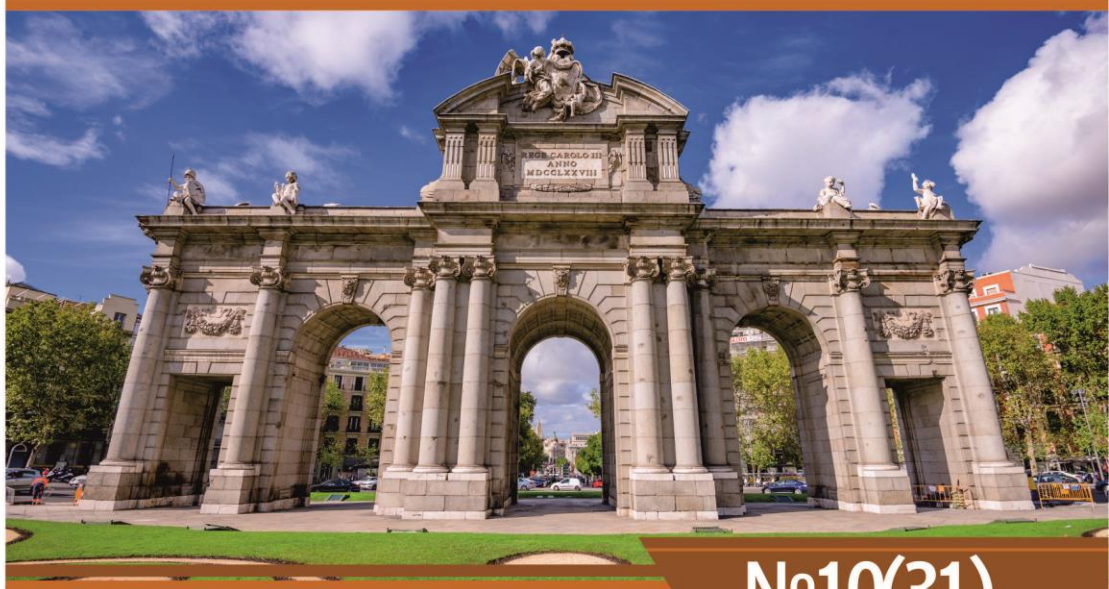




**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№10(31)

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

МОСКВА, 2019



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 10 (31)
Декабрь 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 XXXI междунар. науч.-практ. конф. – № 10 (31). – М.: Изд. «МЦНО», 2019. – 128 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

Раздел 1. Искусствоведение	6
1.1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	6
СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ В ПОРТРЕТЕ Гилёва Марина Алексеевна	6
ГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МОДЕЛИРОВАНИЯ ПРОСТРАНСТВА В ФУТУРИСТИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЯХ ЯКОВА ЧЕРНИХОВА Горелов Михаил Вячеславович	15
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙН- ОБРАЗОВАНИЯ И ЕГО СВЯЗЬ С ПРОМЫШЛЕННОЙ КУЛЬТУРОЙ Горелов Михаил Вячеславович	25
СТИЛЬ ФИРМЫ "БРАУН" КАК ФЕНОМЕН НЕОФУНКЦИОНАЛИЗМА В ПРОМЫШЛЕННОМ ДИЗАЙНЕ Горелов Михаил Вячеславович	34
1.2. Техническая эстетика и дизайн	43
ЭКОДИЗАЙН В ПРОЕКТИРОВАНИИ ИНТЕРЬЕРА КИНОТЕАТРА Лю Цзебин	43
1.3. Хореографическое искусство	48
ОСНОВНЫЕ РАЗДЕЛЫ В ОРГАНИЗАЦИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА Абуталипова Асель Болатовна	48
Раздел 2. Литературоведение	56
2.1. Литература народов Российской Федерации (с указанием конкретной литературы или группы литератур)	56
ЮКАГИРСКАЯ ДРАМА: ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ И ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ Фролкина Дарья Ивановна	56

2.2. Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)	61
ПУБЛИКАЦИЯ «ДНЕВНИКА АННЫ ФРАНК» НА НЕМЕЦКОМ И В ГДР Зайцева Анастасия Андреевна	61
2.3. Русская литература	65
ЖЕНСКИЕ ТИПЫ КАК КОНТРВЕРСИИ ИДЕАЛЬНОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.Н.ТОЛСТОГО 1910-1912) Вань Донмэй	65
Раздел 3. Языкознание	73
3.1. Германские языки	73
ДИАЛЕКТНАЯ ЛЕКСИКА КАК ОБЪЕКТ ЛЕКСИКОГРАФИИ Павленко Анастасия Николаевна	73
3.2. Русский язык	78
РЕЧЕВОЙ ЖАНР ПРИВЕТСТВИЯ/ПРОЩАНИЯ В РЕЧИ СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛЬНИКОВ И СПОСОБЫ ЕГО ВОГЛОЩЕНИЯ Богданова Валентина Александровна	78
ЗНАЧЕНИЕ ИЗУЧЕНИЯ АРХАИЗМОВ И ИСТОРИЗМОВ В ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРОВЕДЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ 5 И 6 КЛАССОВ Лилякова Ирина Станиславовна Локтева Марина Евгеньевна	84
МЕМУАРЫ КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ В ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ: ОТ ЛИТЕРАТУРНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ К ИНТЕРНЕТ-ЖАНРУ Минина Ольга Викторовна	88
ПРИМЕНЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ЭТИМОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА СЛОВА КАК СРЕДСТВА ОБЪЯСНЕНИЯ НЕПРОВЕРЯЕМЫХ НАПИСАНИЙ В 6 КЛАССЕ (НА ПРИМЕРЕ УМК Т.А. ЛАДЫЖЕНСКОЙ) Селимова Фаида Ахмедовна Локтева Марина Евгеньевна	96

ДИХОТОМИЯ «СВОЕ-ЧУЖОЕ» И СПОСОБЫ ЕЕ РЕАЛИЗАЦИИ ПРИ ПЕРЕДАЧЕ ЧУЖОЙ РЕЧИ В ОБЩЕНИИ СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛЬНИКОВ Федоркова Елизавета Павловна	100
ЗНАЧИМОСТЬ ИЗУЧЕНИЯ СПОСОБОВ ПЕРЕДАЧИ ЧУЖОЙ РЕЧИ СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛЬНИКОВ: КОГНИТИВНЫЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ Федоркова Елизавета Павловна	105
3.3. Теория языка	110
ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОКРАШЕННАЯ ЛЕКСИКА ПО БОРЬБЕ С МЕЖДУНАРОДНЫМ ТЕРРОРИЗМОМ В МАТЕРИАЛАХ СМИ Аль Баразанчи Мохаммед Ясин Мохаммед	110
ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ КОСВЕННОГО И СКРЫТОГО ПРИЗЫВОВ В ТЕКСТАХ ЭКСТРЕМИСТСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ Баркар Елизавета Александровна	120

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ В ПОРТРЕТЕ

Гилёва Марина Алексеевна

студент,

*Уральский архитектурно-художественный университет – УрГАХУ,
РФ, г. Екатеринбург*

MEANS OF CREATING A PSYCHOLOGICAL CHARACTERISTIC IN A PORTRAIT

Marina Gilyova

Student,

*Ural University of Architecture and Art - UrGAHU,
Russian Federation, Yekaterinburg*

Аннотация. В статье рассматривается проблема недостаточной освещённости в учебной литературе средств создания психологической характеристики в портрете. Выявлены художественные средства, которыми можно воспользоваться для создания психологической характеристики портретируемого. Найденные средства проиллюстрированы примерами из мирового искусства.

Abstract. The problem of insufficient illumination of the means of creating psychological characteristics in the portrait in the educational literature for art students is stated. Artistic means that can be used to create psychological characteristics of the portrayed are revealed. The found means are illustrated by examples from world art.

Ключевые слова: портрет; художественный образ; психологическая характеристика; анализ художественных средств.

Keywords: portrait; artistic image; psychological characteristics; analysis of artistic means.

Введение

Как правило, начинающий художник — студент или выпускник художественного вуза — сталкивается с немалыми трудностями при работе над портретом. Даже с достаточно высоким уровнем технических возможностей возникают сложности на первых, самых важных, этапах работы над портретом — формировании замысла и разработкой эскиза. Возможно, так происходит из-за того, что в учебных пособиях, с точки зрения студента, недостаточно уделяется внимание средствам, при помощи которых даётся психологическая характеристика личности, хотя это является одним из условий создания художественного образа.

Изучение учебных пособий по композиции и живописи показало, что объект исследования (портрет) чаще всего рассматривается с точки зрения композиции, а остальные средства создания психологической характеристики упускаются. Исходя из всех описанных выше предпосылок, существует необходимость систематизации средств по передаче психологических свойств личности в портрете, что упростит работу начинающих художников.

Методика

Проведён поиск теоретических материалов по средствам создания художественного образа в портрете, обобщение и выявление закономерностей создания психологической характеристики в портрете.

Выполнен композиционный анализ живописных произведений русской портретной живописи 19-20 вв.

Произведено обобщение информации, полученной в результате анализа, и синтез информации в чётко выстроенную логичную систему, понятную и пригодную к использованию на практике начинающим художником.

Основная часть

Средства создания психологической характеристики в портрете

Поза и жест портретируемого

Ещё Леонардо да Винчи говорил ученикам: «Делай фигуры с такими жестами, которые достаточно показывали бы то, что творится в душе фигуры, иначе твоё искусство не будет достойно похвалы» [8]. С той поры ничего не изменилось.

Сильный, властный, устойчивый характер можно показать с помощью уверенной, открытой позы, устойчивого положения фигуры, прямой осанки, взгляда, направленного вперёд и вверх. Например, картина М.В. Нестерова «Портрет скульптора И.Д. Шадра» [Рис.1].



Рисунок 1. М.В. Нестеров. Портрет скульптора И.Д. Шадра. 1934

Иногда встречается сочетание выражения властности и твёрдости характера с закрытой позой, в качестве образца мы можем рассмотреть произведение Н.Н. Жукова [Рис. 2]. Так он изобразил известного советского искусствоведа М. Андроникову, и, судя по её биографии, художник, точно передал основные черты её характера – гордость и независимость в сочетании с ранимостью и желанием защититься.



Рисунок 2. Н.Н. Жуков. Манана Андроникова. 1958

Отображение слабого, мнительного, рефлексирующего, замкнутого характера возможно с помощью закрытой позы, рук, скрещенных на груди или за спиной, взгляда, опущенного или направленного «внутрь себя». Примером может послужить картина В.Г. Перова «Портрет Ф.М. Достоевского» [Рис. 3].

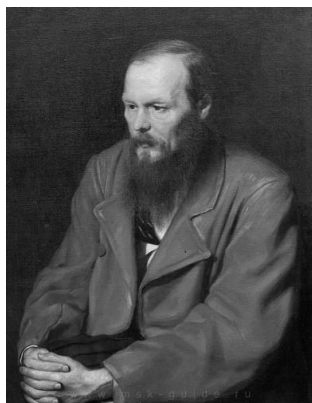


Рисунок 3. В.Г. Перов. Портрет Ф.М. Достоевского. 1872

Жестов существует много, зачастую их сложно классифицировать, но существуют устойчивая интерпретация целого ряда поз, которыми можно пользоваться для передачи образа портретируемого. При этом у каждого человека есть какое-то движение, свойственное именно ему и выражающее его характер.

Мимические способы выражения

Настроение, т. е. общее эмоциональное состояние, поведение и переживание человека в течение определенного времени, в портрете лучше всего передаётся при помощи мимических способов выражения. Мимическая мускулатура – инструмент выражения внутреннего состояния.

У смеющегося человека вокруг внешнего уголка глаза концентрическими кругами располагаются складочки смеха. При чувстве радости поднимаются уголки губ и растягиваются лицевыми мышцами скуловой кости. Смеховая мышца растягивает рот еще сильнее, образуя на щеке ямку смеха. С расширением рта изменяется также положение и форма носогубной складки, которая перестраивается в форму буквы S.

Внимание, удивление, напряженность, неожиданность, ужас образуют поперечные складки на лбу, вызванные лобной мышцей, которая поднимает брови и тем самым уменьшает также и затененность глаз;

глаза кажутся подсвеченными, их белки блестят. Сконцентрированное наблюдение, внимание на определенном предмете придает глазу целенаправленный взгляд, сужающий зрачок. Выражение сосредоточенного внимания увеличивает напряжение лица и кожи.

Размышление и внутренняя концентрация позволяют смотреть неопределенно куда-то вдаль блуждающим взглядом. Настойчиво вопрошающий взгляд часто создает на лбу с одной стороны поперечные складки. Затем с этой стороны поднимается бровь.

Разочарование и подавленность распространяют слабость вокруг рта: лицо, немного сморщившись, вытягивается в длину. Приподнятое настроение расширяет рот в улыбке, глаза блестят, кожа щек собирается, расширяются ноздри.

Физическое и психологическое спокойствие расслабляют мышцы лица и весь облик человека делают более светлым. Во время сна или после пробуждения на всем лице лежит отпечаток покоя. Нервность, напротив, «собирает» лицо, так как нервы не дают расслабления мышечному тону.

Колорит

Создание художественного образа с помощью колорита – самый, казалось бы, простой, но на самом деле очень неоднозначный вопрос. Считается, что холодные цвета предназначены для передачи всех оттенков трагедии и боли («Голубой период» П. Пикассо), или светлой грусти и задумчивости (картины В.Э. Борисова-Мусатова), а тёплые – позитивных эмоций В.А. Серов «Девушка, освещенная солнцем» [Рис. 4].



*Рисунок 4. В.А. Серов. Девушка, освещенная солнцем
(Портрет М.Я. Симонович). 1888*

С другой стороны, если художник достиг такого мастерства, что может создать психологическую характеристику портретируемого с помощью мимики, жеста и позы, возможно, прибегать ко всему перечню средств ему не обязательно. На практике художники часто не задумываются об эмоциональной составляющей колорита, и колористическое решение им подсказывает одежда натуры, интерьер – словом, реальная жизнь. К примеру, на работе М.З. Шагала «Белла и Ида у окна» [Рис. 5] колорит построен на тёмно-синих и сине-зелёных оттенках сумерек, однако художник всё-таки создал тёплый и радостный образ материнства. Кого-то возмущает такое нарушение правил, а кто-то не обращает на это внимания. Так или иначе, умелое использование колорита помогает создать художественный образ.

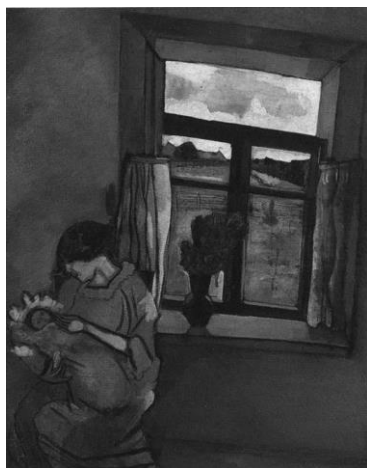


Рисунок 5. М.З. Шагал. Белла и Ида у окна. 1916

Техника живописи и рисунка

Способ наложения мазка тоже может быть средством создания художественного образа. К примеру, В.А. Серов пишет женские портреты мазком мелкого модуля (особенно лица), тщательно прописывая детали, а мужские портреты – более пастозно, широко и обобщённо. А.А. Дейнека создаёт образы современных молодых людей – целеустремлённых, энергичных, спортивных – в графичной, скупой на материал, почти плакатной манере [Рис. 6], а Г.М. Коржев изображает немолодых, много переживших людей пастозной, рельефной реалистической живописью, передающей все следы, которые среда и судьба оставили на лице человека [Рис.7].



**Рисунок 6. А.А. Дейнека.
Юный конструктор. 1966**



**Рисунок 7. Г.М. Коржев.
Следы войны. 1963–1964**

В рисунке техника тоже соответствует психологическим особенностям и образу модели. К примеру, В.А. Серов создаёт графический портрет Ф.И. Шаляпина [Рис. 8] при помощи массивного тонального пятна и грубых, толстых линий, а портрет балерины Т.П. Карсавиной [Рис. 9] – изящной, лёгкой прерывистой линией и едва заметной тональной моделировкой.



**Рисунок 8. В.А. Серов.
Портрет Ф.И. Шаляпина. 1905**



**Рисунок 9. В.А. Серов.
Портрет Т.П. Карсавиной. 1909**

Д.В Волков в статье «Исследование передачи психологических особенностей личности средствами портретной графики» [3] создал шаблон для работы над интимно-камерным образом графического портрета [Рис. 10]. С помощью этих средств можно создать психологическую характеристику не только в интимно-камерном портрете, но и в любой другой разновидности портрета (парадном портрете, жанровом портрете и т. д.)

Психологические особенности изображаемой личности	Доминирующие психологические особенности темперамента	Сочетание используемых линий	Преобладание используемой градации тона или освещения
Холерический темперамент	Переменчивый и импульсивный	Извилистая, редкая	Темные тона, с темно-серыми градациями лица или фона
		Небрежная, резкая	
Сангвинический темперамент	Общительный и беззаботный	Тонкая, изящная	С ярким, «ясным» освещением лица или фона
		Отчетливая, сплошная	
Флегматический темперамент	Рассудительный и спокойный	Прямая, частая	Светлые тона, светло-серые градации тона лица или фона
		Аккуратная, мягкая	
Меланхолический темперамент	Тревожный и необщительный	Толстая, грубая	С тусклым, «пасмурным» освещением лица или фона
		Расплывчатая прерывистая	

Рисунок 10. Шаблон для работы над интимно-камерным графическим портретом

Выводы

В статье рассмотрен и классифицирован ряд средств и приемов по созданию художественного образа. К ним можно отнести: позу и жест портретируемого, мимические способы выражения эмоций, колорит и технику живописи и рисунка которые подбираются согласно образу модели. Также каждому средству и приёму подобраны примеры из творчества известных художников. Анализ выдающихся произведений портретного жанра позволяет вывести закономерности создания психологической характеристики в портрете, что будет способствовать развитию данного направления в современном изобразительном искусстве.

Заключение

Следует заметить, что данный обзор не претендует на абсолютную полноту – существуют и другие средства, ещё не найденные и не сформулированные автором. И, конечно же, все перечисленные выше правила в большей степени являются рекомендациями – каждое из них может быть осознанно нарушено, что тоже может стать средством создания образа. Автор надеется, что данная работа послужит поводом к размышлению и поможет начинающему художнику создать художественный образ в портрете.

Приложение.

Источники использованных рисунков (Дата обращения – 16.11.19):

- Рис.1. URL: <http://art-nesterov.ru/painting/41.php>
- Рис.2. URL: <https://otkritka-reprodukcija.blogspot.com/search?updated-max=2015-11-10T00:00:00%2B02:00&max-results=37&reverse-paginate=true>
- Рис.3. URL: https://www.msk-guide.ru/page_21387.htm.
- Рис 4. URL: <https://gallerix.ru/album/Serov/pic/glrх-369137573>.
- Рис.5. URL: <http://www.marc-chagall.ru/chagall-102.php>.
- Рис.6. URL: https://artchive.ru/aleksandrdeyneka/works/27351~Junyj_konstruktor.
- Рис.7. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/160818/40113/>
- Рис.8. URL: <http://valentin-serov.ru/%D1%88%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%B2%D1%80%D1%8B-%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0/>
- Рис.9. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2015-48/graficheskoe-nasledie-valentina-serova>.
- Рис.10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-peredachi-psihologicheskikh-osobennostey-lichnosti-sredstvami-portretnoy-grafiki>.

Список литературы:

1. Баммес Г. Образ человека: учебник и практическое руководство по пластической анатомии для художников [пер. с нем. Е.Н. Московкина]. – 2-я ред. – Санкт-Петербург : Дитон, 2012. – 507 с.
2. Бесчастнов Н.П. Портретная графика М., 2006.
3. Волков Д.В. Исследование передачи психологических особенностей личности средствами портретной графики // «Проблемы современного образования»: электрон. научн. журн. 2018. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-peredachi-psihologicheskikh-osobennostey-lichnosti-sredstvami-portretnoy-grafiki> (Дата обращения: 15.11.2019).
4. Голубева О.Л. Основы композиции. – М.: 2004. – 120 с.

5. Даудова Ф.Х, Хаидов Х.Я. Образность в портретной графике // Манускрипт : электрон. научн. журн. 2017. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraznost-v-portretnoy-grafike> (Дата обращения: 15.11.2019).
6. Декажева Г. Выпускная квалификационная работа на тему «Поиск художественного образа в портретной живописи» . Московский городской педагогический университет, институт культуры и искусств, кафедра живописи и композиции. 2016 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://docplayer.ru/29159178-Vypusknaya-kvalifikacionnaya-rabota.html>.
7. Кибрик Е.А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии. – 1967. – № 106.
8. Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. Фолио, 2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=185358&p=15> (Дата обращения: 30.11.2019).
9. Эзиева С.Т. «Формирование художественного образа в передаче характерных особенностей живописи портрета у студентов художественно-графического факультета». Диссертация на соискание учёной степени кандидата педагогических наук. Карачаевск 2014 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mpgu.su/dissertations/formirovanie-hudozhestvennogo-obraza-v-peredache-harakternyih-osobennostey-zhivopisi-portreta-u-studentov-hudozhestvenno-graficheskogo-fakulteta/> (Дата обращения: 30.11.2019).

ГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МОДЕЛИРОВАНИЯ ПРОСТРАНСТВА В ФУТУРИСТИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЯХ ЯКОВА ЧЕРНИХОВА

Горелов Михаил Вячеславович

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

GRAPHIC FEATURES OF MODELING SPACE IN FUTURISTIC COMPOSITIONS OF YAKOV CHERNIKHOV

Michael Gorelov

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

Аннотация. Данная статья излагает принципы, разработанные Я. Черниковым в пропедевтическом курсе на базе отвлеченных графических композиций. Определяется классификация тем графического исполнения, которые необходимо последовательно прорабатывать, чтобы освоить приемы, средства и способы графического начертания. Отмечается насущная необходимость тренировки комбинаторного образного мышления. Подчеркивается характер доминанты его творчества – проверка комбинаторных возможностей варьирования архитектурных композиций на базе различных концепций формы авангарда – супрематизма, конструктивизма, символического романтизма.

Abstract. This article presents the principles developed by Yakov Chernikhov in the propaedeutic course on the basis of abstract graphic compositions. It is determined the classification of graphic execution themes, which must be consistently worked out in order to master the techniques, means and methods of graphic drawing. There is an urgent need to train combinatorial thinking. The author emphasizes the dominant character of his work – the test of combinatorial possibilities of architectural compositions variation on the basis of different avant-garde concept forms-Suprematism, constructivism, symbolic romanticism.

Ключевые слова: графика авангарда; фантазийная композиция; графический прием; метод изображения.

Keywords: avant-garde graphics; fantasy composition; graphic technique; image method.

Яков Георгиевич Черников (1889-1951) – непревзойденный, самодостаточный мастер российского конструктивизма и авангарда, художник и архитектор, не входивший в состав ни одной из группировок архитекторов 1920-х годов. Объекты его изображения порой тождественны композициям конструктивиста Константина Мельникова, они также "разлетаются" от центра как от взрыва. Композиционное сходство его работ присутствует в работах Ивана Леонидова, они также устремлены в вертикаль. Но есть в его композициях определенная особенность, которой нет ни у кого и повторить подобную никому не удастся на протяжении почти 100 лет. Он обладал совершенно уникальной графической культурой. В русской архитектурной традиции Черникова сравнить не с кем, а в мировой художественной культуре искусствоведы ставят его в один ряд с Пиранези – итальянским зодчим, который в конце XVIII века интегрировал систему античной архитектуры в европейскую.

Черников окончил Академию художеств в Петербурге (1916). Педагогом, давшим ему мастерство архитектурной графики в этом учебном центре, являлся Л. Бенуа. В середине 1920-х он закончил ленинградский ВХУТЕИИ и получил должность проектировщика в городском институте инженеров железнодорожного транспорта, в 1930-е был приглашен преподавать в Московский архитектурный институт.

В рисунках Черникова ощущается влияние традиций петербургской мирискуснической графики, "Снов города" Мстислава Добужинского и футуристических эскизов Ивана Фомина. Русский авангард в архитектуре опередил свое время на десятилетия, поэтому, к сожалению, построено очень немного сооружений вследствие недостаточного уровня технологий и финансирования в стране, перенесшей громадные политические потрясения. Да и уровень специалистов оставлял желать лучшего. Именно поэтому отечественный авангард представлен в основном графикой. Бесспорный флагман этого направления – Черников – обладал мастерской техникой исполнения и самое важное – способом визуального мышления, возможностью представить проектируемый образ и отобразить его материально. Неудержимая *фантазия и совершенная графика*, в совокупности с глубоким знанием *композиционных принципов* – в этом суть его уникального графического кода, способного формировать графические образы [4, с. 44].

В методике современного архитектурного, промышленного и графического проектирования существует требование проводить предварительный проектный анализ, в рамках которого исследуются и анализируются аналоги будущего объекта, его формы, цвета, стилистики, способа его взаимодействия с человеком. Данное требование не ново, этот метод распространен во многих вузах нашей страны и за рубежом. Между тем, он имеет определенную опасность, заключающуюся в том, что учащийся незаметно для себя начинает переносить в свое будущее произведение ряд характерных признаков уже спроектированных объектов. Будучи педагогом МАРХИ, Черников приучал студентов мыслить самим, придумывать новые здания, не копировать существующие, хотя не отрицал изучения мирового архитектурного наследия. В его философии образования реализм не являлся основополагающим. Отпадали все графические условности, присущие академической системе – правильность построения перспективы, теней и рефлексов, растушевка объема, с помощью чего обычно достигались иллюзорность и сходство с реальностью. В идеале изображение должно было точно представлять тот мыслительный процесс, который происходил в воображении художника, а графическое выражение автору мыслилось гораздо важнее, чем создание иллюзии реальности.

"Воображение способствует созданию изображения предмета на плоскости бумаги в плоскостных и объемных его решениях.

Каждый из нас имеет способность воображать так, как ему свойственно от природы. Редко мы имеем случай, когда воображения нескольких человек "точно" и "полно" представляют себе какой-нибудь предмет или явление в одинаковой степени. Но, помимо всего, не всегда возможно бывает пользоваться и самим предметом. Этот "нужный" нам предмет очень часто удален от нас во времени и пространстве. Этот предмет, быть может, никогда не существовал, не существует и не будет существовать. Только наше воображение могло себе нарисовать его и представить в индивидуальной форме плоскостного или пространственного решения. Нам часто приходится изображать все то, что было раньше и при этом демонстрировать наглядным изображением вместо самого предмета" [1, с. 7-8].

Свою учебную программу Яков Чернихов разделил на три этапа:

- линии;
- поверхности;
- твердые тела.

Каждый из них далее получил подразделы на архитектурные, пространственные и динамические факторы. Основная суть – это ритмы построения, состоящие из двух компонентов: композиция и цвет. Архитектор провидчески полагал, что в образовательно-профессиональном процессе будущего графика станет *инструментом общения* различных архитектурно-дизайнерских школ и потому следует не только знать графическую лексику, но обязательно овладеть ей в совершенстве на основе определенных законов.

Всякое свободное время архитектор посвящал совершенствованию своих графических навыков, находясь в поиске своего авторского стиля, средств выразительности, необычных сочетаний линий, цвета, текстуры. При анализе его работ кажется невероятным, что столь сложные архитектурные композиции созданы без использования компьютерной графики – лишь только карандаш и цветные чернила. Рисунки автора – это сказочная архитектура будущего ("футуризм" – от англ. "future" – будущее), конструктивистские индустриальные миры, наполненные трубами заводов, гидротурбин, высотными небоскребами, линиями электропередач. Это – некие космические околоземные станции, межгалактические корабли, образ которых удивительно интегрировался в современную компьютерную графику многочисленных культовых художественных фильмов.

На стыке 1920–30-х годов Я. Черников издает ряд книг, принесших ему мировое педагогическое и художественное признание. Это – "Искусство начертания" (1927), "Основы современной архитектуры" (1930), "Конструкции архитектурных и машинных форм" (1931), "Архитектурные фантазии. 101 композиция." (1933). В этих работах автор одинаково часто употребляет термины "фантазия" и "конструкция". Создание нового для Якова Черникова означает самую большую свободу мышления зодчего как профессионала. Он справедливо настаивал, что критерием продуктовоих книг говорит, что основой для его работ над эскизами было желание представить все то, что может проявиться в сознании художника: мечты, сны, видения, мысли. По его словам, им владело желание отобразить свои представления и идеи вне зависимости от существующих порядков, правил и подходов и возможности выполнения в реальности, представить замыслы, говорящие в полную силу о своей необходимости, даже если бы их невозможно было претворить в жизнь в то время [1, с. 28]. Эффект образов поражает своей энергетической бесконечностью и удивительным композиционным построением пространства.

Рисунки небольшие по размерам – от формата листа А4 до А3. Но они очень емкие с точки зрения методов и структуры композиционных приемов.

Своеобразие композиционных решений Черникова является отражением изучения проблем *ритма* и *орнамента* в тесной связи с мастерством владения целого спектра графических техник. Основными *изображениями*, из которых выстраивались его композиции, были геометрически выверенные формы, но в отличие от упомянутых выше Мельникова и Леонидова, они обладали плавной ритмикой модерна и готики, привнесшую в работы поэзию и экспрессионизм [5, с. 546].

Основными элементами изображений являлись следующие:

1. Прямая линия.
2. Кривая линия.
3. Плоскость, ограниченная правильной фигурой прямолинейного характера.
4. Плоскость, ограниченная неправильной фигурой прямолинейного характера.
5. Плоскость, ограниченная фигурой криволинейного характера.
6. Поверхности вращения правильных тел.
7. Поверхности сложно-изгибающихся тел.
8. Правильные тела вращения.
9. Правильные тела прямолинейного очертания.
10. Неправильные тела.
11. Криволинейные тела.
12. Сложные тела [2, с. 15].

Самого автора не смущают стилистические различия архитектуры разных новейших течений. Он берет от любого из них образно-стилистический модуль и прилагает к нему свое видение варьирования

композиционных сочетаний, получая в итоге целую серию разнообразных работ с новаторскими графическими эффектами. К примеру, расположение *низкой линии горизонта* предполагало в себе передачу величественности сооружений, ритма масс, монолитность, динамику, гармонию форм, конструктивную спаянность; в то время как *аксонометрическое* изображение предполагало объединение элементов сооружений удлиненного типа, отображаемых по вертикали и горизонтали [3].

