осознавая, воспринимает ритмико-мелодическую структуру слов. По мере взросления он разграничивает звуки, в его речи появляются так называемые субституты. Вся система звуков языка усваивается ребенком к трем годам. Труднее ему даются шипящие (*ш, ж*), сонорные (*р, л*) и свистящие (*с, з*) звуки. В школе, когда ребенок успешно овладел звуковой стороной речи, важно не просто поддерживать это умение, но и работать над интонационно-звуковой выразительностью речи, орфоэпией речи, но прежде всего над умением слышать и слушать себя, свое произнесенное слово [2, с. 158 - 164]. Не все современные школьники обладают фонематическим слухом: неумение выделять в слове звуки, а также распознавать его среди других приводят в дальнейшем к нарушениям орфографических, лексических норм.

Фонетико-фонологический уровень языка характеризуется трудно-проницаемостью, вследствие чего обучение акцентологическим и орфоэпическим нормам должно иметь последовательный и непрерывный характер.

Анализируя звуковую структуру слова, ребенок учится производить сознательные операции с языком. Это высшая ступень развития фонематического восприятия. Итогом этих важных умений оказывается не только формирование орфографических навыков, но и шире – формирование языкового мышления.

Одной из основных трудностей в школьном изучении фонетики остается неразграничение учащимися буквы и звука. Акцентируя внимание на звучащей, устной стороне речи, важно анализировать слово в направлении звук – буква. Именно подобный способ позволит ученику услышать самого себя при произношении конкретного слова.

А прежде того еще в начальной школе должно формироваться представление о фонетической транскрипции. Указанный термин в большинстве случаев воспринимается ребенком автоматически, однако логически обоснованным будет сам анализ термина «фонетическая транскрипция» как графической записи звучащей речи. Предполагая задачу распознавания звуков русского языка, их классификации, знакомство с нормами литературного произношения, учитель может предлагать для анализа в большей мере поэтические тексты, где ведущая роль отводится ритмико-мелодической структуре. В качестве закрепляющего материала учитель может опираться на упражнения по выявлению звукового состава, причем подобные упражнения должны строиться от анализа простого в звуковом отношении слова к анализу более сложного: например, *собака – теплоход; выюга – вязкий*.

Средством постижения звукового облика слова, по мнению многих ученых, должны являться звуковые схемы слов, которые, с одной стороны, облегчают процесс «перевода» буквы в звук, а, с другой стороны, способствуют развитию языкового мышления. При использовании подобных схем могут быть описаны и правила графики и орфографии. Модели и схемы этих правил становятся для учащихся «опорными сигналами», в которых отражена значительная доля лингвистической теории» [3, с. 134].

Значительной проблемой для учащихся оказывается выделение в речевом потоке фонетических слов. Так как в речевом потоке мы имеем дело с неустойчивой, не всегда четко прослеживающейся границей между словами, когда неясным оказывается членение на отдельные слова, то, действительно, для младших школьников такое положение дел приводит к неблагоприятным последствиям, например, слитное написание служебной части речи (чаще предлогов) со знаменательной, а также смешение букв, сходных по акустическому или артикуляторному признакам. Однако решение подобной проблемы видится не в стремлении изолированного обучения словам, а в изучении слов в системе, с точки зрения их семантической, грамматической ориентированности.

По-прежнему большой трудностью для многих школьников остается идентификация согласных по признаку звонкости – глухости, мягкости – твердости. Особенность русского консонантизма – коррелятивные 11 пар согласных и 4 непарные глухие. Для решения проблемы неразграничения согласных по признакам звонкость – глухость, возникающей в процессе усвоения ребенком фонетики, важно не только обозначить разницу между звонкими и глухими звуками с точки зрения акустико-артикуляционных характеристик, а также сочетаемостной

специфики, но и систематически проговаривать 11 парных согласных и 4 непарные. В начальной школе при знакомстве с базовыми понятиями фонетики уместна будет игра: можно предложить прижать к ушам ладони и прислушаться к произносимому звуку. Если ребенок слышит голос, значит, он произносит звонкий согласный, если слышит шум, согласный – глухой. [5, с. 35]. В это время весьма эффективными помощниками учителя станут фонетические игры и игровые упражнения со звуками и словами, обеспечивающие ученикам естественные речевые действия, а не знания из области фонетики. На возможность представления фонетики через игру указывал еще А.М. Пешковский: «Нигде игра не сливается так близко с делом и трудом, как в ... фонетике. Нигде... эта игра не превращается с такой легкостью в серьезное, развивающее мыслительный аппарат дело, как в фонетике» [4, с. 11].

Кроме того, видится необходимым неоднократное, настойчивое использование понятий «озвончение», «оглушение». Звук должен рассматриваться в морфеме. Для формирования умений разграничивать звонкие и глухие согласные могут быть предложены упражнения на описание фонетических различий между словами, которые отличаются одним звуком: подсчитать количество звонких или глухих согласных в слове, сгруппировать слова, объединенные по признаку оглушения или озвончения согласных.

Фонетический анализ слов с глухими и звонкими согласными должен показать учащимся, что озвончение глухих и оглушение звонких — это закон произношения, а не орфографии, что в правописании звонких и глухих мы руководствуемся не произношением (за исключением лишь некоторых, строго ограниченных случаев), а особыми правилами, основанными на морфологическом составе слова (погрузка — груз — грузить; рубка — рубить).

Развитие фонетических умений должно проводиться в течение всего времени обучения ребенка. Преодоление вышперечисленных трудностей предполагает прежде всего слаженный спектр речевых действий и умений по анализу и синтезу звуковой оболочки слова. Необходимо тренировать учащихся в произношении звука, отрабатывать артикуляцию, голос при проговаривании звука, постоянно сравнивать звуковую и буквенный состав слова. С целью корректировки фонетических трудностей уместными будут фонетические диктанты, проведение которых представляется необходимым на протяжении всего учебного процесса. Полезными фонетическими диктантами могут стать при целенаправленной обработке целого комплекса речевых навыков [1, с. 22].

### Список литературы:

1. Бакакина Е.Л. Фонетические диктанты как средство обучающего контроля при формировании навыков произношения и аудирования в рамках вводно-коррективного курса. Фонетика: Наука и искусство. Материалы региональной научно-практической конференции (5 февраля 2004 г.). - Ижевск, 2004. с. 21-24.
2. Багичева Н.В. и др. Теоретические основы и методика филологического образования младших школьников: учеб. пособие. М., 2011. – 427 с.
3. Зиновьева Т.И. Методика обучения русскому языку в начальной школе: учебник и практикум для академического бакалавриата. М., 2016. — 255 с.
4. Пешковский Л.М. Методическое приложение к книге "Наш язык". М., 1923. с. 11.
5. Скрипник Я.Н., Смоленская Т.М. Фонетика современного русского языка. Ставрополь, 2010. 148 с.

## ФРАЗЕОЛОГИЗИРОВАННЫЕ КОНСТРУКЦИИ СО СЛОВОМ *ГДЕ*

**Чжан Юэ**

*аспирант Московского государственного университета  
им. М.В. Ломоносова – МГУ,  
РФ, г. Москва*

## PHRASEOLOGICAL CONSTRUCTIONS WITH PRONOUN «GDE»

**Zhang Yue**

*postgraduate Moscow State University  
named after M.V. Lomonosov – MSU,  
Russia, Moscow*

**Аннотация.** Статья посвящена анализу фразеологизированных вопросительных предложений со словом *где*. Во фразеологизированных конструкциях слово *где* является десемантизированным. В статье рассматриваются и описываются семантические специфики данных конструкций.



**Abstract.** Phraseological constructions with pronoun «где» cannot be used as questions about location. The purposes of this research is to analyze semantic specialties of these constructions.

