



**НАУЧНЫЙ  
ФОРУМ**  
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



**№10(53)**

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

МОСКВА, 2021



# НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 10 (53)  
Ноябрь 2021 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва  
2021

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Н34

Председатель редколлегии:

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

Редакционная коллегия:

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

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

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

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

сб. ст. по материалам ЛП междунар. науч.-практ. конф. – № 10 (53). – М.: Изд. «МЦНО», 2021. – 58 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**

<b>Раздел 1. Искусствоведение</b>	<b>5</b>
<b>1.1. Изобразительное и декоративно–прикладное искусство и архитектура</b>	<b>5</b>
ОСОБЕННОСТИ МОДЕРНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ МАСТЕРОВ «МИРА ИСКУССТВА» В ЖАНРЕ НАТЮРМОРТА В НОВЕЙШЕМ ВРЕМЕНИ Попов Алексей Валентинович	5
ФУТУРИСТИЧНЫЙ ГОРОД В КИНО И КОМПЬЮТЕРНОЙ АНИМАЦИИ 1980-Х - 2020-Х ГОДОВ Яньсинь Ван	11
<b>1.2. Музыкальное искусство</b>	<b>16</b>
ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ А.МДИВАНИ «ПЕСНІ ЛЮБОВІ». К НЕКОТОРЫМ ОСОБЕННОСТЯМ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ Самарина Александра Дмитриевна	16
ВАРИАЦИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО «ПИ ХУАН» ЧЖАН ЧЖАО В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ Хо Да Мичков Павел Александрович	20
<b>1.3. Хореографическое искусство</b>	<b>24</b>
СКАЗКА КАК ОСНОВА БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ (НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВОК А. РАТМАНСКОГО) Тарасова Софья Викторовна	24
<b>Раздел 2. Документальная информация</b>	<b>29</b>
<b>2.1. Документальная информация</b>	<b>29</b>
ГОРНАЛЬСКИЙ СВЯТО-НИКОЛАЕВСКИЙ БЕЛОГОРСКИЙ МУЖСКОЙ МОНАСТЫРЬ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ Егорова Виктория Александровна	29

<b>Раздел 3. Культурология</b>	<b>35</b>
<b>3.1. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов</b>	<b>35</b>
СОВРЕМЕННАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ САДОВЫХ СКУЛЬПТУР ВО ДВОРЕ СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА. ФЛОРА Несветаило Татьяна Николаевна	35
<b>Раздел 4. Языкознание</b>	<b>41</b>
<b>4.1. Прикладная и математическая лингвистика</b>	<b>41</b>
ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА И МЫШЛЕНИЯ В ЭПОХУ ЦИФРОВИЗАЦИИ Буриева Мехрангез	41
<b>4.2. Языки народов зарубежных стран Европы, Азии, Африки, аборигенов Америки и Австралии (с указанием конкретного языка или языковой семьи)</b>	<b>45</b>
ИГРА СЛОВ В ЕВРЕЙСКОМ ТЕКСТЕ ЕВАНГЕЛИЯ ОТ МАТФЕЯ (В ИЗЛОЖЕНИИ СИМ-ТОБА) И ВАРИАНТЫ ЕЕ ПЕРЕВОДА Борщевский Иван Сергеевич	45

## РАЗДЕЛ 1. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

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

#### ОСОБЕННОСТИ МОДЕРНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ МАСТЕРОВ «МИРА ИСКУССТВА» В ЖАНРЕ НАТЮРМОРТА В НОВЕЙШЕМ ВРЕМЕНИ

*Попов Алексей Валентинович*

*канд. искусствоведения,  
член Ассоциации искусствоведов (АИС),  
РФ, г. Москва*

#### FEATURES OF THE MODERNIZATION OF THE ARTISTIC TRADITION OF THE MASTERS OF THE "WORLD OF ART" IN THE GENRE OF STILL LIFE IN MODERN TIMES

*Alexey Popov*

*Candidate of Science,  
art Critics and Art Historians Association(AIS),  
Russia, Moscow*

**Аннотация.** Цель статьи – дать оценку результатам творческих поисков талантливого современного художника А.В. Хвастуновой и охарактеризовать степень новизны созданных натюрмортов в контексте истории отечественного искусства. При изучении художественного материала был использован метод формально–стилевого анализа. Научная новизна исследования заключается в определении особенностей использования художественных традиций начала XX века в искусстве Новейшего времени.

**Abstract.** The purpose of the article is to evaluate the results of the creative searches of the talented contemporary artist A.V. Khvastunova and to characterize the degree of novelty of the created still lifes in the context of the history of Russian art. When studying the artistic material, the method of formal and stylistic analysis was used. The scientific novelty of the study is to determine the features of the use of artistic traditions of the early XX century in the art of Modern times.

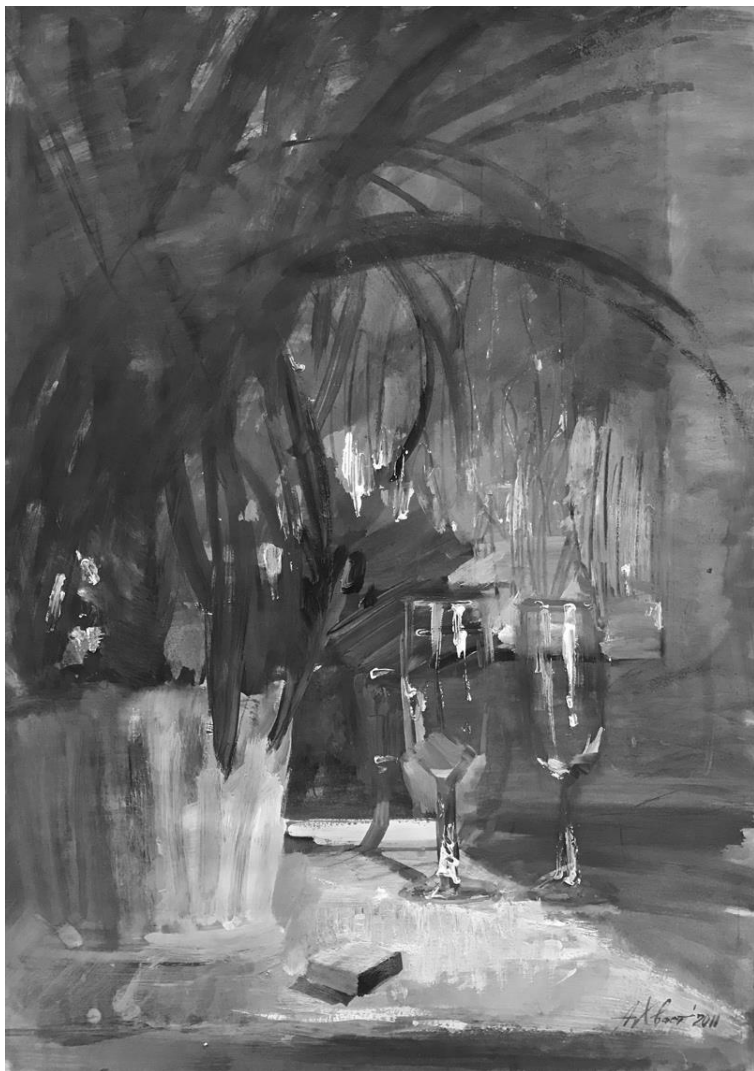
**Ключевые слова:** модерн; «Мир искусства»; художник Алла Хвастунова; современная графика.

**Keywords:** Art Nouveau; "World of Art"; artist Alla Khvastunova; modern graphics.

Первый взгляд на натюрморты А.В. Хвастуновой показывает, что движение к совершенству художественного произведения наш современник начал с эстетизации, проявляющейся в придании изображаемому красивой внешней формы, характерной для творчества мастеров «Мира искусства» (1898–1927), – всем листам в большей или меньшей степени присущи формально–стилевые черты стиля модерн, которые на практике реализуются в следующем: в повышенной выразительности и эстетической самостоятельности красочного пятна и линии, в переходе к условному цвету, который «вырвался из плена пленэризма», в уплощении пространства и превращении плоскости холста в некую декоративную плоскость, в замене «скульптурного» объема плоским «живописным» пятном, в переходе от композиции объемов к цветной композиции, в орнаментальности [2, с. 193]. Однако просматривается существенное отличие листов современного художника как от работ мирискусников, так и адептов стиля модерн в Новейшем времени.

Действительно, сравнение таких натюрмортов, основанных на стилистике модерна, как «Натюрморт с ветками» (2010), «Бокалы, окно», «Окна» (оба 2011), «Ночь в городе», «Ночь, город» (оба 2012) А.В. Хвастуновой с одной стороны и известных произведений Н.Н. Сапунова «Голубые гортензии» (1907), А.Я. Головина «Цветы и фарфор» (1915), И.Э. Грабаря «Груши на синей скатерти» (1915), а так же акварелей А.В. Фонвизина «Годечии», «Красные гвоздики», «Цветы на окне» (все 1960-е годы) и картин А.А. Мылъникова «Натюрморт с лимоном» (1971), «Цветы в кувшине» (1972), «Натюрморт» (1973), «Букет» (1976) с другой стороны, подтверждает сказанное. Источником рождения эстетического чувства в произведениях мирискусников и их формальных последователей является непосредственная красота художественной формы, а в натюрмортах А.В. Хвастуновой зритель прежде

всего воспринимает привнесенные автором чувства и переживания, деятельное эстетическое чувство от которых испытывает в первую очередь – обязательно присутствующая созерцательная красота художественной формы отступает на второй план.



**Рисунок 1. А.В. Хвастунова. Бокалы, окно. 2011. Б., гуашь, 61x43**



Действительно, давая характеристику таким произведениям Н.Н. Сапунова (1880–1912), представителя объединения «Мир искусства», как «Голубые гортензии» (1907), «Вазы, цветы и фрукты» (1910), «Цветы и фарфор» (1912), М.В. Алпатов писал следующее: «Здесь следует сказать несколько слов и о натюрмортах Сапунова, о его гортензиях, рододендронах и бумажных цветах в роскошных ампирных вазах. Это мастерски выполненные картины больше всего известны, а между тем в них художник в известной степени следовал вкусам заказчиков. Эти огромные холсты были предназначены для гостиных в стиле модерн. Иногда в них художник ограничивался отчетом о том, что находилось перед глазами, иногда на них падает отблеск от его театральных феерий. Но в большинстве случаев на них лежит отпечаток парадности и холодности» [1, с. 11, 12].

С другой стороны, в обсуждаемых работах наш современник воплотил иной принцип создания натюрмортов – листы, созданные А.В. Хвастуновой, наполнены живым чувством, которое вызывает у зрителя эстетическое чувство в первую очередь – жизнь предметов и пространства, так же как и эстетизированная красота запечатленного отступают на второй план (рис. 1.2).



**Рисунок 2. А.В. Хвастунова. Окна. 2011. Б., гуашь, пастель. 43х61**

Представляет несомненный научный интерес понимание того, в какой степени творчество А.В. Хвастуновой в жанре натюрморта является вторичным по отношению к достижениям отечественным художников в Новейшем времени. Для понимания того нового, что в XXI веке привнесла А.В. Хвастунова в жанр натюрморта, было проведено сравнение листов «Натюрморт с ветками», «Бокалы, окно», «Окна», «Забывтый бокал. Ария "Царицы ночи", Моцарт» (2013) с такими натюрмортами известных отечественных живописцев как «Цикламены» (1946), «Цикламены на ночном окне» (1947), принадлежащими кисти В.М. Конашевича, а также с «Букетом купавок на окне» (1938) и двумя натюрмортами с одинаковым названием «Колокольчики» (1940, 1945), созданными С.В. Герасимовым.

В каждой из перечисленных работ В.М. Конашевича, С.В. Герасимова и А.В. Хвастуновой присутствует явно выраженный образ-чувство – все натюрморты передают вложенные в них переживания и взволнованность авторов. В каких-то работах чувственность проявляется чуть в большей степени, в других в несколько ослабленном виде – ожидать полной подобности не приходится в связи с тем, что изображаемая реальность всегда неоднородна. По этой причине искать и пытаться обосновывать различие в содержательной составляющей между обсуждаемыми произведениями не имеет смысла – оно не существенно, в вот стилевые различия между исследуемыми натюрмортами видны не вооруженным взглядом – сравнительный анализ показывает, что листам А.В. Хвастуновой стилистика модерна присуща в значительно большей степени, чем картинам В.М. Конашевича и С.В. Герасимова.

Действительно, можно с уверенностью утверждать, что уплощение пространства и превращение плоскости холста в некую декоративную плоскость, замена «скульптурного» объема плоским «живописным» пятном, переход от композиции объемов к цветной композиции в натюрмортах А.В. Хвастуновой проявляются на порядок сильнее, чем в произведениях признанных авторитетов отечественного изобразительного искусства.

В натюрмортах А.В. Хвастуновой развернутое в глубину пространство или практически полностью отсутствует – «Натюрморт с ветками», «Окна», «Забывтый бокал. Ария "Царицы ночи", Моцарт», или ощущается в минимальной степени – «Бокалы, окно» и это способствует восприятию изображенного как композиции из плоских цветных пятен гармонично расположенных на картинной плоскости, что усиливает формальную красоту произведений изобразительного искусства, созданных современным художником, по сравнению с натуралистичными натюрмортами В.М. Конашевича и С.В. Герасимова, обладающими пространственной глубиной.

Подводя итоги проведенного исследования, можно констатировать, что сравнительный анализ натюрмортов А.В. Хвастуновой с произведениями отечественных художников в аналогичном жанре показал, что присутствием живой взволнованности, иногда окрашенной в напряженно–трагические оттенки, а также первичным источником рождения эстетического чувства у зрителя, натюрморты художника принципиально отличаются как от работ мастеров «Мира искусства» начала XX столетия, так и адептов стиля модерн в Новейшем времени.

Таким образом, творчество А.В. Хвастуновой в жанре натюрморта может иметь самостоятельное значение и представлять интерес для истории отечественного изобразительного искусства с точки зрения объединения художественной традиции выдающихся мастеров круга «Мира искусства», основанной на формальной красоте художественной формы, обусловленной стилистикой модерна, с глубокой образностью, опирающейся на чувственное восприятие окружающего мира.