На предварительном этапе проектирования архитектор считал важным провести серию набросков с *натуры и архитектурных эскизов* [3]. В современных методах проектирования это уже стало "классикой", в 1930-е этот метод стал новаторским. Автор объяснил, что ценность архитектурных набросков причащает студента графически отображать созданные формы, развивает наблюдательность к удачным и неудачным решениям, тренирует технические навыки, причащает к композиции изображения, что в конечном итоге тренирует аналитическое мышление учащегося. В практике учебного эскизирования предполагалось синтезировать вышеперечисленные достоинства работы с наброском с решениями планов, разрезами, образами фасадов, аксонометрий с целью лучшего развития своих представлений и усовершенствования способов изображения. Научной "изюминкой" сочетания в начальной стадии работы над будущим произведением набросков и эскизирования *являлась стилизация и комбинаторика* – методы, нашедшие свое применение еще в эпоху модерна, но теоретически обоснованные только во ВХУТЕМАСе архитекторами-педагогами Ладовским и Кринским [6].

Методы изображения композиций Чернихов подразделял на:

- геометрические;
- перспективу частную и общую;
- перспективу с горизонта;
- аксонометрию полную и частичную;
- условно-искусственные;
- изображения с "птичьего полета".

Архитектор настаивал на поэтапности обучения этим *методам*. Согласно его методической установки, студента сначала следовало научить решать изображение, располагая на листе как само пятно построения, так и его величину в соответствии с окружающими объектами. Дело в том, что в плоскостных решениях, помимо композиционных моментов, изучаются понятия конструктивной связи всех действующих элементов. Ее обнаружение причащает студента к усовершенствованию его работы через понимание этой основы теории композиции. Параллельно с этим решается вопрос ритмического сочетания тех элементов, которые участвуют в построении. Соответствие элементов между собой, их согла-

сованная связь друг с другом, определяют в конечном итоге ритмическое решение [2, с. 31-32].

Следующей стадией работы по внедрению методического изучения основ композиции следуют задачи конструктивного порядка с целью воспитания чувства пространственности, достигаемого с помощью конструктивно соединенных объемов. Методическая установка – развить пространственное воображение.

Этап следующий – "поднимание" из композиционно выверенного плана объемов, т. е. макетирование. Данный прием был позаимствован Черниковым из идей супрематизма, основным теоретиком и основоположником которого был К. Малевич [5, с. 315].

Следует отметить, что все три этапа сейчас вошли в "золотой методический фонд" многих архитектурных вузов нашей страны и за ее пределами.

Композиционные приемы в дизайн-проектировании архитектурных объектов являются центром всей работы. Черников классифицировал их таким образом, чтобы средства графической выразительности максимально раскрывались в каждом из этих приемов, обнаруживая бесконечное количество вариантов. Классификация состояла из 7 видов:

1. "Нормальная" композиция. Под этим термином подразумевались общепринятые графические построения, которые простыми элементами, без применения сдвигов, искажений, растушевок и т. п. фиксировали архитектурные задачи. Обладая аскетическими способами, подобные архитектурные композиции подкупают гармоничной связью элементов, создающих произведение.

2. "Сдвиг" – антипод предыдущей. Сдвиг по своей сути есть проявление динамики. Части композиции могут смещаться вверх или вниз, вправо, влево, по диагонали. Сдвиг нарушает спокойное согласование элементов.

3. "Планово-объемные построения". Ценность этого приема заключается в его показательной наглядности. Эта наглядность способствует тому, что рисующий имеет возможность обнаружить достоинства или недостатки композиционного объединения плана и объема в одно целое. Всякий анализ ошибочных решений позволяет ликвидировать их в процессе воспроизведения композиции. Исключительно плановая, супрематическая композиция, недостаточно информационна, в то время как дополнение плана объемом позволяет более полно раскрыть сущность графической работы.

4. "Ракурсы" применяются в исключительных случаях построения композиций. Они актуальны и интересны в трех случаях – при соответствующем выборе зрительной точки, при подходящем для применения ракурса объекте, при техническом умении выразить его в рисунке.

При этом активно используется цвет. Сразу следует отметить, что Черников категорически требовал использовать не более трех цветов в композиции.

5. "Искажения" предполагают авторское мастерство и большие изобретательские способности плюс пространственное мышление. Они усиливают впечатление и вносят свежесть ощущений и переживаний. Даже в "нормальных" перспективных композициях профессионалы порой вводят идеи, дающие интересные результаты. Некоторая "недоговоренность" или "незаконченность" изображения тоже способствует усилению экспрессии, а в совокупности с искажением все это вместе придает графической работе своеобразие и авторскую индивидуальность.

6. Выявление "переднего плана" относится к графически аскетичным приемам построения архитектурных композиций. Как правило, это делается с целью выделить часть сооружения или отделить одни сооружения от других. Графически это может быть произведено как усилением тональности (как в академическом рисунке в современных учебных заведениях), так и красочными акцентами. Выявить передний план, сделать его доминирующим, привлечь к нему внимание и содействовать усилению впечатления от него – не значит оставить без внимания остальные части изображения. Студентам настоятельно рекомендовалось сосредоточить внимание на тесном взаимодействии всех элементов композиции. Задний план, как правило, требовалось затенить, объединить, таким образом, передний выходил вперед подобно современной голограмме.

7. Композиция "интерьеров и экстерьеров" всегда, еще со времен эпохи Возрождения, занимала видное место в области начертания внутренних и наружных объемов здания. В каждом сложном сооружении имеется немалое количество интересных ракурсов, плоскостей, объемов, требующих эффектного выражения. Архитектор способен их зафиксировать путем аксонометрических или перспективных построений. Если у автора идеи есть надлежащее пространственно-визуальное мышление, то он, рисуя композицию, имеет возможность показать наиболее выгодные точки, которые отразят всю эстетику проекта [2, с. 42-44].

Архитектор выявил такое же количество *графических приемов*, как и композиционных методов - 7 [5, с. 558].

- равномерно-однообразный;
- акценты и затененности;
- черно-белое изображение;

- фоновый;
- недоговоренности;
- обобщения;
- дробление форм.

Все эти приемы, которые к настоящему времени также вошли в историческую практику многих поколений архитекторов, относятся исключительно к наглядному выявлению демонстрируемых сооружений и ни в коей мере не являются доминирующими.

Далее Я. Чернихов подчеркивал следующее. Избрать подходящий *графический прием* изображения иногда затруднительно. В практике бывают случаи, когда отображение архитектурного объекта решается столь неудачно, неподходяще, что искажается смысл и содержание проекта. Бывают явления обратного порядка: изображение эффектно, импозантно, но оно искажает суть проекта и вводит зрителя своей красотой в заблуждение. Необходим профессиональный опыт и интуиция, это следует развивать и тренировать. Какой бы из видов изображения автор проекта не принял бы к руководству, он претерпевает у каждого мастера свою трансформацию, свой стиль. В архитектурных фантазиях приемы видов изображения крайне различны, есть много способов решить ту или иную проектную идею в приеме более совершенном и в этом отношении не исчерпаны возможности достижения их в наилучшем и своеобразном решении. Во всех графических композициях эффектность достигается не от *выбора* определенного графического приема, а от *способа* рисования и специфичности изложения мысли, присущих тому или иному автору. Поэтому следует учиться рисовать и вырабатывать свою авторскую графическую лексику [2, с. 49].

В "Архитектурных фантазиях" Я. Чернихов обозначил графические приемы "условными". Ввиду этой мысли, имеется возможность изменить и дополнить их, выработать нечто новое, потому как практика и наука – не стагнация, а действенный развивающийся в зависимости от научно-технических достижений бесконечный процесс. Можно дать более совершенный тип как по наглядности, так и по эффективности способа изложения проектно-графической идеи. Это "микс" современного 3D-моделирования и Adobe Illustrator совместно с Adobe Photoshop. Также можно говорить о синтезе Fractal Design Painter с Corel Draw последних версий. Программы постоянно развиваются, совершенствуются, следует лишь помнить о том, что все это лишь *инструмент, который не заменит мышления*.

Безусловно, Я. Чернихов опередил свое время, не даром он входит в авангардную плеяду пионеров российского дизайна. Можно сказать,

что в своих графических работах он оставил на вторых ролях западные архитектурные школы. В 1930-е годы в Нью-Йорке из кубических форм строились Эмпайер-стейт и Крайслер-билдинг. В это же время в Советском Союзе Черников рисует высотные небоскребы, которые напоминают нынешние "Мери-Экс" Нормана Фостера, цилиндрические современные "Бурдж-Халифа" в Дубае, Торгово-развлекательный небоскреб в Манаме, башню "Миллениум" в Вене, комплекс "Москва-Сити". В его фантазиях угадываются панорамы Гонконга, Лос-Анджелеса, Токио и многих других крупных мегаполисов. Многие архитекторы вдохновляются его работами, они воплощаются в жизнь, тысячи высотных зданий, построенных под влиянием его работ, стали своеобразным культурным памятником его таланту.

Список литературы:

1. Черников Я.Г. Искусство начертания. – Ленинград, 1927.
2. Черников Я.Г. Основы современной архитектуры. – Ленинград, 1930.
3. Вступительная статья к книге «Работы Якова Черникова из собрания Дмитрия Черникова». Берлин: Издательство DOM Publisher, 2009.
4. Журнал "Коммерсантъ Власть". – №34 от 28.08. 2006.
5. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. – В 2 кн. – Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. – М.: Стройиздат, 1996. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/teorja-kultury/tvorcheskij-metod-arhitektora-hudozhnika-ja-g-chemihova-kak-fenomen-otechestvennoj.html> (Дата обращения: 23.11.2019).

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ И ЕГО СВЯЗЬ С ПРОМЫШЛЕННОЙ КУЛЬТУРОЙ

Горелов Михаил Вячеславович

канд. искусствоведения, доцент,
Московская Государственная художественно-промышленная академия
им. С.Г. Строганова,
РФ, г. Москва

ACTUAL PROBLEMS OF MODERN DESIGN EDUCATION AND ITS RELATIONSHIP WITH INDUSTRIAL CULTURE

Michael Gorelov

Candidate of Art History,
Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganov,
Russian Federation, Moscow

Аннотация. В приведенной статье рассматривается генетическая преемственность основной цели дизайн-образования – непосредственная связь с практической деятельностью. Дается краткий анализ методов преподавания и особенностей видения проблем обучения в ряде зарубежных учебных дизайн-центров. Ставится вопрос о повышении интенсивности изучений в области дизайна и практического применения полученных знаний в отечественном промышленном производстве.

Abstract. The article deals with the genetic continuity of the main purpose of design education-direct connection with practical activities. It is given a brief analysis of teaching methods and features of learning problems vision in a number of foreign educational design centers. It is raised the question of increasing the radiation intensity in the field of design and practical application of the acquired knowledge in domestic industrial production.

Ключевые слова: дизайн-образование; практика дизайна; промышленная проектная культура; проектное мышление.

Keywords: design education; design practice; industrial design culture; project thinking.

В современном мире профессиональное обучение дизайну занимает в системе образования значительное место по сравнению с техническим, гуманитарным и художественным. Дизайн стал широко распространенной практической профессиональной деятельностью, поскольку сегодня дизайн является основным показателем качества жизни, уровня современной промышленной культуры и зависит от технического прогресса в мире.

Дизайн – это творческая деятельность, которая включает в себя научное, художественное и техническое начало, а результат его обусловлен лишь расстановкой приоритетов в процессе творчества. Промышленный дизайн делает продукцию массового производства эстетически привлекательной для потребителей и выгодной для изготовителей. Цель дизайнера, сочетая конструкцию, материал и форму простых предметов, сделать их недорогими в изготовлении, удобными в употреблении, привлекательными для глаз и приятными на ощупь (триада знаменитого Витрувия – польза, прочность, красота). В настоящее время речь идет о новой промышленной культуре, в становлении которой дизайну принадлежит важнейшая роль [1, с. 10].

Дизайн как профессия возник и сформировался в XX веке. Как профессия он возник именно тогда, когда его основы стали преподавать с кафедры, а выдача соответствующих признаваемых обществом дипломов поставила специалистов-дизайнеров в один ряд с представителями других необходимых обществу профессий.

Становление собственного профессионального дизайнерского образования в нашей стране началось с восстановления в 1945 году двух крупнейших старейших художественно-промышленных учебных центров. Они получили статус высших учебных заведений и стали называться Московским (МВХПУ им. С.Г. Строганова) и Ленинградским (ЛВХПУ им. В. Мухиной, ныне - имени графа Штиглица, как исторического основателя и попечителя учебного центра) высшими художественно-промышленными училищами. В послевоенные годы советский дизайн был направлен на машиностроение, и только в 1962 году вышло постановление правительства «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования». В 60-х годах образовались кафедры, а затем и факультеты промышленного искусства. Становление отечественного дизайнерского образования шло параллельно и одновременно со становлением самой дизайнерской деятельности, которая с 1963 года была сосредоточена во ВНИИ технической эстетики и методически подчиненных институту специальных художественно-конструкторских бюро, расположенных

в тех городах, где возникли ведущие дизайнерские факультеты – в Москве, Ленинграде, Харькове, Минске, Свердловске, чуть позже – в Вильнюсе, Таллине, Львове, Тбилиси, Владивостоке. В эти же годы подобные факультеты и кафедры создаются и в других художественных вузах страны, а так же в художественных училищах среднего уровня – в Иваново, Ярославле, Сергиев Посаде и т. д. [1, с. 45].

Не совсем благоприятными были условия становления дизайнерских факультетов и кафедр в самой вузовской среде. В этом во многом повинны организационные структуры вузов. Художественно-промышленные вузы были организованы по принципу университета. Но университетская структура, наряду с очевидными преимуществами, имеет одну характерную особенность – автономию факультетов и кафедр, и, как следствие, их традиционную разобщенность: такое уже было во ВХУТЕМАСе в 1920-е гг. В результате каждый факультет и каждая кафедра вырабатывает свои взгляды, педагогические концепции и методики, которые считает собственным достоянием. При этом ни ВНИИТЭ, ни возникающая система дизайнерского образования фактически не имела представления о том, что такое дизайн (по первоначальной терминологии – художественное конструирование) и кто такой дизайнер (художник-конструктор). А сформулировать сущность профессии было необходимо, без этого не представлялось возможным внести профессию в государственный стандарт, без «квалификационной характеристики» Минвуз (сейчас – Министерство образования и науки РФ) не мог позволить проводить подготовку соответствующих специалистов.

Не удивительно, что в этих условиях квалификационная характеристика художника-конструктора, разработанная МВХПУ и утвержденная Минвузом для всех других художественно-промышленных вузов, была составлена по аналогии с характеристиками специальностей, устоявшихся в этих вузах – с художниками декоративно-прикладных искусств. Специфику дизайна они фактически не отражали, ограничиваясь общими описаниями знаний и умений, необходимых для всех художественных специальностей. Учебные планы разрабатывались так же в МВХПУ и рассылались в другие вузы в качестве обязательного норматива. Вместе с тем именно общий характер формулировок, их неконкретность и расплывчатость позволили кафедрам достаточно свободно по своим представлениям и возможностям трактовать и формировать свои учебные планы. Все это привело к формированию региональных школ дизайна. Казалось бы, а что плохого, если в регионах учитываются свои особые национальные традиции, свой этнокультурный подход к проблеме, свои профессиональные наработки,

отличные от общего центра? Тем более, что проводятся учебно-методические конференции по проблемам в области дизайнерского образования, происходит обмен опытом. Да, все это есть, но...

Известный американский архитектор Френк Ллойд Райт изложил основной принцип промышленного дизайна XX века: «Дизайнеры должны создавать прототипы изделий для массового производства, предварительно изучив технологию современного производства и свойства материалов» [6, с. 432]. В зарубежных вузах есть плотное сотрудничество с производством, у нас нет. Промышленное производство плохо развивается, очень медленно происходит переоснащение новым оборудованием, с великим трудом происходит внедрение и использование результатов научных исследований и разработок на предприятиях. Студенты, да и преподаватели, только по книгам и редким зарубежным конференциям знакомятся с особенностями производства, а из статей журналов узнают о "новаторских" технологиях, которые уже порой десятилетиями используются в мире. Крупным компаниям приходится переучивать, а где-то и учить выпускников полностью. Глава одной американской дизайнерской фирмы, на просьбу сравнить российских и западных дизайнеров ответил: «По потенциалу вы сильнее. Но вы не знаете палитру материалов, не знаете, как ими пользоваться, не владеете технологиями» [4, с. 199].

Да, к примеру, выпускники нынешней московской МГХПА им. Строганова и екатеринбургской УРАЛГАХА работают (и работают успешно) в ряде зарубежных архитектурно-дизайнерских компаний, но только после двухгодичного доучивания в западноевропейских центрах, хотя уже имеют диплом магистра, а не бакалавра. Работают после участия в международных студенческих конкурсах, где они стали победителями и призерами гран-при в своих дизайнерских работах. Работают не в нашей стране, а там, где за дизайн платят достойные деньги, где есть интерес к работе и профессиональная отдача – твой спроектированный продукт выходит на потребительский рынок и ты становишься уважаемым в обществе человеком. Сейчас выпускник дизайнерского вуза, прежде, чем быть принятым в штат предприятия должен проходить трехмесячный испытательный срок, по итогам которого его могут взять на работу или отказать. Работодателя понять можно – ну зачем брать в штат сотрудников специалиста неизвестного уровня знаний и умений? Между тем, во всех мировых архитектурно-дизайнерских учебных заведениях сложилась четкая учебно-методическая практика – студент выполняет свой проект с ориентацией не на *потенциального*, а на *реального заказчика*, а уже последний выбирает ряд понравившихся ему проектов и оплачивает их. Это прописывается в контракте, прежде, чем студент приступает к

работе. Далее, у каждого учебного заведения существует определенный круг деловых партнеров в архитектурно-строительном или проектном бизнесе, куда оно направляет своих выпускников, естественно, также с испытательным сроком. Но у студентов-выпускников этих вузов за плечами уже сложившаяся, пусть и начальная, профессиональная практика и реальное портфолио!

В истории российского образования подобный опыт был блестящим: в начале XX века выпускники Строгановского училища мастерски проявили себя в проектной работе на мануфактурах Хлебникова, Мамонтова, в типографиях Сытина и Машинистова, на промышленных заводах и верфях отечественной индустрии. Большое количество профессиональных художественно-промышленных конкурсов было организовано российским меценатом и предпринимателем Саввой Морозовым. Сейчас нынешние промышленные магнаты не торопятся налаживать деловые связи с учебными дизайн-центрами. Впрочем, и сами вузы, хотя и принимая во внимание необходимость подобных контактов, не проявляют надлежащей активности, ввиду неясности организационного характера: у вузов нет отдела, который бы осуществлял подобную работу.

Развитие дизайн-образования в России, по мнению дизайнера Высшей академической школы графического дизайна Московского художественного училища прикладного искусства Б.Г. Трофимовой, «...сейчас, в 2010-е, наступил кризис дизайнерского образования. По большому счету никто в мире сегодня не знает, чему, как и зачем нужно учить будущих дизайнеров. В основе всех мировых школ дизайна лежат образовательные концепции, так или иначе восходящие к опыту ВХУТЕМАСа-Баухауза. Дизайнерами в нашей стране становились не благодаря, а во многом, вопреки существовавшим дизайнерским учебным заведениям. Особенности национального дизайн-образования, его базовыми знаниями, как всем известно, были широкая, то есть никакая, общеобразовательная подготовка плюс академическое общехудожественное образование родом из XVIII века, переродившееся в школу социалистического реализма. Выпускники неповоротливых традиционных вузов нередко испытывают затруднения при поступлении на работу, остаются вне сферы реальной практики. Новые же коммерческие учебные заведения, появляющиеся как ответ на быстро растущий спрос, не располагают квалифицированными педагогическими составами. С другой стороны, действующие на рынке дизайнерских услуг организации испытывают острейшую потребность в дизайнерских кадрах. Налицо явный дисбаланс между системой образования и формой существования профессии в новых условиях. Парадокс в том, что дизайнерского образования у нас не было, а дизайнеры - были» [5, с. 199].

Дизайнерское образование связано в первую очередь с формированием промышленной проектной культуры, без которой невозможно развитие культуры общества в условиях, когда развитие цивилизации напрямую зависит от технического прогресса. Нужны теоретические основы дизайна, которые выступают интегрирующей базой, объединяющей технические и гуманитарные науки. В зависимости от сферы профессиональной деятельности будущей дизайнер должен изучать технологический процесс изготовления предметов. Использовать практическую направленность в обучении, осуществлять с помощью проектно-творческой деятельности для решения реальных дизайнерских профессиональных задач.

Сейчас российской дизайн-школе жизненно необходимо повышать интенсивность исследований в области дизайна. Если рассматривать международный опыт, то следует, пожалуй, обратить внимание на следующие факты.

Во многих институтах США введена программа подготовки докторов наук по дизайну. Первая такая программа была апробирована в 1990 году для преподавателей Школы дизайна при Иллинойском технологическом институте в Чикаго двумя профессиональными дизайнерскими организациями – Американским институтом графических искусств (АИГИ) и Американским обществом промышленных дизайнеров (АОПД) – созданы специальные рабочие комитеты, которые занимаются совершенствованием программ обучения дизайну. Цель – понять взаимосвязь проектной и промышленной культуры и их интеграцию в общество. Американские школы дизайна во Флориде, Онтарио, Калифорнии, Тампе, Атланте, Чикаго и Торонто, принадлежат Международной Академии Дизайна и Технологии и реализуют программы разных уровней подготовки: школы и колледжи, университет. Школы отличаются друг от друга не только общими концепциями и целевыми установками. Присуждаемые выпускникам степени тоже различны. Программы с техническим уклоном, как, например, в Институте дизайна или Стэнфордском университете, делают упор на самом процессе дизайна: исследовании и решении проблем. Стэнфорд, например, предлагает курс «поиска рыночных потребностей» [1, с. 73].

Благодаря своим методическим подходам, Великобритания на протяжении 40 лет является общепризнанным мировым лидером по уровню дизайна-образования. Профессиональную подготовку в области дизайна осуществляют шесть высших учебных заведений, среди них имеются колледжи, входящие в состав одного из крупнейших специализированных высших учебных заведений Европы – Лондонского Института Искусств и Дизайна: Camberwell College of Arts,

Chelsea College of Arts and Desing, London College of Printing, Distributive Trade and Central Saint Martins College Art. Выпускниками последнего являются выдающиеся дизайнеры по костюму: Джон Гальяно, Александр Маккуин, Рифат Озбек, Хусейн Чалаян, Стелла Макартни и многие другие. Дизайнер России М. Разумихина, закончившая Central Saint Martins College Art, в своих интервью подчеркивает характерную практическую направленность процесса обучения: «...В России тебе дают набор знаний, информацию, которую необходимо усвоить. Здесь же никто ничему не учит, а только стимулируют творческие способности и предоставляют полную свободу. Учеба заключается в следующем: студенту выдается лист бумаги с разъяснением темы и содержанием проекта. Через три-четыре недели на экзамен-презентацию следует представить шесть иллюстраций с подробными техническими эскизами и образцами тканей и фурнитуры, а также альбом набросков, демонстрирующий ваши идеи и размышления на заданную тему...» [2, с. 37-39]. Таким образом, реалистичность учебных проектов, возможность выполнить их в натуре, практическая направленность обучения – обязательные условия дизайн-образования в Великобритании. В России – огромное количество проектов только на уровне концептуальных разработок, более или менее отдаленно связанных с реалиями жизни.

Свои характерные особенности имеет сложившаяся профессиональная подготовка в области дизайна в Германии. Принципы, которые прослеживаются в работах многих немецких дизайнеров, обнаруживают свою генетическую преемственность еще от школ БАУХАУЗа (1918-1933) и Ульма (1953-1968). Сторонники обеих школ полагали, что сфера деятельности дизайнера выходит далеко за рамки конструирования несложных объектов или «художественного консультирования». Они активно включались в проектирование промышленного оборудования и электронной техники и, не ограничиваясь задачами формального характера, вели широкий поиск решения проблем, связанных с потребительскими и эксплуатационными качествами этих изделий. В основе преподавания многих немецких дизайн-центров находится метод обучения, который за многие годы своего существования полностью оправдал себя – *проектирование должно вестись на основе тщательного сбора фактического материала, его анализа и исследований с позиций научных, технических и технологических знаний.* Данный подход позволил выработать научные принципы, по которым обучают будущих специалистов. Они актуальны и в наше время, продолжая оказывать влияние на креативные индустрии по всему миру. *Это принцип "5П".*

1. Пропорциональность (идеальные пропорции, сбалансированный дизайн, эстетическое долголетие);
2. Проработанность/точность (бескомпромиссное качество, четкие линии, идеальная обработка, дизайн до последней детали);
3. Прогрессивность (передовой дизайн, открытость новому, устремленность в будущее);
4. Персонализация/индивидуальность (оригинальность, аутентичность, яркий и индивидуальный характер);
5. Производительность и эффективность (непревзойденные эксплуатационные качества и рабочие характеристики, функциональность, которую невозможно повторить, единственные в своем роде объекты).

Современный немецкий дизайнер, ученик и сподвижник великого Дитера Рамса (род. 1932 г.), Константин Грчич так прокомментировал эти постулаты: «*Функциональность, логика, простота* — неотъемлемая часть дизайна. В целом, *функциональность* — это практичность в использовании, но она относится и к производству, хранению, транспортировке и упаковке. Мне нравится *логика*, для меня она означает возвращение к началам, к корням: вы можете развить вашу способность мыслить только после того, как поймете основные принципы функционирования вещей. *Простота* значит возвращение к основам, но всегда есть черта, после которой вещь становится слишком простой, банальной, теряет свою душу. Все три понятия работают наилучшим образом, когда взаимодействуют между собой» [7].

Данное обоснование восходит своими корнями к принципам Ульмской школы дизайна, с которой активно сотрудничал Д. Рамс. Ульмская школа включала два проектно-конструкторских института, которыми руководили профессора школы: институт дизайна промышленных изделий и институт индустриальных методов строительства. В институтах велись дизайнерские и научно-исследовательские работы по заказам фирм и организаций. Тем самым обеспечивалась постоянная связь школы с промышленностью, оказывая на нее определенное влияние [8].

Можно и дальше рассматривать принципы дизайн-образования в других школах, других странах. Подходы разные, но основная направленность обучения – тесная связь с производством, с реальным заказчиком будет прослеживаться у всех представителей дизайнерских учебных центров. Этому есть ясная мотивация – на государственных, бюджетных дотациях эти вузы не "сидят". Безусловно, для отечественного дизайна принципиально новым становится его существование и функционирование в рыночных условиях. Экономические реформы

в нашей стране обусловили социально-культурную дифференциацию в обществе. Как следствие, перед дизайном обозначилась задача реального проектирования и внедрения с ориентацией на заказчиков разного уровня потребления. Изменение способов существования и жизнедеятельности человека, социального уклада и форм организации производства – это современные условия дизайн-деятельности.

Дизайн – одно из самых динамичных явлений культуры. Но это явление неуловимо, эфемерно и оно наиболее восприимчивое из всех прикладных искусств. Это невозможно понять, не переосмысливая основные его слагаемые и не анализируя аспекты дизайнерской теории. Радикальные изменения в практике и теории делают возможным подведение критического итога, размышления о целом. В современном художественно-промышленном мире вполне оправдано и закономерно повышенное внимание к дизайн-образованию. По мысли американского промышленного дизайнера В. Папанека "...этот термин – "дизайн-образование" – следует понимать уже не как синоним процессу подготовки дизайнера, а как теоретико-методологическое направление и средство позитивного реформирования всей системы образования на основе проектного творчества. Дизайн-образование здесь представляется как интерпретация и понимание той содержательной части теории и философии дизайна, которая, преодолев одномерность глобального дизайна, распространенного по всему миру под влиянием технического прогресса и коммерческого рынка, относится к дизайну как к "матрице жизни", где доказывается *необходимость его целостного рассмотрения и понимания его задач с реальной практикой, с жизнью людей*" [9].

Таким образом, дизайн сегодня воспринимается как уровень развития и степень социальной активности человека, программная деятельность которого ориентируется на стремление к более высокому уровню личностной культуры. Стремление к идеалу позволяет человеку определять и преодолевать несовершенства окружающей действительности с позиций законов целостности, гармонии и красоты не только в предметно-средовом понимании, а в более широком понимании, с позиций мировоззренческих установок на формирование социально-культурного средового окружения и всей жизнедеятельности [3, с. 14].

Данное понимание дизайна обращает его к системе образования в контексте универсального вида человеческой деятельности и ставит задачу подготовки универсального специалиста, способного ориентироваться в разных областях знаний. В рамках этой мысли, требуется иная система образования, основанная на принципах и методах особого проектного мышления и формирования проектной культуры как цели образования.

Список литературы:

1. Аронова А.А. Дизайнерское образование. История. Теория. Практика / А.А. Аронова, В.Ф. Сидоренко. – М., 2007.
2. Разумихина М.В. Мода с берегов туманного Альбиона / М.В. Разумихина // Ателье. – 2002. – №4.
3. Сидоренко В.Ф. Дизайн как общеобразовательная дисциплина (по следам поисковой программы Королевского колледжа искусств) // Библиотека дизайнера ВШИИТЭ. – М., 1994.
4. Толочек В.А. Стили профессиональной деятельности. – М., 2000. – 199 с.
5. Трофимов Б.Г. Опыт Высшей академической школы графического дизайна / Б.Г. Трофимов. – "Как". – 2010. – №17.
6. Яцюк О.Г., Романычева Э.Т. Компьютерные технологии в дизайне. Эффективная реклама. – СПб.: БХВ-Петербург, 2001.
7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archspeech.com/article/horoshiy-dizayn-po-nemecki> (Дата обращения: 24.11.2019).
8. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studwood.ru/872551/kulturologiya/germanskij_dizayn_vtoroy_poloviny_veka_ulmskaya_shkola (Дата обращения: 24.11.2019).
9. Paraneck Victor (1983). Design for Human Scale, New York, Van Nostrand Reinhold.

СТИЛЬ ФИРМЫ "БРАУН" КАК ФЕНОМЕН НЕОФУНКЦИОНАЛИЗМА В ПРОМЫШЛЕННОМ ДИЗАЙНЕ

Горелов Михаил Вячеславович

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

BROWN FIRM STYLE AS A PHENOMENON OF NEO-FUNCTIONALISM IN INDUSTRIAL DESIGN

Michael Gorelov

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

Аннотация. В данной статье приводится пример создания корпоративной культуры и основ фирменного известного мирового бренда "Браун". Основной упор делается на принципах промышленного дизайна, выработанных и утвержденных главным дизайнером фирмы Дитером Рамсом. Концепция функциональной простоты фирменного стиля, сформулированная им в 1980-е годы, послужила примером для создания многих промышленных образцов не только в Европе, но также в Японии и США. Braun-стиль есть следствие "*браунфилософии*", которую представляет и отстаивает Дитер Рамс, являясь ныне почетным профессором Гамбургской академии технологий и дизайна.