**Ключевые слова:** Фразеологизированные конструкции; местоименное наречие; вопросительное предложение.

**Keywords:** Phraseological construction; pronominal adverb; interrogative sentence.

Вопросительное слово *где* употребляется как в свободных вопросительных предложениях, так и во фразеологизированных конструкциях. Фразеологизированные конструкции со словом *где* не выражают вопросы о месте ситуации, причем слово *где* может терять свое лексическое и категориальное значение. При выделении фразеологизированных конструкций мы опираемся на работы [Шведова 1958], [Русская грамматика 2005], [Величко 1997]. Н.Ю. Шведова рассматривает фразеологизированные синтаксические конструкции в русской разговорной речи. По мнению исследователя, во фразеологизированных синтаксических конструкциях имеет место «застывшая форма, оторвавшаяся от парадигмы соответствующего слова и в той или иной степени утратившая свои лексические и категориальные значения» [Шведова 1958: 94-95].

Как отмечается в «Русской грамматике», синтаксические фразеологизмы – это «такие построения, в которых связи и отношения компонентов с точки зрения живых грамматических правил оказываются необъяснимыми» [Русская грамматика 2005, т. 2: 216-217]. Например, *Дом как дом; Мало ли о чем болтают!*

По мнению А.В. Величко, синтаксические фразеологизмы – это нестандартные синтаксические структуры, «особенности построения которых выходят за рамки регулярных синтаксических связей и закономерностей. Например: *Вот это мастер!; Чем не подарок!*» [Величко 1997: 3]. «В таких структурах связи и отношения между компонентами не обусловлены живыми, действующими синтаксическими правилами. Здесь компоненты связаны идиоматически, а прямые лексические значения компонентов, создающих структуру, ослаблены» [Там же]. Таким образом, вопросительные предложения можно считать фразеологизированным, если выполняются определенные условия, а именно: (1) Вопросительные предложения воспроизводятся как готовая модель; (2) связи между отдельными компонентами вопросительных предложений необъяснимы с точки зрения действующих в языке грамматических и лексических правил; (3) утрачены или ослаблены лексические значения некоторых компонентов вопросительных

предложений и / или утрачены их категориальные значения; (4) вопросительные предложения не может выражать вопрос и употребляется в других коммуникативных функциях.

В данной статье будут рассматриваться следующие фразеологизированные конструкции со словом *где*:

1. *Где тебя черти носят (носили)?*, например:

(1) *Наконец трубку подняли. – Слушаю вас! – запыхавшимся голосом проговорил Багаев. – Где тебя черти носят? – вместо приветствия прорычал Терентьев. – Я тебе уже полчаса называю (Н. Леонов).*

2. *Где + существительное событийной семантики (принципиальность / логика / смысл / справедливость / правда / гостеприимство и под.)*, например:

(2) *С тем, что курит, смирились, уже не пьют, а на сигареты не дают. Где логика?* (А. Слаповский).

3. *Где это слыхано / видано?*, например:

(3) *И где это слыхано, чтоб большевики пересматривали чьи-то дела?* (И. Ратушинская).

4. *Где X-у + инфинитив*, например:

(4) *После котлет подсчитали: пахать и то нельзя на этом комбайне, где уж тут копать картошку* (А. Азольский).

5. *Где X-у до Y!*; *Где X-у!*, например:

(5) – *Мы за правду боремся... Тебе не понять. – Где уж мне!* (Г. Башкуев).

6. *Где там!*, например:

(6) *Аня. Ну что, как? Заплатили проценты? Варя. Где там* (А. Чехов).

Во фразеологизированной конструкции *Где тебя черти носят (носили)?* утрачены лексические значения компонентов. В конструкции *Где это слыхано / видано?* имеются устаревшие словоформы *слыхано, видано*, которые необъяснимы с точки зрения грамматических правил современного русского языка. Кроме того, обе конструкции не могут выражать вопросы.

В предложениях с *где* и событийными существительными речь идет о таких ситуациях, которые не локализируются в пространстве, а значит, у существительных нет ни семантической, ни категориальной валентности места. Их сочетаемость с *где* необъяснима с точки зрения современного русского языка. К тому же *где* в таких предложениях десемантизировано, т. е. утратило свое лексическое значение. Подобные конструкции чаще всего указывает на отсутствие у X качества или свойства Y, которое ожидалось говорящим (далее Г). Это дает нам основание рассматривать их в числе фразеологизированных.

В конструкциях *Где X-у + инфинитив; Где X-у до Y!; Где X-у!; Где там!* сочетание *где* с инфинитивом является необъяснимым. *Где* утратило свое лексическое и категориальное значение, не случайно некоторые исследователи считают, что *где* в данных предложениях сближается с частицей (см. [МАС, т. 1: 303], [Шимчук, Щур 1999: 48-49], [Словарь структурных слов, 1997: 87], [Активный словарь 2014, т. 2: 571]). Все эти конструкции не употребляются в качестве вопросов и являются риторическими вопросами.

#### ***Где тебя черти носят (носили)?***

Данная конструкция используется в ситуации, когда Г испытывает чувства, вызванные долгим и немотивированным отсутствием адресата (далее А) в поле зрения Г или в каком-то другом месте Y. Например:

(1) *Наконец трубку подняли. – Слушаю вас! – запыхавшимся голосом проговорил Багаев. – Где тебя черти носят? – вместо приветствия прорычал Терентьев. – Я тебе уже полчаса названиваю (Н. Леонов).*

В данном случае Г ожидает, что А находится в месте Y, куда он звонит, и сразу возьмет трубку. Но ситуация развивалась по-другому, и Г выражает недовольство поведением А.

#### ***Где + существительное событийной семантики***

В данных предложениях употребляются существительные, обозначающие положительные качества человека, которые, с точки зрения нормального развития событий, должны быть у каждого. Например:

(7) *То вы негодуете на красных узурпаторов, то готовы сесть с ними за один стол. Где ваша принципиальность?* (А. Алдан-Семенов).

(8) *Гость проголодался, а вам и дела нет. Где ваше гостеприимство?* (М. Панин).

В приведенных примерах Г исходит из того, что у X должны быть определенные положительные качества. Однако реальное положение дел противоречит ожиданиям Г: он констатирует отсутствие у X данных качеств (принципиальность (7) и гостеприимность (8)), и выражает свои чувства по этому поводу.

Наиболее распространенные конструкции этого типа – это предложения со словами *логика, смысл, справедливость, совесть, правда*.

Употребляя конструкции *Где логика / смысл?*, Г исходит из того, что события должны развиваться непротиворечиво и поступки людей должны иметь под собой разумные основания. Конструкции *Где логика / смысл?* сигнализируют о том, что этого не происходит: в развитии событий имеется некоторое противоречие или поведение людей необоснованно. Например:

(9) *Так зачем правительство затеяло реформу, которая может только навредить? Где логика?* (А хотят ли они, как лучше? (2003) // «Санкт-Петербургские ведомости», 2003.04.15).

(10) [Ghoul, nick] *Артем, я все-таки не понимаю, почему нельзя содержать в зоопарках больших кошек? Одних можно, других нельзя? Где смысл? На каком основании мы разделяем животных на тех, кого можно держать в клетке и тех, кого нельзя* (Снежные барсы (форум) (2007)).

В данных примерах Г сталкивается с некоторым противоречием: реформа, призванная улучшить жизнь, только вредит (9); одних кошек можно держать в зоопарке, а других нельзя (10). С помощью эмоционально-констатирующих предложений *Где логика / смысл?* Г привлекает внимание к тому, что в имеющемся развитии событий отсутствуют разумные основания.

Конструкции *Где справедливость?* и *Где совесть?* имплицитно противоречат, основанное на нарушении морально-этических норм:

(11) *Сколько бы человек ни работал, пенсия у всех одинаковая – где справедливость?* (Ю. Вишневецкая).

(12) *На Октябрьской улице неизвестный злоумышленник похитил новенький Toyota Land Cruiser, принадлежащий старшему оперу московского Управления по борьбе с оргпреступностью. Ну, где совесть у людей?* (С. Дюпин).

