



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№5(48)

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

МОСКВА, 2021



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 5 (48)
Май 2021 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2021

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

НЗ4

Председатель редколлегии:

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

Редакционная коллегия:

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

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

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

НЗ4 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:

сб. ст. по материалам XLVIII междунар. науч.-практ. конф. – № 5 (48). – М.: Изд. «МЦНО», 2021. – 104 с.

ISSN 2542-1271

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

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2021

Оглавление

Раздел 1. Искусствоведение	5
1.1. Изобразительное и декоративноприкладное искусство и архитектура	5
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОРМАЛЬНЫХ МЕТОДОВ АНАЛИЗА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ЦИФРОВОЙ ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ Васильев Алексей Владиславович Горелов Михаил Вячеславович	5
ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ БОГЕМСКОГО ХРУСТАЛЯ. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ Горелов Михаил Вячеславович	28
1.2. Музыкальное искусство	42
РАЗВИТИЕ ОПЕРНОГО ЖАНРА В КИТАЕ В XX ВЕКЕ Ван Сюань	42
ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ФЛОРЕНТИЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ: ИСТОКИ ОПЕРНОЙ ПОРТРЕТНОСТИ Сидорова Марина Альбертовна	46
Раздел 2. Культурология	54
2.1. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов	54
СОВРЕМЕННАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ САДОВЫХ СКУЛЬПТУР ВО ДВОРЕ СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА. СФИНКСЫ Несветайло Татьяна Николаевна	54
2.2. Теория и история культуры	59
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕОЛОГИИ КАК ИНСТРУМЕНТА УКРЕПЛЕНИЯ ГОСУДАРСТВА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ Крылова Маргарита Александровна	59

Раздел 3. Литературоведение	63
3.1. Русская литература	63
МУЖЕСТВО ЖИТЬ И ПРЕОДОЛЕНИЕ СМЕРТИ В РОМАНЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА «БРИСБЕН» Степанова Алла Сергеевна	63
Раздел 4. Языкознание	71
4.1. Русский язык	71
ИНТЕРАКТИВНЫЕ МЕТОДЫ КАК КОМПОНЕНТ В СИСТЕМЕ СРЕДСТВ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ НА БАЗОВОМ УРОВНЕ ВЛАДЕНИЯ РУССКИМ ЯЗЫКОМ КАК ИНОСТРАННЫМ Терехова Екатерина Игоревна	71
ТИПОЛОГИЯ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ С КОМПОНЕНТОМ «БИБЛЕИЗМ» В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ Федорова Марина Сергеевна	80
4.2. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	86
ПОНЯТИЕ ФИЛЬМОНИМОВ И ИХ АДАПТАЦИЯ Алибулатова Айша Магомед-Алиевна	86
4.3. Теория языка	90
ПОЛИТИЧЕСКОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ КАК ЭФФЕКТИВНОЕ СРЕДСТВО ПРИ СОЗДАНИИ ИМИДЖА ПОЛИТИКА Аджиева Забия Гамзатовна	90
СИНТАКСИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ ЯЗЫКОВОГО МАНИПУЛИРОВАНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ А.Н. ОСТРОВСКОГО «БЕСПРИДАННИЦА») Аникушина Анастасия Сергеевна	94
RUSLISH КАК ФЕНОМЕН ЯЗЫКОВОЙ СИТУАЦИИ В РОССИИ XXI ВЕКА Решетова Инна Сергеевна	98

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОРМАЛЬНЫХ МЕТОДОВ АНАЛИЗА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ЦИФРОВОЙ ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ

Васильев Алексей Владиславович

преподаватель,

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

Горелов Михаил Вячеславович

канд. искусствоведения, доцент,

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

FORMAL FINE ARTS ANALYSIS METHODS FOR DIGITAL PAINTING AND GRAPHICS

Alexey Vasiliev

Teacher,

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

Michael Gorelov

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

Аннотация. В статье рассматривается возможность использования формальных методов анализа изобразительного цифрового искусства. Проводится анализ цифровой живописи и графики как части постмодернистской культуры, имеющего прямую взаимосвязь с культурно-историческим наследием изобразительного искусства. Проводится систематизация формальных признаков и их корреляция между эпохами в зависимости от поставленных задач.

Abstract. The article discusses the possibility of using formal methods for the analysis of fine digital art. The analysis of digital painting and graphics as part of the postmodern culture, which has a direct relationship with the cultural and historical heritage of fine arts. The systematization of formal features and their correlation between styles is carried out, depending on the tasks set.

Ключевые слова: формально-стилистический анализ; Генрих Вёльфлин; цифровое искусство; постмодернизм; плоскость; глубина; концепт арт; видеоигры.

Keywords: formal and stylistic analysis; Heinrich Wölflin; digital art; postmodernism; plane; depth; concept art; video games.

Сегодня Цифровая среда расценивается лишь как инструмент и оболочка, посредством которой формируется новый изобразительный социум. И как все новое, этот социум заново открывает для себя то, что уже было упорядочено за многие столетия развития истории искусства. Но язык этого социума другой, новый, не существовавший в рамках привычного изобразительного искусства, а значит, хоть идея и замысел остались неизменны, но семантика цифровой изобразительной среды и, как следствие, логика совершенно отличны в своем выразительном языке.

Несмотря на своё широкое распространение в последние два десятилетия цифровое изобразительное искусство, как никогда нуждается в анализе и структуризации, став неотъемлемой частью нашего мира.

Повседневность CG (computergraphic) объектов в нашей жизни сегодня является привычной необходимостью и неотъемлемой визуальной привычкой каждого отдельного человека: будь-то поход в кино на анимационную ленту или привычный, казалось бы, классический во

всех отношениях фильм, покупка игры ребенку или оплата подписки на облачные сервисы, заказ комиксов онлайн или же взятое в библиотеке свежее переиздание любой классики в удобном твердом переплете. Все эти и многие другие атрибуты нашей повседневной жизни так или иначе создаются и проектируются при помощи современных технологий цифровыми художниками.

Больше, чем когда-либо профессия классического художника с момента передислокации в цифровое пространство стала опять похожа в первую очередь на ремесло. Но абсолютно ничего оскорбительного или принижающего профессиональные достоинства современных художников в этом определении не заложено. Наоборот, сегодня изобразительное искусство переживает свой новый Ренессанс. И уже не Древнюю Грецию возрождает сегодня современное арт сообщество, сегодня вспоминают таких, казалось бы, с точки зрения истории и культуры, сравнительно молодых нам современников недавних эпох как Цорна, Саржента, Бургро, Брюллова, Репина, Сурикова, Альма-Тадема, Муху и многих других [5]. Молодые художники с необычайным воодушевлением восхищаются великими мастерами, которые в свою эпоху поразились мастерству своих кумиров эпохи Ренессанса, а те в свою очередь черпали вдохновение из античных образцов, вызвавшими настоящую революцию в Италии, а после и во всей Европе. Подобные чувства вызывают, конечно, не у всего контингента студентов, обучающихся изящным искусствам в академиях и университетах по всему миру. Это касается скорее тех, кто стихийно, по воле случая и внутреннего желания вперемежку с талантом оказывается в контексте современных реалий цифрового изобразительного искусства.

Стоит сделать ремарку и отметить, что, говоря о профессии художника, имеется ввиду именно профессия в рамках рыночного трудоустройства и востребованности обществом специалиста такого класса, который бы удовлетворил как потребности клиента, так и соответствовал финансовым возможностям оного.

Каждая временная эпоха и страна, а порой и определенный регион, создавали свои требования и условия для развития художественного стиля. Стоит отметить, что речь идет о модели культурно-исторического метода анализа, как, например, ее видел Ипполит Тэн в своем труде «Философия искусства» [7]. Важен метод индукции, когда от общих факторов, описывающих эпоху и культуру определенной страны, постепенно выкристаллизовывается картина мира до одного единственного художника. Нет сомнений, что данный метод анализа действенен и абсолютно легитимен применительно к прошедшим эпохам, где четко прослеживается как социокультурная, так и экономически целостная

картина мира. В качестве примера, столь подходяще демонстрирующего заданную модель анализа культурно-исторического периода, стоит вспомнить эпоху монументальной пропаганды, проводимую в Советском Союзе в 20-ые годы XX столетия по указу приказу В.И. Ленина. Заказчиком выступала власть, которой требовалось в кратчайшие сроки уже на социокультурном уровне одержать победу над старым строем, а это значило не только лишь разрушить, но и создать взамен новые памятники культуры. Притом задачи ставились глобально, а эффект от проделанной работы должен был быть практически моментальным. Тем самым в новой стране, столь жаждущей глотка свежего воздуха, родилась поистине великая в значении мирового феномена школа монументальной скульптуры, а после и живописи. Никто и по сей день не смог даже на сотую долю приблизиться к достижениям в скульптуре к той уже ушедшей эпохе. Плеяда таких великих скульпторов как Мухина, Шервуд, Шадр, Коненков, Манизер, Томский, а после Вучетич и многие другие создали не просто произведения пластики, они сумели создать целую эпоху, при этом сохранив каждый свой стиль, но и вплавив его в общий котел монументальной скульптуры СССР [8].

Такой исторический пример важен в контексте рассуждения, в первую очередь, в качестве предмета сравнительного анализа, объектом же является та закономерность, с которой были отброшены все скрывающие законы классической скульптуры, сформированные еще в эпоху Ренессанса. Предтечей таких изменений можно смело назвать авангард 10-ых годов XX века на рубеже революций и развитие пластики в Европе во главе с Роденом, Майодем и Бурделем. Но это будет не совсем искренним сравнением в связи с тем, что в отличие от поисков совершенно новых форм, присущих их коллегам с запада, скульпторы в СССР не отрицали всех заслуг и достижений классической скульптуры. Скорее наоборот, они возвели античное внимание на человеке как на мере всех вещей до абсолютно циклопических высот. Поставленная задача о прославлении рабочего класса и его подвига диктовала свои условия: язык скульптуры не мог быть слишком новаторским и авангардным, дабы быть понятным широким массам населения, при этом он должен был быть лишен всех тех лишних слащавых эпитетов, что наслоились на нем как слои тины на раковине причудливой формы. Имея в своем распоряжении весь опыт, накопленный поколениями художников, скульпторы эпохи монументальной пропаганды проделали титаническую работу по созданию единого мощного монументального сплава в истории мировой скульптуры, отголоски которого до сих пор слышны в современной изобразительной культуре.

Но, несмотря на культурно-исторический контекст примера, в рамках анализа и систематизации цифрового искусства использование данного метода слишком неточно. Связано это с тем, что в современном мультикультурном постинформационном обществе практически невозможно в рамках реально изменяющихся событий выстроить единую систему анализа художественных произведений, выполненных в цифровом пространстве. При этом законы рынка в последние 30-35 лет, а именно столько существует CG, диктуют свои весьма точные и обоснованные задачи. Само же цифровое произведение искусства не несет за собой фактической материальности и как следствие не подпадает под категорию изобразительного искусства в привычном для нас понимании. Как итог Digital art является наследником классической эпохи изобразительного искусства, когда художники работали в основной своей массе ремесленниками, выполняющими заказы граждан и управляющей власти. При этом цифровое искусство в меньшей степени является предметом роскоши в классическом понимании искусства. В своем развитии оно обнаруживает черты прикладной дисциплины, требующейся для производства, не только материальных, но виртуальных ценностей в рамках капиталистической системы рыночных отношений.

Одним из первичных инструментов анализа, применимым к цифровой изобразительной среде является формально-стилистический метод, основоположником которого выступает Генрих Вёльфлин. Основные положения и особенности этого метода изложены в его книге «Основные понятия истории искусств», где автор абстрагируется от семантических признаков рассматриваемых произведений искусства и проводит систематизацию исключительно по формальным особенностям [6]. Одним из спорных моментов в системе формально-стилистического метода являются категории плоскости и глубины. В контексте современного мультикультурного подхода к компиляции нового произведения изобразительного искусства, плоскость и глубина, как и другие категории формального анализа становятся не последовательными величинами, но параллельно развивающимися категориями, обусловленными специфическими задачами и новыми технологиями в рамках ЦИИ – цифрового изобразительного искусства.

В рамках статьи рассматривается лишь одна категория формального анализа, а именно понятие *плоскости* и *глубины* в цифровом искусстве. Прежде чем переходить к систематизации современных произведений цифрового искусства в рамках этих категорий следует кратко охарактеризовать основные отличия плоскости от глубины. У Вёльфлина, например, эти категории относятся к закономерному процессу развития истории искусства, а именно «Плоскость» к эпохе Ренессанса, как

определение логического членения картинной плоскости на планы, не связанные между собой, а зачастую и всей картины работающей единым первым планом, и «Глубину», к эпохе Барокко, где сама задача ставилась в развитии пространства и взаимодействии всех планов не только в живописи, но и в пластике, архитектуре. Одним из главных преимуществ формального метода анализа можно назвать определенную отрешенность от эпохи при разборе конкретного произведения. Для использования данных категорий плоскости и глубины в контексте современного цифрового искусства, стоит провести параллели не с историческим поэтапным развитием, но с теми эпохами и этапами развития истории искусства, которые намеренно исключали одно и возводили в абсолют другое для решения конкретных художественных задач.

Как можно заметить, цикличность в истории искусства является неотъемлемым элементом хода развития событий, и каждый новый виток – это отражение предыдущего, иногда блеклое и невзрачное, а иногда вспыхивающее с новой силой. Именно поиск параллелей и точек соприкосновения между цифровой и классической живописью (графикой) на примере формального использования плоскости и глубины для решения поставленных художником задач является основной целью статьи.

Так что же такое плоскость и глубина, как можно трактовать эти понятия и оперировать ими в контексте художественного анализа? Для разбора остановимся на живописи, как самом разноплановом виде изобразительного искусства применимо к данной категории. А все потому, что в живописи, как и во всем цифровом искусстве зритель ведет диалог с плоскостью, и как бы не был искусен мастер, как бы не было технологично устройство вывода информации, но произведение всегда останется в плоскости. Это главная особенность, объединяющая классическую живопись и цифровое изобразительное искусство на сегодняшний день. Но что есть живопись и рисунок как не иллюзия пространства на плоскости. Сама задача изобразительного искусства воссоздать некий образ, который, как и любое понятие, обладает своими характеристиками, в частности плоскости и глубины. То есть физически любое аналоговое или цифровое изображение в рамках современного прогресса выводится на плоскость, но с точки зрения формально-стилистического метода анализа оно может являться как плоскостным, так и глубинным. В качестве примера работы с плоскостью стоит рассмотреть картины таких художников XIX и XX века как Поль Гоген, Пабло Пикассо, Поль Сезанн и Анри Руссо (рис. 1-4).

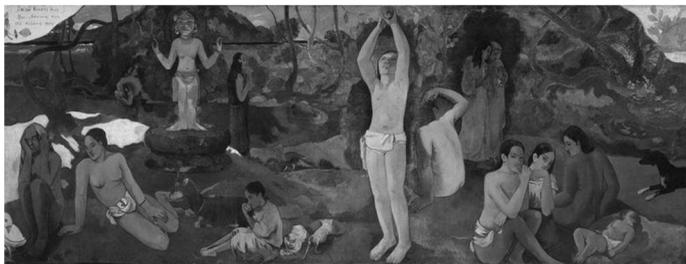
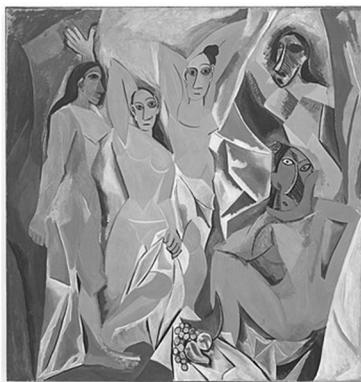


Рисунок 1 Поль Гоген «Откуда мы пришли? Кто мы?
Куда мы идём?» 1897 г.



1907 г.

Рисунок 2. Пабло Пикассо
«Авиньонские девицы»



1898-1906 г.

Рисунок 3. Поль Сезанн «Гора
Святой Виктор»



Рисунок 4. Анри Руссо «Голодный лев бросается на антилопу» 1905 г.

Во всех четырех примерах доминирует декоративное начало. Безусловно, главной задачей авторов было не слепое следование натуре, и даже не работа с натурным цветом, как у их предшественников импрессионистов, но передача своего собственного идейного замысла, в основе которого лежала основная и главная идея живописи как инструмента выражения собственных идей и донесения их до зрителя самыми радикальными способами и формами. Образы в картинах этих художников умышленно уплощены, для достижения максимальной концентрации внимания зрителя на всем целом полотне картины. Да, неоспорим тот факт, что художники XIX века прекрасно знали историю изобразительного искусства, достижения эпохи Возрождения и Барокко, и в их картинах прослеживаются следы той богатой реалистической школы живописи, что на стыке столетий стала ослабевать в угоду поиску новых средств самовыражения в изобразительном искусстве. Но так ли нужна вся та богатая объемно-пространственная школа для работы автора с полотном, если главной его задачей является сохранение своей мысли, своего суждения в картине. При таких задачах глубина будет лишь сбивать с толку, путать зрителя и вводить его в композиционный диссонанс. При всех богатых возможностях создания глубины художники намеренно отказались от этих инструментов для возведения в абсолюте приемов декоративной плоскости, где изображаемое в какой-то момент перестает различаться как даже линейная композиция и воспринимается зрителем как абстрактно-орнаментальный узор [5].

Рассматривая эти примеры в совокупности целого, можно сделать вывод, что плоскость используется намеренно. Да, она не лишена определенных приемов глубины, как, например, у Гогена, где декоративно решенные силуэты таитянок все же выстроены с учетом линейной и воздушной перспективы. Но при этом картина все равно остается плоскостной. Исходя из этого, можно сформулировать тезис о том, что Плоскость как категория стала использоваться художниками сознательно, при этом, осознано был сделан выбор в угоду упрощения и еще большей стилизации, чем это было в ходе естественного развития изобразительного искусства.

Но стоит отметить несмотря на то, что развитие искусства шло от плоскости к глубине, и живопись, как единое направление так или иначе видоизменялась, подчиняясь единому ходу истории, не все направления в изобразительном искусстве укладываются в эту парадигму событий. Конечно, при формально-стилистическом анализе и не требуется проследить историческое единство формирования стилей. Что важнее, требуется обратить внимание на определенную ветвь развития изобразительного искусства, чтобы культивировать выше сформулированный

тезис в рабочую концепцию, применимую к современному цифровому изобразительному искусству.

В ходе развития Западно-Европейской изобразительной школы новые приемы и знания органично вплавились во все ветви искусства, тем не менее, постепенно растворяясь в салонном академизме, что впоследствии привело к ответной реакции в виде намеренного отказа от глубины, как от атрибута, сопутствующего излишеству и застою в живописи рубежа XIX-XX столетий. На Востоке Европы, а именно в Древней Руси, а позже и в Российской Империи история развития изобразительного искусства разительно отличалась. В 988 произошло крещение Руси, с того момента Христианство стало официальной религией. Позже во время Великой Схизмы в 1054 году Русь осталась под покровительством Православной Византийской церкви и византийского патриарха. Все это в огромной степени повлияло на становление русской избирательной школы и иконописи, в частности [3].

Именно об иконописных традициях и пойдет вкратце речь, точнее, как развивалась иконописная школа на Руси, и какие главные выразительные средства она использовала. Не будем выходить за рамки формально-стилистического метода анализа и оставим иконографические и культурно-исторические особенности нетронутыми. Предтечей всех ключевых особенностей русской школы иконописи можно смело назвать Византийскую мозаику, а точнее особенности техники ее исполнения. Ведь в отличие от техники фрески, которая закрепилась в Католической церкви на западе в Европе, техника мозаики подразумевала работу с набором тессер, что накладывало определенные декоративные и пластические ограничения. Ранние мозаики обладали более проработанной светотеновой моделировкой и подпадали под общее влияние развития изобразительного искусства на территории Италии – мозаики Мавзолея Галлы Плацидии в городе Равенна, датирующиеся V веком (рис. 5), но даже при таком тщательном разборе структура членения изображения задает плоскость прочтения всей мозаики. При дальнейшем развитии техники византийской мозаики плоскость заработала еще более декоративно, тессеры стали изготавливать из смальты – цветного стекла, а подложку мозаики покрывать сусальным золотом. Тем самым создавалось внутреннее свечение, подчеркивающее глубину другого порядка, нежели чем пресловутая композиционная глубина (рис. 6). В этот временной период было положено начало отказа от объемно-пространственного фона в мозаиках, фресках и иконах, а к XI веку сложился новый крестово-купольный тип храма и окончательная типология изобразительного искусства в византийской православной церкви [3].



**Рисунок 5. Мозаики Мавзолея
Галлы Плацидии**



**Рисунок 6 Фрески Собора
Святой Софии**

Христос Добрый пастырь Vв. в Константинополе VI в.

Православная монументальная и иконописная школы постепенно отказываются от фона, как от объемно-пространственной части композиции, оставляя ему лишь редкую повествовательную функцию в качестве сопровождения к основным событиям, разворачивающимся на первом и единственном плане. Особенности Византийской школы с легкостью ассимилируются на Руси, формируя русскую школу монументальной живописи и, в особенности, иконописи. Плоскостность образов несколько не мешает вести развернутое и последовательное повествование в иконах и фресках. Особо интересно же в этом плане Новгородское изобразительное искусство XIII-XV веков. Так назначение иконы дополняется новыми качествами, в первую очередь нацеленными на повествовательность, а традиции, перенятые у византийских мастеров, накладывают свой плоскостной стиль. В результате с конца XIII века на Руси появляются два новых типа иконы: Житийный и Бытийный. Житийные иконы повествовали о житии Святых, а бытийные в свою очередь о событиях из жизни простых людей. Главной же особенностью было членение на регистры-клеймы, в которых в свою очередь располагались отрывки истории, повествующие о том или ином событии в хронологическом порядке. Тем самым сама картинная плоскость иконы становилась лишь линейной плоскостью, задачей которой было лишь группирование последовательно расположенных клейм. Житийная икона «Георгий с житием» XIV века разделена на средник с изображением Святого в рост и на окружающие его по периметру клеймы, в котором повествуется о житии Святого – сверху вниз, слева направо (рис. 7) [2]. Бытийные же иконы носили характер более летописный, так как изображали зачастую сцены из недавней истории, хоть и облакали

сюжет в соответствии с православными иконописными традициями. Так бытийная икона «Битва новгородцев с суздальцами» XV века разделена на три регистра, повествующих о попытках Суздалья покуситься на суверенитет Новгорода [1]. Сверху вниз первая сцена посвящена «Богоматери знамения» – иконе, по легенде, помогшей Новгородцам, далее сцене переговоров и последующем изгнании Суздальцев (рис. 8). Сам характер иконы назидательный и наглядно демонстрирует возможные последствия посягательств на независимость Новгорода.