Abstract. This article provides an example of creating a corporate culture and the foundations of the well-known world brand "brown". The main emphasis is on the principles of industrial design, developed and approved by the chief designer of the company Dieter Rams. The concept of functional simplicity of corporate identity, formulated by him in the 1980s, served as an example for the creation of many industrial designs not only in Europe, but also in Japan and the United States. Braun-style is a consequence of "*braunfilosofii*", which is represented and defended by Dieter Rams, who is now Professor Emeritus at the Hamburg Academy of technology and design.

Ключевые слова: корпоративный стиль, фирменный стиль, компания Braun.

Keywords: corporate style, corporate identity, the company Braun.

*«Дизайн не имеет ничего общего с искусством.
Дизайн может помочь сделать продукты, которые мы используем
каждый день меньше, но лучшие. У нас достаточно продуктов.
Если вы посмотрите, на рынке у вас есть десять или 20 видов кофеварок,
которые в основном похожи, делая все то же самое: они делают кофе.
Мы не нуждаемся в 20 из этих вещей, нам нужна одна хорошая».
Дитер Рамс, немецкий дизайнер, создатель Braun-стиля.*

Фирменный стиль "Браун" (BRAUN) интересен своей концепцией, основами своего формирования. Идеологами послевоенного преобразования и развития фирмы были не дизайнеры, а руководители, братья Эрвин и Артур Брауны. Первоначально фирма "Браун" (основатель – инженер-конструктор Макс Браун, в 1937 году на Всемирной выставке в Париже Макс Браун был удостоен награды "За особые заслуги в звукозаписи") в 1920-30-х годах произвела бытовое оборудование (радиоприемники и проигрыватели грампластинок, фотоаппараты), великолепное и надежное с инженерно-конструкторской точки зрения,

но довольно заурядное и стандартное с точки зрения потребителя в плане *внешнего вида*: подобной продукции в довоенной Германии было достаточно. Существовал логотип с вытянутой посередине буквой "А", придуманный в 1935 году, но единого фирменного стиля, отличающего продукцию фирмы от конкурентов, не было. После окончания второй мировой войны, в конце 40-х, Брауны решили определиться – кто же будет основной покупатель их продукции, создав портрет потенциального потребителя. Они решили, что их покупатель – это человек среднего достатка, представитель среднего класса, интеллигентный, с хорошим вкусом, который не стремится с помощью вещей подчеркнуть свой статус, для него вещи – это в первую очередь помощники в быту. В Европе в начале 1950-х был моден и популярен обтекаемый стиль, привнесенный из США, характеризующийся блеском хромированного металла. Руководители фирмы сформировали образ покупателя, которому не нравятся пафосные предметы, который не хочет дорогостоящей продукции, но который и не хочет некачественного и некрасивого ширпотреба. Они опубликовали целый ряд статей в различных журналах с критикой излишней пафосности и декорированности предметов быта. Но вот парадокс! Вначале покупателями были элитные граждане, подхватившие популярную в то время идею на "демократичность", простоту, рационально устроенный быт и прогрессивный дизайн. Эти лидеры потребления и сформировали "моду на Braun". Лишь позднее, городская интеллигенция – инженеры, преподаватели, врачи, то есть средне обеспеченные люди приняли Braun-стиль и распространили его как массовую моду по всей Европе [2, с. 79-80].

В 1954 году дизайнерскую группу возглавил Фриц Айхлер (1911-1991) – преподаватель Ульмской школы дизайна и архитектуры, наследницы легендарного БАУХАУЗа.

Спустя несколько лет Айхлер утверждал: "Конечно, фамильное сходство отдельных приборов отрицать нельзя. Случайно оно или это следствие осознанного стиля? В промышленности часто говорят о "стиле Braun", существует ли он вообще? Мы не знаем, как будут выглядеть наши будущие изделия. Если они будут похожи на нынешние, то безусловно не из-за каких-то определенных стилистических соображений, а потому, что изделия будут созданы группой людей с одинаковыми вкусами и взглядами" [1].

В современном дизайне существует такое понятие, как *"корпоративный стиль"*. На примере Braun, с полной уверенностью можно сказать, что Айхлер явился идейным новатором данного профессионального термина, практическим основам которого следуют многие дизайнеры во всем мире. Корпоративный стиль – это уникальность компании, основывающаяся на ее преимуществах, сформированная

из набора словесных и визуальных констант, обеспечивающих единство восприятия компании, товаров и услуг потребителем. Составляющими корпоративного стиля являются логотип, определение корпоративных цветов и типографики, стилеобразующие элементы, дизайн упаковки, документации. Эти составляющие называются *фирменным стилем*. Он выполняет следующие функции:

- *идентификация компании среди конкурентов;*
- *формирование положительного имиджа компании;*
- *формирование положительного отношения потребителя к компании, продукту или услуге;*
- *формирование корпоративной культуры;*
- *сокращение (!) затрат на рекламу [4, с. 18].*

Дизайнеры Braun создали первую в мире дизайн-программу, по которой они осуществляли свою дизайнерскую деятельность. В послевоенное время в Германии происходил отказ от старых, связанных с фашистской идеологией социальных и эстетических стереотипов и устоявшихся образцов культуры, зарождались новые представления и вкусы. На этот-то нарождавшийся вкус "культурного потребителя" и сделала ставку фирма Braun. Первым шагом дизайнеров фирмы была модернизация старой продукции. Далее началась работа по созданию долговременной дизайн-программы предприятия. Как уже отмечалось, первым шагом программы стало определение "портрета" потребителя, которому была адресована продукция. Следующим этапом программы было определение среды потребителя. Далее на базе первых 2-х этапов дизайнеры составили номенклатуру изделий, через которую предполагалось формировать предметную среду потребителя. Конечным продуктом дизайн-программы был пункт, который можно обозначить как "продукт". Продукт рассматривался дизайнерами в 3-х ипостасях: как *проектируемый продукт*, как *производимое изделие* и как *потребляемая вещь*. По замыслу дизайнеров фирмы Braun спроектированного продукта, изделия, вещи – не должно "быть видно".

Смысл идеи состоял в том, что вещь должна быть ненавязчива. Электроприборы должны стать бесшумными, незаметными и должны исчезать, как хороший слуга, когда всё сделано.

В основу стилистики легли простые формы, отсутствие лишних деталей, отсутствие декора, неброская цветовая гамма, белый, черный и серый цвета.

К сотрудничеству были приглашены Дитер Рамс, швейцарский дизайнер Макс Билл. Он же осуществлял сотрудничество Braun и Ульмской школы дизайна. Посредством Макса Билла Braun давал заказы студентам.

Имя Дитера Рамса (род. 1932) – визитная карточка фирмы и Браун-стиля. Дитер Рамс – промышленный дизайнер немецкого происхождения, один из самых культовых и авторитетных современных дизайнеров, создатель концепции функциональной простоты и braun-стиля. В 1953 Рамс с отличием окончил Школу искусств и ремесел в Висбадене, в 1955 начал работать в компании Braun в качестве архитектора и дизайнера интерьеров, а в период 1961-1995 занимал пост руководителя подразделения дизайна Braun. Именно Рамс придумал тот интуитивно понятный и простой дизайн бытовой электроники для бренда Braun, идею которого сейчас активно эксплуатирует компания Apple [7]. Рамс сделал современный дизайн доступным для понимания и одновременно эстетичным. Его ненавязчивый подход и вера в «меньший, но лучший» дизайн позволили продукции Braun достичь широкого признания в мире и повлияли на внешний вид целого ряда промышленных товаров. Созданная Рамсом бытовая техника элегантна и проста, она взаимодействует с пользователем открыто и честно: геометрическая форма изделий пропорциональна и минималистична, функция прибора всегда четко обозначена, управляющие кнопки расположены логично и удобно [1].

Рамс разработал идею дизайна вне времени, дизайна, который морально не устаревает. Он просто задал себе вопрос: насколько идеален мой дизайн? И в качестве ответа сформулировал 10 правил, каким *должен* быть хороший дизайн. Надо отметить, что эти правила он сформулировал лишь только после многолетней апробации своих идей, в 1980-е годы. Итак, дизайн должен быть:

1. *Новаторским*. Визуальная эстетичность изделия не должна быть самоцелью, она, в первую очередь, призвана отражать технический прогресс. Современные технологии – это новые перспективы для создания промышленных товаров с оригинальным дизайном.

2. *Полезным*. Если изделие приобретается для использования, оно должно быть полезным и удовлетворять не только функциональным, но и эстетическим и психологическим нормам. Хороший дизайн акцентирует полезность продукта, не отвлекая от понимания его основной функции.

3. *Эстетичным*. Визуальная привлекательность изделия – неотъемлемая часть его полезности, только качественно сделанная продукция может быть красивой.

4. *Понятным*. Хороший дизайн четко отображает структуру и функцию изделия, делает их интуитивно понятными.

5. *Ненавязчивым*. Продукт, созданный для реализации определенных функций, подобен инструменту, это не предмет декора.

Поэтому его внешний вид должен быть нейтральным, чтобы у потребителя оставался простор для самовыражения.

6. *Честным*. Не создает видимость более инновационного, мощного или ценного продукта, чем есть на самом деле. Этот дизайн не пытается манипулировать человеком с помощью надежд, которые не в состоянии оправдать.

7. *Вневременным*. Не должен быть модным и, следовательно, не будет казаться устаревшим через много лет. В отличие от дизайна, созданного в русле сиюминутных трендов, хороший дизайн никогда не теряет актуальности.

8. *Детализированным*. Ни один из элементов дизайна не должен быть выпущен из внимания. Скрупулезный подход к проектированию демонстрирует уважение к потребителю.

9. *Экологичным*. Хороший дизайн вносит важную лепту в защиту окружающей среды. Он не только сохраняет природные ресурсы, но также минимизирует физическое и визуальное напряжение, которое испытывает человек при эксплуатации изделия.

10. *Простым*. В хорошем дизайне должно быть как можно меньше дизайна как такового; меньше, но лучше – эти фразы Дитера Рамса стали крылатыми в дизайн-среде. Он предлагает вернуться к чистоте и простоте форм, сконцентрироваться на принципиально важных свойствах продукта и не перегружать дизайн несущественными деталями [4, с. 23-25].

Суть подхода Рамса к дизайну заключается во фразе «Weniger, aber besser», которая переводится как «меньше, но лучше». Рамс разработал целый ряд запоминающихся изделий для Braun, включая знаменитый проигрыватель SK-4 и слайд-проекторы D-серии. Спроектировав дизайн, основанный на строгой эстетике и удобстве для потребителя, в 50-х Рамс сделал радиоэлектронику Braun узнаваемой во всем мире. Одним из первых проектов Рамса под эгидой Braun стал дизайн радиоприемника SK-4, который произвел фурор на рынке бытовой аппаратуры: лаконичный прямоугольный корпус без каких-либо декоративных изысков был снабжен крышкой из прозрачного плексигласа. Эта модель стала точкой отсчета для выпуска серии высококачественной радиоэлектроники Braun и определила политику компании в сфере дизайна на много десятилетий вперед. Стереосистемы впервые оказались помещены в правильные, геометричные формы идеальных пропорций, которые можно было установить горизонтально или вертикально, что позволяло покупателю самому формировать обстановку в своей квартире, компоновать оборудование в соответствии с интерьером. Многие инновации Рамса вошли в обиход мирового дизайнера: он первым сделал кнопки управления на радиоаппаратуре выпуклыми, а не вогнутыми, как было принято прежде,

он расположил ручку фена под углом, чтобы удобнее было сушить волосы сзади, он предложил самую распространенную ныне конструкцию кофеварки (цилиндр с фильтром и емкость для воды вставлены друг в друга) и сделал ее компактной [4, с. 34].

Рамс сумел создать единую линию, пронизывающую дизайн всей продукции Braun, известную как Braun-стиль и легко узнаваемую потребителем. Он придумал характерный образ для целой плеяды бытовых вещей с простыми формами, чистыми линиями и ахроматическим черно-бело-серым цветовым решением. Этот дизайн основан на упорядоченном и ясном конструктивном решении без ненужного усложнения, на стремлении сделать вещь максимально полезной и удобной в управлении.

Определяя политику фирмы в области дизайна на протяжении многих лет, Рамс сумел создать беспрецедентное единство всей ее продукции – легко узнаваемый потребителями и широко известный Braun-стиль. Был задан образ для нескольких поколений вещей с характерными для него черным, белым и серебристо-серым цветами, прямоугольностью и чистотой форм. В галерее дизайна Рамса нет и только ни одной проходной вещи, но и ни одной проходной детали: кнопки, шкалы, задняя сторона приборов, ручки, подставки решены столь же ответственно, как и целое. Даже мелочи, которые он создавал, вроде зажигалки T2 были красивы, функциональны и выглядели как "маленькие скульптуры".

Braun-стиль есть следствие "*браунфилософии*", которую представляет и отстаивает Дитер Рамс. Он стремится экономно обращаться с формой и цветом, отдает предпочтение простой форме, избегает ненужной сложности. Дизайн строится на упорядочении формы, ясности конструктивного решения, на простоте обращения с вещью, стремлении достичь ее максимальной полезности. Рамс никогда не употребляет понятия „*функционализм*“, но постоянно говорит о функциях вещи, подчеркивая, что трактует их в широком смысле, учитывая также и *психологические, и эстетические, и экологические функции* [3].

Основа профессиональной философии Рамса – установка на редуцирование. Он считает, что простое лучше, чем сложное, незаметное – чем броское, монохромное – чем пестрое, уравновешенное – чем экстравагантное; он предпочитает непрерывное изменчивому, маленькое – большому, легкое – тяжелому, тихое – шумному; считает, что мало элементов лучше, чем много, и т. д. Рамс исповедует простоту вещей и по-прежнему ставит перед дизайнерами задачу ее углубления, считая, что вещь, образно говоря, должна быть сведена к кнопке. К примеру, в радиоприемнике PC3SV он совместил функцию включения / выключения с регулировкой громкости в одной ручке настройки. При этом

разделил регулировку длинноволнового и коротковолнового диапазонов, а также добавил будильник и выход на внешние колонки [3].

Рамс неоднократно отмечал, что в формировании его взглядов большую роль сыграли детские воспоминания о мастерской его деда столяра, который не признавал никакой техники и обрабатывал дерево вручную, и поэтому его работа естественным образом сводилась к простоте, рациональности и здравому смыслу [6].

Благодаря нововведениям, стиль Braun и сама компания в 60-х олицетворяла современность и прогресс. В наше время предметы, над дизайном которых работал Дитер Рамс, удостоены чести выставляться в многочисленных музеях разных стран. Например, в Музее современного искусства на Манхэттене. А разработанные им принципы применяют многие дизайнеры — последователи функциональной школы. В 2010 году Международная школа Дизайна в Кельне вручила Рамсу премию за заслуги в области промышленного дизайна. Его концепция функциональной простоты продолжает вдохновлять все нынешнее поколение дизайн-пуристов (от англ. "pure" – бедность, но в дизайне иной смысл – чистота, аскетизм): Джаспера Моррисона, Константина Грчича, Сэма Хекта, Джонотана Айва. Творчество Дитера Рамса повлияло на все последующие поколения. Очевидные цитаты из Рамса специалисты находят в продуктах Apple [7]. Например, компания вдохновилась его транзисторным приемником ТЗ при создании своей первой модели iPod. Доказано, что Стив Джобс высоко ценил проекты Рамса, да и Джонатан Айв, отвечавший в Apple за дизайн, находился под влиянием немца. Насчет американской компании Рамс высказался так: «Фирмы, которые серьезно относятся к дизайну, можно пересчитать по пальцам. Apple одна из них». И добавил: «Имитация — высшее проявление уважения» [5].

Список литературы:

1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rolling-press.ru/dieter-rams/> (Дата обращения: 25.11.2019).
2. Михайлов С.М., Кулеева Л.М.. Основы дизайна: Учебник для специальности 2902.00 "Дизайн архитектурной среды. / С.М. Михайлов, Л.М. Кулеева. – Казань : «Новое Знание», 1999. – 240 с.
3. Dieter Rams / Braun Design on Pinterest | Dieter Rams, Radios and Loudspeaker pinterest.com
4. История компании Braun. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Под ред. Г.Б. Минервина, В.Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004. – 288 с. .

5. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.interior.ru/design/484-diter-rams-legenda-promdizajna-xx-veka.html> (Дата обращения: 26.11.2019).
6. Das Designethos von Dieter Rams.
7. Dieter Rams Apple has achieved something I never did. The Telegraph (2011). — «Designer: Dieter Rams and Dietrich Lubs».

1.2. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

ЭКОДИЗАЙН В ПРОЕКТИРОВАНИИ ИНТЕРЬЕРА КИНОТЕАТРА

Лю Цзебин

аспирант,

Белорусская государственная академия искусств,

Республика Беларусь, г. Минск

В современном обществе некоторые кинотеатры демонстрируют оригинальное дизайнерское решение интерьерного пространства. При применении какого-либо химического сырья, такого как масляные краски и лакокрасочные материалы, могут образовываться вредные для здоровья человека химические газы, например, формальдегид. В долгосрочной перспективе это окажет определенное отрицательное влияние на находящихся в помещении людей, что также не благоприятствует экологической обстановке. Кроме того, некоторые материалы, например, камень, а также электроприборы, могут становиться источником образования загрязняющих веществ, что таит большую скрытую опасность для здоровья людей. Необходимо привлечь внимание к использованию экологически чистого сырья в процессе проектирования для поддержания концепции «зеленого» и природоохранного дизайна помещений, что обеспечивает посетителям экологически благоприятную окружающую среду для просмотра кинофильмов, тем самым защищает здоровье зрителей и сотрудников кинотеатра. В настоящее время экология и защита окружающей среды попала в фокус внимания в дизайне интерьера. Защита окружающей среды отражает идею экологического сбережения ресурсов и регулирует поведенческую деятельность людей в соответствии с данной идеей. Экорациональность должна в первую очередь отвечать потребностям инфраструктуры кинотеатра с целью улучшения качества кинотеатра в отношении экологии. Необходимость контроля экологической чистоты в пределах определенного диапазона улучшает качество среды пространства кинотеатра, избегая при этом траты ресурсов.

Экологический дизайн, также известный как «зеленый» дизайн, биологический дизайн, дизайн жизненного цикла, фокусируется на экологических атрибутах (диспергируемость, утилизируемость, ремонтно-пригодность, способность к переработке, возможность повторного

использования (рециркуляция отходов) и т. д.) в течение всего жизненного периода объекта. Целью проектирования является обеспечение функциональных требований, срока службы и требований к качеству объекта при выполнении экологических задач. Принцип «зеленого дизайна» – это принцип «3R», а именно «Reduce, Reuse, Reycle», который подразумевает уменьшение загрязнения, снижение потребления энергии и переработку продуктов или компонентов. Идея зеленого дизайна впервые была предложена в 1960-х годах американским теоретиком дизайна Виктором Папанеком (англ. Victor J. Papanek) в книге «Дизайн для реального мира» (англ. Design for the Real World), который подчеркивал, что дизайн должен серьезно учитывать возможность ограниченного использования земных ресурсов для защиты окружающей среды [1]. Основой содержания экологического дизайна интерьера является рациональное потребление, эстетическая экология, возможность экономного и повторного использования. В теории долговременного развития так называемое рациональное потребление относится к поддержанию производства и потребления в пределах доступности ресурсов и окружающей среды для обеспечения устойчивости развития. Ремонт и строительство, ориентированные на дизайн интерьера, являются своего рода потреблением, это важная статья человеческого потребления, они должны отражать взгляд на экокультуру и ценности, не преследующие роскошества и напрасных расходов. Пропаганда бережливости и повторного использования относится к экономии, переработке и повторному использованию традиционных источников энергии и невозобновляемых ресурсов при процессах проектирования, строительства, использования и обновления помещений, а также подразумевает экономию при использовании возобновляемых ресурсов. Рециркуляция ресурсов в экологическом дизайне интерьера является основным средством устойчивого развития современной архитектуры и фундаментальной характеристикой экологического дизайна интерьера.

Принципы применения «зеленого» дизайна в интерьере

В настоящее время существуют многообразные течения дизайна, и во многих дизайнерских тенденциях экологический дизайн интерьера имеет собственный уникальный стиль и характеристики. В отличие от традиционного дизайна, который склонен к разрушению окружающей среды ради человеческих прихотей, он в другой степени учитывает потребности человека. В целом, его принципы проектирования можно суммировать в три пункта:

Во-первых, это акцент на принципах экологической эстетики. Экологическая эстетика, основанная на традиционном эстетическом содержании, усиливает экологические факторы и является важным

событием в развитии истории эстетики. Зеленый дизайн интерьера сочетает в себе основные элементы экологической эстетики, подчеркивая красоту природы и гармонию, он уделяет больше внимания простоте и лаконичности дизайна. В частности, зеленый дизайн интерьера, следуя законам природы, в сочетании с основами экологической эстетики, используя передовые технологии и методы обработки, при реализации своих творческих идей старается сохранить естественную красоту, по возможности достигает гармоничного слияния искусственного зеленого ландшафта и природы при взаимной целесообразности. Это позволяет испытать более совершенный опыт гармонии и очарования природы, через красоту художественного замысла дает людям длительное моральное удовлетворение.

Во-вторых, пропаганда принципов рационального потребления. В нынешней высокоразвитой экономике кинематографический досуг стал новым фактором в потреблении населения. С повышением уровня жизни населения, дизайн интерьера также стал важной частью, на которую обращают внимание в кинотеатрах. Зеленый дизайн интерьера – это главное новшество в дизайне кинотеатров. Он подчеркивает ориентированность на человека, обеспечивает ему более здоровую и комфортную среду для просмотра кинофильмов, однако, в отличие от предыдущих концепций, зеленый дизайн интерьера уделяет больше внимания концепции рационального потребления, поощряет модель, снижающую потребление. Эта рациональная идея потребления отказывается от расточительства и роскошества традиционного дизайна интерьера, отражая взгляд новой эпохи на потребление, дизайн и эстетическое восприятие.

В-третьих, инициатива рециклинга. Экологический дизайн интерьера в качестве предпосылки, акцентирующей идеальное сочетание искусственного и природного, дифференцирует применение декоративных материалов на традиционные источники энергии и невозобновляемые ресурсы и придает значение переработке и повторному использованию средств. Наряду с этим экологический дизайн всеми возможными способами снижает расходование невозобновляемых ресурсов, активно внедряет подходы продолжительного развития в дизайн интерьера, что также является фундаментальной сущностью «зеленого» дизайна интерьера [2].

Научное распределение объемов исходного материала

В процессе проектирования поверхности пола в кинозале стоит избегать использования одного вида сырьевых ресурсов, можно выбрать поликомбинированное сырье разного типа с функциональной схожестью. Основная причина заключается в относительной величине

площади: если в большом количестве использовать один и тот же материал, это может привести к превышению стандартного значения одинакового вредного вещества, что оказывает неблагоприятное влияние на организм человека. При выборе кресел необходимо контролировать количество возможного загрязнения. Загрязнение помещений становится источником множества газов. Если вредные газы, образовавшиеся во время внутренней отделки, находятся в диапазоне нормальных значений государственного стандарта, но один элемент не удовлетворяет предъявленным требованиям, то будут выделяться некоторые вредные газы, из-за чего среда помещения не будет соответствовать норме, поэтому данный момент следует учитывать в процессе проектирования, чтобы предотвратить появление вредных газов [3].

Повышение экономного расходования ресурсов при оформлении интерьера

В последние годы в процессе оформления интерьера все больше и больше продвигается подход ресурсосбережения, поэтому для внутренней отделки интерьера следует выбирать экологически чистые энергосберегающие материалы, избегать веществ с содержанием вредных газов, таких как формальдегид и бензол, чтобы улучшать качество окружающей среды в жилых помещениях, при выборе материалов следовать ресурсо- и природосбережению. Кроме того, в вестибюле кинотеатра можно поместить растения, устойчивые к вредным газам, например, уничтожающая вредные микробы мята или адсорбирующий легкую пыль османтус душистый, что не только улучшает экологическую обстановку в кинотеатре, но и очищает воздух в помещении. В выборе сырья необходимо выбирать материалы с высоким соотношением цены и качества, научиться умело использовать мелкие материалы, раскрывая их ценность, создавая экономный и удобный интерьер помещения [4]. При выборе осветительных приборов следует придерживаться принципа энергосбережения. Общественные помещения и вестибюли в основном могут быть освещены холодным светом. С помощью естественного света можно рационально организовать освещение каждой зоны.

Применение передовых технологий для охраны окружающей среды и энергосбережения

Постоянно обновляя информационные технологии, мы должны следить за временем в процессе оформления интерьеров, перенимать современные передовые достижения науки в области защиты окружающей среды, а также постоянно вводить новшества и корректировки в существующие концепции дизайна. На современном этапе многие «зеленые» проекты по-прежнему находятся на теоретическом уровне, а их применение на практике требует дальнейшего обоснования.

Поэтому дизайнерам интерьера необходимо общаться с выдающимися представителями отрасли в стране и за рубежом, повышать профессионализм, применять новые технологии для обнаружения и инновационного использования экологически чистых и энергосберегающих материалов, а также обеспечить соответствие национальным стандартам показателей среды внутри помещений. Наука и техника – это основа, но на практике в процессе оформления интерьера могут быть использованы некоторые личные идеи, такие как совместное использование стекла, отходов разных материалов и других деталей для создания эффекта пэчворка, создавая эстетический эффект во внутреннем пространстве, действительно обеспечивающего защиту окружающей среды.

Укрепление концепции «зеленого» дизайна

Первым шагом в работе по внутренней отделке является создание энергосберегающего и природоохранного дизайна в соответствии с условиями пространства. Если обратить внимание на экологическую защиту окружающей среды в начале проектирования, это в определенной степени обеспечит предотвращение загрязнения в следующих процессах отделки. Поэтому при дизайн-проектировании интерьера необходимо целостно проанализировать структуру интерьера и необходимые исходные материалы. Например, для напольного покрытия кинозала выбирать функциональный, прочный и экологически безопасный материал, для поверхности стен выбрать обои или живопись и т. д. Следует отметить, что при выборе материалов необходимо сосредоточиться на их экологической чистоте. При проектировании плана вентиляции в помещениях следует реализовать концепцию безвредности для окружающей среды, также заложить основы для последующей разработки концепции природоохранного дизайна [5].

Список литературы:

1. Ван Тао. Исследование инноваций в дизайне интерьера : дис. ... д-ра искусствовед. / Ван Тао. – Харбинский политехнический университет, 2007.
2. Ду Нань. Краткий анализ архитектурного дизайна интерьера в рамках концепции "зеленого дизайна"/ Ду Нань // Строительные материалы Хэнаня. – № 5. – 2019. – С. 197-198.
3. Ма Вэй. Анализ применения концепции устойчивого развития защиты окружающей среды в дизайне интерьера / Ма Вэй // Новости современной экономики. – № 17. – 2019, С. 349.
4. Ма Цзюнь. Исследование архитектурного дизайна пространства многозального кинотеатра в контексте нишевой культуры / Ма Цзюнь // Вестник Института искусств г. Цзилинь. – № 3. – 2011. – С. 23 - 26.
5. Ли Цзяньнань. «Зеленый» дизайн при проектировании зданий и оформлении интерьера / Ли Цзяньнань // Технология и дизайн строительства. – № 12. – 2017.

1.3. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

ОСНОВНЫЕ РАЗДЕЛЫ В ОРГАНИЗАЦИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

Абуталипова Асель Болатовна

магистрант

Казахской Национальной академии хореографии,

Республика Казахстан, г. Нур-Султан

THE MAIN SECTIONS IN THE ORGANIZATION OF THE CHOREOGRAPHY COLLECTIVE

Assel Abutalipova

Undergraduate

Kazakh National Academy of Choreography,

Kazakhstan, Nur-Sultan city,

Аннотация. В статье рассматриваются основные разделы организационной работы в хореографическом коллективе, в первую очередь – это создание хореографического коллектива по определенному жанру, по виду танца, по характеру и функциям деятельности и т. д. Хореограф-постановщик проходит несколько этапов при создании танцевальной композиции.

Abstract. The article considers the main sections of organizational work in the choreographic group, first of all - it is the creation of a choreographic group on a particular genre, on the type of dance, on the nature and functions of activity, etc. The choreographer-director goes through several stages when creating a dance composition.

Keywords: choreographic collective; classification; upbringing; composition; dance.

Ключевые слова: хореографический коллектив; классификация; воспитание; композиция; танец.

В каждом художественном танцевальном коллективе деятельность складывается из основных четырех разделов, которые включают в себя:

- организационную;
- учебно-воспитательную;
- постановочно-репетиционную;
- концертно-исполнительскую

И какой бы по жанру и направлению ни был коллектив, он обязательно проходит свой творческий путь по этим разделам.

Танцевальные коллективы, обычно, классифицируют по следующим признакам:

- по жанровой принадлежности, которые как бы подразделяют по видам танцев: классический, народно-сценический, эстрадный, бальный танец; также фольклорные ансамбли, танцевальные группы при хоровых коллективах;
- по возрасту делятся на младшую, среднюю, подростковую, старшую и смешанную группу;
- по характеру и функциям деятельности – это могут быть школы искусств, хореографические школы и студии; творчески-исполнительские - театры и ансамбли танца; смешанные – ансамбли и студии при них;
- источникам финансирования - коллективы, находящиеся в ведомстве управления по культуре и управления образования, а также частные студии.

Коллективы имеют и общие принципы, к которым относятся: общедоступность, добровольность, систематичность и планомерность, массовость, инициативность.

Вся организационная работа по созданию хореографического коллектива начинается с подготовки условий и материальной базы: помещение (балетный класс или зал, где установлены балетные станки и зеркала); комната для переодевания, где каждый участник имеет свой шкаф.

Одновременно, с подготовкой материально-технической базы идет комплектование коллектива. Участников лучше разделить по возрастам (до шестнадцати лет формируются в определенные группы: младшие, средние, старшие).

Хореограф-постановщик, руководитель коллектива, посвятивший себя педагогической деятельности в области художественного танцевального коллектива, прежде всего должен иметь выдержку, умение управлять своими эмоциями и чувствами, не терять чувство контроля в любой ситуации и в любое время.