В (11) говорится о том, что люди работают по-разному, а пенсия у всех одинаковая; в (12) чиновник имеет машину, не соответствующую уровню его зарплаты. Эмоционально-констатирующие вопросы *Где справедливость?* и *Где совесть?* выражают отрицательное отношение Г к развитию событий, расходящемуся с моральными нормами поведения.

Предложение *Где правда?* констатирует наличие противоположных мнений:

(13) *Евг. Эм. говорил, что она служила в Метрополе (Москва), теперь он говорит, что она служила в Астории – где правда?..* (А. Ласкин).

Рефлексивные вопросы *Где правда?* означают, что Г не знает, какое из взаимоисключающих мнений соответствует действительности.

#### ***Где это слыхано / видано?***

Конструкции *Где это слыхано / видано?* употребляются тогда, когда в поле зрения Г оказалась некоторая экстраординарная ситуация. Причем данная ситуация настолько отклоняется от представлений Г о норме, что ему трудно поверить, что она имеет место в действительности. Например:

(14) *Реабилитированного зачислили в органы, и притом в центральный аппарат. Где это видано, где это слыхано?* (Ю. Давыдов).

(15) – *Не плети, чего не надо. Удрал... Где это слыхано, чтобы со слава на пожно удирали! Умному человеку скажи – засмеет* (Ф. Абрамов).

В (14)–(15) представлены эмоционально-констатирующие вопросы, выражающие отношение Г к экстраординарной ситуации, которая описывается либо в предшествующем тексте, см. (14), либо в придаточном предложении, см. (15). Например, в (10) у Г вызывает недоумение ситуация «реабилитированного зачислили в органы»: по мнению Г, так не бывает, т. е. такая ситуация не может иметь места в действительности.

***Где X-у + инфинитив; Где X-у до Y!; Где X-у!***

Конструкции *Где X-у + инфинитив* и ее редуцированный вариант *Где X-у!* используются для указания на невозможность осуществления какой-либо ситуации. См. также интерпретацию этой конструкции в «Активном словаре русского языка»: «Говорящий выражает сильное сомнение в возможности существования названной ситуации» [Активный словарь 2014, т. 2, 571]. Например:

(16) [Anita, nick] – *Мартышка, мартышка, ты замужем? – Где уж тут выйти замуж. Кругом одни крокодилы...* (коллективный. Форум: Мир, в котором девушки не хотят замуж. Обсуждение статьи (2012)).

(17) *Ты про Ньюску Копейкину слыхала? – Нет, а кто она? – Где тебе слыхать, ты же тут у нас еще зеленая совсем* (М. Чулаки).

(18) [Аграфена Власовна, Е. Счастливецва, жен] *Письмо в руках горит, а понять невозможно!* [Иван Иванович, Н. Китаев, муж] *Ага! А ну-ка, Глаша, дай, может я пойму.* [Аграфена Власовна, Е. Счастливецва, жен] *Э, да где тебе! Ты и по-нашему через пень-колоду разбираешься!* (И. Пырьев, В. Гусев).

В (16) Г оценивает вопрос А как неуместный, поскольку ситуация «выйти замуж» неосуществима; в (17) Г соглашается с тем, что А не мог слышать про Ньюску Копейкину; в (18) Г возражает А, утверждая, что тот не сможет понять содержание письма.

Конструкция *Где X-у до Y!* означает, что X по своим свойствам не может сравниться с Y, например, нынешние кремлевские экономисты не могут сравниться с Марксом:

(19) *В 1975 году Нобелевский комитет пожалует новую премию по экономике первому россиянину – математику Леониду Канторовичу. Но его советы по объективному расчету цен в плановой экономике не будут учтены кремлевскими экономистами. Хотя Маркс бы их учел! Но где уж нынешним кремлевцам до Маркса!* (С. Смирнов).

Отметим, что в данных конструкциях слово *где* может быть заменено словом *куда*: *Но куда уж нынешним кремлевцам до Маркса!*. Некоторые исследователи считают *где* и *куда* в данных конструкциях не вопросительными словами, а частицами (см. [МАС, т. 2: 145; т. 1: 303], [Шимчук, Щур 1999: 48-49, 80-81], [Словарь структурных слов, 1997: 87], [Активный словарь 2014, т. 2: 571]).

### ***Где там?***

Коммуникативный фразеологизм *Где там?* используется, когда некоторая ожидаемая или желаемая X ситуация не соответствует действительности:

(20) *Включила ящик в надежде услышать Москву. Но где там! Показывают военные маневры – наши, кубинские* (А. Браво).

Г ожидает услышать по радио Москву, но его ожидание не оправдается.

Такое же значение может выражать фразеологизм *Где уж!* Например:

(21) *В армии взяли его на радиосвязь. Ещё и там пытался читать книги по физике. Да где уж... Покинул...* (А. Солженицын).

Г утверждает, что планируемая X ситуация «читать книги» оказывается невозможной.

Итак, фразеологизированные синтаксические конструкции с *где* могут быть эмоционально-констатирующими вопросами, выражающими эмоциональное состояние Г, обусловленное несоответствием некоторой актуальной ситуации его представлениям о норме, например, *Где это слыхано?*, *Где логика?* Они могут быть и риторическими вопросами, например, *Где там!*, *Где уж тут выйти замуж!*, которые сигнализируют о невозможности осуществления описываемой ситуации.

### **Список литературы:**

1. Активный словарь современного русского языка. Первый выпуск / В.Ю. Апресян, Ю.Д. Апресян и др. – М.: Языки славянских культур, 2014. – Т. 2. – 736 с.
2. Величко А.В. Синтаксическая фразеология для русских и иностранцев. – Москва: филологический факультет Московского государственного университета, 1996. – 96 с.
3. Русская грамматика: В 2 т. Т. 2. – Репринтное издание – М.: Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, 2005. – 712 с.
4. Словарь русского языка: В 4-х т. Т. 1. [МАС] / АН СССР, Ин-т русского языка; под ред. А.П. Евгеньевой. – М.: Русский язык, 1985. – 702 с.
5. Словарь структурных слов русского языка / В.В. Морковкин, Н.М. Луцкая. Г.Ф. Богачева и др. – М.: Лазурь, 1997. – 420 с.

6. Шведова Н.Ю. О некоторых типах фразеологизированных конструкций в строе разговорной речи русского языка // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1958. – № 5. – С. 93-100.
7. Шимчук Э., Щур М. Словарь русских частиц / Под ред. В. Гладрова. Frankfurt am Main, 1999. – 147 с.

### 3.3. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

#### ИЗ ИСТОРИИ ИССЛЕДОВАНИЯ ТЮРКСКО-ОГУЗСКИХ ЯЗЫКОВ

*Мамедова Ульвия Нураддин гызы*

*диссертант Института Языкознания имени Насими  
Национальной Академии Наук Азербайджана,  
Азербайджан, г. Баку*

#### FROM THE HISTORY OF THE STUDY OF TURKIC-OGUZ LANGUAGES

*Ulviya Mammadova*

*PhD student at the Nasimi Institute of Linguistics,  
Azerbaijan National Academy of Sciences,  
Azerbaijan, Baku*

**Аннотация.** Историческое развитие языка тесно связано с народом, носителем этого языка. Если рассмотреть историческое развитие тюркских языков, то можно увидеть появление разных периодов в итоге совместного влияния различных внутриязыковых, а также политических и культурных факторов. По некоторым принципам, мы можем различать эти периоды. Периоды исторического развития тюрко-огузских языков классифицируются в соответствии с историей огузских турок.

**Abstract.** The historical development of language is closely related to the people, native speakers of this language. If we consider the historical development of the Turkic languages, we can see the emergence of different periods as a result of the joint effect of various intralinguistic factors as well as political and cultural factors. According to certain principles, we can distinguish between these periods. The periods of historical development of the Turkic-Oguz languages are classified in accordance with the history of the Oguz Turks.