### **Список литературы:**

1. Алпатов М.В., Гунст Е.А. Николай Николаевич Сапунов. М.: Искусство, 1965. 48 с.
2. Сарабьянов Д.В. Русский вариант стиля модерн в живописи конца XIX – начала XX века // Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. 261 с. С. 182–221.

## ФУТУРИСТИЧНЫЙ ГОРОД В КИНО И КОМПЬЮТЕРНОЙ АНИМАЦИИ 1980-Х - 2020-Х ГОДОВ

**Яньсинь Ван**

*магистр искусствоведения,  
аспирант ГНУ «Центр исследований белорусской культуры,  
языка и литературы НАН Беларуси»,  
Республика Беларусь, г. Минск*

## A FUTURISTIC CITY IN CINEMA AND COMPUTER ANIMATION OF THE 1980S - 2020S

**Yanxin Wang**

*Master of Arts, Postgraduate Student,  
State Scientific Institution "Center for Research of Belarusian Culture,  
Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus",  
Belarus, Minsk*

**Аннотация.** В статье рассматриваются основные концепции города будущего в научно-фантастических фильмах 1980-2020-х гг., а также раскрывается реальность городов будущего, обозначенная в фильмах и компьютерной анимации.

**Abstract.** The article examines the main concepts of the city of the future in science fiction films of the 1980-2020s, and also reveals the reality of cities of the future, indicated in films and computer animation.

**Ключевые слова:** цифровое искусство; футуристический город; цифровая архитектура.

**Keywords:** digital art; futuristic city; digital architecture.

В научно-фантастических фильмах, представляющих города будущего, четко обозначены некоторые концепции дизайна и идеи планирования, которые весьма перспективны. Например, знаменитый цифровой город Корусант (Coruscant) появился в фильмах Star Wars: Episode I: The Phantom Menace («Звездные войны: Эпизод I – Призрачная угроза», 1999), Star Wars: Episode I: Attack of the Clones (Звезда Wars: Episode) II-Attack of the Clones, 2002) и Star Wars Episode III: Revenge of the Sith («Звездные войны: Эпизод II – Месть ситхов», 2005).

В серии фильмов «Звездные войны» г. Корусант не имеет равных по архитектуре и инфраструктуре, являясь самым важным в сериале «Звездные войны». Город словно прорывается сквозь небо: самое высокое здание в нем достигает высоты 5127 этажей, что составляет высоту 15 380 метров. Традиционные методы строительства этих гигантских небоскребов из бетона здесь неприемлемы, поскольку бетон не выдерживает сверхвысокого давления этих зданий, которые устремлены прямо в небо. Поэтому все здания возводятся на Корусанте с использованием передовых технологий и построены из легированных сплавов. Внешние фасады выполнены в однородном металлическом серебристо-сером цвете, что также подчеркивает уникальность и значимость, присущие главному мегаполису галактики – городу Корусант.

Постепенно увеличиваясь в размерах, Корусант привлекает все больше и больше людей разных рас и национальностей из всей галактики, желающих поселиться в нем, что привело к резкому росту населения города. Поэтому не удивительно, что возникли проблемы, связанные с обеспечением горожан водой и продовольствием. С этой целью архитекторы, инженеры и ученые Корусанта создали независимые экосистемы, включая строительство сложной системы очистки циркулирующих гигантских трубопроводов, которые могут сжимать лед, поступающий из северного региона Корусанта. Затем вода очищается и транспортируется в различные районы города в качестве источника питья. После этого сточные воды будут храниться в искусственных резервуарах под землей в городе и перерабатываться с помощью самой совершенной системы очистки воды.

Многочисленное население, естественно, нуждается в еде, воде, одежде, электроприборах, машинах, строительных материалах и т. д., поэтому все, за исключением воды, может быть переработано и повторно использовано. Также правительству приходится устанавливать большое количество фильтров для кондиционирования воздуха в искусственной атмосфере, чтобы постоянно очищать и удалять углекислый газ из атмосферы, дабы защитить городских жителей от выдыхаемого в большом количестве углекислого газа [1, с. 2].

В отличие от Корусанта, у которого есть четкое представление о будущем, цифровой город Ксандар является высокотехнологичным городом, построенным в лазурном океане. Это целая планета, на которой доминирует океан. Ксандар – город из анимационного фильма «Стражи Галактики. Город в Галактике» (2014), состоит из бесчисленных больших и малых островов, которые соединены между собой, вследствие чего образуют крупномасштабную городскую агломерацию. Но на самом деле весь город фактически построен на отдельных островах.

Ксандар прекрасно сочетает в себе городское строительство и природные элементы. Развиваясь, он максимально сохраняет первозданные природные черты. Окружающие город пейзажи радуют глаз [2, с. 15].

Морские пейзажи, водные пути, растительность и сады города были, очевидно, тщательно спроектированы, так как высотные здания размещены как раз между ними. Чтобы соответствовать природному ландшафту, высотные фасады и крыши многих зданий выкрашены в цвета, гармонирующие с внешним видом. В итоге – налицо интеграция технологий, культуры и природы.

Планирование и дизайн города Ксандара – это воображение людей о том, как они представляют будущий город. Город окружен водоемами, над которыми кружат птицы, а по берегам благоухают цветы. Современные технологии и деятельность человека неосознанно подвержены влиянию окружающего океана и природы города, взаимно дополняя друг друга. Это лучший способ сосуществования человека с природой. Здания в городе построены в футуристическом стиле, но с элементами современности и авангарда. Весь город в некоторой степени представляет собой чудесное сочетание воды и суши. Многочисленные пешеходные дорожки и площади пересекают водные пути. Магазины стоят в воздухе на высотных пешеходных дорожках. Многие мосты в городе не имеют опор и полностью зависят от летающих механических устройств, расположенных в нижней части мостов для обеспечения мощности подвески. Летающая техника в нижней части моста обеспечивает мощность подвески. В связи с тем, что площадь суши Ксандара ограничена, необходимо максимально эффективно использовать ее.

Кроме того, чтобы улучшить коэффициент использования земли, в большинстве городских сооружений используются многослойные трехмерные конструкции. Они возводятся на пешеходных дорожках в воздухе, на подвешенных в воздухе мостах, площадях, соединенных с водными путями на нижнем этаже, высотными кафе под открытым небом, а также океаном и голубым небом вдаль. Это, пожалуй, самый безупречный городской пейзаж, возникающий в сознании людей.

В последние годы Бернин Зана, появившийся в популярном фильме «Черная пантера» (Black Panther, 2018) «Мстители: Война бесконечности» (Avengers: Infinity War, 2018), является родным городом супергероя «Черная пантера», а также столицей и крупнейшим городом. В фильме Королевство Ваканда расположено в Восточной Африке. Оно было изолировано от мира на протяжении веков. На первый взгляд, это одна из самых бедных и отсталых сельскохозяйственных стран в мире. На самом деле, это всего лишь тонкая маскировка, сделанная Вакандой. С точки зрения внешнего мира, Бернин Зана – это просто пустынные

первобытные джунгли. Однако эти джунгли – маскировка голографического изображения. Под маской первобытного и дикого государства скрывается самый передовой и современный город на Земле.

Однако, несмотря на то, что уровень технологий достиг чрезвычайно высокого уровня, эти достижения не заменили уважение жителей Ваканды к своим традициям и истории. Создается впечатление, что Бернин Зана – высокотехнологичный международный мегаполис, но если подойти ближе и присмотреться, то становится ясно, что эти высотные здания, полные футуристических технологий, все еще сохраняют уникальные африканские элементы. Все здания выстроены по технологиям будущего с традиционными африканскими элементами. Бернин Зана бережно хранит традиции, которые новое поколение всегда может изучить и освоить. Традиционная культура находится в почете. Таким образом, эта модель наследования и интеграции старой и новой культур.

Кроме того, Бернин Зана окружен горами и реками, то есть в максимально сохранена первозданная природа. Таким образом, экологичность города очень высока. Город будущего интегрирован в оригинальный природный ландшафт, в котором реализована концепция развития гармонии и единства человека и природы, взаимного согласования, симбиоза и сосуществования [3, с. 42].

Бернин Зана развивался как «лоскутное одеяло» между будущим и прошлым. Иными словами, достигнуто хрупкое равновесие между природой и технологиями, традициями и будущим. Бернин Зана, в целом, оплот стабильности и процветания с любой точки зрения.

Можно отметить, что трехмерный цифровой город в кино и на телевидении может быть создан произвольно или по задумке режиссера. Появление цифрового города способствовало появлению в кино и на телевидении либерализованной платформы для художественного творчества, которая позволяет художникам использовать свое воображение и привносить новое в кино и телевизионные работы [4, с. 285]. Различные элементы цифрового города – рекламные экраны, интерактивные внешние стены и т.д. – неосознанно стали частью повседневной жизни человека. Можно смело предположить, что с развитием технологий «умного» и «цифрового» города они продолжают проникать в нашу жизнь.

Заключение. Мастерство трехмерной цифровой анимации воплощается в архитектурных формах, коммерческой сфере, историческом контексте и т. д.

Художественное исполнение цифровой анимации городов также различается в зависимости от культурных особенностей. Архитектурная форма – это баланс «пересечения» и «параллели», это цель и задача непрерывного преобразования композиции формы, а также форма новых

отношений между человеком и природой, людьми в целом. Эстетическое представление современного человека развивается на более высоком уровне. Мастерство в основном проявляется в трех визуальных элементах архитектурной формы – эффектах моделирования, цвета и света, а также в сочетании физических и пространственных форм во внутренней и наружной среде здания в той степени, в какой это требует эстетическое настроение художника.

### **Список литературы:**

1. Ма, Личжуан. Технология создания цифровой анимации и постобработки видео / Ма, Личжуан, Шэн Бинь, Се Чжифэн [и др.]. – Шанхай : Издательство Шанхайского университета Цзяотун, 2014. – С. 2.
2. Ван, Кэ. Искусство и дизайн цифровой анимации / Ван Кэ ; гл. редактор Лонг Цюань. Новые медиа-искусство и дизайн серии колледжей и университетов – Чанша : Издательство изящных искусств Хунани, 2001. – С. 15.
3. Томас Оганниан. Производство цифровых фильмов / Томас Оганниан. – Пекин : Китайское издательство фильмов, 1998. – С. 42.
4. Ван Хунхай. Теория цифровой кинотехнологии / Ван Хунхай ; под ред. Лю Гесан. – Пекин : Китайское издательство фильмов, 2011. – 285 с.



## 1.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

### ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ А. МДИВАНИ «ПЕСНІ ЛЮБОВІ». К НЕКОТОРЫМ ОСОБЕННОСТЯМ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

*Самарина Александра Дмитриевна*

*аспирант*

*Белорусской государственной академии музыки,*

*Республика Беларусь, г. Минск*

Сфера камерной вокальной лирики часто воспринимается как пространство для творческого эксперимента, формирования новых качеств музыкальной выразительности, обозначения смены стилевых ориентиров [2, с. 60]. Исследователи отмечают, что в белорусской камерно-вокальной музыке конца XX века еще не определился “стержень” развития, что в итоге выражается в ее многоликости и вариативности. Эта многоликость может относиться и к исполнительскому составу (от вокальной миниатюры для голоса соло до вокальных или вокально-инструментальных ансамблей с индивидуальным составом исполнителей для каждого произведения), и к жанровым или стилевым особенностям, и в отношении к поэтическому компоненту произведений. Период конца 1960-х - 1980 годов относительно белорусской камерно-вокальной музыки характеризуется расширением круга образов и особый интерес к “национальной поэзии”, выразительности белорусского языка. “Внимание к национально-самобытному стало так велико, что и современная зарубежная поэзия предстает через призму “роднага слова”” [1, с. 16]. Ярким примером такого явления предстает вокальный цикл А.Мдивани “Песні любові”, поэтической основой которого стали стихи Г. Аполлинера в переводе на белорусский язык Э. Огнецвет.

Данный вокальный цикл состоит из трёх песен с интродукцией к циклу, которая не только настраивает на настроение произведений, но и демонстрирует своеобразную лейттему цикла - аллюзию на “Старинную французскую песенку” П.И. Чайковского из “Детского альбома”. Светлую печаль данной темы поддерживает и тематика самого цикла - первая его часть (“Ты чуеш, мой цыган?”) - это взволнованная песня девушки, которая опасается раскрытия ее порочной связи с любимым и осуждения обществом по этой причине. Вторая песня (“Песня любові”) далека от трагичных чувств и полна восторга, адресованного высокому чувству. Третья же, заключительная песнь цикла (“Перамена”)

снова возвращает слушателя в гнетущую атмосферу, полную болезненных воспоминаний лирической героини, у которой единственное хорошее, что осталось в жизни - это ее прекрасное светлое чувство, которое скорее всего является главным двигателем в ее непростой жизни.

Исследователи характеризуют данный цикл как "претворение на белорусской почве традиций романтического вокального цикла с характерными для него лирическим содержанием, ярко выраженной "генной" памятью и семантикой жанров, выразительной кантиленой и красочной гармонией".

Интродукция к циклу, как было упомянуто, напоминает о мелодии "Старой французской песенки", однако, в немного изменённом варианте. Был сохранен изначальный размер произведения, но характер сопровождения был сменен с размеренного подголоска на чеканку восьмыми в аккордовом типе фактуры на стаккато, что изначальному *Andante* прибавляет большей остроты и уводит от ощущения спокойствия и песенности, заложенной в оригинальную тему Чайковским. Также изменяется и структура темы - вместо "привычной" структуры 4+4 такта мы видим структуру типа 5т. (3+2) + 11т. (2+9), где первое предложение построения основано на начальном двутакте "Песенки...", а второе предложение - на 3-4 тактах.

Также заметим особую цельность вокального цикла. Все номера предполагается воспроизводить *attaca*, без возможности их перестановок, купюр или отдельного воспроизведения каждого номера. Интродукция сразу же предлагает погрузиться в мир первого номера в цикле, который, поддерживая слитность изложения, открывается также 4-хтактовой аллюзией на лейттему цикла.