Один из важных и сложных разделов руководителя – воспитательная работа, где «основным принципом является воспитание танцора в коллективе, для коллектива, через коллектив» [1, с. 20]. При обучении танцам, хореограф-постановщик, руководитель коллектива должен знать к какому типу высшей нервной деятельности относится психика того или иного участника. Как известно, существует четыре типа высшей нервной деятельности человека:

1. Темперамент флегматика - сильный, инертный, уравновешенный;
2. Темперамент сангвиника – сильный, подвижный, уравновешенный;
3. Темперамент холерика - сильный, подвижный, неуравновешенный;
4. Темперамент меланхолика – слабый.

Наиболее подходящем для занятий танцем из четырех типов темпераментов принято считать сангвиников и холериков, флегматики требуют особых, индивидуальных занятий» [1, с. 18].

Забегая вперед, хотелось бы напомнить, что организационному аспекту относится встреча с мастерами искусств, просмотры концертов и спектаклей, кинофильмов, экскурсии в музеи, на природу. В это время руководитель обращает внимание участников коллектива на то, что может им помочь при создании хореографического сочинения, развивает фантазию, указывая на особенности фольклора, на народное художественное творчество.

Отметим, что художественное и эстетическое воспитание коллектива ведется в процессе учебно-творческой работы. Само название говорит о том, что «Учебно-творческая работа», состоит из двух слагаемых, в которых сочетается познание и освоение хореографической лексики, языка танца, танцевальных движений, поз и жестов, приобретение навыков техники исполнения, второе – с помощью этих условных движений передать характер и манеру исполнения, а также выразить различные настроения, состояние души, раскрывая танцевальный образ того или иного народа.

Учебно-творческий процесс начинается с собрания коллектива, где определяются его вид и жанр, рассказывается задачи и цели художественного танцевального коллектива. На собрании говорится о специальной форме, обуви для занятий классического и народно-сценического танца, а там, где существует пальцевая техника, определяются с моделью пуант.

Девочек необходимо приучать собирать волосы сзади в аккуратный пучок, челки закалывать, чтобы открыть лицо, различные украшения

(кольца, серьги, кулоны, цепочки, часы) снять, так как они мешают во время занятий.

Важно помнить, что с первых занятий руководитель начинает прививать основы и навыки личной гигиены.

Так как занятия проходят под музыку, желательно, хотя бы урок классического танца (для участников средней старшей групп) и гимнастики или ритмики (для младшей группы) пригласили концертмейстера, имеющий опыт работы в хореографическом коллективе.

Закончив организационные вопросы, руководитель приступает к учебно-тренировочной работе, включающий в себя:

- тренировочные занятия у станка и на середине зала;
- разучивание и отработку отдельных танцевальных элементов движений и композиций, на основе которых будет осуществляться постановочная работа и формирование репертуара;
- работу над этюдами по разделу «Основы актерского мастерства»;
- коллектив, работающий над постановкой на основе классического танца, включает пальцевую технику; дуэтный танец, если есть мальчики;
- наряду с уроком классического танца в программу включают уроки народно-сценического танца, которые имеют самостоятельный характер;
- там, где имеются свои национальные танцы, обязательно в программу включается урок танцевальной культуры родного края, области, республики.

Роль и место хореографа-постановщика, в процессе создания отдельного хореографического произведения или целой концертной программы станут явными лишь тогда, когда мы проследим этот процесс, который состоит из пяти этапов, связанных единой творческой цепью.

Все эти этапы соединяет между собой балетмейстер-сочинитель, в данном случае, хореограф-постановщик коллектива.

Первый этап – возникновение замысла. Работа хореографа-постановщика над произведением, которое должно соответствовать художественно-эстетической подготовке исполнителей, их возрасту, опыту сценической деятельности, техническим, актерским, музыкальным возможностям.

Второй этап – является одним из основных этапов в подготовительном периоде. Хореограф-постановщик изучает эпоху, быт, обычаи, обряды, костюм, музыкальный материал, движения, характер, манеру исполнения и композицию танцев, бытующих в народе, чей танец он задумал поставить. При создании сценического танца на основе

фольклорно-этнографического материала, который можно осуществить несколькими способами (рассмотрим ниже).

Третий этап – работа с музыкальным материалом, с концертмейстером (идеально, если работаешь с композитором). Музыка является средством глубокого раскрытия содержания танца, его художественных образов, идейного замысла постановки. Каждое действующее лицо, кроме танцевальной характеристики, имеет еще музыкальную, соответствующую тому времени, о котором идет речь в постановке. Музыка должна быть едина по стилю и отвечать драматургии задуманной постановки, соответствовать замыслу хореографического произведения.

Четвертый этап – работа над созданием композиции танца, которая определяет взаимодействие художественных средств. Композиция – это целостная художественно-выразительная система.

Пятый этап – предполагает работу с исполнителями, состоящий из ряда звеньев:

- прежде всего – это встреча с коллективом, хореограф рассказывает о первоисточниках и замысле; прослушивается музыкальный материал, определяется количественный состав исполнителей. Отбор исполнителей происходит позже, после того, как участники выучат движения, покажут характер и манеру исполнения. Обратим внимание, что процесс этого момента происходит во время ежедневной работы, незаметно для исполнителей, но является главным в работе хореографопостановщика. Тот, кто выдержит все эти требования и требования технического исполнения, тот и будет входить в основной состав данного танцевального произведения.

- следующее звено включает в себя непосредственно постановочную работу, когда определены исполнители и разучены основные движения танцевальной лексики и композиционного рисунка. Постановочная работа с массой и солистами ведется отдельно или в разные дни и часы. Если в номере нужны аксессуары - ленты, платки, веера, блюда, палки, венки, то они должны быть у исполнителей с первого постановочного дня.

Танец считается условно завершенным, так как в дальнейшем могут быть замены исполнителей по каким-либо причинам, либо по причине что сценическая площадка маленькая, не рассчитанная на большое количество исполнителей.

На наш взгляд, необходимо рассмотреть варианты балетмейстера в процессе работы с фольклорным материалом, т. е. создание сценического варианта на основе бытующего фольклорного танца

В ансамбле фольклорного танца хореограф-постановщик, как правило переносит танец либо в этнографическом виде, либо с

небольшой степенью изменения (в основном рисунка), характер и лексика сохраняется фактически полностью. Такой танец еще нельзя назвать народно-сценическим. Хореограф, создавая свою танцевальную композицию, основывает на характерах ярко индивидуальных, подчиненных логике развития действия. А народная пляска, как известно, не требует индивидуализации характера. Сценическая обработка фольклорного танца строится на основе приема пластической вариации. Изучение фольклорно-этнографического материала и его сценическая обработка - важный момент в создании народно-сценического танца. Он позволяет раскрыть и сохранить национальные черты того или иного народа.

При сценической обработке фольклорного танца может быть использована традиционная хореографическая форма, применяемая в классическом балете: антре, вариации, кода. Это способствует возникновению сценической хореографии, содержащей и дух народного танца, и авторскую новизну. Для того, чтобы танец носил более динамичный характер, а восприятие не иссякло, необходимо учитывать следующие требования:

1. Строить номер от простого к сложному, как в рисунке, так и в лексике;
2. Использовать разнообразие рисунков;
3. Появление сольных пар должно быть подчинено темпу развития танца.
4. Движения сольных пар должны отличаться неожиданностью ракурса, контрастностью.

Второй способ работы хореографа основан на соединении танца с другими видами искусства или народного творчества.

В последние десятилетия как в профессиональных, так и художественных танцевальных коллективах стали появляться хореографические произведения, в основе которых легло народное творчество, как кружево, вышивка, ткачество, игрушка и т. д. Заметим, большинство сценических танцев на основе народного творчества, к сожалению, носит чисто внешнее сходство, которое достигается костюмом, музыкой и названием. Хореограф зачастую не наделяет персонажи характером, не вкладывает в лексику, манеру исполнения какие-то характерные особенности данного края, не учитывает композиционное построение. Поэтому один номер не отличается от другого, особенно, когда касается разных регионов страны.

Необходимо помнить, развитие танцевальной лексики и композиционного рисунка составляет основу при создании сценического хореографического произведения. Независимо от источника создания сценического варианта надо всегда помнить, что наряду с механическим составлением комбинаций и рисунков существует логическое

соединение, когда берется основное движение и по ходу изложения (развития) на него нанизываются новые движения, внося элемент разнообразия в танец, а это приводит в конечном результате к появлению новых движений, комбинаций.

Осуществляя отбор и сценическую обработку народного танца, нужно стремиться бережно сохранить все лучшее, отражающие черты характера человека. Обогащая рисунок танца, подчеркивая красивое и типичное, нужно стремиться отобрать из движений наиболее выразительные, тщательно следить, чтобы в новом сценическом варианте не было чуждых элементов, искажающих народную основу.

В постановке нужно учитывать законы драматургии, обязательен финал.

«Вертикальная структура драматургии любого хореографического произведения складывается из трех взаимосвязанных узлов: сценарная драматургия, музыкальная драматургия, хореографическая (музыкально-танцевальная) драматургия. Горизонтальная структура представляет довольно сложную полифонию, как правило пять этапов развития: [2, с. 47].

- экспозиция (от латинского языка изложение, описание) – введение в действие, место и время действия. Экспозиция вводит зрителя в образный мир танца и знакомит с действующими лицами, с их характерами. Экспозиция не требует одновременного представления всех действующих лиц, если по сюжету кто-то из них должен появиться позднее. Экспозиция бывает различной по длительности, а поэтому может иметь развернутое действие. По темпу – неторопливой, но динамичной;

- завязка (начало действия; может быть началом конфликта) – часть хореографического действия, где отдельные действующие лица или все персонажи начинают взаимодействовать. Показываются их взаимоотношения. Вырисовывается предпосылка к конфликтной ситуации. Экспозиция и завязка должны вызвать интерес и захватить внимание зрителя;

- развитие действия (ряд ступеней перед кульминацией) – самая большая основная часть, где развертывается содержание, развивается сюжет, раскрываются характеры действующих лиц. Число ступеней по развитию может быть различным и зависит от объема и содержания номера;

- кульминация (от латинского языка вершина) – момент наивысшего напряжения. Наивысшая точка развития музыкально-хореографического действия. Здесь достигается наивысший накал в развитии содержания сюжета во взаимоотношениях героев. Композиционное решение в кульминации должно быть неожиданным и любопытным;

• развязка (завершение действия) – разрешение главного конфликта, которое логически вытекает из всего танцевального действия. В этой части завершается мысль, образ и ставится заключительная точка. Это идейно-нравственный итог, который зритель должен осознать в процессе постижения всего происходящего на сцене.

«Существуют спектакли (танцы), которые заканчиваются без обязательного соблюдения правил драматургического построения действий, то есть по замыслу автора развязка как бы остается за кадром. В таких случаях пользуются различными приемами, но у них общее название – прерванное действие. ... При отсутствии развязки зрителю дается возможность быть непосредственным соавтором, и мысль, прерванная для домысливания, становится как бы собственной находкой зрителя в решении конфликта, где автор берет на себя роль стороннего активатора воображения зрителя» [3, с. 46].

В бессюжетных танцах из пяти условных частей остаются в основном три: экспозиция, развитие действия и кульминация. «Причина сокращения градаций понятна. В бессюжетных танцах завязка выполняет одну и ту же функцию с экспозицией, а кульминация, как правило, является финалом танца, то есть развязкой действия. В таких танцах мысли и чувства передаются через общее настроение, которое является темой и сюжетом произведения» [Там же].

Сейчас, когда есть большая сеть студий, школ искусств, средних и высших учебных заведений, довольствоваться тем, что вышла на сцену группа людей и что-то исполнила, недостаточно. Хорошо, когда есть коллектив и коллектив большой – это достижения руководителя как организатора. От руководителя зависит развитие мировоззрения, моральные и эстетические принципы его учеников. К каждому уроку или занятию руководитель должен быть готов, учитывая уровень своих учеников. Если руководитель не имеет организаторских способностей, то необходимо их развивать. Для перспективы и возможности роста, учебный материал основывается на доступности.

Список литературы:

1. Бухвостова Л.В., Заикин Н.И., Шекотикина С.А. Балетмейстер и коллектив. Учебное пособие, 3-е изд. Орел: ООО «Горизонт», 2014. – 250 с.
2. Богданов Г.Ф. Основы хореографической драматургии: учебное пособие. – Изд. 2-е, доп. – М.: МГУКИ, 2010. – 192 с.
3. Зарипов Р.С., Валяева Е.Р. Драматургия и композиция танца. Учебно-справочное пособие: СПб: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. – 768 с.

РАЗДЕЛ 2.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

2.1. ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИЛИ ГРУППЫ ЛИТЕРАТУР)

ЮКАГИРСКАЯ ДРАМА: ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ И ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ

Фролкина Дарья Ивановна

аспирант,

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
РФ, г. Москва*

YUKAGIR DRAMA: MAIN TOPICS AND STAGES OF DEVELOPMENT

Daria Frolkina

Graduate student

*of Lomonosov Moscow State University,
Russia, Moscow*

Аннотация. В статье рассматриваются этапы развития юкагирской национальной драмы, выделяются основные темы и ведущие мотивы, характерные для данной литературы. Материалом исследования послужили произведения Улуро Адо, Г. Дьячкова, Н. Курилова.

Abstract. The article discusses the stages of development of the Yukagir national drama, highlights the main topics and leading motifs characteristic of this literature. The research material was the works of Uluro Ado, G. Dyachkov, N. Kurilov.

Ключевые слова: юкагирская литература; национальная драма; современная литература; советский текст.

Keywords: Yukagir literature; national drama; modern literature; Soviet text.

Юкагирская литература принадлежит к числу тех литератур, полноценное исследование которой находится лишь на начальном этапе. Обращение отечественной науки к юкагирской теме только зарождается, что не может не удивлять, ведь именно из недр этого народа вышли Тэки Одулок, С. Курилов и Улуро Адо, в корне изменившие ход всей северной литературы. Произведения этих авторов не только прочно вошли в копилку советского читателя (так, например, один из значительных романов Крайнего Севера «Ханидо и Халерха», принадлежащий перу С. Курилова, переиздавался только на русском языке около 10 раз), но и закрепились в национальной школьной программе. Без сомнения, важным фактором стал также перевод этих текстов на иностранные языки, и особенно стоит отметить «Жизнь Имтеургина-старшего» Тэки Одулока, повесть, в прямом смысле открывшую всему миру юкагирский быт и культуру. Это произведение важно еще и тем, что оно стало самым первым текстом юкагирской литературы. Тот факт, что еще при жизни писателя было переведено на английский, французский, чешский и белорусские языки, трудно сопоставить с тем, что на данном этапе это произведение не заслужено забыто читателями.

Стоит отметить, что национальная литература народов Сибири, в том числе и юкагирская, представляется объектом искреннего интереса со стороны азиатских исследователей из Китая и Японии. Это объясняется также и некоей общностью устного материала, что убедительно доказывается в статье Л.Н. Жуковой «Юкагирско-китайские фольклорные параллели» [1, с. 72-76]. В России изучению юкагирской литературы посвящают свои труды преимущественно якутские исследователи, например, Н. Тобуроков, В. Огорокова, Ю. Хазанкович, И. Николаева и др.

Юкагирская литература относится к разряду так называемых младописьменных литератур. Этот термин вызывает определенные споры в ученой среде, как, например, отмечает К.К. Султанов, «официальная риторика о "расцвете" и "восхождении к зрелости" уступает место усложнившимся представлениям о базисных предпосылках и духовных основаниях каждой национальной литературы... В этом контексте понятие "младописьменная литература" приказало долго жить по причине его неадекватности историко-литературным реалиям» [2, с. 49-50].

По этой причине данные литературы именуют *новописьменными*, ведь развитие художественных текстов началось лишь в 20-30-х XX в., и первый текст, о котором было упомянуто выше, принадлежал основоположнику юкагирской литературы, Тэки Одулоку. Вышедший в 1933 г. очерк «На Крайнем Севере» станет последним произведением писателя: его жизнь трагически обрывается в 1938 г. В юкагирской литературе наступил застой, внезапно прорванный мощным потоком молодых авторов: в 60 – 70-е годы заявляют о себе братья Семен Курилов и Улуру Адо (Гаврил Курилов). В этот период появляются первые произведения крупных форм – романы, а также тексты, обращенные к детям. Один из таких стал первой юкагирской драмой – речь идет о пьесе 1984 г. «Наш друг Чага» Улуру Адо. Произведение вызывает интерес в том числе и потому, что выстроено в игровой национальной манере: сам сюжетный ряд выстраивается в несколько моделей традиционных юкагирских игр. Немаловажно, что автор прибегает также знаковым фольклорным образам зверей, вводя в повествование верную и преданную собаку и хитрого и коварного песца. Образ песца вообще является одним из ведущих в северном фольклоре, и это будет заметно по пьесам других авторов. Улуру Адо создает драматическое произведение для детей с традиционным и подвижным сюжетом, с понятными маленьким читателям образами зверей и с ярким воспитательным подтекстом: пьеса не только помогала ребенку сориентироваться в мире окружающих его животных, но и приучала ценить их дружбу и преданность.

80-е годы XX в. стали плодотворной почвой для другого драматурга – Геннадия Дьячкова. Его имя стоит несколько особняком в ряду известных юкагирских авторов. Получивший техническое образование, Дьячков решает поступить на курсы сценариста и режиссера в Москве, свои первые стихи, повести и пьесы он создает во время обучения. Однако известным советскому читателю Дьячков стал благодаря автобиографической повести «Казбек», до сих пор входящей в список обязательного чтения для школьников. В это же время журнал «Полярная звезда» печатает пьесу «Сын охотника», с которой началась драматургическая линия в творчестве автора. Следом выходят пьесы «Увезу тебя я в тундру», «Зигзаг», «Дух Оросохи» и «Ярхадана». Последняя позже была переименована драматургом в «Розовую чайку». Именно эта пьеса стала знаковой для всей юкагирской литературы, т. к. поднимает темы, которые красной нитью проходят через тексты каждого юкагирского автора.

Дьячков опирается на фольклорный сюжет о Ярхадане – девушке-ледяной реке, в которую влюбляется обычный «живой» юноша.

Драматург оставляет любовную линию, однако образ главной героини существенно отличается от фольклорного: Ярхадана – трепетная, нежная и гармоничная девушка, мир которой неразрывно связан с природой. И именно это становится преградой между ней и образованными и «современными» Кириллом и Егором. Научно и практично развитое общество насмехается над «темными» и суеверными северными народами, культура которых воспринимается уже как первобытная, а значит, обреченная на исчезновение. Именно этот символический пласт позволил автору дать второе название пьесе – по имени редкой, красивой и вымирающей северной птицы – розовой чайки.

Геннадий Дьячков поднимает насущные и серьезные вопросы о месте юкагирского народа, о его будущем, о нравственном обнищании людей, оторвавшихся от своих корней. Однако несмотря на такую сложную тематику, пьесы наполнены лирическим пафосом. Как отмечает Ю. Хазанкович, автор «делает акцент не на противоречиях между идеей и характером, а на диалектике взаимоотношений людей» [3, с. 67].

Эти темы преломляются и в творчестве Николая Курилова, современного юкагирского поэта, писателя и драматурга. Особый интерес представляет сборник пьес «Олени на пальцах», изданный в 2005 г. Некоторые из пьес посвящены детям, т. к. сам Н. Курилов нередко позиционируется именно как детский автор. В пьесе «Олени на пальцах» появляется новая для юкагирской драматургии тема утраты современными детьми связи с народной культурой и языком, так, например, родители ребят говорят на русском языке, а сами школьники предпочитают английский.

Пьеса «Нунни» возвращает нас к традиции изображения детей и животных. Автор опирается сразу на несколько легенд и поверий: о происхождении юкагириков от медведей и о своеобразном «переселении» душ умерших предков в новорожденных младенцев. Несмотря на то, что в драме выраженный динамический сюжет, философские размышления Уо и медведя Хайи замедляют действие. В пьесе снова появляется Песец в своем традиционном образе обманщика и коварного советчика.

Не обходит Н. Курилов и мотив игры – он присутствует в драме «Камень-память», отсылающей читателя к историческому времени междоусобных войн северных народов. С этой точки зрения представляется интересной также и пьеса «На далеком Долоксе», место действия которой происходит на вымышленной планете Долокс. Это произведение является острополитической карикатурой на современное отношение общества к малым народам. Вопросы нравственного состояния юкагириков освещают драмы «Вера, Надежда, Любовь» и «Зимняя рыбалка».

Юкагирская драматургия, опираясь на свой национальный материал, освещает темы универсальные, общечеловеческие, понятные читателю-представителю любого народа. В этом безусловное достоинство и значительность этой литературы.

Список литературы:

1. Жукова В.Н. Юкагирско-китайские фольклорные параллели // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. – 2015. – № 7. – Ч. 2. – С. 72-76.
2. Найдаков В.Ц. Типологическая характеристика младописьменных и новописьменных литератур // Закономерности развития новописьменных литератур и проблемы социалистического реализма (тезисы). – Фрунзе, 1986. – С. 49-50.
3. Хазанкович Ю.Г. Геннадий Дьячков – первый драматург народов Севера // Хальархад. № 2. – Якутск, 2005. – С. 67-69.

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

ПУБЛИКАЦИЯ «ДНЕВНИКА АННЫ ФРАНК» НА НЕМЕЦКОМ И В ГДР

Зайцева Анастасия Андреевна

студент,

Санкт-Петербургский государственный университет,

РФ, г. Санкт-Петербург

PUBLICATION OF ANNE FRANK'S DIARY IN GERMAN

Anastasiia Zaitseva

Student,

Saint Petersburg State University,

Russia, St. Petersburg

Аннотация. «Дневник Анны Франк» нашел своих читателей по всему миру. Записи девочки, которая была вынуждена прятаться со своей семьей и другими скрывавшимися евреями в задней части офиса своего отца, известны до сих пор. В статье рассматривается первый перевод дневника на немецкий язык, а также то, как он публиковался в ГДР.

Abstract. «The Diary of Anne Frank» found readers around the world. The notes of a girl who had to hide with her family and other Jews in the back of her father's office still attract attention from readers all around the world. The article discusses the first translation of the diary into German, as well as how it was published in the GDR.

Ключевые слова: Анна Франк; перевод; немецкий; нидерландский; ГДР.

Keywords: Anna Frank; translation; German; Dutch; GDR.

Жизнь до убежища

«Это наследство твоей дочери», сказала Мип Гиз, отдавая Отто Франку дневник Анны. [5] Лишь недавно он узнал о смерти самых близких ему людей. Эдит, его жена, а также две дочери: Марго и Анна умерли в ужасных условиях в концентрационных лагерях.

Анна Франк родилась 12 июня 1929 года в немецком городе Франкфурте-на-Майне. Из-за экономического кризиса в Германии растет безработица и бедность. Вместе с тем сторонников Адольфа Гитлера становится больше. Гитлер верит в чистоту нации и видит в евреях источник всех проблем. Гонения на евреев и кризис в стране вынуждают родителей Анны переехать в Амстердам, где Отто Франк учреждает компанию по торговле ингредиентами для приготовления джема.

Анна быстро адаптируется в Нидерландах, учит язык и ходит в школу. Однако во время немецкой оккупации она больше не могла посещать занятия и должна была ходить в еврейскую школу. Евреям запретили иметь собственный бизнес и Отто теряет работу. Нацисты вводят новые ограничивающие меры: евреи должны носить желтую шестиконечную звезду на одежде, а вскоре ходят слухи, что они и вовсе должны покинуть страну.

После того, как Марго, старшей дочери в семье Франков, приходит повестка в трудовой лагерь в нацистской Германии, ее родители подозревают неладное. Они принимают решения спрятаться в убежище, чтобы избежать преследований. Анна и ее семья прячутся в задней части офиса Отто Франка. Вскоре к ним присоединяются еще 4 человека.

История создания дневника

Анна Франк вела дневник с 12 июня 1942 года до 1 августа 1944-го. Сначала она писала письма только для себя самой — до весны 1944-го, когда услышала по радио «Оранже» выступление Болкестейна, министра образования в нидерландском правительстве в эмиграции. Министр сказал, что после войны все свидетельства о страданиях нидерландского народа во время немецкой оккупации должны быть собраны и опубликованы. Именно поэтому Анна решила издать книгу, основой которой должен был послужить ее дневник.

История создания и публикации Дневника удивительно сложное и запутанное. Отец Анны, Отто Франк, решил после войны исполнить желание своей дочери и опубликовал ее записи в качестве книги «Убежище». В переработанной Анной версией не хватает записей от 29 марта 1944 года, а также первая версия дневника была потеряна. Отто Франк предложил воссоздать книгу на основе оригинальных записей, а также включить туда записи, которые перерабатывала для романа сама Анна. Затем по просьбе издательства "Контакт", которое

было готово напечатать дневник маленькой девочки, Альберт Кауверн сделал поправки в тексте. Текст стал короче. Сокращения коснулись лишь размышлений Анны на сексуальные темы, а также не совсем лестные высказывания о маме и других жителях Убежища. После смерти Отто Франка в 1980 году оригинал дневника был передан в Институт по изучению войны, Холокоста и геноцида НИОД в Амстердаме. Работа с дневником Анны Франк продолжается до сих пор, именно поэтому 15 мая 2018 года с помощью новых технологий ученые смогли расшифровать новые записи.

Перевод на немецкий

Так же, как и Франки Анелиз Шютц будучи Берлинской журналисткой бежала из Германии в Нидерланды. Она знала семью Франков. До войны она давала Анне книги, а после перевела ее дневник на немецкий, перевод которого предназначался для бабушки Анны, которая жила в Базеле (город в Швейцарии), и которая не знала нидерландского.

А. Шютц знала нидерландский не очень хорошо, поэтому обходилась с текстом довольно своевольно. Она делала ошибки, выбрасывала из текста фразы, а также вносила свои дополнения. Больше всего привлекают внимание изменения, касающиеся немцев, которые она внесла в некоторые фрагменты, до этого обсудив это с Отто Франком. Наиболее заметный и самый комментируемый пример заключается в следующем предложении, которое было написано 9 октября 1945 года: “Er trouwens, er bestaat geen groter vijandschap dan tussen Duitsers en Joden” [3, с. 287] (перевод: Кстати говоря, нет большей вражды чем между Немцами и Евреями), которое было переведено как „Und eine größere Feindschaft als zwischen diesen Deutschen und den Juden gibt es nicht auf der Welt!” [2, с. 250] (перевод: И нет в мире большей враждебности, чем между этими немцами и евреями!). Позднее Отто Франк критиковал ее перевод.

Проблема была в том, что этот слабый перевод заставил людей усомниться в подлинности дневника.

«Дневник Анны Франк» в ГДР

Первый немецкий перевод был опубликован в Гейдельберге в 1950 году в издательстве «Schneider», которое имело высоко религиозно социалистический характер «Schneider» после войны довольно быстро вернулся в печать. Тираж составлял 4 500 экземпляров, однако продажа проходила с затруднениями.

Ни «Schneider», ни Отто Франк не поддерживали выпуск дневника в ГДР. Последний уже отклонил предложения из Восточной Германии в 1950 году. Однако его мнение поменялось с успехом театрального представления осенью 1956 года.

Послесловие у издания в ГДР было написано Генрихом Грубером, евангелистским теологом, противником национализма и пацифистом. Сам он был пленником в Заксенхаузене и являлся активистом в Ассоциация преследуемых нацистского режима. В послесловии, в силу своих религиозных представлений, он особое внимание уделяет вере Анны, вот, что он написал: «Эта книга-незабываемый опыт, вдохновляющее наставление для всех нас» [4, с. 15].

Чтобы понять культурно-политическое значение дневника Анны Франк в Восточной Германии следует помнить об антифашистской атмосфере в ГДР. В первой половине пятидесятых интерес к судьбе Анны и ее семьи был умеренным. Раньше в культуре ГДР важную роль играли рассказы коммунистических героев сопротивления, которые были возведены в культ, а истории тех, кого преследовали националисты из-за их расы и происхождения, не привлекали никакого внимания. Примитивные представления о фашизме, которые в пятидесятых и шестидесятых в ГДР доминировали, винили в фашизме западную капиталистическую, экономическую и общественную структуру и считали ГДР антифашистским государством. Именно поэтому в Анне Франк видели не жертву фашизма, а скорее жертву капитализма, более того порой не упоминался тот факт, что девочка была еврейкой.

Но к концу 1970-х и началу 1980-х многие читатели узнали о бесчеловечном гонении евреев. В особенности в 1979 году, по случаю пятидесятого дня рождения Анны Франк, к истории девочки из Франкфурта было привлечено много внимания. В 1980 году вышла в свет новая книга у издательства «Union Verlag» и театральная постановка снова появилась на сцене в 1979-80 годах во многих городах ГДР. Однако контекст остался типично коммунистическим, как этого требовала государственная идеология.

Список литературы

1. Франк А. Дневник Анны Франк. М.: Иностранная литература, 1960. 237 с.
2. Frank A. Das Tagebuch der Anna Frank, B.: Union Verslag, 1957. 275 с.
3. Frank A. Het Achterhuis, A.: Prometheus, 2015, 303 p.
4. Missine L., Michajlova I. Anne Frank in de DDR en Rusland // Internationale Neerlandistiek. 2019. №1. P. 11-34.
5. Официальный сайт дома-музея Анны Франк. URL: <https://www.annefrank.org/nl/anne-frank/het-dagboek-van-anne-frank/de-publicatie-van-het-dagboek/> (Дата обращения: 12.12.2019)

2.3. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЖЕНСКИЕ ТИПЫ КАК КОНТРВЕРСИИ ИДЕАЛЬНОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.Н. ТОЛСТОГО 1910-1912)

Вань Донмэй

*канд. филол. наук, доцент,
Московский государственный университет,
Цзилиньский университет,
Китай, г.. Чанчунь*

THE SECONDARY FEMALE IMAGE IN A.N. TOLSTOY'S WORKS (1910-1912)

Wan Dongmei

*doctor of Philology, associate professor,
Moscow State University,
Jilin University,
China, Changchun*

Аннотация. В статье проанализированы женские образы «второго ряда» в произведениях А.Н. Толстого (1910-1912) на фоне их любовных коллизий с мужчинами. Выявлено, что созданные писателем женские типы здесь воплощаются как контрверсии идеального. Раскрыты ролевое поведение женщин и мужчин в парадигме любовных отношений, а также их взаимоотношения.

Abstract. This article will classify and explore the secondary female images in A.N. Tolstoy's works (1910-1912) in the context of love relationship, and reveal the roles and status between men and women.

Ключевые слова: женские типы; любовные отношения; А.Н. Толстой.