Рисунок 7. Георгий с Житием

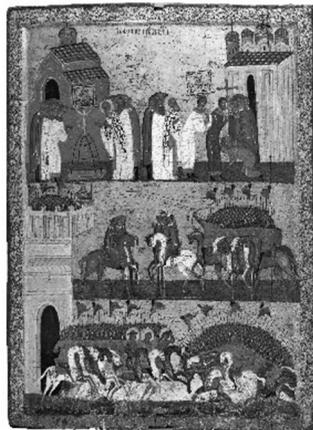


Рисунок 8. Битва Новгородцев с Суздальцами

В обеих иконах используются выразительные декоративные средства, направленные на уплощение объемов и отказ от работы с глубиной картинной плоскости. Тем самым внимание зрителя полностью концентрируется на единственном первом плане, а считывание информации происходит линейно и последовательно с сохранением равных интервалов между информационными блоками. В дальнейшем данные особенности русской иконописной школы не претерпели значительных изменений и развивались в русле декоративно-плоскостного искусства, где главенствующими атрибутами выступает цветовая гамма и линейно-пластическая стилизация, что не помешало также сформироваться светскому направлению в живописи, отражающему все новаторские приемы Ренессанса и Барокко. Но стоит отметить, что даже в монументальном искусстве СССР, о котором уже упоминалось ранее, прослеживаются приемы работы с плоскостью, заимствованные из богатого изобразительного прошлого страны.

Прежде чем переходить к разговору о современной изобразительной школе в рамках цифрового пространства, непременно важно упомянуть, что та же повествовательность успешно развивалась и в лоне Католической церкви с появлением линейной и световоздушной перспективы в изобразительном искусстве. Одним из знаковых произведений, служащих показателем дальнейшего вектора развития всей фрески на территории Европы, служит фреска Мазаччо «Чудо со статиром» в капелле Бранкаччи XV века (рис. 9). В ней нет тех плоскостных условностей, что у ее восточных современников, а сюжет разворачивается в едином пространстве, и, как разблагодаря работе с глубиной и планами, соблюдает свою повествовательную трехактную стройность, столь излюбленную художниками в дальнейшем [4].



Рисунок 9. Мазаччо «Чудо со статиром»

В обоих случаях стоит говорить об определенных повествовательных и изобразительных задачах, которые требовалось решить. Для церковного искусства первоочередным оставались четко сформулированные и конкретные цели по прославлению церкви и несению веры в массы при помощи изобразительного искусства. На западе основополагающим для формирования формально-стилевых особенностей церковной живописи стал орден Иезуитов и поставленные Папой перед ним задачи как можно пышнее и роскошнее отобразить церковь через искусство [4]. А для православной культуры жанр иконы и по сей день остался неизменным, а вековые формально-стилистические традиции являются характерной узнаваемой чертой. Ключевым же является то, что для достижения одних и тех же целей одна школа довольствовалась категорией плоскости, а другая усиленно развивала понятие глубины. На это можно возразить, что на Руси просто не знали ни о линейной, ни о световоздушной перспективе, и уж тем более и помыслить не могли о развитии пространства в глубину. Но как уже говорилось выше, категориями плоскости художники активно мыслили и в XIX,

и в XX веке. И анализируя историю искусства с точки зрения современности, можно заметить, что при разговоре о плоскости и глубине, как формально-стилевых признаках, проступает зависимость формально-стилистических черт от иконографических задач, а именно, как в случае с бытийными иконами или католическим фресками, от задач и целей, диктуемых замыслом произведения.

Именно в таком контексте появляется взаимосвязь между эпохами. Ведь на первый взгляд, что может быть общего у русской иконописной школы, французских постимпрессионистов XX века, монументальной скульптуры СССР и цифровой живописи XXI столетия? Общие механизмы для решения иконографических задач при помощи формально-стилистических инструментов. Категории плоскости и глубины воспринимаются сегодня не как последовательные понятия, но как параллельные и самостоятельные изобразительные категории.

Хоть предметом анализа статьи является формальные признаки в цифровой живописи и графике, но невозможно обойти стороной язык и его средства, с помощью которых создается сегодня цифровое искусство. В основе любого многообразия всегда лежит корневая система, построенная как на непрерывном совершенствовании, так и на постоянных ограничениях и условностях, сопровождающих любое развитие. У цифрового искусства есть своя история развития, пускай и очень короткая в сравнении с глобальной историей мировой культуры. Начать следует с истории развития визуального ряда в видеоиграх, как об одном из первых двигателей цифрового изобразительного прогресса.

Применительно к конкретным категориям плоскости и глубины резонно будет отметить развитие технологий вывода изображения и появления первых аркадных игр, которые в силу своей технологической ограниченности визуализировались при помощи спрайтов – 2D (two dimensions) изображений, расположенных на плоскости экрана. Массовая культура видеоигр началась именно с аркадных автоматов, оснащенных графическими процессорами, способными выводить только лишь определенное количество спрайтов. Сами по себе изображения были совершенно плоскими и не оперировали, в начале, даже приблизительными попытками показать глубину или многоплановость мира – это было просто невозможно по техническим причинам (рис. 10). Но технологический прогресс не стоял на месте и вместе с наращиванием вычислительных мощностей, появлением первых игровых консолей и портативных компьютеров появились и более богатые с визуальной точки зрения видеоигры [9].

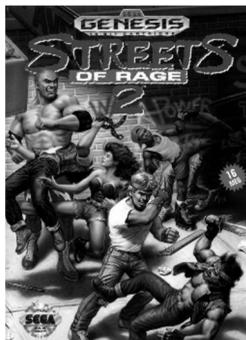


Рисунок 10. Space Invaders-Gameplay

Одним из первых толчков в развитии цифрового изобразительного искусства стала потребность создания антуража и визуального наполнения для новомодного развлечения. И если в 70-ые годы видеоигры представляли из себя несколько пикселей, то к 90-ым культура повсеместно становилась массовой. Создавались новые вселенные и миры, но все это многообразие идей и концепций надо было не только запрограммировать, но и визуализировать в новом цифровом пространстве в режиме реального времени, не имея под рукой всех привычных инструментов. Тут-то и заходит речь о, как теперь принято называть, pixel art, хотя в пору расцвета спрайтовых 8-битных и 16-битных 2D видеоигр такой стиль был само собой разумеющимся. В силу низкого разрешения мониторов тех лет и небольшой мощности процессоров, не дающих возможности вывода в реальном времени слишком массивных изображений, рабочие материалы создавались в небольшом разрешении, что не позволяло работать с масштабом и глубиной в полной мере. Тем самым изображение зачастую получалось весьма плоскостным, так как при всем при этом с ним еще предстояло взаимодействовать, что диктовало сохранение одинаковой детализации всех интерактивных объектов на экране (рис. 11).



Рисунок 11. Streets of Rage 2 action

Рисунок 12. Обложка
Streets of Rage 2

Яркость на экране – яркость во всех иллюстрациях. Визуальный стиль игры должен был сочетаться с рекламными промо-материалами, которые, безусловно, были ярче, объемнее и сложнее, но обязаны были сохранять стилистически узнаваемые черты оригинального продукта (рис. 12).

Целый жанр Point-and-click, имевший огромную популярность в 90-ые годы, представлял из себя многоплановое поле, напоминающее по обилию деталей полотно Брейгеля (рис. 13). С одной стороны, все еще основным инструментом визуализации была плоскость, но её уже не боялись членить на планы, создавая тем самым предпосылки для работы с глубиной. На другой чаше весов жанр platform, где само понятие планов мешало геймплею, задача художника и дизайнера была четко разделить планы между собой. Существовала основная сцена, декоративные подмошки первого плана и декорации дальних кулис (рис. 14).



Рисунок 13. The Legend of Kyrandia, Book Two. Hand of Fate



Рисунок 14. Sonic the Hedgehog

Все это формировало свою изобразительную культуру, сродни проторенессансу на пороге открытия линейной перспективы, художники и дизайнеры ждали технического прорыва в объем, в глубину. Последовало развитие 3D графики, появилось понятие глубины и рендера трехмерных объектов. А задачи для художников развернулись в глубину цифрового пространства. То, что в традиционной истории искусства заняло более трех веков, в цифровом мире случилось за тридцать лет. История циклична: глубина не вытеснила плоскость, а заняла рядом с ней равноправное место.

С развитием вычислительных мощностей компьютеров создание полноценных 2D и 3D объектов, анимационных роликов и целых цифровых миров больше не является проблемой с точки зрения технического исполнения. Но история развития цифровых технологий наложила свой отпечаток на формирование современных категорий плоскости и глубины в цифровом изобразительном искусстве. За время развития технологий сформировались целые направления и стили, где категория плоскости ставится превыше работы с глубиной. Между тем, наравне с развитием технологических возможностей росли и возможности изобразительные, за последние двадцать лет цифровой художник получил невероятно богатый и обширный инструментарий, позволяющий ему работать с пространством в глубину, минуя ограничения по выводу изображения на плоскость экрана. Так что же диктует выбор выразительных средств художникам сегодня, от чего зависит работа с плоскостью и глубиной в век, когда все вехи изобразительного искусства, казалось бы, уже известны?

Ответ уже был дан – задачи. Задачи, поставленные перед художником либо им самим, либо, что чаще, заказчиком. Сформировавшись из прикладной дисциплины, DigitalArt, как и любое ремесло, относящееся в первую очередь к прикладному искусству по своим первостепенным задачам, сохранило рудиментарные признаки, свойственные дисциплинам, направленным точно на решение конкретных задач. А уже, исходя из этих задач, сформировались категории, используемые для их решения.

Проведем сравнительный анализ, для чего использовалась теми или иными авторами плоскость, а для чего глубина. Где сознательно художники отказывались от тех или иных приемов. Сходные черты прослеживаются и у русской школы иконописи, и у французских художников, и у советских монументалистов: отказ от глубинно-пространственной композиции в угоду более линейному и декоративному прочтению картинной плоскости. То есть работа с плоскостью упрощает прочтение всего произведения, делая его более понятным с точки зрения главенства планов. В глобальном плане это позволяет сфокусировать внимание зрителя на самом главном простым отказом от взаимодействия объектов на разных планах. В сфере CG художники работают с плоскостью, когда ведется разработка и создание дизайна объектов, персонажей, различной атрибутики, графических элементов. То есть всего предметного дизайна по аналогии сравнимого с эскизом изделия перед его изготовкой в материале. Отказ от какой-либо глубины важен, когда задачей является презентация самого объекта, его скрупулезная разработка и отработка всех планов одновременно для того, чтобы дизайн и образ считывались целостно (рис. 15).



Рисунок 15. Concept «Maestro Sigma» Artist: Kejun Wang

Другим вариантом работы с плоскостью является стилизация под определенный исторический период или стиль, где категория плоскости являлась доминантой, что является одним из множества примеров эклектики и историзма, очень развитых в цифровом изобразительном искусстве (рис. 16).



Рисунок 16. Mural «Trespasser» Artist: NickThornborrow

Третьим же пунктом является работа в рамках собственных трендов индустрии, сформировавшихся на основе сложившейся иерархии субжанров и визуальных стилистик как в видеоиграх, так в комиксах, книжной иллюстрации и анимации (рис. 17).

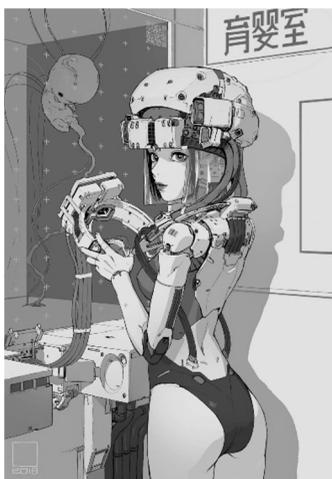


Рисунок 17. «Cyborg girl 42 m» Artist: Tan Di

Глубина же является более живописной категорией, так как оперирует взаимосвязью между всеми планами композиции, а также манипулирует нашим вниманием, используя необычные композиционные и объемно-пространственные решения. Такой подход наиболее всего востребован в разработке key art, концептов окружения, раскадровок для кино и анимации, а также коммерческой иллюстрации (рис. 18).



Рисунок 18. «01» Artist: Sathish Kumar

Разумеется, при работе с категорией глубины, цифровые художники обращаются к мировой истории искусства, но этот процесс является более естественным, так как закономерно продолжает развитие реалистического искусства, столь востребованного на сегодняшний момент в цифровой индустрии. Ведь чтобы зритель поверил в реальность цифрового пространства, надо завлечь его, утянуть в глубину, и для этого художники используют всю мощь современных технологий: 3D редакторы: построение всей композиции в 3D, использование реалистичного освещения и текстур, работа с распределением внимания зрителя с учетом глубины композиции за счет расчета фокусного расстояния. Поиск правильной композиции, распределение планов, создание кулис на переднем плане, игра светотени – все эти инструменты направлены на создание сложноподчиненной глубинной композиции, призванной создать иллюзию реальности не за счет фотоэффекта, но за счет динамических инструментов, используемых для работы с глубиной (рис. 19).



Рисунок 19. «Landscape for Spell Force» Artist: Moritz Lacusteanu

Со временем, как и любой стиль, любое стилевое направление, любой технический прием, цифровое искусство экстраполировалось не только лишь как прикладной инструмент в работе художника, оно стало обладать самостоятельной изобразительной ценностью. Ключом к этому стали как новые технологии, ставшие повсеместно доступными населению, так и естественное развитие, присущее любой когнитивной и творческой деятельности человека. Получив самостоятельность и определенную прочность занимаемых позиций, цифровая живопись и графика сегодня являются не только лишь частью продукта, но также взаимодействуют со зрителем намного чаще, чем их классические аналоги в музеях, так как цифровая картина уже изначально является частью среды, которая теперь повсеместно окружает нас.

Процесс культивирования информации, ее отбора и тщательного изучения для создания уникального произведения для изобразительного искусства последнего столетия является нормой. Стоит вспомнить тот же проект монументальной пропаганды и развития монументального искусства СССР, уже отмеченный выше. При этом с точки зрения формального метода анализа глубина следует после плоскости и в какой-то мере является прямым эволюционным развитием плоскостного искусства, но сама история искусства стран Европы и России XV-XIX веков демонстрирует нам, что эти категории зачастую используются в дальнейшем с пониманием того, для каких изобразительных целей они пригодны.

Цифровое искусство не может являться исключением из этого. Напротив, помимо культурно-исторического наследия второй переменной

сами по себе являют пример плоскостного изображения, никак не вовлечённого в ту глубину пейзажа, созданного художником.

Плоскость и глубина как формальные приемы в работе над цифровым произведением используются наравне. Все решает поставленная задача. Thumbnails, например, практически всегда про Плоскость, для яркого разграничения планов и задач, matte painting про Глубину и взаимодействие фотоэлементов в ней, а для художника по персонажам работа над портретом может разделиться на два этапа: работа с дизайном и плоскостью и работа с глубиной и атмосферой.

Формальный прием, выявленный в цифровой работе художника, сегодня, зачастую, может сообщить намного больше, нежели страна происхождения автора или же его место работы. Более того, иконографический смысл картины может быть нам неизвестен по причине специфического социокультурного, исторического или мифологического смысла, вложенного в работу. Но формальные признаки произведения остаются координатами, позволяющими оценивать произведение в первую очередь сточки зрения его изобразительных качеств. При этом значение формальных признаков усилилось и в иконографическом плане. Современный цифровой художник использует все многообразие и богатство художественных приемов, открытых на протяжении всей истории искусств, для обогащения художественного языка своей работы. Тем самым в одном произведении постмодернизма мы можем встретить как элементы восточной культуры Азии, колорит Голландских художников XVII века и манеру детализации, приближенную к академическому реализму XX. Но столь бурное многообразие эклектично спаянных элементов возможно деконструировать, сохранив художественную целостность, исходя из категорий формального анализа, позволяющего сегодня не только лишь определить рядоположенность признаков, но и привести цифровое изобразительное искусство к систематизации.

Список литературы:

1. Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в.в. Опыт историко-художественной классификации. В 2-х томах.– изд., – М.: Искусство, 1963.– 394 с.: 116 л. ил., – 570 с.: 88 л. ил.
2. Губарева О.В., Турцова Н.М. Великомученик Георгий Победоносец. СПб.: Метропресс, 2013. ISBN: 9772309403004.
3. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 1. От древнейших времен по XVIвек. Очерки.– 4-е изд., стереотип– М.: Искусство, 1985. – 319 с.: ил.

4. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 2. Северное Возрождение; страны Западной Европы XVII и XVIII веков; Россия XVIII века.– 3-е изд., доп.– М.: Искусство, 1990. – 318 с.: ил. ISBN 5-210-00246-2.
5. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 3. Страны Западной Европы XIX века; Россия XIX века.– М.: Искусство, 1992. – 361 с.: ил. ISBN 5-210-002552-7.
6. Генрих Вёльфлин Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: В. Шевчук, 2009. – 344 с. ISBN 978-5-94232-062-1.
7. Ипполит Тэн. Философия искусства. - М.: Республика, 1996.– 351 с.-ISBN 5-250-02556-0.
8. Толстой В.П. Ленинский план монументальной пропаганды в действии / Отв. ред. О.И. Сопочинский; Ред. колл.: Б.В. Веймарн, А.И. Зотов, Ю.Д. Колпинский, Н.Г. Машковцев; Академия художеств СССР. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. – 56 с. – (Библиотека по изобразительному искусству для народных университетов культуры, художественной самодеятельности и школьных библиотек). – 53 500 экз.
9. Colby Richard; Johnson, Matthew S.S.; Colby, Rebekah Shultz (27 January 2021). The Ethics of Playing, Researching, and Teaching Game sin the Writing Classroom. Springer Nature. p. 130. ISBN 978-3-030-63311-0.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ БОГЕМСКОГО ХРУСТАЛЯ. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Горелов Михаил Вячеславович

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

ARTISTIC AND TECHNOLOGICAL FEATURES OF BOHEM CRYSTAL. TRADITION AND MODERNITY

Michael Gorelov

Candidate of Art History,
Moscow State Art and Industry Academy S.G. Stroganova,
Russia, Moscow

Аннотация. В приведённой статье рассматриваются художественные особенности традиционной для Чехии отрасли стеклодувной промышленности в контексте сохранения и совершенствования технологий производства изделий из хрусталя. Дается отличительная классификация особенностей, свойств и признаков качества выпускаемой продукции. При этом отмечается профессиональная преемственность обработки стекла, складывающаяся на протяжении столетий истории данной отрасли художественной промышленности страны. Приводятся примеры базовых стеклодувных производителей с их конкретной характеристикой, относящейся к технологии изготовления продукции, способам нанесения орнамента, цветовым сочетаниям стекла, экспериментам с формой изделий. Вместе с этим подчёркивается, что наличие конкуренции на мировом рынке данной отрасли способствует поиску новых технологических приёмов и художественно-образных характеристик проектов, несмотря на общепризнанную известность брэнда.

Abstract. The article deals with the artistic features of the traditional Czech glass-blowing industry in the context of preserving and improving the production technologies of crystal products. A distinctive classification of the features, properties and characteristics of the quality of the products is given. At the same time, the professional continuity of glass processing is

noted, which develops over the centuries of the history of this branch of the art industry of the country. Examples of basic glassblowing manufacturers with their specific characteristics related to the manufacturing technology of products, methods of applying ornaments, color combinations of glass, experiments with the shape of products are given. At the same time, it is emphasized that the presence of competition in the global market of this industry contributes to the search for new technological techniques and artistic and figurative characteristics of projects, despite the generally recognized popularity of the brand.

Ключевые слова: художественная обработка стекла; мануфактура; художественная промышленность; обработка хрусталя.

Keywords: art glass processing; manufactory; art industry; crystal processing.

Богемский хрусталь – национальное достояние Чехии. Он безусловно прозрачен, отличается непревзойденным качеством. Традиция стеклоделия в Чехии никогда не прерывалась, что дало ей право задавать тон в искусстве обработки стекла по всему миру. Как и в древности, сегодня чешское стекло обрабатывают при помощи алмазных инструментов, создают игру света с помощью добавок меди, марганца, железа, украшают серебром, золотом, драгоценными камнями. Земля, на которой ныне расположилась Чехия, раньше звалась Богемией. Археологи уверяют, что стеклодувное мастерство появилось здесь еще в IX веке. Тогда стеклодувов и резчиков по стеклу было очень мало, а потому хрустальные и стеклянные изделия были лишь у богачей и знати. Но в XII веке начинается активное развитие богемской стекольной промышленности [2, с. 27]. Первыми мастерами, кто занимался производством стекла, были монахи, которые в те далекие времена средневековья, являлись единственными учеными. Они занимались росписью и делали части для знаменитых витражных окон в костелах. В чешских гутах (плавильнях) варили практически прозрачное стекло, а также цветное, с помощью добавления оксидов различных металлов. Кроме витражей, монахи делали церковную стеклянную утварь. Позже с развитием цехового производства богемские ремесленники объединялись, строили мастерские. Тогда же появились названия поселений – «Старый стекольник», затем «Стеклодувы». Ассортимент изделий расширился, наладилось изготовление бокалов с наклеенными бусинками, бутылей с горлышками из переплетенных трубочек для вина, аптекарских сосудов, украшений. Самым лучшим, тогда считалось Муранское (венедианское) стекло, чья технология тщательно охранялась. Со временем, некоторые мастера из

Венеции переселялись в Европу, и постепенно богемские ремесленники узнали многие тайны материала. Но венецианское стекло было слишком мягким и хрупким, его трудно было резать, поэтому после многих проб, в Чехии улучшили состав сырья, заменив соду карбонатом кальция, полученного из древесной золы. Изделия стали более прочными, а стенки сосудов толще. Материал резали корундовым колесом с алмазной гранью. Состав имел зеленоватый оттенок, поэтому его называли «лесным» [1, с. 39].

В XVI веке мастера стали добавлять оксид свинца, благодаря этому, богемское стекло получило новые свойства – особую прозрачность, блеск и сияние. Мастерство стеклодувов совершенствовалось. Они уже не подражали заносчивым венецианцам, а стали соперничать с ними. А когда в середине XVII века у мастера Микаэля Мюллера получилось выплавить прозрачный состав необыкновенной искристости, чистоты и отличающееся цветными переливами, весь мир заговорил о «богемском стекле». В конце девятнадцатого века стекольные мануфактуры перешли на газовые плавильные печи. Это привело к тому, что выпускаться изделий стало значительно больше, а себестоимость понизилась. И тот богемский хрусталь, что раньше стоял на столах королей и вельмож, стал появляться у людей среднего достатка [1, с. 43].

Природный хрусталь – это редкий минерал, с которым виртуозно умели обращаться древние греки и римляне. Чехам удалось создать искусственный хрусталь, добавляя в стекло барий и свинец. Ювелир императора Рудольфа II чех Каспар Леман применил древнеримскую технику резьбы по хрусталю, прославив тем самым чешское стекло на весь мир. Уникально тонкая гравировка Лемана сделала стекло подобным бриллианту, и заворожала ценителей прекрасного на многие века. Красота чешских изделий из стекла, их широчайшая цветовая гамма и качество превосходили популярное венецианское стекло, а затем и английское [2, с. 38].