Если в интродукции композитор пользовался гармоническими средствами *g-moll* натурального лада, то в первом номере цикла ("Ты чуешь, мой цыган?") вводится новая ладовая краска – мерцание натурального минора и дорийского *g* лада, что в итоге создает зримое ощущение грусти девушки, которой не посчастливилось быть раскрытой в своих сердечных муках. Песня написана в двухчастной простой форме, где разделы тематически соотносятся по типу *a - a1*, и предваряются небольшим вступлением. Изобразим это схематически:

Таблица 1.

**Схема формообразования в песне «Ты чуешь, мой цыган?»**

вступление	a	a1
4 т.	8т. + 11 (7+3)т.	7т. + 12 (9+3) т.
<i>g</i> ( <i>moll</i> / дорийский)	<i>g</i> ( <i>moll</i> / дорийский)	<i>B dur</i> /миксолидийский - <i>g</i> ( <i>moll</i> / дорийский)

И первый, и второй разделы заканчиваются кратким трехтактовым фортепианным отыгрышем, основанным на интонациях “Старой французской песенки”, и также содержащим звонкие трели на подобие перезвона колокольцев. Исследователь относит данный прием к метафорическому изображению того, как слухи о лирической героине “растрезвониваются” молвой, [3, с.7]. Данную мысль подтверждают и поэтические строки (“Суседзі заўтра на двары зазвоняць як адзін...”). Вокальная партия пронизана секундовыми интонационными “вздохами”, что также работает на создание определенного состояния почти отчаяния. Отметим еще одну деталь: в процессе развития четырежды появляется мотив, основанный на нисходящем движении по звукам нонаккорда (к примеру, тт.10-11). Благодаря прозрачному сопровождению гитарного типа и характеру мелодии может напоминать слушателю о похожем рода характерном мелодическом движении в “Песне Сольвейг” Грига из сюиты “Пер Гюнт” (т.12).

**Рисунок 1. Мелодическое движение по звукам нонаккорда  
в Песне Сольвейг и в песне «Ты чуешь, мой цыган?»**

Второй раздел начинается в более оживленном движении и на уровне тональности B-dur, в котором также появляется низкая VII ступень, напоминая о миксолидийской ладовой краске. Кульминационный момент в произведении поддерживается и мелодикой (в вокальной партии достигается самый высокий звук  $as^2$ ), и динамическими указаниями (достигается уровень *ff*), в ладовом отношении материал возвращается к уровню g (moll/ дорийский). Изложение завершается уже знакомым отыгрышем с перезвонами трелей у фортепиано, который встречался в конце первого раздела.

Второй номер (“Песня любви”) являет слушателю совершенно иное настроение лирической героини, “это гимн любви, полный сильного чувства и большого эмоционального возбуждения” [3, с. 7]. Вокальная партия изобилует орнаментикой, широкими скачками вплоть до октавы. Восторг героини также отражается и в работе с поэтическим текстом - подтекстованное словом мелодическое движение в вокальной партии перемежается со вставками-вокализмами, которое ярко демонстрирует

виртуозность исполнителя. Схематически эти процессы можно выразить следующим образом:

**Таблица 2.**

**Формообразование во втором номере цикла**

вступ-е	вокализ (а)	b	вокализ (а1)	c	вокализ(а2)
2т.	16т.	15т.	8т.	18т.	4т.

В итоге вокализ выступает своего рода “рефреном”, который возвращается каждый раз в немного усеченном варианте, либо с перестановками в голосах (когда мелодия из вокальной партии поручается партии фортепиано, в то время как голос звучит тихо и проникновенно).

Восторженный характер поддерживает и партия фортепиано, которая, сохраняя на протяжении всего номера вальсовый характер сопровождения, изобилует орнаментикой, двойными и тройными дублировками.

Именно в этой песне находится и кульминация всего цикла – на словах “Я чую песню ўсёй любові свету” достигается самый высокий тон в вокальной партии (с<sup>3</sup>), подчеркнутый яркой динамикой.

Заключительная песня цикла (“**Перамены**”) представляет собой высказывание зрелой женщины, жизнь которой была омрачена впечатлениями о войне. Но они не сломили ее характер, а лишь закалили и подготовили к возможным дальнейшим сложностям. Несмотря на все это, героиня сохранила в себе самые светлые воспоминания о глубоком чувстве и, судя по поэтическому тексту, именно они помогают ей преодолевать все трудности на жизненном пути. Впервые на протяжении цикла композитор обращается к речитативному характеру движения в вокальной партии, чем зримо демонстрируется тяжелое состояние лирической героини. Примечательно также то, что композитор вписывает в состав песни своеобразную постлюдию ко всему циклу, которая, как и Интерлюдия, основана на теме “Старинной французской песенки”. Только теперь это уже полнокровная песня, протяжная и поддержанная вокальной партией. В ней слились и “колокольцы” из первой песни, и характер сопровождения центрального номера, и сдержанность финала.

Данный цикл - это своеобразное представление “любви и жизни женщины”, которая пережила все стадии глубокого чувства – зарождение переживаний, вдохновенный подъем и светлую, чистую память о той самой Любви, которая так и не покинула сердце лирической героини цикла.

### **Список литературы:**

1. Аладова Р.Н. Камерно-вокальная лирика в жанровой системе белорусской музыки последней трети XX века / Р.Н.Аладова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі : навукова-тэарэтычны часопіс. - 2003. - № 4. - С. 15-20. - Мінск, 2003.
2. Волкова, Л.А. Камерные вокальные жанры в творчестве белорусских композиторов конца XX - начала XXI в.: аспекты исследования / Л.А. Волкова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі : навукова-тэарэтычны часопіс. - 2018. - № 32. - С. 59-62.
3. Камерно-вокальная музыка белорусских композиторов XX-XXI веков: учеб. пособие / сост. И.М.Головач; вступ. ст. Е.В.Лисовой. - УО "Белорусская государственная академия музыки", 2005 – 70 с.

## **ВАРИАЦИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО «ПИ ХУАН» ЧЖАН ЧЖАО В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ**

*Хо Да*

*магистрант*

*Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки,  
РФ, г. Новосибирск*

***Мичков Павел Александрович***

*канд. искусствоведения, доц. кафедры теории музыки*

*Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки,  
РФ, г. Новосибирск*

## **VARIATIONS FOR PIANO "PI HUANG" BY ZHANG ZHAO IN THE CONTEXT OF THE TRADITIONS OF THE BEIJING OPERA**

*Ho Da*

*Master's student*

*of the Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka,  
Russia, Novosibirsk*

**Michkov Pavel Aleksandrovich**

*Candidate of Art History,  
associate Professor of the Department of Music Theory  
of the Novosibirsk State Conservatory named by M.I. Glinka,  
Russia, Novosibirsk*

**Аннотация.** Исследование посвящено творчеству современного китайского композитора Чжан Чжао (Zhang Chao) на примере произведения на темы пекинской оперы «Пи Хуан» ("Pi Huang"). За последний столетний период распространения фортепиано в Китае произведения для этого инструмента стали объектом пристального внимания как музыкантов-исполнителей, так и исследователей музыки. Рассматриваемое произведение является симбиозом традиций традиционной театральной и современной фортепианной культуры Китая.

**Abstract.** The study is devoted to the work of the contemporary Chinese composer Zhang Chao (Zhang Chao) on the example of a work on the themes of the Beijing opera "Pi Huang" ("Pi Huang"). Over the last century of the spread of the piano in China, works for this instrument have become the object of close attention of both performing musicians and music researchers. The work in question is a symbiosis of the traditions of the traditional theatrical and modern piano culture of China.

**Ключевые слова:** Чжан Чжао; Пи Хуан; пекинская опера.

**Keywords:** Zhang Chao; Pi Huang; Beijing Opera.

Предпосылки для зарождения пекинской оперы появились еще в начале эпохи Цин. В районе Цзяннань<sup>1</sup>, где театральными труппами анхойской оперы<sup>2</sup> исполнялись мелодии в ладах<sup>3</sup> Эрхуан и Гаобоцзы в сопровождении духовых инструментов. Мелодии этих ладов часто перекликались с вокальными мелодиями других школ традиционной китайской оперы. В 1790 году первая труппа во главе с Гао Ланьтином прибыла в Пекин, чтобы принять участие в праздновании 80-летия императора, «которое отмечается как год рождения пекинской оперы» [1, с. 22]. После чего в Пекин стали приглашаться другие труппы.

Процесс роста и развития исполнительских коллективов может также рассматриваться как процесс становления и эволюции

---

<sup>1</sup> Район Цзяннань (江南区域) – территория Китая примыкающая к реке Янцзы (совр. территория Шанхая, провинций Цзянси, Хунань, Чжецзян, Цзянсу, Анхой).

<sup>2</sup> Труппы анхойской оперы (徽班) – труппы, исполнившие оперу, в основе которой сложившиеся мотивы района Цзяннань.

<sup>3</sup> Лады – основной мотив мелодии в китайской опере.

пекинской оперы. Завершение этой эволюции в основном отмечено слиянием двух исполнительских школ: Хуэй-Хань и Пихуан, в результате чего образовалась новая певческая музыкальная вокальная система с двумя основными ладами Сипи и Эрхуан, которые значительно способствовали улучшению системы пения, игры и представления.

Музыка лада Сипи становится популярной в Пекине уже в то время, а произведение «Новый голос доброты» Ван Хунгуя и Ли У способствовало реформированию музыки в ладе Сипи. Впоследствии благодаря совместным усилиям артистов анхойской оперы, произошло слияние обоих ладов Сипи и Эрхуан. Несмотря на изменения в ладу сцены и сюжеты в пекинской опере остались в основном такими же, как и в анхойской.

В 1867 году пекинская опера распространилась по Шанхаю и была встречена публикой с восторгом. Большое количество известных артистов пекинской оперы таких как Ся Куйчжан, Сюн Цзингуй и Хуа Дан Фэн Санси, переехало в Шанхай. Все они основались в Шанхае и образовали центр Южно-пекинской оперы в Шанхае, сделав Шанхай еще одним местом пекинской оперы. Среди особенностей исполнения пекинской оперы 4 метода: пение, чтение, исполнение и удары. Каждый из методов имеет строгие определенные требования.

В отличие от драмы, фортепиано не является традиционным китайским музыкальным инструментом. В период позднего романтизма фортепиано было завезено в Китай, и развитие китайской фортепианной музыки было трудным путешествием. До середины XX столетия в Китае экземпляры произведений национальной композиторской фортепианной школы были единичными случаями.

XX век является чрезвычайно важным историческим периодом для развития китайской фортепианной музыки. Именно в этот период завершилось развитие китайской фортепианной музыки от ее зарождения до процветания.

Профессор Чжан Чжао в настоящее время преподает в Музыкальной школе Университета Миньцзу и является одним из ведущих композиторов Китая. Большинство произведений Чжан Чжао основано на национальных и народных мотивах, что свидетельствует о любви композитора к местным традициям и природе. Многие произведения завоевали награды в Китае и за его рубежом. Среди представленных работ: фортепианный концерт «Рапсодия Айлао», первый струнный квартет «Тотем», концерт на эрху «Фестиваль Тайян», народная танцевальная драма «Воспоминания о пастбищах» и народная музыкальная драма «Гаммо А Нью» и так далее. Среди них фортепианная сюита «Пи Хуан» является одним из наиболее известных сочинений как на территории Китая, так и за его пределами. Помимо этого, по мнению исследователей,

это сочинение «отражает жизненную позицию молодежи, уважающей историческое наследие и почитающей культуру страны» [4, с. 1958].

Название фортепианной музыки «Пи Хуан» происходит от слияния ладов сипи и эрхуан пекинской оперы. Как уже было сказано, устоявшиеся в пекинской опере лады имеют разные структуры и эмоциональные характеристики, из-за чего в пекинской опере часто возникают захватывающие драматические конфликты и напряжения. Господин Чжан Чжао уловил эти особенности музыкальной структуры ладов и использовал их в своем сочинении. В своих мелодиях композитор «показывает свою детскую жизнь и патриотические ожидания во взрослой жизни» [3, с. 100]. В «Пихуан», прослеживается отчётливый пекинский оперный стиль, с яркими и насыщенными вокальными красками.

Сочинение состоит из 10 частей, при создании которых композитор гениально применил традиционный прием смены музыкального рисунка и темпа в пекинской опере. К примеру, в разделе «Основной мотив» после использования чеканного ритма пекинской оперы, следует его преобразование в  $\frac{3}{4}$ . Мелодия из «Основного мотива» похожа на ритмические вариации, являющиеся основой для смены музыки. Так, в разделе «Качающийся мотив» композитор использует особую манеру пения, применяемую в пекинской опере, основанную на намеренно замедленных темпах и декламационных интонациях.

Сочетание традиций пекинской оперы с современной фортепианной стилистикой не только подчеркивает «симбиоз полиэтнических музыкальных влияний» [2, с. 130], но и даёт новый импульс развитию музыки. Эта творческая идея стала одним из неожиданных решений в китайской академической культуре.

### Список литературы:

1. Мозгот С.А., Ли Ян Амплуа персонажей в пекинской опере и формы их репрезентации // Культурная жизнь Юга России. 2021. №1 (80). С. 21–27.
2. Тань Сююань, Мозгот С.А. Этническое и национальное начало в фортепианных произведениях Чжан Чжао // Вестник музыкальной науки. 2021. №3. С. 121–131.
3. Ци Лей. О творческих характеристиках фортепианной музыки Чжан Чжао «Пи Хуан» // Журнал Педагогического университета Хучжоу. 2015. № 37 (09). С 95–110.
4. Чжуан Цзюньцзе, Мичков П.А. Роль классической философии Китая в создании китайской фортепианной музыки 1980-х годов // Манускрипт. 2021. №9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-klassicheskoy-filosofii-kitayav-sozdanii-kitayskoy-fortepeiannoy-muzyki-1980-h-godov> (дата обращения: 28.10.2021).



