



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№2(56)

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

МОСКВА, 2022



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 2 (56)
Февраль 2022 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2022

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 LVI междунар. науч.-практ. конф. – № 2 (56). – М.: Изд. «МЦНО», 2022. – 48 с.

ISSN 2542-1271

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

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2022

Оглавление

Раздел 1. Искусствоведение	5
1.1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	5
СТИЛЬ «ВДНХ» В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СОВЕТСКОЙ СИБИРИ Петренко Сергей Дмитриевич	5
1.2. Музыкальное искусство	10
Н.В. ГОГОЛЬ И Г.И. БАНЩИКОВ: О НЕКОТОРЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ В «ОПЕРЕ О ТОМ, КАК ПОССОРИЛСЯ ИВАН ИВАНОВИЧ С ИВАНОМ НИКИФОРОВИЧЕМ» Цзан Тин	10
1.3. Теория и история искусства	23
МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ОПЕРЕ ИВАНА ДЗЕРЖИНСКОГО «ТИХИЙ ДОН» Лаптев Елисей Сергеевич	23
Раздел 2. Культурология	27
2.1. Теория и история культуры	27
ВЫЗОВЫ МЕДИЙНОЙ КУЛЬТУРЫ И ЦИФРОВИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ В ВИРТУАЛЬНОМ МИРЕ Бурда Елена Вячеславовна	27
МЕЖДУНАРОДНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ В ЛЮЦЕРНЕ КАК ФОРМА МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ Васина Мария Александровна	31
Раздел 3. Литературоведение	36
3.1. Русская литература	36
ИСТОКИ ПОСТМОДЕРНИЗМА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ В. ПЕЛЕВИНА Аюпов Тимур Рустамович	36

Раздел 4. Языкознание	42
4.1. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	42
СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЗООМОРФНЫХ МЕТАФОР РУССКОГО И АРАБСКОГО ЯЗЫКА КАК МЕТОД ИЗУЧЕНИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИИ Аль Мугаммай Аззам Ахмад	42

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

СТИЛЬ «ВДНХ» В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СОВЕТСКОЙ СИБИРИ

Петренко Сергей Дмитриевич

преподаватель,

*Новосибирское государственное художественное училище (колледж),
РФ, г. Новосибирск*

«VDNH» STYLE IN MONUMENTAL ART OF SOVIET SIBERIA

Sergey Petrenko

Teacher,

*Novosibirsk State Art College (college),
Russia, Novosibirsk*

Аннотация. Материал статьи посвящен вопросу распространения и влияния архитектурно-художественного решения одного из главных ансамблей страны (ВДНХ) на монументальное искусство и архитектуру провинциальных городов советской Сибири. В проведенном исследовании рассматриваются не только приемы формально-композиционного взаимодействия скульптуры с архитектурой зданий, но пластические и иконографические особенности самих скульптурных образов. В результате проведенного исследования автор работы приходит к выводу, что художественное решение ансамбля ВДНХ в пятидесятые годы становится своеобразным каноном для монументального искусства городов Сибири.

Abstract. The material of the article is devoted to the issue of the spread and influence of architectural and artistic solutions of one of the main ensembles of the country (VDNH) on the monumental art and architecture of provincial cities of Soviet Siberia. The study examines not only the techniques of formal-compositional interaction of sculpture with the architecture of buildings, but also the plastic and iconographic features of the sculptural images themselves. As a result of the conducted research, the author of the work comes to the conclusion that the artistic solution of the VDNH ensemble in the fifties became a kind of canon for the monumental art of Siberian cities.

Ключевые слова: ВДНХ; монументальное искусство; советская Сибирь; сталинский ампи́р; Кемерово; Новосибирск; Томск.

Keywords: VDNH; monumental art; Soviet Siberia; Stalinist Empire; Kemerovo; Novosibirsk; Tomsk.

Изменения, произошедшие в советской архитектуре в середине 1950-х гг., не станут причиной мгновенной трансформации стилевых качеств монументального изобразительного искусства.

Некоторая растерянность художников была вызвана тем, что советская архитектура очень резко поменялась только в теории, на практике последняя продолжала «беднеть» постепенно, особенно в провинции, где очевидные отголоски классических форм прослеживаются до второй половины следующего десятилетия.

В подобной ситуации основные принципы взаимодействия монументального искусства и архитектуры не перестают меняться. Мышление монументалистов, как и прежде, придерживается центричности, симметрии, пирамидальной группировки больших масс, тем самым, предполагая наличие уже не существующего фронтона. Правда, ордерная архитектура в «чистом виде» периодически все же проектировалась, демонстрируя себя в зданиях сибирских домов культуры.

Излюбленные скульпторами треугольники фронтонов к середине пятидесятых встречаются не так часто, поэтому приют фронтонным композициям дают, как правило, карнизы и аттики. Один из ранних примеров – оформление находящегося в западной части СССР ДК «Ижмаш» в городе Ижевске. Тот же прием, в ситуации отсутствия фронтона пришлось использовать в оформлении Томского политехнического университета. Еще в довоенном здании клуба завода «Прогресс» (1940) скульптурный фриз оказывается настолько широк, что возводить для него аттик становится бессмысленно. Поэтому последний помещают в узкое протяженное пространство между двумя полосками карнизов – портика и самого здания.

Учитывая значимость события, авторы выводят на сцену максимально возможное количество персонажей, численность которых смогли остановить только размеры самого здания, архитектурно-художественное решение которого является свободной копией московского ДК «Правда» (1937).

В целом, столь массовые действия на тот момент можно было встретить лишь в станциях московского метрополитена, либо, в павильонах ВДНХ, где бесконечные вереницы различных социальных групп (объединяемых по профессиональным признакам), совершали «паломничества в Москву», включающие «в себя также приношение даров на алтарь ВДНХ и поклонение вождю» [2], свидетельствуя о том, что в послевоенное время культура Сталина окончательно приобретает ритуально-мифологический характер.

Апофеозом этого своеобразного панафинейского шествия по фасаду храма пролетарской культуры и священным центром притяжения человеческих масс становится устойчивая геральдическая схема – герб СССР в окружении направленных в стороны знамен. Подобный нефигуративный символ имел тождественный ему фигуративный эквивалент – профили вождей марксизма-ленинизма.

К середине 1950-х архитектура павильонов ВДНХ не просто общеобязательный канон это уже библия художественных форм сложившейся системой знаков и образов, в которой выстроена своя жесткая иконография и иерархия социальных чинов. Также как и в христианском искусстве, отдельно взятая сцена, сама по себе, не имела особой художественной значимости, а приобретала «свой подлинный смысл только в качестве религиозно-мифологического символа» [1, с. 14]. Стоящий на нижней ступени рабочий класс благодаря собственному труду, посредничеству и помощи партии постепенно возносился на вершину классового олимпа, а повторяемость и постоянство одних и тех же мотивов, отсутствие вариативности выводили их за границы физической реальности в мир сверх-бытия, создавая иллюзию несокрушимой империи, способной стоять вечно. Как известно, вечная идея «может быть выражена только в одной тождественной форме» поскольку «любое многообразие, допускаемое в формах знака, лишает этот знак всякого смысла» [1, с. 15].

На излете сталинской эпохи под влиянием художественного решения ВДНХ в различных районах Новосибирска будут оформлены ДК им. Жданова и Ефремова. В отличие от архитектуры павильона №68 «Сибирь» или арки главного входа ВДНХ (где венчающая часть опорных столбов была разделена на два регистра и фигура человека свободно вписалась в отведенный ей под капителью вытянутый прямоугольник), в Новосибирске мужественно пытаются вставить стоящих

людей в кубические пропорции капители, заставляющих скульпторов делать фигуру максимально укороченной – размер головы персонажей некоторых плит иногда достигает одной пятой высоты тела.

Сильные анатомические искажения, весьма условный рисунок, иератические позы, отсутствие движения и фронтальные ракурсы, превратили изображение советского человека в отражение героев романских статуй, что, очевидно, советских ваятелей несколько не смущало и те, и другие несли в себе мощный сакральный заряд.

Таковыми же условными оказались и гендерные различия – большеголовые женщины, практически лишённые первичных половых признаков выступают, скорее, в качестве одного из символов демонстрируемой профессии, чем как представительницы слабого пола. Действительно, в подобной модели, где человек «собирается из стандартных деталей на идеологическом, пропагандистском, агитационном конвейере» его тело уже не может обладать половыми различиями «поскольку перед конвейером равны мужчины и женщины» [3]. По-видимому, взгляд на человеческую личность, как на типовой и анонимный элемент большого социального конвейера, продемонстрировал не только правильное понимание администрацией города и новосибирских заводов ведущей идеологической концепции (нашедшей воплощение в рельефах главной арки страны), но и параллельно, позволил не тратить бюджет на работу скульптора, создавшего всего четыре темы, несколько раз повторенные на фасаде одного дома культуры, а затем продублированные на другом.

Все вышеуказанные архитектурные проекты домов культуры объединяет наличие общей пространственно-планировочной структуры - стоящее на оси симметрии здание дворца и сформированная перед ним парадная площадь-курдонер. Последняя образуется, либо, подковообразной аркадой, либо двумя постройками с ярко выраженными башнеобразными угловыми объемами. Здания ДК им. Ефремова и Жданова имеют близкое архитектурное решение – классический колонный портик геометризуется, колонны сменяются опорными столбами, а капители заменяются прямоугольным полем со скульптурным рельефом. Оба здания имеют схожий скульптурный декор - по бокам портика висящие фестоны, в тимпане фронтона лира, а на его вершине ступенчатая декоративная композиция.

Ансамбль ДК им. Жданова включает в себя три сооружения – здание самого ДК и два жилых дома с общественными помещениями, которые и сформировали небольшую парадную площадь. Проект дома Электровакуумного завода (ул. Красный проспект, 173) имеет достаточно необычное архитектурное решение для Новосибирска. Жилой пятиэтажный дом с магазинами в первом этаже в плане представляет

собой «Г»-образное сооружение. Угол дома подчеркнут несколько выступающим вперед и возвышающимся объемом башни. На фоне почти гладкой стены фасадов этот башенный объем выделяется активным использованием опорных столбов и необычными декоративными элементами (растительные мотивы, выполненные в технике углубленного рельефа, активно применявшегося в искусстве Древнего Египта). Остается непонятной мотивация автора к использованию подобного рода решений, придающих всей постройке несколько восточный характер.

В пятидесятые годы многочисленные элементы декора арки главного входа ВДНХ буквально разбегутся по фасадам жилых и общественных зданий сибирских городов, найдя себе самое неожиданное местоположение. Так, в Новосибирске, мотив связанных колосьев пшеницы, как перьевой венец индейских головных уборов, увенчает острие карниза многоквартирного жилого дома. В 60-е «стиль Сталина» уходит в прошлое и на смену ему, при сохранении фигуративности, приходит язык символов и знаков.

Список литературы:

1. Бобров Ю. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Мифрил, 1995. 256 с.
2. Бобриков А. Большая женщина сталинской эпохи: эпизод 5. URL: <https://art1.ru/2013/04/29/bolshaya-zhenshhina-sovetskoj-epoxi-epizod-5-11037> (дата обращения 22.01.2022).
3. Бобриков А. Большая женщина сталинской эпохи: эпизод 1. URL: <https://art1.ru/2013/04/04/bolshaya-zhenshhina-stalinskoj-epoxi-epizod-1-7261> (дата обращения 23.01.2022).
4. Зиновьева О. Восьмое чудо света. ВСХВ-ВДНХ-ВВЦ. М.: ЗАО Издательство Центрполиграф, 2014. 352 с.