**Ключевые слова:** тюрко-огузские языки; историческое развитие языка; классификация; внутриязыковые факторы; внешние факторы.

**Keywords:** Turkic-Oguz languages; historical development of language; classification; intralinguistic factors; external factors.

Развитие языка тесно связано с историей народа, являющегося его носителем. При рассмотрении исторического развития тюркско-огузских языков можно заметить, что в результате многочисленных переселений огузских тюрков, начиная от Средней Азии и до Анатолии, происходивших в различные периоды, взаимное влияние политических, культурных связей с другими соседними народами, а также ряд внутриязыковых факторов привели к формированию различных его этапов, отличать которые мы можем по определенным принципам. С учетом связи этих этапов с историей огузских тюрков, обычно, их и классифицируют соответствующим образом. Основываясь на различных исторических источниках можно говорить, что, хотя со времени появления огузов на исторической арене и построения ими в XI веке первого большого государства Сельджуков прошло много веков, в связи с малочисленностью, недостаточностью источников данного периода для изучения истории языка они мало привлекались к исследованию. Среди источников, связанных с историей и языком огузских тюрков, особое место занимают «Огузнаме». В этих произведениях, в которых собраны предания о создании этнонима огуз, жизни и победах мифического прародителя Огуз кагана, огузского народа, самым известным, безусловно, является эпос «Китаби-Деде Горгуд». Хотя эти источники не отражают богатство тюркско-огузских языков, но способствуют внесению ясности во многие вопросы, касающиеся объединений огузских племен, уклада их жизни.

Ссылаясь на утверждение, что «Язык тюрков Западного Гектюрка немного отличается от восточных гектюрков», приводимое в китайских источниках периода императорства Гектюрков, Фарук Сюмер писал: «Именно это отличие представляет огузский тюркский язык, то есть он является продолжением языка западных гектюрков по-огузски» [13, с. 46]. Это примечание акцентирует внимание на отличие огузского от языков, на которых в период Гектюрков говорили другие тюрки. Со временем эти отличия возросли, создали базу для появления различных языков в составе единого огузско-тюркского языка. Если учитывать территории, населенные огузскими тюрками, то видны территориальные различия тюркско-огузских языков. Это заметно в особенностях огузского тюркского языка в Средней Азии, Азербайджане и Анатолии.

Неоспоримо также влияние на язык политических, социальных, культурных условий, их роль в его развитии. Наличие огузских языков в разных географических регионах вызвало эти различия. Влияние огузского на другие тюркские языки, отображение его особенностей проявляется в рукописях. В комментарии анонимного «Корана», признанного написанным в XII веке, единственный рукописный экземпляр которого сохранился в Санкт-Петербургском Азиатском музее, наряду с особенностями Гараханского тюркского языка, здесь можно наблюдать наличие огузского языкового слоя [2]. Постановка вопроса в таком виде позволительна на основании письменных источников о тюркско-огузских языках периодов до XI века. Остановившись на наличии в прошлом общности огузского с другими тюркскими языками, Зейнаб Коркмаз Огузджан делает заключение: «Нельзя говорить о существовании одного огузского диалекта в древнетюркском языке. Результаты исследования текстов позволяют сделать вывод, что часть особенностей, относящихся к огузскому диалекту, поглощается общим письменным языком того времени, а другая часть – показывается в качестве характерного исключительно для огузского» [11, с. 11-12].

История исследования тюркско-огузских языков начинается с труда XI века Махмуда Кашгари «Дивани люгет-ит-тюрк». Впервые кашгаринский ученый в труде, написанном для арабов с целью изучения ими тюркского языка, классифицировал эти языки, на примерах разъяснил особенности огузско-тюркского языка, его отличие от других тюркских языков. Значение «Дивани люгет-ит-тюрк», считающегося основным трудом по изучению тюркских языков, неоспоримо. В нем демонстрируется богатство тюркских языков, совершенство их строения, имеется достаточно материалов для изучения различных аспектов тюркских языков. Говоря о различиях в лексике и диалекте огузского турецкого языка, в труде Махмуда Кашгари подтверждается, что, будучи самостоятельным языком, в XI веке он отделился от других тюркских языков. Хотя в источниках самые ранние примеры письменности на огузском турецком языке можно наблюдать только начиная с XIII века. Это не говорит о том, что до этого времени отсутствовали труды на тюркско-огузском языке, просто о них нам ничего не известно. Несомненно, богатые образцы устной народной литературы на тюркско-огузских языках, а также различные виды и направления многих эпосов, сформированных в средние века, имеют более древние корни.

Начатое со второй половины VIII века массовое переселение огузов привело к тому, что XI-XIII веках они направились на Запад и в 1071 году покорили Анатолию. Это позволило укрепить позицию огузско-тюркского языка на этих территориях, создать соответствующие

условия для его распространения. Зейнаб Коркмаз, являющаяся автором ценных трудов, в которых изучаются различные аспекты тюркских языков в современном тюркском языкознании, о существовании тюркско-огузских языков до XI века пишет: «Сведения Кашгари по поводу огузского языка второй половины XI века говорят о том, что он должен был быть языком огузов изолированного государства Ябгу, созданного в провинции Сейхун, в тот период составляющего западное крыло Гараханлы, и кочевых огузов этой территории. Перемещавшийся на запад язык, во всяком случае, является этим огузским языком» [11, с. 26].

Исследователи не пришли к единому мнению об определении границ исторического развития тюркско-огузских языков и наименовании этих периодов. Существуют различия и заблуждения, особенно с точки зрения названия периодов и терминологии. Если обратить внимание на данный факт, то можно заметить несоответствия в периодизации и классификации, проведенных в связи с развитием истории языка для азербайджанского, турецкого, туркменского языков. В Азербайджане в советский период, а также в годы независимости классификация, схема периодизации истории развития азербайджанского литературного языка проводилась в различной форме. Для примера обратим внимание на несколько классификаций. В учебнике «История азербайджанского литературного языка» А. Демирчизаде пишет, что историю развития азербайджанского литературного языка в основном можно разделить на три периода:

I. Период формирования и развития азербайджанского литературного языка на основе общенационального языка;

II. Период стабилизации литературного языка на основе азербайджанского национального языка;

III. Советский период – период перестройки азербайджанского литературного языка в качестве государственного языка и развития на основе социалистического национального языка» [4, с. 100].

Эта классификация А. Демирчизаде с небольшими изменениями повторялась в языкознании советского периода. Похожая классификация представлена М. Джахангировым в труде «Формирование азербайджанского национального литературного языка». Так как мы не намерены акцентировать внимание на пробелах такой классификации, не будем останавливаться на всех. Но отметим, что с недостатками, считавшимися «законными» для советского периода, мы встречаемся и в классификациях периода независимости. Это в основном проявляется в классификации азербайджанского языка в изоляции от других тюркско-огузских языков, в терминологических ошибках. В советский период и в годы независимости в Азербайджане имелись определенные представления Т. Гаджиева, Н. Худиева, Г. Казымова о периодизации

азербайджанского литературного языка. Одна из классификаций последних лет принадлежит А.Ахундову. Он делит историю развития азербайджанского литературного языка на два больших этапа, в каждом из которых определяет периоды. В выделенных А. Ахундовым этапах «1. Старый азербайджанский язык; 2. Новый азербайджанский язык», он классифицировал письменный язык, существовавший в XIII-XVII веках и начиная с XVIII века до современного периода [1, с. 359].

Большинство турецких тюркологов при классификации периодов исторического развития огузского языка принимают классификацию Зейнаб Коркмаз, которая очень точно отражает историческое развитие огузского языка. Согласно этой классификации, периоды исторического развития огузского языка делятся на:

1. Период между VI-IX веками;
2. Период между IX-XI веками;
3. Период между XI-XIII веками;
4. Период между XIII-XV веками [11, с. 9].