Keyword: female type; love relationship; A.N. Tolstoy

Основной темой ранних произведений А.Н. Толстого является тема уходящего и разоряющегося дворянства. Носителями основных ценностей исчезающего мира и одновременно разрушителями его являются центральные персонажи толстовских рассказов и повести — Аггей Коровин («Мечтатель», 1910), князь Краснопольский («Хромой барин», 1912), Мишука Налымов («Мишука Налымов», 1910). Они чаще всего и оказывались в центре внимания читателей и критиков. О них много писали, выстраивали типологические соответствия, ряды, однако, всматриваясь в них, нетрудно заметить, что рядом с ними существует «целая галерея» женских образов, которые не менее интересны разнообразием своих характеров. Среди них выделяются те, кто, вступив в любовную связь с мужчинами, образуют особую группу героинь — героинь, можно сказать, «второго ряда», которые лишь частично «включены» в жизнь мужчины, возникают как эпизод в его судьбе. Обычно они не являются главными героинями, и их любовь занимает совершенно иное место в сердце мужчины, чем любовь Татьяны Лариной у А.С.Пушкина или Лизы Калитиной у Тургенева. И они характеризуются скорее косвенно, отраженно, в связи с физическим и психическим обликом мужчины, которого они любят или которому подчиняются. Представляется возможным, анализируя такие произведения А.Н. Толстого, как «Актриса» (1910), «Мишука Налымов», «Прогулка» (1911), «Чудаки» (1911), «Хромой барин», рассмотреть эти женские образы и попытаться классифицировать их, проследивая их ролевое поведение в парадигме любовных отношений. Конечно, мы осознаем, что как и всякая классификация, она достаточно условна, и грани «типов» и «подгрупп» во многом зыбки и неустойчивы.

К первому типу (назовём его «зависимый») можно отнести Ольгу Языкову («Актриса»), представительниц «гарема» Мишуки Налымова, в том числе и Клеопатру («Мишука Налымов»), Веру («Прогулка») и Сашу («Хромой барин») по той причине, что все они в любовных отношениях с мужчинами так или иначе занимают подчинённое место. Этот тип в свою очередь может быть разделён на два «подтипа».

К первому подтипу относятся женщины, которые не способны жить самостоятельно, всегда ищут мужчину (скорее всего не из-за потребности в любви, а потому, что тот может оказать им покровительство, поможет жить материально обеспеченно). Такова Ольга Языкова, бежавшая из «города с лужей посреди площади» [3, т. 1, с. 240]. Скука, однообразие сопровождали начало её жизни. В такой среде ей душно, не о чем говорить с окружающими, нечего делать. Это и есть одна из причин её ухода и желания стать актрисой. В крупном городе, несомненно, жить более интересно. У неё явно была попытка жить самостоятельно, но потом она вернулась «к обязанностям жены».

Возможно, писатель дал героине профессию актрисы специально, как бы подсказывая читателю, что она играет роль не только на сцене, но и в реальной жизни.

В этом особенность характера Ольги — она и боится правды, но иногда способна и увидеть её. Но эта пронизательность мало ей помогает. Слабость её натуры определяет выбор ею той судьбы, которая, впрочем, была свойственна большинству женщин того времени. Это следствие полного отказа от своей воли. «Делайте со мной всё, что угодно» [1, с. 253] — вот условие обмена Ольгой своей личности на уютную жизнь. Поэтому она предпочитает отказаться от роли жены (муж её промотал своё состояние и не может быть ей опорой), и начинает жить с Бабиным в качестве то ли любовницы, то ли приживалки, участь которой — развлекать мужчину. Писатель относится к своей героине с иронией, но в то же время и с элементом презрительной жалости.

Как и Ольга Языкова, представительницы гарема Мишуки — Дуня, Фимка и Бранька — находятся в полной экономической зависимости от своего господина, предпочитая ту жизнь в постоянном унижении, где они исполняют функцию то ли предмета в игре, то ли средства отмщения тем женщинам, которыми этот самодур не может обладать, нормальной, но нищей жизни. Они согласны платить за материально обеспеченную жизнь своим собственным достоинством, которое они, скорее всего, уже утратили.

В отличие от вышеназванных женщин, Вера — любовница Якова Ивановича из рассказа «Прогоулка» — умеет любить всей душой, готова на жертву, но здесь уже именно любовь, а не материальная выгода делает её полностью зависимой. Она преданно любит своего «господина» и даже становится для него спасительницей и утешительницей, а не любовницей, когда ему некуда идти или нечем заняться. Во имя любимого она готова отказаться быть его любовницей и «отдаёт» его другой женщине. Это говорит о том, как безгранична может быть жертвенность женщины. А когда Яков Иванович получает от Маши «от ворот поворот», оказывается осмеянным и изгнанным, она прощает его измену и предлагает ему жениться на ней исключительно для того, чтобы морально поддержать его. Таким образом, можно сделать вывод, что судьбы женщин этой группы при любом их поведении оказываются очень и очень незавидными: каждый раз они подчиняются мужчине.

Отличаясь от подтипа женщин, находящихся в постоянной зависимости от мужчины, выделяется и другой подтип женщин, к которому относятся Клеопатра и Саша, у них обнаруживается динамика поведенческих ролей в зависимости от изменения ситуации.

В начале отношений с Мишукой Налымовым Клеопатра играла такую же роль, какую играли Дуня, Фимка и Бранька, являясь только женщиной для развлечений. Но она, в отличие от них, оказавшихся бессильными в ситуации унижения, всё-таки пытается хоть как-то сохранить своё достоинство, даже в тех случаях, когда это очень трудно (экономическая зависимость не даёт такой возможности). Она заявляет Мишук: «Я тебе не собака...» [3, т. 1, с. 219]. А потом, когда он всех своих наложниц изгнал из усадьбы, Клеопатра всё-таки нашла возможность вернуться. И главное её отличие от товарок то, что в конце она стала действительно нужной Мишук. Трудно сказать, почему она осталась у умирающего барина — то ли из жалости, то ли из корыстных соображений. Но несомненно, что в итоге она занимает уже иное место в парадигме отношений со своим покровителем, чем прежде. Теперь она для него уже сиделка, медсестра. Таков процесс смены её ролей.

Саша же изначально «любящая женщина с измученным сердцем, без воли, всегда готовая отдать всю себя за ласковое слово» [3, т. 2, с. 584] князя Краснопольского. Он для неё — вся жизнь. Сам же он к ней относится только как к вещи, которая, когда ему понадобится, всегда готова к его услугам. И он всегда прибегает к её помощи, чтобы избавиться от душевной боли, сердечных мук. Она одновременно и мать, и любовница, всегда могла утешить его, облегчить его состояние, развеселить. Но она уже является объектом мучения, эксперимента, манипуляции. Князю доставляет удовольствие мучить её. Однако узнав, что князь бросил её и собирается жениться на Кате Волковой, Саша всё же делает попытку сохранить его для себя, рассказывая Кате о его поведении. Когда же она поняла, что всё бесполезно, то решила покончить с собой. А это как раз то, что хотел от неё князь. Но эту последнюю, к счастью, ей совершить не удалось.

Казалось бы, что с того времени, как она была спасена доктором Григорием Ивановичем и вышла за него замуж, жизнь повернулась к ней светлой стороной. Ведь она занимает место уже не любовницы, как прежде, а законной жены. Однако их супружество основывается не на любви: она пожалела Григория Ивановича, решив, что он нуждается в ней; Григорий Иванович тоже пожалел её, думая, что, женившись, он сможет заглушить в себе любовь к Кате Волковой. И получается, что, несмотря на изменение своего положения, Саша играет в семье для своего мужа Григория ту же роль, какую прежде играла для князя: «пластыря» на рану.

И только после визита Кати и гибели мужа Саша поняла, что неверно понимала свою жизнь и своё предназначение. И только с этого времени, отказавшись от любви и всего земного, обратившись к Богу,

Саша сумела уйти от страстей. Выйдя за рамки любовных отношений, став странницей, возможно, по мысли автора, она будет способна обрести новую жизнь. Она призвана сыграть новую роль, в которой уже не будет места для мучений и жертв.

Саша — воплощение страстной, жертвенной, горячей натуры: она способна и на великую любовь, и на великую жертву. Но в итоге находит в себе силы освободиться от предначертанной роли. Она как бы разрывает круг, в котором судьба женщины определяется отношением к ней мужчины. Она перестает быть зависимой. Драматическая Сашина судьба принадлежит к самым замечательным изображениям любовной страсти в русской литературе Серебряного века.

Мужчины А.Н. Толстого в ранних произведениях всегда демонстрируют разное отношение к «женщине-любовнице» и «идеальной женщине», образ которой присутствует в их мечтах. Они позволяют себе относиться к первым несправедливо, презрительно и цинично. Например, князь Краснопольский думает, что, в отличие от Кати, «Сашу можно замучить, бросить! Она кроткая: сгорит и ещё благословит, помирая» [3, т. 2, с. 539]. И он хочет буквально её растоптать. Но поразительно, что и у её мужа, Григория Ивановича, по отношению к ней также возникает элемент презрения. Таким образом, даже став законной женой, бывшая прежде униженной любовницей, женщина, сохраняет над собой «ореол несчастья». Она по-прежнему не может стать «хозяйкой» положения.

Мишука Налымов относился к своему гарему ещё более оскорбительно и цинично. Он издевается, выгоняя своих любовниц под дождь. Доставляя им страдания, он испытывает садистическое удовлетворение.

Надо указать и на то, что именно в отношениях с любовницами раскрывается эротическое начало мужчины. И это позволяет мужчине относиться к ним свысока. Яков Иванович, «прищурясь, взглядывал на Машу. Верка, рядом с нею, казалась уродливой и старой» [3, т. 1, с. 358]. Такое же поведение мы видим и в романе «Хромой барин»: Григорий Иванович, глядя на Сашу и Катю, сравнивал их: «Саша казалась грубой и тяжёлой ; у Екатерины Александровны всё было изящно...» [3, т. 2, с. 578].

Всех женщин указанного «зависимого» типа роднит общность жизненной драмы, которая заключается в их неспособности искать пути самовыражения и самовоплощения как самостоятельной личности. Но путь Клеопатры и Саши раскрывает процесс возможной эволюции этого типа, трансформации характеров и изменения их ролей в парадигме любовных отношений.

Совсем в иных обстоятельствах раскрываются характеры героинь Лизы и Муньки в романе «Чудаки» и Анны Семёновны из романа

«Хромой барин». Они воплощают второй тип поведения женщин в ситуации любовной связи. По сравнению с первым типом эти женщины — властные, категоричны, именно они выстраивают линию поведения во взаимоотношениях с мужчиной. В романе «Чудаки» княгиня Лиза богата, её финансовая поддержка позволяет безбедно существовать Смолькову. Это, конечно, делает его несвободным, ставит в зависимое положение. Мужчина и женщина как бы меняются ролями. Поэтому в отличие от женщин первого типа, которые не смеют выражать никакого протеста, а только страдают, Лиза позволяет себе не только подчинить себе мужчину. Она хочет завоевать его любовь. А не добившись любви, княгиня Лиза находит в себе силы порвать со Смольковым. И в этом отличие поведения женщины от мужчины в аналогичной ситуации: мужчина вполне удовлетворяется тем, что покупает или унижает женщину. Таким образом писатель рисует следующую картину эволюции женских характеров: женщина уже не хочет зависеть от мужчины даже в том случае, когда она его страстно любит. Вот и Лиза, любя Смолькова и поддерживая его в жизни в финансовом смысле, не хочет быть «выше» него, а стремится к тому, чтобы стать его партнёром, ждёт его верности, хочет, чтобы они были равны.

То, что показано в этом романе А.Н.Толстым, во многом совпадает с тем общественно-культурным процессом на рубеже 19-20 веков, когда «в России начинает складываться тенденция обоснования необходимости взаимопонимания, взаимоуважения ... равенства двух полов — мужского и женского» [2, с. 7-8]. Но, к сожалению, таких гармоничных «партнёрских» любовных отношений А.Н.Толстой почти не мог найти в реальной жизни. Поэтому они редки и в его ранних произведениях.

Обратимся теперь к характерам возлюбленных Смолькова. Легкомысленная и развратная любовница Мунька прямо признаётся в безумной любви к нему. Однако на самом деле она, играя на слабости Смолькова — желании разгульной жизни, держит его на привязи, диктует ему линию поведения, да и сама ведёт себя достаточно бесцеремонно: без его разрешения переезжает к нему, а на его решение жениться на другой женщине она реагирует следующим образом: «Вот дурак» [3, т. 1, с. 503]. Она может при всех сообщить, что её «тело тоскует», затем «пойти корсет снять» [3, т. 1, с. 503].

Вообще в Муньке постоянно подчёркивается низменное, животное начало. Её поведение практически ставит под сомнение возможность для неё безумной любви. Трудно себе представить, чтобы такое бездуховное существо могло любить. Но в ней есть то, чего не хватает слабому, издёрганному Смолькову: животность, сильное плотское начало.

И именно оно его соблазняет. Писатель через отношения Муньки и Смолькова показывает изменение парадигмы взаимоотношений мужчины и женщины: мужчина становится слабее женщины. А она перенимает его модель поведения: становится грубой и бесстыдной.

Почти во всех описанных случаях отношение мужчин к своим любовницам демонстрирует их восприятие не как правомочного субъекта, а как некоего физиологического объекта. Итак, любовница может быть средством утешения (Вера и Саша), даже предметом антуража (гарем Мишуки), а иногда «приправой», дополнением к скучной жизни (Ольга Языкова). Очевидно, какие бы отношения ни связывали любовников — эротические, любовные или корыстные, — каждый из мужчин видит в своей любовнице существо низшего порядка. В романе «Чудаки» Николай Николаевич смотрит на Муньку, и, хотя к его ненависти примешивалось странное уважение к силе девушки и её здоровью, он всё-таки считает, что «Мунька свинья» [3, т. 1, с. 501]. Мишука Налымов представительниц гарема называет «грчихами», «коровами» [3, т. 1, с. 215-216]. Илья Бабин почтительно называет некую декоративность, «кукольность» в Ольге Языкове: «носик вздёрнутый, на щеках наведён, точно на яблоке, круглый румянец, глазами она такое выделывала... и всё у неё не настоящее... как на кукольных юбках» [3, т. 1, с. 245].

Единственное исключение в этом плане представляет Анна Семёновна. Для неё эротика – всепокрушающее оружие. Эта женщина, открывшая Краснопольскому тайну сексуального наслаждения, коренным образом меняет его жизнь. Любовников соединила чувственная любовь, которая, по убеждению А.Н. Толстого, губит человека, лишает его воли. Такая любовь становится наваждением. Доказательствами этого могут служить слова Краснопольского: «Она была очень красива. Но не в этом её сила... Она душилась необычайными духами, они пахли чем-то невыразимо развратным... Женщины ... как очень странные и опасные существа. А та была ещё развратна и чувственна, как насекомое»; «она околдовала меня... Я потерял рассудок...» [3, т. 2, с. 527]. Анна Семёновна очень хорошо понимает, что испытывает Краснопольский, что он полностью находится в её власти, и как бы разыгрывает некую пьесу, где, играя главную роль, одновременно исполняет обязанности режиссёра. Она, несомненно, умеет и хочет владеть мужчиной, подчинять его себе. А.Н. Толстой вновь рисует отход от традиционных стереотипов любовных отношений. Здесь мужчина и женщина опять поменялись местами: Анна Семёновна берёт на себя мужскую роль, даже делая то, что обычно делает мужчина: «совращает» князя и играет с ним, как кошка с мышкой.

В образе Анны Семёновны доминирует не столько красота, сколько соблазн. И такая женщина, как убеждает писатель, действительно представляет опасность для мужчины. Но в то же время Толстой показывает, что, играя и притворяясь, женщина может освободиться от зависимости, взять верх над мужчиной. И пока в мире, где довлеют мужские представления, это едва ли не единственный путь для женщины. Такую позицию диктуют женщине стереотипы, отстаиваемые обществом с патриархатными ценностями.

Таким образом, в сходных любовных коллизиях А.Н. Толстой раскрывает совершенно различные, неповторимые женские характеры и поведенческие модели. Но главное — он показывает те сдвиги, которые происходят в отношениях мужчины и женщины.

Список литературы:

1. Брант Г.А. Природа женщины. — Екатеринбург, 2000. — 179 с.
2. Надолинская Л.Н. Стереотипы любовных отношений в европейской культуре. — Ростов-на-Дону, 2001.
3. Толстой А.Н. Собр. соч.: в 10-ти т. — М.: Художественная литература, 1958.

РАЗДЕЛ 3. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

3.1. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

ДИАЛЕКТНАЯ ЛЕКСИКА КАК ОБЪЕКТ ЛЕКСИКОГРАФИИ

Павленко Анастасия Николаевна

аспирант

*Алтайского государственного педагогического университета РФ,
РФ, г. Барнаул.*

DIALECT VOCABULARY AS THE OBJECT OF LEXICOGRAPHY

Pavlenko Anastasiya

Postgraduate

*of Altay State Pedagogical University,
Russia, Barnaul*

Аннотация. Данная статья посвящена рассмотрению особенностей диалектной лексики, трудностей при ее изучении и фиксации, важности и необходимости ее исследования. При этом автор отмечает, что одним из способов сохранения данного пласта лексики является создание новых и актуализация имеющихся диалектных словарей.

Abstract. This article is devoted to the consideration of peculiarities of dialect vocabulary, difficulties with its studying and fixing in a dialect dictionary and as well as importance and necessity of its researching. The author pays attention to that fact, that one of the means for conservation of this special type of vocabulary is to create new dialect dictionaries and to update the existing ones.

Ключевые слова: говор; диалектный словарь; диалектная лексика; островная немецкая диалектология.

Keywords: dialect; dialect dictionary; dialect vocabulary; insular German dialect theory.

На данный момент в современной лексикологии немецкого языка имеется достаточное количество работ, посвященных изучению немецких говоров. В качестве предмета научных исследований рассматриваются, в первую очередь, диалекты, сформированные и существующие на территории Германии. Однако особый интерес представляют немецкие говоры, которые появились на территории Российской Федерации и постсоветском пространстве. Они имеют в своем названии отличительную особенность и носят название «островных немецких диалектов». По мнению К. Матайера языковой остров представляет собой «языковое сообщество, возникшее в результате замедленной культурно-языковой ассимиляции, которое в качестве языкового меньшинства отделено от своей основной области – окружено большинством, отличающимся в языковом и этическом плане...» [6]. Первые исследования в России в данной области наук были проведены такими заслуженными лингвистами как В. Унверт, В.М. Жирмунский, Г. Дингес, А.П. Дульзон. Особо отметить стоит работу Омской школы исследования диалектов Г.Г. Едига, который предложил собственную систему классификации немецких диалектов на территории Российской Федерации и бывших стран-участниц Советского Союза. Гуго Гугович внес неоценимый вклад в развитие диалектологии за Уралом и одним из первых обратил внимание на сибирские островные говоры немецкого языка [1]. В отношении изучения островных немецких говоров и наличия диалектных словарей можно кроме вышеуказанных назвать словарь поволжских немцев под редакцией А.Я. Минора, словарь Г.Г. Едига и словарь одной семьи Л.А. Янцен.

Однако, вышеуказанные исследования были проведены, начиная с середины 19 века до 90-х годов 20 века. Одной из значительных работ последнего времени, посвященных изучению говоров Алтайского края, является «Лингвистический атлас немецких диалектов на Алтае» [3, 4] в двух частях с большим количеством карт, в которых отражена вариативность говоров немецкого языка Алтайского края на лексическом, морфологическом и синтаксическом уровнях языка. Данный труд представляет собой систематическое сплошное обследование островных немецких говоров Алтайского края с выявлением географического распространения лексических и грамматических признаков. Работа была проведена членами Барнаульской научной школы «Островная немецкая диалектология» под руководством профессора Л.И. Москалюк.

Таким образом, работы по изучению островных говоров носят комплексный, многоаспектный характер и включают в себя описание признаков говоров на фонетическом, грамматическом, лексико-семантическом уровнях, но при этом лексико-семантический строй говора представлен лишь в отдельных работах, что делает данную тему актуальной для дальнейшего изучения.

Следует отметить, что лексика говора является культурно-значимым феноменом, несущим в себе пояснения бытового уклада народа, указание на традиции и обычаи. Изучая лексику, можно понять те или иные языковые явления. При этом при фиксации данного типа лексики возникает определенная сложность, связанная в первую очередь с тем, что диалектная лексика носит зачастую устный характер и фонетические, семантические и другие отличия диалектной лексики от литературной нормы не могут быть зафиксированы в словаре однозначно.

В связи с этим в лексикографии выделилось особое направление – диалектная лексикография, которая ставит вопросы выбора объекта лексикографирования и возможности его отражения в словаре и предоставляет достаточно широкий выбор типов диалектных словарей. На современном этапе развития ученые пришли к выводу, что основными типами диалектных словарей являются так называемые дифференциальные (диалектный словарь охватывает ту часть лексики диалекта, которая противопоставлена литературному языку) и недифференциальные словари (диалектный словарь охватывает всю лексику диалекта), а также словари смешанного типа, таким образом, описание диалекта достигается в комплексе диалектных словарей разных типов [2]. Русская диалектная лексикография располагает большим количеством словарей, различающихся объектом, предметом, аспектами и способами лексикографирования. При этом каждый из диалектных словарей имеет самостоятельное значение, но их ценность значительно возрастает в лексикографическом комплексе, представленном словарями различных типов.

При том, что слово является объектом лексикографии и в диалектном словаре, отличие данного словаря от традиционного заключается в комплексе нескольких признаков, что отражается и в многообразии типов диалектных словарей. Прежде всего, словари выделяются по географическому признаку, а именно по охвату территории – при описании говора выделяются диатопические и синтопические диалектные словари [5]. В словарях первого типа содержится лексика говора, распространенного на большой территории как область, край, регион, и т. д. В словарях второго типа представлена лексика говора, распространенного на небольшой территории (например, деревня, поселение).

Данная территория может представлять собой как политическую единицу, так и территорию закрытой, замкнутой культуры, так и географический ареал.

Следующим признаком, релевантным при составлении диалектного словаря, является выбор методического принципа, то есть будет ли рассмотрен говор диахронически или синхронически при выборе леммы. Другими словами, будет ли говор рассматриваться в его современном состоянии или с исторической точки зрения. Так же это может повлиять и на порядок расположения лексического значения в словарной статье.

Диалектные словари могут отличаться непосредственно пословарному запасу, который может представлять собой отдельные диалектные лексемы (тогда речь идет о словаре-идиотиконе) или весь пласт словарного запаса говора (диалектный словарь).

Одним из критериев для выделения различных типов диалектных словарей может послужить их область применения. Научно-ориентированные словари содержат подробную информацию грамматического и лексического характера, данные о правописании, использовании в речи, примеры, синонимы, устойчивые выражения и т. д., и предназначены для дальнейшей научной работы. Практико-ориентированные словари служат, прежде всего, инструментом для понимания говорящих на том или ином говоре.

Кроме того, диалектные словари отличаются по своей макро-структуре и могут быть составлены в алфавитном или неалфавитном порядке. Причиной тому могут послужить группирование по каким-либо конкретным признакам слова (например, по семантическим группам, синонимический принцип и пр.).

Лексикографическая работа на материале островных немецких говоров в Алтайском крае представляется перспективным направлением для исследований и практической работы. Во-первых, это обусловлено неполным охватом ареалов распространения немецких говоров, недостаточным количеством диалектных словарей и их фрагментарностью. Во-вторых, некоторые словари были созданы на основе давних исследований и представленная в них лексико-семантическая информация требует уточнения, верификации и дополнений. Следует отметить и тот факт, что фиксация языковых данных способствует сохранению языка российских немцев, позволяет познакомиться с их культурой, картиной мира, традициями через такие уникальные языковые феномены, как островные немецкие говоры.

Список литературы:

1. Жукова Л.В. Исследование языка российских немцев в хронологическом аспекте. / Л.В. Жукова. Новосибирск, №3 (81) 2018 Ч. 2.
2. Козырев В.А., Черняк В.Д. Диалектная лексикография: традиции и направления развития / В.А. Козырев, В.Д.Черняк. Санкт-Петербург, 2015. С. 270-272.
3. Москалюк Л.И. Лингвистический атлас немецких диалектов на Алтае / Л.И. Москалюк; Алтайская государственная педагогическая академия, Лингвистический институт. — Барнаул: АлтГПА, 2010. — 197 с.
4. Москалюк Л.И. Лингвистический атлас немецких диалектов на Алтае. Ч. 2 / Л.И. Москалюк, Н.В. Трубавина; Алтайская государственная педагогическая академия, Лингвистический институт. — Барнаул: АлтГПА, 2011. — 199 с.
5. Ivănescu A. Deutsche Dialektwörterbücher deutscher Sprachinsel – Eine vergleichende Betrachtung // Alvine Ivănescu. BDD – A13104, Murton Verlag, 2010 S. 195-211.
6. Matheier K.J. Theorie der Sprachinsel. Voraussetzungen und Strukturierungen // Sprachinselforschung / hrsg. Von N. Berend, K.J. Matheier. Frankfurt am Main, 1994, S. 333-348.

3.2. РУССКИЙ ЯЗЫК

РЕЧЕВОЙ ЖАНР ПРИВЕТСТВИЯ/ПРОЩАНИЯ В РЕЧИ СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛЬНИКОВ И СПОСОБЫ ЕГО ВОПЛОЩЕНИЯ

Богданова Валентина Александровна

магистрант,

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)

*"Ростовского государственного экономического университета (РИНХ)",
РФ, г. Таганрог.*

Отдельный аспект изучения речевых жанров – лингвометодический.

Существующим ныне Федеральным государственным образовательным стандартом выдвигаются определённые требования к качеству знаний обучающихся, ориентированные на совершенствование речевого развития, а также на развитие культуры поведения и усвоение этических норм. Следовательно, современный школьник должен уметь создавать и анализировать высказывания разных речевых жанровых форм, что определяет коммуникативный опыт обучающегося как языковой личности.

На сегодняшний день обучающиеся, переходя из начальной школы в среднюю, продолжают обучение по Федеральному государственному образовательному стандарту (ФГОС), поэтому нельзя не говорить о преемственности в обучении.

Проанализировав учебники по русскому языку средней школы с 5-го по 9-е классы по программе: учебник «Русский язык», Т.А. Ладыженской, мы увидели недостаточное внимание к проблеме обучения речевым жанрам, в том числе и приветствия / прощания.

В своей работе мы поставили цель: выявить и сравнить уровень владения таким этикетным речевым жанром, как приветствие / прощание, среди обучающихся 5-х и 9-х классов. Нами было проведено экспериментальное исследование, в котором приняли участие 25 учащихся 5-х классов и 25 учащихся 9-х классов МБОУ СОШ № 12 пос. Коксовый. Всем участникам эксперимента было предложено письменно выполнить следующие задания:

Задание № 1

Перечисли как можно больше известных слов и выражений, обозначающих приветствия и прощания.

Приветствие	Прощание
• незнакомого взрослого:	• с незнакомым взрослым:
• знакомого взрослого:	• со знакомым взрослым:
• взрослого близкого, родного:	• с взрослым близким, родным:
• сверстников / одноклассников:	• со сверстниками / одноклассниками:
• лучшего друга:	• с лучшим другом:

Задание № 2

Распредели речевые выражения по трём группам: нейтральные, официальные, неофициальные выражения.

«А»		«Б»	
1	Здравствуй, Игорь.	1	Пока!
2	Здравствуйте, коллеги.	2	До свидания.
3	Салют!	3	Всего доброго / хорошего.
4	Доброе (ый) утро/день/вечер.	4	Будь здоров!
5	Рад приветствовать.	5	Разрешите проститься.
6	Здорово!	6	Позвольте попрощаться.

Речевые выражения		
нейтральные	официальные	неофициальные

Задание № 3

Напиши сочинение на тему: «Зачем нужно здороваться и прощаться?»

--

Все обучающиеся 5-х и 9-х классов, которые принимали участие в экспериментальном исследовании, обучаются по Федеральному государственному образовательному стандарту основного общего образования (ФГОС ООС) и по учебникам «Русский язык», Т.А. Ладыженской.

В данном случае обработка языкового материала будет проводиться с помощью методов выявления уровней речевого развития младших школьников, предложенных И.В. Голубевой [1, с. 177–183]. Полученные результаты мы распределим по уровням речевого развития обучающихся 5-х и 9-х классов по следующим критериям:

Задание № 1, 3

Выполнены все задания и используются разнообразные и уместные этикетные формулы	высокий уровень
Выполнены не все задания и используются однотипные этикетные формулы	средний уровень
Выполнены не все задания или употреблены неверно и (или) однообразно этикетные формулы	низкий уровень

Задание № 2

0-5 баллов	6-9 баллов	10-12 баллов
низкий уровень	средний уровень	высокий уровень

Проанализировав полученные результаты опроса обучающихся 5-х классов, мы пришли к следующим выводам (таблица 1):

Таблица 1.

Результаты исследования обучающихся 5-х классов

Суммарное количество ответов	Уровень речевого развития
Задание № 1	
6 уч. – 24%	Низкий уровень речевого развития
17 уч. – 68%	Средний уровень речевого развития
2 уч. – 8%	Высокий уровень речевого развития
Задание № 2	
7 уч. – 28%	Низкий уровень речевого развития
16 уч. – 64%	Средний уровень речевого развития
2 уч. – 8%	Высокий уровень речевого развития
Задание № 3	
4 уч. – 16%	Низкий уровень речевого развития
18 уч. – 72%	Средний уровень речевого развития
3 уч. – 12%	Высокий уровень речевого развития

В результате нашего исследования для получения приблизительных представлений об усреднённой картине результатов, мы подсчитали, вывели среднеарифметическое и пришли к выводу о том, что среди 25 обучающихся 5-х классов МБОУ СОШ №12:

23%	Обучающихся 5-х классов с низким уровнем речевого развития
68%	Обучающихся 5-х классов со средним уровнем речевого развития
9%	Обучающихся 5-х классов с высоким уровнем речевого развития

Обобщим полученные сведения и представим информацию наглядно при помощи рисунка 1.