### 1.3. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

#### СКАЗКА КАК ОСНОВА БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ (НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВОК А. РАТМАНСКОГО)

**Тарасова Софья Викторовна**

*преподаватель хореографических дисциплин  
в Санкт-Петербургской детской школе искусств имени М.И. Глинки,  
РФ, г. Санкт-Петербург*

#### A FAIRY TALE AS THE BASIS OF A BALLET PERFORMANCE (ON THE EXAMPLE OF A. RATMANSKY'S PRODUCTIONS)

**Sofia Tarasova**

*Teacher of choreographic disciplines  
of Saint-Petersburg School of Arts by M.I. Glinka,  
Russia, Saint-Petersburg*

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности сказочных сюжетов, их воплощение на балетных сценах. Мир светлой поэзии, романтики, любви, отважной борьбы героев всегда восхищали и вдохновляли балетмейстеров и композиторов. И по сей день хореографы обращаются к бессмертным сказкам и создают свои постановки.

**Abstract.** The article discusses the features of fairy-tale plots, their embodiment on ballet scenes. The world of light poetry, romance, love, brave struggle of heroes has always delighted and inspired choreographers and composers. To this day, choreographers turn to immortal fairy tales and create their own productions.

**Ключевые слова:** сказочные сюжеты; балет; классический танец; А. Ратманский.

**Keywords:** fairy-tale plots; ballet; classical dance; A. Ratmansky.

*«Сказка – великая духовная культура народа,  
которую мы собираем по крохам,  
и через сказку раскрывается перед нами  
тысячелетняя история народа»  
А.Н. Толстой*

Каждый из нас с детства знаком с прекрасным миром сказок. Известный фольклорист А.И. Никифоров дает следующее определение этому термину: «Сказки — это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением» [9, с. 20].

Невероятные вихри событий, описанные в сказках, наполнены захватывающими приключениями, где вместе с героями мы мысленно проходим через все трудности, переживания и испытания, чтобы усвоить и понять общечеловеческие и моральные ценности. Именно в сюжетах сказок раскрываются характеры персонажей, их поступки и действия, с помощью которых учимся различать добро и зло, восхищаться храбростью и смекалкой, уважать трудолюбие, презирать трусость и лень. Сказки развивают наше воображение, способность фантазировать, сочинять и придумывать. Благодаря сказкам знакомимся и понимаем окружающую нас действительность.

Читая сказки в детстве, они остаются нам лучшими друзьями на всю последующую жизнь. И даже становясь совсем взрослыми, беря с полки запылившуюся книгу, перечитываем снова любимую историю, и нас охватывают приятные воспоминания из далекого детства. Сказки несут в себе частички добра, света и счастья, бесценный опыт наших предков, передающийся из поколения в поколение. Сказки способны раскрасить нашу повседневность в яркие цвета, наполнить ее волшебством и теплым настроением.

Сказочные сюжеты нередко становились и продолжают использоваться в качестве плодотворной основы для создания музыкальных, балетных произведений. Великие композиторы, такие как П. Чайковский, С. Прокофьев, М. Глинка, Н. Римский-Корсаков, И. Стравинский, вдохновлялись богатством причудливого, фантастического мира сказочного творчества, что в последствие находило свое неповторимое, особенное звучание в их знаменитых произведениях.

Музыка гениальных композиторов, наполненная таинственными звуками сказочной природы, небывалых животных и красочных персонажей, привлекала внимание хореографов и балетмейстеров, мечтавших воплотить созданный прекрасный мир на сцене через танец и пластику.

К числу хореографов, воплотивших сказку в быль, относится и А. Ратманский. Чем же так примечательны оказались сказочные сюжеты для балетмейстера и как он их претворил в своих работах, в этих вопросах постарается разобраться автор.

А. Ратманский – хореограф интересный, его работы не остаются в стороне. Он умеет удивлять, постоянно находится в поисках новых хореографических и сценических решений, при этом оставаясь приверженцем классического танца и традиций русской балетной школы. Безусловно, в его творчестве нашли отражение известные и горячо любимые истории с детства: «Золушка» Ш. Перро, «Конек-Горбунок» П. Ершова, «Спящая красавица» Ш. Перро. За основу некоторых балетных спектаклей взяты источники в первоизданном виде. Либретто других спектаклей изменены, дорисованы новые персонажи, сооружены новые декорации, действие перенесено в современную эпоху. Но все это не мешает наслаждаться просмотром удивительных историй, оживающих перед нашими взорами.

«Золушка» А. Ратманского – это постановка, которая выглядит чрезвычайно современно, так как сказочные герои – персонажи из нашей обыкновенной жизни, и все, что с ними происходит на сцене, легко можно представить и в реалиях сегодняшнего дня. Например, Фея у А. Ратманского – это нищенка в лохмотьях, с сеткой апельсинов в руках, которую едва возможно принять за волшебницу, способную помочь бедной Золушке обрести свое счастье. Мачеха с дочерьми – высокомерная, заносчивая дама и глупенькие барышни, издевающиеся над своей сестрой и страстно желающие выгодно выйти замуж. Золушка – девушка с доброй душой и сердцем, вынужденная жить с ненавидящими ее родственниками. А Принц – юноша, избалованный женским вниманием и роскошью, но мечтающий о той единственной, которую он полубит всем сердцем. Все персонажи А. Ратманского наделены человеческими качествами и чувствами, их образы решены в определенной пластике: лирической, комической, драматической, искусно подобраны движения каждому герою в соответствии с характером и прекрасной музыкой С. Прокофьева. Таким образом, А. Ратманский сумел показать, что сюжет старинной сказки можно сделать весьма актуальным, используя в качестве главных героев прототипы реальных людей, с их страхами и надеждами, ошибками и трудностями, но непрременной верой в светлое будущее.

Сказка П. Ершова «Конек-горбунок» решена А. Ратманским на сцене в его уникальном стиле: интересная, стилизованная лексика, невероятная музыкальность и легкая ирония образуют вместе прекрасную картину народного сказания. Каждый герой сказки наделен своей хореографией, будь то высокие прыжки, туры у Конька или

широкие, размашистые движения у Ивана, мелкие заноски и вращения у Царь-девицы. Кордебалет у А. Ратманского, исполняющий роль Жар-птиц, Русский танец, Цыганский танец, также является одним из «живых», главных действующих лиц, с четкими линиями, причудливыми рисунками и необыкновенными костюмами.

В «Коньке-Горбунке» весьма удачно соединились многие составляющие успеха: сказочный сюжет, увлекательный для детей, его сатирическая интерпретация, интересная взрослым, стильное примитивистское оформление художника – М. Исаева, талантливая и изобретательная хореография А. Ратманского, эмоциональная музыка Р. Щедрина.

Балет А. Ратманского – веселый, динамичный спектакль, в котором объединились классический танец и характерный, пантомимные сцены и серьезная виртуозность, бесшабашный юмор и поучительная мораль. Сочиненные балетмейстером танцы наполнены как техническими сложностями, так и насыщенной актерской игрой. Особенно выдающаяся роль у забавного недотепа-Царя. Таким образом, «Конек-горбунок» А. Ратманского захватывает внимание зрителей всех возрастов и непременно вызывает искреннюю улыбку.

Балет «Спящая красавица» – бесспорный шедевр мирового хореографического искусства XIX века. А. Ратманский также решил прикоснуться к легенде классического танца и создать свою версию чудесной сказки. «Я давно хотел поставить «Спящую красавицу». Музыка Чайковского и хореография Петипа представляют собой вершину российского классического искусства. Для меня этот балет является гармонией и волшебством классического танца», – признается А. Ратманский [5]. Именно, в этом спектакле А. Ратманский постарался восстановить подлинную хореографию М. Петипа. И для этого провел множество часов в библиотеке Гарвардского университета, где хранятся уникальные документы с записями бывшего главного режиссера балетной труппы Мариинского театра Н. Сергеева. Подробно изучал архивные материалы: фотографии, старые фильмы, рисунки, сохранившиеся эскизы костюмов, и в итоге открыл для себя совершенно иной хореографический текст, чем тот, к которому мы все привыкли. По наблюдению А. Ратманского, «Спящей красавице» М. Петипа присуще больше грациозности, утонченности и красоты линий. А. Ратманский проделал огромную работу по изучению классической хореографии XIX века. Он восстановил старинные комбинации, вернул некоторые утраченные и давно забытые классические элементы. Ввел пантомиму, которую обогатил новыми жестами и движениями. И его версия «Спящей красавицы» получилась удивительно красочным и масштабным спектаклем с изысканными декорациями, роскошными костюмами и обновленной хореографией позапрошлого столетия.

«Сказка давно утвердилась в балетном театре. Ей привольно живется в нем» [4, с. 11]. В этом высказывании нет сомнения, на протяжении многих столетий миру известны такие балетные спектакли, как «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Золушка» и многие другие, без которых сложно представить сегодняшний балетный репертуар в театрах. Сказка обладает уникальными свойствами, создающими благодатную почву для реализации задуманных идей. «Чудеса, причудливые превращения, эти верные спутники сказок, дают широкий простор поэтическому воображению творца, воспаляют фантазию создателей балета — композиторов, хореографов-балетмейстеров и театральных художников — на создание феерических, красивых картин, полных волшебства, поэзии, лирики и юмора» [4, с. 9]. Поэтому, хочется верить, что сказочные истории будут еще очень долго жить на сцене, учить нас добрым делам и погружать в мир детства. А современные хореографы, как и А. Ратманский, непременно будут обращаться к старинным сюжетам, переосмысливать их, вдохновляться и создавать новые балетные постановки.

### Список литературы:

1. Бахрушин Ю.А. История русского балета. – М.: Советская Россия, 1965. – 277 с.
2. Барышникова Т.К. Азбука хореографии. – СПб.: Люкси, Респекс, 1996. – 256 с.
3. Блок Л.Д. Классический танец: История и современность / Вступ. ст. В.М. Гаевского. – М.: Искусство, 1987. – 556 с.
4. Бочарникова Э.В. Страна волшебная – балет. – Детская литература. М., 1974. – 190 с.
5. Виталий Макарчев. Мировая премьера балета «Спящая красавица» в постановке Ратманского прошла в США. URL: <http://tass.ru/kultura/1806525> (дата обращения: 14.11.2021).
6. Захаров Р.В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. – М.: Искусство, 1983. – 244 с.
7. Костровицкая В.С., Писарев А.А. Школа классического танца. – Л.: Искусство, 1986. – 260 с.
8. Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора. Учеб. пособие для студентов филологических специальностей. URL: [http://www.infoliolib.info/philol/lazutin/1\\_1.html](http://www.infoliolib.info/philol/lazutin/1_1.html) (дата обращения: 10.11.2021).
9. Никифоров А.И. Сказка и сказочник. – Сост., вступ. ст., Е.А. Костюхина. – М.: ОГИ, 2008. – 376 с.
10. Слонимский Ю. В честь танца. – М: Искусство, 1968. – 402 с.

## РАЗДЕЛ 2.

### ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

#### 2.1. ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

##### ГОРНАЛЬСКИЙ СВЯТО-НИКОЛАЕВСКИЙ БЕЛОГОРСКИЙ МУЖСКОЙ МОНАСТЫРЬ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

*Егорова Виктория Александровна*

*студент,*

*ФГБОУ ВО Курский государственный университет,*

*РФ, г. Курск*

Горналь – это уникальный археологический комплекс славянского и древнерусского времени, открытие которого произошло в 1829 году. Ядро данного комплекса – Большое городище (возникло в кон. 8 в. на месте городища раннего железного века [1]. Его исследованием занимались, такие учёные как А.И. Дмитриуков, Д.Я. Самоквасов, С.С. Ширинский, Г.Ф. Соловьёва, А.В. Кузы, А.А. Узянова, В.В. Енуков и О.Н. Енукова, П. Щербань, А.Г. Рагунштейн и др. [2, 3, 4, 5, 6].

Горналь имеет различные варианты происхождения своего названия. Этимология слова «горналь» тянет к слову «горнило», «горелое место», на котором и мог быть построен городок Горналь. Также это может быть глиняный сосуд местного производства или горн для изготовления керамики [8]. Существует и другой вариант происхождения слова.

Как известно, Горналь – хранитель множества таинственных легенд и преданий. В одной из них рассказывается о том, что много лет назад, на Гончарной горе появились первые поселенцы. Среди них были паломники, которые держали путь в Киев, Иерусалим и обратно. Они останавливались здесь на ночлег. В благодарность за гостеприимство они оставили глиняные сосуды, которые несли из Иерусалима, и сказали: «В этих местах много гончарной глины, делайте сосуды по принесенным нами образцам и будете жить сытно и вольно. И много появится здесь мастеров...» [ 19 ].

Так, с их благословения на этой горе поселилось много гончаров. В середине XVII века три поселения – Гончарная Гора, хутора Бардаковский и Топлюйский – были объединены в слободу Гончаровку. Именно здесь зародился гончарный промысел, известный всей России. С тех пор так и называется то место – Гончарная гора, то есть Горналь.

В 1672 г. здесь был основан Горнальский Свято-Николаевский Белогорский мужской монастырь. Сегодня он известен далеко за пределами курского края. Основателями монастыря были монахи Феодосий, Лаврентий и старец Нектарий. До 1671 года они жили в Острожском Дивногорском монастыре Воронежского края. Во времена татарских набегов, разоряющихся всё на своём пути, монахам пришлось искать себе новую обитель. Местность, на которой вскоре была построена их обитель, монахи нашли возле реки Псёл, на крутом утёсе, поросшим вековым лесом, красота которого была завораживающей. Как пишет И.М. Сеин, что « в 1671 году построили сначала себе одни кельи, затем в 1672 году Феодосий отправился в Москву ходатайствовать перед государем Алексеем Михайловичем и Московским патриархом Иоасафом о дозволении устроить новый монастырь... ещё просил государя о пожертвовании земельных угодий и для церкви – книг, сосудов, ризы и прочих церковных принадлежностей» [9].

И вот монахи приступили к постройке церкви. Они принесли с собой икону Николая Чудотворца из Острожской обители, во имя которого и была построена в 1688 г. деревянная церковь. Первым настоятелем монастыря стал Феодосий.