Можно частично согласиться с мнением З.Коркмаз, к научному творчеству которой мы относимся с большим уважением, которая утверждает: «Что касается региона, в котором в тесной связи с переселениями XI и XIII веков сформировался самостоятельный, чистый письменный огузский тюркский язык, то это – Анатолийский регион. В общем, этот период, длившийся с XIII века и до середины XV века, как известно, называется староанатолийским-тюркским языком или старотурецким-тюркским языком. С точки зрения особенностей староанатолийский-тюркский язык являлся очень важным поворотным пунктом в рамках этапов исторического развития огузского языка. Потому что он играл роль своеобразной основы для дальнейшего развития и диверсификации огузского письменного языка» [11, 27]. Но не принимая во внимание язык, существующий во всем Азербайджане в целом, в Северном и Южном, нельзя признать в таком виде утверждение, что анатолийский язык является основой для дальнейшего развития огузско- тюркского языка. Вслед за этими умозаключениями З. Коркмаз пишет: «В связи с начавшимися с XVI века и растянувшимися на более поздние века переселениями анатолийских огузских тюрков в регионах за пределами Анатолии образовались ветви в Северном и Южном Азербайджане со своими диалектами, Северном Кипре, Ираке, Северной Сирии, Южном Крыме...» [11, с. 32]. Отметим, что в этом заключении З. Коркмаз границы с точки зрения языковой географии определены неточно. Основываясь на мнение М. Эргина, здесь более уместно заключение, что: «Азербайджанская диалектная зона с точки зрения языковой географии включает в себя Восточную Анатолию, Северный Кавказ и Кавказский Азербайджан, Иранский Азербайджан, Керкук, Ирако-Сирийские тюркские регионы» [6, VII-VIII].

Говоря выражением, принятом в турецкой филологии, включая Восточную Анатолию, и до XVI века в Азербайджанской зоне создавались произведения на огузском тюркском языке, поэтому оставление за пределами каких-либо классификаций, не принятие их во внимание должно считаться недостатком и неполноценностью этой классификации. И хотя в классификации З. Коркмаз все факторы, связанные с периодизацией, были учтены, но с точки зрения терминологии и географических границ эта классификация осталась неполной.

Среди классификаций, связанных с историческим развитием тюркско-огузских языков, привлекает внимание классификация Ахмета Биджана Эджиласуна. В монографии «История турецкого языка от начала до двадцатого столетия», обращая внимание не на периодизацию, а на проблемы терминологии, он пишет: «Огузский говор, раньше используемый в качестве разговорного языка, в XIII веке в Азербайджане и Анатолии стал письменным языком. Западнотюркский письменный язык с XIII века до конца XV века в качестве единственного использовался в Азербайджане, Анатолии, Ираке, Сирии и на Балканах. Имеется большое количество исследователей этого периода. Вначале, особенно некоторые европейские авторы, они использовали термин *Altosmanische* (староосманский). В Турции термин староосманский использовала Саадет Чагатай. Но этот термин не стал распространяться. Самым распространенным является термин староанатолийско-тюркский язык. Из-за того, что он не охватывал Балканскую зону XV века, против этого термина выступил Фарук К. Тимурташ, который в труде по грамматике XV века использовал термин старотурецкий-тюркский язык. Вследствие того, что Азербайджан остался в стороне, мы выражаем протест против этого термина и предлагаем термин староогузский-тюркский язык. Даже не будучи письменным языком, будет целесообразным признать огузский тюркский язык родным для его предыдущих периодов» [5, с. 433].

**Научный итог работы.** Мы надеемся, что при определении этапов исторического развития тюркско-огузских языков каждая из этих классификаций будет усовершенствована. Потому что язык, первые письменные образцы которого появились в XIII веке, возник не сразу, не на пустом месте. Учитывая это, в периодизации и классификации, используя определенные термины, предлагаем этапы исторического развития тюркско-огузских языков классифицировать следующим образом:

1. VI-XIII века;
2. XIII-XVI века;
3. XVI-XVIII века;
4. XVIII-XIX века;
5. Период после XX века.

В этой классификации VI-XIII века охватывают тюркско-огузские языки до периода письменности. И хотя у нас на руках не имеются тексты на огузском тюркском языке, непосредственно относящиеся к этому периоду, но, как отмечалось выше, наличие многих источников, указывающих существование огузского тюркского языка, несомненно. Огузским тюркам в первую очередь принадлежат образцы устного народного творчества. Несомненно, творчество Гасаноглу в XIII веке, внезапное появление «Дастан-Ахмед Харамиде» мы должны принять в качестве того, что эти труды базировались на прежнем литературном языке. Различные «Огузнаме», а также «Китаби-Деде Горгуд», труд Махмуда Кашгари «Дивани лугет-ит-тюрк» могут быть отмечены среди образцов этого периода.

Период, охватывающий XIII-XVI века, характеризуется как подъем огузского тюркского языка. В этот период произведения, созданные на огузско-тюркском языке, различны не только с точки зрения количества, но и качества, они охватывают большую территорию, включая Северный и Южный Азербайджан, Анатолию, Ирак, Сирию, Балканы. XVI век также важен для истории тюркских народов. Изменения в языке, происходившие на фоне исторических событий, А.Б. Эрджилаун описывает следующим образом: «Старый огузско-тюркский язык, в XV веке переживший политический раскол государств Гарагоюнлу и Аггоюнлу, Османской империи, с созданием в начале XVI века государства Сефевидов разделен на азербайджанскую и османскую письменность. Западный тюркский язык, с небольшими различиями, с XVI века до сего дня дошел в виде двух письменных языков» [5, с. 434].

Проходит немного времени после появления первых известных нам образцов на огузско-тюркском языке, как крупные величины нашего литературного языка – Юнус Эмре, Насими, Гази Бурханеддин, Хабиби, Хатаи, наконец Физули, создают значимые для развития языка произведения. В истории развития огузского тюркского языка особо следует отметить роль Мухаммеда Физули. Живший в Ираке, в арабской атмосфере, писавший на трех языках, Физули, если можно привести такое сравнение, самые красивые газели, свою великую поэму «Лейли и Меджнун» написал на азербайджанском тюркском языке. «В развитии тюркского в качестве языка поэзии большая роль принадлежит Физули, будучи поэтом и тюрком, он настойчиво трудился в этом направлении. Своими произведениями на тюркском Физули мог бы и не вносить большой вклад в развития тюркского языка. Но с написанием по-тюркски он «сложное сделал простым», открыл своеобразный путь для поэтов, пишущих на тюркском языке» [12, с. 65-66].

Период, охватывающий XVI-XVIII века, имеет особые оттенки. Он развил дифференциацию огузского тюркского языка, в результате которого особо ярко проявилось его самовыражение. Уже в этот период мы наблюдаем значительное отличие между называемым османским и используемым в зоне Азербайджана огузским тюркским языком. Это период был своего рода переходным, в результате которого мы видим развитие огузско-тюркского на пути формирования современных языков.

Одним из моментов, привлекающих внимание в классификации, – это двухэтапная трактовка в периодизации на протяжении одного века. Это не случайно, потому что особенности этого периода не заканчиваются этим временным отрезком, они продолжают некоторое время жить на новом этапе с теми же особенностями, передавая их особенностям другого этапа. Этап XVIII-XIX веков также в некоторой степени отражает в себе особенности периода дифференциации, выражает качество нового этапа.

Наконец, в историческом развитии тюркско-огузских языков, начатый в XX веке, современный языковый этап охватил период республиканской Турции, а для Азербайджана и Туркмении – этапы советский строительства и годы независимости.