Долгие столетия непримиримой конкуренции между стеклоделами венецианского Мурано и чешской Богемии окончились победой богемцев. Георг Крейбих, торговец из Каменички-Шенова, в начале XVIII века объехал с богемским стеклом весь цивилизованный свет, включая российские столицы, и везде был принят с почтением и благодарностью. Караваны уносили чешское стекло в Азию. Корабли везли богемский хрусталь в Америку. В Венеции разорились четыре пятых стеклодельческих предприятий – во многом из-за отменного (и недостижимого для муранцев) качества богемского стекла. В отчаянии венецианцы делегировали в Богемию рекрутеров и попутно запретили ввоз чешского стекла –

однако свободолюбивые чехи отказались мириться с суровостью корпоративных правил Мурано и работать в Венецию не поехали [7].

Чешское стекло всегда славилось своей особенной прозрачностью: дело в том, что пески в Богемии содержат минимальное количество окисей железа. Однако объяснять успех чешского стеклоделия лишь большим количеством хорошего сырья было бы неверно. На территории Чехии проживало много династий стеклоделов. Тайна варки стекла передавалась от отца к сыну. Именно чешские династии развивали технологию стеклоделия и распространяли ее по всей Европе. Интересно, что австрийский бренд Swarovski создал родившийся в Богемии потомственный стеклодув Даниэль Сваровски [3, с. 72]. Сегодня в Чехии живы старинные традиции производства хрусталя и гладкого стекла, которое могут гравировать, шлифовать или расписывать. Многие операции до сих пор выполняются вручную. Чешское стекло уже сотню лет является изюминкой светильников от лучших мировых производителей.

Первая люстра из чешского хрусталя появилась на свет в 1724 году благодаря мастеру Иосифу Мальме. Такие люстры изготавливались для королевских покоев, в том числе они украсили резиденции Марии Терезы, королевы Елизаветы, Людовика XIV. Хрустальные люстры и в наши дни – обязательный атрибут в дворцовых залах в Чехии: богемское стекло способно служить столетиями, становясь со временем все более привлекательным [2, с. 80].

Сегодня светильники из чешского хрусталя доступны каждому. Продукция Lasvit демонстрирует блестящее сочетание современных идей и древнейших техник. Даже компания Schonbek – ведущий игрок в области проектирования и производства хрустальных люстр – обязана своим возникновением секретам чешского стеклодува Адольфа Шонбека [3, с. 56].

Светильник из богемского хрусталя будет всегда приковывать к себе взгляды. Свет в нем словно взрывается миллионами «радуг», искрится и дает роскошный блеск. Однако мало кому известно, что восхитительная игра света в люстре зависит от количества окиси свинца в хрустале. Чешские умельцы всегда берегли свои традиции. До сих пор некоторые операции делаются только вручную – шлифовка, позолота, огранка. Ежегодно создают десятки миллионов изделий, которые мгновенно раскупают во всем мире. Использование старинных технологий, новейших дизайнерских решений и современной техники, помогает добиваться чешскому стеклу из Богемии – высокого качества, непреходящей красоты, потрясающего изящества по очень приемлемым расценкам.

Изготовление посуды из богемского стекла – сложный процесс, включающий ручной труд. Мастер-стеклодув набирает на трубку немного раскаленной массы, равномерно распределяет ее, поворачивая трубку в руке. Затем выдувает округлый шар, который переносит в деревянную мокрую заготовку, и выдувает в нем предварительную форму. Затем, после остывания, работу продолжает шлифовщик. Он обрабатывает посуду, придает окончательные контуры, делает огранку. Искусные резчики могут выполнять по стеклу любые композиции. После этого художники вручную покрывают изделие золотым декором, а потом полируют специальными гематитовыми и агатовыми напильниками. Переход от каждого мастера, сопровождается доскональной проверкой. При нахождении мельчайшего брака, обрабатываемый предмет разбивают и переплавляют. Поэтому богемское стекло из Чехии имеет высокое качество и ценится во всем мире.

Богемское и чешское стекло различается в зависимости от места производства. Богемская – так называется продукция, изготавливаемая на западе Чехии, на территории бывшей Богемии, а Чешской – продукция из остальных регионов. И та и другая, одинаково высоко ценится. Эти виды стекольных товаров считаются хрусталем, так как при их изготовлении, применяется оксид свинца, придающий материалу отличительные свойства. Свойства эти можно характеризовать по следующим признакам:

- идеальная прозрачность и чистота – никаких вкраплений, сколов, дефектов, помутнений и воздушных пузырьков;
- гладкая поверхность – нет неровностей, наплывов, зерен и трещинок;
- высокая светопреломляемость – радужные блики на гранях;
- мелодичный звон – при легком ударе или соприкосновении с другими изделиями, при проведении мокрым пальцем по поверхности;
- тонкий «шов» в месте скрепления бокала с ножкой (вообще без швов в вазах, салатницах);
- след на доньшке от стеклодувной трубки.

Разновидности хрусталя:

- литой гладкий – такой хрусталь изготавливается по специальной методике, без шлифовки;
- шлифованный – только ручная работа, существует огромное количество различных видов шлифовки;
- цветной – вручную накладывают один или нескольких тонов, чередуя с прозрачным, затем художники отшлифовывают участки, получаются разнообразные рисунки. Для окраски применяют различные вещества: красные оттенки – добавки кадмия, розового – кремния. Синий

получается из-за кобальта, зеленые оттенки дает медь, фиолетовый – окислы марганца.

- декорированный – каждый предмет украшают позолотой, лепниной, росписью или гравировкой [3, с. 94-95].

Стекло из Богемии имеет характерные особенности.

Изделия по весу тяжелее другой посуды из-за высокого содержания свинца (25%). Стенки сосудов более толстые, на свету видны скопления радуг. Хрусталь из Богемии отличается стилем, некоторыми особенностями декора и специальной маркировкой. Изделия обычно самой простой формы, никакой пышности, вычурности. Иногда возможны отметки мастера. Характерна лепнина – прилепленные ручки, цветочки или фигурки. (Рис. 1).



Рисунок 1. Богемское стекло. 2000 - е гг.

При тщательном осмотре видны следы ручной росписи и травления. Напоминает мрамор или малахит. Характерная окраска зеленым, пурпуром, желтым и оранжевым цветом. Последний штрих – золотой декор на готовом изделии. Гравировка может быть на дне предмета или располагается рядом с узором, иногда присутствуют инициалы мастера.

Богемское стекло (хрусталь) отличается:

- содержанием свинца – если в изделии находится оксида свинца менее 4%, то это обычное стекло. В Чехии высококачественным хрусталем называются изделия с 24% свинца. Хрусталь с оксидом свинца более 30% – продукт класса люкс (по Евростандарту).
- по радужному переливу и игре света в гранях.
- острой кромкой бокала или вазы, (палец не поранит, но острота ощутима).

- по длительности звона и небольшой вибрации – при легком стуке, настоящий хрусталь будет звенеть не меньше четырех секунд [3, с. 96].

Основные, базовые производители чешского хрусталя, имеют особые различия по технологии и способам декорирования поверхности стекла. Эти художественные и инженерные особенности прошли многолетнюю апробацию и ныне составляют сокровищницу не только европейского, но и мирового наследия в области производства изделий из хрусталя.

1. Moser – богемский завод начал работу в 1857 году, и до сих пор изготавливает свою продукцию, технологию которую держат в секрете. Эту посуду называют «Хрустальный король». Она одна из самых дорогостоящих в мире. Из бокалов «Moser» пьют королевские особы, сервизы украшают гербами президентов и магнатов (Рис. 2). На их поверхностях красуются вензеля, позолота и эмалевые орнаменты, цветные вставки, имитирующие полудрагоценные камни, тонкие гравировки, напоминающие морозные узоры. Некоторые из рисунков выполнены столь филигранно и реалистично, что создается впечатление, будто они объемные. Кстати, интересно, что бренд выпускает посуду гендерными коллекциями – для дам и джентльменов. Как правило мужские (Royal) – это яркая брутальность, женские (например, Lady Hamilton) – подчеркнутая элегантность и изящество [7].

Исключительно ручная шлифовка и гравировка изделий, а также глубокие насыщенные тона цветного хрусталя из Чехии – это те отличительные черты марки «Moser», которые позволяют получить не просто хрустальную посуду, а настоящие шедевры высокой художественной ценности.



Рисунок 2. Хрусталь фирмы Moser

Типичный вид декоративной обработки изделий «Moser» - декоративное шлифование и огранка, травление и золочение стекла. Позолоченные поверхности мастера полируют агатовыми и гематитовыми камнями, чтобы добиться мягкого блеска. И, конечно, гравирование – одна из самых дорогостоящих и сложных форм декорирования хрустальных произведений искусства. Мотив гравировки мастер сначала рисует на хрустальной поверхности, а затем приступает непосредственно к процессу резьбы. Для этого используются специальные ролики разных видов и размеров, на которые наносится шлифовальный или абразивный материал. Ещё одной уникальной отличительной особенностью изделий «Moser» является цветовая палитра: местные мастера разработали около дюжины фирменных оттенков и назвали их в честь различных драгоценных и полудрагоценных камней – аквамарина, берилла, топаза, аметиста и других.

В 1923 году созданный на мануфактуре набор «Pope» (то есть, «папа»), состоящий из 214 предметов, был отправлен в Ватикан Папе Пию XI. А набор бокалов и посуды из коллекции «Splendid», считающейся самой узнаваемой среди изделий «Moser», подарили в 1947 году на свадьбу будущей английской королевы Елизавете II. После войны завод был национализирован чешским государством, а в 1991 году приватизирован и перешел в руки частного владельца. Однако традиции ручного производства были сохранены – изделия фабрики «Moser» по-прежнему являются символом роскоши и примером тонкой художественной работы чешских мастеров [4, с. 146].

2. Egermann – завод, получивший наименование по фамилии владельца, резчика хрусталя и художника из Богемии. Марка Egermann обязана своим именем Фридриху Эгерману. Egermann стал знаменит после того, как изобрел метод окрашивания стекла в красный цвет. Изобретение позволило Чехии занять лидирующие позиции в Европе по производству изделий из стекла и хрусталя. Художник занимался декором, сделал ряд важных изобретений – роспись мраморного стекла, открыл технологию нанесения узора на готовые изделия (стаканы, графины), применил для получения красного цвета не золото, а медь. С росписью и гравировкой. (Рис. 3).



Рисунок 3. Хрусталь фирмы Egermann

Неповторима и уникальна посуда производства «Egermann» – ручная гравировка, огранка, авторская роспись пером по стеклу и др. техники. Наиболее распространенными являются различные декорации с использованием рельефного золота или платины. Все изделия представляют собой ручную работу, причем для получения того или иного цвета в производстве используются различные химические соединения и даже драгоценные металлы (так, например, рубиновый и красный цвет придают стеклу соединения золота; окись железа окрашивает изделия в зеленый цвет; окись марганца – дает насыщенный фиолетовый цвет). Также большой интерес вызывают изделия, выполненные в технике «роспись пером» (штриховая роспись) – это очень специфическое изображение, наносимое пером черного цвета на характерную матовую основу. Речь идет о декоре антикварного характера, очень трудоемком и, следовательно, довольно дорогим. Гравированное стекло получают на хрустальном стекле, вся поверхность которого покрыта слоем более темного стекла. На полуфабрикаты чаще всего вышлифованы прямоугольные и поверхностные планки, контуры которых позолочены, а все

пространство в хрустале украшено очень мелкими золотыми орнаментами, так называемыми филигранями [6, с. 97].

Сейчас Egermann является основным мировым производителем богемского стекла, использующим зеленую и красную декоративную окраску и выпускает столовую посуду, вазы, подсвечники, декоративные изделия. Фабрика и штаб-квартира компании находится в городе Новый Бор.

3. Ruckl Crystal – часть холдинга Богемия, выпускает столовую посуду, абажуры, флаконы для парфюмерии. (Рис. 4).



Рисунок 4. Бокалы фирмы Ruckl Crystal

До сегодняшнего дня мастера стеклодувы и мастера огранщики фабрики Ruckl Crystal в своей работе придерживаются исторических технологий и традиций. Отличное качество изделий привлекает покупателей со всего мира, в том числе звезд искусства и спорта; заказчиком завода в Нижборе несколько раз выступал и английский королевский дом. Основная часть продукции направляется на экспорт, небольшая – остается на рынке Чехии. Изделия Ruckl Crystal неоднократно награждались различными призами, а также завод сам изготавливает хрустальный приз Czech Lion (Чешский Лев) для национального кинематографического фестиваля [7].

4. Bohemia Jihlava – (Богемия Йиглава) внесла солидную лепту в распространение и укрепление мировой славы чешского хрусталя. В 1845 году Карл Антон основал стекольный завод в местечке Антонинув Дуле, недалеко от Йиглавы.

На сегодняшний день компания Bohemia Jihlava известна как производитель эксклюзивных бокалов, декантеров, ваз, подсвечников и т.д. Высокие стандарты в сочетании с приверженностью традициям позволяют мастерам создавать изысканные образцы посуды из хрусталя. Несмотря на широкий ассортимент, производственный процесс выстроен таким образом, чтобы уделить внимание каждому изделию, мельчайшим

деталюм. Бокалы Bohemia Jihlava содержат 24% оксида свинца. Добавление оксида свинца в стекло является совершенно безопасным для потребителя, умножает игру света, увеличивает возможности по огранке, избавляет изделия от пузырьков воздуха, делая их идеально прозрачными. (Рис. 5).



Рисунок 5. Бокалы фирмы Bohemia Jihlava

Изготовление каждого изделия начинается с кропотливой работы художников, которые разрабатывают уникальный дизайн, после этого проверяется практичность изделия, и только потом процесс переносится на завод, где каждая деталь макета воспроизводится с фантастической точностью. В работе компания сочетает 2 принципа: – качество изделий на высшем уровне; – современный и нестандартный дизайн. Сочетание этих принципов позволяет создавать очень современные и запоминающиеся хрустальные вазы и наборы бокалов. При этом высокий уровень качества изделий объясняется богатой историей компании и умением сохранять традиции хрустального ремесла [3, с. 162].

5. Crystalex Bohemia Crystal – предприятие образовано при слиянии Sklo Bohemia Svetla и Crystalex Novy Bor. В 1950-1970 годы в Чехии происходило объединение стекольных предприятий, благодаря которому были основаны такие фабрики как Crystalex и Sklo Bohemia, а также возникло автоматическое производство. Первые исследования в области плавки стекла при помощи электричества были начаты Государственным Институтом Стекла в Hrabec Kralove в 1950-1960 годы и уже в 1968-1971 годах в комплексе Borske Sklo в области Novy Bor были построены 7 электрических стеклоплавильных печей. Завод Crystalex Novy Bor располагается на месте фабрик, основанных в XVIII веке, и централизованных в единый комплекс в 1966 году. Именно на этом

заводе в 1971 году была запущена первая автоматическая линия производства бокалов, фужеров, рюмок и бокалов без ножки, что способствовало увеличению объемов производства и дало возможность дальнейшей модернизации. Crystalex Novy Bor - крупнейший производитель столового стекла в Чехии и один из ведущих в Европе[7].

Знаменитая продукция – вазы, фужеры для шампанского, рюмки с надписью золотом "Богемия" на синем фоне. Фирма была популярна еще во времена Советского Союза. И осталась такой до сих пор в странах Европы, СНГ, России.



Рисунок 6. Фужер фирмы Crystalex Bohemia Crystal

Технологии автоматического производства стекла динамично развиваются. В настоящий момент разработана новая технология монолитного литья бокалов, которая раньше использовалась только при ручном производстве. Это бокалы с так называемой тянутой ножкой, отливаемые целиком в одной форме, благодаря чему стекло приобретает более изысканный и элегантный вид, а также отличается большей прочностью. (Рис. 6).

6. ARTEL. Современный производитель богемского стекла. Фабрика открыта в 1997-м году Карен Фельдман. Благодаря ARTEL богемский хрусталь получил новую историю. Фабрика специализируется на современном дизайне, активно участвует в выставках, сотрудничает с европейскими и американскими люксовыми брендами. Богемское стекло ARTEL считается предметом роскоши. Традиционная рецептура и технология изготовления с одной стороны и оригинальный, современный дизайн с другой выделяют эту продукцию среди прочих. В дополнение к десяткам мотивов, которые К. Фельдман создала для ARTĚL, – диапазон от смелых геометрических узоров до детализированных изображений флоры, фауны и морской жизни – автор также разработала

нестандартную стеклянную посуду для нескольких ведущих люксовых брендов, включая Rolls-Royce, Gucci, Burberry и Asprey [5, с. 104-105].

Придерживаясь вековых традиций, каждая работа ARTEL удостоивается особого внимания, которое требует каждая изысканная вещь. От выдувания хрустальной формы вручную и до гравировки, процесс занимает порой до недели (Рис. 7). Инновационные дизайны Фельдман завоевывают новую аудиторию, используя популярные образцы, такие как Frutti di Mare, а так же новую линию посуды с ручной росписью, представленную ARTEL и использующую уникальную технологию, разработанную компанией. "Мы никогда не будем гнаться за дешевым и быстрым производством, отказываясь от старинных и проверенных временем методов" - сказала Фельдман [5, с. 114].



Рисунок 7. Бокалы фирмы ARTEL

Отношение ARTEL к качеству и рекомендации таких партнеров компании, как Scully & Scully, Bergdorf Goodman и Paul Smith, говорят сами за себя. Ручная работа и испытанные веками технологии вдыхают частичку истории в каждую изготовленную деталь и позволяют наслаждаться этой работой, передавая ее из поколения в поколение.

7. Gold Crystal. Компания работает с начала 2000-х годов. В ее составе – две фабрики в г. Ческая Липа и Йиглава. Богемское стекло на этих заводах украшают вручную, с применением традиционных декоративных техник. Компания предлагает и декоративные изделия, и посуду для торжественной или повседневной сервировки стола.

Этим перечень изготавливающих богемское стекло заводов не ограничивается. Jihlava, RONA, Riva Glass и многие другие фабрики продолжают и развивают традиции стекольного производства. Среди работающих в Чехии фабрик есть и компании, предлагающие доступные по цене, но качественные изделия, и заводы, чья продукция относится

к премиальному классу. Но самое ценное - технологии производства являются эстетическим эксклюзивом для потребителя и неразгаданным "шифром" для конкурентов.

Список литературы:

1. Арвас В., Ньюэлл С. Искусство стекла: от модерна до ар-деко. Виндзор, Беркс. – Англия: Издатель Андреаса Пападакиса, 1996.
2. Беловинский Л.В. Бемское стекло // Иллюстрированный энциклопедический историко-бытовой словарь русского народа. XVIII – начало XIX в. / под ред. Н. Ерёминой. – М.: Эксмо, 2007.
3. Гири Тереза Флорис. Иллюстрированная Библия из бисера: термины, советы и методы. – Нью-Йорк: Стерлинг Паблишинг, 2008.
4. Лютер Л. Художественное стекло Миллера: как сравнивать и ценить. – Лондон: Осьминог, 2002.
5. Фельдман К. Прага: стиль ARTĚL., редактор Роб МакКуилкин, иллюстрировано Беверли Джоэл, Artěl Books, 2007.
6. Шлоссер И. Эгерманн Ф. Новая немецкая биография (NDB). Том 4, Duncker & Humblot, Berlin 1959.
7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ecrystal.cz/en/czech-crystal/> (дата обращения 27.03. 2021),.

1.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

РАЗВИТИЕ ОПЕРНОГО ЖАНРА В КИТАЕ В XX ВЕКЕ

Ван Сюань

*магистрант,
Института Современного Искусства,
РФ, г. Москва*

THE DEVELOPMENT OF THE OPERA GENRE IN CHINA IN THE TWENTIETH CENTURY

Wang Xuan

*Undergraduate,
Institute of Modern Arts,
Russia, Moscow*

Аннотация. Опера, как музыкально-театральный жанр, основанный на синтезе музыки, сценического действия и слова, пришла в Китай во времена династии Цин. Но из-за политики она не развивалась вплоть до начала 20-го века. В XX веке опера в Китае развивалась с нуля и стала основным видом искусства в 1950-х и 1960-х годах. Но к концу XX века она становилась все более «элитарной», ценившейся небольшим количеством людей.

Abstract. Opera, as a musical and theatrical genre based on the synthesis of music, stage action and words, came to China during the Qing dynasty. But due to politics, it did not develop until the early 20th century. In the 20th century, opera in China developed from scratch and became the main art form in the 1950s and 1960s. But by the end of the twentieth century, it became more and more "elite", appreciated by a small number of people.

Ключевые слова: оперный жанр в Китае; китайские оперы; история развития оперы Китая; мультикультурализм

Keywords: opera genre in China; Chinese operas; history of the development of Chinese opera; multiculturalism

Опера является как музыкально-драматическим произведением, так и жанром сценического искусства, который основан на синтезе музыки, сценического действия и слова. В отличие от драматического театра, где музыка выполняет второстепенную функцию, в опере она является основным носителем действия. Литературной основой оперы является либретто, оригинальное или основанное на литературном произведении. Условный термин «опера» появился позже, чем обозначаемый им род произведений. Впервые использованный в этом значении в 1639 году, он вошёл во всеобщее употребление только на рубеже XVIII и XIX веков [1].

Основными музыкальными представлениями Китая являются традиционные оперы, представленные Пекинской оперой и Оперой Кунцю.

В Китае классическая опера считается родом зарубежного искусства. Для того, чтобы отличить его от традиционной «китайской», в Китае ее обычно называют «Западной оперой» (в данной работе мы будем просто использовать слово «опера»).

Впервые опера появилась в Китае при династии Цин более двухсот лет назад. Однако, из-за политики «закрытых дверей» и сопротивления людей западной культуре она не развивалась вплоть до начала 20-го века, пока западная культура, словно морской прилив, всерьез не захлестнула Китай. Ли Цзиньхуэй является пионером создания китайской оперы. В 1920-х годах он создал детский опера-балет «Воробей и ребенок», который можно считать первой работой по созданию оперы в Китае.

В конце 1930-х годов в связи с конкретными историческими обстоятельствами многие прогрессивные композиторы продолжили исследование китайских опер во время волны антияпонского движения и движения национального спасения.

С постепенным ростом профессионалов в музыкальной среде многие произведения, созданные в оперном жанре, стали «визитной карточкой» исторической эпохи того времени.

Они были глубоко любимы людьми и достигли замечательных результатов. Ярким примером послужила опера «Цюцзэ».

В 1940-х годах, после того как Мао Цзэдун опубликовал «Выступления на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньяни», наиболее «идейные» композиторы изо всех сил пытались создать свои оперы в Китае. В 1944 году авторским коллективом Академии им. Лу Синя была создана первая китайская национальная опера «Седая девушка». Рождение оперы «Седая девушка» является крупным прорывом в истории классической оперы в Китае и знаковым произведением той эпохи. Она установила типичный образ китайской оперы, указала

направление для дальнейшего развития жанра. Это стало убедительным подтверждением его зрелости.