Данная пустынь жила продажей извести, фруктов, бахчи и мёда. На вырученные деньги был воздвигнут деревянный храм Преображения Господня. Сохранилось его описание: «... Пол каменный из разноцветных плит, иконостас прочной и красивой архитектуры с неглубокой резьбой. В западном притворе иконы ярких и свежих красок. Другой иконостас греческого письма. Главная достопримечательность – икона Богородицы Пряжевская, писанная на полотне и поновленная уже после закрытия монастыря в 1792 году с сохранением в неприкосновенности ликов Богородицы и Младенца тонкой и чистой живописи» [10].

В 1785 году монастырь пришёл в ветхость. Вскоре от него остался лишь Преображенский собор. Существует легенда, согласно которой после закрытия монастыря в Преображенском храме стали происходить необъяснимые явления: самопроизвольно возгорались свечи и лампадки. Это продолжалось до обретения Пряжевской иконы Божией Матери в 1792 году.

Чудотворная Пряжевская икона Богородицы принадлежит к иконографическому типу Умиления (Богородица изображена с Младенцем Христом, сидящим на Её руке и прижимающимся щекой к Её щеке).

Спаситель в возрасте старше младенческого смотрит прямо, правая рука поднята в благословении, левая – на небольшой державе [11].

По преданию одному больному иконописцу Ивану Белому было видение – во сне явилась Божия Мать и сказала, что он исцелится, когда найдёт писаную на полотне Чудотворную икону за иконостасом храма. Иконописец должен был достать и обновить икону, но самое главное, чтобы он не прикасался к Святым ликам. Утром Иван Белый пришёл к местному священнику и вместе они отправились в церковь и, действительно, за иконостасом нашли свёрнутую в рулон икону [12].

Ещё существует история о том, что суджанскому купцу Косме Купрееву, который страдал от недуга было видение, что ему нужно поехать в Горналь, отслужить молебен пред Пряжевской иконой Богоматери, то он исцелится. И когда это действительно произошло, Косма Купрев восстановил монастырь на свои средства. Вместе со своим сыном Фёдором в 1860 г. он ходатайствовал перед курским епархиальным начальством о разрешении восстановить монастырь и зачислить их в число монастырской братии. Купреевы пожертвовали 67,5 десятин земли, 4 каменные лавки, слотопный завод, 4 обгоревшие каменные лавки, пасеку и всё своё хозяйство на 35 тысяч» [13].

При игумене Несторе в 1865 году был заложен каменный храм Николая Чудотворца, а через несколько лет – освящена церковь Покрова Пресвятой Богородицы. Третья церковь, в честь Преображения Господня была заложена в 1888 году.

В годы Советской власти обитель была закрыта (1922 г.). Но монахи всё равно продолжали молиться, жили в пещерах и горячо оберегали икону. Однако в 1937 году монастырь окончательно закрыли. В его здании разместили сначала колонию для малолетних преступников, а затем школу-интернат.

Монахи взяли образ Чудотворной иконы и приехали в город Суджа, расположенный неподалёку от Горналя. Они поместили икону в Успенский собор города, а затем перенесли ее в Троицкую церковь [14]. Чудотворная икона прибывала в Судже до 1946 года. Затем ее след был утерян.

Новые сведения об иконе появились в 1996 году. Как рассказывает отец Евгений Шестопалов, настоятель Троицкого храма г. Суджи с 1993 г. после одной из первых служб, к нему подошла пожилая женщина, подвела к иконе Божией Матери и сказала, что это образ Чудотворный не Смоленской, а Пряжевской иконы. И действительно, отец Евгений выяснил, что в киоте данной иконы был спрятан другой образ. Пришлось отправиться к владыке Ювеналию и просить благословения открыть икону. Тогда и собрали комиссию. После открытия киота, произошло



настоящее чудо – лик начал источать чудесный аромат... Это действительно оказалась Святая Чудотворная Пряжевская икона Божией Матери [15].

С конца 1990-х гг. с ее участием проходит крестный ход. Эта традиция зародилась еще в XIX в. С 1867 г. Крестный ход с Чудотворной Пряжевской иконой Божией Матери начали осуществлять в Украину, в г. Мирополье. Такая традиция продолжалась до сложных политических событий в Украине.

Горналь – удивительное, святое, почитаемое место. Решением ЮНЕСКО это место было включено в список красивейших мест в Европе. Известно, что Горналь посещал знаменитый русский писатель Фёдор Михайлович Достоевский, который гостил у брата жены в 1878 году, на хуторе Малый Прикол Суджанского уезда [16]. Есть предположение о том, что в романе «Братья Карамазовы» Федор Михайлович изобразил не Оптину Пустынь, как принято считать, а именно монастырь на Фагоре, так как в момент написания романа писатель находился в местном имении брата жены [17].

С горой Фагор связана некая легенда. Старожилы села рассказывают, что первые христиане появились здесь еще за два века до принятия Русью христианства. Иноки пришли сюда в день Преображения Господня, а, по Священному Писанию, Господь явил свою божественную славу ученикам на горе Фавор, неподалеку от Назарета. В честь этого святого места и был назван холм. Удивительно, что на холме растет ровно 13 сосен. Местные жители убеждены, что изменить это число невозможно: сколько бы ни сажали саженцев, с ними обязательно что-нибудь случается, и их остается ровно 13. Некоторые считают, что их столько и должно быть – все сосны стоят рядом, а одна всегда вырастает чуть поодаль. Это, мол, Христос и его 12 учеников [17].

Сегодня настоятелем монастыря является игумен Питирим (Плаксин Геннадий Алексеевич), который родился 21 сентября 1974 г. в селе Пересветово-Белица Коньшевского района Курской области. С 1992 –1996 гг. обучался в Курской духовной семинарии. В 1996–1997 гг. преподавал «Сравнительное Богословие» и «Церковный Устав», затем был насельником Знаменского монастыря города Курска. В 1998 г. был назначен благочинным и казначеем Свято-Николаевского монастыря г. Рыльска. В том же году Геннадий Алексеевич был пострижен в мантию с наречением имени Питирим, в честь святителя Питирима епископа Тамбовского. А в 2001 г. стал наместником Горнальского Свято-Николаевского Белогорского мужского монастыря Курской епархии, 6 октября 2011 г. утвержден настоятелем монастыря. Он также является членом Епархиального совета Курской епархии. В 2006 году был возведён в сан игумена.

Братию монастыря составляют: иеромонах Феодосий (Огиевич), иеромонах Василий (Демченко), иеромонах Софроний (Мазуров), иеромонах Мелетий (Пестунов), монах Никон (Шахов), монах Агафангел (Луковский), монах Арсений (Карпенко), монах Елисей (Романцов), монах Геронтий (Ширлин), монах Исаакий (Пикалов), инок Вениамин (Новиков), инок Меркурий (Савченко).

Сегодня монастырь процветает: монахи разводят виноградники, содержат пасеку, деля ароматный мёд, изготавливают молочные продукты. Также работает швейная мастерская с 2002 года, на базе монастыря.

Горналь – святое, удивительное место. В подтверждение данному факту, известно, что на протяжении десятилетий на одном и том же месте рядом с монастырём селятся птица счастья - аисты. Как вспоминают жители села Горналь, что однажды птицы свили свое гнездо на опоре из красного ветхого кирпича, оказалось, что это место башня, где когда-то жил монах-отшельник, который ушел в заточение, чтобы отмаливать свои грехи. Жители верят, что аисты выбрали намоленное, хорошее место по энергетике.

Как сказал епископ Русской православной церкви, митрополит Псковский и Порховский, глава Псковской митрополит и игумен Псково-Печерского монастыря Тихон (Шевкунов) – «жизнь ведь дана не только для познания окружающего мира, но и для того, чтобы познакомиться с самим собой. Иногда люди проживают всю жизнь, а этого важного знакомства так и не заводят. А жаль: очень полезное знакомство». Горнальский Свято-Николаевский Белогорский мужской монастырь является одним из тех мест, где можно прислушаться к своей душе и познакомиться с самими собой, увидеть Прекрасное, где когда-то казалось, его не существует, насладиться красотой и благодатью.

### **Список литературы:**

1. Археологическая карта России. Курская область. М., 2000. Ч. 2. С. 240.
2. Суджа и суджане в отечественной и зарубежной истории и культуре / ред.-сост. А.И. Раздорский. Курск, 2015. С. 375.
3. Ширинский С.С. Отчёт о работах Сейминского отряда Восточно-Белорусской экспедиции в 1968 г.
4. Куза А.В. Большое городище у д. Горналь // Древнерусские города. М., 1981. С. 39.
5. Горналь – сокровища догосударственной культуры [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://bulatovich-club.livejournal.com/4984.html> (дата обращения: 22.09.2021).

6. Куза А.В. Большое городище у д. Горналь // Древнерусские города. М., 1981. С. 39.
7. Там же.
8. Горналь Курский [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://proza.ru/2020/04/16/29> (дата обращения: 22.09.2021).
9. Еремин П. На меловых утёсах: монахам князьям так нравилось жить в Судже? // Аргументы и факты. –2016. 15–21 июня. № 24. С. 12.
10. История монастыря [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gornal.prihod.ru/aboutmonastir> (дата обращения: 21.09.2021).
11. Из истории монастырей и храмов Курского края. Петровская академия наук и искусств, Курский государственный медицинский университет. Курск, 1998. С. 133.
12. 12.Выборнова Е. Мирополье встречало нас звоном колоколов // VIP. 2010. № 4. С. 28–29.
13. Куза А.В. Большое городище у д. Горналь // Древнерусские города. М., 1981. С. 39
14. Глазкова Н. Немного о пряжевском чуде // Курск. 2012. 14 ноября. С. 32.
15. Глазкова Н. История одной святыни: Думали – «Смоленская», оказалось – «Пряжевская». // Курск. 2013. 19 июня. С. 24.
16. Штукина Л. В Горнали бывал Фёдор Достоевский // Курская правда. 2001. 19 декабря.
17. Легенды и предания Курского края / отв. ред. Л.Г. Веретенникова. Курск, 2010. С. 163.
18. Легенды и предания Курского края [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://old-kursk.ru/book/legenda/page-093.html> (дата обращения: 07.11.2021).

## РАЗДЕЛ 3.

### КУЛЬТУРОЛОГИЯ

#### 3.1. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

##### СОВРЕМЕННАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ САДОВЫХ СКУЛЬПТУР ВО ДВОРЕ СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА. ФЛОРА

*Несветайло Татьяна Николаевна*

*ст. науч. сотр.,*

*Государственный Русский музей,*

*РФ, г. Санкт-Петербург*

##### THE CURRENT LOCATION OF GARDEN SCULPTURES IN THE COURTYARD OF THE STROGANOV PALACE. FLORA

*Tatiana Nesvetailo*

*Senior Research Fellow,*

*State Russian museum,*

*Russia, St. Petersburg*

**Аннотация.** В статье рассматривается современное расположение садовой скульптуры во дворе Строгановского дворца, а также история происхождения скульптуры Флора.

**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 Flora.

**Ключевые слова:** реставрация памятников архитектуры; дворцы Санкт-Петербурга; парковая скульптура.

**Keywords:** restoration of architectural monuments; palaces of St. Petersburg; garden sculptures.

Статуя Флоры Фарнезской появилась во дворе Строгановского дворца, как и другие скульптуры, в начале XX века. Подобные скульптуры вместе с Гераклом украшали ряд выдающихся архитектурных памятников Санкт-Петербурга рубежа XVIII-XIX веков: Камеронову галерею, Михайловский (Инженерный) замок, Академию Художеств. Эта пара украшала также лестницу на даче Строганова на Черной речке. Таким образом, во дворе Строгановых нашла приют одна из самых модных декоративных статуй эпохи классицизма. Сейчас пару ей составляет не Геракл, а Нептун, некогда украшавший фонтан на упомянутой даче. Статуя Флоры является одной из уменьшенных реплик знаменитой скульптуры из Национального археологического музея Неаполя, которая представляет собой римскую копию II века нашей эры с греческого оригинала V века до нашей эры. Она поступила в музей из знаменитой коллекции антиков семьи Фарнезе, отсюда ее название. Согласно античной мифологии Флора – богиня распускающихся цветов, весны и юности. Ее культ был распространен на территории древней Италии. Однако, атрибуция скульптуры до сих пор вызывает споры: отождествление с Флорой предположительно и сделано исходя из гравированных цветов на тунике. Многие специалисты считают ее изображением Афродиты [4, с. 337] Скульптура выполнена из мрамора высотой 3,5 метра. Ее нынешний вид является результатом нескольких реставраций, в ходе которых были выполнены недостающие части: голова, часть шеи, правая рука, левое предплечье, ступни и основание [6, с. 231]. Богиня стоит, опираясь на правую ногу, согнув левую и отведя ее назад. Волнистые волосы разделены пополам и удерживаются лентой, а голова слегка повернута вправо от зрителя. Тело покрыто складками туники, застегнутой на бедрах ремнем, которая обнажает правое плечо и ступню. Правая рука придерживает край туники, а левая, закутанная в плащ, держит букет цветов.



***Рисунок 1. Флора Фарнезе. II–III в., римская мраморная копия с греческого бронзового оригинала IV века до н. э. Неаполь, Национальный археологический музей***

***Рисунок 2. Гипсовая модель Флоры 1651 года, отражающая первый вариант реставрации. Испания [5, с. 79]***

***Рисунок 3. Статуя Флоры из Строгановского сада, современная фотография***

Эллинистическая копия Флоры была обнаружена при раскопках в Риме до 1536 года в сильно поврежденном виде. Статуя была популярна среди римлян, её копии украшали многие древнеримские дворцы и гимнастические залы. В 1550 году все еще фрагментированное произведение было описано Улиссом Альдованди (1522 – 1605). Вскоре после этого скульптура была восстановлена Гульельмо делла Порта (1515 – 1577), который добавил недостающие части. Самой проблемной частью была левая рука, положение которой не могло быть достоверно установлено, так же, как и предмет, который она могла бы держать. Реставратор вложил в ее руку венок.