### Список литературы:

1. Axundov A. Dil və ədəbiyyat. Bakı, Gənclik, 2003.
2. Боровков А.К. Лексика среднеазиатского тefsира XII-XIII веков. Москва, Восточная литература, 1963.
3. Cahangirov M. Azərbaycan milli ədəbi dilinin təşəkkülü. I hissə. Bakı, Elm, 1978.
4. Dəmirşizadə Ə. Azərbaycan ədəbi dilinin tarixi. Bakı, Maarif, 1979.
5. Ercilasun A.B. Başlangıcından Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi. Ankara, Akçağ Yayınları, 2004.
6. Ergin M. Azeri türkçesi. İstanbul, Ebru Yayınları, 1981.
7. Hacıyev T. Azərbaycan ədəbi dilinin tarixi. Bakı, Elm, 2012.
8. Xudiyev N. Azərbaycan ədəbi dili tarixi. Bakı, Maarif, 1995.
9. Kaşğari M. Divanü lüğət-it-türk. Dörd cildə. I cild. Bakı, Ozan, 2006.
10. Kazimov Q. Azərbaycan dilinin tarixi. Bakı, Təhsil, 2003.
11. Korkmaz Z. Oğuz türkçesinin tarihi gelişme süreçleri. Turkish Studies. Volume 5/1, 2010.
12. Mahmudova A. XVI. Yüzyılda Bağdat Bölgesinde Türkçe'nin Durumu. Değişen Ortadoğuda kültür ve siyaset. Ankara, SDE Yayınları, 2012.
13. Sümer F. Oğuzlar (Türkmenler). İstanbul, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1999.

### 3.4. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

#### ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В КОНТЕКСТАХ МЕДИАПРОСТРАНСТВА

*Хазраткулов Атаджан Полатдурдыевич*

*аспирант*

*Адыгейского государственного университета,*

*РФ, г. Майкоп*

#### FUNCTIONAL FEATURES OF ECONOMIC TERMINOLOGY IN THE CONTEXTS OF THE MEDIA SPACE

*Atadzhan Khazratkulov*

*Postgraduate Student, Department of General Linguistics*

*Adygea State University,*

*Russian Federation, Maykop*

**Аннотация.** Рассматривается медиапространство различных изданий, передающих экономическую информацию и предоставляющих адресату довольно полную картину о событиях, решениях властных структур, действиях конкретных личностей в сфере экономики.

Отмечается употребление экономических терминов в контекстах медиатекстов, объединенных экономической тематикой, особым образом воздействующих как на эмоциональную сферу адресата, так и на формирование его мировоззренческих позиций, идеологии и, как следствие, концептуальной и языковой картин мира языковой личности, в том числе и коллективной.

**Abstract.** We consider the media space of various publications that transmit economic information and provide the addressee with a fairly complete picture of events, decisions of power structures, actions of specific individuals in the economic sphere.

The use of economic terms in contexts of media texts, united by economic topics, especially affecting both the emotional sphere of the addressee



and the formation of his worldviews, ideology and, as a consequence, conceptual and linguistic pictures of the world of a linguistic personality, including collective ones, is noted.

**Ключевые слова:** экономический дискурс; специальная терминология; лексико-семантическая доминанта.

**Keywords:** economic discourse; special terminology; lexical-semantic dominant.

Основной особенностью современного мира и его восприятия людьми является его постоянное стремление к трансформациям.

Элементы абсолютно разнородных структур, свойственных самым различным сферам жизнедеятельности, оказываются способными к соединению и взаимодействию, находя отражение друг в друге. В этих условиях язык как особая система предстает возможным инструментом соединения, модификации, трансляции информации, получаемой из окружающей действительности. Можно утверждать, что и экономический дискурс в его воплощении в медиатексте становится не только способом репрезентации состояния мировых и внутренних рынков в конкретный временной промежуток, но и сложным синтезом данных из самых разных областей жизни, демонстрируя корреляции с другими видами дискурса, не только институционального и профессионального, но и бытового.

Медиапространство различных изданий, передающих экономическую информацию, предоставляет адресату довольно полную картину, целью которой становится донесение сведений о событиях, решениях властных структур, действиях конкретных личностей в сфере экономики. Отметим, что ведущим методом анализа медиатекстов становится дискурс-анализ с его возможностью выявления связей разной иерархической принадлежности, которые возникают между экономическим дискурсом и общественными институтами, социальными единицами, идеологическими позициями отдельных групп и личностей [16]. В.Е. Чернявская отмечает, что дискурс-анализ «сконцентрирован на степени и характере влияния различных факторов коммуникативно-речевой деятельности, как непосредственно ситуативного контекста, так и более широкого экстралингвистического фона на формирование языковых закономерностей конкретного произведения» [15, с. 102]. В процессе анализа выявляются конкретные значимые закономерности, отличительные свойства объекта исследования, детерминанты, описываемые Г.П. Мельниковым как важнейшая, определяющая характеристика системы и «показатель того, что все в системе не случайно,

предопределено, взаимно согласовано, системно взаимосвязано» [11, с. 37]. Детерминанта рассматривается философией языка не только как неотъемлемое свойство языковой системы, но и как конститuent текста, который определяет его специфику. Значит, можно говорить о обусловленности определенных свойств текста как константе, которая, тем не менее, будет иметь определенные варианты реализации, зависящие от тематики текста, от институциональной принадлежности дискурса, от целей адресанта и ожиданий адресата.

Представляется, что наиболее полный и глубокий анализ экономического дискурса в медиапространстве может быть проведен на основании комплекса методов анализа, среди которых дискурс-анализ играет ведущую роль. Мы согласны с Т. ван Дейком в том, что «анализ дискурса не следует ограничивать структурами текстов или диалогов. Когда дискурсы получают определение как единицы вербального общения или как коммуникативные явления, к их реальной обработке или использованию в социальных или коммуникативных аспектах следует обращаться с позиций целостного, интегрированного подхода» [6, с. 136]. Безусловно, исследуя коммуникативное событие, мы не можем сосредоточиться лишь на одном, отдельном его компоненте. Важно в этой связи подчеркнуть, что экономический дискурс в медиапространстве представляет собой систему сложных отношений «говорящий – слушающий», которые в данном случае оказываются, по крайней мере, непрямыми: адресант не только доводит информацию до адресата, но и должен убедить его в правомерности собственных суждений, однако адресат лишен возможности вступить в спор или дополнить информацией сообщение адресанта.

Компоненты картины мира адресанта экономического дискурса, транслируемые в медиапространстве, объективируют особенности и закономерности функционирования его концепции мира. Поэтому актуальность обращения к изучению «экономической картины мира» влечет за собой изучение ее связей с научной, социальной, технологической картинами. Все они составляют важные аспекты концептуального образа действительности [2, 8].

Экономическая картина мира предстает с позиций современной когнитивистики как определенная онтологическая модель, как особая аналогия, связывающая «неизвестное с известным, используя для объяснения (или интерпретации) круга явлений путем отсылки к правилам (или же схемам, структурам, сценариям, рамкам, сравнениям, метафорам, аллегориям и т. п.), которые, так или иначе, вмещают обобщенное значение» [1, с. 543]. Изучение экономической картины мира как модели основано на постулате лингвистической теории о языке как структуре,

при этом современная когнитивная лингвистика рассматривает микро- и макроконтексты, дискурсивные фрагменты, позволяющие судить о компонентах такой картины мира [7]. Одним из наиболее эффективных направлений является изучение лексико-семантических доминант экономического дискурса сквозь призму их принадлежности к профессиональной лексике, а также рассмотрение тех способов, к которым прибегает адресант для ее истолкования.

Образ, разворачиваемый в конкретном медиатексте, имеет в своей основе авторскую концепцию мира. Концептуальная и языковая картины мира являются в этом ракурсе уровнями внутренней и внешней семантики, способствующими транслированию смысла конкретного сообщения в медиапространстве. Термины, являющиеся основой любого профессионального дискурса, образуют терминологическую систему, которая включает определенные полевые структуры. Основные информационные характеристики экономических терминов способствуют реализации коммуникативной цели адресанта, осуществляя избирательную направленность конкретных медиатекстов: они могут быть адресованы как специалистам, так и широкой аудитории.