1.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Н.В. ГОГОЛЬ И Г.И. БАНЩИКОВ: О НЕКОТОРЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ В «ОПЕРЕ О ТОМ, КАК ПОССОРИЛСЯ ИВАН ИВАНОВИЧ С ИВАНОМ НИКИФОРОВИЧЕМ»

Цзан Тин

*доктор искусствоведения, постдокторант Докторантуры
Центральной консерватории*

Китай, г. Пекин,

*преподаватель кафедры композиции Харбинской консерватории
Китай, г. Харбин*

N.V. GOGOL AND G.I. BANSHCHIKOV: ABOUT SOME ARTISTIC PARALLELS IN THE «OPERA OF HOW IVAN IVANOVICH QUARRELED WITH IVAN NIKIFOROVICH»

Zang Ting

*PhD, Postdoctoral Fellow of Central Conservatory of Music,
China, Beijing,*

*Teacher of Composition Department of Harbin Conservatory of Music,
China, Harbin*

Аннотация. Статья посвящена «Опере о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Г.И. Банщикова. Камерная опера рассматривается в контексте художественных взаимосвязей с литературным первоисточником. В центре внимания: особенности драматургии и специфика композиторских приемов в воссоздании музыкальных портретов главных персонажей.

Abstract. The article is devoted to the “Opera about how Ivan Ivanovich quarreled with Ivan Nikiforovich” by G.I. Bانشchikov. The chamber opera is considered in the context of artistic relationships with the literary source. In the spotlight: features of dramaturgy and the specifics of composer's techniques in recreating the musical portraits of the main characters.

Ключевые слова: Гоголь; Баншиков; камерная опера; драматургия; «Опера о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Keywords: Gogol; Banshchikov; chamber opera; dramaturgy; «Opera oa how Ivan Ivanovich quarreled with Ivan Nikiforovich».

Сочинения Николая Васильевича Гоголя, одного из наиболее самобытных русских писателей, оказали заметное влияние на развитие музыкального театра. Романтическому XIX веку в первую очередь оказались созвучны сказочные (П.И. Чайковский и Н.А. Римский-Корсаков) и исторические (Н.В. Лысенко) сюжеты¹. Особняком стоят неоконченные оперы М.П. Мусоргского: основанная на речевых интонациях «Женитьба» (1868) и «Сорочинская ярмарка» (1874-1880), в которой композитор активно использовал украинский фольклор.

В XX веке заметен интерес композиторов к фантазмагорическим и социальным, нередко поданным в трагедийно-сатирическом ключе, темам. В 1924 году появилась опера Д.Д. Шостаковича «Нос». В 1963 году – моноопера Юрия Буцко «Записки сумасшедшего». 1971 год отмечен появлением сразу трех музыкально-сценических интерпретаций литературных опусов Гоголя: созданы оперы «Шинель» и «Коляска» А.Н. Холминова и «Опера о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Г.И. Баншикова. Magnum opus Н. Гоголя, его необыкновенная поэма «Мертвые души» получила музыкальное воплощение в опере Р.К. Щедрина (1976). В 1980-е годы гоголевские сочинения стали основой для балетных либретто («Ревизор» (1980) А.В. Чайковского и «Эскизы» (1985) А.Г. Шнитке).

Среди европейских композиторов, обращавшихся к сочинениям Гоголя, назовем немецкого и французского авторов – соответственно Гизелера Вольфганга Клебе (опера «Возвращение Хлестакова» (1983)) и Микаэля Левинаса (опера «Go-gol» (1996) по рассказам писателя).

В XXI веке гоголевские сочинения по-прежнему не утрачивают своей притягательности для молодых композиторов: в 2009 году на Музыкальном Фестивале к 200-летию Гоголя в Мариинском театре были представлены одноактные оперы Светланы Нестеровой («Гяжба»), Анастасии Беспаловой («Шпонька и его тетушка») и Василия Круглика («Коляска»).

¹ В 1880 году Н.А. Римский-Корсаковым была создана опера «Майская ночь». Гоголевская повесть «Ночь перед Рождеством» стала литературной основой сразу для нескольких опер: оперы «Черевички» (1885) (первая версия – «Кузнец Вакула» (1974)) П.И. Чайковского, «Ночь перед Рождеством» (1895) Н.А. Римского-Корсакова, «Рождественская ночь» (1898) Н.В. Лысенко.

Нетривиальные сюжеты, острая характерность образов, широчайший диапазон речевых характеристик героев, наконец, сочный и выразительный авторский стиль изложения, несомненно, привлекали и привлекают внимание либреттистов и композиторов. И – в то же время – ставят перед ними высокие художественные задачи сообразности оригинальным текстам Гоголя. Именно с этой позиции в настоящей статье рассмотрена «Опера о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Геннадия Ивановича Банщикова. Цель предлагаемой работы – изучить особенности драматургии и музыкального языка оперы с целью выявления художественных параллелей между нею и ее литературным первоисточником. В центре внимания два главных аспекта: специфика музыкальной драматургии и ее соотносительность с композиционно-драматургическими особенностями первоисточника, а также подходы композитора к воссозданию портретов главных персонажей.

Геннадий Иванович Банщиков (род. 1943) – известный петербургский композитор, перу которого принадлежат симфонические, камерно-инструментальные, вокальные сочинения, произведения для музыкального театра. К моменту написания оперы Г. Банщиков являлся автором целого ряда масштабных композиций: пяти концертов для виолончели², Концерта для фортепиано с оркестром (1963), Симфонии №1 (1967), кантат «Зодчие» (1964) и «Памяти Гарсия Лорки» (1965). Также автор имел определенный опыт в оперном жанре: в 1968 году Г. Банщиковым была написана камерная опера «Любовь и Силин» по мотивам Козьмы Пруткова. Блестяще пародирующая и высмеивающая многие оперные штампы, опера «Любовь и Силин» была благосклонно встречена публикой и критикой. Этот успех заставил композитора задуматься о дальнейшей работе в оперном жанре. Его внимание привлекла поэма Гоголя «Мертвые души», входившая в круг любимых литературных сочинений композитора. М. Холодова отмечает: «Свое пристрастие к Н. Гоголю автор высказывал неоднократно, подчеркивая, что положил бы на музыку практически все произведения писателя: “Гоголь необычайно близок мне по мироощущению, в осмыслении судьбы России, человека и природы его поступков”» [7, с. 19]. Работая над «Мертвыми душами», композитор создал сценарный план либретто, отдельные фрагменты музыкального материала, но по ряду причин эта работа не была завершена.

² Три концерта адресованы виолончели с симфоническим оркестром (№1 – 1962, №2 – 1964, №3 – 1970), Концерт №3 (1965) написан для виолончели соло, Концерт №4 (1966) – для виолончели и 11-ти инструментов.

Однако гоголевская тема неожиданно проявилась в творчестве Г. Банщикова в ином ключе. В 1971 году композитор получил заказ от Ленинградского театра им. С.М. Кирова (ныне – Мариинского театра) на создание одноактной оперы. Вместе с заказом композитору было передано либретто М. Лободина. Оно было написано по «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», входящей в гоголевский цикл «Миргород». Оконченная в короткий срок, опера имеет счастливую сценическую судьбу. После постановки в Ленинградском театре им. С.М. Кирова она исполнялась в сценическом и концертном вариантах в разных городах России. В 2009 году в связи с 200-летним юбилеем Н.В. Гоголя постановка была возобновлена в петербургских театрах (Мариинский театр, театр «Зазеркалье»)³.

Основой оперы Г. Банщикова стали первые две главы повести Н.В. Гоголя: кульминационная зона одноактной оперы совпадает с ссорой двух миргородских дворян. Колоритное описание поветового суда и процесс подачи жалоб с обеих сторон, неуклюжая попытка примирить главных героев, наконец, встреча рассказчика с Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем спустя много лет не показаны зрителю. Сам Банщиков так объясняет подобное решение: «В действительности, первая сцена (ссора закадычных друзей) представляет собой сконцентрированный, смысловой “узел” повести, и я хорошо видел насколько она оперная (...) А что касается дальнейшего повествования, оно слишком фрагментарно, и я понял, что яркого оперного действия (по крайней мере, мне) сотворить не удастся» [цит. по 7, с. 49]. Автор отказывается от номерной структуры: опера, получившая жанровую характеристику «опера-сцена» и представляющая собой цепь диалогов главных героев, основана на сквозном развитии. Однако, несмотря на столь явные различия с первоисточником, представляется возможным установить некоторые параллели с точки зрения композиции и драматургии.

Отличительной чертой композиции повести Н.В. Гоголя становятся многочисленные «арочные конструкции», своего рода рефрены, связанные с содержательным компонентом или применяемым писателем художественным приемом. Гоголь трижды обстоятельным образом характеризует дружеские отношения Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. В первой главе автор отмечает: «Они такие между собой приятели, каких свет не производил. Антон Прокофьевич Пупуpez, который до сих пор еще ходит в коричневом сюртуке с голубыми рукавами и обедает

³ В третий раз Г. Банщиков обратился к сочинениям Н. Гоголя в 1978 году. В это время была создана музыка к телеспектаклю «Игроки», основанному на одноименной повести писателя.

по воскресным дням у судьи, обыкновенно говорил, что Ивана Никифоровича и Ивана Ивановича сам черт связал веревочкой. Куда один, туда и другой плетется» [2, с. 364]. В третьей главе, уже после ссоры главных героев, Гоголь вновь возвращается к описанию их былых дружеских отношений: «Каждый день, бывало, Иван Иванович и Иван Никифорович посылают друг к другу узнать о здоровье и часто переговариваются друг и другом с своих балконов и говорят друг другу такие приятные речи, что сердцу любо слушать было» [2, с. 373]. В четвертой главе, снова привлекая для описания дружбы героев иного колоритного персонажа повести – судью Демьяна Демьяновича, Гоголь вкладывает в его уста следующую речь: « – Пресвятая троица! как же мне теперь уверить матушку! А она, старушка, каждый день, как только мы поссоримся с сестрою, говорит: “Вы, детки, живете между собою, как собаки. Хоть бы вы взяли пример с Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Вот уж друзья так друзья! то-то приятели! То-то достойные люди!”» [2, с. 380]. Аналогичным образом Гоголь «рассеивает» по повести повторяющиеся характеристики Ивана Ивановича, описывая его способность складно говорить или присущее ему любопытство.

Сопоставлены в повести и сходные художественные приемы. Дважды автор образно сравнивает себя с живописцем. В главе четвертой Гоголь притворно сетует: «О, если б я был живописец, я бы чудно изобразил всю прелесть ночи! Я бы изобразил, как спит весь Миргород; как неподвижно глядят на него бесчисленные звезды; как видимая тишина оглашается близким и далеким лаем собак (...)» [2, с. 376]. Схожая метафора появляется при описании ассамблеи городничего: «Где возьму я кистей и красок, чтобы изобразить разнообразие съезда и великолепное пиршество?» [2, с. 391].

Мнимый отказ от дальнейшего повествования и алогичное продолжение речи, из которой читатель и узнает все подробности, Гоголь включает и в описание обеда у городничего («Не стану описывать кушаньев, какие были за столом! Ничего не упомяну ни о мнишках в сметане, ни об утрибке, которую подавали к борщу, ни об индейке с сливами и изюмом (...)» [2, с. 396]), и в описание драматичной встречи на этом обеде бывших приятелей («Нет!.. не могу!.. дайте мне другое перо! Перо мое вяло, мертво, с тонким расщепом для этой картины! Лица их с отразившимся изумлением сделали как бы окаменелыми. (...)» [2, с. 397]).