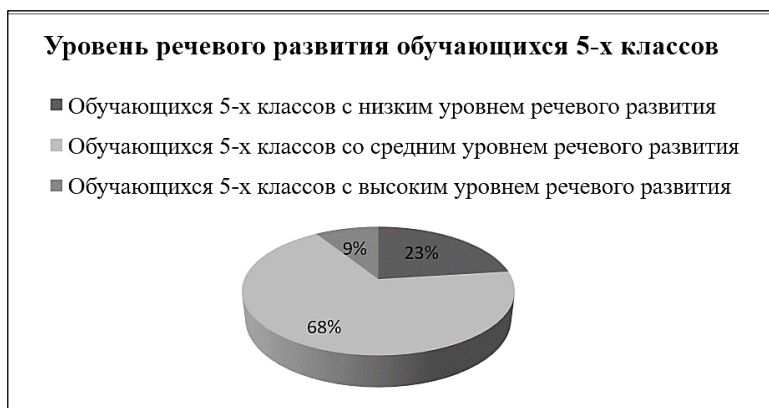


Рисунок 1. Уровень речевого развития обучающихся 5-х классов

Проанализировав полученные результаты опроса обучающихся 9-х классов, мы пришли к следующим выводам (таблица 2):

Таблица 2.

Результаты исследования обучающихся 9-х классов

Суммарное количество ответов	Уровень речевого развития
Задание № 1	
4 уч. – 16%	Низкий уровень речевого развития
18 уч. – 72%	Средний уровень речевого развития
3 уч. – 12%	Высокий уровень речевого развития
Задание № 2	
5 уч. – 20%	Низкий уровень речевого развития
17 уч. – 68%	Средний уровень речевого развития
3 уч. – 12%	Высокий уровень речевого развития
Задание № 3	
3 уч. – 12%	Низкий уровень речевого развития
18 уч. – 72%	Средний уровень речевого развития
4 уч. – 16%	Высокий уровень речевого развития

В результате нашего исследования для получения приблизительных представлений об усреднённой картине результатов, мы подсчитали, вывели среднеарифметическое и пришли к выводу о том, что среди 25 обучающихся 9-х классов МБОУ СОШ №12:

16%	Обучающихся 9-х классов с низким уровнем речевого развития
71%	Обучающихся 9-х классов со средним уровнем речевого развития
13%	Обучающихся 9-х классов с высоким уровнем речевого развития

Обобщим полученные сведения и представим информацию наглядно при помощи рисунка 2.

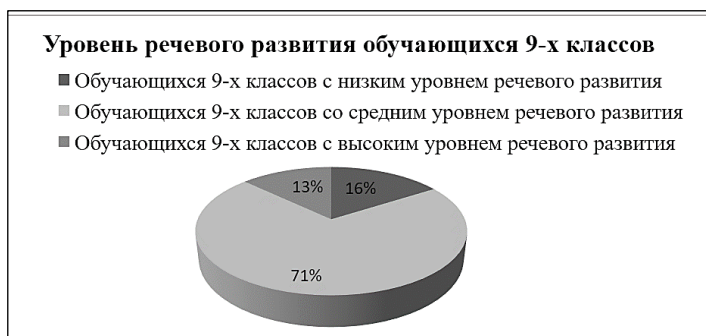


Рисунок 2. Уровень речевого развития обучающихся 9-х классов

Сопоставим полученные результаты уровня речевого развития обучающихся 5-х и 9-х классов МБОУ СОШ №12 пос. Коксовый с помощью гистограммы 1.

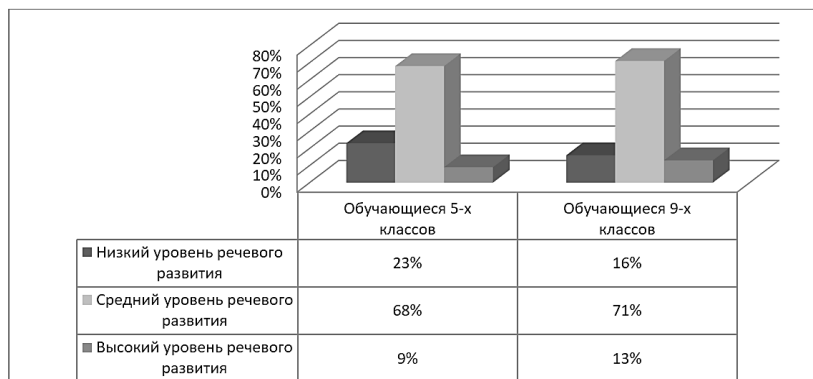


Рисунок 3. Гистограмма 1

Таким образом, анализ проведённого нами эксперимента показал, что на сегодняшний день, только 77% обучающихся 5-х классов и 84% обучающихся 9-х классов владеют этикетными жанрами в соответствии с требованиями, предъявленными Федеральным государственным образовательным стандартом основного общего образования и программой по русскому языку.

Также из проведённого эксперимента мы видим, что низкий уровень речевого развития школьников на сегодняшний день составляет 23% у обучающихся 5-х классов и 16% у обучающихся 9-х классов.

Итак, сопоставив полученные результаты уровня речевого развития обучающихся 5-х и 9-х классов с помощью гистограммы, мы можем сделать следующий вывод, что развитие речи у детей практически не отличается.

Это связано с тем, что в учебниках с 5-го по 7-е классы включено очень мало материала и упражнений по развитию речи, направленных на изучение этикетных речевых жанров, в том числе, и речевого жанра приветствия / прощания. А, в учебниках с 8-го по 9-е классы материал и упражнения по этикетным речевым жанрам отсутствуют.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в учебниках уделяется недостаточное внимание к проблеме обучения речевым жанрам, в том числе и приветствия / прощания, а это негативно отражается на развитии коммуникативных умений школьников.

Также мы можем предположить, что это связано с упорной подготовкой к ОГЭ, который предполагает знание таких разделов, как: синтаксис, орфография, пунктуация, но не акцентирует внимание обучающихся на коммуникативную сторону.

Но с 2019 года при сдаче ОГЭ по русскому языку введена устная часть, на наш взгляд, это должно стимулировать обучающихся и педагогов к систематической работе над развитием устной речи, на приобретение коммуникативного навыка.

Список литературы:

1. Голубева И. В. Лингвистические признаки уровней речевого развития младших школьников // Теория и практика непрерывного образования дошкольников и младших школьников в современных условиях. – Волгоград, 2001. – С. 177-183.
2. Дорфман И.И. Развитие коммуникативных умений младших школьников в свете реализации Федерального государственного образовательного стандарта начального общего образования (на материале речевого жанра приветствия/прощания); [науч. ред. проф. И.В. Голубева]. – Таганрог, 2012. – С. 161-165.

ЗНАЧЕНИЕ ИЗУЧЕНИЯ АРХАИЗМОВ И ИСТОРИЗМОВ В ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРОВЕДЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ 5 И 6 КЛАССОВ

Лилякова Ирина Станиславовна

студент,

филиал Ставропольского государственного педагогического института

в г. Ессентуки,

РФ, г. Ессентуки

Локтева Марина Евгеньевна

канд. филол. наук, доцент,

филиал Ставропольского государственного педагогического института

в г. Ессентуки,

РФ, г. Ессентуки

THE IMPORTANCE OF STUDYING ARCHAISMS AND HISTORICISMS IN THE DEVELOPMENT OF LINGUISTIC AND CULTURAL COMPETENCE OF STUDENTS IN GRADES 5 AND 6 CLASSES

Irina Liliakova

Student

*branch of Stavropol state pedagogical University in the city of Essentuki,
Russia, Essentuki*

Marina Lokteva

Candidate of Philological Sciences, associate professor,

*branch of Stavropol state pedagogical University in the city of Essentuki,
Russia, Essentuki*

Аннотация. Изучение таких пластов устаревшей лексики, как архаизмы и историзмы, важно в процессе формирования лингвокультуроведческой компетенции обучающихся 5-6 классов, т. к. знание устаревшей лексики позволяет расширить представление о различных исторических эпохах существования носителей русского языка, их культуре, традициях, мировоззрении.

Abstract. The study of such layers of obsolete vocabulary as archaisms and historicisms is important in the process of formation of linguistic and cultural competence of pupils of the 5-6 classes, because of obsolete vocabulary knowledge allows to expand the idea of different historical epochs of the existence of Russian speakers, their culture, traditions, worldview.

Ключевые слова: устаревшая лексика; архаизмы; историзмы; 5 и 6 класс; лингвокультуроведческая компетенция.

Keywords: obsolete vocabulary; archaisms; historicisms; 5th and 6th grade; linguistic and cultural competence.

Развитие лингвокультуроведческой компетентности является важной задачей курса русского языка в школе, которое во многом определяет степень владения языком, а также особенности формирования индивидуальной языковой картины мира, а, следовательно, менталитета человека, для которого русский язык является родным или государственным.

5 и 6 класс, являясь начальным этапом среднего звена в процессе школьного образования, в этом смысле представляет собой значимую базовую ступень.

Лингвокультуроведческую компетентность обучающихся 5 и 6 классов логично формировать, основываясь на рассмотрении лексики, относящейся к различным сферам употребления.

У пяти- и шестиклассников словарный запас в значительной степени увеличивается за счет изучения новых дисциплин, а также расширения курса литературного чтения до курса литературы.

В этой связи одной из основных задач изучения раздела «Лексика» при освоении дисциплины «Русский язык» должно быть обогащение лексикона каждого обучающегося.

Этому может способствовать усвоение архаизмов и историзмов, входящих в состав устаревшей лексики, которая, с одной стороны, представляет собой огромный лингвокультурный пласт, отражающий ментальность и особенности быта носителей русского языка более ранних периодов, с другой стороны, представляет собой своеобразную базу для возможного переосмысления и развития русского языка.

Целью настоящей статьи является определение значения изучения архаизмов и историзмов и влияние данного изучения на формирование лингвокультуроведческой компетентности обучающихся 5 и 6 классов.

Определим значение некоторых терминов.

Устаревшей лексикой будем считать слова, вышедшие из активного, повседневного употребления, но в большинстве своем понятные носителям современного русского языка [1]. Выделяются несколько категорий устаревших слов: архаизмы и историзмы.

Архаизмами назовем слова, которые в определенный период развития языка были заменены другими лексемами, т. е. вышли из активного употребления и перешли в пассивный запас и используются как стилистически маркированные слова, например, в художественной речи.

Различают лексические (десница ‘правая рука’), лексико-словообразовательные (*рыбарь* ‘рыбак’), лексико-фонетические (гистория ‘история’), лексико-семантические архаизмы (*вратарь* ‘привратник’).

Историзмы – лексемы, полностью вышедшие из употребления в силу исчезновения в реальной действительности тех или иных предметов или понятий (*кафтан, треуголка, лапти*).

В учебнике русского языка для 5 класса под редакцией Т.А. Ладыженской [2] понятия архаизмов и историзмов не изучаются, несмотря на то, что в других школьных курсах, таких как литература и история, содержится лексика, представляющая собой рассматриваемую лексику.

В разделе «Лексика» вводятся общие понятия и термины этого раздела, такие как лексическое значение, многозначность, прямое и

переносное значение. В учебнике для 6 класса [3, с. 74-77] рассматривается устаревшая лексика.

Однако объяснение ограничивается только общими определениями, например, не конкретизируется, что архаизмы делятся на перечисленные выше классы. Но подобная конкретизация, как и изучение групп устаревшей лексики, была бы уместной для истолкования особенностей употребления архаизмов в художественной речи, а именно с целью изображения речи героев и реальной исторической обстановки, предания торжественности стилю, создания комического эффекта, передачи иронии, сатирического настроения и сарказма [4].

Учебник 6 класса предполагает выполнение заданий, которые ориентированы на анализ стихотворений, содержащих устаревшую лексику, например «Пророка» А.С. Пушкина в упражнении 136 [3, с. 77].

Упражнение учит анализировать архаизмы старославянского происхождения при помощи словаря с точки зрения их значения, а также давать оценку стилистической функции исследуемой лексики в современном тексте.

Подобные упражнения, несомненно, способствуют формированию лингвокультуроведческой компетенции обучающихся.

Их количество можно увеличить путем интеграции уроков русского языка и литературы. Необходимо отметить и тот факт, что задания рассмотренного типа в целом способствуют развитию навыка комплексного филологического анализа текста (на лексическом уровне).

Список литературы:

1. Устаревшие слова // Российский гуманитарный энциклопедический словарь. – М.: ВЛАДОС: Филол. фак. С.-Пб. гос. ун-та, 2002. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://humanities_dictionary.academic.ru/5878/%D0%A3%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%88%D0%B8%D0%B5_%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0 (Дата обращения: 10.12.2019)
2. Русский язык. 5 класс. Учеб. для общеобразоват. учреждений. В 2 ч. Ч. 1 // Т.А. Ладьянская, М.Т. Баранов, Л.А. Тростенцова и др.; науч. ред. Н.М. Шанский. – М.: Просвещение, 2013. – 192 с.
3. Русский язык. 6 класс. Учеб. для общеобразоват. учреждений. В 2 ч. Ч. 1 / М.Т. Баранов, Т.А. Ладьянская, Л.А. Тростенцова и др.; науч. ред. Н.М. Шанский. – М.: Просвещение, 2012. – 191 с.
4. Камаева Р.Б. Архаизмы как одна из основных категорий устаревшей лексики // Вестник Башкирск. ун-та. – 2012. – №4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhaizmy-kak-odna-iz-osnovnyh-kategoriy-ustarevshey-leksiki> (Дата обращения: 30.11.2019).

МЕМУАРЫ КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ В ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ: ОТ ЛИТЕРАТУРНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ К ИНТЕРНЕТ-ЖАНРУ

Минина Ольга Викторовна

*учитель русского языка,
средняя общеобразовательная школа № 135,
РФ, г. Барнаул*

THE MEMOIRS AS AN OBJECT OF STUDY IN PHILOLOGICAL TRADITION: FROM LITETARY MEMORIES TO THE INTERNET-GENRE

Olga Minina

*Russian language teacher,
secondary school No. 135,
Russia, Barnaul*

Аннотация. В данной статье автор обращается к теоретическому осмыслению мемуаров как объекта изучения в филологической традиции. Целевая установка продиктована лингвистическим интересом к исследованию мемуаров с точки зрения проблематики одного из наиболее активно разрабатываемого направления современного языкознания – жанроведения. В работе представлен анализ современных теоретико-методологических исследований, посвященных изучению жанра мемуаров. Рассматриваются определение и формирование жанра мемуаров, подходы к его изучению с позиций литературоведения и лингвистики, характеризуются основные признаки. Выделяется новый объект изучения современной лингвистики – интернет-жанр мемуаров.

Abstract. The article touches upon the issue of theoretical conceptualization of memoirs as the object of study in philological tradition. The goal is dictated with linguistic interest to investigation of memoirs in terms of problems of genre's science – one of the most active developed direction of the modern linguistics. It gives a detailed analysis of up-to-date theoretical-methodological researches, which are devoted to study of memoirs genre. The article deals with the definition and forming of the genre, treatments to its study from the position of the literary study and the linguistics, also the basic features are described. It has become possible to distinguish the new object of study for modern linguistic – the Internet-genre of memoirs.

Ключевые слова: мемуары; воспоминания; народные мемуары; жанр; литературный жанр; речевой жанр; интернет-жанр; интернет-коммуникация.

Keywords: the memoirs; memories; folk memoirs; genre; literary genre; speech genre; internet-genre; internet-communication

Несмотря на длительную историю изучения мемуаров по различным аспектам, объектом пристального исследовательского внимания они традиционно являются в области литературоведения (Л.Я. Гинзбург, И.О.Шайтанов, А.Г. Тартаковский, Г. Елизаветина, И.Л. Смольнякова, Л.Я. Гаранин, А.А. Галич, Т.М. Колядич, З.Р. Сутаева, А.В. Антюхов, Е.Г. Местергази, Н.Н. Кознова и др.).

Однако, мемуарный жанр, не требующий от авторов специальной длительной литературной подготовки, оказался востребованным не только у «мастеров слова», но и у обычных участников/свидетелей исторических событий. Так появление и существование мемуарных текстов, автором которых является непрофессиональный писатель, а рядовой носитель языка, позволило говорить о мемуарах не только как о литературном жанре, но и как о речевом жанре (Н.А. Орлова, Е.Ф. Дмитриева, Т.П. Сухотерина, Г.В. Кукуева и др.), отражающим основные признаки естественной письменной речи – письменная форма, непрофессиональность исполнения, неофициальность (повседневность) сферы бытования, отсутствие промежуточных лиц и инстанций между текстом, написанным самим автором и читателем [11].

В последнее время с лингвистической точки зрения повышенный интерес исследователи проявляют к изучению виртуального пространства, в котором сосуществуют традиционные (имевшие первоначально «бумажную» фактуру) и сетевые (не существующие вне рамок виртуального пространства) жанры (Компанцева, 2005; Макаров, 2005; Горошко, Жигалина, 2011; Кукуева, 2016 и др.).

Несмотря на то, что для изучения современной речевой реальности с точки зрения речевых жанров, бытующих в виртуальной среде, в теории речевых жанров сформировалось целое направление – (виртуальное жанроведение), народные мемуары как интернет-жанр до сих пор не являлись объектом специального лингвистического изучения.

Цель данной статьи – охарактеризовать круг традиционных теоретических представлений о жанре мемуаров в лингвистике и литературоведении, что позволит очертить границы нового объекта изучения (интернет-жанра) на основании тех критериев – признаков, которые заложены в классическом речевом жанре и выделить его устойчивость в новой коммуникативной среде.

Кроме того, наше обращение к теоретическому осмыслению жанра мемуаров связано с проблемой отсутствия единого понимания его жанровой природы в современной науке, несмотря на обширную его включенность в традицию филологического изучения. До сих пор многие проблемы остаются не проясненными, поэтому нередко приводят исследователей к научной полемике.

Так, следует обратить внимание на вариативность трактовки самого определения изучаемого феномена, неоднозначность толкования филологами вопроса типологизации текстов мемуарной литературы, отсутствие единой точки зрения исследователей при стремлении дифференцировать базовые признаки этого жанра и др.

Нечеткость жанровых границ позволяет отечественным исследователям обозначать мемуары как «непроявленный жанр» (термин А.А. Ахматовой), то есть «ускользающий, не имеющий твердых границ и правил» [19], как «промежуточный жанр» [3], как «одно из самых неустойчивых и свободных жанровых образований» [3].

На сегодняшний день с традиционной точки зрения существует огромное количество дефиниций, фиксирующих в себе жанровую специфику мемуаров. Причем, большинство из них перекликаются друг с другом.

Так, в словаре литературоведческих терминов мы видим такое определение: мемуары – «(от франц. *memoire* – память, воспоминание) – вид эпической словесности: хроникальное и фактографическое повествование от лица автора, в котором отражены подлинные события, некогда реально происходившие, а теперь вспоминаемые» [16]. Словарь иностранных слов русского языка трактует мемуары как «(фр. *memoires* – воспоминания) автобиографические записки; воспоминания о событиях и лицах прошлого, прямо или косвенно причастных к жизни автора» [15]. В понимании А.Г. Тартаковского мемуары – это «повествование о прошлом, основанное на личном опыте и собственной памяти автора» [18, с. 22-23].

Таким образом, можно сделать вывод, что мемуары, как правило, определяются как «воспоминание» автора о реальных событиях, участником/свидетелем, которых он был, или о людях, с которыми лично/косвенно он был знаком.

В качестве признаков, характеризующих мемуары как жанр исследователи [Тартаковский, 1980; Шайтанов, 1981; Галич, 1991], выделяют:

- *повествование от 1-го лица;*
- *субъективность (личностное начало);*

По словам А.Г. Тартаковского, личностное начало в мемуарах обуславливает субъективный характер повествования о прошлом, так как

пространство изображаемого в мемуарах определено присутствием автора, точка зрения которого влияет на склад повествования. «В поле зрения мемуариста входит все то, что прошло через его личный опыт в широком смысле слова, что было известно ему о своей эпохе как ее современнику, что он знал о ней из устной традиции и всех иных источников вообще, наконец, что им было пережито и передумано» [18, с. 26]. Субъективность раскрывает личность автора, его взгляды на жизнь, мировоззрение, дает возможность увидеть картину определенного времени его глазами.

- *ретроспективность;*

Этот признак связан с обращенностью мемуариста при описании событий из настоящего в прошлое. Автор, вспоминая, как бы смотрит назад, он может писать только о событиях и людях, ушедших в историю. Поэтому мемуарам необходима дистанция во времени. По словам А.А. Галич, ее величина не имеет значения, главное, чтобы она соизмерялась одной человеческой жизнью [1].

- *документальность, сопряженная с достоверностью;*
- *объективность;*

Написанное в мемуарах должно соответствовать не тому, как автор помнил во время творения своего произведения, а тому, как было на самом деле.

- *память;*

Этот жанровый признак выступает в роли специфического средства воссоздания действительности и аккумуляции прошлого, своеобразной фотопленки, запечатлевшей происходящее. Причем, по мнению О.И. Шайтанова, мемуарам свойственна *двойная память* – они принадлежат двум эпохам: к той, к которой относятся события и той, когда они написаны [18].

- *хронологический порядок построения сюжета;*

Воспоминания, по своей сути, беспорядочны: одно событие может смешиваться с другим, хаотично сменять друг друга, «обрастать» ассоциациями. Несмотря на заведомую фрагментарность построения сюжета, мемуарам присуще «выпрямление», «выравнивание» сюжета согласно хронологической цепочке событий.

- *наличие двух временных планов (двойная точка зрения автора на события);*

Описываемые события не могут восприниматься мемуаристом одинаково, с одной и той же остротой, в момент их свершения и в момент их описания. Автор, в течение жизни накопил новые знания, приобрел новый опыт и, спустя годы, оценивает их уже более объективно и объемно, по-другому.

- *концептуальность*;

В мемуарах всегда отражена определенная концептуальность – «образное отражение писателем в произведении определенного взгляда на действительность», которая реализуется путем композиционного размещения материала, подбора и расстановки фактов, их эстетического освоения и осмысления [1, с. 15].

К выявлению и описанию жанрообразующих признаков жанра мемуаров в лингвистическом плане обращаются в рамках научной деятельности по исследованию естественной письменной речи авторы (Е.Ф. Дмитриева, Н.Б. Лебедева, Т.П. Сухотерина и др.). Исследователи в результате сопоставительного анализа литературного жанра (вторичного) и жанра народных мемуаров (первичного) приходят к выводу, что такие признаки как субъективность, документальность, ретроспективность являются общежанровыми [17, с. 19].

В качестве дифференцированных признаков литературного жанра они называют публичность, ориентацию на массового читателя, наличие посредника между автором и текстом в лице рецензентов, редакторов и т. д., в то время как для первичного жанра характерны интимность, номинированность адресата, непосредственное письменное воплощение замысла автора [там же].

В настоящее время все больше текстов публикуется в сети интернет. Мемуары как продукт народной культуры в интернет-среде находят свою реализацию на сайтах различной функциональной направленности, литературных порталах, форумах, в блогах и др.

1) сайты сетевой литературы, литературные порталы (Проза.ру [<http://www.proza.ru>], «Самиздат» [<http://samlib.ru>], «Фабула» [<http://fabulae.ru>] и др.).

На сайте «Самиздат» опубликовано абсолютное большинство интернет-мемуаров - 13881 текстов (по состоянию на 24 ноября 2020 года). Список произведений на сервере построен по принципу жанровой принадлежности, которую определяет сам автор при размещении публикации. Все тексты собраны в две группы – «жанры» и «формы», внутри которых они располагаются не по количеству их представленности, а согласно тематическому рейтингу пользователей.

2) сайты литературного творчества, виртуальные литературные клубы и кафе («Творчество для всех» [<http://www.my-works.org>], «Клубочек» [<http://www.clubochek.ru>], «Литературное кафе» [<http://altpoetry.ucoz.ru>] и др.).

3) сайты социальных сетей («ВКонтакте» [<https://vk.com/>], «Одноклассники» [<https://odnoklassniki.ru>] и др.).

Мемуары, как правило, публикуются в тематических группах – объединениях людей по интересам, создателями которых являются сами пользователи.

«В сети «ВКонтакте» в результате поиска по ключевому слову «мемуары» найдено 534 сообщества. К примеру, на первой странице представлены группы с такими названиями «Никчемные мемуары», «МеМУАры», «Мемуары о глупом, вечном, но таком важном», «Мемуары кота», «Мемуары наркомана», «СССР. Мемуары погибшей страны» и др.

В «Одноклассниках» создана 51 группа, посвященная мемуарам, например, «Мемуары идиотки», «Мемуары души», «Мемуары маньяка», «Мои мемуары о школе», «Мемуары кулинарии», «Мемуары простой девчонки» и др. В отличие от сети «ВКонтакте» на этом сайте на странице с результатами поиска группы дополнительно отображается аннотация о тематике размещаемых материалов в группе: «Семейные дорогие сердцу мемуары о войне» (Аннотация: «рассказывайте истории которые рассказывали вам ваши бабушки и дедушки о войне, сохраним их для наших потомков»), «Мемуары для друзей» (Аннотация: «В связи с тем, что поступило много предложений рассказать о себе подробнее, в ближайшее время начинается публикация воспоминаний о горькой жизни на чужбине отрока (а затем и отца) Романа. Всем, кому не лень, ЧИТАЙТЕ!») и др.

4) блоги, форумы (Блоглит [<http://bloglit.ru>], форум электронной библиотеки «Альдебаран» [<http://forum.aldebaran.ru>], форумы на «Litportal» [<http://www.litportal.ru>], «Литсовет» [<http://www.litsovet.ru>]).

Широкая включенность речевого жанра мемуаров в виртуальное пространство и его распространенность в сети интернет демонстрирует коммуникативную привлекательность жанра как формы самовыражения и речетворчества.

Жанр мемуаров, погружаясь в новое коммуникативное пространство, приобретает свой набор жанровых характеристик – субъективность, документальность, ретроспективность, сжатая временная дистанция между действительно прошедшим событием и написанием текста, в основу повествования, как правило, положено рядовое событие или случай из жизни автора, возрастные особенности (автор, как правило, молодого возраста), выраженная номинированность адресата, ориентация на массового читателя, грамматический признак (множественное число) теряет свое постоянство [13, 2016].

Таким образом, виртуальное коммуникативное пространство, является причиной появления нового полноправного лингвистического объекта изучения – интернет-жанра мемуаров, требующего своей квалификации в общей виртуальной жанровой системе.

Список литературы:

1. Галич А.А. Украинская писательская мемуаристка (природа, эволюция, поэтика) [Текст]: автореф. дис. ... филол. наук / А.А. Галич. – Киев, 1991. – 34 с.
2. Гаранин Л.Я. Мемуарный жанр советской литературы [Текст] / Л.Я. Гаранин. – Мн.: Наука и техника, 1986. – 223 с.
3. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе [Электронный ресурс] / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Художественная литература, 1977. – Режим доступа : <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/ginzburg-o-psiologicheskoy-proze>. (Дата обращения: 23.11.2019).
4. Горошко Е.И. Виртуальное жанроведение: устоявшееся и спорное [Текст] / Е.И. Горошко, Е.А. Жигалина // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Сер. Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24, № 1, ч. 1. – С. 105-124.
5. Дмитриева Е.Ф. Жанровые характеристики народных мемуаров [Текст] / Е.Ф. Дмитриева, Т.П. Сухотерина // Русская словесность в России и Казахстане: аспекты интеграции : мат. междунар. науч.-практ. конф., 15-16 сент. 2011 г. – Барнаул, 2011. – С. 442-456.
6. Колядич Т.М. Воспоминания писателей XX века (эволюция, проблематика, типология) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Т.М. Колядич // RoyalLib.Com [Электронный ресурс] : электронная библиотека. – Электрон. текст. дан. – М., 1999. – Режим доступа : http://royallib.com/read/kolyadich_tatyana/vospominaniya_pisateley_hh_veka_evolyutsiya_problematika_tipologiya.html#0. – Загл. с экрана. (Дата обращения: 23.11.2019).
7. Компанцева Л.Ф. Проблема виртуального жанра [Текст] / Л.Ф. Компанцева // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Сер. Филология. – Симферополь, 2005. – Т. 18 (57), № 2. – С. 106.
8. Кукуева Г.В. Автор и адресат в интернет-жанре эссе [Текст] / Г.В. Кукуева // Международный научно-исследовательский журнал. – 2014. – № 2-2 (21). – С. 98-99.
9. Кукуева Г.В. Речевой жанр «народные мемуары» в интернет-коммуникации (к постановке проблемы) [Текст] / Г.В. Кукуева, О.В. Минина // Культура и текст. – 2015. – № 2. – С. 103-111.
10. Кукуева Г.В. Сетевая литература как одна из актуальных форм речевой практики (на материале интернет-жанров эссе и мемуаров) [Текст] / Г.В. Кукуева // Paradigmata poznání. – 2015. – № 2. – С. 76-79.
11. Лебедева Н.Б. Естественная письменная русская речь как объект лингвистического исследования [Текст] / Н.Б. Лебедева // Вестник БГПУ. Гуманитарные науки. – Барнаул : Изд-во БГПУ, 2001. – № 1. – С. 4-10.

12. Макаров М.Л. Жанры в электронной коммуникации: Quo vadis? [Текст] / М.Л. Макаров // Жанры речи. – Саратов : Колледж, 2005. – Вып. 4 : Жанр и концепт. – С. 336-351.
13. Минина О.В. Жанрообразующие доминанты речевого жанра «народные мемуары» в интернет-коммуникации / О.В. Минина, Г.В. Кукуева // Язык и культура. – 2016. – № 3 (35). – С. 39-49.
14. Орлова Н.А. Речевой жанр «мемуары» и его реализация в текстах носителей разных типов речевой культуры [Текст]: автореф. дис... кандидата филол. наук / Н.А. Орлова. – Омск, 2004. – 23 с.
15. Словарь иностранных слов русского языка [Электронный ресурс] // Академик. Словари и энциклопедии на Академике. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/contents.nsf/dic_fwwords. – Загл. с экрана. (Дата обращения: 24.11.2019).
16. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс] // Академик. Словари и энциклопедии на Академике. – Режим доступа: http://literary_criticism.academic.ru. (Дата обращения: 24.11.2019).
17. Сухотерина Т.П. Жанры естественной письменной речи: народные мемуары [Текст] : монография / Т.П. Сухотерина, Н.Б. Лебедева, Н.Г. Воронова, Е.Ф. Дмитриева, О.С. Панкрашова. – Барнаул : Изд-во АлтГПА, 2012. – 550 с.
18. Тартаковский А.Г. 1812 год и русская мемуаристика [Текст] / А.Г. Тартаковский. – Москва, 1980. – 310 с.
19. Шайтанов И.О. «Непроявленный жанр» или литературные заметки по мемуарной форме [Текст] / И.О. Шайтанов // Вопросы литературы. – 1979. – № 2. – С. 50-77.

**ПРИМЕНЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ ЭТИМОЛОГИЧЕСКОГО
АНАЛИЗА СЛОВА КАК СРЕДСТВА ОБЪЯСНЕНИЯ
НЕПРОВЕРЯЕМЫХ НАПИСАНИЙ В 6 КЛАССЕ
(НА ПРИМЕРЕ УМК Т.А. ЛАДЫЖЕНСКОЙ)**

Селимова Фарида Ахмедовна

студент,

*филиал Ставропольского государственного педагогического института
в г. Ессентуки,
РФ, г. Ессентуки*

Локтева Марина Евгеньевна

канд. филол. наук, доцент,

*филиал Ставропольского государственного педагогического института
в г. Ессентуки,
РФ, г. Ессентуки*

**THE USE OF ELEMENTS OF ETYMOLOGICAL ANALYSIS
OF THE WORD AS A MEANS OF EXPLAINING
UNVERIFIABLE SPELLINGS IN GRADE 6
(ON THE EXAMPLE OF UMK T.A. LADYZHENSKAYA)**

Farida Selimova

Student

*branch of Stavropol state pedagogical University in the city of Essentuki,
Russia, Essentuki*

Marina Lokteva

Candidate of Philological Sciences, associate professor,

*branch of Stavropol state pedagogical University in the city of Essentuki,
Russia, Essentuki*

Аннотация. В УМК Т.А. Ладыженской упражнения с применением элементов этимологического анализа встречаются в разделе «Этимология» в учебнике 6 класса в небольшом количестве. Однако применение приемов этимологического анализа способствует развитию умения замечать и узнавать явления языка, что в свою очередь повышает уровень грамотности обучающихся.

Abstract. In T.A. Ladyzhenskaya's UMK exercises with application of elements of the etymological analysis meet in the section "Etymology" in the textbook of the 6th class in small quantity. However, the use of etymological analysis techniques contributes to the development of the ability to notice and recognize the phenomena of the language, which in turn increases the level of literacy of students.

Ключевые слова: этимологический анализ; непроверяемые написания; 6 класс, УМК Т.А. Ладыженской.

Keywords: etymological analysis; unverifiable spellings; grade 6; UMK T.A. Ladyzhenskaya.

Наблюдаемая повсеместно проблема снижения уровня грамотности приобретает и в настоящее время особую значимость. Нынешние ученики почти не читают художественной литературы. Интерес к урокам русского языка у современных учеников достаточно низкий. С учетом, что традиционные методики обучения орфографии становятся неэффективными, необходим поиск новейших методик и приемов, призванных повысить интерес в изучении данных дисциплин. Использование этимологического анализа позволит преподавателю в решении одной из наиболее значимых проблем преподавания русского языка – обучении школьников орфографии. Общеизвестным является факт, что непроверяемые (словарные) написания – один из сложнейших аспектов обучения орфографии. На уроках русского языка в 5-9 классах словарные слова обычно принято заучивать без предварительных объяснений. Часто в педагогической практике словарная работа проводится без взаимосвязи с другими видами орфографической работы. Однако такой подход не всегда способствует качественному усвоению материала.

Обычно обучающийся лучше усваивает информацию о лексическом значении слова, о его содержании, а не грамматической форме. Поэтому истолкование лексического значения слова, истории его возникновения при проведении словарной работы является эффективным методом изучения многих написаний, особенно непроверяемых.

Цель настоящей статьи – показать проблему внедрения элементов этимологического анализа в процессе объяснения непроверяемых написаний в 6 классе.

В учебно-методическом комплексе русского языка для 5-9 классов под редакцией Т.А. Ладыженской изучение элементов этимологического анализа начинается в 6 классе [1, с. 100-102]. Применение на уроке элементов этимологического анализа дает возможность показать, что орфография тесно связана с историческими процессами в языке.

Кроме того, элементарные приемы этимологического анализа являются эффективным способом обогащения словарного запаса школьников среднего звена, который помогает объяснить непонятные термины и слова, появляющиеся в связи с изучением новых предметов. Если термины имеют абстрактный характер, они запоминаются труднее. С применением приемов этимологического анализа отвлеченное по значению слово, объясняемое с точки зрения предметного представления, становится понятным и запоминается легче. Такой вид анализа возможен при изучении как заимствованных слов, так и исконно русских.

Однако этимологический анализ как таковой ограничено используется в обозначенном УМК Т.А. Ладыженской.

Рассмотрим упражнения с применением элементов этимологического анализа, представленные в учебнике для 6 класса.

Так, в упражнении № 178 предлагается распределить слова в две колонки. В первую колонку обучающийся должен занести слова, у которых состав, способ и образование он может объяснить. А во вторую – слова, для которых потребуется этимологический словарь, чтобы определить состав и способ образования.

В упражнении № 179 предлагается подготовить выступления по истории слов с использованием этимологического словаря.

В упражнении № 263 учебник предлагает подготовить выступление о происхождении имен.

Приемы этимологического анализа на уроках позволяют сделать запоминание более легким, позволяет заинтересовать учеников. Самостоятельный поиск возможных правильных решений расширяет кругозор учащихся. Упражнения с элементами этимологического анализа могут стать интересным занятием, а найденные истоки современных слов, пополняют словарный запас.

Таким образом, УМК Т.А. Ладыженской не использует этимологический анализ системно и планомерно в рамках 6 класса. Что создает необходимость создания четкого подхода к применению этимологического анализа в качестве средства повышения уровня грамотности.

Для достижения поставленной цели необходимо соблюдение ряда условий: грамотности преподавателя в вопросе истории русского языка; умения работать с этимологическими словарями и владения информацией о существующих словарях; владение приемами этимологического анализа.

Кроме того, необходимо глубокое понимание учителем необходимости поиска новых, эффективных методов и приемов, которые помогли бы сформировать интерес к изучению русского языка; демонстрировать необходимость изучения языка с применением

элементов этимологического анализа. Работа с использованием этимологического анализа должна быть регулярной, планомерной, учитывать возраст и предыдущие знания, должна быть ориентирована на расширение словарного запаса, общей эрудиции и грамотности. Например, в пособии Л.И. Шелеповой «Русская этимология: теория и практика» [2] предлагается при обучении элементарными приемами этимологического анализа научить обучающегося:

- выделять орфограмму в словарном слове,
- определять этимологический характер слова (исконное или заимствованное; источник заимствования),
- сформировать умение определить и указать опорное слово (этимон), а также (если необходимо) этимологические суффикс и приставку,
- с учетом этимологического значения, формулировать словарное значение объясняемого слова,
- понимать и представлять этимологическое гнездо или группу одноструктурных образований.

Таким образом, если понять основные причины орфографической неграмотности обучающихся: неумение применить правила орфографии, отсутствие языкового чутья, ограниченный интерес к чтению вообще и художественной литературе в частности, ограниченный интерес к самим урокам русского языка, отсутствие четкой системы работы учителя – можно решить ряд проблем в этом направлении, в том числе путем введения элементов этимологического анализа. Умению грамотно писать предшествует умение замечать и узнавать явления языка. Обучающиеся 6 классов, подумав об истоках слова, применив элементы этимологического анализа смогут, разложить слова на составные части, подыскать им родственные формы и избежать орфографических ошибок.

Список литературы:

1. Русский язык. 6 класс. Учеб. для общеобразоват. учреждений. В 2 ч. Ч. 1 / М.Т. Баранов, Т.А. Ладыженская, Л.А. Тростенцова и др.; науч. ред. Н.М. Шанский. – М.: Просвещение, 2012. – 191 с.
2. Шелепова Л.И. Русская этимология. Теория и практика: Учебное пособие. – Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2005. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://elibrary.asu.ru/xmlui/bitstream/handle/asu/983/book832t.pdf?sequence=3> (Дата обращения 1.11.2019).

ДИХОТОМИЯ «СВОЕ-ЧУЖОЕ» И СПОСОБЫ ЕЕ РЕАЛИЗАЦИИ ПРИ ПЕРЕДАЧЕ ЧУЖОЙ РЕЧИ В ОБЩЕНИИ СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛЬНИКОВ

Федоркова Елизавета Павловна

магистрант,

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)

Ростовского государственного экономического университета (РИНХ),

РФ, г. Таганрог

DYCHOTOMY “OWN-ALIEN” AND WAYS OF ITS IMPLEMENTATION AT TRANSFER OF ANOTHER SPEECH IN THE COMMUNICATION OF MODERN SCHOOLCHILDREN

Elizaveta Fedorkova

Undergraduate,

Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)

of the Rostov State Economic University (RINH),

Russia, Taganrog

Аннотация. В статье представлено определение явления дихотомии «свое-чужое» в структуре русскоязычной концептосферы, определены основные содержательные характеристики, приведены примеры реализации данного концепта на синтаксическом уровне. Также представлены результаты основных способов реализации дихотомии «свое-чужое» лингвистическими и экстралингвистическими средствами в речи современных школьников, сформулированы выводы в отношении путей коррекции и повышения речевой культуры обучающихся.

Abstract. The phenomenon of “own-foreign” dichotomy in Russian concept sphere is revealed in the article. Its main informative characteristics are described and the examples of using this concept in syntactic context are drawn. Some results of using the “own-foreign” dichotomy in speech of modern students are corresponded in the text both at the linguistic and extra linguistic levels. The author attempts to summarize the given conclusions and to formulate the key ways of increasing the speaking culture in the modern school.

Ключевые слова: дихотомия; «свое-чужое»; передача чужой речи; современные школьники; концептосфера; синтаксическая реализация концепта; культура речи; повышение

Key words: dichotomy; own-foreign; delivering the foreign speech; modern students; conceptosphere; syntactic realization of the concept; speaking culture, increase.

В структуре когнитивной лингвистики существует мнение, что каждая языковая структура наделена потенциалом в реализации комплекса концептов, которые позволяют носителям языка воспринимать, структурировать, классифицировать, а также интерпретировать значительные объемы информации, получаемые из окружающей среды. В частности, З.Д. Попова отмечает, что концепт выступает в качестве ключевой и самостоятельной категории когнитивной лингвистики, которая присутствует в мысленном миропонимании, не подвергается наблюдению и анализу, а также имеет несколько плоскостей для толкования [7, с. 9]. Одной из подобных плоскостей является синтаксис.

Синтаксический концепт понимается О.А. Аргуткиной в качестве сокращенного обозначения понятия «концепт», который получает вербализацию, либо репрезентацию за счет применения тех или иных синтаксических средств [1, с. 12]. Слово, будучи наделенным лексическим значением, реализует свое содержание с учетом взаимодействия с синтаксическими единицами. В данном случае языковая единица начинает выступать в качестве структурного, а также смыслового элемента. Используясь в составе предложения, слова абстрагируются от своего единичного значения и вступают в предикативные отношения для того, чтобы сформировать единое смысловое значение. Достижение смыслового значения реализуется как за счет смыслового потенциала отдельных лексических единиц, так и за счет самой структуры высказывания.

В фундаментальных трудах В. фон Гумбольдта высказывается предложение анализировать предложение с учетом всех его частей в качестве цельного, неразделимого единства. Автор отмечает, что грамматическая форма слова, которая до этого зачастую рассматривалась с учетом соответствующих элементов, в структуре предложения также рассматривалась как равноправная часть смысла. В то же время, язык представляет собой более обширное единство, охватывающее не только единство слова, но также и «единство предложения» [4, с. 144]. Глагол определялся В. фон Гумбольдтом в качестве ключевого сосредоточения, сердцевины простого предложения. Следовательно, можно определить потенциал синтаксиса для наиболее полной реализации концептосферы языковой картины мира.

Концептосфера – явление, которое впервые было обозначено в лингвистике XX в. Д.С. Лихачевым. Данный автор определил данное явление в качестве комплекса концептов той или иной нации, который был сформирован за счет потенциальных характеристик используемых и актуальных для носителей языка [5, с. 125]. Концептосфера того или иного народа наделена более обширными границами в сравнении с семантической структурой, которая ограничивается исключительно определенными значениями. Соответственно, чем более богатыми культурными традициями владеет народ, тем более полно это отражается в концептосфере за счет достижений фольклора, литературы, науки, изобразительного искусства, исторического опыта и религии.

Как концепты, так и концептосфера представляют собой ментальные формы, мыслительные сращения, которые лишь отчасти подвергаются материальной фиксации в виде тех или иных лексических единиц и их сочетаний. Комплекс значений, которые могут быть переданы материальными знаками того или иного языка, формируют семантическое пространство. В структуре данного семантического пространства существующие культурные концепции, как правило, представлены базовыми оппозициями, дихотомией значений, которые позволяют определить границы и содержание языковой картины мира [6, с. 103].

Одним из примеров подобных оппозиций может выступать дихотомия «свое-чужое», которая имеет весьма длительную историю, связанную с естественной способностью человека сравнивать собственный быт с бытом других людей, определять свои особенности и сравнивать, как эти особенности реализуются, либо отсутствуют в культуре других. Для русскоязычной картины мира данная оппозиция известна еще с древности. В частности, А.П. Бабушкин анализирует реализацию дихотомии «свое-чужое» на примере народных свадебных причитаний, где исторически «свое» получало положительную коннотацию, «чужое» - отрицательную. Многие обряды, связанные с тем, как дочь-невеста переходит из родного дома в дом жениха, напоминают процессы погребения: дочь «умирает» для «своих» и становится «чужой». Аналогично данная дихотомия реализовывается и во времена войн Руси с другими племенами, государствами, где «свой» связывался с «хорошим», «чужой» - с «врагом», «угрозой» [2, с. 166]. Тем не менее, начиная с вхождения России в период Средневековья и, далее, в эпоху Возрождения концепт «чужой» стал приобретать новые коннотативные характеристики. «Свое» под влиянием реформаторской политики Петра I стало восприниматься в России как ортодоксальное, устаревшее, а «чужое» (или «иностранный») как новое, инновационное, современное, как пишет об этом И.А. Бубнова [3, с. 48]. Впоследствии, ближе к Новому времени, дихотомия «свое-чужое» приобрела то толкование,

которое характерно и для современной русскоязычной картины мира: категории «свое» стали причисляться качества собственного, особенного, личного, отдельного, близкого, родного, категории «чужое» приписывались качества отличительного, другого, малопонятного, малоизученного, современного, зарубежного, иностранного, враждебного. Для целей изучения особенностей передачи чужой речи в общении современных школьников было проведено практическое исследование среди обучающихся современной школы. Изучалась письменная речь обучающихся современной школы на уроках русского языка и культуры речи. Методами исследования стали письменные задания с ассоциативными тестами, метод эссе, где ученикам необходимо было дать характеристики явлениям «свое-чужое», а также перечислить те способы передачи чужой речи, которыми они непосредственно пользуются в своей речи.

В исследовании приняли участие 92 ученика основной школы (7-9 классы). На основании осуществленного контент-анализа были получены следующие коннотативные характеристики категории «чужая речь» среди обучающихся средней школы:

1. Оппозиция «принадлежность».

Чужая речь определялась обучающимися как речь, которую произносит другой человек, т. е., это речь не своя, принадлежит она другому человеку и пишущий не всегда может повлиять на то, что говорит другой человек.

2. Оппозиция «качество».

В отношении явлений «качества» чужой речи были получены противоречивые оценки: с одной стороны, до 75% обучающихся отметило, что чужая речь является источником получения новых знаний, обмена данными, с другой стороны, до 68% отметили также и то, что чужую речь сложно проверить, необходимо анализировать то, что сообщает другой человек, чужую речь легко неправильно понять и передать в точности так же, как это говорил сам респондент. Другими словами, видно, что оппозиция «качество» в полной мере соответствует традиционному пониманию «чужого» в русскоязычной картине мира.

3. Оппозиция «достоверность».

Более 65% обучающихся отметило, что своя речь намного достовернее, чем чужая. Данная оппозиция непосредственно связана с традиционным пониманием «своего-чужого», когда «своему» соответствует правильность, близость, а «чужому» - малопонятность, трудность восприятия, враждебность. Среди ключевых способов передачи чужой речи в общении современных школьников выделялось применение косвенного способа передачи чужой речи (он сказал, что... она, такая, говорит... он сказал, типа...) с сохранением достаточно выраженной

негативной позиции при выражении собственного отношения к этим словам: изменение тона, мелодики речи, сообщение собственных слов с нормативным тоном и мелодикой. Это указывает на весьма враждебное восприятие «чужого» в языковой картине мира современных школьников, что требуется корректировать на занятиях русского языка и культуры речи.

Таким образом, было определено, что под понятием концептосферы следует понимать систему концептов, взаимосвязанных понятий, ассоциаций, смыслов, которые позволяли бы сформировать те или иные смыслы, оценки, отношения в направлении тех или иных явлений. Концептосфера категорий «свое-чужое» представлена несколькими дуальными характеристиками: с одной стороны она опирается на логику противопоставления «хорошее-плохое», с другой стороны, определяет принадлежность и отсутствие принадлежности, а также связано с привычностью и непривычностью, привлекательностью-непривлекательностью, отечественным-иностранным, союзником-неприятелем и т. д. Аналогично данное противопоставление реализуется и в речи современных школьников, где явление «чужой» речи зачастую наделено отрицательными параметрами.

Список литературы:

1. Аругуткина О.А. Концептуально-семантический и функциональный аспекты микросистемы «число». Автор. дис... канд. филол. наук. – Харьков, 2001. – 18 с.
2. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. – Воронеж: ГУ, 1996. – 214 с.
3. Бубнова И.А. (Нео)психолингвистика и (психо)лингвокультурология: новые науки о человеке говорящем / И.А.Бубнова, И.В. Зыкова, В.В. Красных, Н.В. Уфимцева. – М.: Гнозис, 2017. – 387 с.
4. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985. – 452 с.
5. Лихачев Д.С. Избранные труды. В 3 т. – М.: Наука, 2015. – 874 с.
6. Никитина С.Е. Концептуальный анализ в народной культуре // Логический анализ языка: Культурные концепты. – М., 1991. – С. 101-104.
7. Попова З.Д. Когнитивная лингвистика / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – М.: АСТ; Восток-Запад, 2007. – 365 с.

ЗНАЧИМОСТЬ ИЗУЧЕНИЯ СПОСОБОВ ПЕРЕДАЧИ ЧУЖОЙ РЕЧИ СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛЬНИКОВ: КОГНИТИВНЫЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Федоркова Елизавета Павловна

магистрант,

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)

*Ростовского государственного экономического университета (РИНХ),
РФ, г. Таганрог*

SIGNIFICANCE OF STUDYING METHODS FOR TRANSFER OF ANOTHER SPEECH OF MODERN SCHOOLCHILDREN: A COGNITIVE ASPECT OF RESEARCH

Elizaveta Fedorkova

Undergraduate,

Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)

*of the Rostov State Economic University (RINH),
Russia, Taganrog*

Аннотация. В статье приводится обоснование необходимости изучения способов передачи чужой речи современных школьников с позиций когнитивного подхода в лингвистике. Определено явление языковой картины мира и воздействие тех или иных концептов на формирование представлений, ожиданий личности от окружающей среды. Вводится определение «чужой речи» и ключевые способы передачи чужой речи, которые могут применяться в современной речи школьников.

Abstract. The article deals with the problem of learning the ways, how the foreign speech can be delivered in the speech activity of modern students from the cognitive approach in linguistics. The phenomenon of linguistic world-image is defined in the article as well as the ways of creating the person's beliefs and expectations with the use of concepts. The definition of "foreign speech" and its key forms of delivering it in speech of modern students are introduced in the text.

Ключевые слова: языковая картина мира; когнитивная лингвистика; чужая речь; концепт; современный школьник; образование; воздействие.

Keywords: linguistic world-image; cognitive linguistics; foreign speech; concept; modern student; education, impact.

Мышление человека непосредственно включено в окружающую его языковую картину мира. Более того, имеются свидетельства (Е.К. Войшвилло, 1989, Л.С. Выготский, 1974, Б.А. Серебренников, 1977), которые определяют, что именно язык и его лексико-семантическое своеобразие определяют видение окружающего мира носителем языка, воздействуют на те категории и явления, которые оцениваются им как наиболее значимые, управляют его восприятием. Следовательно, изучение специфики концептосферы языковой картины мира носителя того или иного языка позволяет не только изучить основные лексико-грамматические особенности языка, но также понять особенности его мышления, восприятия, понимания.

Актуальность исследования в рамках данной статьи определена возрастающим в последнее время интересом в структуре лингвистического и лингвометодического знания к проблемам, комплекующим языковую картину мира, в том числе, детскую. Помимо этого, особенный интерес представляет также исследование содержания концептосферы, способов передачи чужой речи для целей синтаксической реализации базового концепта «свое-чужое» в речи современных школьников. Исследование в данном направлении до сих пор не выступало в качестве непосредственного предмета для специализированного изучения.

Ключевое значение в структуре языкового мышления любого носителя языка занимает языковая картина мира или, как ее определяет А.А. Зализняк, исторически сформировавшаяся форма представлений об окружающем мире, которая присутствует в языковом коллективе, представлена в языке и выступает в качестве способа для восприятия и осознания структуры, концептов окружающей действительности [5, с. 35]. Каждый естественный язык наделен той или иной уникальной языковой картиной мира. В частности, Ю.Д. Апресян определяет взаимосвязь между наивными представлениями человека и единицами языка, в которых отражаются подобные первоначальные представления [1, с. 68].

В структуру языковой картины мира входит концептосфера или система взаимосвязанных концептов, наделенных той или иной денотативной спецификой. Рассмотрение особенностей толкования концепта в структуре семиотики и философии языка необходимо начать с определения самой науки семиотики. Как определяет данный

феномен в современной научной мысли И.Ф. Волков, это наука, которая занимается изучением свойств знаков, а также знаковых систем, причем как в структуре естественных, так и в структуре искусственных языков [3]. Рассмотрение концепта с позиций семиотики происходит в плоскости – «обозначение – обозначаемое», то есть, другими словами, семиотика занимается исследованием и установлением конкретных причинно-следственных связей между знаковой системой и окружающей ее действительностью. Концепт же в структуре семиотики трактуется как «некий объект, который при определенных, заданных условиях, формирующих конкретную знаковую ситуацию, формирует определенное значение, которое может обнаруживать себя как в среде физических предметов, так и в среде предметов абстрактных, неясственных» [6, с. 51].

Вместе с тем, сама природа концептов как символических систем достаточно двойственна, дихотомична. Как пишет об этом В.П. Нерозак, семиотика, с одной стороны, устанавливает взаимосвязь между предметом и концептом, его обозначающим, с другой стороны, невозможно с точностью определить, когда именно тому или иному символу был присвоено свое значение, под влиянием каких факторов оно сформировалось, и насколько истинно это предположение в структуре семиотики [7, с. 82]. Это означает, что толкование любого концепта в структуре семиотики так же противоречиво и многокомпонентно, как и восприятие некоей группы людей, воспринимающих и формирующих свое мнение в отношении отдельного объекта из внешней среды.

Важное место в структуре концептосферы занимает явление «чужого». Оно также наделено весьма противоречивыми коннотативными характеристиками, подчиняясь особенностям русского менталитета. Концепт «чужая речь» может быть охарактеризован как «обобщенное представление о том, что было сказано, упоминалось, имелось ввиду человеком, который либо не присутствует в речевой ситуации, либо присутствует там косвенно» [там же, с. 83]. Соответственно, передача чужой речи – те или иные способы обозначения, что было сказано, имелось ввиду, упоминалось тем, кто сейчас отсутствует, либо лишен права голоса, молчит, слушает и т. д.

Изучение способов передачи чужой речи в речевой деятельности соотечественников позволяет достичь сразу несколько целей, среди них:

- выделить те инструментальные средства передачи чужой речи, которые используются наиболее часто в речи говорящих;
- сформировать представление о том, какое отношение, восприятие «чужого» наиболее типично для современных носителей языка;

- измерить общую культуру речи, поскольку чем более конструктивными способами чужая речь передается, тем больше взаимного уважения между членами сообщества присутствует [9, с. 12].

Анализируя содержание современной языковой картины мира, которая оказывает воздействие на современных школьников, можно выделить те черты, которые в большей степени отличаются от языковой картины мира XX в. в России под воздействием явлений информатизации и глобализации мирового пространства:

- включение иностранных заимствованных слов, которые вносят изменение не только в звучание современной речи, но воздействуют и на метаязыковом уровне, подсознательно вынуждая говорящих оперировать теми концептами и явлениями, которые типичны не для русского общества, а для мирового общества вообще;

- снижение уровня культуры общения, когда наряду с нейтральными и разговорными словами современные школьники также активно используют сленг, нецензурную лексику, менее корректно отзываются о тех лицах, которые не имеют значительного авторитета в глазах аудитории, способны фамильярничать, избегать использования речевого этикета;

- перенасыщение общества информацией, которую крайне сложно проверить, что создает феномены манипулирования информацией, легковерие, инфантильность среди молодежной аудитории, тем самым, влияя на их способность отстаивать свое мнение, подбирать аргументы, выстраивать коммуникацию, не уводя спор в брань, использовать образность вместо эмоционального воздействия за счет негативно маркированных лексических единиц и т. д. [8, с. 68].

На основании полученных данных в отношении ключевых способов передачи чужой речи современных школьников возможно не только сформулировать фактическое состояние речевой культуры современной молодежной аудитории: это также способ найти такие средства развития культуры речи и оптимизации мышления обучающихся, который был напрямую связан с обнаружением и преодолением негативно-маркированных лексических единиц, концептов, способствовал бы повышению уровня толерантности в молодежном сообществе, препятствовал бы распространению подростковой и детской жестокости, преступности, а также закладывал бы основу для дальнейшего развития русского литературного языка с учетом современных тенденций развития.

Список литературы:

1. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика (синонимические средства языка). – М.: Наука, 1974. – 457 с.

2. Войшвилло Е.К. Понятие как форма мышления: логико-гносеологический анализ. – М.: МГУ, 1989. – 324 с.
3. Волков И.Ф. Теория литературы. Учебное пособие для студентов и преподавателей. – М.: Просвещение - Владос, 1995. – 256 с.
4. Выготский Л.С. Мышление и речь – М.: Психологос, 1974. – 324 с.
5. Зализняк А.А. Языковая картина мира // Кругосвет. – М.: Познание, 2002. – С. 34-37.
6. Крапивенский С.Э. Общий курс философии: Учебник. – Волгоград, Интергloss, 1998. – 211 с.
7. Нерознак В.П. От концепта к слову: к проблеме филологического концептуализма // Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков. – 2008. – С. 80-85.
8. Ноженко Е.В. Лингвокультурология как методология изучения стереотипов национального характера // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2003. – №1. – С. 67-70.
9. Серебrenников Б.А. К проблеме «язык и мышление» (всегда ли мышление вербально?) // Сравнительное Лингвистическое языкознание. – 1977. – № 1. – С. 9-17.

3.3. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОКРАШЕННАЯ ЛЕКСИКА ПО БОРЬБЕ С МЕЖДУНАРОДНЫМ ТЕРРОРИЗМОМ В МАТЕРИАЛАХ СМИ

Аль Баразанчи Мохаммед Ясин Мохаммед

*преподаватель русского языка,
Багдадский университет,
Ирак, г. Багдад*

EMOTIONALLY PAINTED VOCABULARY ON THE FIGHT AGAINST INTERNATIONAL TERRORISM IN MEDIA MATERIALS

Al Barazanchi Mohammed Yasin Mohammed

*Russian language teacher,
Baghdad University,
Iraq, Baghdad*

Аннотация. В статье рассмотрен язык средств массовой информации в качестве синтеза языковых средств всех других стилей языка. Утверждается, что газетно-публицистический язык активно использует иноязычные слова и элементы слов, пополняя словарный состав языка. Отмечено, что лексико-семантическая система языка является чувствительной к общественно-экономическим, политическим, культурным и научно-техническим изменениям. Акцентируется внимание на том, что одной из причин, влияющих на изменение в лексическом составе языка, являются средства массовой информации. Таким образом, язык СМИ характеризуется использованием разнообразной нейтральной лексики, которая в соединении с иными словами в нетипичных для нее комбинациях может приобретать дополнительные коннотации, стилистического и функционального окраса.

Abstract. The article considers the language of the mass media as a synthesis of the language means of all other styles of language. It is alleged that the newspaper and journalistic language actively uses foreign words

and elements of words, replenishing the vocabulary of the language. It is noted that the lexical-semantic system of language is sensitive to socio-economic, political, cultural and scientific-technical changes. Attention is focused on the fact that one of the reasons that affect the change in the lexical composition of the language are the mass media. Thus, the language of the media is characterized by the use of a variety of neutral vocabulary, which, in conjunction with other words in atypical combinations for it, can acquire additional connotations, stylistic and functional colors.

Ключевые слова: эмоционально-окрашенная лексика; словарный состав языка; нейтральная лексика; коннотации; стилистический окрас; функциональный окрас.

Keywords: emotionally-colored lexis; vocabulary; neutral lexis; connotations; stylistic color; functional color.

Постановка вопроса в общем виде. Словарный состав современного языка в первую очередь характеризуется разношерстностью своего содержания. Как известно, в процессе своего развития и формирования язык все более дифференцируется. Эта дифференциация, в частности, находит свое выражение в расслоении языкового словаря. Так, каждой группе слов присуща своя сфера употребления, в которой они используются в своем прямом значении, не приобретая эмоционально-экспрессивных оттенков. Однако, для создания более ярких образов, необычайных речевых оборотов, рамки, ограничивающие функционирование лексических единиц стираются, способствуя их проникновению в различные функциональные стили речи.

Публицистика является составляющей массовой коммуникации. Если брать во внимание назначение публицистического стиля – формирования гражданской мысли – его определяющей чертой является соединение экспрессии и стандарта, совершенная, четкая логичность изложения и яркий эмоционально-экспрессивный окрас.

Учитывая использование основных языковых средств, в публицистике используют общественно-политическую лексику, политические слоганы, точные наименования (событий, дат, участников, места) и одновременно – многозначную образную лексику, способную привлечь внимание читателя или слушателя и повлиять на него, художественные средства – тропы и фигуры. К тому же все лексемы, как правило, четко разделяются на позитивно-оценочные, поскольку публицистический стиль исконно выражает противостояние определенных сил.

Именно поэтому одной из причин, влияющих на изменение в лексическом составе языка, являются средства массовой информации.

Таким образом, язык СМИ характеризуется использованием разнообразной нейтральной лексики, которая в соединении с иными словами в нетипичных для нее комбинациях может приобретать дополнительные коннотации, стилистического и функционального окраса.

Анализ последних исследований и публикаций. Исследованиями упомянутого вопроса занимались следующие ученые: Г. Абакумова, А. Капелюшный, В. Карпова, Т. Катиш, Л. Масенко, Л. Мацько, Т. Молодед, Е. Панаева, О. Пономарев, В. Русановский, О. Сербенская, И. Ющук, М. Яцымирская и другие.