Современная лингвистика изучает реальный потенциал и особенности функционирования языка в профессиональном сознании, что оказывается закономерным в условиях реализации деятельностного подхода к языку. В таком ракурсе язык предстает как когнитивный и психический феномен, а его лексическая система рассматривается в виде групп лексики разного типа и объема, взаимодействующих друг с другом и структурирующих когнитивные поля. Экономическая терминология также представляет собой особую структуру, для которой свойственны интегральные признаки в ее ядре и дифференциальные признаки – на периферии [12]. Разумеется, эта структура включает разноуровневые языковые средства предикатной и актантной семантики (существительные, глаголы, прилагательные, наречия, обозначающие разные ситуации, а также такие лексические единицы, которые способны выразить актанты этих ситуаций) [9].

Лингвистические особенности экономического дискурса включают особый подбор языковых средств и грамматических форм, частотное употребление экономической лексики, специальной терминологии. Экономический дискурс в медиапространстве характеризуется широкой комбинаторикой лексики различной функционально-стилевой принадлежности, отсутствием единой структуры текстов. Лексико-семантические доминанты экономического дискурса направлены на достижение коммуникативного эффекта: не только донести информацию, но и убедить адресата в правильности суждений адресанта. Значимое

место в организации экономического дискурса занимает его синтаксическая структура, направленная на то, чтобы наиболее точно выразить содержание конкретного события, передать точку зрения адресанта.

На наш взгляд, лексико-семантической доминантой экономического дискурса следует признать научную терминологию, которая имеет системный характер. Термины и терминологические сочетания представляют собой конститuent экономического дискурса как дискурса профессионального и институционального. Как и многие другие терминосистемы, научная терминология экономической науки использует механизмы реноминации и метафоризации с тем, чтобы расширить возможности применения терминов, не прибегая к простому увеличению объема терминологического тезауруса. Тем не менее, удельный вес специальной терминологии в текстах экономического дискурса, адресованных как собственно специалистам, так и тем, кто интересуется экономическими процессами, достаточно высок. Однако термин может либо самостоятельно функционировать в контексте, либо сопровождаться дополнительным толкованием, внутритекстовой интерпретацией. Таким образом, критерий различения текстов экономического дискурса, адресованных специалистам и неспециалистам, весьма прост – это критерий наличия / отсутствия истолкования конкретного термина либо экономической ситуации, описываемой с помощью научной терминологии. Так, для популярного экономического дискурса, имеющего широкие целевые группы, характерно прямое истолкование термина в тексте либо, что чаще, неявное объяснение, следующее из окружающего контекста. Такой способ воздействия на целевую группу применяется адресантом с тем, чтобы создать у читателя иллюзию простоты понимания экономических теорий, не подвергая сомнению уровень образования своего адресата. Для экономических медиатекстов, адресованных специалистам, характерны, по большей части, употребление терминов без их дефиниций в микро- и макроконтестах, а также информационная насыщенность экономического дискурса.

Насыщенность терминологией практически без дополнительных интерпретаций терминов в контексте свойственна изданиям, в которых разделы, посвященные экономике, в том числе и мировой, направлены на узкую профессиональную аудиторию. Таковы журнал «Эксперт», газета «Ведомости», журнал «Экономика и жизнь», «Российская газета». Отметим в этой связи, что это вовсе не означает, что разделы «Экономика» в таких изданиях представляют собой исключительно «чистую науку» и никак не реагируют на потребности неспециалиста. Все издания, медиатексты которых были подвергнуты анализу, отражают экономическую реальность, что не может не быть интересно

читателю, не обладающему специальными знаниями. Значит, такая информационная насыщенность, а также значительное количество терминов призваны расширять аудиторию таких изданий.

Так, например, в следующем контексте адресат употребляет термины и терминологические сочетания *поставки, биржевые цены, маржинальность, маржа, розничные цены, опт* (в контексте выделены курсивом): «На фоне повышенных требований по *поставкам* на *внутренний рынок* в плюсе оказались заправки: если в среднем по итогам 2018 года с каждого проданного литра АЗС получали около полурубля прибыли, то к концу февраля этого года - уже около пяти рублей. С конца апреля, когда начался сезонный подъем *биржевых цен, маржинальность* АЗС резко сократилась до уровня начала декабря прошлого года, следует из материалов биржи СПбМТСБ к заседанию Биржевого комитета ФАС, состоявшегося 22 мая. Чистая *маржа* реализации бензина на нефтебазах и АЗС к 20 мая, по подсчетам "Петромаркета", составила 80 копеек на литр для Аи-92 и 2,6 рубля на литр для Аи-95. Это минимально допустимый уровень для нормального развития бизнеса. Пока *розничные цены* на подъем в *опте* не отреагировали» [3]. Отметим в этой связи, что в контексте встречаются термины, которым свойственна разная степень употребления в лексиконе образованного адресата: так, *розничные цены, опт, биржевые цены, поставки* известны широким слоям общества, в то время как *маржа, маржинальность* – термины, требующие дополнительного истолкования для неспециалиста в экономической области. Маржа – «1) разница между указываемой в биржевом бюллетене ценой продажи и покупки биржевого товара, от уровня которой зависит прибыль, получаемая фирмами, покупающими и продающими эти товары; 2) в более широком смысле в банковской, биржевой, торговой, страховой практике под маржой понимают разницу между процентными ставками, курсами ценных бумаг, ценами товаров и другими аналогичными, однородными показателями, имеющую место в одно и то же время в разных условиях продажи, покупки, кредитования. По смыслу ближе к слову "маржа" стоят "разница", "прибыль"» [13]. Далеко не все словари экономических терминов приводят максимальное количество терминов, описывающих сам процесс приращения прибыли. Так, в «Словаре-справочнике экономических и юридических терминов» В.А. Чевычелова находим следующее определение «Маржинальная прибыль (МП) — разность между объемом продаж и переменными затратами на производство товара или услуги; также называется маржинальным доходом. Представляет собой сумму денежных средств, необходимых для покрытия постоянных затрат и образования прибыли» [14, с. 161].

Термин *маржинальность* в соответствии с вышеприведенными дефинициями и грамматическим значением суффикса –ность возможно интерпретировать как процесс возникновения, создания маржи, совокупность условий, способствующих этому. Адресант данного медиатекста употребляет словосочетание *чистая маржа*, создающее ассоциацию со словосочетанием *чистая прибыль*, которое отчасти способно устранить информационную лагуну и помочь корректно интерпретировать весь контекст. Также необходимо подчеркнуть, что адресант применяет здесь метафорическое сочетание *подъем в опте*, которое однозначно истолковывается в микроконтексте как ‘рост оптовых цен’ благодаря контактному расположению со терминологическим словосочетанием *оптовые цены*.

В следующем примере находим не только объяснение самих процессов, происходящих в современной российской и мировой экономике (выделено курсивом): «Кривые *дефлятора* и *инфляции* сохраняют параллельные позиции третий месяц подряд. При этом дефлятор показывает более низкие значения. А если дефлятор ниже инфляции, это может говорить о том, что россияне усиленно экономят, покупая привычные товары по более низкой цене, передает РИА Новости. Если смотреть на показатели за период в десять месяцев, то окажется, что с января по октябрь накопленное значение дефлятора составило 2,3 процента, инфляции - 1,9 процента» [5], но и представление последних конкретных экономических процессов: «А *если дефлятор ниже инфляции*, это может говорить о том, что россияне усиленно экономят, покупая привычные товары по более низкой цене».