Наконец, ощущение особой композиционной стройности создается благодаря арке, выстроенной между началом и завершением повести, где ясно переданы мысли и настроения рассказчика, повествование представлено через призму его мироощущения.

Драматургия оперы, которая значительно отличается от повести по масштабу истории, количеству действующих лиц и сочно рассказанных подробностей, в определенной мере наследует литературной первооснове. Обратим особое внимание на украинскую песню «Дивлюсь я на нэбо». Будучи яркой и узнаваемой эмблемой национального, она в то же время по-гоголевски остроумно иллюстрирует дружеские отношения между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем. Примечательно начало этого оригинального, трактованного в комедийном ключе дуэта-согласия. Первой мечтательной фразе Ивана Никифоровича вторит (после оглушительного чиха) Иван Иванович, однако совсем не в той тональности. В противовес оригиналу песни, где обе фразы проведены в одной тональности, Иван Иванович отвечает фразе Ивана Никифоровича (h-moll) в fis-moll⁴ (такты 2-7 цифры 4, Пример 1).

Moderato ♩ = 60

f *p*

p *f*

«Дивлюсь я на нэбо...»

«Тай думку та дяю...»

«Чи му...»

Рисунок 1. Дуэт Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича

Примечательно и дальнейшее развитие музыкального материала. Находясь как будто бы в согласии и в ладу друг с другом, герои поют параллельными квинтами и тритонами, возвращаясь к консонантному звучанию лишь в томно-романтических задержаниях в каденции. Эти курьезные детали дуэта, презентующего отношения двух приятелей, невольно заставляют вспомнить гоголевскую характеристику «сам черт связал веревочкой» [2, с. 364], часто имеющую отношение к тесной, но не всегда подходящей дружбе [1].

⁴ Вызывает вопрос определение тональности фразы Ивана Ивановича как *gis-moll* в диссертационном исследовании М. Холодовой [7, с. 59].

Материал этой песни играет особую роль, возвращаясь в искаженном виде в кульминационной сцене (с цифры 45). Автор подвергает деформации тематизм вокальных линий, изменяет гармоническую составляющую, сохраняя типичную фактуру романсового аккомпанемента в оркестре в виде разложенных арпеджио. Более того, мотив, производный от тематизма песни, подытоживает развязку ссоры. Он звучит у группы медных духовых (в ритмическом увеличении и в гротесковотрированной звучности – *crescendo* от *ffff*) перед ремаркой «Калитка на мгновение приоткрывается, и из нее высовывается рука Ивана Ивановича, показывающего фигу».

Таким образом, благодаря тематическому материалу песни Г. Банщиков выстраивает композиционно-драматургическую арку, что напрямую соотносится с литературными приемами Гоголя. При этом «арочность» всей композиции оперы усиливается за счет двух симметрично расположенных внутри оперы оркестровых эпизодов.

Важная характеристика оперы Г. Банщикова – особое значение оркестровой партии с развитой системой лейтмотивов. Э.И. Финкельштейн [6, с. 64-65] представляет целый ряд мотивов, раскрывающих музыкальными средствами коллизии сюжета. Это мотивы «вожделенной романтической мечты» (3 такт, партия первых скрипок), «раздора» (лейтмотив «ссоры» – по М. Холодовой; такт 9, партия фагота), «светских отношений» (лейтмотив «дружеских отношений» – по М. Холодовой; 10-11 такты цифры 3), «мотив проклятья ружья» (начало цифры 12). Представляя в своем диссертационном исследовании убедительный анализ роли каждого лейтмотива в развертывании музыкально-сценического действия, М.В. Холодова [7, с. 69-82] дополняет названные лейтмотивы мотивом «выгодного обмена» (впервые появляется в такте 11 цифры 14). Аргументированные и обоснованные работы Э.И. Финкельштейна, и М.В. Холодовой позволяют говорить об «аналитической» роли оркестра (выражение Э. Финкельштейна), заключающейся в проявлении психологической подоплеку происходящих событий. Признавая бесспорную истину этого вывода, дополним его той мыслью, что именно лейтмотивную систему организации музыкальной материи можно сопоставить с системой повторов гоголевского текста, обозначенной выше.

Трепетное отношение композитора к стилю Гоголя ярко проявляется не только на макро-, но и на микроуровне – в одной из немногих режиссерских ремарок. Г. Банщиков комически заостряет тот момент, когда ружье попадает в поле зрения Ивана Ивановича и становится предметом его вожделения, то есть акцентирует завязку всего конфликта. В повести Гоголя мы видим достаточно спокойное

развитие событий: Иван Иванович обзревает свои владения и радуется своей хозяйственностью, затем видит вынесенное на соседский двор ружье и загорается желанием занять его. Банщик же предпосылает следующую ремарку: «Бедный Иван Иванович совсем уже было созрел чихнуть, и в этот самый момент в поле его зрения попала баба, которая на протяжении всего предыдущего действия выносила из дома и развешивала во дворе платье Ивана Никифоровича. На сей раз она приволокла ружье и вешает его сейчас вместе с тряпками. Иван Иванович забыл чихнуть» (8-10 такты 11 цифры).

Эта живая, сценически эффектная деталь решена совершенно в духе Н.В. Гоголя, герои которого чихают весьма часто⁵. Чихает Чичиков, сперва в гостях у Коробочки вдохнув спростонья муху, затем просто от пыли у Плюшкина. Чихает спящий Янкель, пока Тарас Бульба курит люльку. Чихает Городничий, принимая поздравления гостей к предстоящей свадьбе его дочери и Хлестакова. Чихает от кипарисового крестика летящий черт, несущий Вакулу в Петербург к царице. На заколдованном месте чихает нечистая сила, учуявшая дедов табак.

Усиливая эффект комического, Г. Банщик заставляет Ивана Ивановича «отложить» свое чиханье, то есть выполнить почти невозможное в отношении этого рефлекторного действия. При этом композитор снова обращается к характерному для Гоголя сюжетному ходу, связанному с переключением внимания: эпизодически в повестях Гоголя герой прерывает свое действие, отвлекшись на что-то иное. Например, засмотревшись на поющую и приплясывающую Параску и позабыв про свои дела, пускается впрысядку Черевик. В ночь перед Рождеством отыскавший шинок кум совсем забывает о Чубе, с которым они вместе потеряли дорогу в метели. Иван Федорович Шпонька забывает отведать галушек косарей, засмотревшись на пролетающую чайку или считая копны сжатого хлеба. Таким образом, эта небольшая ремарка ярко демонстрирует степень увлеченности композитора гоголевским стилем и глубину понимания его.

Столь же талантливо композитор воссоздает в музыкальной материи портреты Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Гоголь представляет довольно подробное описание и внешности, и характера первого из них.

⁵ В своих «Лекциях по русской литературе» В. Набоков подчеркивает ироничное внимание Гоголя не только к чиханью, но и к самому носу: «(...) нос лейтмотивом проходит через его сочинения: трудно найти другого писателя, который с таким смаком описывал бы запахи, чиханье и храп. (...) Из носов течет, носы дергаются, с носами любовно или неучтиво обращаются: пьяный пытается отпилить другому нос; обитатели Луны (как обнаруживает сумасшедший) – Носы. Обостренное ощущение носа в конце концов вылилось в повесть «Нос» – поистине гимн этому органу» [4, с. 23]. Аналогичное наблюдение делает и Ю.В. Манн [3].

Писатель сообщает: «Иван Иванович худошав и высокого роста» [2, с. 364], при входе в церковь он «раскланявшись на все стороны, обыкновенно помещается на крылосе и очень хорошо подтягивает басом» [2, с. 363]. Ему присуща живость, быстрота и яркость эмоций, в нем уживаются вспыльчивость и боязливость, чувство собственного достоинства и любопытство.

Г. Банщиков несколько отступает от гоголевского текста: он поручает партию Ивана Ивановича тенору. Однако именно это решение позволяет выявить главные особенности темперамента героя. Тенор, как гибкий и подвижный голос, позволяет передать богатую гамму эмоций Ивана Ивановича. Мягкие, словно бы заискивающие интонации с опорой на ламентозные секунды (Пример 2) показывают нам приятность и обходительность Ивана Ивановича. Горделивые мелодические обороты, основанные на фанфарном движении по тону трезвучия (Пример 3) передают ощущение собственного достоинства главного героя («... сказал Иван Иванович с важностью, которая так всегда шла ему» [2, с. 382]).



Рисунок 2. Первая реплика Ивана Ивановича



Рисунок 3. Иван Иванович предлагает табак Ивану Никифоровичу

В то же время Иван Иванович подвержен эмоциональным вспышкам: он вспыльчив, быстро раздражается и непременно показывает это собеседнику. Гоголь дает следующие характеристики: «Если ж чем бывает недоволен, то тотчас дает заметить это» [2, с. 365],

«...закричал с чувством достоинства и негодования Иван Иванович» [2, с. 373], «Он бросил на Ивана Никифоровича взгляд – и какой взгляд! Если бы этому взгляду придана была власть исполнительная, то он обратил бы в прах Ивана Никифоровича» [2, с. 399].

В музыке Г. Баншикова ощущение эмоциональной подвижности создается за счет тесситурных и динамических контрастов. Характерным примером могут быть реплики взвинченного Ивана Ивановича в момент ссоры (Пример 4).



**Рисунок 4. Реплика Ивана Ивановича после того,
как Иван Никифорович назвал его гусаком**

В приведенной выше реплике выразительные паузы имитируют словно бы прерывающуюся от возмущения речь Ивана Ивановича, резкое динамическое нарастание соответствует эмоциональной вспышке героя.

Речь Ивана Ивановича чрезвычайно выразительна. Гоголь предпосылает ей следующие определения: он говорит с «важностью» и «приятностью», «Иван Иванович весь вспыхнул» [2, с. 372], «спросил он, возвысив голос» [2, с. 372]. Предельно разнообразны и вокальные приемы в партии Ивана Ивановича в опере. Помимо кантилены и речитатива композитор обращается к речевому произнесению реплик («Говорят, что три царя объявили войну царю нашему», 1 такт до цифры 29), к приему *Sprechstimme*. Последний прием особенно важен – он маркирует переломные моменты оперы: в партии Ивана Ивановича он появляется в тот момент, когда Иван Иванович впервые заговаривает с Иваном Никифоровичем о ружье («Мне там понравилась одна вещичка», 7 тактов до цифры 16). В свою очередь Иван Никифорович обращается к *Sprechstimme*, называя своего соседа гусаком.

В других случаях композитор применяет виртуозные приемы, которые здесь использованы не для эффективности, но для создания комической ситуации. Например, когда Иван Иванович предлагает Ивану Никифоровичу в обмен на ружье свинью, композитор вводит в партию первого героя руладу, которая, растягиваясь на пять тактов, приобретает карикатурные черты (Пример 5).



**Рисунок 5. Иван Иванович предлагает Ивану Никифоровичу
бурю свинью в обмен на ружье**

Не менее колоритен у Н. Гоголя портрет Ивана Никифоровича: «Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину» [2, с. 364], «У Ивана Ивановича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что, если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением» [2, с. 365].