В 1777 году коллекцию Фарнезе было решено передать в Неаполитанский музей, а в 1787 Карло Альбачини (1735 – 1813) было поручено провести новую реставрацию, удалив все предыдущие поздние включения. Он сохранил положение правой руки и ступни, но заменил венок букетом, что потребовало изменения положения левой руки. В качестве головы он установил голову Юноны, но она плохо согласовывалась по стилю, поэтому он создал новую. В начале XIX века голову снова сменил Андреа Кали, добавив к волосам венок. В 1809 году Тальони создал копию древней головы Афродиты, которая вероятно сейчас и стоит [6, с. 239].

К XVII веку скульптуры Геркулеса и Флоры Фарнезских становятся очень популярны, ими украшают парки по всей Европе. Одна из таких копий была заказана Веласкесом для коллекции королей Испании. Она была сделана до реставрации Альбачини, поскольку в руке левой руки Флоры находится венок. Этот слепок дает представление о первой реставрации знаменитой скульптуры.

Итальянский скульптор Паоло Трискорни (1757 – 1833), много лет работавший в Санкт-Петербурге, создал уменьшенную реплику статуи Флоры Фарнезской. Она находилась в Таврическом дворце. В 1833 году из Таврического дворца Флору вместе со статуей Геркулеса перевезли и установили по проекту архитектора Л.И. Шарлеманя на Адмиралтейском бульваре. В 1872—1874 годах перед Адмиралтейством был разбит сад, названный Александровским в честь императора Александра II. Скульптура Флоры, очевидно, была сделана после 1787 года, так как отражает вариант второй реставрации, выполненной Карло Альбачини в этом году. В Санкт-Петербурге находятся несколько вариантов знаменитой скульптуры. Кроме скульптуры из Александровского сада, хорошо известны статуи на фасаде Академии художеств и бронзовая отливка перед Камероновой галереей в Екатерининском парке Царского села. Они различаются по размеру и иконографии. Каждая из скульптур обладает своими специфическими особенностями. Так, пропорции фигуры, положение левой руки и венок, который она держит, очень близки у реплик с фасада Академии художеств и из Камероновой галереи, что говорит о том, что образцы, на основе которых они создавались, восходят к слепку, сохранившему первый вариант реставрации неаполитанской скульптуры. Флора из Адмиралтейского сада является очень близкой по иконографии ко второму варианту реставрации римской копии, но значительно меньшей по размеру.



**Рисунок 4. Скульптура Флоры  
на фасаде Академии художеств**



**Рисунок 5. Бронзовая статуя  
Флоры, Камеронова галерея**



**Рисунок 6. Флора.  
ПаолоТрискорни (1757 - 1833),  
уменьшенная копия статуи из  
Неаполитанского музея, высота  
250 см, мрамор, после 1787 г.,  
Александровский сад**



**Рисунок 7. Флора. Карло  
Альбачини (1735 – 1813)  
с античного оригинала. Италия,  
вт. пол. 1760-х гг., высота 120 см,  
мрамор, ГЭ**



Флора из Строгановского сада отличается от перечисленных вариантов. Она является объектом культурного наследия федерального значения, в паспорте которого написано: «Объемно-пространственное и архитектурно-художественное решение: статуя (белый мрамор), изображающая стоящую женскую фигуру в хитоне и в плаще. Опирается на правую ногу, левая – отведена назад. В левой руке венок. Голова в три четверти вправо. Основание квадратное. Пьедестал прямоугольный в плане (красный гранит). Время: XVIII век. Размер: высота 250 см; основание: 90x74 см; пьедестал: 78 x 90 x 83 см.» [3, с. 3].

Строгановская Флора при совпадении размера с Адмиралтейской, отличается атрибутом: левая рука держит венок, а не фрагмент букета, как Флора Александровского сада. Если сопоставить ее композицию с другими вариантами с венком, то увидим, что положение руки, держащей венок, несколько отличается от них. Отличается расположение пальцев – явно результат не очень качественной реставрации. При реставрации скульптуры, вероятно, нужно ориентироваться на положение пальцев обеих рук бронзовой отливки Камероновой галереи. Голова скульптуры отличается от всех перечисленных образцов. По пропорциям фигуры и повороту головы она близка к уменьшенной реплике Карла Альбачини из Эмиатажа. Несомненно, Строгановская Флора представляет собой уникальный вариант знаменитой античной статуи. Автор скульптуры неизвестен. Предположительно итальянский мастер XVIII века.

### Список литературы:

1. Кузнецов С.О. Строгановский сад. О почти исчезнувшем памятнике. СПб.: Коло, 2012.
2. Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда. Составители: Е.В. Плюхин, А.Г. Раскин. Л., Искусство, ЛО, 1991.
3. Паспорт объекта культурного наследия № 1781710553260056 «Статуя Флора Фарнезская». СПб, 2021.
4. Stefano De Caro. The National Archeological Museum of Naples. — Napoli: Electa Napoli. 2001. - P. 337.
5. Heras Casas, Carmen, "Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651", *Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 88, 1999, 77-100.
6. Prisca Gabriella. Restauración de Hércules y Flora Farnese. En: Nogue, H. Maria Luzon (ed.). Velázquez. Esculturas para el Alcázar. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, págs. 225-241.

## РАЗДЕЛ 4. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

### 4.1. ПРИКЛАДНАЯ И МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА

#### ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА И МЫШЛЕНИЯ В ЭПОХУ ЦИФРОВИЗАЦИИ

*Буриева Мехрангез*

*аспирант*

*кафедры прикладной и экспериментальной лингвистики  
Московского государственного лингвистического университета,  
РФ, г. Москва*

#### FEATURES OF LANGUAGE AND THINKING IN THE AGE OF DIGITALIZATION

*Mekhrangez Burieva*

*PhD student in the Department of Applied and Experimental Linguistics,  
Moscow State Linguistic University,  
Russia, Moscow*

**Аннотация.** В настоящей статье рассматриваются некоторые особенности языка и мышления в эпоху развития цифровых технологий. В статье особое внимание уделяется вопросам симплифицированного вида мышления - «клиповое мышление». Научная новизна исследования заключается в рассмотрении нового вида когнитивного мышления в русскоязычном Интернет-пространстве. В результате исследования выявляются наиболее частотные проявления нового типа мышления в языке современного общества.

**Abstract.** This article examines some of the features of language and thought in the digital age. The research focuses on the issues of a simplified

type of thinking - "clip thinking". The scientific novelty of the research lies in the consideration of a new type of cognitive thinking in the Russian-speaking Internet space. The study reveals the most frequent manifestations of a new type of thinking in the language of modern society.

**Ключевые слова:** клиповое мышление; клиповое сознание; симплификация; креолизованные тексты; цифровизация.

**Keywords:** clip thinking; clip consciousness; simplification; creolized texts; digitalization.

Начиная с конца 90-х гг. XX в. пользователи Интернета все чаще сталкиваются с проблемой быстрой фильтрации большого объёма информации, поступающей через глобальную сеть Интернет, и далее – ее мгновенной передачи другим субъектам коммуникации. В условиях ограниченного времени и ускоренного получения и передачи различного рода информации наблюдаются изменения в человеческом мышлении. От линейного восприятия информации человеческое мышление переходит к упрощенному (симплифицированному) варианту мышления, которое в науке получило название - «клиповое мышление» [2; 4; 5].

Новое явление эпохи цифровизации – «клиповое сознание» вошло в обиход в 1960-х гг. прошлого столетия. Впервые упоминание о «клиповом мышлении» было сделано в работе французского исследователя А. Моля, где ученый подробно описывает характерные особенности данной культуры и противопоставляет традиционному типу мышления. Обладателям последнего типа мышления не составляет труда найти причинно-следственные связи, а также с легкостью выстраивать логико-семантические цепочки и соотносить старые и новые понятия [2, с. 171]. В то же время, люди с упрощенным мышлением воспринимают объективную действительность не целостно или, по-другому, линейно, а лишь как отдельные фрагменты, части, события, факты, не коррелирующие друг с другом.

К представителям клипового мировоззрения относятся люди цифровой эпохи. Исследователь М. Маклюэн отмечает, что на современном этапе развития, а именно с развитием электронных средств коммуникации, человеческое мышление возвращается к дотекстовой эпохе и подчеркивает, что «линейная последовательность знаков перестает быть базой культуры» [4, с. 86].

В своей работе о клиповом мышлении современный исследователь С.В. Докука отмечает, что данный вид мышления является данью времени, которая помогает людям выбрать необходимую информацию из общего потока информации, доступной и открытой в глобальной сети Интернет [2, с. 175].

Положительной чертой для индивидов с клиповым типом мышления является, по мнению ученых [2; 3], быстрое переключение между потоками информации. При этом информация в сети в данном случае легко запоминается, поскольку не подвергается глубинному критическому анализу со стороны индивида.

Особое отражение понятия «клиповое мышление» нашло в языке Интернета, а именно в социальных сетях и сервисах (Инстаграм, ВКонтакте, Твиттер, Ютуб), в онлайн-играх, в креолизованных текстах и др. Все указанные источники информации ориентированы на визуальное восприятие, что в свою очередь является основой для развития клипового мышления.

Новый стиль мышления и его отражение в языке является закономерным и ожидаемым процессом, который возник под влиянием социальных и технических перемен [1, с. 3].

В качестве примеров клипового мышления в языке могут выступать креолизованные тексты русскоговорящих Интернет пользователей. Под креолизованным текстом понимается симплифицированный вид текста с визуальной составляющей (картинка/фото/gif). В качестве примера данных текстов могут послужить мемы, а именно картинки (чаще всего юмористического характера) с коротким текстом. Данный вид креолизованных текстов является популярным среди пользователей Интернета с клиповым мышлением, так как в картинках обычно изображаются отдельно взятые «куски» типичных ситуаций или событий, происходящих в мире. Данные фрагменты понятны с первого взгляда определенному кругу людей. Например, существуют мемы для программистов, мемы для матерей в декретном отпуске и др., также существуют мемы, которые могут быть общеизвестны большому кругу пользователей Интернета.

Среди русскоязычных пользователей Интернета, который ярко отражает клиповое мышление современных людей, является Интернет-мем «Наташ, ты спишь?». В данном меме изображены четыре кошки, которые пытаются разбудить хозяйку по имени Наташа. Возле каждого животного, смотрящего в камеру сверху вниз, стоят следующие надписи: *Наташ, ты спишь? Уже 6 часов утра, Наташ. Вставай, мы там всё уронили. Мы уронили вообще всё, Наташ, честно.*

После распространения новостей о пандемии COVID-19 пользователи начали переделывать конструкции предложений под каждое новое событие или ситуацию (например: дефицит медицинских масок, самоизоляция, любовь к гречневой крупе и др.). В данном меме клиповое мышление также основывается на визуальном восприятии, отражается в диалогизации речи (речь животных подразумевает некий диалог с хозяйкой), которая представлена в симплифицированных предложениях.

Еще одной из особенностей в языке людей с симплифицированным мышлением является использование англицизмов. Употребляемая лексические единицы из другого языка, пользователи тем самым быстро адаптируют под себя новые слова и не вникают глубоко в смысл. Например, не всегда сразу становится очевидным значения некоторых английских слов, употребляемые русскоязычными пользователями сети: питчинг; прюфридер; инфлюенсер и др.

К особенностям языка Интернета в эпоху цифровизации также можно отнести сложные слова особого типа. Большая часть таких слов в русском языке состоит из морфем английского языка: Web-дизайнер, Gif-картинка, VR-очки, smart-часы и др.

В эпоху цифровизации все чаще при обмене информацией люди прибегают к сокращенным и упрощенным моделям предложений. Часто в сети используют готовые прецедентные тексты, а также устойчивые выражения, чтобы сократить время при передаче информации, а также для выражения экспрессии. Людям цифрового поколения легче воспринимать симплифицированные креолизованные тексты, чем вчитываться в длинные развернутые тексты, чтобы понять глубинный контекст.

Таким образом, в ходе исследования было определено, что в эпоху цифровых технологий мышление людей модифицировалось и ярко отражаются данные изменения в языке пользователей Интернета. Люди с новым типом мышления все чаще прибегают к сокращению слов с помощью различных морфем английского языка; к компрессии длинных текстов за счет симплифицированных конструкций; к использованию текстов с невербальными компонентами и др.

### Список литературы:

1. Дидковская В.Г. Клиповое мышление отражение в современном русском языке и тексте. 2016. URL: <https://www.novsu.ru/file/1241650> (дата обращения: 19.10.2021).
2. Докука С.В. Клиповое мышление как феномен информационного общества. 2013. URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/2015/05/05/1251193783/169-176-Dokuka.pdf> (дата обращения: 20.04.2021).
3. Кожокарь Д.А. Клиповое мышление как феномен современности и его влияние на восприятие радионовостей. // Наука и образования сегодня. – 2016. – №6(7). – с. 98-101.
4. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. Киев: Издательство «Ника-центр», 2004.
5. Моль А. Социодинамика культуры. 2008. URL: [http://yanko.lib.ru/books/cultur/mol\\_sociodinamika\\_cult-a.htm](http://yanko.lib.ru/books/cultur/mol_sociodinamika_cult-a.htm) (дата обращения: 20.04.2021).

## 4.2. ЯЗЫКИ НАРОДОВ ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН ЕВРОПЫ, АЗИИ, АФРИКИ, АБОРИГЕНОВ АМЕРИКИ И АВСТРАЛИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫКОВОЙ СЕМЬИ)

### ИГРА СЛОВ В ЕВРЕЙСКОМ ТЕКСТЕ ЕВАНГЕЛИЯ ОТ МАТФЕЯ (В ИЗЛОЖЕНИИ СИМ-ТОБА) И ВАРИАНТЫ ЕЕ ПЕРЕВОДА

*Борщевский Иван Сергеевич*

*преподаватель,*

*Пятигорский государственный университет – ПГУ,*

*РФ, Пятигорск*

### PUNS IN SHEM TOV'S HEBREW TEXT OF MATTHEW AND VARIANTS OF THEIR TRANSLATION

*Ivan Borshchevsky*

*Lecturer,*

*Pyatigorsk State University – PSU,*

*Russia, Pyatigorsk*

**Аннотация.** Труд иудейского раввина 14 века Сим-Тоба (Шем-Това) под названием «Эвен Бохан» («Пробный Камень») содержит почти полный текст Евангелия от Матфея на еврейском языке. Большое количество каламбуров, присутствующих в нем, служит, по мнению ряда исследователей, доказательством его древнего происхождения.