Также экономическая терминология представлена в следующем контексте (выделено курсивом): «Банк России, как и ожидали аналитики, не стал менять *ключевую ставку*, сохранив ее на уровне 7,75 процента годовых. При этом регулятор смягчил риторику в релизе по итогам заседания совета директоров, понизив *прогноз по инфляции* и допустив *снижение ключевой ставки в 2019 году*» [10]. Адресант, учитывая высокую частотность употребления термина *ключевая ставка*, не объясняет посредством окружающего контекста значение данного экономического термина, однако необходимо отметить особую важность определения этого терминологического сочетания в условиях рыночной экономики, ведь *ключевая ставка* оказывает влияние на политику всех российских банков. Поскольку *ключевая ставка* – довольно новый феномен в российской экономике (с 2013 года), словари экономических и банковских терминов не имеют отдельных словарных статей, которые бы содержали единую дефиницию. Приведем здесь определение, которое представляется уместным и объясняет

сущность явления: «Это процент, под который Центральный банк России выдает кредиты коммерческим банкам. Вместе с тем это максимальная ставка, по которой он принимает у банков денежные средства на депозиты. Ключевую ставку на регулярных заседаниях устанавливает совет директоров ЦБ. И к ней привязаны остальные ставки по операциям регулятора. Он меняет ставку в зависимости от экономической ситуации в стране. А вот она уже в свою очередь влияет на инфляцию, курс рубля и, конечно, все банковские продукты» [4].

Термины и терминологические сочетания содержатся и в следующем примере (выделено курсивом): «Ключевым фактором риска для *монетарной политики* сейчас остается возможное ужесточение санкций США против России (в моменте это может вызвать усиление *спекулятивного оттока капитала* и подстегнуть *ослабление рубля*), считают аналитики Райффайзенбанка. При этом инфляция может вообще проигнорировать факт введения санкций из-за низкого эффекта переноса курса рубля, а также из-за слабого потребительского спроса. Но, как показывает практика, ЦБ в подобные моменты, в первую очередь, пытается бороться с рисками финансовой стабильности – *волатильностью* на финансовых рынках и оттоком капитала. Возможно, именно по этой причине представители ЦБ ранее допускали сомнения о том, что прошлогодних повышений ставки может быть недостаточно, не исключают аналитики Райффайзенбанка» [10]. Важным термином, активно используемым в условиях рыночной экономики, является, например, *волатильность* – «(от англ. *volatile* – изменчивый, непостоянный) – неустойчивость, нестабильность, высокая степень изменчивости рыночной конъюнктуры, спроса, цен. *Волатильность курса* – непостоянство, изменчивость курса на бирже за конкретный рассматриваемый период; *историческая волатильность* – изменчивость в предыдущий период; *изменчивость курса опционов* и премий опционов, в том числе из-за политических, погодных и других неожиданных условий» [13]. На наш взгляд, данный пример примечателен также тем, что при явной адресованности медиатекста специалистам в нем присутствует и попытка объяснения экономических процессов адресату, только интересующемуся их характером, но не связанным по роду деятельности с какой-либо банковской деятельностью в целом.

Экономический медиадискурс обнаруживает весьма устойчивую тенденцию к продуцированию текстов, в которых присутствует как стремление к использованию специальной экономической терминологии, так и к употреблению лексики различной функциональной принадлежности. Это происходит по нескольким причинам, среди которых приоритетными нам представляются следующие:

- адресант не всегда четко представляет себе предполагаемую целевую группу медиатекста, уровень ее образования и горизонты ожиданий по отношению к медиапространству экономического дискурса;
- границы жанров в координатах медиапространства зачастую прозрачны, лабильны, неопределенны;
- объективно присутствующая ситуация в сфере экономики не может быть однозначно истолкована на момент продуцирования медиатекста или вообще в условиях современной экономики.

Отмеченные нами случаи употребления экономических терминов в контекстах, направленных на широкого адресата, заслуживают особого внимания ввиду значительного коммуникативно-прагматического потенциала и реализации комплекса функций экономического медиатекста – не только информативной и идеологической, как в профессиональном экономическом дискурсе, но и развлекательной, образовательной и рекламной.

Таким образом, лексико-семантической доминантой экономического дискурса в медиапространстве следует считать термины, их истолкования в контекстах. Медиатексты, объединенные экономической тематикой, особым образом воздействуют как на эмоциональную сферу адресата, так и на формирование его мировоззренческих позиций, идеологии и, как следствие, концептуальной и языковой картин мира языковой личности, в том числе и коллективной.

### Список литературы:

1. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 896 с
2. Верхотуров А.В. Эпистемологические основания теории значения в семантических концепциях когнитивизма и аналитической философии [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Томск, 2006. – Режим доступа: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000211309/000211309.pdf> (Дата обращения: 10.10.2019).
3. Воздвиженская А. Бак наполовину полон. Или пуст: компаниям вновь велели нарастить поставки топлива для сдерживания цен [Электронный ресурс] // Российская газета. – 23.05.2019. – Режим доступа: <https://rg.ru/2019/05/24/kompaniiam-vnov-veleli-narastit-postavki-topлива-dlia-sderzhivaniia-cen.html> (Дата обращения: 10.10.2019).
4. Главная цифра в экономике. Что нужно знать о ключевой ставке Центробанка (14.12.2018) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tass.ru/ekonomika/5906025> (Дата обращения: 11.10.2019).
5. Гусенко М. Специалисты сравнили личную инфляцию россиян и официальную [Электронный ресурс] // Российская газета. – 22.11.2017. –



- Режим доступа: <https://rg.ru/2017/11/22/specialisty-sravnil-lichnuiu-infliaciiu-rossii-i-oficialnuiu.html> (Дата обращения: 12.10.2019).
6. Дэйк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.
  7. Залевская А.А. Информационный тезаурус человека как база речемыслительной деятельности // Исследование речевого мышления в психолингвистике. – М., 1985. – С. 150-171.
  8. Климин А.А. Актуализация основных экономических концептов в английском языке // Преподаватель XXI век. – 2012. – № 1, ч. 2. – С. 348-352.
  9. Колесникова К.А. Функционально-семантические особенности вербальных репрезентантов базовых понятий кредитно-финансовой сферы в современном английском языке: («cash», «investment», «credit», «finance»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Белгород, 2012. – 21 с.
  10. Маркелов Р. Банк России сохранил ключевую ставку в 7,75% [Электронный ресурс] // Российская газета. – 22.03.2019. – Режим доступа: <https://rg.ru/2019/03/22/bank-rossii-sohranil-kliuchevuiu-stavku-v-775.html> (Дата обращения: 12.10.2019).
  11. Мельников Г.П. Язык как система и языковые универсалии // Языковые универсалии и лингвистическая типология. – М.: Наука, 1969. – С. 34-45.
  12. Петушинская Е.Г. Язык популярного экономического дискурса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – 25 с.
  13. Райзберг Б.А., Лозовский Л.Ш., Стародубцева Е.Б. Современный экономический словарь [Электронный ресурс]. – 6-е изд., перераб. и доп. – М.: ИНФРА-М, 2017. – 512 с. – Режим доступа: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_67315/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_67315/) (СЭС) (Дата обращения: 13.10.2019).
  14. Чевычелов В.А. Словарь-справочник экономических и юридических терминов. – М.: Российский государственный университет правосудия, 2015. – 387 с.
  15. Чернявская В.Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса. – М.: Флинта: Наука, 2013. – 208 с.
  16. Fairclough N. Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language [Electronic resource]. – L.: Longman, 2012. – Access mode: [http://www.academia.edu/3791325/Critical\\_discourse\\_analysis\\_2012](http://www.academia.edu/3791325/Critical_discourse_analysis_2012) (Дата обращения: 13.10.2019).

*ДЛЯ ЗАМЕТОК*

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

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

№ 8 (29)  
Октябрь 2019 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 21.10.19. Формат бумаги 60x84/16.  
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 7,625. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»  
123098, г. Москва, ул. Маршала Василевского, дом 5, корпус 1, к. 74  
E-mail: philology@nauchforum.ru

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



**НАУЧНЫЙ  
ФОРУМ**  
nauchforum.ru