После образования Китайской Народной Республики развитие оперы в Китае было относительно извилистым. После образования КНР всё стало нуждаться в возрождении. В эту мирную эпоху китайская опера пережила беспрецедентное развитие и вступила в относительно стабильную стадию развития. Среди ключевых тем оперы в этот период преобладает восхваление героев и размышления о реальной жизни. Также появляется много замечательных произведений, таких как «Ван Гуй и Ли Сянсян» в 1950 году, «Брак Сяо Эрхейя» в 1953 году, «Лю Хулань» в 1954 году, «Песня прерий» в 1955 году, «Алый заря» и «Обида Доу Э» в 1957 году, они были любимы широкой публикой.

Оперная индустрия Китая того времени представляла собой процветающую картину. Среди прекрасных работ этого периода можно отметить такие как: «Красная охрана озера Хунху», написанную в 1958 году, «Весенний гром» (1959 г.), «Красное солнце горы Кешань» (1959 г.), «Лю Саньцзе» (1960 г.), «Красный коралл» (1960 г.), «Цзян Цзе» (1964 г.) и «Айгуль» (1965 г.). Среди них «Красная охрана озера Хунху» и «Цзян Цзе» достигли пика современного оперного творчества в Китае.

Во время «культурной революции» (с 1966 по 1976 гг.) развитие всех театров в Китае было парализовано, и развитие сценических искусств было сильно ограничено. В этот период развитие китайского музыкального искусства вошло такое явление как «экстремальная» композиция.

В конце 1970-х годов «культурная революция» закончилась, в Китае искусство начало восстанавливаться. Китайские композиторы возобновили сочинение опер, таких как: «Скорбь» (1981 г.), «Пахотная земля» (1992 г.), «Широкие луга» (1995 г.) и другие. Однако, из-за стагнации развития во время Культурной революции, общества композиторов постепенно «сдают» свои позиции.

Китайская опера не может вернуться к своей первоначальной славе. Кроме того, после 1980-х годов упадок оперы и распространение чужих культур заставили зрителей постепенно перестать обращать внимание на оперу. В период трансформации социального искусства китайская опера не имела плавного перехода к массовой культуре, и становилась все более «элитарной», ценившейся небольшим количеством людей.

Таким образом, опера как иностранный продукт искусства пережила более 100 лет развития в Китае. В первой половине двадцатого века китайская опера пережила процесс развития с нуля.

Во второй половине двадцатого века опера претерпела очень сложный процесс развития в Китае.

С 1949 по 1966 год китайская опера постепенно развивалась, формируя свои особенности и имея большую аудиторию.

Десятилетняя Культурная революция остановила развитие китайской оперы и создала трудности для развития китайской оперы.

После реформы и открытости китайская опера открыла новые возможности для развития, хотя и достигла определенных результатов, но стала нишевым искусством. Внедрение зарубежных репертуаров и локализация зарубежных опер развивались в определенной степени.

Список литературы:

1. Келдыш Ю.В. Опера, Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – Т. 4. – С. 20–45.
2. 中国歌剧史编委会 《中国歌剧史 (1920—2000)》 套装上下册, 北京大学出版社, 2012 年, 共987页 Редколлегия по истории китайской оперы, История китайской оперы (1920-2000), г. Пекин, издательство Пекинского университета, 2012 г., 978 с.
3. 臧一冰, 张巍 《中国音乐史 (第 3 版)》, 武汉大学出版社, 2011 年, 共297页 Цзан Ибин, Чжан Вэй, История китайской музыки (3-е издание), г. Ухань, издательство Уханьского университета, 2011 г., 297 с.
4. 梁茂春 《中国当代音乐》, 上海音乐学院出版社, 2004年, 共257页 Лян Маочунь, Современная китайская музыка, г. Шанхай, издательство Шанхайской консерватории, 257 с.

ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ФЛОРЕНТИЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ: ИСТОКИ ОПЕРНОЙ ПОРТРЕТНОСТИ

Сидорова Марина Альбертовна

*канд. искусствоведения, доцент,
Магнитогорская государственная консерватория
(академия) им. М.И. Глинки,
РФ, г. Магнитогорск*

THE IMAGE OF A MAN IN THE ARTISTIC SPACE OF THE FLORENTINE MUSICAL DRAMA: THE ORIGINS OF OPERATIC PORTRAITURE

Marina Sidorova

*Candidate of Art History, Assistant Professor in Magnitogorsk State
Conservatory (Academy) named after V.I.M.I. Glinka,
Russia, Magnitogorsk*

Аннотация. В статье рассматриваются особенности воплощения образа человека в ранней опере сквозь призму портретных жанров. Прослеживается генезис оперной портретности, выявляются типологически различные межвидовые связи. Обосновывается факт отражения в *dramma per musica* художественно и эстетически разнородных принципов, обусловивших специфику портретирования персонажей на ранней стадии формирования оперы.

Abstract. The features of the embodiment of the image of a person in early opera through the prism of portrait genres are considered. The genesis of the opera portrait is traced, typologically different interspecific connections are revealed. The fact of the reflection in the *dramma per musica* of artistically and aesthetically heterogeneous principles that determined the specifics of portraying characters at an early stage of the formation of an opera is substantiated.

Ключевые слова: флорентийская музыкальная драма; образ человека; оперный персонаж; портрет.

Keywords: Florentine musical drama; human image; opera character; portrait.

Одной из центральных проблем оперы как художественного целого является проблема героя, конкретнее – вопрос воплощения образа человека. Рисуя определённую картину жизни, опера воссоздает её, прежде всего, через мир человека с его мыслями, чувствами, поступками, через которые формируется его портретный образ.

Общеизвестно, что главное предназначение портретного жанра – запечатлеть облик человека. Однако сходство изображения с моделью достигается не только верной передачей *внешнего* облика портретируемого, но и раскрытием его *внутренней* – эмоциональной и духовной – сущности в единстве индивидуальных и типических черт.

Принадлежащее Гегелю изречение «прогресс живописи, начиная с её несовершенных опытов, заключался в том, чтобы доработаться до портрета» [5, с. 217], таит в себе глубокое понимание сущности жанра. «Доработаться до портрета» – значит дойти до кульминации в эволюции изобразительного искусства в тот исторический момент, когда человечество научилось не просто изображать самоё себя как маску-слепок (портрет зародился из посмертной маски), но воплощать свой образ через познание себя. В таком понимании жанра сходятся мнения философов, искусствоведов и специалистов других научных областей. Приведём лишь некоторые из них:

- «Портрет как бы специально, по самой природе жанра приспособлен воплотить самую сущность человека» [10, с. 509];
- «Именно портрет теснее и глубже, чем любой другой жанр, связан с тем, что является самым важным в искусстве, – с образом человека, и общая концепция понятия „человек“ проявляется в нем наиболее ярко» [8, с. 8].

«История портрета выступает как единый и нераздельный процесс развития *образа человека* в искусстве» [1, с. 5].

Аналогичный процесс отражает история оперы. Как известно, она возникла на пороге Нового времени, на перекрёстке эпох. Явившийся плодом интеллектуального замысла, этот жанр стал образцом взаимодействия разнонаправленных устремлений нескольких культурно-исторических формаций.

Эстетической почвой, питавшей раннюю оперу, исследователи считают прежде всего Высокий Ренессанс. В его характеристике принято выделять триединую совокупность свойств-установок: антропоцентризм, синтезирующий реализм и обращение к античности. Они обнаруживают себя в некоторых интересующих нас явлениях художественного порядка. Прежде всего, в европейской живописи возникает портрет. «Только в эпоху гуманизма, когда в особом почете был единственный в своем

роде человек (*homo unicus*), этот жанр искусства вообще мог появиться. Кватроченто создает самостоятельный, светский по своему назначению портрет» [9, с. 26]. Иначе говоря, «средством самопознания портрет становится, только начиная с эпохи кватроченто» [6, с. 205].

Что касается двух других ипостасей Ренессанса – реализма и «античности», – то обе эти составляющие, направляемые антропоцентризмом, выступали скорее в ролях ведомого и ведущего: «... не античность привела художников к реализму, а реалистические стремления натолкнули их на изучение античности и на подражание ей» [9, с. 33]. С другой стороны, именно античность установила своего рода эстетический ограничитель «натуралистичности» реализма, ориентирующий художников на создание идеально-прекрасного: «Императив красоты, вытекающий из гармоничного единения реального и идеального, материального и духовного, – традиционная характеристика искусства Возрождения» [2, с. 368].

В ранней опере взаимодействие реалистического и античного проявилось во вполне ренессансном духе: как подражание античности (античной трагедии) и поиски простоты, идеал которой видели у древних. При этом флорентийцы были реалистичны в своем обращении к Природе – человеку с его страстями. Вместе с тем, герои их музыкальных драм были идеальными, далекими от реальности. Новоизобретение флорентийцев – музыкальная декламация, подчиняющаяся ренессансному императиву красоты, – явила собой образец очищенной от бытовизмов, облагороженной музыкальной речи, индифферентной к социальному положению персонажей, возрастным и прочим характеристикам. Подобно ренессансным художникам, они, подражая природе и создавая идеальный образ, синтезировали всё лучшее, что могла дать реальность,¹ вследствие чего появились нормативные, возвышенные образы, *сходные* в музыкальных драмах *разных* авторов.

Если обратимся к сюжетной стороне флорентийской оперы, то увидим, что подражание античности свелось к мифологической теме в её пасторальном наклонении, а не трагедийном, как это было в театре, а позже в классицистской опере. При этом пасторальная трактовка

¹ Вот типичное суждение А. Дюрера, ярко демонстрирующее идею «собираемости» образа: «Чтобы сделать прекрасную фигуру, ты не можешь срисовать все с одного человека». (Далее предлагается писать различные части тела с разных людей). Художник приходит к выводу: «Нет на земле человека, который мог бы окончательно сказать, какой должна быть идеальная человеческая фигура. Никто не знает этого, кроме одного Бога» [9, с. 324].

мифологических сюжетов согласовывалась с философско-эстетическими установками эпохи: «Многие центральные положения эстетики Ренессанса формируются на языке пасторали» [13, с. 190]. В русле пасторальной эстетики формируется и концепция пространства в произведениях живописи и литературы – пространства идеального, а потому неизменяемого, «вечного». По данному показателю оно коррелирует с временной концепцией ренессансного искусства.

«Ренессансное ощущение времени спрессовало в единый образ все три временных слоя: мечтая о будущем, уже осуществленном в настоящем, люди Возрождения видели его в образах античного прошлого. И именно эта временная наполненность настоящего придавала ему черты вечности» [6, с. 83]. Действительно, время на картинах Ренессанса как бы останавливается. «Для художников высокого Возрождения движение есть смена неподвижных положений.² Изображены не столько сами движения, сколько выхваченные из потока времени остановки, перерывы между движениями» [4, с. 191]. Итак, пространственно-временная концепция искусства Возрождения тяготеет к статичности – «наследию» *доренессансного* художественного мышления. Его черты явственно ощутили и в ранних операх.

По такому параметру, как подчиненность драматургии литературным закономерностям (зависимость от повествовательно-речевого начала), ранняя опера сопоставима с доренессансным профильным портретом, который хранил композиционную память о своем прошлом: «Каждый профильный портрет Кватроченто мыслился как часть боковой фигуры, расположенной справа или слева от несуществующей главной» [6, с. 208]. Потому в портретах XV–начала XVI вв. чувствуется статуйность, застылость, скованность, что отражает пространственно-временную концепцию, соответствующую мироощущению того исторического периода. Впечатление статуйности производят и первые оперы (например, «Дафна» М. Гальяно и «Эвридика» Д. Каччини) в силу замедленного темпа действия, обусловленного малособытийностью, пространностью монологов, общей повествовательностью тона реплик персонажей. Отметим, что «литературность» – свойство не только флорентийской музыкальной драмы и результат творческого волеизъявления не только ее авторов. Трагедии итальянских драматургов XVI века также были скорее лирическими и риторическими, чем драматическими, поскольку декламация преобладала в них над действием. Такого рода приверженность к слову отражала «плоскостное» художественное видение мира, при котором «изображаемое выбирается и комбинируется в

² «Мы, живописцы, будем касаться только движения с места на место», — подчеркивал Альберти [9, с. 42].

первую очередь согласно тому, о чём надо рассказывать» [7, с. 185]. Итак, приоритет речевого начала в ранней опере (при относительно слабой выраженности музыкального) вызывает ощущение плоскостного пространства. Основание для проведения данной аналогии дают и другие факторы межвидовой общности. В их числе – колористические особенности живописи Ренессанса.

Если до XV века краска имела декоративное значение, то с конца XV века она становится неотделимой от света и пространства, составляя атмосферу, внутреннюю жизнь картины, однако ещё «имеет функционально слабое имитативное значение (как идеальное вещество, означающее жизнь вообще)» [4, с. 162]. И если под живописностью в музыке обычно понимается именно красочность, яркость вкупе с рельефностью, выпуклостью изображаемого (последние качества отражают скульптурные, а не живописные впечатления), то в ранней опере такая только зарождается. Это касается прежде всего эмоциональной окраски музыки: она скорее лишь *намечает* страсти – будущие аффекты радости, жалобы (скорби), волнения и т.д. Они как бы скованы «скульптурным» величием репрезентативного стиля, в рамках которого важнейшие средства воплощения образов и основа музыкального колорита – мелодия, гармония, инструментальный состав – имеют также «слабое имитативное значение». В этой ситуации музыкально-поэтическую образность драмы существенно дополняет сценический компонент, в частности, жест.

Общеизвестно, что М. Гальяно, настаивая на *величавости* декламации, требовал, чтобы жесты и походка певцов были строго сообразны их пению и давал при этом подробные советы относительно каждого персонажа. Так, пастух, рассказывающий Дафне о победе Аполлона, «должен жестами изображать поведение Аполлона во время битвы» [цит. по: 14, с. 109]. Более того, добиваясь той же *величавости* от Пифона (роли «немой»), Гальяно не только «видел» жесты и телодвижения актера, но, подобно живописцу, конкретные черты его внешности. В данном и подобном случаях можно говорить о своеобразной *межвидовой компенсации*, когда *видимое* подменяет *слышимое*.

На первый взгляд, функция жеста имеет здесь чисто пантомимическую, театральную природу, однако жест выполняет важнейшие образные функции и в изобразительном искусстве. «Жест в живописи – эквивалент слова, жест озвучивает немое изображение» [6, с. 65]. Именно Ренессанс открывает психологический жест, вытеснивший ритуально-знаковый, присущий средневековой живописи. Жест отныне – одно из *главных* средств создания эмоционального строя живописи, ее внутреннего звучания. В ранней опере, как и в ренессансном портрете, жест способствует озвучиванию эмоций, являясь одним из действенных

компонентов портретности. Театрально-изобразительная зримость жеста в какой-то мере восполняет недостаточную музыкальность драмы: *музыкальный образ* в это время только ещё зарождается.

Персонажи ранних опер – это скорее персоны, внеиндивидуализированность которых препятствует четкому делению их на главные и второстепенные, что дает ощущение драматургического рельефа произведения, его перспективы. Действующие лица музыкальных драм выстраиваются горизонтально, по принципу доренессансной обратной перспективы, когда герой «...находится в том же измерении, что и все остальные персонажи и предметы» [6, с. 57]. В одной композиционно-драматургической плоскости драмы «Эвридика» располагаются и Орфей, и пастухи, и друзья Орфея – Арцетр и Тирсис, и нимфа.

Что касается вокальных партий героев, то второстепенные персонажи солируют в обширных монологах едва ли не чаще, нежели главные. Главные героини музыкальных драм Каччини и Гальяно – Эвридика и Дафна – имеют соответственно единственную краткую реплику и немую роль. В то же время на долю хора приходится фактически половина звучащего времени.

Плоскостной концепции драмы отвечает и общая драматургическая линия действия. В ней нет центростремительного движения к точке схождения драматургических линий – кульминации: ранним операм свойственно не противоположение, но рядоположенность событий, даже разнособытийность – как в драме «Дафна». Сюжетная линия Аполлона и Дафны по сути никак не связана с предшествующим длительным эпизодом его борьбы с Пифоном, в результате чего обе части оперы предстают как две разных истории-картины из жизни Аполлона. Такой принцип развертывания сюжета, при котором эпизоды следуют один за другим как бы по цепочке, в искусствоведении обозначен как *линейный*. «Линейная система ренессансной живописи предрасполагала к отражению общего через частное. Связь между изображаемым и изображением была в основном поэлементной. Это могло приводить к отсутствию художественной целостности, дробности картин» [12, с. 127]. Таким образом, особенности композиции флорентийских драм – их своеобразная многоцентренность и связанная с нею образная индифферентность персонажей – не только характеризуют начальный этап бытования нового жанра, но свидетельствуют о плоскостном типе художественного видения флорентийцев в противоположность более позднему – живописному. («При живописном подходе к изображению эстетический акцент перемещается с отдельных фигур на эффект целого, общего. Пластичность, объёмность ... перестает быть скульптурной, статуарной» [7, с. 206]). Флорентийская драма ещё не функционирует как

единый, целостный организм, основанный на взаимодействиях образных и структурных компонентов. Соединение искусств ещё не стало *синтезом*. Синтезу и «полноценному» портретированию действующих лиц препятствовал перевес литературного и визуально-сценического компонентов. Следствием их доминирования над музыкальной составляющей является феномен, обозначенный нами как *принцип межвидовой компенсации*. Итак, проведённые аналогии дают основание утверждать, что раннюю оперу питали не только ренессансные идеи. Действие того типа художественного видения, который на протяжении многих веков – до XVI столетия – господствовал в искусстве (и давал о себе знать в разных проявлениях вплоть до XIX века), ощутимо на разных уровнях музыкальной драмы. Эстетически различные устремления сообщили портретному образу оперы подобие многоликого Януса. Флорентийская драма – это своего рода *портретный триптих* – музыкальный, поэтический, сценический, каждая часть которого функционирует аналогично параллельным плоскостям, периодически приближающимся друг к другу, но не пересекающимся в одной точке. Персонажи флорентийских драм – это ни образы, ни тем более характеры в том значении, какое они имеют в искусстве начиная с XVIII века.³ Они ассоциируются с внеличными персонами доренессансных скульптурных барельефов и живописных профильных «он-портретов» (выражение И. Даниловой). Прийти, как в живописи, к «я-портрету» (то есть развернуть лицо портретируемого в фас) – средству самопознания – значило для оперы объединить три плоскости «триптиха» воедино, т. е. обрести подлинную синтетичность и, соответственно, полную жанровую определённую.

Список литературы:

1. Алпатов М.В. Очерки по истории портрета. – М.–Л.: Искусство, 1937. – 59 с.
2. Андреев М.Л. Культура Возрождения // История мировой культуры. Наследие Запада: Античность. Средневековье. Возрождение. – М.: Наука, 1998. – С. 319–411.
3. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М.: Наука, 1989. – 272 с.
4. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Искусство, 1985. – 288 с.

³ «Культура итальянского Возрождения ещё незнакома с новоевропейским самообоснованием, самоценностью «неповторимой» индивидуальности. Личность становится возможной — концептуально, рефлексивно — только в рамках категории «разнообразия», — подчеркивает Л. Баткин [3, с. 117].

5. Гегель Г. Лекции по эстетике: В 2 тт. – СПб.: Наука, 1999. – Т. 2. – 603 с.
6. Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. – М.: Советский художник, 1984– 272 с.
7. Дмитриева Н.Д. Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962. – 314 с.
8. Калитина Н.Н. Французский портрет XIX века. – Л.: Искусство, 1985. – 279 с.
9. Левин И.И. Сочинения в 2 тт. – М.: «Радикс», 1994. – Т. 1. – 408 с.
10. Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство-СПб», 1998. – 704 с.
11. Мастера искусства об искусстве: В 4 тт. – М.: Искусство, 1966. – Т. 2. – 496 с.
12. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины: Очерки о языке живописи. – М.: Советский художник, 1983. – 376 с.
13. Соколов М.Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – 282 с.
14. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие.– В 8 выпусках. – М.: Музыка, 1986. – Вып. 1. – 311 с.

РАЗДЕЛ 2.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

2.1. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

СОВРЕМЕННАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ САДОВЫХ СКУЛЬПТУР ВО ДВОРЕ СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА. СФИНКСЫ

Несветайло Татьяна Николаевна

*старший научный сотрудник
Государственный Русский музей,
РФ, Санкт-Петербург*

THE CURRENT LOCATION OF GARDEN SCULPTURES IN THE COURTYARD OF THE STROGANOV PALACE. SPHINXES

Tatiana Nesvetailo

*Senior Researcher, State Russian Museum,
Russia, St. Petersburg*

Аннотация. В статье рассматривается современное расположение садовой скульптуры во дворе Строгановского дворца, а также история бытования и реставрации скульптурных изваяний сфинксов.

Abstract. The article examines the current location of garden sculptures in the courtyard of the Stroganov Palace, as well as the history of the existence of sculptural statues of sphinxes.

Ключевые слова: реставрация памятников архитектуры; дворцы Санкт-Петербурга; история строительства и реставрации Строгановского дворца.

Keywords: restoration of architectural monuments; palaces of St. Petersburg; the Stroganov Palace construction and restoration history.

Одним из первых свидетельств происхождения скульптурного убранства в саду Строгановского дворца можно считать фразу В. Курбатова в путеводителе по Петербургу 1913 года: «статуи во дворе взяты из Строгановой дачи» [3, с. 519]. Говоря об этом, исследователь имел в виду в первую очередь ту скульптуру, которая находилась в пределах сада Строгановского дворца. Гранитные изваяния двух сфинксов, расположенных во дворе рядом с садом, у входа в пристройку Шарлеманя западного корпуса, появились здесь позже. Их местоположение обозначено впервые на плане I этажа 1927 года из ЦГАНТД СПб., на основе которого Ю.В. Трубиновым была выполнена схема двора [6, приложение I].

Сведений о сфинксах нет ни в архивах, ни в литературе. Ф.Л. Лейтман и Н.К. Косарева, составившие в 1944 году художественно-исторический паспорт на Строгановский дворец, уделили сфинксам две строки: «Сильно поврежденные гранитные сфинксы неизвестного происхождения помещаются у входа в позднюю пристройку. По-видимому, они относятся к началу XIX века» [4, с. 109].

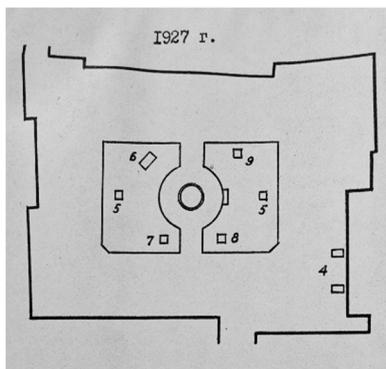


Рисунок 1. Схема двора в 1927 г., выполненная Ю.В. Трубиновым

Рисунок 2. Сфинкс. 1930-е гг. (?). ЦГАКФФД СПб. Фотограф С.Д. Лаптев

Несомненно, что сфинксы также перекочевали во двор петербургского дома с дачи Строганова на Черной речке. Именно на этой даче

проходили известные всем современникам строгановские праздники. «В период расцвета, который пришелся на 1790-е – 1800-е годы, Строгановский сад казался петербуржцам райским местом... Наиболее изысканные праздники, которые создали традицию, были связаны с именем Александра Сергеевича, великодушие которого дало основание его современникам сравнивать его с римскими благотворителями» [1, с. 103].