В опере партию Ивана Никифоровича исполняет бас. За счет вокальных характеристик композитор в ряде случаев утрирует неповоротливость и неуклюжесть главного героя. После первого куплета песни «Дывлюсь я на нэбо» Иван Никифорович исполняет каденцию, однако мелодический пассаж композитор выписывает четвертями (Пример 6), что совершенно лишает ее виртуозности и импровизационности и, напротив, комично подчеркивает «тяжеловесность» героя.



**Рисунок 6. Каденционная связка между куплетами песни
в партии Ивана Никифоровича**

Карикатурно звучит и комплимент, который Иван Никифорович адресует Ивану Ивановичу: «Вы чрезвычайно тонкий человек, Иван Иванович!» (с 5 такта цифры 9, Пример 7). Его музыкальный смысл точно раскрывает М. Холодова: «... аффектированность хвалебной фразы Ивана Никифоровича ... создается акцентуацией всех слогов первых трех стоп: они ритмически удлиняются в 2 и 4 раза, и, попадая на сильное время такта, приобретают дополнительное ударение. Особо

комична интонационная “связка” второй и третьей стоп – тритоновый восходящий скачок (отнюдь не являющийся признаком тонкости или чувствительности) к иктовому слогу “Тонкий”, который также подчеркнут ритмическим увеличением до целой длительности. Прибавим к этому динамику *ff*, и данная фраза звучит из уст Ивана Никифоровича скорей угрожающе, нежели лирично, что вносит дополнительный юмористический штрих к “портрету” персонажа, отличающегося грубой “размашистостью” речи, но стремящегося неуклюже подражать “красивому” говору друга» [7, с. 64].

Различие характеров Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича рельефно подчеркивается композитором во втором куплете песни, когда на кантилену Ивана Ивановича накладывается угловатый по мелодике и весьма прозаичный по смыслу речитатив Ивана Никифоровича (цифра 5, «Славная бекеша у вас, Иван Иванович, отличнейшая!»). Несомненно, Г. Банщикова, чутко следуя тексту Н. Гоголя, создает колоритнейшие музыкальные портреты, привлекающие своими художественными задачами исполнителей и своей комичной образностью слушателей.

Тема художественных аналогий между повестью Н.В. Гоголя и оперой Г.И. Банщикова (помимо аспектов, затронутых в настоящей статье) имеет определенные перспективы для дальнейшей разработки. Особый интерес представляют художественные параллели в способах создания комического. Помимо иронии, пародии, гротеска важное значение приобретает прием алогизма, характерный для Гоголя [3, с. 99-100]. В сочинении Банщикова он реализован на уровне несоответствия масштабам: одноактную оперу (то есть оперу камерного жанра) представляет тройной состав оркестра. Типичный для Гоголя прием столкновения высокого и низкого обнаруживается и в опере во множестве примеров и проявлений. Так, увертюра опера включает в себя аллюзию на «Героическую» симфонию Бетховена («высокий» жанр) и интонации ставшей практически народной украинской песни «Дывлюсь я на нэбо» («низкий» жанр). С другой стороны, с точки зрения содержания песня может быть трактована как символ высоких устремлений человека, мечты о полете. Здесь особенно важно учитывать современные в момент написания оперы коннотации. Эта песня была хорошо известна в Советском Союзе⁶, в том числе и как первая песня, прозвучавшая в космосе. В 1962 году украинский космонавт Павел Попович во время сеанса связи с Землей исполнил «Дывлюсь я на нэбо», зная, что это одна из любимых песен С.П. Королева [5]. В опере же

⁶ Интересный факт: двумя десятилетиями ранее (в 1949 году) эта песня прозвучала в исполнении Н.В. Гнатюка на юбилее И.В. Сталина.

песня парадоксальным образом сочетается с довольно приземленными размышлениями Ивана Никифоровича о бекеше Ивана Ивановича.

В качестве выводов отметим, что оперу Г.И. Банщикова отличает тонкое понимание особенностей литературного стиля Н.В. Гоголя. Их разнообразное и мастерское претворение в музыкальном материале позволило композитору, продолжившему традицию интерпретации гоголевских сюжетов на музыкальной сцене, создать оригинальное и яркое сценическое сочинение.

Список литературы:

1. Большой толково-фразеологический словарь Михельсона. URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/michelson_new?f=0YfQtdC80YM=&t=0YfRgtC+IA==&nt=157&p=1 (дата обращения – 03.02.2022).
2. Гоголь Н. Избранные сочинения. В 2-х томах. Том 1-й. – М.: Художественная литература, 1978. – 574 с.
3. Манн Ю. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М.: Coda, 1996. – 474 с.
4. Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999. – 440 с.
5. Петренко А. «Дивлюсь я на небо та й думку гадаю». Две истории одной песни // Интернет-газета «День». – 2013. – № 164. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/ukraina-incognita/divlyus-ya-na-nebo-ta-y-dumku-gadayu> (дата обращения – 03.02.2022).
6. Финкельштейн Э. Геннадий Банщиков. Монографический очерк. – Л.: Сов. композитор, 1983. – 85 с.
7. Холодова М. Музыкальный театр Г.И. Банщикова: жанрово-драматургические особенности произведений на сюжеты русской классической литературы: дисс. ... канд. искусс-ия. – Красноярск, 2014. – 192 с.

1.3. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ В ОПЕРЕ ИВАНА ДЗЕРЖИНСКОГО «ТИХИЙ ДОН»

Лаптев Елисей Сергеевич

*преподаватель кафедры вокального искусства и оперной подготовки
Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке.,
РФ. г. Москва*

MUSICAL DRAMATURGY IN IVAN DZERZHINSKY'S OPERA "THE QUIET DON"

Yelisey Laptev

*Teacher of the Department of Vocal Art and Opera Training
Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke.,
Russia, Moscow*

Аннотация. Тема патриотизма в оперных сочинениях русских и советских композиторов отразилась как реальная картина исторических событий в истории Отечества. Среди выдающихся опер советского периода «Тихий Дон» Ивана Ивановича Дзержинского предстает как одна из выдающихся работ композиторов советского времени. Художественное содержание произведения насыщено правдивой драматургией, отражённой в сюжетном и музыкальном содержании.

Abstract. The theme of patriotism in the operatic compositions of Russian and Soviet composers was reflected as a real picture of historical events in the history of the Fatherland. Among the outstanding operas of the Soviet period, "The Quiet Don" by Ivan Ivanovich Dzerzhinsky appears as one of the outstanding works of Soviet composers. The artistic content of the work is saturated with truthful dramaturgy reflected in the plot and musical content.

Ключевые слова: композитор; опера; драматургия; музыка № оперный театр; сцена.

Keywords: composer, opera, drama, music, opera house, stage.

С именем Ивана Ивановича Дзержинского слушателей познакомила первая его опера «Тихий Дон». Это юношески искреннее, певучее, убедительное в своем драматизме произведение внесло в театр свежее ощущение современной жизни. Молодому композитору, впервые обратившемуся к драматургии, удалось то, что не вполне удавалось и более искушенным его советским предшественникам: темперамент, наблюдательный глаз и реальное чувство нового придали его революционным образам жизненную силу и полноту.

«Тихий Дон» был далеко не первой попыткой ввести в музыкальный театр образы современных людей. Советская сцена прошла в поисках их большой и богатый опытом путь – она знала увлечение сложными театральными экспериментами, период отвлеченной героики и радикальной борьбы с оперными традициями. Путь этот, однако, неуклонно приближал советских композиторов к позициям реалистического искусства. В операх «Броненосец Потемкин» Чишко, «Мать», «Именины» и «Камаринский мужик» Желобинского было много правдивого, жизненного.

Но ни одна из этих опер не привлекла внимание слушателя с такой силой, как опера Дзержинского, не сумела так просто и решительно завладеть им, как это сделал «Тихий Дон». Возможно, что успеху оперы содействовало поэтическое обаяние его литературного прообраза широкое дыхание романа Шолохова; драматизм характеров и положений, великолепные картины жизни казачества и донской природы обогащали восприятие слушателя теми чувствами, которые в свое время успел вызвать роман. Но в основе, конечно, лежала самостоятельная удача композитора.

В 1935 г., когда «Тихий Дон» появился на сцене, автору было двадцать шесть лет. Его музыкальная биография коротка, Он родился в 1909 году в г. Тамбове в крестьянской семье; двадцатилетним юношей Дзержинский приехал в Москву, имея не вполне упорядоченный багаж знаний, приобретенных в музыкальных училищах Тамбова и Оренбурга, Стремления его не вполне еще определились; он обладал природной пианистической виртуозностью, хорошими импровизаторскими способностями. Год занятий в одном из лучших музыкальных учебных заведений Москвы – училище им. Гнесиных – и дальнейшие занятия в Ленинграде – сначала в музыкальном училище, затем на композиторском факультете консерватории у проф. П.Б. Рязанова и Б.В. Асафьева – быстро сформировали одаренного юношу. Композиция стала основным делом его жизни, делом, которому он отдался с присущей ему во всем страстностью.

Впечатление от романа Шолохова «Тихий Дон» окончательно определило склонность Дзержинского к драматургии он решил написать оперу на сюжет романа. Его увлекла мысль воплотить в музыке переломный момент жизни народа 1917 год, начало революции и гражданской войны. Грандиозность темы не смущала композитора: с этой эпохой было связано его детство; как и у большинства его сверстников, оно питалось откликами событий, потрясавших страну, – движением революционных армий, коренным переустройством всей жизни, размахистым и еще не осевшим бытом первых лет революции. В те годы ощущение связи с массой крепло в сознании подрастающего поколения, прививая ему демократизм мысли и чувства. Темы, к которым старшее поколение советских композиторов пролагало себе путь, изживая индивидуальную замкнутость, были органически близки Дзержинскому и многим его сверстникам.

Работа над оперой продолжалась два года; в 1934 г. она была закончена, но судьба «Тихого Дона» определилась не сразу. Особую роль сыграл в ней Дмитрий Шостакович, которому Дзержинский показал свое детище в еще незаконченном виде. В этой работе, далекой от его собственного творческого метода и не свободной от многих неловкостей и шероховатостей, Шостакович уловил то новое и важное, что впоследствии оценили все. Участие Шостаковича было деятельным; он сумел заинтересовать новым произведением Ленинградский Малый оперный театр, руководимый дирижером С. Самосудом. Для Дзержинского открылась новая полоса жизни – полоса плодотворной совместной работы с театром. «Тихий Дон» оказался в надежных руках: подчеркивая выгодные стороны композиции и стараясь сгладить ее недочеты, добиваясь от спектакля драматической слаженности, коллектив бережно сохранил замысел автора.

От премьеры театр ожидал многого и в самом деле, постановка «Тихого Дона» стала событием театральной жизни 1935 года. Она словно заново открыла для оперы советскую тему. Опыт Дзержинского показал, что образы революции отнюдь не достояние истории, а тот близкий советскому зрителю материал, который повседневно формирует его сознание. Композитор отказался от обычной дидактики, – он обращался не к отвлеченному «советскому слушателю», а к людям одной с ним судьбы и одного опыта, и убежденно излагал перед ним мысли и чувства своего поколения.