В настоящей работе анализируется перевод игры слов на разные языки и предлагается авторский вариант перевода.

**Abstract.** The work of a 14th century Jewish rabbi Shem-Tov entitled *Even Bochan* contains an almost complete text of the Gospel of Matthew in Hebrew. A large number of puns containing in it, according to some researchers, confirm its ancient origin. In this paper, we analyze the translation of the puns into different languages and the author's version of the translation is proposed.

**Ключевые слова:** Сим-Тоб; Евангелие от Матфея; древнееврейский язык; перевод; игра слов.

**Keywords:** Shem Tov; Gospel according to Matthew; Hebrew; translation; puns

Согласно древним источникам (труды Евсевия Кесарийского, Иринея Лионского, Иеронима Стридонского и других), текст Евангелия от Матфея был изначально написан на древнееврейском языке, в то время как остальные книги Нового Завета – на греческом. Большой интерес, в этой связи, представляет труд иудейского раввина 14 века Сим-Тоба (Шем-Това) под названием «Эвен Бохан» («Пробный Камень»).

Этот полемический трактат был составлен для религиозных диспутов с христианами и содержит почти полный текст Евангелия от Матфея на еврейском языке. Сегодня существует девять рукописей этого документа: одна хранится в Лейдене (А), три – в Оксфорде (В, С, Н), четыре – в Нью-Йорке (D, E, F, G) и одна – в Британской библиотеке (Лондон). Наиболее авторитетным считается манускрипт С [2].

Тщательный анализ этого труда был проведен Джорджем Ховардом (George Howard) [8]. Он исследовал лингвистические, литературные и богословские характеристики еврейского текста, а также перевел его на английский язык.

Отличительная черта Евангелия в изложении Сим-Тоба – наличие большого количества каламбуров.

По мнению Ховарда, они доказывают, что Сим-Тоб не переводил с греческого языка или латыни, а пользовался уже существующим еврейским оригиналом. Однако передать эту игру слов в переводе удастся с большим трудом и только в тех случаях, когда переводчик ставил цель донести до читателя красоту первоначального текста [8, с. 195].

**Цель** данной работы – провести анализ нескольких переводов Евангелия от Матфея с еврейского языка на английский [8], нидерландский [7], румынский [10], русский [2], сербский [9] и французский [6] языки, изучить способы передачи игры слов и предложить собственный вариант перевода.

Упомянутые выше переводы были созданы с разной целью.

При этом переводчики опирались на разные принципы. (Подробнее о методологии библейского перевода можно почитать в [1]). Некоторые переводчики использовали ряд гебраизмов (например, в русском переводе – «прушим», фарисеи; во французском – «talmid», ученик), стремясь подчеркнуть еврейское происхождение оригинала. Тем интереснее проследить, насколько успешно им удалось передать игру слов, которая присутствовала в исходном тексте.

## Матфея 7:6

Таблица 1.

### Текст Матфея 7:6 в изложении Сим-Тоба и его перевод на разные языки

Сим-Тоб	עוד אמר להם אל תתנו בשר קדש לכלבים ואל תשימו פניכם לפני חזיר פן יכרסמנו אותה לעיניכם ויחזרו אותה לקרוע אתכם.
Английский	Again he said to them: Do not give holy flesh to dogs nor place your (pearls) before <u>swine</u> lest (they) chew (them) before you and turn to rend you.
Нидерландский	Hij zegt ook: ‘Zet de honden geen heilig vlees voor en heet ook de knagende varkens niet welkom, zodat ze hun ogen niet naar u keren en u verscheuren.’
Румынский	Nu dați cele sfinte căinilor și nu aruncați perlele în fața porcilor, ca nu cumva să le calce în picioare și, întorcându-se, să vă sfășie.
Русский	Еще сказал им: не давайте мясо святыни псам и не ложитесь лицами вашими перед свиньёй, чтобы не грызли его перед глазами вашими, и, обратившись от него, не растерзали бы вас.
Сербский	Još i reče: “Ne dajte sveto meso psima, i ne stavljajte bisere pred svinje, da ih ne pojedu na vaše oči pa se okrenu da rastrgnu i vas same.
Французский	Il leur dit: Ne donnez point la viande sainte (ou consacrée) aux chiens, et ne mettez pas vos visages devant les porceaux, de peur qu'ils mordent, et que, se tournant, ils ne vous lacèrent.

**Игра слов.** В тексте Сим-Тоба слова «свиньи» (חזיר - *ħazir*) и «вернуться» (חזר - *yaħazor*) пишутся похоже, однако существующие переводы, как видно из таблицы 1, не передают эту игру слов. Впрочем, в славянских языках она создаётся за счет другой пары – «святыня - свинья».

Мой вариант перевода: «И ещё он сказал им: “Не давайте **священное** мясо псам и не поворачивайтесь лицом к **свиньям** – иначе они изгрызут его и, повернувшись, растерзают вас”». (Примечания. Выражение «священное мясо» или «священная плоть» (בשרקדש) встречается в еврейском тексте Ветхого Завета в Аггея 2:12 и относится к мясу священных жертв).



## Матфея 10:25

Таблица 2.

Текст Матфея 10:25 в изложении Сим-Тоба  
и его перевод на разные языки

Сим-Тоб	דְּי לְתַלְמִיד לְהִיְתָ כְּרַבּוֹ וְלַעֲבָד כְּאֲדוֹנָיו. אִם לְבַעַל הַבַּיִת יִקְרָאוּ [בַּעַל זְבוּב] כִּי שׁ לְבָנֵי בֵיתוֹ.
Английский	It is sufficient for the disciple to be like his teacher, and for the servant to be like his master. If they call the master of the house Baalzebul, so much the more the sons of his house.
Нидерландский	Voor een leerling is het voldoende om te zijn als zijn leraar en voor een slaaf als zijn meester. Als de huiseigenaar Baäl genoemd wordt, dan is zijn zoon familie van die steekvlieg
Румынский	Este de ajuns discipolului să devină ca învățătorul său, și servul ca stăpânul său. Dacă pe stăpânul casei l-au numit Beelzebul, cu atât mai mult pe cei din casa lui!
Русский	Довольно для ученика быть как учитель его, и для раба – как господин его. Если хозяина дома называли хозяином мух (Бааль-Зэвув), тем более сыновей дома его.
Сербский	Dosta je u čeniku da bude kao njegov u čitelj i slugi kao njegov gospodar. Ako su domaćina nazivali Baalzevuvom, kako li će tek njegove ukućane zvati.
Французский	Il suffit au Talmid (Disciple) d'être comme son Rabbi (Maître), et au Serviteur d'être comme son Adon (Seigneur). Si le baal (propriétaire) de la maison est appelé baal zéboub (faux dieu des philistins, baal zéboub signifie "propriétaire des volants") à combien plus forte raison les fils de la maison.

**Игра слов.** В этом стихе автор еврейского текста противопоставляет «хозяина дома» (בעלהבית – baal habayit) и «хозяина (повелителя) мух», Веельзевула (בעלזבוב – baal zevuv). Из таблицы 2 видно, что переводчик на французский язык добавил в текст примечание, поясняющее игру слов в оригинале, а русскому переводчику удалось передать игру слов полностью.

Мой вариант перевода: «Ученику достаточно стать таким, как его учитель, и рабу – таким, как его господин. Если главу семьи называли главой демонов, то о его домашних будут говорить еще хуже».

(Примечания. Еврейское слово bayith (בית), «дом», нередко означает семью, а be'elê (בְּנֵי), «сыновья», может переводиться как «потомки, члены семьи или народа, домочадцы». Веельзевул традиционно отождествляется с Сатаной и в Новом Завете неоднократно называется «князем бесовским», т.е. повелителем демонов (Матф. 12:24–27; Марка 3:22; Лук. 11:15–20) [3])

### Матфея 10:36

Таблица 3.

#### Текст Матфея 10:36 в изложении Сим-Тоба и его перевод на разные языки

Сим-Тоб	הַאֲוֵיבִים לֵהִיּוֹת אֲהוּבִים. <sup>36</sup>
Английский	The enemy is to be loved ones.
Нидерландский	En vijanden zijn er om lief te hebben.
Румынский	iar dușmanii omului vor fi cei din casa lui.
Русский	И врагами станут близкие (родные).
Сербский	A čoveku će neprijatelji biti njegovi omiljeni.
Французский	Et les ennemis deviendront les êtres aimés

**Игра слов.** В тексте Сим-Тоба противопоставляются враги (הַאֲוֵיבִים – ha'oyevim) и любимые (אֲהוּבִים – 'ahuvim). В приведенных в таблице 3 примерах эту игру слов не удалось передать никому, а русский и румынский переводы, к тому же не учитывают последующие стихи, в которых автор еврейского текста обыгрывает уже слово «любить»: Матфея 10:36 «любимые» (אֲהוּבִים); Матфея 10:37 «тот, кто любит (הַאֲוֵיבִים) отца и мать больше...»; Матфея 10:39 (стих 38 у Сим-Тоба пропущен) «тот, кто любит (הַאֲוֵיבִים) душу (т.е. жизнь – прим.автора)» [8, с. 198].

Мой вариант перевода: «И **неприятелями** станут **любимые**».

## Матфея 16:9-12

Таблица 4.

Текст Матфея 16:9-12 в изложении Сим-Тоба  
и его перевод на разные языки

Сим-Тоб	וַיֹּאמֶר אֲתָם זִכְרוּם מֵהַחֲמִשָּׁה כֶּכֶרֹת וָאַרְבַּע אֲלֶף אִישׁ וְכֹמָה סָאִים [בְּשֵׂארוֹ] וְלָכֵן תְּבִינּוּ שְׂאִינִי מִדְּבַר מֵהַחֲלֵמִישׁ וְגַם מֵהַחֲלֵמִים הַטְּבַעִיִּים אֲבָל אֲנִי אֹמֵר לָכֶם שֶׁתְּשָׂאֲרוּ מֵהַנְּהַגַת הַפְּרוּשִׁים וְהַצְדוּקִים.
Английский	Do you not remember the five loaves and four thousand men how many seahs were left over? Therefore you should understand that I am not speaking of natural loaves but I am saying to you that you should (beware) of the behavior of the Pharisees and Sadducees.
Нидерландский	Herinnert u zich de vijf broden, en de vierduizend man niet, en hoeveel manden er nog over waren? Dan zult u begrijpen dat ik niet spreek over broden die als stenen op de maag liggen, maar ik heb het met u over hoe weinig overblijft van de leiding van de Farizeeën en Sadduceeën.'
Румынский	-
Русский	Разве вы не помните о пяти хлебах и четырёх тысяч человек, и сколько мер осталось? Поэтому поймите, что Я говорю не о буквальном, и не о хлебах естественных, но Я говорю вам, чтобы вы оставили водительства прушим и цедуким.
Сербский	Zar se ne ne sećate pet vekni hlebova na četiri hiljade ljudi i koliko je sei preostalo? I zato razumite! Ne govorim vam o kremenu ili o prirodnom hlebu, već vam kažem da se čuvate običaja fariseja i sadukeja.”
Французский	Ne vous souvenez-vous pas des cinq miches de pain et des quatre mille de l'Ish (créature mâle) et combien de mesures il restait? Et par conséquent comprenez que Je ne parle pas de silex et aussi de pains naturels mais Je vous dis que vous devez vous tenir à l'écart de la conduite des péroushim (pharisiens) et des tsadokim (saduccéens).

**Игра слов.** Текст Сим-Тоба короче древнегреческого (в нем отсутствует стих 10), и главные мысли этого отрывка выражены иначе. Например, вместо слова ἐλάβετε, «собрали, взяли», стоит nišaru (וְשָׂאֲרוּ),

«осталось». Оно схоже по написанию со словом «берегитесь» (רשמו – *tīšmeru*) из стиха 11. В большинстве сохранившихся версий (ABDEFG) стоит именно это слово. В рукописи С стоит רשמו, что обусловлено, скорее всего, ошибкой переписчика. Вариант из рукописи С мог возникнуть под влиянием слова *še'og* (רש), «закваска», которое у Сим-Тоба пропущено, но присутствует в греческом тексте. Таким образом, в оригинальном тексте, по мнению Дж.Говарда, игра слов основана на словах «оставаться» (רש), «остерегайтесь» (רש) и «закваска» (רש) [8, с. 196]. Похожая игра слов присутствует в русском переводе (Таблица 4).

Мой вариант перевода: «Разве вы не помните о пяти хлебах и четырёх тысячах мужчин? Сколько корзин **осталось**? Поэтому поймите, что я вам говорю не о кремне и не природном хлебе, но говорю вам, чтобы вы **оставили** установлений (или, согласно ABDEFG, **остерегались** установлений) фарисеев и садукеев». (Примечания. Еврейское слово *iš* (יש) часто переводится не как «человек», а как «мужчина», т.е. человеческое существо мужского пола. Это согласуется с евангельскими сообщениями из 14:17 и 15:34, в которых особо подчеркивалось, что при подсчетах не учитывали женщин и детей. Стоит отметить что выражение «пять хлебов» относится к первому из упомянутых случаев, а «четыре тысячи» – ко второму. Словом «корзины» переведено существительное *se'im* (סאי), множественное число от *se'ah* (סא). В Ветхом Завете оно обычно переводится как «сата» (Бытие 18:6, 1Царств 25:18) и означает меру сыпучих тел (муки или зерна) объемом в 7,3 литра. Слово *ḥallāmīš* «кремень» (חלמיש) присутствует в рукописи С, но отсутствует в ABDEFG и не до конца понятно, к чему оно относится. В Ветхом Завете оно используется как в буквальном (например, Псалом 113:8 [114:8 в масоретском тексте]), так и в переносном (Исайя 50:7 «сделал лицо как кремнь») значении. Слово «установление» в значении «норма, порядок, обычай» было выбрано из ряда синонимов для перевода слова חלמיש, чтобы подчеркнуть игру слов за счет сочетания «ст» в корне).