М.И. Пыляев, описывая достопримечательности Строгановской дачи, писал, что «...в саду у Строганова хранились замечательные произведения искусства: две большие статуи Геркулеса и Флоры Фарнезских, стоявшие по сторонам террасы дома, и древняя фигура точильщика, правда, обезображенная временем. При входе на дачу лежали два сфинкса, а по бокам ступеней – два больших кентавра, затем несколько ваз, а на пруду – фигура Нептуна с трезубцем» [6, с. 213].

Дача графа А.С. Строганова на Выборгской стороне была перестроена архитектором А.Н. Ворониным в 1796 году, а затем автором была написана картина «Вид на Строгановскую дачу в Петербурге» (1797). На картине можно видеть пристань со сфинксами, очень похожими на тех, что находятся сейчас во дворе Строгановского дворца.



Рисунок 3. А.Н. Воронихин. Вид на Строгановскую дачу в Петербурге». 1797. ГРМ



Рисунок 4. В. де Форлоп (W. de Varlop). Мост-плотина со сфинксами на Строгановской даче и кухня (?) дома графа А.С. Строганова. Рисунок. ГРМ

Однако, существует мнение, что живописное произведение архитектора, за которое он получил звание академика живописи, является проектным решением, и пристань не была осуществлена [6, с. 17], поскольку из других источников, например, рисунка В. Де Форлопа,

явствует, что пара сфинксов находилась также на каменном мосту-плотине через канал в саду Строгановской дачи. Возможно, они были размещены здесь временно, а позже, при устройстве пристани заняли место, задуманное и показанное на картине А.Н. Воронихина? В. Курбатов замечал: «Воронихинская постройка не была, впрочем, назначена для обитания и главная дача находилась, по-видимому, в середине сада. От нее шла широкая аллея к круглому пруду, лежавшему почти около берега Черной речки. На берегу этого пруда была устроена «Пристань со сфинксами» [3, с. 604]. Подтверждением того, что воронихинский проект пристани все же был осуществлен, является также произведение, выполненное Б. Патерсоном в 1804 году «Вид с Каменного острова на Строгановский мост и дачу Строганова. Изображение пристани очень мелкое, но при внимательном рассмотрении можно увидеть силуэты сфинксов. С.О. Кузнецов утверждает, что в саду была не одна пара сфинксов, а по меньшей мере две: «Воронихин расставил тут и там пары сфинксов» [1, с. 58].

В конце XIX века Строгановская дача была превращена в доходный дом, а сад пришел в запустение. В 1908 году последний владелец дачи граф С.А. Строганов подал в Санкт-Петербургскую городскую управу ходатайство об ее ликвидации. Впоследствии творение Андрея Воронихина было разобрано, но некоторые садовые скульптуры, включая сфинксов, сохранились благодаря тому, что были перемещены в парадный двор Строгановского дворца.

Время и автор создания сфинксов из красного финского гранита точно неизвестны. К середине XX века скульптуры и их постаменты сильно обветшали. В сентябре 1959 года они были зафиксированы фотографом Научно-методического совета по охране памятников культуры АН СССР М.Г. Каверзневым, а через два года 24 ноября 1961 года, их состояние описано в акте КГИОП: «сфинксы сдвинуты с места, постаменты разбиты». Более подробно описана их сохранность в акте КГИОП от 4 октября 1974 года: «Два гранитных сфинкса имеют утраты носов, сколы пальцев лап, выбоины на туловищах, постаменты сфинксов сложены из известняковых плит, которые местами повреждены, швы между ними разошлись». Этим актом КГИОП предписывалось «гранитные сфинксы реставрировать с восполнением утрат. Их постаменты перебрать и реставрировать».

Реставрацией сфинксов занимался скульптор Ленинградского отделения Худфонда РСФСР В.В. Строгий. Он укрепил основания под ними, расчистив известняковые блоки, плотно подогнав их друг к другу, а швы залил специальным раствором. Утраты самих изваяний были восполнены эпоксидной мастикой с гранитной крошкой в качестве

наполнителя, для чего предварительно были сделаны модели недостающих частей из пластилина. Работа была принята в октябре 1976 года. Она оказалась очень качественной. Несмотря на то, что сегодня, спустя 45 лет, скульптуры снова нуждаются в реставрации, их состояние значительно лучше, чем перед реставрацией 1976 года: нос отбит только у одного сфинкса и небольшие утраты на лице. Скульптуры сфинксов с марта 2021 года включены в единый государственный реестр объектов культурного наследия народов Российской Федерации не просто в составе ансамбля Строгановского дворца, но как самостоятельный объект со своим паспортом под номером 781620553260026, и в ближайшее время подлежат новой реставрации.



*Рисунок 5. Б. Патерсен. Вид с
Каменного острова на
Строгановский мост и дачу
Строганова. 1804. Фрагмент*



*Рисунок 6. Современное
состояние сфинксов*

Список литературы:

1. Кузнецов С.О. Строгановский сад. О почти исчезнувшем памятнике. СПб.: Коло, 2012. – 304 с.
2. Курбатов В. Петербург. Художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы. – СПб., 1913.
3. Курбатов В.Я. Сады и парки. – Пг., 1916. – 32 л.
4. Лейтман Ф.Л., Косарева Н.К. Дворец быв. Строгановых. Художественно-исторический паспорт. Л., 1944 (рукопись, архив КГИОП).
5. Пыляев М.И. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. – СПб., 2002. – 553.
6. Сад Строгановского дворца. Историческая справка. Сост.: старший научный сотрудник Ю.В. Трубинов. – Л., 1990.

2.2. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕОЛОГИИ КАК ИНСТРУМЕНТА УКРЕПЛЕНИЯ ГОСУДАРСТВА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Крылова Маргарита Александровна

*преподаватель кафедры конфликтологии,
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов,
РФ, г. Санкт-Петербург*

CULTURAL ASPECTS OF THE FORMATION OF IDEOLOGY AS AN INSTRUMENT OF STRENGTHENING THE STATE IN MODERN RUSSIA

Margarita Krylova

*Teacher of the Department of conflictology
Saint Petersburg University of the Humanities
and Social Sciences,
Russia, Saint-Petersburg*

Аннотация. В статье рассматриваются особенности и специфика влияния культуры на формирование и укрепление государства в современной России. Описаны основополагающие черты исторической ретроспективы процесса политизации культурологической парадигмы. Определены точки взаимодействия культуры и государственной идеологии. Дана оценка роли культуры в качестве образующей единицы идеологии и значимого инструмента укрепления государства. Сделан вывод об основополагающих факторах успешного использования культурных идеалов общества в рамках укрепления государственной идеологии.

Abstract. The article examines the features and specifics of the influence of culture on the formation and strengthening of the state in modern Russia. The fundamental features of the historical retrospective of the process of politicization of the cultural paradigm are described. The points of interaction between culture and state ideology are determined. The role of culture as a

forming unit of ideology and a significant tool for strengthening the state is assessed. The conclusion is made about the fundamental factors of the successful use of the cultural ideals of society in the framework of strengthening the state ideology.

Ключевые слова: культура; культурологическая парадигма; политическая культура; идеология; идеология государства; современная Россия.

Keywords: culture; cultural paradigm; political culture; ideology; ideology of the state; modern Russia.

Введение

Современная Россия охвачена рядом глобализационных процессов, находится под постоянным влиянием новшеств технического прогресса. Приобретает все новые и новые аспекты взаимодействия в рамках культурологической парадигмы, изучение которых требует концептуальной разработки гибридных форм знания о культуре. Определение точек взаимодействия культуры и государственной идеологии является важнейшей задачей современной культурологической науки. Дана оценка роли культуры в качестве образующей единицы идеологии и значимого инструмента укрепления государства.

Особенности становления и процесс политизации культурологической парадигмы

Россия – страна сильной культурной традиции, неделимым элементом которой являются политические идеалы и цели. Культурные установки современного российского общества формировались веками, находясь под влиянием Европы и Азии. В силу своей территориальной закреплённости и ментальных особенностей личности они приобрели свою уникальную, не свойственную ни одной стране мира самобытность, влияние которой несомненно необходимо учитывать при организации системы государственного управления, осуществлении электоральных процессов, выборе политического курса развития страны.

Особое внимание в рамках изучения взаимодействий культуры и государственной идеологии отведено определению «политическая культура – символическая программа деятельности человека в рамках определенного политического поля» [4, с. 22]. В основу теоретических разработок данного определения легли прозападные институциональные теории развития демократии, целью которых являлось повсеместное распространение европейской культуры.

Значимый вклад в развитие термина «политическая культура» внесли Г. Алмонд и С. Верба, которым удалось рассмотреть характерные особенности политической культуры в каждой отдельной стране. В связи с чем определение политической культуры приобрело новые нехарактерные для него ранее черты и стало сводиться к описанию сложившейся обстановки в конкретной стране (особенностям функционирования политических институтов), в которой происходят определенные политические действия, отражающие политические ориентиры общества в целом [2, с. 10–12].

Еще один значимый аспект в разработку теории политической культуры внес А. Лейпхарт, сконцентрировав свое внимание на этнических характеристиках состава конкретного общества, по его мнению, определяющих ценностные идеалы политической культуры в стране [1, с. 158–159].

В XXI веке наибольшую популярность стала иметь концепция, позиционирующая политическую культуру в качестве изменчивой среды взаимодействия общественных идеалов, формируемых как в рамках социальных, так и в рамках этнических взаимодействий общества в конкретном политическом пространстве [6, с. 120].

Роль культуры в укреплении государства

Разработка теорий национальных культурологических концепций значимо упрощает процесс государственного управления в целом, выбор курса развития страны. Аспекты культурного проявления общества являются своеобразными индикаторами идентичности его состава [5, с. 50]. Культура сплачивает общество в рамках своих многообразных форм, тем самым способствует сохранению единства и сплоченности нации, сглаживая этнические социальные конфликты за счет единообразия культурных идеалов. Но стоит учитывать, что такой позитивный фактор культура приобретает только тогда, когда становится массовой, единой для всего общества в одной стране. Многообразие культурных различий в рамках одного государства требует их искусственно объединяющей общности – идеологии, позволяющей сохранить и укрепить единство идентичности народа на определенной территории.

Опасность дестабилизирующей функции культуры лежит в ее религиозной составляющей: возникшие на ее почве противоречия являются сложно преодолимыми для ряда государств. Идеология позволяет смягчить данный культурный аспект и сконцентрировать внимание на факторах, объединяющих общество [7, с. 163].

Соответствия политики и культуры можно достичь с помощью такого инструмента политического влияния, как идеология [3, с. 25]. Данная задача является достаточно сложной и требует привлечения лучших научных умов, это связано с тем, что идеология формируется

неестественным путем и требует постоянной корректировки своего развития со стороны государства. От того, насколько грамотно и своевременно она будет осуществлена, зависит ее успешность.

Заключение

Ценностные установки общества наилучшим образом отражаются в рамках всего спектра сфер культуры и, к сожалению, в наименьшей степени на сегодняшний день отражены в политическом пространстве современной России. Современная культурологическая концепция предполагает зависимость осуществляемой политической деятельности от культурных идеалов общества. Следовательно, для того чтобы быть успешной, любая государственная идеология должна строиться на близких обществу ценностях и образах, отражающих цивилизационную основу установок конкретного народа. Национальные антропологические особенности народа отражаются в «общественной идеологии», именно на них нужно сконцентрировать внимание для формирования наиболее эффективных видов: государственной и политической идеологии.

Список литературы:

1. Боедов А.А. Национальные особенности традиционных ценностей в отечественной философии культуры // Вестник Таджикского национального университета. – 2020. – № 7. – С. 156–160.
2. Будовская О.В. Парадигмы наследия: политическая идеология России и Европейского союза // Астраполис: Астраханские политические исследования. – Астрахань, 2015. – С. 9–14.
3. Колесников В.А. Идеология и ее политическая форма в современной России // Научный вестник Волгоградского филиала РАНХиГС. Серия: Политология и социология. – 2017. – № 2. – С. 22–25.
4. Кузнецов М.А. О парадигме исторического развития русского общества и государства // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2016. – № 5 (90). – С. 21–24.
5. Кузнецов М.А. Русская идея как социально-исторический фактор развития русского общества и государства // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 4 (72). – С. 48–53.
6. Слепокуров В.С. Национальная культурная политика – стратегический ресурс государства // Актуальные вопросы экономики, управления и права: сборник научных трудов (ежегодник). – 2010. – № 1. – С. 118–124.
7. Шмелева О.Ю. Политическая культура как фактор формирования идеологии российской государственности // Духовно-нравственные основы идеологии российской государственности на современном этапе. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – 2017. – С. 160–166.

РАЗДЕЛ 3. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

3.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

МУЖЕСТВО ЖИТЬ И ПРЕОДОЛЕНИЕ СМЕРТИ В РОМАНЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА «БРИСБЕН»

Степанова Алла Сергеевна

канд. филол. наук, доцент,

Волжский государственный университет водного транспорта,

Россия, г. Нижний Новгород

COURAGE TO LIVE AND OVERCOMING OF DEATH IN THE NOVEL BY E. VODOLAZKIN «BRISBANE»

Alla Stepanova

Candidate of philological sciences, associate professor,

Volga State University of Water Transport,

Russia, Nizhny Novgorod

Аннотация. В статье анализируется ключевой мотив романа «Брисбен» - мотив смерти в ее осмыслении и преодолении главным героем романа. Автор прослеживает духовный рост героя, исследует испытания и кризисы, которые приводят его к обретению философии жизни в настоящем как главной цели жизни человека. Автор приходит к выводу, что, по мнению Е.Г. Водолазкина, ответом на вызов смерти являются вера, любовь и мужество жить.

Abstract. The article analyzes the key motive of the novel «Brisbane» - the motive of death in its understanding and overcoming by the main character of the novel. The author traces the spiritual growth of the hero, examines the trials and crises that lead him to acquire the philosophy of life in the present as the main goal of human life. The author comes to the conclusion that, according to E.G. Vodolazkin, the answer to the challenge of death is faith, love and courage to live.

Ключевые слова: Е.Г. Водолазкин; «Брисбен»; жизнь и смерть; преодоление смерти; любовь; вера.

Keywords: E.G. Vodolazkin; «Brisbane»; life and death; overcoming of death; love; faith.

Роман «Брисбен», как любое значительное произведение, затрагивает основные проблемы бытия. В центре художественных размышлений автора – смысл жизни человека, жизнь в ее близости к смерти, смерть как сверхзадача жизни.

Эпиграфом к роману служат слова, принадлежащие Джеймсу Куку, первооткрывателю Австралии: «Есть основание предполагать, что континент или значительного размера земля может быть найдена к югу от пути прежних мореплавателей» [1, с. 7]. Помимо своего прямого значения, связанного с географическим открытием, эпиграф содержит отсылки к основным мотивам романа. Австралийский город Брисбен является олицетворением иной, более счастливой, удачной, осмысленной и наполненной жизни, которая существует где-то далеко, на другой стороне земного шара. Поисками этой жизни и заняты главные герои романа. Высказывание можно трактовать и как указание на необычность судьбы Глеба Яновского: талант привел его на дорогу вне исхоженных троп.

Композиция романа отмечена анахронизмом: главы дневника, посвященные воспоминаниям автора, перемежаются главами, описывающими события настоящего. Место действия чрезвычайно широко: Киев, Москва, Санкт-Петербург, Париж, Мюнхен, Берлин, Лондон, Нью-Йорк. Сочетание ретроспективных глав с хронологически традиционными позволяет охватить как внешнюю сторону жизни героя, так и показать его самоощущение, самосознание и самопознание, подвести итоги. Хронотоп повествования дает возможность во всей широте показать поиск смысла жизни, размышление над пройденным жизненным путем, своеобразный анализ достижений, ошибок и упущенных возможностей.

Автор подчеркивает, что взросление и духовный рост героя начинаются с момента обретения чувства времени. В 13-14 лет Глеб осознает, что каждый прожитый им год включен в определенный ряд, имеющий свои законы. Он ограничен, зависим от предшествующего и влияет на последующий. Пока это почти детское чувство времени, восприятие которого определено цикличностью учебного года. Позже оно станет основой чувства собственной смертности. Отметим, что время – одна из ключевых тем в творчестве Е.Г. Водолазкина, и роман «Брисбен» не исключение.

Первым большим испытанием для Глеба стало переживание смерти незнакомой девушки. Автор противопоставляет восприятие жизни главного героя до и после трагедии. Когда-то Днепр воспринимался Глебом как теплый и радостный. В позднейшей беседе Яновский рассказывает писателю Нестору о своем тогдашнем чувстве: «... с ночными бабочками в окна влетало чувство беспредельного счастья... счастье возникало от запаха реки, от осознания того, что впереди – целая жизнь, и, как понимаю теперь, от отсутствия представления о смерти» [1, с. 134]. Сам запах Днепра, не исключаящий смерть, все же не рождает уныния: «... пять минут приходилось идти сквозь заросли ивняка, маленькие джунгли с умопомрачительной смесью запахов. В этот букет входили листья (свежие и прошлогодние), песок, вода и пустые ракушки речных улиток. Ракушки придавали букету особую терпкость. То был полный оптимизма аромат смерти, рождающей новую жизнь» [1, с. 122].

После внезапной ошеломляющей смерти молодой девушки весь мир становится для Глеба иным. По дороге на пляж Глеб случайно пересекается с ней и украдкой любит красоту и полную жизни юностью. Через некоторое время он видит мертвое тело утопленницы на песке, испытывает настоящий шок от того, насколько близка, беспощадна и окончательна смерть. Контраст между молодостью и красотой девушки, радостью жизни, оживлением утреннего пляжа и небытием больно ранит и озадачивает Глеба. Его до глубины души поражает, как ему кажется, равнодушие других людей к трагедии.

Даже ночью Глеб не находит успокоения. Погибшая девушка приходит к нему во сне: «Арина думала о том, как хрупка жизнь и как легко она может прерваться... А Глеб думал о том, как мало любви получает человек при жизни. Арина кивнула: может, ничего бы со мной не случилось, если бы меня любили по-настоящему. Может, вода затягивает тех, кого не держит ничье чувство. Наверное, так всё и происходит, согласился Глеб. Надо было обнять тебя, лежащую на песке, и ударами своего сердца завести твое остановившееся» [1, с. 129]. Так рождается первый ответ Глеба на загадку смерти. Он понимает, что преодолеть трагедию смерти можно только любовью.

Осознание того, что смерть всегда рядом, производит целый переворот в душе Глеба. Смерть, понимает он, делает жизнь бессмысленной. Яновский переживает первый в жизни духовный кризис: уныние, сон наяву, апатия по отношению к учебе, равнодушие к музыке. Попытки отвлечься с помощью чтения и активной езды на велосипеде приносили лишь временное облегчение.

Само по себе чувство страха смерти естественно, но человека делает самим собой то, как он этот страх преодолевает. Отец Глеба видит в

переживаниях сына свидетельство его таланта: «Услышав о том, что Глеб бросил музыку ввиду ожидающей каждого смерти, Федор пришел в волнение и заявил, что это поступок настоящего музыканта. Что отличительная черта музыканта – это не беглость пальцев, а постоянная память о смерти, которая должна вселять не ужас, но оптимизм. Призвана не парализовать, но мобилизовать» [1, с. 168].

Исцеление от страха смерти происходит посредством веры в Бога. Дед приводит Глеба в храм, где отец Петр дает ему Евангелие, катехизис и дореволюционный учебник Закона Божьего, а через некоторое время крестит. После крещения Глеб каждое воскресенье ходит в церковь, исповедуется и в целом воцерковляется. Постепенно Яновский утверждает в мысли, что смерть хотя и неизбежна, но не окончательна, что смерть – это дверь в вечность. Преодоление и смерти и времени происходит посредством выстраивания смыслового ряда: вечность = отсутствие времени = отсутствие смерти = Бог. Пережив кризис, Глеб вернулся к учебе. Он обрел способность более глубоко чувствовать музыку, импровизировать, восприятие музыки стало другим. Его талант раскрылся во всей полноте. Кризис был для него благотворен.

Позже, будучи студентом, Глеб переживает смерть бабушки. Это уже совсем другое чувство. Полный сил и надежд, он не может найти настоящих слов, чтобы поддержать ее перед лицом смерти. Эгоизм молодости отделяет его от одиночества старости. Глеб думает: бабушка умерла, потому что у любимых ею людей началась новая жизнь, в которой ей не было места. Тем не менее бабушкина смерть не внушает чувство безнадежности. Она в ином, неизвестном мире. «В полете он думал о бабушке. Прижавшись носом к иллюминатору, всматривался в облака. В конце концов он ее увидел. Она брела, сгорбившись, вверх по пологому облаку. Заоблачная жизнь чем-то напоминала обычную: дома, деревья, животные. Всё, включая бабушку, из белого, летучего, влажного. Бабушка шла к большому облачному дому, где ее, по видимому, ждали» [1, с. 313].

Настоящий урок выдержки и человеческого достоинства дает главному герою смерть деда Мефодия. Глеб навещает его в больнице, но не утешает умирающего деда, напротив, Мефодий подбадривает унывающего от неудач Глеба. Сильный духом Мефодий смело встречает смерть. Он убеждает внука, что в любых обстоятельствах главное – сберечь бессмертную душу, не впадать в уныние. В диалоге Мефодия и Глеба мы находим квинтэссенцию авторского отношения к проблеме жизни и смерти, философию настоящего: «Глеб: ты говоришь о настоящем и прошлом, но молчишь о будущем – так, будто его нет. Мефодий: а его действительно нет. Ни в один из моментов. Потому что оно

приходит только в виде настоящего и очень, поверь, отличается от наших представлений о нем. Будущее – это свалка фантазий. Или – еще хуже – утопий: для их воплощения жертвуют настоящим. Всё нежизнеспособное отправляют в будущее. Глеб: но человеку свойственно стремиться в будущее. Мефодий: лучше бы этот человек стремился в настоящее» [1, с. 479]. Достойная жизнь в настоящем с приложением всех возможных человеческих сил, активная жизнь по обустройству мира и созиданию своей души с надеждой и верой в Бога дает возможность преодолеть смерть.

Смерть отца воспринимается Глебом по-другому. Это уже своего рода привычка к смерти. Можно сказать, он утрачивает даже чувство опасности. По дороге на похороны, будучи в Киеве, Глеб попадает на Майдан. Он встречает бывшего артиста Миколу, который, приняв его за русского шпиона, едва не убивает Яновского. От смерти Глеба спасает сводный брат Егор. Автор отмечает нереальность, театральность ситуации, все происходит будто во сне. Смерть становится не просто близкой, от нее можно абстрагироваться. Далее, в сцене похорон отца мы встретим даже юмористические ноты. Так, Глеб разглядывает спокойное, будто бы живое лицо отца. Брат Олесь, перехватив его взгляд, комментирует: «Тональный крем». Одним из главных действующих лиц на похоронах становится Явдоха: полусогнутая старушка на костылях, талант которой заключается в том, что она единственная может согнуть заочевенные руки умершего так, чтобы они лежали на груди. Юмор указывает нам на то, что смерть больше не пугает, она «освоена» и принята.