При этом экспрессивную лексику в качестве специфического явления литературного языка ученые исследовали с социолингвистического, лексикологического, стилистического подходов, а также как авторское средство писателя. Однако, она является малоисследованной с позиций применения оной в средствах массовой коммуникации.

Формулирование целей статьи (постановка задания). Целью статьи является рассмотрение различных мыслей по поводу бытования эмоционально-окрашенной лексики языка, употребляемой в СМИ. *Предметом* – специфика функционирования оной на фоне современного русского литературного языка.

Изложение основного материала. Поскольку именно публицистика способна оперативно осмыслить и дать необходимую оценку явлениям и темам, по-настоящему погрузится в проблемы реальности, действительно повлиять на формирование гражданской мысли, и, таким образом, принять участие в государственно-творческих процессах, то к языку средств массовой информации необходимо относиться особенно внимательно. Так, вызовы современности требуют от журналиста единого сплава мысли и слова, эмоциональности и научной глубины текста, чтобы средствами слова активно вмешиваться в жизнь, нарушать и помогать решению социально значимых проблем.

Закономерно в этом свете, что тексты СМИ отличаются эмоциональностью и экспрессивностью, образностью и выразительностью, которая создается благодаря использованию различных стилистических средств и экспрессивно-оценочной лексики, в результате чего возникают новые образы, изменяется семантика и дистрибуция слов, пополняется лексический запас языка новыми словами и заимствованиями [1].

Средства массовой информации являются одним из факторов, которые вносят изменения в речь, соответственно влияют и на развитие языка. Последнее обуславливает усиление выразительности публикаций журналистов в средствах массовой информации, в частности изучение возможностей экспрессивно-окрашенной лексики в них. При этом

упомянутая тенденция неразрывно связана с дифференциацией (стратификацией) лексики, под которой понимают расслоение, обусловленное разнообразным общением языкового сообщества.

Последнее лимитировано тем, что каждый язык указывает не только на региональные отличия, он также является однородным с социальной и функциональной точки и отличается наиболее разнообразными вариантами и разновидностями. Кроме того, соотносимо с языковой ситуацией выбираются соответствующие языковые средства, последнее обусловлено функционально-стилевым расслоением лексики языка.

Дифференциация лексики – понятие разностороннее, а потому рассматривается в разных аспектах: по форме появления языка, по сфере использования, по эмоциональному окрасу, по исторической перспективе, по происхождению и прочему. Отметим, что ученые подходят к решению этого вопроса по-разному: так, в самом общем понимании весь лексический запас языка делится на две группы (стилистически нейтральную и стилистически окрашенную лексику). Последнее позволяет предположить, что основу словарного состава языка образует стилистически нейтральная лексика, то есть слова, лишенные любого окраса, и в одинаковой степени используемые во всех функциональных стилях языка.

Средства массовой информации – важная составляющая нашего общества и нашей жизни, поскольку они представляются наиболее релевантными средствами передачи информации. Как правило, под этим понятием понимают технические средства, информирующие, просвещающие и развлекающие массовую публику: печатные СМИ (газеты, журналы); электронные СМИ (телевидение, радио и Интернет) [4].

На современном этапе развития общества масс-медиа занимают господствующую позицию в качестве сферы речевой деятельности. Эта сфера имеет собственную конструктивную специфику, проявляющуюся в отсутствии универсальных законов использования языка в массовом общении. Так, язык средств массовой информации характеризуется определенным стилем изложения оной – некими языковыми и внеязыковыми особенностями газетно-публицистического стиля – стиля общественной коммуникации общественной жизни. Последний реализуется как в письменной, так и в устной форме: одной из основных характеристик этого стиля является соединение двух тенденций – тенденции к экспрессивности и тенденции к стандарту, что обусловлено функциями, выполняемыми публицистикой.

Наиболее важными функциями упомянутого стиля представляется информативная функция, а также освещение новостей в сферах политики,

науки, спорта и общественной жизни. Информативная функция реализуется через большое количество языковых средств различных уровней системы языка. Тут рядом с элементами стандартного разговорного языка – соотносимо с содержанием сообщения – локализуются элементы делового языка, разных научных отраслевых языков, общественной и политической терминологии, специальная лексика с разнообразных отраслей науки и профессиональных кругов, а также большое количество имен собственных, как, к примеру, географические названия или названия институтов и организаций.

Иным заданием публицистики является доступным образом передавать, или, к примеру, популяризировать, информацию о достижениях науки, технических новинках, а также об общественных и экономических проблемах. Из-за разнообразия такой информации эти функции реализуются с помощью заимствований в разных подсистемах и отраслевых языках, также локализуются тут и выразительные средства, а также стилистически маркированные книжные элементы.

Основным признаком публицистического стиля, естественно, является его экспрессивность, в частности – экспрессивно-окрашенная лексика. Так, экспрессивность возникает, в первую очередь, благодаря оценочным высказываниям, которые выражаются в выборе лексики (к примеру, качественно-оценные выражения как прилагательные, метафоризация, фразеология, а также использование определенных синтаксических структур).

Стиль и лексика современного языка СМИ представляются многослойными. Таким образом упомянутый язык пользуется не только литературной терминологией, хотя она играет большую роль в таких сферах как экономика, право и медицина, а также очень часто используются элементы разговорного языка, более редко – просторечья.

В СМИ со стилистической точки зрения используется наиболее неоднородная лексика: так, лексика должна быть направлена на всеобщее понимание. Тут языковые возможности письменного разговорного языка связаны со специальной лексикой отдельных отраслей науки. В рекламных объявлениях используются стилистически разнообразные лексические единицы как, к примеру, неологизмы, иноязычные слова, выразительные средства, эмоциональная и экспрессивная лексика, для того, чтобы привлечь внимание читателей и поддержать их интерес [9].

Общеизвестно, что ядром лексического состава масс-медиа представляется общественно-политическая лексика. Изменение власти, идеологии, политического устройства в стране непременно приводит к появлению новых номинаций общественно-политического характера, постоянно проникающих в СМИ. Кроме того, в языке СМИ присутствует

лексика со всех иных функциональных стилей: научного, официально-делового, разговорного и стиля художественной литературы, что обусловлено разнообразием тем и жанров:

- социально-политическая лексика и фразеология;
- общественно-политические термины;
- различного рода неологизмы (семантические и лексические);
- модные слова;
- лозунги (особенно актуальными они представляются в заголовках, поскольку последние сразу бросаются в глаза, вызывая интерес у читателя);
- слова иноязычного происхождения и заимствования, англо-американизмы, наполняющие язык и в первую очередь появляющиеся в газетах;
- эмоционально-окрашенная лексика.

Касаемо синтаксической стороны языка СМИ, следует сосредоточить внимание на многочисленных языковых клише и шаблонах. Так, в газете часто используется инверсия, особенно в подзаголовках и заголовках, чтобы логически выдвинуть на передний план необходимые слова. Эллиптические предложения, особенно в подзаголовках и заголовках, также привлекают внимание читателя. Эмоционально-окрашенными в СМИ являются вопросительные и восклицательные предложения, особенно риторические вопросы. Опущение артиклей и вспомогательных глаголов можно объяснить экономией языковых средств, что также чрезвычайно важно для языка СМИ [3].

Как известно, слова, усиливающие логическое и эмоциональное содержание высказываний, выступают средством интенсивной выразительности языкового знака, субъективной выразительности речи, принадлежат, как правило, к разговорно-бытовому стилю. Так, через экспрессивность выразительных средств говорящий передает свое отношение к сообщению и адресату. Экспрессивно-маркированные единицы вносят в устоявшиеся стандарты и штампы рационального, логического элементы новизны, пробуждающие чувства, вызывающие те или иные эмоции.

Экспрессивный фонд русского языка необычайно богат и разнообразен, его элементы функционируют на разных уровнях языковой системы, представляя собой совокупность семантико-стилистических признаков языковых единиц, которые являются средствами субъективного выражения отношения говорящего к содержанию либо адресату речи.

Под экспрессивностью понимают усиление выразительности информации, созданной посредством особого подбора и комбинирования

языковых средств. Экспрессивность охватывает четыре составляющие: усиление, изобразительность, эмоциональность и образность. Под усилением мы понимаем увеличение степени интенсивности действия, под изобразительностью – характеризуемую и детализируемую функцию экспрессии. Источником изобразительности может быть наличие в семантической структуре слова значений, указывающих на то, как происходит действие, или сем, детализирующих оное. Эмоциональность, таким образом, отражает различные чувства, которые переживает человек.

Как семантико-стилистическая категория, экспрессивность связана с эмоциональностью, оценочностью, стилистическим окрасом, однако не отождествляется с оными понятиями. Эмоциональное в языке всегда является экспрессивным, однако не каждое экспрессивное явление принадлежит к эмоциональным. Последнее связано с тем, что в основе экспрессивности языковых единиц лежат социо-, психолингвистические и собственно языковые критерии оценивания выразительных средств [7].

То есть экспрессивно-окрашенная лексика свойственна всем уровням языковой структуры, поскольку она способствует деавтоматизации высказывания, акцентируя внимание на оттенках мысли, эмоциональных оценках сказанного. Фонетические, лексические, деривационные и грамматические единицы имеют неодинаковую способность обеспечения экспрессивности. Так, к экспрессивно-окрашенной лексике принадлежат разговорные и просторечные слова, вульгаризмы.

В научной литературе экспрессивность рассматривают в разных аспектах и соответственно квалифицируют как явление стилистическое, функциональное (речевое), прагматическое, синтаксическое либо семантическое. При этом изменение социального статуса языка, закономерно, непосредственно соотносится с постепенным расширением использования, что предполагает более четкую функционально-стилевую дифференциацию, которая проявляется на всех структурных уровнях. На уровне языка и речи активно функционирует и вычленяется объемный слой лексики, называемой «стилистически-окрашенной», поскольку слова, в него входящие, обязательно являются носителями «стилистического значения».

Таким образом, для того, чтобы убедить читателя, привлечь его на свою сторону, журналисты и редакторы, бывает, обогащают правила логических доказательств средствами художественной выразительности, прежде всего сатирическими. В этом поле контраргументация нередко соседствует с иронией, насмешкой, сарказмом.

Наиболее выразительными средствами создания публицистического текста, способного изменять эмоционально-психологическое состояние читателя, обогащать его знания, систему оценок и мыслей, является

метафоризированная лексика. Метафору в текстах масс-медиа можно рассматривать как наиболее короткий и нетривиальный путь к истине, поскольку она, выхватывая и синтезируя по ассоциациям определенные признаки, переводит мир предметов из устоявшейся таксономии на высшую ступень познания – в мир смыслов. Такие метафоры количественно и качественно более информативны, чем не метафоры, что чрезвычайно важно для журналистских текстов с учетом их предназначения: не только проинформировать читателя, но и соответственно эмоционально влияя на него, убедить [3].

Учитывая специфику текстов масс-медиа, авторы активно используют метонимию – троп, основу которого составляет замена одних названий другими на основе смежности их значений. Такое использование метонимии интересно тем, что в публицистическом тексте автор как бы выхватывает наиболее важное, ключевое слово, фокусируя на нем внимание читателя.

Неисчерпаемым источником эмоционального влияния на читателя является использование в текстах авторов СМИ образных эпитетов. Иногда это прилагательные с грамматической функцией определения: *слепая ненависть, страшное испытание, уязвимые прифронтовые страны, провальный путч* и прочие; качественно-определенные прилагательные с грамматической функцией приглагольного определения: *слепо верить, шуметь бурно, целиком господствовать над обществом*; причастия, по большей части причастия совершенного вида, имеющие негативную семантику: *потерянное имя, разрушенный рай, обезвредившаяся душа, расстрелянные иллюзии*.

Также нередко роль эпитетов могут исполнять целые предикативные конструкции: из-за своей ассоциативности, своеобразной недоговоренности такие конструкции придают тексту яркого эмоционально-экспрессивного окраса, по-особому влияя на читателя и заставляя его стать соучастником описываемых событий.

Поскольку текстам СМИ присуще ярко выраженное полемическое направление, то журналисты нередко используют сравнение – фигуры-тропы, в которых языковое изображение особы, предмета, явления или действия передают через наиболее характерные признаки, органично присущие для других. Соединение стилистически нейтральной лексики, терминов и элементов разговорного стиля усиливает эмоционально-экспрессивный окрас текста [10].

Важную роль, как было отмечено выше, в публицистических текстах СМИ играет заголовок, последнее связано с тем, что он формирует основную тему, в определенной мере объясняя отношение автора к тем или иным общественным явлениям жизни. Таким образом,

в точных, наполненных глубоким смыслом заголовках всегда чувствуется политическая злободневность, их предназначение – заинтриговать читателя, побудить его прочесть текст. Этой цели подчинены разнообразные приемы: использование трансформированных фразеологизмов (аллюзии на некие исторические, политические или же бытовые факты, закрепленные в текстовой культуре или в разговорной речи).

Выводы. Таким образом, можно сделать вывод, что язык средств массовой информации разнообразен, представляя собой синтез языковых средств всех других стилей языка. Тут используются такие лексико-фразеологические единицы и словосочетания, которые объединяют в себе функциональный и экспрессивно-оценочный окрас. Газетно-публицистический язык активно использует иноязычные слова и элементы слов, пополняя словарный состав языка.

Последнее еще раз подтверждает, что лексико-семантическая система языка является чувствительной к общественно-экономическим, политическим, культурным и научно-техническим изменениям. Именно поэтому наряду с расширением сферы функционирования языка происходят сдвиги коммуникативно-прагматичного характера, которые произвели активизацию и пополнения разнообразных экспрессивных средств.

Само же явление экспрессии, хотя и рассматриваемое как такое, которое потенциально заложено в системе языка, однако, преимущественно оно проявляется в языковой сфере. Объективное содержание слова, пребывая за границами языкового знака, имеет определенные свойства: он может быть нейтральным, позитивным или негативным с учетом общественной оценки.

Перспективой исследования является дальнейшей анализ экспрессивной лексики, дающий возможность расширить границы средств публицистического стиля в СМИ, репрезентовав яркую языковую палитру для того, чтобы филигранно передать проблемы современного общества. Это представляется необходимым, поскольку именно с помощью экспрессивно-выразительной лексики авторы журнальных публикаций реализуют скрытое, глубинное в слове, увеличивают выразительные возможности собственной речи.

Список литературы:

1. Артамонова Ю.Д. Герменевтический аспект языка СМИ / Ю.Д. Артамонова, В.Г. Кузнецов // Язык средств массовой информации: учебное пособие для вузов – М., 2008. – С. 99–117.

2. Бельчиков Ю. А. Взаимодействие функциональных разновидностей языка (контаминированные тексты) / Ю. А. Бельчиков // Культура русской речи и эффективность общения. – М., 1996. – С. 335–357.
3. Виноградов С.И. Язык газеты в аспекте культуры речи / С.И. Виноградов // Культура русской речи и эффективность общения. – М., 1996. – С. 281–317.
4. Винокур Т.Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц / Т.Г. Винокур. – М.: Наука, 1980. – 238 с.
5. Володина М.Н. Язык СМИ – основное средство воздействия на массовое сознание / М.Н. Володина // Язык средств массовой информации: учеб. пособие. – М.: Академический Проект; Альма Матер, 2008. – С. 6–24.
6. Григорьева О.Н. Публицистический стиль в системе функциональных разновидностей языка / О.Н. Григорьева // Язык средств массовой информации: учеб. пособие. – М., 2008. – С. 355–356.
7. Кубрякова Е.С. Вербальная деятельность СМИ как особый вид дискурсивной деятельности / Е.С. Кубрякова, Л.В. Цурикова // Язык средств массовой информации : учеб. пособие для вузов. – М., 2008. – С. 183–209.
8. Липгарт А.А. К проблеме языковедческого описания публицистического функционального стиля / А.А. Липгарт // Язык средств массовой информации: учеб. пособие. – М., 2008. – С. 349–354.
9. Сиротинина О.Б. О терминах «разговорная речь», «разговорность» и «разговорный тип речевой культуры» / О.Б. Сиротинина // Лики языка: к 45-летию научной деятельности Е. А. Земской. – М., 1998. – С. 348–353.
10. Шкондин М.В. Периодическая печать: системные основы типологии / М.В. Шкондин // Типология периодической печати: учеб. пособие для студентов вузов. – М., 2007. – С. 10–45.

ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ КОСВЕННОГО И СКРЫТОГО ПРИЗЫВОВ В ТЕКСТАХ ЭКСТРЕМИСТСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ

Баркар Елизавета Александровна

магистрант,

Северо-кавказский федеральный университет,

РФ, г. Ставрополь

DIFFERENTIATION OF INDIRECT AND HIDDEN APPEALS IN EXTREMIST TEXTS

Elizaveta Barkar

Student,

North Caucasian Federal University,

Russia, Stavropol

Аннотация. В статье рассматривается вопрос разграничения имплицитных типов призывов. Представлены критерии дифференциации, основанные на исследовании структурных особенностей данного речевого акта. Основные методы исследования: описательный, позволяющий реализовать первичный анализ, и сравнительный, предназначенный для сопоставления двух и более объектов, выделения в них общего и различного с целью классификации и типологии. Применение данных методов и принципов исследования позволило выявить релевантные признаки косвенного и скрытого призывов.

Abstract. The article considers the issue of distinguishing between implicit types of appeals. Differentiation criteria based on a study of the structural features of a given speech act are presented. The main research methods: descriptive, allowing you to implement the primary analysis, and comparative, designed to compare two or more objects, highlighting in them general and different for the purpose of classification and typology. The application of these research methods and principles allowed revealing relevant signs of indirect and hidden appeals.

Ключевые слова: косвенный призыв; скрытый призыв; речевой акт; схема призыв; программа действий.

Keywords: indirect call; hidden call; speech act; call scheme; program of action.

Исследование эксплицитной и имплицитной форм призывов представляет собой важную проблему в современной лингвистике. Изучение данного явления обусловлено экстралингвистическими факторами: расширение возможностей реализации речевого воздействия; наличие в уголовном кодексе РФ соответствующей статьи (ст. 280 УК РФ). Рассмотрение специфики имплицитных типов призывов представляется важным с точки зрения дальнейшей дифференциации данного речевого акта (далее РА) с другими способами коммуникативного воздействия, в частности, с возбуждением вражды и ненависти, регулируемым уже не уголовной, а административной статьей РФ (20.3.1. КоАП РФ).

Изучение призыва осуществляется в рамках лингвистической прагматики, развивающейся с середины XX века. Дж. Сёрль, один из основателей теории речевых актов, относит призыв к классу директивов (императивов), иллюкутивная направленность (коммуникативная цель) которых состоит в том, что «они [директивы] представляют собой попытки (в различной степени, а поэтому точнее было бы сказать, что они суть конкретные значения параметра, определяемые действием «пытаться») со стороны говорящего добиться того, чтобы слушающий нечто совершил» [1, с. 182].

Обобщенно, идею призыва можно выразить формулой, предложенной А. Вежбицкой: «Я хочу, чтобы ты сделал Р» [3, с. 252]. Однако данный РА имеет определенную структуру, строится по определенной схеме:

- «А) Хочу, чтобы было Х
 - Б) Знаю, что Х не может произойти само
 - В) Знаю, что если делать У, то, возможно, что будет Х
 - Г) Знаю, что ты знаешь, что делать, чтобы было Х
 - Д) Знаю, что если буду говорить тебе, что необходимо, чтобы было Х, возможно, что ты будешь делать так, чтобы было Х
 - Е) Говорю тебе: необходимо, чтобы было Х
 - Ж) Говорю это тебе для того, чтобы ты делал так, чтобы было Х»
- [2, с.140-141].

Важной чертой призыва также является наличие программы действий.

Прямой призыв представляет собой открытую форму побуждения к определенным действиям. Отличается от имплицитного (косвенного и скрытого) варианта реализации наличием в высказывании вербального императива: глаголов в форме повелительного наклонения (*рушайте, убивайте* и т. д.); его семантических эквивалентов (например, формы инфинитива в составе восклицательных высказываний (*Поднялись! Вышли! Выкинуть! Уничтожить!...*) и др.

Косвенный призыв – «форма открытого побуждения без использования форм глагола с побудительным значением» [6]. В нем императив вербально не выражен, а заменяется на формы с семантикой долженствования, возможности и т. д.

Замена императива на какую-либо другую форму в косвенном призыве в различных языках может реализовываться регулярно, то есть иметь конвенциональный характер (это позволяет выделять формальные признаки косвенного призыва). Например: *«Отчего вам не сражаться на пути Аллаха? И ради слабых мужчин, женщин и детей»*. В данном случае грамматическим показателем призыва является риторический вопрос.

«Содержащим **скрытый призыв** считается текст, не реализующий схему прямого призыва, но содержащий персуазивные высказывания, направленные на изменение алгоритма поведения адресата» [5, с. 29].

В данном варианте говорящий, имея целью скрыть истинные намерения, выстраивает высказывание, прибегая к стратегии вуалирования: фоновая информация оказывается ведущей, и воспринимающий субъект, изначально мотивированный к восприятию преподносимого, подготовленный эмоционально, некритически воспринимает и сам призыв.

М.А. Осадчий, Д.В. Мороров, определяя специфику косвенного призыва, говорят о том, что в нем реализуется та же схема, что и в прямом, различие состоит в способе выражения побуждения: императив заменяется на различные формы. В скрытом варианте, как уже было отмечено, не реализуется схема прямого призыва. Э.П. Лаврик отмечает, что в нем могут отсутствовать вербализованные компоненты РА призыва. Таким образом, одним из способов дифференциации косвенного и скрытого призывов может стать возможность реализации схемы данного РА.

Рассмотрим особенности косвенного и скрытого призывов с точки зрения реализации схемы данного РА (разбор на основе компонентов, выделенных исследователем К.И. Бриневым [2, с. 140-141]).

Косвенный призыв: *«Остается только признать вообще евреев безусловно вредным элементом, чего они вполне заслуживают, закрыть прием в учебные заведения для всего еврейского учащегося поколения и объявить всякие привилегии их: ремесленные, купеческие и по образованию – недействительными и начать неуклонное, систематическое вытеснение их из коренной России в черту оседлости»*. В данном высказывании представлены все элементы схемы.

А) Хочу, чтобы было X. В высказывании говорящий выражает желание признания *«евреев безусловно вредным элементом»*, реализации различных ограничений: запретов на профессиональную деятельность

и обучение в учебных заведениях («закреть прием в учебные заведения... объявить всякие привилегии их... – недействительными»), а также «вытеснения их [евреев] из коренной России в черту оседлости». Будущие действия (желаемые) выражены составными глагольными сказуемыми, с общей вспомогательной частью, имеющей модальное значение (желательности, необходимости, возможности): «*остается... признать*», «*закреть*», «*объявить*», «*начать*».

Б) Знаю, что X не может произойти само. Об этом свидетельствует собственно наличие высказывания, в котором имеется выражение говорящим желания осуществления различных ограничений по отношению к определенной национальности. Более того, высказывание имеет публичный характер (опубликовано в книге), данный факт также подтверждает то, что требуемые действия не могут произойти «сами» – без соответствующего выражения необходимости их реализации.

В, Г) Знаю, что если делать У, то, возможно, что будет X; знаю, что ты знаешь, что делать, чтобы было X. В высказывании компоненты У и X являются взаимодополняющими, где У – описание конкретных действий («*закреть прием...*», «*объявить всякие привилегии недействительными*», «*начать вытеснение...*»), X – общее выражение желания ограничения («*признать... вредным элементом*»), включающие У.

Д) Знаю, что если буду говорить тебе, что необходимо, чтобы было X, возможно, что ты будешь делать так, чтобы было X. Об этом свидетельствует публичный характер высказывания.

Е, Ж) Говорю тебе: необходимо, чтобы было X; говорю это тебе для того, чтобы ты делал так, чтобы было X. В высказывании желание говорящего **эксплицировано**. Таким образом, речевое произведение представляет собой призыв, формальными показателями которого являются глагольные сказуемые с модальным значением (желания, необходимости, возможности): «*признать... вредным элементом*», «*закреть прием*», «*объявить... привилегии... недействительными*», «*начать... вытеснение*».

Скрытый призыв: «...они убивают только своих врагов, просто так они никого не трогают тем более мусульман. И они полностью придерживаются Корана, там сказано что жизнь и имущество кафилов является дозволенным».

А) Хочу, чтобы было X. В данном случае истинное желание говорящего выражено непрямым способом, через ряд тактик и приемов:

- апелляция к авторитетному источнику в системе оправдания насильственных действий: «они полностью придерживаются **Корана**,

там сказано что жизнь и имущество кафиров является **дозволенным**» (в более широком контексте «они» – представители запрещенного *Исламского государства). Так, говорящий акцентирует внимание реципиента на «дозволенности» «жизни и имущества» «кафиров», то есть на возможности осуществления насильственных действий по отношению к несогласным (**Кяфир** – неверный, неблагодарный, скрывающий, не признающий истины, не верующий в существование или единство Аллаха [1, с. 146]). Апелляция к соответствующему источнику свидетельствует не только о допустимости подобных действий, но и о необходимости их осуществления для всех, кто его придерживается. В данном случае – это «мусульмане» («*просто так они никого не трогают тем более мусульман*»). (**Коран** -а; м. [араб. Koran – ot qu'ān – чтение, декламация] Священная книга мусульман. [4, с. 290]). Наличие негативной оценки объекта («кафиры») также свидетельствует о необходимости осуществления насильственных действий.

- оправдание осуществления необходимой действий: «они **убивают только своих врагов, просто так они никого не трогают тем более мусульман**». Общий посыл высказывания – оправдание убийства («**убивают только своих врагов**»). Так, говорящий расшифровывает слова о «дозволенности» «жизни и имущества» «кафиров». В данном случае «расшифровка» представлена непосредственно перед высказыванием.

Как видно из анализа, компонент X выражен опосредованно, с помощью апелляции к авторитетному источнику, оправдания действий, а также введению негативной оценки объекта, на которого должно быть направлено действие.

Б) Знаю, что X не может произойти само. Об этом свидетельствует наличие высказывания, в котором в скрытой форме передается желание говорящего: необходимость осуществления насильственных и враждебных действий по отношению к определенной конфессиональной группе. Также публичный характер подтверждает то, что требуемые действия не могут произойти «сами» – без соответствующего выражения необходимости их реализации.

В) Знаю, что если делать У, то, возможно, что будет X. В призыве У и X выражены непрямым способом, вследствие этого совпадают. Так, У и X представляют собой общее выражение желания говорящего (см. п. А, Б).

Г) Знаю, что ты знаешь, что делать, чтобы было X. Данный компонент выражен наиболее ярко, поскольку истинное желание адресанта выражено непрямым способом; говорящий рассчитывает на то, что сообщение будет успешно воспринято адресатом.

Д) Знаю, что если буду говорить тебе, что необходимо, чтобы было X, возможно, что ты будешь делать так, чтобы было X. Об этом свидетельствует публичный характер высказывания.

Е) Говорю тебе: необходимо, чтобы было X. В данном случае желание говорящего передается непрямым способом, через систему доказательств (см. п. А, Б), вследствие этого, можно говорить о том, что данный компонент, в отличие от косвенного призыва, не имеет эксплицитной формы выражения, формальных показателей.

Ж) Говорю это тебе для того, чтобы ты делал так, чтобы было X. Данный компонент выражен наиболее ярко вследствие непрямого способа выражения.

Исходя из представленного анализа, с точки зрения структуры в скрытом призыве компонент «А) Хочу, чтобы было X», то есть желание говорящего, выражается непрямым способом, посредством различных тактик, приемов, систему доказательств. Компонент «Е) Говорю тебе: необходимо, чтобы было X» *не имеет формальных показателей*, позволяющих однозначно квалифицировать РА призыва. Последнее отличает скрытый призыв от прямого и косвенного.

* Решением Верховного Суда РФ от 29 декабря 2014 г. № АКПИ 14-1424С (http://www.supcourt.ru/stor_pdf.php?id=1223842) международные организации «Исламское государство» (другие названия: «Исламское Государство Ирака и Сирии»), «Исламское Государство Ирака и Леванта», «Исламское Государство Ирака и Шама») и Джебхат ан-Нусра (Фронт победы) (другие названия: «Джабха аль-Нусра ли-Ахль аш-Шам») (Фронт поддержки Великой Сирии) признаны террористическими. Их деятельность запрещена на территории Российской Федерации.

Таким образом, *в косвенном призыве* наблюдается *полная реализация схемы данного РА*. В нем побуждение выражается при помощи замены императива на различные формы с семантикой необходимости, желательности и т. д. Программа действий, к которым побуждает автор, эксплицируется при помощи этих форм. Различные тактики и приемы сопутствуют осуществлению необходимого воздействия, но не организуют «картину» действия.

В скрытом призыве основообразующая формула «Хочу, чтобы было X» не эксплицируется, программа действий формируется за счет различных тактик, приемов, а также отсутствует компонент «Е) Говорю тебе: необходимо, чтобы было X», вследствие чего невозможно выявление формальных показателей, однозначно квалифицирующих данный РА как призыв.

Список литературы:

1. Али-заде А. Исламский энциклопедический словарь [Текст] / А. Али-заде. – Ансар, 2007. – 400 с.
2. Бринев К.И. Теоретическая лингвистика и судебная лингвистическая экспертиза: монография / К.И. Бринев; под редакцией Н.Д. Голева. – Барнаул: АлтГПА, 2009. – 252 с.
3. Вежбицкая А. Речевые акты / А. Вежбицкая // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1985. – Вып. XVI. – С. 251-275.
4. Кузнецов С.А. Современный толковый словарь русского языка [Текст] / С.А. Кузнецов; гл. ред. С.А. Кузнецов. – М.: Ридерз Дайджест, 2004. – 960 с.
5. Мороров Д.В. Вербальные средства манипуляции в русскоязычном экстремистском тексте (на материале Рунета) / Д.В. Мороров. – Дисс. канд. филол. наук, Нижний Новгород, 2016. – 245 с.
6. Осадчий М.А. Использование лингвистических познаний в расследовании преступлений, предусмотренных статьей 282 Уголовного кодекса РФ // Право и безопасность. – Номер – 3-4 (24-25), Декабрь, 2007. – (Электронный ресурс). – Режим доступа: http://dpr.ru/pravo/pravo_21_17.htm. (Дата обращения: 10.12.19).
7. Сёрль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов / Дж. Р. Сёрль // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1986. – Вып. 17. – С. 170-194.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

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

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

№ 10 (31)
Декабрь 2019 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 19.12.19. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 8. 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