## Матфея 16:18

## Таблица 5.

Текст Матфея 16:18 в изложении Сим-Тоба  
и его перевод на разные языки

Сим-Тоб	18 ואני אומר לך שאתה אבן ואני אבנה עליך בית תפלת. ושערי גהינם לא יוכלו נגדך
Английский	I say to you: you are a stone and I will build upon you my house of prayer. The gates of Gehenna will not prevail against you
Нидерландский	En ik zeg u dat u een bouwsteen bent, en ik bouw vanwege u een huis van gebed voor mij, dat kunnen de poorten van de hel niet tegenhouden
Румынский	-
Русский	И Я говорю тебе, что ты камень, и Я построю на тебе Мой Дом Молитвы; и врата Ге-хинном не одолеют тебя;
Сербский	I ja ti kažem da si ti kamen, i na tebi sazidaću moj dom molitve, i vrata ognja uništenja neće moći ništa protiv tebe.
Французский	Et Je te dis : Tu es Even (Pierre) et Je construirais (Evanah) sur toi ma maison de prière. Et les portes du guéhinem (géhenne) ne pourront pas s'y opposer.

**Игра слов.** В греческом евангелии в этом стихе находится, пожалуй, самая известная игра слов Нового Завета: «и Я говорю тебе: ты — Пётр (Πέτρος), и на сём камне (πέτρα) Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют её». На этом основании некоторые исследователи, например Аугуст Делл (August Dell), утверждают, что это высказывание возникло уже после смерти Иисуса, в среде греческих христиан [5]. Дж. Ховард считает, что высказывание Делла не лишено логики [8, 196], однако в еврейском тексте Сим-Тоба также присутствует игра слов, правда, на основе другой пары слов: «камень» (אבן – 'eben) и «я построю» (אבנה – 'ebeneh). Аналогичная игра слов присутствует в Матфея 21:42 (см. ниже).

Из Таблицы 5 видно, что эту игру слов удалось передать нидерландскому (за счет слова bouwsteen, «строительный камень; строительный блок», и bouw, «построю») и французскому переводчику (в примечании).

Мой вариант перевода: «И я говорю тебе: ты **Пётр**, и на тебе я **построю** мой дом молитвы. И врата геенны не остановят тебя». (Примечание. Игра слов передается благодаря созвучию «Пётр» и «построить»).

## Матфея 17:22

Таблица 6.

### Текст Матфея 17:22 в изложении Сим-Тоба и его перевод на разные языки

Сим-Тоб	הָמָהּ בְּגִלְיָל וַיֹּאמֶר יֵשׁוּעַ בֶּן הָאָדָם יִמְסָר לְיַד בְּנֵי הָאָדָם
Английский	They were in Galilee and Jesus said: The Son of Man will be delivered into the hand of men.
Нидерландский	Zij zijn in Galilea en daar zegt Jezus: 'De Mensenzoon zal aan de mensenkinderen worden overgeleverd.
Румынский	-
Русский	Они были в Галилея и сказал Иешуа: Сын человеческий будет предан в руки сынов человеческих,
Сербский	Dok su išli po Galileji, reče im Ješua: "Sina čovečijeg će predati u ljudske ruke
Французский	Ils étaient en Galil (Galilée) et Yéhoshoua dit : Le Fils d'Adam est livré aux mains des fils d'Adam.

**Игра слов** представлена фразами «сын человеческий» (בְּנֵי הָאָדָם – ben ha'adam) и «сынов человеческих» (בְּנֵי הָאָדָם – bene ha'adam). Как видно из таблицы 6, эта игра слов присутствует почти во всех переводах, кроме сербского.

Мой вариант перевода: «Они были в Галилее, и Исус сказал: **«Сын человеческий будет предан в руки сыновей человеческих»**».

## Матфея 18:27

Таблица 7.

### Текст Матфея 18:27 в изложении Сим-Тоба и его перевод на разные языки

Сим-Тоб	וַיַּחְמֹל עָלָיו אֲדֹנָיו וּמַחַל לוֹ הַכֹּל.
Английский	Then his master had pity on him and forgave him everything.
Нидерландский	Dan wordt zijn Meester met ontferming bewogen en vergeeft hem alles.
Румынский	-
Русский	И сжалился над ним господин его, и простил ему всё.
Сербский	A gospodar se smilovao na slugu, i oprostio mu dug.
Французский	Et son Adon (Seigneur) eut pitié de lui et lui pardonna tout.

**Игра слов.** Автор еврейского текста обыгрывает слова «пожалеть», от корня ḥamal (חמל), и «прощать», от корня maḥal (מחל). В представленных в таблице 7 переводах эта игра слов не передана.

Мой вариант перевода: «Тогда его господин **проявил** к нему милосердие и **простил** ему всё».

## Матфея 21:19

Таблица 8.

### Текст Матфея 21:19 в изложении Сим-Тоба и его перевод на разные языки

Сим-Тоб	<p>יִירָא תַאנָּה אַחַת אֲצֵל הַדֶּרֶךְ וַיִּגַּשׁ אֵלֶיהָ וְלֹא מָצָא בָּהּ רֵק הָעֲלִים לְבַד. וַיֹּאמֶר לָהּ אַל תִּצְיָא מִמֶּךָ פְּרִי לְעוֹלָם. וְתִיבֵשׁ הַתַּאנָּה מִיָּד.</p>
Английский	<p>He saw a fig tree near the road and drew near to it but found nothing on it except leaves. He said to it: May fruit never come forth from you. Immediately the fig tree died up.</p>
Нидерландский	<p>Als Hij een vijgenboom langs de weg ziet staan komt Hij dichterbij en vervloekt deze omdat zij leeg is en er alleen maar bladeren aan zitten. Hij zegt ertegen: ‘Lange tijd komt er geen vrucht meer aan u.’ En de vijgenboom verdort direct.</p>
Румынский	-
Русский	<p>И увидел одну смоковницу при дороге, и подошел к ней, но не нашел на ней ничего, кроме одних листьев. И сказал ей: не выйдет из тебя плод вовек. И засохла смоковница тотчас.</p>
Сербский	<p>Primetio je jednu smokvu kraj puta, došao do nje, i na njoj nije ništa našao sem lišća, te joj reče: “Neka od tebe ne bude više ploda nikada!” Smokva se odmah osušila.</p>
Французский	<p>Et Il vit un figuier près de la voie (du chemin) et Il s'en approcha et ne trouva juste que des feuilles seules. Et Il lui dit : Que ne sorte pas de fruits de toi pour l'éternité. Et le figuier sécha immédiatement.</p>

**Игра слов.** В этом стихе присутствует двойная игра слов за счет сочетания «нашёл» (מָצָא – matsa') / «выйдет» (צָיָא – yetse') и «листья» (הָעֲלִים – ha 'alim) / «вовек» (לְעוֹלָם – le 'olam). (Рис. 1) Передать ее, сохранив особенность оригинального текста, очень трудно, и переводчики, очевидно, не ставили перед собой такую задачу. (Таблица 8)

## מצא בה רק העלים יצא ממך פרי לעולם

*Рисунок 1. Отрывок из Матфея 21:19, демонстрирующий игру слов*

Мой вариант перевода: «Он увидел у дороги инжир, подошел к нему, но **нашёл** на нём только листья и **больше** ничего. Он сказал ему: “Пусть **больше** не **найдут** на тебе плодов”. И инжир сразу же засох». (Примечание. В переводе игра слов сохраняется за счет повторения слов «больше» и «найти».)

### Матфея 21:42

*Таблица 9.*

#### Текст Матфея 21:42 в изложении Сим-Тоба и его перевод на разные языки

Сим-Тоб	וַיֹּאמֶר לָהֶם יֵשׁוּעַ הֲלֹא קִרְאתֶם הַכְּתוּב   אֲבֵן   מֵאֲסוֹן הַבְּנוֹיִם   הִיא הֵיאָה נִפְלְאתָ בְּעֵינֵינוּ. לְרֹאשׁ פֶּנֶה מֵאֵת הַ” הִיא הִיא זֹאת הִיא נִפְלְאתָ בְּעֵינֵינוּ.
Английский	Jesus said to them: have you not read the scripture, the stone the builders rejected has become the head of the corner; this was from the Lord; it is a marvel in our eyes.
Нидерландский	Jezus zegt tegen hen: ‘Heeft u niet in de schrift gelezen: ‘De steen die zelfs de bouwers afgekeurd hebben is de hoeksteen geworden, dit is vanuit Yah en het is wonderlijk in onze ogen?’
Румынский	-
Русский	И сказал им Иешуа: разве не читали вы Писание: «Камень, отвергнутый строителями, стал главой угла. От Бога было это, дивно оно в глазах наших».
Сербский	Reče im Ješua: “Zar niste čitali u Spisima: ‘Kamen koji odbaciše zidari, upravo je postao ugaoni kamen. Od Gospoda je to i divno je u našim očima?’
Французский	Et Yehoshoua leur dit : N'avez-vous pas lu la Ketouv (l'Écriture) la pierre (ha ben) qu'ont rejeté les bâtisseurs (ha bonim) était à la tête de l'angle de la part de YHWH celle-ci était merveilles pour nos yeux.



Как и в Матфея 16:18 (см. выше), игра слов в этом стихе построена на сочетании «камень» (אבן – ’eben) и «строители» (הבונים – habōwnîm) и присутствует лишь в примечании к французскому переводу (Таблица 9).

Отдельно стоит сказать об использовании сочетания ךָ в еврейском тексте Евангелия от Матфея в изложении Сим-Тоба, где оно встречается 19 раз (в том числе, в Матфея 21:42).

Очевидно, это сокращение от הַשֵּׁם (השם), «Имя», которое использовалось в качестве замены тетраграмматона, священного имени Бога, которое состояло из четырёх букв (יהוה). На русский язык оно обычно переводится как «Иегова» или «Яхве» [4].

Как видно из таблицы 9, во французском переводе оно передано четырьмя латинскими буквами YNWH, а в нидерландском – теонимом Yah (Йах).

Дж. Ховард классифицирует все случаи употребления имени Бога в евангельском тексте на еврейском языке следующим образом:

1) Имя появляется в цитатах из Ветхого Завета, которые содержали тетраграмматон, например, в Матфея 21:42, где цитировался Псалом 117:22, 23 [118:22, 23 в МТ] (Таблица 10).

2) Оно встречается перед цитатой из Ветхого Завета (например, в Матфея 1:22).

3) Имя появляется устойчивых выражениях, например, «ангел ЙХВХ» или «дом ЙХВХ». [8, с. 201]

#### Таблица 10.

#### Сравнение Псалма 117:22, 23 [118:22, 23 в МТ] в Вестминстерском ленинградском кодексе (Westminster Leningrad Codex, WLC) и Матфея 21:42 в изложении Сим-Тоба

WLC	אבן מאסו הבונים היתה לראש פנה
Сим-Тоб	אבן מאסו הבונים היתה לראש פנה
WLC	מאת יהוה היתה זאת היא נפלאת בעינינו
Сим-Тоб	מאת ה" היתה זאת היא נפלאת בעינינו

Мой вариант перевода: «И сказал им Иисус: “Разве не читали вы в Писании: **‘Камень**, отвергнутый **каменщиками**, стал краеугольным камнем. Это было от Яхве, и на наших глазах совершилось чудо”».

Таким образом, проведенный анализ нескольких переводов еврейского текста Евангелия от Матфея в изложении Сим-Тоба показывает, что большинство переводчиков не ставило цель передать в точности игру слов, однако такая передача возможна с сохранением как смысла, так и формы оригинала.

### Список литературы:

1. Десницкий А. Современный библейский перевод: теория и методология. – М.: Ид-во ПСТГУ, 2015. – 432 с.
2. Евангелие от Матфея на иврите в издании Шем-Това ибн-Шапрута (с параллельным русским переводом). Перевод Манукян А.С. – Днепропетровск, 2015. – 96 с.
3. Лопухин А.П. Веельзевул // Православная богословская энциклопедия. Том 3, стлб. 257. Петроград. Приложение к духовному журналу «Странник», 1902.
4. Borshchevsky I.S. Vasileiadis P.D. Aspects of Rendering the Sacred Tetragrammaton in Medieval Slavic Religious and Secular Texts // Филология и лингвистика. – 2019. – No 3(12). – P. 1-16.
5. Dell August. Matthaue 16, 17-19. // ZNW 15(1914):1-49
6. Evangile De Matthieu En Hébreu. Traduction Ruth Israelite. URL: <https://livredemattityahoutemoignagedeyeshoua.blogspot.com/> (дата обращения: 15.11.2021)
7. Het Hebreeuwse evangelie van Mattheüs. URL: [https://www.godsplan.eu/index\\_htm\\_files/mattheus\\_web.pdf](https://www.godsplan.eu/index_htm_files/mattheus_web.pdf) (дата обращения: 15.11.2021)
8. Howard G. Hebrew Gospel of Matthew. Mercer University Press, 1995. – xiv+240 pp.
9. Jevandjelje po Mateju preveo sa hebrejskog Željko Stanojević. URL: <https://hebrejski.webs.com/besplatniradovi.htm> (дата обращения: 15.11.2021)
10. Shem Tov Evangelia Mathyahu ebraic-română-text online, Obedeya Dorin David Aurel Ben Aharon Cohen (chapters 1–12), 2013. URL: <http://mathyahu-shem-tov-text-online.blogspot.com/2013/07/mathyahu-shem-tov-cap1.html> (дата обращения: 15.11.2021).

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

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

№ 10 (53)  
Ноябрь 2021 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 22.11.21. Формат бумаги 60x84/16.  
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 3,625. Тираж 550 экз.

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

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



**НАУЧНЫЙ  
ФОРУМ**  
nauchforum.ru