Постепенно Глеб привыкает воспринимать смерть как часть бытия и даже быта. Будучи в Киеве, Яновский приходит туда, где раньше стоял его дом (бульвар Шевченко, 28). На месте дома расположена пятизвездочная гостиница. Наблюдая за работой служащих отеля, Глеб отмечает, что бабушка мыла окна совсем по-другому. От прежней жизни сохранились лишь тополя. Смерть касается не только внешней жизни. Умирает и часть души, умирают желания и потребности. В диалоге со служащими отеля Яновский говорит, что в детстве ему очень хотелось иметь собаку, но не позволяли соседи. А теперь – не хочется.

Время своим неостановимым бегом затрагивает все. Эпохи в жизни человека неизбежно приходят к своему концу. Смерть входит в жизнь Глеба будничной своей стороной. Умирают предметы. В разговоре с Нестором на юбилее Яновский вспоминает о сломавшемся в детстве радиоприемнике. Фраза «ремонт не подлежит», сказанная мастером, показалась ему приговором. Сама окончательность явления стала страшной, он «бился в истерике». Но хуже всего то, что теперь само тело

Глеба «ремонту не подлежит». Распад и смерть тела, по сути, не оставляют человеку никакой надежды [1, с. 394].

Болезнь Паркинсона, столь некрасивая внешне, которую невозможно скрыть от окружающих, дает Глебу повод ощутить приближающуюся смерть во всей ее непривлекательности и глубине. Он с остротой наблюдает и предвосхищает собственное увядание.

Крайне важным оказывается для него смирение с неизбежным, поскольку наибольшую опасность, как утверждает Нестор, представляет сопровождающее эту болезнь уныние. Случайный берлинский знакомый старик Мартин, сочувствуя Глебу, советует ему примириться с самим собой, встречать болезнь мужественно, начать помогать другим. Глеб, пожалуй, как никогда ранее чувствует глубокую правоту своего приятеля Франца-Петера, который полагал, что «жизнь – это долгое привыкание к смерти» [1, с. 442].

Новый этап в жизни Глеба и Катерины начинается после встречи с Верой. Вера Авдеева - своего рода несостоявшаяся дочь Глеба (недаром она напоминает его мать), привлекает своей скромностью, вызывает сочувствие благодаря незащищенности, одиночеству и неизлечимой болезни.

Вера часто думает о смерти. Страхом смерти обусловлен выбор репертуара («Адажио»). Они часто обсуждают смерть с Яновским. Протест Веры против небытия и увядания эмоционален и иррационален: она убеждена, что существует высшая справедливость, а значит, любовь и талант победят распад. Она говорит Яновскому: «Рука не может не выздороветь, иначе где же справедливость? Твои пальцы играли такое тремоло, а теперь плохо справляются с ножом» [1, с. 325]. Забота друг о друге становится для них преодолением одиночества и страха смерти. Нежность к Вере заставляет Глеба на время забыть о собственной болезни: «Внезапно мне хочется прижать к себе этого ребенка и вдыхать в него жизнь. Так можно вытащить человека из любой ямы. Можно и самому выкарабкаться – всё зависит от силы желания» [1, с. 298].

Совместный концерт Веры и Глеба венчается триумфом: прекрасная музыка в сочетании с состраданием к болезни исполнителей заставляет публику прочувствовать и пережить покоряющее сочетание красоты и трагедии.

Смерть Веры - пожалуй, самая глубокая рана для четы Яновских. После драмы в больнице Глеб и Катя едут, как они планировали вместе с Верой, в Скалею, земной рай, и, отказываясь признавать ее отсутствие, беседуют с девочкой как с живой. Ее нет на земле, но она оживает в общении с ними. Теплая память становится средством преодоления

пустоты и бессмысленности небытия. В телефонном разговоре с Анной, матерью Веры, Глеб объясняет, что Веры с ними нет, потому что она уехала в Брисбен.

Тема Брисбена – лейтмотив всего романа – связана прежде всего с матерью главного героя. Ирина мечтает о счастливой и насыщенной жизни, которой она сможет жить на другом конце земли со своим австралийским женихом Куком. После долгих лет ожидания, когда Ирина уже готова начать новую жизнь, по дороге в аэропорт она бесследно исчезает. Известно, что она стала жертвой банды таксистов, которые передавали своих пассажиров убийцам. Тело ее не найдено. Брисбен – метафора смерти. Яновский на процессе заявляет, что не считает свою мать умершей. Диалоги с ней вплетены в ткань всего романа. Она присутствует в его жизни: в наиболее важные моменты поддерживает, успокаивает, дает советы. Мама «всегда звонит вовремя» [1, с. 181]. Так, Глеб обсуждает с мамой отъезд Ганны и Людмилы, едва не разрушивших его брак с Катериной. Во время эмоционального подъема от игры Веры Яновский думает: «Набрал бы сейчас Брисбен и дал послушать матери. Для некоторого ее, что ли, утешения. Сказал бы, что, вот, музыка в моей жизни снова звучит, и это счастье. А с другой стороны, вроде как и печаль, поскольку совершенная эта музыка тоже кончится. И тут мать (мне ли не знать ее?) возразила бы, что совершенное не кончается – просто преобразуется во что-то иное. Не обязательно в музыку – в слово, в пейзаж, в жест: мало ли на свете совершенных вещей? Наконец, в молчание, поскольку одно лишь молчание обладает полным совершенством. Собственно, ради этого разъяснения я бы ей и позвонил. Но – неловко. Неловко при всех» [1, с. 300]. Мама убеждает его не унывать из-за болезни Паркинсона, говорит, что у него большой запас прочности, приводит примеры людей, успешно сопротивляющихся болезни десятки лет.

Ирина Яновская присутствует не только в жизни Глеба, но и в жизни других родных. На похоронах отца Олесь говорит Глебу, что за полгода до смерти Ирина звонила отцу из Брисбена и они долго разговаривали. Во время встречи на Майдане Егор внезапно обещает навестить Ирину в Брисбене. Вскоре он убит на Майдане выстрелом в спину.

После смерти Веры особенным событием становится для Яновских встреча в часовне в Скалее с монахом Нектарием. Его слова можно считать ключом к философии автора, целительной для главного героя, придающей смысл всему, что ранее воспринималось как бессмысленное: «Будущее легко отнять, потому что его не существует. Это всего лишь мечтание. Трудно отнять настоящее, еще труднее – прошлое. И

невозможно, доложу я вам, отнять вечность. – Он кладет ладонь мне на голову. – Если в болезни сократятся дни твои, то знай, что в таком разе вместо долготы дней тебе будет дана их глубина. Но будем молиться, чтобы и долгота не убавилась» [1, с. 488].

В романе жизнь и смерть теснейшим образом переплетаются. Смерть введена в близкий кругозор главного героя, она близка. В отношении к смерти определяется человек. Смерть не бессмысленна, напротив, она придает жизни смысл.

Брисбен – метафора другой жизни, инобытия. По Водолазкину, мы ничего не знаем о пакибытии, знаем только, что оно есть. Поэтому жива мама героя, жива Вера, живы все любимые им люди.

Согласно автору, все мы попадем в вечность, но не стоит спешить в Брисбен. Жизнь трагична, при этом в ней много прекрасного. Жизнь в настоящем, стремление прожить жизнь не зря, достойно, смело и ответственно – вот истинное решение проблемы смерти.

В постскриптуме главный герой добавляет к материалам своей биографии последний штрих. Он вспоминает себя двухлетним. Глеб с матерью на руках спускается с обрыва. Матери самой страшно, она идет неуклюже, но осторожно. И закрывает маленькому Глебу глаза рукой, чтобы он не испугался. Окончание романа можно считать метафорой бытия. Ответ на вызов смерти – вера, любовь и мужество жить. Вот средства обретения бессмертия.

Список литературы:

1. Водолазкин Е.Г. Брисбен: роман.- Москва: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019.- 494 с.

РАЗДЕЛ 4.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

4.1. РУССКИЙ ЯЗЫК

ИНТЕРАКТИВНЫЕ МЕТОДЫ КАК КОМПОНЕНТ В СИСТЕМЕ СРЕДСТВ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ НА БАЗОВОМ УРОВНЕ ВЛАДЕНИЯ РУССКИМ ЯЗЫКОМ КАК ИНОСТРАННЫМ

Терехова Екатерина Игоревна

преподаватель РКИ,

Московская духовная академия – МДА,

РФ, г. Сергиев Посад

INTERACTIVE METHODS AS A COMPONENT IN THE SYSTEM OF DISTANCE LEARNING TOOLS AT THE BASIC LEVEL OF RUSSIAN LANGUAGE AS A FOREIGN LANGUAGE

Ekaterina Terekhova

Russian as a second language lecturer,

Moscow theological academy – MTA,

Russia, Sergiev Posad

Аннотация. Актуальность применения интерактивных методов в дистанционном обучении РКИ определяется как требованиями новых образовательных стандартов, ключевым аспектом которых является обучение через коммуникативную методику и развитие речевой компетенции, так и особенностями системы средств дистанционного обучения. На сегодняшний день интерактивные методы, которые ранее использовались преподавателями РКИ в аудитории, необходимо адаптировать к

применению в дистанционном обучении наряду с традиционными средствами. Цель статьи – описание и обоснование выбора интерактивных методов обучения РКИ на занятиях базового уровня подготовки учащихся разных национальностей подготовительного отделения в формате дистанционного обучения.

Abstract. The relevance of the use of interactive methods in distant learning of Russian as a second language is determined both by the requirements of new educational standards, the key aspect of which is teaching through communicative methods and the development of communicative competence, and by the features of the system of distant learning tools. Nowadays interactive methods that were previously used by Russian as a second language teachers in the classroom need to be adapted for use in distant learning along with traditional teaching tools. In this article, the author considers two interactive methods used in combination with the main textbook in teaching students at the basic level: training podcasts and e-learning courses. The purpose of the article is to describe and justify the choice of interactive methods of teaching Russian as a second language in A2 level of training of students of mixed nationalities of the preparatory department in the format of distance learning.

Ключевые слова: интерактивные методы обучения; система средств дистанционного обучения; электронные учебные курсы; обучающие подкасты; методика преподавания РКИ; базовый уровень ТРКИ; коммуникативная компетенция; взаимосвязанное обучение видам речевой деятельности.

Keywords: interactive teaching methods; system of distance learning tools; e-learning courses; training podcasts; methods of teaching Russian as a second language; A2 level of Russian as a second language; communicative competence; interrelated training of main speech skills.

С развитием цифровых технологий у иностранных абитуриентов, поступающих в российские вузы, появилась возможность проходить подготовку на подготовительном отделении и изучать русский язык как иностранный (РКИ) до необходимого уровня дистанционно. В условиях пандемии коронавирусной инфекции 2020 г. проблема дистанционного обучения РКИ стала особенно актуальной, так как не все вузы оказались готовы к такому переходу.

Вместе с тем, применение новейших педагогических технологий и методов дистанционного обучения, открытых образовательных ресурсов вузов, которые уже разработали свои электронные курсы РКИ, позволяет проводить полноценную языковую подготовку иностранных

абитуриентов, необходимую в последующем для обучения в российских вузах [1].

В данной статье автором рассмотрены два интерактивных метода, которые применялись для обучения иностранных абитуриентов в дистанционном режиме в комплексе с основным учебным пособием «Дорога в Россию» [2]: электронный учебный курс и подкасты.

Согласно материалам Российской государственной системы тестирования, базовый уровень владения РКИ подразумевает прежде всего взаимосвязанное развитие речевых навыков для реализации основной цели обучения – развития коммуникативной компетенции. Иностранные учащиеся должны овладеть определенными коммуникативными компетенциями, чтобы вербально реализовывать интенции – необходимые коммуникативные намерения в бытовых и ограниченно в социально-культурных ситуациях общения с учетом норм современного русского языка [3].

В ходе исследования автором установлено, что применение интерактивных методов в дистанционном обучении способствует взаимосвязанному обучению всем видам речевой деятельности, повышает мотивацию и общую культуру обучения студентов разных национальностей в одной группе.

Следует учитывать, что система средств дистанционного обучения – это специфичные источники получения знаний, формирования умений: электронные образовательные ресурсы, электронные учебники, в том числе, цифровые образовательные ресурсы, видео-лекции, учебные пособия на бумажных носителях и другие [4]. Мнения ученых по поводу самого термина «дистанционное обучение» расходятся. Профессор Е.С. Полат определяет дистанционное обучение как форму обучения, при которой взаимодействие учителя и учащихся, учащихся между собой осуществляется на расстоянии и отражает все присущие учебному процессу компоненты (цели, содержание, методы, организационные формы, средства обучения), реализуемые специфичными средствами интернет-технологий и других интерактивных технологий [5].

Рассматриваемый в статье формат дистанционного обучения соответствует данному определению.

Для создания курса РКИ базового уровня с применением дистанционных образовательных технологий, в части учебного плана, календарно-тематического планирования и сценариев конкретных уроков автором был отобран и распределен учебный материал по различным средствам обучения с учетом результатов диагностики учащихся перед началом курса и в соответствии с целями обучения.

Одновременно был сформирован комплект средств дистанционного обучения, который применялся на протяжении 3 месяцев.

Для интенсификации учебного процесса на базовом уровне владения РКИ автором предлагается адаптировать и использовать интерактивные методы обучения, такие как готовый электронный курс РКИ базового уровня и обучающие подкасты. Как свидетельствуют научные исследования, интерактивными принято называть средства, обеспечивающие непрерывное диалогическое взаимодействие субъектов образовательного процесса. При этом обучающийся является соучастником процесса обучения и выступает как слушателем, наблюдателем, так и активно участвует в происходящем [6, 108]. Интерактивные методы обучения широко описаны в научной литературе исследователями Андреевым А.А., Солдаткиным В.И., Вайндорф-Сысоевой М.Е., Шитовой В.А. и другими. В своей работе автор опирался на дифференцированный подход к отбору интерактивных средств обучения в зависимости от уровня владения русским языком.

Стоит отметить, что методисты еще не пришли к единому заключению по вопросу увеличения количества учебных часов для курсов РКИ, проводимых в дистанционном формате. Производя отбор интерактивных методов обучения для группы базового уровня РКИ, автором выявлено, что эффективнее адаптировать интерактивные методы, которые она уже успешно применяла в аудиторном обучении с применением технологии «перевернутый класс», при котором происходит перераспределение времени между классной и внеклассной работой. Обучающимся предлагается самостоятельно освоить теоретический материал, и на занятии уточняются ключевые вопросы, проводится практическая отработка навыков применения изученного материала [4, 70-72].

При последовательной реализации целей и задач обучения преподавателю необходимо прежде всего донести до студентов понимание всех видов ресурсов, главным их которых является основной учебник курса, общению между собой и взаимодействию с отобранным учебным контентом. Для реализации данной задачи на практическом онлайн-занятии преподавателем закладывается основа для самостоятельного выполнения студентами домашних заданий и факультативной домашней практики с учетом индивидуальных интересов студентов.

Для целей данной статьи было рассмотрено применение такой интерактивной формы учебного контента как электронный курс для базового уровня РКИ на портале «Образование на русском» (pushkininstitute.ru). Прежде всего стоит отметить, что готовые электронные модульные курсы, созданные коллективами методистов совместно с продюсерами, дизайнерами и программистами представляют собой

качественный и систематизированный учебный контент, работе с которым студенты обучаются быстро и с удовольствием. Разработанный в соответствии с рекомендациями Европейской ассоциации лингвистических тесторов (ALTE) курс имеет модульную структуру, соответствующую уровням сложности. Преподаватель курса, владеющий методиками применения подобных ресурсов, помогает студентам зарегистрироваться и начать ориентироваться в интерфейсе и структурных модулях электронного курса.

Основные виды заданий повторяются от модуля к модулю в рамках курса: мультфильмы, объединенные общим сюжетом, комплексы упражнений по лексике и грамматике, говорению, чтению и письму с системой промежуточного тестирования. Интерактивный сборник упражнений используется, чтобы обучить писать и говорить по-русски без ошибок.

Интерактивный практикум позволяет научиться читать и понимать аутентичные русские тексты. Практика показывает, что через две-три недели с начала применения данного электронного курса 100% учащихся осваивают основные форматы упражнений. Далее основной фокус обучения идет на содержание, тренировку общения и рефлексии по окончании каждого модуля.

Следует обратить внимание, что особенностью дистанционного обучения иностранному языку, в том числе РКИ, является смена типов упражнений каждые 5-10-15 минут согласно сценарию урока, чтобы поддерживать активность студентов. Задания на платформе pushkininstitute.ru построены по принципу микрообучения. В своем исследовании автор пришел к выводу, что микрообучение при правильном внедрении и своевременной обратной связи от преподавателя обеспечивает правильное распределение времени занятия. При этом достигается индивидуальный подход: учащиеся проходят основной материал вместе, факультативный – в своем ритме. Также существует возможность возвращаться самостоятельно к теоретическому материалу при выполнении домашних заданий и повторять ранее изученный материал. Во время занятия преподаватель показывает студентам как взаимодействовать с учебным контентом, чтобы они могли самостоятельно пользоваться интерактивными материалами для выполнения индивидуальных и парных домашних заданий.

Одним из главных преимуществ микрообучения является компактность заданий, позволяющая студентам базового уровня проявить свои навыки, получить положительное подкрепление в виде оценивания, обратной связи от преподавателя, почувствовать вкус достижений. Учащиеся используют различные форматы интерактивного учебного

контента pushkininstitute.ru – тесты, квизы, видео- и аудио-записи, последовательность выполнения которых определяет преподаватель. Вместе с этим удобство организации цифрового учебного контента – это еще один плюс электронного учебного курса. На практическом занятии, которое проводится через систему видеоконференций Zoom, студентам рекомендуется подключаться через ноутбук либо компьютер, чтобы иметь возможность полноценно видеть интерактивную доску занятия и упражнения платформы. Домашнее задание студенты могут выполнять со смартфона, планшета. Для парных заданий студенты выходят в открытое онлайн-общение с друг другом. Не менее важно, что современные электронные курсы помогают преподавателю оптимизировать время на проверку домашних заданий в формате тестов за счет функции автоматической проверки упражнений. Письменные задания творческого характера проверяются преподавателем до занятия, на занятии проводится разбор и закрепление пройденного материала.

Далее рассмотрим применение интерактивной формы учебного контента – подкаст. Подкаст – звуковой файл, распространяющийся через интернет. Его можно воспроизвести при помощи смартфона, ноутбука, планшета. В обучении иностранным языкам распространенное использование получили подкасты-интервью и подкасты-дискуссии, и это неслучайно. Данная форма облегчает усвоение новой информации за счет системы вопрос-ответ, перефразирования, уточнений и других техник, с помощью которых ведущий подкаста помогает гостю раскрыть тему конкретного выпуска.

На базовом уровне преподаватель может использовать тематические образовательные подкасты, которые как правило содержат в себе несколько видов контента помимо звукового файла: PDF-файл с кратким содержанием либо полным текстом подкаста, презентация в формате Power Point, флеш-карты, инфографику. Опытные преподаватели могут дорабатывать контент подкасту самостоятельно, так как понимание и уяснение содержания учебного материала из устных сообщений является на базовом уровне всегда сложным, и первая встреча с материалом может происходить в зависимости от возможностей учащихся [6, 128].

Следует отметить, что применение подкастов – это важное средство обучения на базовом уровне, так как не только позволяет разнообразить формы подачи нового теоретического и практического материала, но и выйти из тренировки понимания на слух в устную и письменную речь.

После обучения на базовом уровне РКИ иностранец должен уметь понять на слух основное содержание диалога и коммуникативные намерения его участников [3]. Зачастую аудио-материалы, которые

идут в комплексе с основным учебным пособием, не в состоянии закрыть потребности всех учащихся и носят ограничивающий характер, хотя имеет свои преимущества: речь дикторов структурирована и регламентирована по времени. Чтобы реализовать коммуникативный подход и создать условия взаимосвязанного обучения всем видам речевой деятельности, большая часть времени на занятии с применением обучающих подкастов уделяется развитию навыков понимания на слух с последующим выходом в чтение, письмо и устную речь. Вместе с этим самостоятельные задания, направленные на развитие навыков чтения и письма, даются на дом с последующей проверкой в парах и на следующем занятии. Большим преимуществом обучения через образовательные подкасты является активизация умственной деятельности студентов, тренировка понимания разных акцентов, что в свою очередь, закладывает основу для успешной работы с аутентичными материалами, например, тематическими подкастами, и соприкосновения с «живым» русским языком на курсе РКИ среднего уровня [9].

Итак, современный преподаватель, владеющий компетенциями обучения студентов посредством дистанционных образовательных технологий, создает такие сценарии овладения знаниями, которые решают задачи конкретной группы учащихся и носят гибкий и адаптивный характер. Как правило методисты, авторы пособий, разработчики электронных учебников и цифрового учебного контента рекомендуют использовать интерактивные методы на среднем и продвинутом уровне владения РКИ [7], [8]. Однако, как показывает практический опыт, залогом успешного применения интерактивных методов является первичный отбор и дальнейшая адаптация преподавателем учебных средств, технологий и материалов для конкретного контингента учащихся. Дистанционная интерактивная работа с различными форматами учебного контента повышает самооценку студентов, создает предпосылки для обучения в сотрудничестве, является ступенькой для применения в дальнейшем более сложных интерактивных методов [5, 312].

Таким образом, интерактивные методы и средства обучения в системе средств дистанционного обучения позволяют преподавателю организовать последовательное обучение студентов всем видам речевых навыков и развить коммуникативную компетенцию в условиях иноязычной языковой среды, подготовить их к поступлению в российский вуз. Ранее одним из серьезнейших вызовов для преподавателей, работающих дистанционно было развитие навыков понимания на слух и говорения независимо от уровня владения РКИ. Дальнейшее исследование данного направления представляется автору важным для совершенствования процесса обучения русскому языку как иностранному

посредством дистанционных образовательных технологий в соответствии с современными реалиями вузовской системы обучения и обновленными образовательными стандартами.

Выводы

1. Применение преподавателем современных педагогических методов способствует повышению качества дистанционного обучения.

2. Современный преподаватель РКИ должен уметь произвести отбор и распределение интерактивных методов и средств обучения в учебном курсе и обучить студентов взаимодействию с электронными образовательными ресурсами.

3. Минимальный учебный комплекс средств обучения, содержащий до 3 компонентов: основной учебник, электронный курс и образовательный подкаст - позволяют развивать все виды речевых навыков, что представляется актуальным для абитуриентов, обучающихся на подготовительном отделении дистанционно в условиях отсутствия языковой среды.

4. Время онлайн-занятия с преподавателем должно быть использовано максимально (до 80%) для наработки практического опыта применения языка и развития коммуникативной компетенции.

5. Учащимся базового уровня РКИ целесообразно проходить обучение на открытых курсах под руководством своего преподавателя.

6. Обучение РКИ с применением интерактивных методов закладывает фундамент учебной самостоятельности, формирует вовлеченного и мотивированного студента для дальнейшей подготовки к поступлению в российский вуз.