Широкими, беглыми, подчас даже небрежными мазками был очерчен драматический контур оперы. Дзержинский не добивался особой рельефности характеров и не детализировал их – он был увлечен скорее чувством общего сценического движения. Таким же общим потоком

развивалась и мелодическая струя его оперы, очень естественная и подвижная в своем течении, глубоко русская по интонационной окраске; она тоже еще не обладала достаточной характерностью в отдельных партиях и лишь в напряженных ситуациях достигала подлинного драматического подъема. И. Держинский понимал, что «...практическое освоение элементов органического действия на сцене, которое должно осуществиться «сегодня», «здесь», «сейчас», начинается с выполнения знакомых каждому по жизни действий в несложных предлагаемых обстоятельствах; важно только, чтобы эти обстоятельства определяли цель» [3].

И. Держинский как «каждый музыкальный деятель, которого в той или иной степени следует отнести к данному направлению общественно-политической мысли, сформулировал свою неповторимую концепцию самобытного, самодостаточного исторического развития русской музыки, наполнил её соответствующими логическими построениями, национальной сущностью, самобытностью. То есть каждый мыслитель полностью индивидуально и неповторимо строил собственную концепцию популяризации русской музыки» [1].

В полную силу сценическое дарование автора развернулось в народных сценах здесь Держинский создал замечательные по лаконизму и выразительности страницы. Он не искал особых путей и приемов для изображения революционного народа. Смелость его заключалась в том, что он заговорил о массе и ее героизме с подкупающей непосредственностью чувства, с тем лирическим волнением, которое обычно окрашивает глубоко личные ощущения, и это вплотную приблизило сцену к зрительному залу.

Иван Держинский, продолжая традиции русской композиторской школы стремился раскрыть драматургическую суть и был убеждён, что «отличительной чертой драматургии русской оперы является круг поставленных музыкантами общефилософских проблем, интенция к постижению Бога и мира, сквозь призму музыкального опыта, осмыслению бытия и небытия...» [2].

Список литературы:

1. Кизин М.М. Идеи философии славянофилов в творчестве "Могучей кучки". Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2020. № 8 (48). С. 22-27.
2. Кизин М.М. «Тема смерти в драматургии русской оперы» Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2013. № 3 (13). С. 138-145.
3. Кизин М.М. «Методы воспитания в процессе занятий театральным искусством». Среднее профессиональное образование. 2014. № 3. С. 6-9.

РАЗДЕЛ 2.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

2.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ВЫЗОВЫ МЕДИЙНОЙ КУЛЬТУРЫ И ЦИФРОВИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ В ВИРТУАЛЬНОМ МИРЕ

Бурда Елена Вячеславовна

аспирант,

Государственный университет управления,

РФ, г. Москва

CHALLENGES OF MEDIA CULTURE AND DIGITALIZATION OF CULTURAL HERITAGE AS A FACTOR OF PRESERVING NATIONAL INTEGRITY IN THE VIRTUAL WORLD

Elena Burda

Postgraduate student,

State University of Management,

Russia, Moscow

Аннотация. В статье рассматриваются вызовы, порожденные сменной парадигм в культуре цивилизаций. В частности, проблема медиа, которые навязывают собственную логику человеку. Выдвигается предложение рассматривать цифровизацию культурного наследия одним из способов сохранения индивидуальности и национальной самобытности в виртуальном пространстве Интернета.

Abstract. The article examines challenges generated by the paradigm shift in the culture, when media impose their own logic on a person. A proposal is put forward to consider the digitalization of cultural heritage as one of the ways to preserve individuality and national identity in virtual Internet world.

Ключевые слова: смена парадигм; медиа; информационная цивилизация; эгрегор; цифровизация; цифровизация культурного наследия.

Keywords: paradigm shift, media, information civilization, egregor, digitalization, digitalization of cultural heritage.

В основе многих современных проблем на глобальном уровне лежат несколько источников. Одной из основных причин, как отмечают многие ученые [2], является смена парадигм в самой культуре цивилизаций, которая началась на рубеже XX–XXI веков. Разные авторы называют по-разному новую парадигму, но общее у всех одно – ее информационная составляющая. В том числе Э. Гоффлер новую волну развития науки и техники связывает с развитием «сверхиндустриальной, или информационной, цивилизации» [7].

В результате на смену классической культуре, которой свойственен просветительский характер, пришла медийная культура с ее развлекательным контентом.

Маклюэн в своей работе «Понимание медиа: внешние расширения человека» [3] писал об опасности медиа для человечества. В процессе потребления продукции медиаккультуры медиа приобретают собственную логику за счет того, что способности человека выносятся за пределы его сознания, и навязывают собственную логику человеку.

Можно предположить, что фактически медиа становятся эгрегорами, которые не могут существовать без людей, но, возникнув, начинают использовать людей для продления собственного существования. Это не делает их живыми, речь не идет о магическом мировоззрении. Д.Л. Андреев описывал эгрегор как «нематериальное образование, возникающее из некоторых психических выделений человечества над большими коллективами: племенами, государствами, некоторыми партиями и религиозными обществами. Они лишены монад, но обладают временно сконцентрированным волевым зарядом и эквивалентом сознательности» [1]. Если убрать из определения мистицизм, в силу вступают психологические законы и законы социума.

У каждого человека есть свои потребности, цели, желания, часть из которых неизбежно будут совпадать с потребностями, целями и желаниями других, что становится коммуникационным мостиком между людьми. Соединяясь общими интересами, даже если их роль и

важность в жизни для каждого отдельного индивида будут разными, они образуют систему с большей или меньшей устойчивостью. Когда за счет количества включенных в общность членов – а современные технические возможности это количество потенциально расширяют до масштабов не только социальных групп, но и большей части человечества, – система получает достаточную устойчивость, она начинает самоорганизовываться. Появляется синергетический эффект, когда дважды два не равно четырем, то есть целое не равно сумме своих частей. В данном случае единичные желания и потребности людей, включенных в эгрегор, не равны потребностям и вектору направленности системы. Таким образом, сущность эгрегора, его возникновение и существование могут быть раскрыты в рамках синергетики, объясняющей образование и самоорганизацию моделей и структур в открытых системах.

Если рассматривать пространство Интернета в качестве такой информационной системы, то можно согласиться с утверждением В. Никитаева о семиотичности киберпространства: «В какой сущности или объекте может достигаться единство материального, идущего от внешнего мира, и идеального, идущего от человеческого сознания? Ответ: в знаке» [4]. Автор также отмечает, что объекты в виртуальном мире не просто существуют, на даже в определенной степени живут. Запрос по одному и тому же ключу через одну и ту же поисковую систему, если его повторить через некоторое время, может дать иной результат, чем при первоначальном запросе. И чем больше времени между запросами пройдет, тем более будут различаться результаты. Собранные клиентом адреса-гиперссылки устаревают и «умирают»: зайдя по ним через некоторое время, можно столкнуться с тем, что сайт переехал или «по указанному адресу» просто ничего нет [4]. Таким образом, объекты виртуального пространства представляют собой информационные продукты деятельности человека, а гиперссылки и поисковые системы – способ ориентации и организации киберпространства. Интернет становится «местом обитания» и, как отмечает В. Розин, создает виртуальную урбанистику [6]. Речь идет именно о городе, так как Сеть имеет социальную природу. Люди организуют свои страницы в социальных сетях так же, как благоустраивают дома и квартиры. Речь идет о том количестве времени и сил, которые затрачиваются на виртуальные и реальные жилища.

Исходя из вышеизложенного, Интернет является социокультурным пространством, интерактивность которого может вызывать у пользователей виртуальные состояния – «погружения», психически и эмоционально равноценные состояниям, вызываемым реальным миром. А это, в свою очередь, создает опасения и представления об Интернете как об инструменте манипуляции человеческим сознанием. Как отмечал К. Разлогов,

«эффект реальности аудиовизуального образа превращается в механизм глобальной фальсификации, который, в свою очередь, приобретает облик стопроцентной достоверности» [5]. Кроме того, глобальный переход человечества в киберпространство унифицирует социокультурную жизнь, снижая меру ее адаптационно необходимого разнообразия [2].

Одним из рубежей на пути унификации человечества к усредненному пользователю контента виртуальных массмедиа является сохранение культурного наследия как фактора сохранения национальной целостности. И цифровизация культурного наследия при всей технической, семантической, управленческой и даже онтологической сложности процесса – объективно необходимый процесс, который сравнительно недавно начался и стремительно распространяется в современном мире.

Часть ученого сообщества связывает феномен цифровой культуры с традиционными объектами культуры и искусства, включая в объем понятия электронные библиотеки, виртуальные музеи, оцифрованные архивы, мультимедийные реконструкции памятников и др.

Другие же отмечают, что это не просто использование новых технических возможностей, но прежде всего качественно новая социально-антропологическая реальность – принципиально иная цифровая сфера социокультурной деятельности человека [2].

На наш взгляд, более объективно соединение двух понятий. Традиционные объекты культуры, переведенные в цифровой формат, безусловно, в своей традиционной и электронной форме остаются по сути теми же объектами. Однако одновременно они действительно попадают в иную социокультурную среду, сформированную виртуальным пространством цифрового мира, и посредством технических и коммуникационных возможностей начинают существовать одновременно в двух мирах. И это существование в киберпространстве в виде оцифрованных объектов, даже если оригинал в своей материальной форме будет утрачен, позволяет продолжать существовать национальной культуре в виртуальном пространстве, а значит, сохраняет национальную самобытность народа, создавшего это наследие.

Список литературы:

1. Андреев Д.Л. Роза Мира: метафилософия истории. – М. : Профиздат, 2006. – 413 с.
2. Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования : монография / Н.Б. Кириллова, Л.Б. Зубанова, С.Б. Синецкий [и др.]; отв. ред. Н.Б. Кириллова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2019. – 292 с.

3. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. – М. – Жуковский : КАНОН-пресс-Ц, 2003. – 464 с.
4. Никитаев В.В. Пространство и время WWW // Влияние Интернета на сознание и структуру знания. – М. : Институт философии РАН, 2004. – С. 73–93.
5. Разлогов К.Э. Экран как мясорубка культурного дискурса // Экранная культура // Теоретические проблемы. – СПб. : РИК, ООО «Дмитрий Булавин», 2012. – С. 9–37.
6. Розин В.М. Интернет – новая информационная технология, семиозис, виртуальная среда // Влияние Интернета на сознание и структуру знания. – М. : Институт философии РАН, 2004. – С. 3–23.
7. Тоффлер Э. Третья волна. – М. : АСТ Москва, 2009. – 795 с.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ В ЛЮЦЕРНЕ КАК ФОРМА МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Васина Мария Александровна

аспирант,

*ФГБОУ ВО Самарский государственный институт культуры,
РФ, г. Самара*

INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL IN LUCERNE AS A FORM OF INTERCULTURAL COMMUNICATION

Maria Vasina

Postgraduate student

*of Samara State Institute of Culture,
Russia, Samara*

Аннотация. В статье рассматривается межкультурная коммуникация в сфере искусства на примере Люцернского фестиваля академической музыки. Именно уникальная специфика фестивальной практики позволяет этой форме социокультурной деятельности быть столь востребованной. Далее автор исследует структуру Люцернского фестиваля и выявляет черты, позволяющие определить его как форму межкультурной коммуникации.

Abstract. The article deals with intercultural communication in the field of art on the example of the Lucerne Festival of Academic Music. It is the unique specificity of the festival practice that allows this form of socio-cultural activity to be so in demand. Further, the author explores the structure of the Lucerne Festival and reveals the features that make it possible to define it as a form of intercultural communication.

Ключевые слова: музыкальный фестиваль; межкультурная коммуникация; академическая музыка; коммуникативное пространство; международный фестиваль.

Keywords: musical festival; international communication; academy music; communicative space; international festival.

Фестиваль – это форма социокультурной деятельности, которая благодаря своей универсальности востребована во всех видах искусств. Со второй половины XX века волна фестивальных проектов прошла по всему миру. Это можно связать с процессом глобализации, также начавшемся в середине прошлого столетия. Глобализация значительно расширила коммуникативное пространство между разными культурами. Это позволило разным видам искусств обрести свою идентичность и самобытность, при этом одновременно взаимодействуя с другими культурами. Также достижения разных народов благодаря глобализации и фестивализации искусств стали доступны не только узкому кругу профессионалов, но и большому количеству любителей.

Г.В. Куличкина и Н.С. Мельникова определяют фестиваль как форму «глубокой рефлексии, осуществляемой субъектом через массовое межкультурное общение, которое позволяет индивидууму осознать себя как часть реального мира и достичь баланса между интеграцией и дифференциацией в обществе» [3, с. 128]. Таким образом, фестивальная практика становится средством для урегулирования, поддержания в хорошем ключе и развития межкультурных отношений. Понятие межкультурной коммуникации впервые определили в 1954 г. американские лингвисты Г. Тейгер и Э. Холл в совместной работе «Культура и коммуникация. Модель анализа». Гришаева Л.И. понимает межкультурную коммуникацию как «процесс коммуникативного взаимодействия между индивидами, являющимися носителями разных культур и имеющими свой собственный языковой код, конвенции поведения, ценностные установки, обычаи и традиции» [2, с. 296]. Безусловно, в описанном процессе каждая из культур является частью мирового культурного пространства.

Фестивальная практика за счет постоянно растущей географии и аудитории способна стать отличной площадкой для межкультурной коммуникации. Фестивальный проект способен сформировать и представить культурную идентичность, а также оказать значительную помощь в популяризации и развитии национальной музыки. По словам Гайдукевич Е.А. «фестиваль дает уникальную возможность не только присоединиться к искусству, собрать широкую аудиторию в едином культурном пространстве, но и создать условия для непосредственного участия в творческом процессе» [1, с. 70].

Отдельное место занимают фестивали академической музыки, так как музыка является универсальным языком. Это тот вид искусства, в котором отсутствуют языковые барьеры и можно говорить на самые сложные темы. Международный музыкальный фестиваль в Люцерне (один из старейших в Европе) уже несколько десятилетий освещает не только музыкальные вопросы, но и затрагивает социальные, философские или политические проблемы. На каждый год фестиваля арт-директор Михаэль Хефлигер задает определенную тему, которой подчиняется вся структура проекта. Первоначально это были тематические концерты, посвященные творчеству какой-либо страны. Так, в 1976 г. названием фестивальной программы стала «Испания – страна музыки», а в 1982 г. – «Англия». Это были важные вехи на пути к развитой межкультурной коммуникации для фестиваля. Исполнители, а также их слушатели пытались воспроизвести, создать собственную концепцию и осмыслить произведения разных народов и культурных эпох. Безусловно, большую роль для подобного рода коммуникации играет неизменно высокий уровень исполнительского мастерства на Люцернском фестивале. Уже первым концертом в 1938 г. дирижировал Артуро Тосканини, а в дальнейшем в Люцерне побывали почти все выдающиеся музыканты своего времени.

Следующим шагом к глобализации всех процессов фестиваля стало отношение к теме как к масштабной концепции, которая влияет на все части проекта. Люцернский фестиваль представляет собой цельную систему из нескольких развитых составляющих. Это летний фестиваль симфонической музыки, фестивальная академия (курсы для молодых дирижеров, композиторов и оркестрантов), пасхальный фестиваль барочной музыки, осенний фестиваль фортепианной музыки (не проводится на регулярной основе с 2021 года), фестивальный оркестр, проект транспонированных академий, цифровая платформа «Connected» (прямые трансляции, интервью и мастер-классы, а также круглогодичная информационная поддержка), проект «Друзья Люцернского фестиваля» (клуб любителей академической музыки). В качестве темы стали выбирать важные фундаментальные понятия современности и не только.

Например, «Природа» (2009 г.), «ПримаДонна» (2016 г.), «Идентичность» (2017 г.), «Детство» (2018 г.), «Сила» (2019 г.), «Радость» (2020 г.) По словам Михаэля Хефлигера возникновение таких необычных концепций было связано с ростом фестиваля и необходимостью объединения всех проектов внутри него: «Нам нужна была общая нить, связывающая все воедино. Кроме того, тема должна отзываться на социальные вопросы. Она создает связь между нашим фестивалем и обществом» [5].

Темой фестиваля 2022 года стало «Разнообразие», что как нельзя лучше отображает современный мульти-культурный мир. Разнообразие в искусстве только возрастает буквально с каждым днем – это появление новых коллективов, новых авторов и их сочинений, разнообразие стилевых направлений, музыкальных форм и жанров, инструментов и приемов игры на них. Большой выбор это с одной стороны демократичность – академическая музыка становится востребованной и ближе к широким массам слушателей. А с другой стороны подобное обилие культурных продуктов требует их постоянную оценку и отбор достойных образцов. На это и направлена деятельность Люцернского фестиваля – поддержка молодых дарований, открытие новых имен для слушательской аудитории, изучение, создание и исполнение новейшей музыки в рамках работы фестивального оркестра и академии.

Тема «Разнообразие» определяет репертуарный план всего 2022 года в Люцерне. Одной из программ станет цикл концертов «Вокруг света за три концерта». В них примут участие Западно-восточный оркестр, оркестр Эльбской филармонии и оркестр Национальной академии Санта-Чечилия [6]. Однако на этом список коллективов-участников не заканчивается. В летнем фестивале предполагаются выступления Марииинского оркестра, Будапештского фестивального оркестра, камерного оркестра Малера, Хельсинского филармонического оркестра, Лондонского симфонического оркестра, Филадельфийского оркестра, Венского филармонического оркестра, Кливлендского оркестра, Бамбергского симфонического оркестра, а также многих солистов и дирижеров со всех уголков земного шара. С оркестром «Чинек!» Люцерн посетит Чи-Чи Нваноку – контрабасистка нигерийского происхождения, профессор Королевской академии в Лондоне, а также «Квартет Джек» под управлением мульти-инструменталиста Тайшона Сори и многие другие музыканты, поражающие не только своим профессионализмом, но и разнообразием стилей, жанров, форм и техник современной академической музыки. Таким образом, создается среда для плодотворной межкультурной коммуникации.

Статус Люцернского фестиваля, его развитая структура, уже почти столетние традиции и организаторский опыт, привлечение меценатов и большого количества негосударственных инвесторов, огромная работа

в медиа-пространстве – все это постоянно расширяет географию проекта. Благодаря работе фестиваля идет непрерывная деятельность по многим направлениям: сохранение исполнительских традиций, поддержание интереса к академической музыке (как классической, так и современной), появление новой музыки, развитие композиторских и исполнительских техник, поддержка молодых исполнителей, образовательные курсы от всемирно известных музыкантов. Все это способствует постоянно растущему полилогу разных культур. Во всем мире культура XXI века приобрела интернациональный характер и основывается на динамичных и непрерывных процессах культурного общения. Николаева Ю.В. и Боголюбова Н.М. считают, что «процессы международного культурного обмена являются основой развития цивилизации, непременным условием движения по пути к прогрессу» [4, с. 6]. Международный музыкальный фестиваль в Люцерне является одной из ведущих площадок для культурного обмена и центром развития современной академической музыки.

Список литературы:

1. Гайдукевич Е.А. Фестиваль как форма межкультурной коммуникации современной молодежи // Национальные культуры в межкультурной коммуникации: сб. науч. ст. В 2 ч. Ч. 1. Социально-исторические аспекты межкультурного взаимодействия / БГУ, ф-т социокультурных коммуникаций, каф. культурологии; редкол.: Э.А. Усовская (отв. ред.) [и др.]. — Минск: Колорград, 2016. - С. 69-78.
2. Гришаева Л.И. Введение в теорию межкультурной коммуникации. М.: Издательский центр «Академия», 2008. – 352 с.
3. Куличкина Г.В., Мельникова Н.С. Фестиваль как форма межкультурной коммуникации в условиях полиэтничного региона // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств № 3 (43), 2015. — С. 127-133.
4. Николаева Ю.В., Боголюбова Н.М. Межкультурная коммуникация и международный культурный обмен: учебное пособие. – СПбКО, 2009. – 416 с.
5. Egon Zehnder (2017), “Der Intendant eines Musikfestivals ist immer auch ein Verführer”, available at: <https://www.egonzehnder.com/de/insight/interview-mit-michael-haefflinger> (Accessed 18 January 2022).
6. Официальный сайт Люцернского фестиваля <https://www.lucernefestival.ch/en/program/summer-festival/subs/around-the-world>

РАЗДЕЛ 3.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

3.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ИСТОКИ ПОСТМОДЕРНИЗМА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ В. ПЕЛЕВИНА

Аюпов Тимур Рустамович

ст. преподаватель,

Кокандский Государственный Педагогический институт

имени Мукимии,

Республика Узбекистан, г. Коканд

THE ORIGINS OF POSTMODERNISM IN THE EARLY WORK OF V. PELEVIN

Timur Ayupov

Senior Lecturer

at KSPI named after Mukimiya,

Uzbekistan, Kokand

Аннотация. В статье произведен анализ ранних рассказов, написанных В. Пелевиным, с позиции выделения характерных постмодернистских признаков. Как и в культуре постмодернизма, в произведениях автора находят отражение иерархичность представленных миров, авторская смерть, ирония, которая маскирует трагизм положения, метаморфозы.

Abstract. The article analyzes the early stories written by V. Pelevin from the position of highlighting characteristic postmodern features. As in the culture of postmodernism, the author's works reflect the hierarchy of the worlds represented, the author's death, irony, which masks the tragedy of the situation, metamorphosis.

Ключевые слова: постмодернизм; вариативность мира; интертекстуальность; иерархичность миров; литературная игра.

Keywords: postmodernism; variability of the world; intertextuality; hierarchy of worlds; literary game.

К концу 1991 года в русской прозе утверждается новое направление, получившее название «постмодернизм». По мнению В. Курицына, особенностями данного направления являются: виртуальность, интертекстуальность (связи между разными текстами, благодаря которым эти тексты могут неявно или явно отсылать друг к другу), фрагментарность (акцент на хаос, произведение делится на фрагменты, расположенные хаотично по всему содержанию), игровое начало, акцент на действии, вариативность мирового развития (отказались от линейности в изображении), черный юмор, перемешивание реальности с вымыслом, магический реализм (сдвиги во времени, запутанность сюжета и повествования, нелепость предметов), римейк и пр.[5]. В тексте произведения, написанного в русле русского постмодернизма, имеются черты авторского присутствия и продвигаемой им мысли. Из русских постмодернистов самым успешным считается В. Пелевин. Объектом моего рассмотрения является художественный мир рассказов В. Пелевина из сборника «Синий фонарь» с выявлением особенностей постмодернизма в них.

Отношение к В. Пелевину в литературном обществе было двойным: с недоумением и с энтузиазмом. О нем говорят, причем не всегда положительно, но произведения этого автора читают и выражают разные чувства: сопереживание и недоумение, негодование и восхищение. Разные чувства возникли и у меня при чтении сборника рассказов «Синий фонарь» В. Пелевина.

В литературе В. Пелевину удалось угадать ожидания читателей: в своих книгах он отражает жгучие проблемы современности и современников. Позднее описывал перестроечные явления, как он сам говорил: «изображал диалектику переходного периода из ниоткуда в никуда» [3]. К. Макеева отмечала разнообразие творчества писателя, которое не укладывается в строгих рамках ни одного направления [2]. В ранних авторских рассказах герои стремятся найти истину, выйти за границу доступного мира, герой, преобразаясь сам, стремится внести изменения в окружающую действительность. Иногда его действиями может руководить учитель. Подобные герои изображены в рассказе «Затворник и Шестипалый».

В произведениях Пелевина раннего творчества его герои живут в разных измерениях одновременно – иллюзорном и реальном. Интересно то, что эти измерения не мешают друг другу, а кажется, наоборот, дополняют друг друга. В одном измерении герой выступает

неким «сияющим» принцем, похищающем у злодеев прекрасную девушку, покорителем Луны и даже сверкающим велосипедом, участвующим в гонках. А в другом измерении герой уже видится другим – старым сараем, с хранящимися заплесневелыми бочками со множеством огуречных трупов огурцов («Жизнь и приключения сарая Номер XII») или мелким клерком, который ополоумел уже от того, что постоянно сидит за компьютером («Принц Госплана»). В рассказе «День бульдозериста» американским шпионом является люмпен, кремлевским вождем – крестьянин из Китая, волком – студент.

На мой взгляд, автор очень искусно обыгрывает пограничную черту двух измерений, в месте соприкосновения которых, получается еще одна, новая, картина мира. Напоминает это сюрреалистическое живописное творчество, когда мастера показывают грань аномалии и нормы, погружая того, кто смотрит в некий абсурд, заставляя исследовать путь, отделяющий одну сторону от другой [9]. Пограничная черта прекрасно В. Пелевиным обыгрывается в рассказе «Миттельшпиль». Нелли и Люся в одной своей реальности представлены валютными проститутками, а в советской жизни они – партийные работники. Для того, чтобы приспособиться к переменам, которые с ними произошли, они меняют пол и профессию. Причем, в рассказе явно прослеживается мысль, что важна именно перемена, которая с ними произошла, а не факт того, кем они стали или кем они были. Эту приграничную полосу, разделяющую два мира, никак нельзя перейти, потому что и тот и другой мир являются проекцией сознания. Но все-таки один способ перебраться из одной реальности в другую имеется: самому нужно измениться. Это одно из важных условий, чтобы выжить во всех постоянно меняющихся реальностях. Согласно автору, вопрос об иерархичности миров абсурден, а сами его герои совсем и не сомневаются в фантомности своего существования: «...и я, и весь этот мир – всего лишь чья-то мысль» [8]. Практически в каждом произведении автора можно встретить подобные изречения.

Интертекстуальность, свойственная постмодернизму, находит отражение в произведении «Затворник и Шестипалый» в представлении описания людей, которое дублируется описанием животных. Вера Павловна, героиня рассказа «Девятый сон Веры Павловны», ассоциируется с Верой Павловной, героиней романа «Что делать?» Н.Г. Чернышевского.

В рассказах В. Пелевина «Иван Кублаханов», «Девятый сон Веры Павловны», «Спи» сюжетообразующим становится мотив сна. Жизнь героев с течением времени постепенно сводится к смене разных отрывков сновидений. Движение в этих рассказах совершается только при переходе от расслабленного сознания в мир «динамичного сна», а период, когда герой не спит, приравнивается к смерти [6, с. 262].

Тема смерти проходит и через другой рассказ – «Мардонги», в котором звучит мысль о том, что мертвец живет в каждом человеке, этот мертвец рождается, когда приходит смерть физическая. В рассказе «Синий фонарь» герои-дети также поднимают вопрос смерти, они пытаются найти ответ на вопрос: «Откуда трупы берутся?». Но ни автор, ни дети не получают ответы на поставленные вопросы. Ответы можно найти в другом рассказе – «Жизнь и приключения сарая Номер XII». Пройдя эволюцию внутреннюю, герой-сарай пришел к свободе духовной, которая позволила ему пройти превращение. У него есть мечта, которая заключена в желании стать велосипедом: «По - настоящему он был тогда еще не Номером XII, а просто новой конфигурацией штабеля досок... Скоро Номер XII понял, что больше всего ему нравится ощущение, источником или проводником которого были велосипеды. Иногда, в жаркий летний день, когда все вокруг стихало, он тайно отождествлял себя то со складной «Камой», то со «Спутником» [8]. То, что героем является неодушевленный предмет примечательно еще и тем, что он может мечтать и мыслить, то есть выступает в качестве существа мыслящего. Так, В. Пелевин привычный социум расширяет и вводит в него предметы и сущность, которые всегда находились по другую сторону. То есть, состояние смерти выступает определенной ступенью, которая ведет к свободе духовной [6, с. 263].

Еще одна особенность, связанная с проявлением черт постмодернизма, отсутствие как такового сюжета в ранних рассказах В. Пелевина, а есть некая нить ощущений, представлений (автора или героя), воспоминаний, что можно отметить в рассказах «День бульдозериста», «Ухряб», «Онтология детства». Название рассказа «Ухряб» уже само по себе отражает некую абсурдность, выраженную одноименным ключевым словом. Пришедшее к герою «озарение» приводит к обретению им смысла того, что его окружает. Но понимание сводится лишь к следующему: «...все вокруг оказалось просто формой, в которой застыл временно ухряб.... сам Марлов жив до сих пор только потому, что не хочет признать себя ухрябом...» [8]. Этот жизненный абсурд ведет героя к гибели.

Понятие «превращение» в современном словаре объясняется как «метаморфоза, при которой человек или другое существо обращается в животное или наоборот предмет в живое существо», то есть имеется ввиду изменение ипостаси и облика [1, с. 244]. Метаморфозы, характерные для постмодернизма, являются и частью описываемых миров в творчестве В. Пелевина. Например, в рассказе «Проблема верволка в средней полосе» показано превращение человека в верволка. Превращение используется для того, чтобы разоблачить абсурдность и лживость «жизни» в обществе. Мотив оборотничества передает изменение

статусного положения, которое вызывает пересечение рамок времени и пространства [4, с. 2].

Герои произведений В. Пелевина в одной реальности не могут существовать. Например, в рассказе «День бульдозериста» герой на производстве получает травму, теряет возможность выйти даже в один другой мир. Он потрясен, для него окружающий его мир стал законченным и одиноким. К печальным событиям приходят герои рассказа «Вести из Непала», решившие из любопытства найти «объективную реальность». Но истина страшна: поиск реальности привел за кулисы, за которыми все герои уже мертвы и ждут своей участи в чистилище.

И еще один мотив можно выделить, перефразируя автора: «Движение – это все, конечная цель – это ничто». В рассказах жизнь наполнена серостью, что при восприятии текста придает ему мрачный оттенок. Например, в рассказе «Вести из Непала» создание мрачной обстановки обусловлено описанием погоды и грязной улицы: «Грузовики, без конца шедшие мимо, производили гнетущее впечатление, что было даже неясно – чья же тупая и жестокая воля организует перемещение этих заляпанных мазутом страшилищ сквозь серый ноябрьский туман, накрывший весь город» [8]. Единственный рассказ, который выбивается из этой «серой мрачности», который был отмечен мною, рассказ «Ника». В нем есть присутствие душевной теплоты, но это обстоятельство только ярче подчеркивает факт того, что рассказ есть исключение из общего правила.

Прокомментирую свои выводы в ходе изучения раннего творчества В. Пелевина. С точки зрения присутствия в его произведениях постмодернистских особенностей мною отмечены: присутствие героев в разных мирах (иллюзорный и как бы реальный), не конкурирующих с собой, а взаимодополняющих; балансирование между гранями нормы и аномалии на их стыке, своеобразное обыгрывание объектной темы, отсутствие как такового сюжета. Красной нитью во всех рассказах сборника «Синий фонарь» проходит мысль о том, что в реальности все совсем по-другому, не так как показывается. Основным мотивом является, на мой взгляд, стремление героев к освобождению, которое возможно только в сознании. Безусловно, что в рассказах имеет место постмодернистское мироощущение, которое признает мир расколотым, а окружающее иррациональным, иллюзорным; присутствие «много-кодовости» в рассказах, которые рассчитаны на разного читателя, вариативность мира и пр. Таким образом, В. Пелевиным активно используются в произведениях различные приемы постмодернизма, что позволяет ему напомнить читателю о человеческом предназначении, который может жить в гармонии только при условии существования связующей нити с «силами окружающей космической действительности».

Список литературы:

1. Виноградова Л.Н. Превращение [Текст] / Л.Н. Виноградова // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 4 / Под общ. ред. Толстого. – М.: Международные отношения, 2009. – С. 243-246.
2. Генис А. Виктор Пелевин: Границы и метаморфозы [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.xn--80aaacgpenl6bhgdz0j.xn--p1ai/4/115.htm> (дата обращения: 19.01.2022).
3. Кузнецов С. Виктор Пелевин: Тот, кто управляет этим миром [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-kuzp/1.html> (дата обращения: 19.01.2022).
4. Куликова Е.А. «Вервольфы» В. Пелевина : генезис образа человека-волка [Текст] / Е.А. Куликова // Филология и человек. –2013. – № 3 – С. 2-3.
5. Курицын В. Великие мифы и скромные деконструкции [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/turgenevskiy-intertekst-v-rasskaze-vyach-kuritsyna-suhie-grozy-zona-mertsaniya> (дата обращения: 19.01.2022).
6. Мэйпин Я. Специфика постмодернистской прозы В. Пелевина 1990 - гг.: некоторые наблюдения [Текст] / Я. Мэйпин // Филологические науки. – 2018. – № 2 – С. 261-264.
7. Павленко А.П. Гротескные метаморфозы (превращения) как способ организации художественного пространства в романах В. Пелевина [Текст] / А.П. Павленко // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2014. – № 3 – С. 2-4.
8. Пелевин В. Синий фонарь [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://mir-knig.com/read_290133-1 (дата обращения: 20.01.2022).
9. Щучкина Т.В. Циклическое единство малой прозы В. Пелевина (сборник рассказов «Синий фонарь») [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsiklichesкое-edinstvo-maloy-prozy-v-pelevina-sbornik-rasskazov-siniy-fonar> (дата обращения: 20.01.2022).

РАЗДЕЛ 4.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

4.1. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЗООМОРФНЫХ МЕТАФОР РУССКОГО И АРАБСКОГО ЯЗЫКА КАК МЕТОД ИЗУЧЕНИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИИ

Аль Мугаммай Аззам Ахмад

*ассистент кафедры русского языка и литературы,
Багдадский университет,
Республика Ирак, г. Багдад*

COMPARATIVE ANALYSIS OF ZOOMORPHIC METAPHORS OF THE RUSSIAN ARABIC LANGUAGE AS A METHOD OF STUDING CULTURAL LINGUISTICS

Mogami Azzam al Ahmad

*Assistant,
Department of Russian language and literature,
University of Baghdad,
Republic of Iraq, Baghdad*

Аннотация. Зоонными вступают в составе фразеологизмов, образуют метафорические наименования человека, дают ему различные эмоционально-оценочные характеристики.

В данной статье рассмотрена тема зооморфных метафор, которые характеризуют человека, в русском и арабском языках в аспекте их сравнительного анализа, поскольку сопоставительный анализ метафорических значения анимализмов является важным методом изучения

лингвокультурологии так как зооморфные метафоры представляют собой отражение культуры в языке.

Abstract. Zonal are included in phraseological units, form metaphorical names for a person, give him various emotional and evaluative characteristics.

This article examines the topic of zoomorphic metaphors that characterize a person in the Russian and Arabic languages in the aspect of their comparative analysis, since the comparative analysis of the metaphorical meanings of animalisms is an important method for studying cultural linguistics, since zoomorphic metaphors are a reflection of culture in a language.

Ключевые слова: зооморфная метафора; арабский язык; русский язык; сопоставительный анализ.

Keywords: zoomorphic metaphor; Arabic; russian language; comparative analysis.

Наименования животных, или зоонными, – весьма обширный пласт имён существительных как в русском, как в арабском языках. Эта лексико-семантическая группа имеет в своём составе большое количество лексем, обладающих не только прямым, но и разносным оценочным значением («баран – «глупый и упрямый человек», лиса – «хитрый, лживый человек», овца – «глупая женщина» и т. п.). Во вторичных значениях отражаются самые разнообразные черты животных: их поведение, повадки, особые качества и т.п.

Вступая в составе фразеологизмов, зоонными образуют метафорические наименования человека, дают ему различные эмоционально-оценочные характеристики. При этом для каждого языка система переносных значений наименований животных является уникальной, отличающейся от других языков как самими наименования животных, подвергающимся семантической трансформаций, так и переносными значениями.

«Зооморфизмы характеризуются как метафорические экспрессивные с диффузной семантикой, то есть они представляют языковые / речевые формы с двойной корреляцией: они связывают сферы «Вселенная» (как функцию по происхождению) и «человек» (как функциональные средства создания характеристики)» [4].

Зооморфизмы могут характеризовать человека через коннотативные значения. Так, коннотативные содержания характеристик *кураца*, *овца* - «глупость», «покорность», «безропотность» «женщина», а *медведь*, *слон* выделяют семы «неуклюжий», «большой», «грубый», «толстый» и «мужчина».

Сравнительный анализ зооморфных метафор, которые характеризуют человека, в арабском и русском языках раскрывает общее и особенное в совпадающих фрагментах языковых картин мира. Тип регулярного метафорического переноса «животное – человек» играет в языке роль одного из самых сильных экспрессивных средств, обычно такие наименования – характеристики направлены на дискредитацию, резкое снижение предмета речи и обладают яркой негативной окраской.

Так, в русском языке в слове *змея* – «коварный, хитрый, злой»; *Свинья* – «уродливый, некрасивый, грязный»; *ишак* – «упрямый или глупый»; *кабан* – «грузный, толстой»; *клуша* – «неуклюжая, неповоротливая, или неповоротливый, неуклюжий»; *петух* – «задира, забияка, драчун»; *рыба* – «бесчувственный, холодный»; *червяк* – «ничтожный, презренный»; *щенок* – «молодой, неопытный»; *медведь* – «грубый, неуклюжий, неповоротливый», презренный»; *мышь* – «мелкий, трусливый»; *бык* – «крепкий, здоровый»; и т. п. (исключения единичный: голубь, орёл, лев и др.).

Если сравнить данные примеры с зоономами арабского языка, то можно выделить много сходных черт. Так, в арабском языке в слове *الافعى* - (*змея*) и *الحرباء* (*хамелеон*) реализуются признаки «коварный, ехидный, злой»; *الخنزير* (*Свинья*)- «грязный»; *الفيل* (*слон*) и *الجاموس* (*буйвол*)- «грузный, толстой, крупный»; *الجنجرو* *щенок* - «молодой, неопытный»; *الدودة* (*червяк*) и *الحشرة* (*насекомое*) - «ничтожный, презренный»; *القرود* (*обезьяна*)- «уродливый, некрасивы»; *الحمار* (*осёл или ишак*), *الخروف* (*баран*)- «упрямый или глупый»; *الدب* (*медведь*) - «грубый, неповоротливый»; *الفأرة* (*мышь*) и *الارنب* (*заяц*)- «трусливый»; *الثور* (*бык*) и *الحصان* (*конь*)- «крепкий, здоровый».

Сопоставительный анализ зооморфных метафор русского и арабского языков показывает ярко выраженную тенденцию к преобладанию в данных языках отрицательно-оценочных номинаций над положительными. Это «касается, прежде всего, тех черт характера, поведения, интеллекта человека, которые «удобряют» его животному, низводят человеческое достоинство до уровня животного [5]. Положительно окрашенные зооморфные метафоры связаны с оценкой физических возможностей человека как не уступающих возможностям животного».

Употребление внешности человека внешности животного может, имеет как положительную, так и отрицательную оценочную направленность особенно хорошо это просматривается на межязыковом уровне, поскольку многие зооморфные метафоры, характеризующие внешность человека, тождественны для русского и арабского языков: *обезьяна* (*араб. القرود*) уродливый и некрасивы человек; *жираф* (*араб. الزرافه*) высокий человек; *тигр* (*араб. النمر*) от, кто быстро, стремительно двигается и, храбрый, надёжный; *Лев* (*араб. الاسد*) тот, кто отличается

огромной силой, храбростью; *бык* (араб. *الثور*), *конь* (араб. *الحصان*) толстый, крупный и грузный; *лиса* (араб. *الثعلب*), *волк* (араб. *الذئب*), *змея* (араб. *الافعى*), *хамелеон* (араб. *الحرباء*) хитрый, обманщик, лживый и злой человек; *орёл* (араб. *الصقر*) и *сокол* (араб. *النسر*) гордый, смелый человек.

Некоторые зоонными этой группы не имеют эквивалентов. Например, зоонным «крокодил» в русском языке характеризует внешнюю некрасивость человека (мужчины или женщины), а в арабском языке это слово, хотя и является зоонным (см., например фразеологизм «крокодились слёзы» (в араб. *دموع التماسيح*), но не имеет переносного значения качественной оценки лица.

По нашему мнению, различения в зооморфных метафорах, которые характеризуют человека в русском и арабском языках проявляются на нескольких уровнях: а) номинативном, б) семном, в) когнитивном, г) уровне стилистической маркированности. Номинативный уровень, уровень значения, дифференцирует различия в составе номинаций с употреблением метафорических значения зоонима «для выражения тех или иных сторон характеристики человека. Зооморфные метафоры образуются на основе ассоциативной связи «образ человека – образ животного». При этом зоонными образуют синонимические и аппозитивные ряды, соотносительные по символическому значению» [5]. Синонимические зооморфные номинации имеют общий характерологический компонент, но по-разному акцентируют представление совпадающего свойства человека через разные зооморфные образы. Например, зоонными *осёл*, *попугай*, *индюк* акцентируют сему глупости; *сова*, *ворон*, *черепаха* – сему ума. В этой связи интересны также межъязыковые синонимические ряды. Ср., например, русский зоонным *мышь* (трусливый человек) и в арабском языке *заяц* с тем же значением и зоонными *голобица*, *кошка* и *лебедь* в русском языке (ласковое название и обращение красивой девушки и женщины), а в арабском языке *газель* и *жеребёнок* тем же значением.

Оппозиции дают возможность оценить противоположные качества характера, особенности внешнего вида, поведения человека. При этом конкретизируется какая-то определённая сема оппозиции «умный – глупый», «хороший – плохой», «добрый – злой», «большой – маленький» и др. Например, зоонными «муравей, червяк, мышь – слон, кит, медведь» вступают в оппозиции, конкретизируя сему «ничтожный – значительный».

Семный уровень выявляет различия степени «дробления» семантики зоонима в соответствующем языке, помогает охарактеризовать использование зоонима в одном или нескольких метафорических значениях. Очевидно, что одни и те же метафорические значения зоонимы

могут развивать несколько метафорических смыслов (доминантных и дополнительных). Это обуславливает наложение значений зооморфных номинаций как в одном и том же, так и в разных языках.

Так, зооними *баран* и *индюк* в русском и арабском языках имеют доминирующую сему упрямства, а *индюк* содержит также сему зазнайства, напыщенности; в зоонимах *ишак* и *коза* выделяется общая сема глупости, но в зоониме *ишак* есть дополнительная сема упрямства, а в зоониме *коза* – дополнительная сема проворности. Семный анализ зооморфных метафор показывает, что общее, сходное и отличительное в переносных значениях зооморфизмов в русском и арабском языках касается не только отдельных слов, но и целых лексико-семантических групп (животные, птицы, насекомые и т.п.). Когнитивный уровень, уровень восприятия, помогает найти различия в причинах возникновения метафорических образов. «Зооморфная метафора образуется на основе аналогии, и эта аналогия становится основанием для указания на образ самого человека. В результате формируются универсальные типологические модели зооморфных метафор: «внешний вид животного – внешний вид человека», «поведение животного – поведение человека» [5] и т.п. При этом одно и то же свойство животного может использоваться для характеристики в одном языке внешних, в другом – внутренних качеств. Например, зооним *медведь* у русских характеризует грубого и неуклюжего человека, а у арабов – это характеристика внешности крупного человека.

Уровень стилистической макированности помогает, выявить различия между общими и частными оценками зооморфного образа представителями разных этносов, культур, а также конкретным носителями языка. Очевидно, оценка зооморфных метафор на одном уровне является наиболее субъективной, поскольку зависит от конкретного восприятия зоонима и его использования в речи представителей разных этических, культурных, социальных, религиозных и иных групп. Например, зооним *голубица*, употребляем представителями русских общин, называет чистую, невинную девушку, девочку-подростка. В речи иных носителей языка он не употребляется, поскольку в основе зооморфного образа лежит религиозный символ («видел врана и голубицу излетающих, символ казни и примирения»). К этой же группе можно отнести и зооморфные метафоры сленгового характера, некоторые из которых имеют межязыковые соответствия. Например, русский зооним *тёлка* – привлекательная, сексуальная девушка – является стилистически снижением, а в арабском языке имеет эквивалент в виде фразеологического сочетания с зоонимом газель «девушка как газель» (араб. فتاة كالغزال) как в русском, так и в арабском языке, стилистически сниженным является зооним лев (араб. الاسد) как характеристики храброго,

отважного и смелого мужчины. Причём сема храбрости является доминирующей в обоих языках.

Интересным также является сравнение стилистически сниженных зоонимов *козёл коза* в значении «дурак» и «дура». В арабском языке зооним козёл имеет только переносное значение «уродливый» и «уродливая» (см. сочетание араб. *قبيحة كالصخلة* - «Уродливая как коза»). Оскорбительными по отношению к мужчине являются слова *ثور* (бык), *الدب* (медведь), не имеющие в русском отрицательной коннотации, а также *بهيمه* (скотина) и *كلب* (собака). Эквивалентом грубого разговорного русского языка *коза* в арабском языке выступает *بقرة* (корова).

Список литературы:

1. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1979.
2. Борисович А.Ф. От анималистическая субстантивная метафора в лексике и фразеологии современного русского языка: опыт комплексного анализа.- м., 1999.
3. Вольф Е.М. Метафора и оценка // Метафора в языке и тексте. М.: Наука, 1988.
4. Галимова О.В. Ольга Владимировна. Этнокультурная специфика зоонимической лексики, характеризующей человека (На материале русского и немецкого языков) : Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 : Уфа, 2004 309 с.
5. Устуньер И. Зооморфная метафора, характеризующая человека, в русском и турецком языках: дис. ... канд. филол. наук.- Екатеринбург, 2004. 172 с.

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

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

№ 2 (56)
Февраль 2022 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 21.02.22. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 3. 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