7. Современный преподаватель должен постоянно повышать свой уровень мастерства, осуществлять поиск лучших методик, пробовать применение уже известных методов и средств обучения в новых условиях работы.

Список литературы:

1. Яскевич М.И. Портал «Образование на русском»: новые возможности открытого онлайн-обучения. Специфика педагогического образования в регионах России, 2015.- №1.- С 54-55.
2. Антонова В.Е., Нахабина М.М., Толстых А.А. "Дорога в Россию. Учебник русского языка. Базовый уровень 2" СПб.: "Златоуст", 2019. – 256 с.
3. Государственный стандарт по русскому языку как иностранному. Базовый уровень /Нахабина М.М. и др. – 2"е изд., испр. и доп. – М. – СПб.: "Златоуст", 2001. – 32 с.
4. Вайндорф-Сысоева, М.Е. Методика дистанционного обучения: учеб.пособие для вузов/ М.:Изд. Юрайт, 2017.- 194 с. С 40-41, 70-72.

5. Е.Н. Попова, П.А. Копылова. Сочетание интерактивных методов и технологий дистанционного обучения при коммуникативном подходе к изучению русского языка как иностранного. Мир науки, культуры, образования. №2(87)2021 С 311-313.
6. Андреев А.А., Солдаткин В.И. Дистанционное обучение: сущность, технология, организация. –М.: Изд.МЭСИ, 1999. С 31.
7. Васильева А.В. Методика использования интерактивных форм при развитии устно-речевых умений на русском языке как иностранном в условиях краткосрочного обучения: дисс. канд. наук .- СПб., 2019.
8. Шкитырь О.Н., Сысоев В.В. Возможности использования игровых интерактивных технологий на практических занятиях в вузе.
9. Гончар И.А. Звучащий текст как объект методики в аспекте РКИ // Русский язык за рубежом. 2011. № 2. С. 25-31.
10. Оскольская И.А. Некоторые аспекты интерактивных методов обучения иностранному языку в вузе // Педагогические науки. 2017. № 3 (84). С. 64-71.

ТИПОЛОГИЯ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ С КОМПОНЕНТОМ «БИБЛЕИЗМ» В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Федорова Марина Сергеевна

преподаватель,

*Московский государственный университет пищевых производств,
РФ, г. Москва*

TYOLOGY OF PHRASEOLOGICAL IDIOMS WITH A BIBLICAL COMPONENT IN MODERN RUSSIAN

Marina Fedorova

Lecturer,

*Moscow State University of Food Production,
Russia, Moscow*

Аннотация. В современном языкознании проявляется интерес к лингвокультурологическим аспектам языка, в частности, к соотношению языка и религии, что проявляется в использовании в речи фразеологизмов с компонентом «библейзм». В статье проводится типологический анализ данных фразеологических единиц.

Abstract. In modern linguistics, there is an interest in the linguoculturological aspects of the language, in particular, in the relationship between language and religion, which is manifested in the use of phraseological units with the "biblical" component in speech. The article provides a typological analysis of these phraseological units is carried out.

Ключевые слова: фразеология; библейзм; классификация.

Keywords: phraseology; biblicalism; classification.

«Есть книга, коей каждое слово истолковано, объяснено, проповедано во всех концах земли, применено ко всевозможным обстоятельствам жизни и происшествиям мира; из коей нельзя повторить ни единого выражения, которого не знали бы все наизусть, которое не было бы уже пословицею народов» А.С. Пушкин [3, с. 191].

Фразеологические обороты всегда привлекали внимание ученых, занимающихся исследованием русского языка. Под различными названиями (речения, «крылатые слова», афоризмы, обороты речи, выражения,

идиомы) они встречались и объяснялись в специальных сборниках и словарях, начиная с конца XVIII в. Однако специально фразеологический состав русского языка стал изучаться сравнительно недавно. До 1940-х гг. в работах русских языковедов можно найти только отдельные мысли и наблюдения, касающиеся фразеологии. В первую очередь хочется отметить постановку вопроса о внутренней форме фразеологизмов А.А. Потебней; замечания И.И. Срезневского о связи фразеологии со словообразованием; замечания Ф.Ф. Фортунатова о слитных словах и слитных «речениях»; теоретические положения А.А. Шахматова в связи с анализом различного рода неразложимых словосочетаний и, наконец, мысли Е.П. Поливанова о необходимости выделения фразеологии в отдельный раздел науки о языке.

Возникновение фразеологии как лингвистической дисциплины в русской науке относится к 40-м годам XX века, оно связано с именем В.В. Виноградова.

В последние десятилетия изучение фразеологического состава русского языка стало особенно интенсивным и разнонаправленным. Помимо многочисленных работ по отдельным проблемам, появляются также и исследования общего характера. Здесь в первую очередь необходимо назвать А.С. Аксамитова, В.Л. Архангельского, А.М. Бабкина, В.П. Жукова, В.М. Мокиенко, А.И. Молоткова, А.П. Мордвилко, Р.Н. Попова, В.Н. Телию и др. Как писал Б.А. Ларин: «Фразеология интересует многих, над ней задумываются, экспериментируют – и стар, и млад. В этих опытах она еще не сложилась, не оформилась как зрелый плод подготовительных трудов». Именно поэтому до сих пор среди исследователей фразеологии нет единого мнения по вопросу об объеме фразеологии. Нет пока единой классификации фразеологических оборотов русского языка с точки зрения их семантической слитности, хотя наиболее распространенной является классификация В.В. Виноградова.

Следует отметить, что при разных взглядах на фразеологию в целом, словный характер фразеологизма, как и лексемный характер его компонентов не ставится учеными под сомнение. Фразеологизм принято рассматривать как единицу, в которой произошло слияние признаков слова и словосочетания. На наш взгляд, наиболее полным является определение Н.М. Шанского: «Фразеологизм, фразеологическая единица, – общее название семантически несвободных сочетаний слов, которые не воспроизводятся в речи (как сходные с ними по форме синтаксические структуры – словосочетания или предложения), а воспроизводятся в ней в социально закреплённом за ними устойчивом соотношении смыслового содержания и определенного лексико-грамматического состава. Семантические сдвиги в значениях лексических компонентов,

устойчивость и воспроизводимость – взаимосвязанные универсальные и отличительные признаки фразеологизма» [5, с. 22]. Фразеологические обороты в русском языке употребляются по-разному. Одни выступают в постоянном лексико-грамматическом составе, другие употребляются в виде нескольких разноплановых вариантов. Главный вопрос, стоящий перед практической фразеологией, – что считать вариантами, а что – синонимами того или иного оборота. Большинство ученых признает, что варианты фразеологического оборота – это его лексико-грамматические разновидности, тождественные ему по значению и степени семантической слитности. Вопрос о вариантах фразеологических оборотов, на наш взгляд, особенно важен, так как непосредственно связан с лексикографической практикой.

Для русской фразеологии важным источником стала Библия. Многие фразеологизмы образовались благодаря этой Книге. В современном русском языке насчитывается более 800 библейских идиом, и «они по-прежнему влияют на наше сознание. Если же добавить сюда краткие выражения типа «образ жизни», «под солнцем», «тихая жизнь» и сотни других, это влияние – особенно евангельского текста – окажется более значительным, чем мы можем себе представить» [2, с. 71-74].

В начале XX века была сделана попытка анализа отдельных библейских единиц с точки зрения правильности их перевода на русский язык (работы Соломона Вермеля, М.И. Михедьсон). Со второй половины 1980-х гг. отношение и к религии, и к каноническим христианским книгам в нашей стране резко изменилось. Большое внимание стало уделяться художественным, историко-культурным достоинствам Библии. В 1990 г. возобновилась работа Русской библейской комиссии, главной целью которой была подготовка нового русского перевода основной книги христианства. В лингвистической науке появляются отдельные статьи или фрагменты работ, касающиеся библеизмов (Р.Н. Попов, М.М. Копыленко, Э.М. Солодухо, В.В. Акуленко). Серьезным этапом в исследовании фразеологизмов с компонентом «библеизм» послужил международный симпозиум «Фразеология и религия», проведенный в 1998 году в Ополе (Польша). Таким образом, данный материал представляет значительный интерес во многих аспектах, прежде всего в вопросе о заимствованиях и в плане этимологического анализа современной русской фразеологии.

Несмотря на то, что проблемам фразеологии библейского происхождения было посвящено множество работ, единого мнения о том, какую языковую единицу следует считать библеизмом, пока не существует. Но, с другой стороны, нельзя не отметить наличие в лингвистической науке множества определений для некоторых групп единиц,

которые могут считаться библеизмами. Мы говорим о «фраземах», восходящих к библейским сюжетам (С.И. Гужанова), «фразеологических единицах, восходящих к Библии» (З.И. Семенова). В «Словаре лингвистических терминов» О.С. Ахмановой дается следующее определение термина «библеизм»: «Библейское слово или выражение, вошедшее в общий язык» [1, с. 5]. Данное определение, по нашему мнению, не может быть принято безоговорочно. Спорным является вопрос, включать ли в понятие «библеизм» отдельные слова из Библии, для которых, как мы выяснили, более удачным является определение «текстовые реминисценции». В работе И. Харазиньски «Библеизмы в русской фразеологии» дается, на наш взгляд, самое удачное объемное определение интересующего нас термина: «Под библейской фразеологической единицей понимается возникший на основе Библии, устойчивый, воспроизводимый в речи, составной языковой знак, имеющий самостоятельное значение, состоящий из двух или более слов, из которых хотя бы одно имеет фразеологически связанное значение, указывающий на определенное понятие о каком-то предмете, явлении, качестве» [4, с. 16].

Классификация библеизмов в русском современном языке – важный аспект фразеологии. Проанализировав библеизмы, можно прийти к выводу, что часть этих единиц вошла в русский язык без каких-либо изменений, такие единицы мы называем цитатами («алчущие и жаждущие», «вера без дел мертва есть», «глас вопиющего в пустыне»). Другая, более многочисленная часть, библеизмов функционирует в языке не в том виде, в котором их можно встретить на страницах Священного Писания. Эти фразеологические обороты возникли в русском языке на базе библейских образов и ситуаций путем их переосмысления («блудный сын», «нести свой крест», «тайное стало явным», «тьма кромешная», «лепта вдовицы»). Наиболее устойчивыми в русском языке являются фразеологические единицы, которые представлены либо центральными, либо конечными фрагментами цитат.

Одна из классификаций библеизмов, по нашему мнению, может быть основана на степени освоенности данных единиц языком. Многие из библеизмов настолько прочно вошли в состав русской фразеологии, что сейчас не чувствуется ни их оттенка заимствования, ни первоначально художественная стилистическая окраска. Однако часть фразеологических единиц старославянского происхождения содержит в своем составе архаические элементы. Можно выделить:

- 1) Библеизмы, в состав которых входит историзм («кесарево кесарю, о Божие Богу», «кимвал звенящий», «тридцать сребренников»);
- 2) Библеизмы с лексическими архаизмами («яко тать в нощи», «хлеб насущный»);

3) Библизмы с компонентом лексико-фонетических архаизмов («скрежет зубный», «не от мира сего», «в поте лица»);

4) Библизмы с грамматическими архаизмами («возвращается ветер на круги своя», «не добро быти человеку единому», «не мечите бисера перед свиньями»).

Наличие в языке фразеологизмов с архаическими компонентами можно объяснить тем, что в настоящее время существует два параллельных перевода Библии: церковнославянский и русский. Тот факт, что новая форма не вытеснила архаичную, указывает на то, что библизмы с архаическим компонентом более точно передают значение фразеологических единиц.

Мы предлагаем также классификацию фразеологизмов с компонентом «библизм» с точки зрения структурного и грамматического состава. Среди фразеологических оборотов библейского происхождения можно выделить такие, которые по своей структуре и значению соответствуют предложению («всему свое время»). Но гораздо больше фразеологизмов, которые выступают в предложении в качестве одного из его членов. С точки зрения эквивалентности той или иной части речи библизмы можно разделить на:

1) Глагольные («толцые и отверзется», «благу часть избрать», «хранить как зеницу ока»);

2) Субстантивные («камень преткновения», «соль земли», «ложь во спасение», «манна небесная»);

3) Адъективные («алчущие и жаждущие», «не от мира сего», «за семью печатями»);

4) Адвербиальные («ничтоже сумняшесь», «в поте лица», «со страхом и трепетом»).

Среди прочих, фразеологизмы с ономастическим компонентом выделяются в отдельную группу. Это слова или выражения из Библии, представляющие собой имена, географические названия. Можно привести следующие примеры таких фразеологических единиц: «иерихонские стены», «Голгофа», «Вавилонское столпотворение».

Таким образом, можно сказать, что фразеологизмы с компонентом «библизм» употребляются многими группами людей, не зависимо от их образования, возраста, конфессии. Библизмы – это определенный пласт фразеологии, который высоко ценится, активно используется и к которому проявляют интерес исследователи разных стран.

Список литературы:

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М.: УРСС: Едиториал УРСС, 2005. – 571 с.

2. Колесов В.В. Праздное слово // Русская словесность. – М., 1993. – №3. – С. 71-74.
3. Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 томах. – Т.6. – М., 1959-1962.
4. Харазиньска И. Библизмы в русской фразеологии. Дис. ... канд. филол. наук / И. Харазиньска. Ростов-на-Дону, 1987. – 199 с.
5. Шанский Н.М. Фразеология современного русского языка. Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: Высшая школа, 1985. – 160 с.

4.2. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

ПОНЯТИЕ ФИЛЬМОНИМОВ И ИХ АДАПТАЦИЯ

Алибулатова Айша Магомед-Алиевна

студент,

*Дагестанский государственный университет,
РФ, г. Махачкала*

THE CONCEPT OF FILMONYMS AND THEIR ADAPTATION

Aisha Magomed-Alievna Alibulatova

Student,

*Dagestan State University,
Russia, Makhachkala*

Аннотация. В данной статье рассматриваются стратегии переводов названий фильмов на примере англоязычных кинолент, анализируется целесообразность их использования в конкретных случаях.

Abstract. This article deals with the strategies for translating film titles on the example of English-language films, analyzes the feasibility of their use in specific cases

Ключевые слова: перевод названий фильмов; фильмонимы; стратегии перевода; адаптация; трансформация.

Keywords: translation of film titles; filmonims; translation strategies; adaptation; transformation.

Знакомство с любым фильмом, как правило, начинается с его названия. Именно заголовки размещаются на афишах, упоминаются в дискуссиях и в целом являются визитной карточкой фильма.

Наряду с оригинальным заголовком на успех фильма влияет и насколько удачным и корректным окажется его перевод в мировом прокате.

Названия кинофильмов относятся к особому разряду имен собственных и для их обозначения имеется специальный термин - фильмоним.

Фильмонимы имеют свою особенную структуру.

Помимо названий-словоформ и названий-словосочетаний, фильмонимы зачастую структурно представляют собой названия-предложения.

В последние годы наблюдается тренд использования названий, состоящих из групп предложений, либо сложных бессоюзных предложений с двоеточием, где вторая часть начинается с заглавной буквы:

«Мстители: Война бесконечности» («*Avengers: Infinity War*»), «Голодные игры: И вспыхнет пламя» («*The Hunger Games: Catching Fire*»),

«300 спартанцев: Расцвет империи» («*300: Rise of an Empire*»).

Очевидно такая тенденция связана с популярностью сиквелов.

Также использование такого приема часто наблюдается, когда в названии фигурирует имя главного героя: «Перси Джексон:

Море чудовищ» («*Percy Jackson: Sea of Monsters*»), «Оз: Великий и Ужасный» («*Oz the Great and Powerful*»), «Джобс: Империя соблазна» («*jOBS*»).

К тому же, в угоду коммерческому успеху фильма переводчики стали применять данную конструкцию даже если ее нет в оригинале: оригинальное название «*Neighbors*» превратили в «Соседи: На тропе войны».

Переводы названий фильмов представляют собой интереснейший источник для выявления и сопоставления тенденций перевода с точки зрения переводческих стратегий адаптации.

Именно при переводе названий фильмов можно применить обширное количество адаптационных стратегий, опираясь на положения теории перевода авторитетных ученых.

Самая простая стратегия - прямой дословный перевод на русский язык, который применяется в случае, если отсутствуют какие-либо непередаваемые социокультурные реалии.

К данной стратегии также относятся такие приемы, как транслитерация и транскрипция имен собственных: «*I, Frankenstein*» - «Я, Франкенштейн», «*The Aviator*» - «Авиатор».

Вторая стратегия – трансформация названия.

Разберем в качестве примера фильм «*City lights*», название которого было переведено как «Огни большого города».

В данном случае трансформация названия с добавлением была применена, чтобы подчеркнуть, что действие происходит не в городке, а в большом городе. Ведь в английском языке слово *city* уже содержит в себе это значение, поэтому русским переводчикам пришлось внести ясность, чтобы сохранить колорит оригинального названия.

Однако порой использование приема с добавлением не имеет под собой оснований.

К примеру, фильм «Barefoot» перевели как «Босиком по городу». Добавление использовали с целью конкретизации, но не очень понятно зачем. Прямой перевод – «Босиком» - звучал бы тоже неплохо и даже интригующе.

Наряду с приемом добавления переводчики также практикуют прием опущения.

Он прямо противоположен добавлению и подразумевает отказ от семантически избыточных слов, которые легко восстанавливаются в контексте. Одной из причин применения данного приема является излишняя конкретность английского языка там, где это достаточно мотивировано содержанием.

В переводе названия фильма «Gone Girl» («Исчезнувшая») уточнить что пропавшей является девушка не обязательно из-за возможности в русском языке определения родовой принадлежности частей речи.

Но, как и с добавлением, не всегда использование приема опущения оправдано и логично. Мы можем это заметить, сравнивая оригинальное название мультфильма «Dive Olly Dive and the Pirate Treasure» и его перевод в российском прокате «Олли и сокровища пиратов».

В оригинальном названии идет явная отсылка к популярному фильму «Форрест Гамп», где главная героиня произносит ставшую известной фразу «Беги, Форрест, беги!» («Run, Forrest! Run! »).

Переводчики вероятно посчитали, что прямой перевод будет выглядеть слишком перенасыщенным.

Помимо вышперечисленных отдельно выделяют еще такую стратегию перевода как, например, жанровая адаптация.

С ее помощью в процессе перевода названия происходит его соотнесение с определенным жанром.

Такую стратегию можно часто заметить в переводе названий фильмов-ужасов: «Annabelle» - «Проклятие Аннабель», «Ouija» - «Уиджи. Доска Дьявола».

Такой вид стратегии перевода как возвращение к первоисточнику применяется в тех случаях, когда название фильма не соответствует названию литературного произведения, из которого взята основа сюжета.

Например, триллер «Limitless» в русском прокате известный как «Области тьмы», снятый по одноименному роману «The Dark Fields».

Все перечисленные стратегии переводчик должен использовать только тогда, когда в этом действительно есть необходимость.

Когда в оригинале скрыт смысл, понятный зрителю оригинала, но который без адаптации не будет доступен русскоязычному зрителю.

Однако необходимо понимать, что неотъемлемая рекламная функция заложена в фильмониме по умолчанию в оригинале.

Задача переводчика создать адаптированную версию оригинального названия, если в результате перевода название утрачивает свою рекламную составляющую для русскоязычного зрителя из-за разницы восприятий, культур и истории.

Список литературы:

1. Бочарникова Н.В. Дезориентирующий перевод названий кинотекстов как явление коммерческой адаптации // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – №25 (240). – 32-38 с.
2. Иванова П.В. О моделях перевода художественных фильмов // Уче. зап. Ленингр. гос. Обл. ун-та им. А.С. Пушкина. – СПб: 2005. – Т. 14. – Вып. 3. – Вопросы германской и романской филологии. – 2018. – 226 с.
3. Милевич И.Г. Стратегии перевода названий фильмов // Русский язык за рубежом. – 2007. – № 5. – С. 65–71.

4.3. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ПОЛИТИЧЕСКОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ КАК ЭФФЕКТИВНОЕ СРЕДСТВО ПРИ СОЗДАНИИ ИМИДЖА ПОЛИТИКА

Аджиева Забия Гамзатовна

студент

факультет иностранных языков,

Дагестанский государственный университет

РФ, г. Махачкала

POLITICAL SPEECH AS AN EFFECTIVE MEANS IN CREATING THE POLITICIAN'S IMAGE

Zabiya Adzhieva

Student

Dagestan State University,

Russia, Makhachkala

Аннотация. В данной статье рассматриваются выступления политиков как эффективное средство создания имиджа и влияния политической речи на слушателей. Рассматриваются различные стилистические приемы в ходе политических выступлений.

Abstract. This article examines the speeches of politicians as an effective means of creating the image and influence of political speech on the audience. Various stylistic techniques in the course of political speeches are considered.

Ключевые слова: политический дискурс выразительные средства; стилистические приемы; риторика; политика.

Keywords: political discourse; expressive means; stylistic techniques; rhetoric; politics.

О. Шайгал отмечает, что любой материал, относящийся к политике, должен называться «политическим дискурсом» [1, с. 67].

Политические действия осуществляются в основном через политический дискурс, глобальной целью которого является борьба за власть, ее распределение и использование. Лингвистический подход к политическому дискурсу предполагает изучение политического языка, используемого в манипулятивных целях, а язык политики – терминологии и риторики политической деятельности.

Социокультурный контекст политического дискурса характеризуется ориентацией к массовой аудитории, объединенной общими ценностями и ориентирами, которыми можно управлять; национально-культурная специфика; идеологическая (дискурс отражает взгляды, убеждения, ценностные ориентации определенной социальной группы) [1, с. 250]. Областью функционирования политической лингвистики, по мнению Л.П. Нагорной, является «сфера пересечения политики и идентичности».

Политический дискурс представляет собой почти весь комплекс взаимодействий между человеком и обществом. Его анализ предполагает, прежде всего, изучение текстов в совокупности с экстралингвистическими факторами и показывает, как различные культурные группы моделируют культурные ценности, как продвигается социальный порядок, какие элементы языковой картины мира остаются за пределами сознательных речевых стратегий носителей, как формируется концептуальная картина мира, присущая каждой языковой команде.

Целями политического дискурса могут быть достижение общественного согласия, принятие и обоснование политических и социально-идеологических стратегий, поддержка или разрушение позиций, навязывание той или иной идеологической ориентации массовому сознанию и другие.

Каждая политическая речь имеет определенную политическую задачу, поэтому политические речи – это не только слова, но и определенные синтаксические конструкции слов, которые должны вызвать у слушателей именно тот эффект, который задал себе оратор, выбирая определенную конструкцию слов. Еще одним способом влияния на это является формирование общественного мнения [2, с. 77].

По мнению В.З. Демьянкова, политический дискурс можно рассматривать с «четырех точек зрения: политологической, лингвистической, социально-политической и индивидуальной герменевтической. Политология служит основой для политических выводов; филология интерпретирует политические и идеологические концепции; социально-психоллингвистика изучает эффективность достижения скрытых и явных политических целей говорящего; индивидуально-герменевтическая ось политического дискурса раскрывает личностное содержание речи автора в определенных обстоятельствах» [3, с. 78].

Джордж Оруэлл в своей работе «Политика и английский язык» часто говорил о тексте политической речи, в котором нет смысла и единодушия. Оруэлл назвал это «мертвыми» метафорами, чрезмерно сложными и чрезмерно умными структурами, бессмысленными абстрактными словами, жалким словарем, жаргоном и так далее. Среди главных недостатков, которые автор подозревает в порче речи и прозы. Автор пишет, что если целью политического языка является защита невозможного, то сам политический язык будет состоять из эвфемизмов, тавтологий и откровенно размытой уникальности.

Политический имидж является одним из древнейших видов имиджа. Уже в античные времена общественные деятели понимали значимость поведения потенциального политического лидера и восприятия его публикой. Исследователи дают разные определения политическому имиджу. «Политический имидж – это сложившийся в массовом сознании и имеющий характер стереотипа эмоционально окрашенный образ политического лидера». В.В. Волкова отмечает, что американские специалисты определяют политический имидж более упрощенно, как «сильное впечатление, которое возникает в умах избирателей, когда они думают о конкретном политике» [4, с. 502].

Политический имидж, отличается высокой долей стереотипов, поэтому его нельзя рассматривать, как истинное, объективное суждение. При создании политического имиджа необходимо учитывать ряд его особенностей:

1. «Политический имидж должен обязательно формироваться под конкретную задачу. В качестве такой задачи может выступать победа на выборах, политические перспективы и т. д.;

2. Политический имидж в большинстве случаев должен соответствовать ожиданием аудитории. Политический имидж состоит из нескольких компонентов:

А) Ядро имиджа. В качестве ядра могут выступать легенды, позиции, установки;

Б) Внешняя составляющая, которая объединяет визуальный и вербальный компоненты. При этом визуальный компонент включает информацию, которая воспринимается через зрительное восприятие, а вербальный компонент выражается в названии, имени, фамилии субъекта имиджа;

В) Внутренняя составляющая, или, другими словами, менталитет, «т.е. образ мыслей, интеллект, профессионализм, интересы, ценности, хобби, тезаурус понятий и многое из того, что относится к душе и разуму»» [5];

Г) Процессуальная сторона – это эмоциональная выразительность, страстность, энергия, скорость реакции, чувство юмора, артистичность, лицедейство.

Публичная речь, как известно, издревле являлась весьма престижной формой общения и предметом наблюдения и анализа. Под публичной речью понимается устное монологическое выступление одного человека перед группой людей, характеризующееся наличием замысла, структурно-композиционной и содержательной завершенностью, целенаправленностью и установкой на воздействие [6, с. 340].

Список литературы:

1. Бабенко Л.Г., Конторских А.И. Реализация категории модальности в инаугурационной речи (на материале речи Дональда Трампа) // Политическая лингвистика. – 2018. – №. 3.
2. Восканян Ш.Р. Анализ инаугурационной речи Дональда Трампа // Успехи современной науки и образования. – 2017. – Т. 5. – №. 3. – С. 77-79.
3. Двойнина Е.В. Стратегии и тактики речевой манипуляции в инаугурационной речи Д. Трампа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – №. 12-4 (78).
4. Игнатенко О.Н., Калинина М.А. Лингвистический анализ некоторых публичных речей ВВ Путина // Новые технологии в учебном процессе и производства. – 2018. – С. 502-504.
5. Кунгурова, 2020.
6. Gundlach G.T., Root A.R., Murphy P.E. Corporate political action: The erosion of the political speech doctrine // Journal of Business Research. – 2016. – Т. 24. – №. 4. – С. 331-346.

СИНТАКСИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ ЯЗЫКОВОГО МАНИПУЛИРОВАНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ А.Н. ОСТРОВСКОГО «БЕСПРИДАННИЦА»)

Аникушина Анастасия Сергеевна

магистрант,

*Тульский государственный педагогический университет
имени Л.Н. Толстого,*

РФ, г. Тула

Аннотация. Персонажи драматургических произведений А.Н. Островского тщательно обдумывают тактики поведения для достижения своих целей. Синтаксические конструкции позволяют маскировать манипулятивный замысел.

Ключевые слова: языковое манипулирование; синтаксис; драматургия; А.Н. Островский

Эмпирическую базу исследования составляют синтаксические способы манипулирования в драматургическом произведении, так как в диалогическом взаимодействии их возникновению способствуют собственно речевые конструкции, а не отдельные слова.

Лингвистические исследования направлены не только на рассмотрение лексики, но и на изучение экспрессивного синтаксиса. Объединяющей разнице уровней языка чертой является простота текста, не терпящая многословия и усложнённых предложений.

М.Н. Ковешникова отмечает, что под *языковым манипулированием* понимается «не только объективное описание действительности, а варианты её субъективной интерпретации» [4, с. 388]. Стратегии воздействия на адресата сообщения рассматриваются с позиции выделения и использования их в речи: «В основе *языкового манипулирования* лежат психологические и психолингвистические механизмы, которые заставляют адресата не критично воспринимать речевое сообщение, способствуют возникновению в его сознании определённых заблуждений, провоцируют его на совершение выгодных для манипулятора поступков» [4, с. 388]. Использование тактик способствует достижению этих целей.

Объектом статьи являются приёмы манипулятивного языкового воздействия. Предметом рассмотрения выступает взаимосвязь синтаксических конструкций с коммуникативными характеристиками персонажей.

Ю.А. Дидык выявила, что *речевая манипуляция* – это вербально выраженный вид психологического воздействия одного персонажа

пьесы на другого, в результате которого у объекта манипуляции возникает изначально чуждое ему желание или намерение, приводящее к получению манипулятором определённой личной выгоды или выгоды психологического характера». [2, с. 29]

«Бесприданница» – образец психологической драмы. Манипулятивное воздействие в пьесе разворачивается по закреплённой схеме: адресант собирает необходимую информацию, затем выбирает субъект воздействия, ведёт диалог с адресатом, осуществляет основное речевое воздействие. За этими действиями следует достижение поставленной цели, но возможен и противоположный результат – манипулятора разоблачают.

Активным манипулятором в драме является Сергей Сергеевич Паратов. Он управляет другими персонажами, не думает об их чувствах, стремится полностью контролировать ситуацию. В списке действующих лиц Паратову даётся следующая характеристика: *«блестящий барин, из судохозяев, лет за 30»* [1, с. 156]. Эпитет подчёркивает стремление главного героя блистать в обществе. Однако иногда он показывает другую сторону своей натуры. Во время первой встречи с Мокием Пармёнычем Кнуровым Паратов делится своими умозаключениями: *«Что такое «жаль», этого я не знаю. У меня, Мокий Пармёныч, ничего заветного нет <...> А теперь, господа, у меня другие дела и другие расчёты. Я женюсь на девушке очень богатой, беру в приданое золотые пришки»* [1, с. 171]. Избыточные элементы (*обращения Мокий Пармёныч, господа, повторы другие дела и другие расчёты, однородные члены женюсь, беру*) усиливают манипулятивное воздействие. **Обращения** выражают отношение к собеседнику, направлены на установление доверительных отношений с ним.

Большой синтаксический потенциал представляют **восклицательные предложения**: *«Не нам, легкомысленным джентльменам, новые обороты заводить!»* [1, с. 184]; *«Ведь я было чуть не женился на Ларисе, – вот бы людей-то насмешил!»* [1, с. 173]. Данные типы предложений раскрывают конфликт материальных и духовных ценностей, сословные противоречия. Восклицания выступают в роли сигналов, придающих особую экспрессивность высказываниям.

В лингвистической науке затрагиваются вопросы, посвящённые изучению стратегии и тактики. Лингвопрагматика определяет тактику как речевое действие, ориентированное на решение конкретной задачи, заданной в рамках одной стратегической цели. Манипулятивный приём следует рассматривать как ключевой принцип стилистически маркированной организации языковых средств в тексте, заданный манипулятивной тактикой.

Н.К. Ильина определила особенности ритмического строя и выявила важные особенности речевого поведения персонажей пьес А.Н. Островского: «В основе драматургического произведения лежит устная разговорная речь, поэтому чем больше речь героев пьесы приближена к устной речи, тем естественнее звучит она с театральных подмостков» [3, с. 75].

Большая часть манипулятивных диалогов в «Бесприданнице» представлена **утвердительными предложениями**: *А вот посмотрим. Мы попросим хорошенько, на колени станем* [1, с. 199]. В **отрицательных предложениях** в совокупности с контекстом и интонацией выявляется смысловой компонент диалогического взаимодействия: *Мне не для любопытства, Лариса Дмитриевна, меня интересуют чисто теоретические соображения* [1, с. 185].

Реплики Мокия Парменыча Кнурова во время беседы с Харитой Игнатъевной Огудаловой представлены **вопросительными предложениями**: *А как вы полагаете, хорошо вы поступили, что отдаёте Ларису Дмитриевну за человека бедного?* [1, с. 175] *Ну, а этот молодой человек хорошо поступает?* [1, с. 175] *Как вы думаете о вашей дочери, что она такое?* [1, с. 175] Вопросы выражают замаскированное психологическое воздействие на собеседника.

Как правило, манипуляторы используют **сложные предложения**. Синтаксис представлен **бессоюзными сложными** и **сложноподчинёнными предложениями**: *Да уж я не знаю, что и говорить; мне одно осталось: слушать вас* [1, с. 175]; *Поезжай, сделай милость, отдохай душой!* [1, с. 178]. В ходе беседы, когда реплики сменяют друг друга достаточно активно, человек способен воспринимать небольшие речевые отрезки для более объективной интерпретации сообщений. Усложнённые конструкции позволяют тщательно замаскировать истинный замысел коммуниканта.

Инверсированные члены предложения придают большую эмоциональную окрашенность высказыванию и приводят к изменению смысловых оттенков: *Топорцился тоже, как и человек, петушиться тоже вздумал. Да погоди, дружок, я над тобой, дружок, потешушь* [1, с. 190].

Вводные слова отвлекают адресата от сути передаваемого, делают сообщение более убедительным. Харита Игнатъевна льстит Кнурову, чтобы безбедно жить: **Право, даже уж и слов-то не подберёшь, как благодарить вас** [1, с. 177].

Имитацией диалогических отношений между адресантом и адресатом являются **определённо-личные предложения**, также несущие воздействующую функцию: *Погодите, погодите винить меня!* [1, с. 201]

Активное использование **инфинитивных предложений** представляет информацию об объекте как неоспоримую и обобщающую: *Слушать ваш очаровательный голос, забывать весь мир <...>* [1, с. 201]

Под **градацией** понимается расположение слов, при котором последующие компоненты усиливают значение предыдущих, благодаря чему наблюдается усиление позиций адресанта. Пример: *Ну, признаюсь, выше и благородней этого я ничего и вообразить не могу. Очаровательное создание! Повелительница моя!* [1, с. 202] Как правило, в драматургических произведениях используется восходящая градация, посредством которой усиливается эмоциональный посыл сообщения.

Приём парцеллирования используется для придания динамичности и экспрессивности высказыванию: *Прежде всего, Лариса Дмитриевна, вам нужно ехать домой. Поговорить обстоятельно мы ещё успеем завтра* [1, с. 211].

Номинативные предложения указывают на существование предметов или явлений, раскрывая их с помощью отдельных штрихов. Этот тип предложений отличается достаточной смысловой ёмкостью и выразительностью: *Кандалы, Лариса Дмитриевна* [1, с. 213].

Синтаксический уровень отражает воздействующий потенциал сообщений, которыми пользуются персонажи пьес. Выразительные средства обеспечивают выполнение функций манипулятивного воздействия. Высказывания характеризуются цельностью и коммуникативной направленностью.

Список литературы:

1. Островский А.Н. Пьесы. В 2-х ч. Ч. 2 / Сост., послесл. А.И. Журавлёвой; Коммент. В.Н. Некрасова. – М.: Просвещение, 1985. – 240 с., ил.
2. Дидык Ю.А. Речевая манипуляция в оригинальном и переводном тексте: на материале пьес Б. Шоу : дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2010.
3. Ильина Н.К. Ритмика речи героев комедии А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» // Вестник КГУ. – 2015. – №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ritmika-rechi-geroev-komedii-a-n-ostrovskogo-na-vsyakogo-mudretsa-dovolno-prostoty> (дата обращения: 07.05.2021).
4. Ковешникова М.Н. Речевая манипуляция и приемы речевого манипулирования // Царскосельские чтения. – 2014. – №XVIII. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rechevaya-manipulyatsiya-i-priemy-rechevogomanipulirovaniya> (дата обращения: 07.05.2021).

RUSLISH КАК ФЕНОМЕН ЯЗЫКОВОЙ СИТУАЦИИ В РОССИИ XXI ВЕКА

Решетова Инна Сергеевна

канд. пед. наук,

Северо-Кавказский федеральный университет,

РФ, г. Ставрополь

RUSLISH AS A PHENOMENON OF THE LANGUAGE SITUATION IN RUSSIA IN THE XXI CENTURY

Inna Reshetova

PhD in Pedagogy

North-Caucasus Federal University,

Russia, Stavropol

Аннотация. Статья посвящена феномену языковой гибридизации, обусловленной процессами глобализации и возросшего влияния англо-американской культуры на современное российское общество. Рассмотрены причины возникновения Ruslish и возможные перспективы его развития.

Abstract. The article is devoted to the phenomenon of linguistic hybridization caused by the processes of globalization and the increased influence of Anglo-American culture on modern Russian society. The reasons for the emergence of Ruslist and possible prospects for its development are considered.

Ключевые слова: языковая ситуация; языковая политика; языки-гибриды; пиджин.

Keywords: language situation; language policy; hybrid languages; Pidgin.

На территории Российской Федерация используется около ста пятидесяти языков, большинство из которых – национальные языки коренного населения, другие принадлежат некоренным этническим группам. На территории государства существуют алтайская, индоевропейская, енисейская, северокавказская, уральская, эскимосско-алеутская, чукотско-камчатская общности, а также присутствуют немногочисленные

представители других семей, таких как китайская, и нивхский, юкагирский языки, не относящиеся ни к одной известной языковой семье. В России выделяют языки государственные (русский язык на всей территории, но каждая республика в составе страны имеет право назначить свой государственный язык), официальные, установленные в качестве таковых в определенной местности (казахский язык в Республике Алтай), межнациональные (русский язык) и местные (например, языки малочисленных народов).

Языковая ситуация страны контролируется и регулируется языковой политикой государства, которая устанавливает правовой статус языков, следит за состоянием литературного языка и его территориальных и социальных вариантов, определяет, какие языки и в каком качестве преподаются в школах и т.д. Согласно федеральному закону № 53-ФЗ «О государственном языке Российской Федерации» от 1 июня 2005 года [6], государственным языком на всей территории страны признается русский язык, поэтому его употребление обязательно во всех официальных сферах: судопроизводстве, названии и деятельности органов власти, дорожных указателях, всех официальных документах граждан и правительства России, при организации и проведении выборов и др. Однако это не означает, что умаляется значимость и ценность остальных языков, являющихся государственными или местными.

Правительство принимает нормативно-правовые акты в рамках существующей языковой политики относительно национальных языков с целью повышения их престижности, создания условий для расширения сфер их функционирования, сохранения и развития литературных языков, а также для воспитания культуры их носителей. Государственные языки обслуживают самые важные и существенные области жизнедеятельности общества: образование, средства массовой информации, книгопечатание, религия и культура [2, с. 18].

В настоящее время в Российской Федерации образование ведется на русском языке, параллельно внедряется программа по обязательному изучению как минимум двух иностранных языков. В качестве первого иностранного языка, как правило, вводится английский язык. В качестве второго обычно преподают немецкий, французский, испанский. Это объясняется мировым статусом английского языка и его востребованностью при дальнейшем трудоустройстве. Постепенно количество людей, владеющих английским языком, возрастает, хотя до сих пор в сравнении с мировым сообществом в нашей стране наблюдаются явные пробелы и недостаток знаний в этой области. Это стало результатом, в первую очередь, исторической политикой государства [5, с. 143].

В советский период развития России английский язык представлялся образованием малоизученным, привязанным лишь к теории, но никак не к практическому общению с его носителями. Изучать иностранный язык было достаточно сложно, широким массам он был доступен только в ограниченном режиме и больше ценился как дисциплина, выполняющая общеразвивающую и образовательную функции. После начала перестройки ситуация изменилась, у населения появилась возможность, мотивация и даже необходимость в изучении английского языка. Среди основных социально-политических предпосылок данному событию назовем падение «железного занавеса», развитие туристического бизнеса, возможность контактировать с иностранцами не только во время путешествий, но и в организации совместной предпринимательской деятельности, стремительно захватывающую страну компьютеризацию и появление Интернета [5, с.145-146]. Все перечисленное повлияло на поднятие престижа английского языка, а значит и на его распространение в России, однако не повлияло на качество его усвоения. По-прежнему лучший уровень владения английским языком отмечается у интеллигенции, стремящейся к достижению большей для себя выгоды за счет привлечения иностранного капитала и иностранных предприятий в свои партнеры. Широкие народные массы, как и ранее, литературный английский язык изучают весьма посредственно, однако и в их речи наблюдаются его фрагменты.

Период конца XX века и открытия «железного занавеса» характеризуется приобретением английским языком особой привлекательности в глазах советского народа, потому что он ассоциировался со всем импортным, а значит заведомо качественным и интересным. Он стал постепенно оказывать влияние на литературный русский язык, особенно звучащий из уст молодежи. Появившиеся иностранные телевизионные программы, а позже и Интернет, стали сначала обогащать русский язык компьютерными терминами, а затем перетекли и в другие сферы жизнедеятельности общества. Стали появляться рекламы, заголовки журналов и газет, содержащие элементы английской речи: «Шерь! Стрим! Сторь!», «Группа тинэйджеров совершила вооруженный разбой» [1, с. 400-401] и т.д. Развитие современного литературного русского языка пошло по пути широкого внедрения англицизмов, что с одной стороны обусловлено отсутствием в нем определенных новых понятий, а с другой – желанием употреблять как можно больше слов «престижного» языка вместо того, чтобы выучить литературный английский язык и говорить уже на нем.

Многие специалисты в области бизнеса начинают употреблять англоязычное слово, имеющее аналог в русском языке, потому что оно

короче и экономит их время («ритейл» – «розничная торговля»). На наш взгляд, более уместно в данном случае употреблять только те слова, которым нет эквивалентов, то есть собственно специализированные термины. Тем не менее иногда иностранное слово стилистически или по оттенку своего смысла подходит высказыванию несколько больше, нежели русское. Например, англицизм «имидж», обладающий русским синонимом «образ», будет целесообразнее применен в предложении с участием работника туристической компании, тогда как в высказывании о пушкинской Татьяне он будет звучать неразумно. В некоторых случаях заимствования из английского языка придают описываемым вещам позитивную или негативную коннотацию. До сих пор в менталитете российских граждан заложено мнение, что отечественные технологии далеко отстали от зарубежных, поэтому названия мест общественного питания, развлекательных заведений, учреждений, предоставляющих всевозможные услуги, названия блюд в меню, статей в газетах, товаров в магазинах и многого другого если уж и не созданы из английских слов, то как минимум написаны буквами латинского алфавита. Друзей куда престижнее сегодня пригласить в паб, нежели в бар, а вещи сдать в лондри, а не в прачечную.

Оправданное заимствование иностранного слова – естественный процесс в развитии любого языка, только вот англицизмы все чаще вытесняют русские слова, а не дополняют русскоязычную речь: «управляющий» – «менеджер», «директор» – «босс», «творческий» – «креативный», «премия» – «бонус», «скидка» – «дисконт», «содержание» – «контент», «славить» – «пиарить». Носители русского языка, в основном молодежь, воспринимают иностранные слова как более умные, авторитетные. Но нельзя злоупотреблять такими заимствованиями. Одно дело – когда они присутствуют в сленге какой-либо социальной группы, и совсем другое – в литературном русском языке.

Благодаря англицизмам в русский язык проникли такие слова, без которых сегодня не обойтись рядовому жителю: офис, коктейль, отель, менеджер, вай-фай. Но есть и обратная сторона медали – уровень владения английским языком среднестатистического жителя России с привнесением в его речь англоязычных заимствований вовсе не повысился, а наоборот – понизился. А литературный русский язык больше «засорился», нежели обогатился. В результате широкого использования английской лексики, подверженной влиянию русской грамматики и фонетики, и появился исследуемый нами русско-английский пиджин. Его обусловила современная языковая ситуация в Российской Федерации [3]. Некоторые публичные деятели сегодняшнего мира политики, литературы, науки и культуры активно обсуждают усиливающуюся тенденцию повсеместно по причине и без употреблять в русской речи английские

слова. Н.Н. Найденова посвятила явлению смешения русского и английского языков свою книгу «RunGLISH» [4], в которой описала всю нелепость и комичность, к которым приводит беспочвенная гибридизация языка. Однако рецензия на это произведение, опубликованная телеведущей О. Федоровой, вовсе не осуждает весь процесс смешения, а оправдывает его, называя лишь «безобидной игрой слов», которая упрощает коммуникацию и позволяет выполнять много недоступных до этого социальных функций. При этом начинающий журналист говорит о будущих положительных эффектах этого явления, которое неминуемо приведет к формированию абсолютно нового типа мышления, невозможного без англицизмов. С другой стороны, например, В.В. Жириновский, лидер политической партии ЛДПР, активно занимающий позицию «против», еще в 2013 году предложил на законодательном уровне запретить в русском языке употреблять любые иностранные заимствования при наличии их аналогов. Это заявление было дополнено словами: «Надо русский язык освобождать от мусора и иностранных слов» [2]. Конечно, нельзя сказать, что известный деятель, сравнивая англицизмы с мусором, полностью прав, однако это не отменяет всей сути надвигающейся проблемы: засорение литературного языка.

Таким образом, в условиях современной языковой ситуации, динамично развивающейся в условиях глобализации в сторону сближения с английским языком, появление такого явления как Russlish представляется весьма закономерным.

Список литературы:

1. Захватаева К.С. Роль английского языка в процессе современного англо-русского языкового контактирования / К.С. Захватаева // Вестник Нижегородского университета имени Н.И. Лобачевского. – 2012. – № 3. – С. 400-403.
2. Караулов Ю.Н. Этнокультурная и языковая ситуация в современной России: лингвистический и культурный плюрализм/ Ю.Н. Караулов // Мир русского слова. – 2002. – №3. – С. 16-21.
3. Кобзев М. Рунглийский язык [Электронный ресурс]. URL <http://www.proza.ru/2014/11/05/185> (дата обращения 10.05.2021).
4. Найденова Н.Н. RunGLISH. – М., 2010. – 267 с.
5. Петренко А.Д., Поповская А.Я. Языковой контакт и проблема языковых изменений // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки. Том 1 (67). № 2. 2015 г. - С. 143-150.
6. Федеральный закон "О государственном языке Российской Федерации" от 01.06.2005 N 53-ФЗ (последняя редакция) / [Электронный ресурс]. URL http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_53749/ (дата обращения 4.05.2021).

ДЛЯ ЗАМЕТОК

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

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

№ 5 (48)
Май 2021 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 13.05.21. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 6,5 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

16+



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru