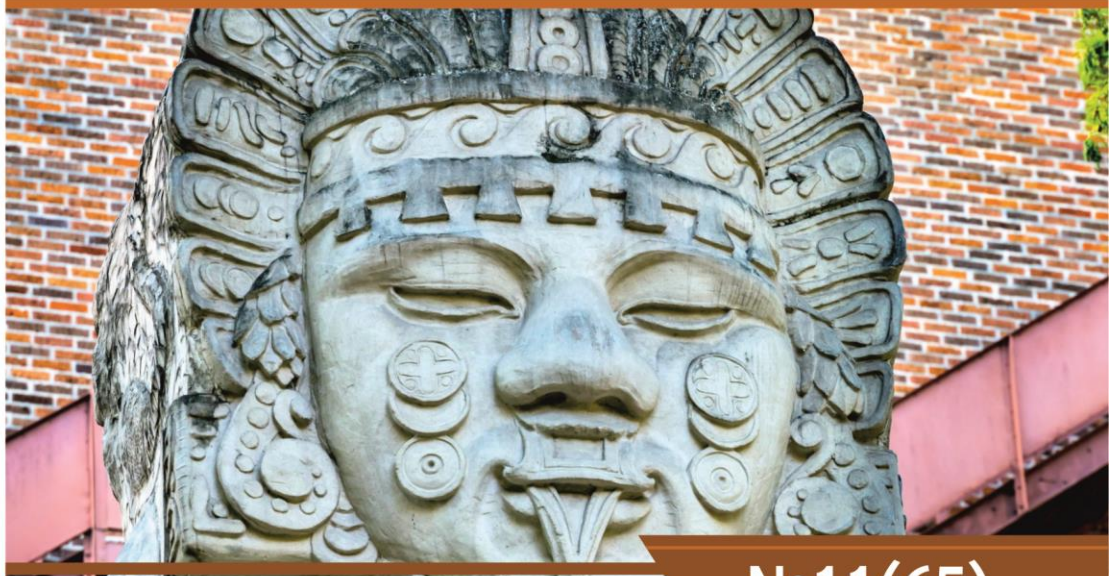




**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№11(65)

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

МОСКВА, 2022



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 11 (65)
Декабрь 2022 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2022

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

НЗ4

Председатель редколлегии:

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

Редакционная коллегия:

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

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

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

НЗ4 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:

сб. ст. по материалам LXV междунар. науч.-практ. конф. – № 11 (65). – М.: Изд. «МЦНО», 2022. – 40 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	4
1.1. Музыкальное искусство	4
ДЕРЕВЯННЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ ФРАНСИСА ПУЛЕНКА Дэн Цзифа	4
Раздел 2. Культурология	15
2.1. Теория и история культуры	15
ОБРЯДОВОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ЖИЛОГО ПРОСТРАНСТВА Бедина Елизавета Дмитриевна Васильева Анастасия Александровна студент, Джаксыбекова Майра Миргалиевна	15
Раздел 3. Литературоведение	22
3.1. Литература народов Российской Федерации (с указанием конкретной литературы или группы литератур)	22
ТЕМА ЛЮБВИ В ПОЭЗИИ ДЖАЛАЛИДДИНА РУМИ И ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО Салах Абдуль- Хуссейн Сальман	22
3.2. Русская литература	29
РЭП КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ Сулова Татьяна Алексеевна	29
Раздел 4. Языкознание	34
4.1. Русский язык	34
МОРФОНОЛОГИЯ ОТСУБСТАНТИВНОГО СЛОВООБРАЗОВАНИЯ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ Зайнутдинова Махлиё Бобомуродовна	34

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ДЕРЕВЯННЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ ФРАНСИСА ПУЛЕНКА

Дэн Цзифа

*выпускник ассистентуры-стажировки
Нижегородской государственной
консерватории имени М.И. Глинки,
РФ, г. Нижний Новгород,
музыкант,
Китай, г. Таншань*

WOODWINDS IN FRANCIS POULENC'S CHAMBER- VOCAL COMPOSITIONS

Deng JiFa

*Graduate assistant-internship of
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire
Russia, Nizhny Novgorod,
Musician,
China, Tangshan*

Аннотация. Настоящая статья посвящена камерно-вокальным сочинениям с участием деревянных духовых инструментов Франсиса Пуленка: «Негритянской рапсодии» и «Бестиарию, или кортежу Орфея». В центре внимания: образно-поэтические характеристики произведений, их стилевые особенности, специфика драматургии и формообразования. Особое внимание уделяется трактовке деревянных духовых инструментов, их роли в создании звукового облика сочинений.

Abstract. This article is devoted to chamber-vocal compositions with the participation of woodwind instruments by Francis Poulenc: «Rhapsodie nègre» and «Le Bestiaire, ou le Cortège d'Orphée». The focus is on content and poetic characteristics, style features, the specifics of dramaturgy and composition. Particular attention is paid to the interpretation of woodwind instruments, their role in creating the sound image of pieces.

Ключевые слова: Пуленк; Аполлинер; «Негритянская рапсодия»; «Бестиарий»; деревянные духовые инструменты; флейта; кларнет; фагот.

Keywords: Poulenc; Apollinaire; «Rhapsodie nègre»; «Le Bestiaire»; woodwind instruments; flute; clarinet; bassoon.

Тенденция к постоянному расширению и обновлению репертуара, особенно в отношении деревянных духовых инструментов, является одной из наиболее важных в современном исполнительском искусстве. Предлагаемая статья, следуя названной тенденции, ставит своей основной целью привлечь внимание исполнителей (в частности, музыкантов-духовиков) к камерно-вокальным циклам Франсиса Пуленка, которые, несмотря на их художественные достоинства, на сегодняшний день еще не получили достойного освещения в российском музыковедении и не вошли в активный концертный и педагогический репертуар. В перечень исследовательских задач настоящей работы входит выявление стилевых особенностей сочинений, определение специфики драматургии и формообразования. Отдельное внимание при аналитическом рассмотрении предполагается уделить вопросам инструментовки и роли каждого из инструментов ансамбля или ансамблевых групп в выявлении образно-поэтического строя сочинений.

Среди опубликованных камерно-вокальных произведений Франсиса Пуленка существуют два цикла, в партитуру которых включены деревянные духовые инструменты. Это созданные в ранний период творчества «Негритянская рапсодия» и «Бестиарий, или кортеж Орфея».

Первым сочинением, получившим признание и фактически давшем старт творческой карьере Пуленка, стала «Негритянская рапсодия». Она была написана в 1917 году для баритона, фортепиано, струнного квартета, флейты и кларнета (in B). Импульсом к ее созданию стал найденный Пуленком в парижском книжном магазине сборник стихов Макоко Кангуру¹, литературная мистификация французских писателей

¹ Макоко Кангуру – вымышленный поэт, родившийся приблизительно в 1870 году в Либерии и умерший вскоре после своего 25-летия.

Марселя Пруя² и Шарля Мулье³, созвучная господствовавшей в то время моде на экзотику. Из сборника Пуленк выбрал поэму «Гонолулу», которая по своему языку близка к поэзии дадаистов, конструирующих свои стихи из несуществующих слов. Фактически, «Гонолулу» представляет собой имитацию африканских языков.

Избранный композитором жанр рапсодии является логичным продолжением поэтической мистификации. Как известно, отличительной чертой рапсодии было обращение к народной тематике, национальному колориту⁴. Соответствуя генетическому коду жанра, композитор аккумулирует в цикле характерные детали неевропейского музыкального фольклора: отдельные интонационные и ритмические элементы джаза, движение по пентатонике, кварто-квинтовые созвучия, политональные сочетания.

Типичный для жанра тематический контраст реализуется на уровне частей цикла. «Негритянская рапсодия» состоит из пяти номеров: «Прелюдия», «Рондо», «Гонолулу» (авторский подзаголовок – «Вокальная интермедия»), «Пастораль», «Финал». Они контрастны по темпу и образно-эмоциональному наполнению. И. Медведева отмечает [3, с. 23]: «“Прелюдия”, “Пастораль” и “Гонолулу” близки друг другу по настроению; в них автор передает состояние тишины, покоя и задумчивости». Две последние части цикла наполнены активным движением: «Рондо» выдержано в скерцозно-танцевальном духе, «Финал» – страстно-напористой.

Композитор создает симметричную композицию, в центре которой вокальная миниатюра, остальные пьесы – инструментальные. От «Гонолулу» арочная связь выстраивается к завершению цикла: в «Финал», в качестве реминисценции, инкрустируется небольшой вокальный фрагмент, повторяющий музыкальный материал вокального номера.

Цикл посвящен Эрику Сати, чье влияние безусловно прослеживается на уровне музыкального языка. Предвосхищая минимализм второй половины XX века, Сати экспериментировал с созданием композиций, сконструированных из лаконичных, повторяющихся паттернов. К

² *Марсель Пруй (Marcel Prouille; 1891-1934) – французский поэт. С 1911 года использует псевдоним Марсель Ормуа (Marcel Ormou).*

³ *Шарль Мулье (Charles Moulié; 1891-1950; псевдоним – Тьерри Сандре) – французский писатель, поэт, эссеист. Обладатель Гонкуровской премии (1924).*

⁴ *Более подробно о специфике жанра см. [4]. О. Соколов прямо называет рапсодию «фантазией на народные темы» [5, с. 46].*

сходному методу работы обращается и Пуленк в «Негритянской рапсодии». Например, весь музыкальный материал «Гонолулу» базируется на краткой мелодической формуле, основанной на нисходящем тетраорде (Пример 1). Особое значение приобретает оstinатное движение басового пласта («Прелюдия», «Гонолулу», «Пастораль»), ритмическая оstinатность («Гонолулу», «Пастораль»).

Пример 1. «Гонолулу». Такты 1-5.

Новый мелодический материал в большинстве случаев вводится композитором без дополнительных связей и переходов. С точки зрения формообразования части цикла весьма ясны: в «Гонолулу» Пуленк реализует куплетную форму, в остальных миниатюрах – трехчастную. С точки зрения инструментовки, в первую очередь отметим ведущую роль фортепиано. Помимо создания гармонической основы, именно этому инструменту композитор часто поручает основной мелодический материал («Прелюдия», «Рондо», «Финал»). В работе с оркестровыми тембрами заметны некоторые параллели с творчеством Дебюсси. Заметно схожее отношение к группе струнных инструментов, которые, утрачивая роль носителя мелодического начала, в большинстве случаев используются композитором для воссоздания трепетной, пульсирующей звуковой среды («Пастораль», «Финал»). Однако в отличие от Дебюсси, предпочитавшего «чистые» тембры солирующих инструментов, Пуленк часто их «смешивает»⁵. Так, при работе с деревянными духовыми композитор часто «выводит на сцену» дуэт кларнета и флейты, в ряде случаев дублируя мелодическую линию еще и в партии фортепиано («Рондо», «Пастораль», «Финал»).

⁵ В этом отношении позволим себе не согласиться с И. Медведевой, называющей кларнет солирующим инструментом в первой части [3, с. 24]. Удельный вес сольной партии кларнета в названном разделе весьма невелик, хотя, несомненно, присутствует сопоставление сольных реплик флейты и кларнета.

Методы инструментовки в срединном разделе «Рондо» напоминают джазовые приемы: виолончель имитирует *pizzicato* контрабаса, на этом фоне выстраиваются отдельные мелодические реплики у струнных и духовых инструментов. Фортепиано, при всем богатстве его выразительных и фактурных возможностей, дублирует и мелодическую линию, и партию виолончели.

Оригинальная тембровая драматургия выстраивается в «Пасторали». С каждым проведением мелодическая линия постепенно «уплотняется»: от сольного фортепианного звучания, через дуэт фортепиано и первой скрипки к нежному фортепианному трио с духовыми и, наконец, к ансамблю фортепиано, кларнета, флейты и первой скрипки. Несмотря на более насыщенное звучание, мелодия не теряет своей мягкости и пластичности. Подчеркнем, что эти качества оказываются важными для Пуленка в рассматриваемом цикле: для туттийного звучания ансамбля в начале «Негритянской рапсодии» предлагается негромкая динамика (*mf*) и засурдиненное звучание струнных и кларнета. Отдельного внимания заслуживают авторские ремарки *doux* («нежно») и *assez uniform* (дословно – «довольно однородно»), что может свидетельствовать о стремлении Пуленка к достижению мягкого и однородного тембра.

Совсем в ином ключе трактует Пуленк инструментальный ансамбль в созданном двумя годами позже – в 1919 году – цикле вокальных миниатюр «Бестиарий, или кортеж Орфея». Литературной основой стала одноименная книга Гийома Аполлинера. Изданный с гравюрами Рауля Дюфи, сборник стихотворений связан с характерной (особенно для Франции) средневековой традицией создания своеобразных «каталогов» животных с их подробным описанием, часто носящим аллегорический или нравоучительный характер. Вторая часть названия сборника соотносится с мифом об Орфее, укрощавшем своей музыкой диких зверей, которые послушно следовали за ним. В кратких афористических высказываниях Аполлинера литературная традиция в значительной мере переосмыслена и зачастую подана в иронично-юмористическом ключе. Этот тон безошибочно уловил⁷ Пуленк в своих вокальных миниатюрах.

⁶ Часто 4-6 строк.

⁷ Исследователи творчества французского композитора ссылаются на французскую художницу Мари Лорансен, которая была возлюбленной Аполлинера в конце 1900-х годов. По ее словам, пьесы «Бестиария» «напоминают голос Гийома Аполлинера, когда он читает свои стихи» [3, с. 42; 8, с. 10].

Первоначально было создано двенадцать пьес. Однако по совету своего коллеги и близкого друга Жоржа Орика Пуленк опубликовал лишь шесть, наиболее удачные из них: «Верблюд», «Тибетская коза», «Кузнечик», «Дельфин», «Рак», «Карп».

Партитура Пуленка содержит указание: *«pour voix de femme»*, однако в концертной практике также распространено исполнение этого цикла баритоном. Для инструментального сопровождения Пуленк формирует гармоничный, сбалансированный ансамбль, состоящий из струнного квартета, флейты, кларнета и фагота.

Первая пьеса – «Верблюд». Партия ансамбля выполняет декоративно-иллюстрирующую роль, имитируя медленное, степенное движение «корабля пустыни». Резковатый тембр кларнета, повторяющего короткую мелодическую формулу, дополняется оstinатным, чуть «жужжащим» пассажем фагота. Сочетание этих инструментов, дополненное приглушенным звучанием флейты в низком для этого инструмента регистре, ненавязчиво создает аллюзию на восточный колорит (Пример 2).

Très rythmé, pesant $\text{♩} = 74$

FLÛTE

CLARINETTE SI

BASSON

VOIX

Très rythmé, pesant $\text{♩} = 74$

1^{re} VIOLON

2^e VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

Пример 2. «Верблюд». Такты 1-4

Однако лукавая ироничность, спрятанная за показной важностью, моментально рассеивается – за несколько тактов до окончания пьесы, после генеральной паузы в партии ансамбля звучит основной мотив пьесы, который резко контрастирует с предыдущим материалом за счет быстрого темпа, высокого регистра и мажорного лада. Это музыкальное решение иллюстрирует почти мгновенный переход в поэтическом первоисточнике от повествования о принце португальском – доне Педро д’Альфарубейра к своей собственной персоне.

«Тибетская коза» представляет собою лирическое высказывание героя: шерсть тибетских коз и легендарное золотое руно Ясона не могут сравниться с завитком волос возлюбленной. В этой пьесе Пуленк создает мягкую, томно-обволакивающую атмосферу. Особую пластичность начальной фразе придает дублирование вокальной линии «теплыми» тембрами скрипки и флейты. В мелодических рисунках, построенных на «покачивающихся» секундовых интонациях, нисходящих ходах в пределах малой терции (в партии скрипки и флейты), угадывается связь с жанром колыбельной.

Третья пьеса – «Кузнечик»⁸. Это краткое (в музыкальном воплощении – всего четыре такта!) и изящно сформулированное поэтом образное сравнение:

«Voici la fine sauterelle,
La nourriture de saint Jean.
Puisse mes vers être comme elle,
Le régal des meilleures gens»⁹.

В эгегическом прочтении Пуленка этот катрен лишается своего утвердительного контекста. Начальный мелодический оборот, вбирающий в себя движение по нисходящему хроматизму, восходящая интонация (трихорд в пределах кварты), замыкающая первый двутакт, «покачивающиеся» секунды (как своеобразная лейтинтонация, объединяющая второй и третий номера цикла) сообщают пьесе вопросительный, несколько сомневающийся характер.

Четвертая миниатюра («Дельфин») также проявляет определенные различия в акцентуируемых смыслах. Поэтический текст построен на противопоставлении веселого нрава дельфина и горечи морской воды. Такой же горечью наполнена и жизнь лирического героя¹⁰.

Пуленка, напротив, увлекает живость обитателя морской стихии: партия инструментального ансамбля снова, как и в первой пьесе цикла,

⁸ В русском переводе М. Яснова [1] – «Акрида».

⁹ Подстрочный перевод:

«Вот прекрасный кузнечик,
Еда Святого Иоанна.
Пусть мои стихи будут подобны ей,
Радость лучших людей».

¹⁰ Перевод Михаила Яснова [1]:

«Дельфин резвится — но волна
Всегда горька и солона.
Где радость? Встречусь ли я с нею?
Все горше жизнь, все солонее».

играет роль живописно-звуковой «декорации». Две пары инструментов – скрипка совместно с флейтой и виолончель совместно с фаготом – очерчивают две направленные к условному центру линии, эскизно намечая объем представляемой картины. Этим репликам отвечает грациозный, практически танцевальный мотив, порученный кларнету. Подробная артикуляция проявляет его лукавую игривость и легкость (Пример 3).

Пример 3. «Дельфин». Такты 1-4

В отношении вокальной партии отметим особое значение кварты как лейтинтервала этого номера. Подобное решение, вкупе с иллюстративностью инструментальной партитуры, создает композиционную арку с первым номером цикла.

Интонационным родством с иными номерами цикла отмечена и пятая пьеса – «Рак»¹¹. Образ постоянного «попьяного», возвращающегося к исходной точке движения, общей неуверенности создается композитором за счет обыгрывания одной интонации – трихордовой попевки (Пример 4), расположенной в диапазоне кварты (в приведенном примере – ges-as-ces).

¹¹ Приведем слова этой миниатюры в переводе М. Кудинова [цит по 3, с. 41]:

«О неуверенность. Во мраке
Меня ведешь ты наугад,
И вот мы пятимся как раки
Всегда назад, всегда назад».



Пример 4. «Рак». Такты 4-8. Вокальная партия

Данная лейтинтонация, как и упоминаемая выше квартовая, объединяет миниатюры цикла в единое целое, выстраивая интонационные связи между ними. Эта мелодическая формула открывает первый номер («Верблюд»; Пример 5), в обращенном виде присутствует в третьей миниатюре («Кузнечик», такт 2; Пример 6), ненавязчиво вплетается в мелодическую линию вокальной партии четвертой песни («Дельфин», 7-8 такты), достигая своей кульминации в рассматриваемом номере.



Пример 5. «Верблюд». Такты 10-14. Вокальная партия



Пример 6. «Кузнечик». Такты 1-2. Вокальная партия

С точки зрения инструментовки отметим интересную деталь: идея отступления, удаления, которая заложена в тексте Аполлинера, иллюстрируется за счет тембровых средств. Начало миниатюры (такты 1-2) расцвечено изящными и подвижными пассажами. Их яркое звучание связано с тембром кларнета. В завершении пьесы создается словно зеркальное отражение: сходные пассажи, однако в противоположном – нисходящем – движении, окрашены сумрачным, затемненным тембром фагота.

Последняя миниатюра цикла – «Карп» – резко контрастирует своей трагичностью (или философской отрешенностью)¹² всему предшествующему материалу. Резкий контраст составляет и смена движения. Точнее – отсутствие движения в противовес различным его вариантам в предшествующих пьесах.

¹² Приведем подстрочный перевод:

«В своих прудах, в своих прудах,
Карпы, как долго вы живете!
Словно смерть вас забыла,
Рыбы меланхолии».

Вокальная партия, насыщенная речитативными интонациями, теряет свою живость и непосредственность высказывания. В инструментальной партитуре ощущение статичности создается за счет крайне медленного темпа, длинных тянувшихся звуков, приглушенного, «засурдиненного» общего колорита.

Таким образом, драматургия всего цикла «выстроена на переходе от ярко выраженного личностно-субъективного типа выразительности (№№ 1-5) до внеличностно-объективного (заключительный номер)» [2, с. 32]. Принцип развития реализуется за счет контрастного сопоставления миниатюр, а целостность достигается благодаря интонационным связям (секундовая и квартовые интонации, трихордовая мелодическая формула – как лейтинтонации цикла). В мелодике вокальной линии заметна связь с народными истоками и творчеством Ф. Шуберта [3, с. 41]. Весьма деликатное инструментальное сопровождение колоритно иллюстрирует и подчеркивает определенные смыслы поэтического текста.

Подводя итоги, отметим, что второе из анализируемых сочинений – «Бестиарий» – благодаря афористичности поэтического первоисточника и соответствующей ей лаконичности музыкального языка доступен для освоения музыкантами в весьма сжатые сроки. Инструментальные партии в «Негритянской рапсодии» более развернутые и виртуозные. Однако яркая образность, связанная с текстом Аполлинера или, в ином случае, с экзотическими мотивами, позволяет рассматривать оба камерно-вокальных цикла как эффектные концертные номера, достойные более пристального внимания исполнителей.

Список литературы:

1. Аполлинер Г. Бестиарий, или кортеж Орфея. С примечаниями Гийома Апполинера / Перевод М. Янова. – URL: http://lib.ru/POEZIQ/APOLLINER/apolliner1_2.txt (дата обращения – 18.11.2022).
2. Краснощек Е. Орфический «свет» Гийома Аполлинера в композиторской интерпретации камерно-вокального цикла «Бестиарий, или кортеж Орфея» Ф. Пуленка // Наука. Искусство. Культура. – 2016. – № 4 (12). – С. 25-33.
3. Медведева И. Франсис Пуленк. – М.: Советский композитор, 1969. – 240 с.
4. Мейен Е. Рапсодия. – М.: Музгиз, 1960. – 32 с.
5. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Монография. – Н. Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 1994. – 218 с.

6. Толмачев В., Дубок В. Музыкальное исполнительство и педагогика : учеб. пособие. – Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2006. – 208 с. URL: <http://window.edu.ru/resource/720/38720/files/tolmachev1.pdf> (дата обращения – 13.11.2022).
7. Apollinaire G. La Bestiaire ou Cortège d'Orphée / Edition de Didier Alexandre. – URL: https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/apollinaire/apollinaire_bestiaire#l-ecrevisse (дата обращения – 18.11.2022).
8. Hell H. Francis Poulenc / Translated from the French and introduced by Edward Lockspeiser. – New York: Groove Inc., 1959. – 118 с.

РАЗДЕЛ 2.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

2.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ОБРЯДОВОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ЖИЛОГО ПРОСТРАНСТВА

Бедина Елизавета Дмитриевна

*студент,
Волгоградский государственный
медицинский университет,
РФ, г. Волгоград*

Васильева Анастасия Александровна

*студент,
Волгоградский государственный
медицинский университет,
РФ, г. Волгоград*

Джаксыбекова Майра Миргалиевна

*студент,
Волгоградский государственный
медицинский университет,
РФ, г. Волгоград*

RITUAL MODELING OF LIVING SPACE

Elizaveta Bedina

*Student,
Volgograd State Medical University,
Russia, Volgograd*

Anastasia Vasilyeva

*Student,
Volgograd State Medical University,
Russia, Volgograd*

Mayra Dzhaksybekova

*Student,
Volgograd State Medical University,
Russia, Volgograd*

Аннотация. Статья предлагает антропологическую точку зрения на пространство традиционного русского жилища. Показано, как обрядово-ритуальные практики формируют структуру жилища и ментальную карту пространства.

Abstract. Article offers an anthropological perspective on the space of the traditional Russian homes. It shows how ritual and ritual practices form the structure of the home and the mental map of space.

Ключевые слова: жилище; крестьянский дом; локусы пространства; обряды; ритуалы; фольклор

Keywords: residence; farmhouse; loci space; rites; rituals; folklore

В традиционных культурах нашей страны, как и во многих других государствах, жилище олицетворяет некую концепцию мира, если выразаться более конкретно, то дом представляется как ментальная, модельная визуализация мира. [4, с. 40]. А. В. Шпилов высказался на этот счет следующим образом – «Жилище человека представлено как особый людской топос, микрокосмос человека, где структурная составляющая указанного является изоморфной частью космоса, иными словами логичным и рациональным изображением реальности» [3, с. 357]. Стоит отметить, что модели жилища пространственного характера имеют особые различия между собой, что также соответствует и различиям абстрактным представлениям тех или иных форм пространства. Что касается планировки жилища, то здесь же стоит говорить о том, что при определении как внутреннего пространства, так и внешнего вида жилища просматривается учет религиозных и в некотором роде колдовских черт, которые выдвинуты на передний план описания планировки жилища. Помимо указанных необходимых условий планирования жилища, также при его обустройстве учитывается природная климатическая обстановка окружающей среды, что влияет на те строительные материалы, из которых собирается будущий дом.

Далее важно сказать, что помимо ранее названных физических условий, учитываются и традиции рода или же конкретной семьи, которая планирует постройку своего жилища. Воплощение указанного вполне можно наблюдать в особых формах поведения людей, которым присущ ритуализованный образ жизни, а также в правовой сфере жизни народа и бытовом поведении. Зачастую характерной особенностью жилища при обрядовой форме моделирования выступает деление территории жилого пространства на мужскую и женскую. Также отдельная территория отводится живности, если таковая имеется. В структуру жилого пространства может быть включено отдельное место для хозяина и для пришедшего человека – гостя. Выделяются отдельные места для стариков и детей, новорожденные и младенцы, также отводится пространство для молодых пар и, что немаловажно, отдельное место для почитаемых божеств. При конфигурировании жилого пространства учитываются определенные принципы, характерные для обрядового планирования жилья, а именно: «правое-левое», «день-ночь», «мужское-женское» и так далее [2, с. 6].

Виды устройства сельского жилья на руси полны своим разнообразием. По характеру структурного наполнения всегда зависел от состава семьи и её хозяйственно-бытового уклада. Виды устройства жилища оформлялись постепенно, а также демонстрировали хозяйственную и культурную составляющую проживающего народа [3, с. 433].

Исходя из пласта знаний, содержащихся в этнографических источниках, стоит заметить, что те действия, которые направлены на обеспечение благополучия жильцов, осуществляются ещё на предварительном этапе постройки жилья, то есть на этапе выбора строительных материалов и места закладки фундамента. В ходе самого строительства жилья предусматривался ряд определенных обрядовых шагов. В первую очередь отмечается «закладное» – данное действие подразумевает приглашение знакомых, проведение пира, который происходил после закладки первичного венца, а также укладки первого яруса брёвен. В процессе указанного события люди вставляли в пазы между бревнами такие вещи, как волосы, шерсть животных и деньги. По завершению строительства дома назначалось следующее мероприятие – «коневое». Указанный праздник имеет в своей основе торжественное действие – закрепление деревянного конька на скате крыши дома, то есть конструкции, посредством которой осуществлялось скрепление всей конструкции.

Здесь важно отметить, если конёк, практическая функция которого была отмечена выше, является символическим олицетворением мужчины, то матица, в свою очередь, выступает в роли символа представитель-

ниц женского пола, функциональное назначение которого обуславливается опорным действием матицы пространства жилища.

Далее необходимо рассмотреть обрядовые оттенки организации жилого пространства. В первую очередь при изучении внутреннего наполнения избы мы встречаемся с русской печью, которая занимает достаточно большое пространство в жилище. Уже исходя из того, что данному объекту фурнитуры отведено достаточно большое количество места, можно делать о высоком обрядов и культовом значении русской печи. Печь обычно располагается в задней части избы и, в связи с такой позиции в пространстве образует деление помещения на зоны, «углы». В число таких секторов входят следующие: в первую очередь это «подпорожье» – определенная часть внутреннего пространства, которая располагается под полатями, находящимися между самой русской печью и стеной жилища; далее идёт «кутный угол» [3, с. 209] (также может носить название «середа») – данное место предназначено для готовки и выполняет роль кухни; затем располагается «залавок» – выполняет роль кухонного шкафчика для посуды и столовых приборов. Отдельное внимание необходимо уделить так называемому «красному углу», так как в данном месте в избе находились иконы и божницы, что в свою очередь является достаточно важным религиозным атрибутом. Помимо указанных элементов в избе находятся полки, оформленные посредством рубки брёвен и подразделяющиеся на «батью», «мужскую» и «красную».

В самом печном углу, собственно, располагалась печь и голбец (всход на печь и полати, также позволяла спуститься в подклет). Устье русской печи было обращено по направлению в кухонный угол, указанное место чаще всего было наиболее заполненным, туда складывали различную бытовую и кухонную утварь. Здесь же важно отметить, что, как и кутный угол, так и середа обычно относилось в ведение женского хозяйства. В указанные места избы представительницы женского пола удалялись тогда, когда в жилище заходили незнакомые мужчины, гости. Также стоит сказать, что из кутного угла при проведении свадебных обрядов выходила невеста. В некоторых семьях, которые по своему образу жизни склонны к старообрядчеству, в кутном углу молились дети, жены и матеря.

Более подробно стоит рассмотреть красный угол, который при обрядовом и весьма религиозном образе жизни обладал достаточно серьёзным значением. Нижнюю часть пространства в углу занимала лавка-коник, над ней же располагалась божница – полка с иконами. Угол, который выступал на передний план, был также заполнен иконами, а также, помимо прочего там располагался и обеденный стол, в

некоторый же случаях могли находиться изображения духовного и нравственного характера, которые по своему смыслу олицетворяли церковный престол. В процессе проведения молитвенных ритуалов мужчины в доме располагались стоя в позиции справа, слева же от них находились женщины. Важно заметить, что в том случае, если в дом приходили гости, то мужчины занимали места исключительно на лавке настоящего хозяина жилища, женщина же в свою очередь устраивалась на лавку хозяйки.

В том случае, если хозяин дома приглашал гостей или гостя в передний угол своего жилища, то данный жест можно было интерпретировать как оказание большого уважения к пришедшему человеку [1, с. 37]. В обычное время место под божественными образами, иконами отводилось только мужчине, то есть главе семьи, однако в период торжественный, свадебных мероприятий данное место занимали молодожёны.

Необходимо отметить и серьёзное значение обеденного стола, который по иерархии важности идёт после переднего угла. Одним из атрибутов посуды, находящейся на столе, была солонища, отличительная особенность которой заключалась в её форме – в виде птицы, которая символизировала дарование блага жизни в дом. Также между стенок в избе нередко устанавливали поставец – атрибут внутренней мебели, который представляет собой собранный из досок шкаф, наполненный столовой посудой.

Важной особенностью поведения людей в своем жилище является достаточно серьёзная регламентация, которая в основном зависит от таких аспектов, как принадлежность семьи к тому или иному народу, религия и определенные торжественные события. В связи с этим вполне справедливо будет выделить некоторый спектр применения правил для поведения жильцов.

В первую очередь стоит затронуть возрастной критерий, в соответствии с которым происходит распределение мест за столом. Наиболее уважаемым членом семьи являлся старший мужчина – дедушка, он занимал наиболее влиятельное место за обеденным столом. Также немалое значение отводилось так называемым «большаку» и «большухи».

Важно отметить, что в той ситуации, когда в семье находится две взрослые женщины, устанавливался достаточно серьёзный и четкий порядок распределения обязанностей по хозяйству и домашнему быту. Каждая из женщин была ответственна за конкретную часть кутного (кухонного) угла. Допустим роли в таком случае могли распределяться как руководитель и подворье. Серьёзное внимание уделялось и тому, чтобы младшие, а именно дети «знали своё место». К примеру, в том

случае, если в дом приходили гости, дети, в свою очередь, обязаны были либо вовсе покинуть помещение жилища, либо же, как минимум, удалиться на полти. Под строгим запретом находилось присутствие детей за столом в том случае, если старшие члены семьи потчевали гостей.

Далее идёт следующий критерий – гендерная сегрегация. Деление в жилище происходило посредством визуального проведения диагонального вектора по периметру, вследствие чего образовывалось два противоположных угла, где мужской угол обозначался как «передний», а женский «середеа» или «куть» [4, с. 108]. Стоит сказать, что присутствие мужской половины на территории женского угла зачастую не приветствовался, а уж тем более гостям был запрещён. Однако и в этом случае есть исключение. Во время проведения торжественного мероприятия в виде свадьбы невеста получала право нахождения в мужском углу, хоть и было ей условно предписано тихое и неприметное поведение.

Также одним из поведенческих критериев является событийный. Допустим, в процессе родов, похорон или же женитьбы круг лиц, которые могут находиться в жилище ограничивался, в некоторых случаях на время проводимых событий могли устанавливаться временные правила четкого поведения.

Помимо названных выше критериев, определенным значением обладает и близость с религиозно символическими предметами и местами в избе. К числу таких вещей и мест относятся такие, как: божница и предметы на ней печь и печной инвентарь, огороженные занавесками места, голбец и чердак, стол и порог, матица и печной столб. Важно было учитывать даже направление половиц: «Первую ночь в новом доме надо поперёк досок пола ложиться, а если вдоль ляжешь – умрёт кто-нибудь, хозяин ли, старшая ли голова в доме».

Печь в пространстве избы занимает центральное место как в бытовом, так и в планировочном отношении. Печь была символом родительского дома и важной частью сакрального пространства. Покидая из избы, необходимо было «попрощаться» с печкой, ей нужно было нажать на затвор. До сих пор существует множество мнений и дискуссий касательно вопроса основной функции печи – приготовление пищи, домашний очаг или же сакральное значение в виде моста между миром живым и потусторонними силами. [1, с. 316].

Печь в русской народной культуре, как уже было отмечено ранее, обладает весьма важным значением. Русская печь олицетворяет некий пространственный переход между несколькими мирами, а именно мирами предков, духов и иных культовых субъектов. То есть, можно сказать, что печь выступает в большей степени как магическое межпростран-

ственное образование, так как множество религиозных обрядов и культов связаны именно с ней, иными словами, печь выступает как некий мост общения с потусторонним миром.

Несмотря на высокую значимость печи в обрядовом оформлении жилого помещения, всё-таки в центре символического пространства дома находятся стол и матица, что обусловлено очень высокой семантической характеристикой этих предметов, так как каждый из указанных в тех или иных случаях олицетворяется как сакральный, можно сказать магический центр жилого помещения избы. Обеденный стол в данном случае осмысливается как церковного престола, матица, в свою очередь, в связи со своей практической функцией подпирания кровли жилища выступает как опора небесного верха. Что один, что другой из названных предметов также олицетворяют движение, представляют концепцию пути.

Стол был центром жизни семьи – за ним встречалась семья по вечерам, происходили переговоры, сватовство. У стола молились по утрам и перед отходом ко сну – всей семьей. У стола также рождалась семья – во время свадебного пира, и прощались навсегда с родными – при отпевании. Стол нормировал многие правила поведения, запрещалось класть на него некоторые предметы. За столом и у стола нельзя было громко разговаривать, кричать, смеяться, шуметь, кто нарушал эти правила, мог схлопотать ложкой по лбу.

Проведя анализ наиболее значимых детерминант и вещественных составляющих обрядного планирования жилища народа руси, вполне справедливо можно сказать, что дом выступает в качестве центра как духовной, так и религиозной жизни всех членов семьи, а также пространством реализации их функций. И, что более значимо – весьма строгая религиозно-символическая система, которая выступает как вещественная, визуальная манера поведения и внутреннего быта семей в общине, а также материальным носителем большого количества культурных норм и ценностей.

Список литературы:

1. Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. Пер. с нем. К.Д. Цивинной. Примеч. Т.А. Бернштам, Т.В. Станюкович и К.В. Чистова. Послесл. К.В. Чистова. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991.
2. Цивьян Т.В. Модель мира и ее лингвистические основы. – УРСС, 2005.
3. Шипилов А.В. Русская бытовая культура: пища, одежда, жилище: монография А.В. Шипилов. – Воронеж, 2007.
4. Элиаде М. Священное и мирское. Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Грабовского. – МГУ, 1994.

РАЗДЕЛ 3.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

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

ТЕМА ЛЮБВИ В ПОЭЗИИ ДЖАЛАЛИДДИНА РУМИ И ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО

Салах Абдуль- Хуссейн Сальман

ассистент,

Кафедра русского языка,

Багдадский университет,

Ирак, г. Багдад

THE THEME OF LOVE IN THE POETRY OF JALALIDDIN RUMI AND VLADIMIR MAYAKOVSKY

Salah Abdul-Hussein Salman

Assistant,

Department of the Russian Language,

Baghdad University,

Iraq, Baghdad

Аннотация. В настоящей статье анализируется смысл, интерпретация и сравнения, который делали в своем творчестве, описывая любовь, Джалалиддин Руми и Владимир Маяковский. Кроме того, представлено краткое описание жизненного пути поэтов. Предпринимается попытка исследования выразительных средств, которые использовали поэты при описании и выражении любви. В статье приводятся цитаты авторов для более точного и углубленного понимания сути и места любви в их творчестве.

Abstract. This article analyzes the meaning, interpretation and comparisons that Jalaliddin Rumi and Vladimir Mayakovsky made in their work describing love. In addition, a brief description of the poets' life path is presented. An attempt is made to study the expressive means that poets used when describing and expressing love. The article quotes the authors for a more accurate and in-depth understanding of the essence and place of love in their work.

Ключевые слова: Владимир Маяковский; Джалалиддин Руми; любовь; поэзия; жизнь; смысл; бытие; женщина; лирика; арабские поэты; поэты Серебряного века.

Keywords: Vladimir Mayakovsky; Jalaliddin Rumi; love; poetry; life; meaning, being; woman; lyrics; Arab poets; poets of the Silver Age.

Одной из основополагающих тем в мировой культуре и искусстве является тема любви. Данная тема является настолько всеобъемлющей, и вместе с тем субъективной (поскольку зачастую каждый поэт писал о своей собственной, больше ни кем не пережитой любви) категорией, что практически каждый поэт тем или иным образом касался ее в своем творчестве. Любовь представляет собой нежное чувство, и любой человек испытывал ее либо рано или поздно испытает.

Любовь является одним из самых сильных чувств, которое может испытать человек вообще в своей жизни. В случае любви человек сильно привязывается к другому человеку, постоянно думает о нем, волнуется, когда оказывается рядом с ним. Это и симпатия, и чувства, и уважение, и преданность. К любви можно отнести как сильные, позитивные и эмоциональные чувства, так и классическое удовольствие от пребывания вместе с любимым человеком. Естественно, любовь матери имеет сильные отличия от любви супруга.

Любовь – чувство, свойственное человеку, глубокая привязанность и устремленность к другому человеку или объекту, чувство глубокой симпатии.

О любви писали во все времена. Любовные переживания находят выражения в словах, а радости и муки любви взывают к поэзии. Еще в древнегреческой поэзии тема любви стала принимать важнейшее значение, в частности, поэзия Алкея, Диоскурама и пр. Таким образом, конкретно в поэзии о любви стали писать еще в III-II тысячелетии до н.э.

Арабские поэты крайне ярким образом раскрывали тему любви в своем творчестве, используя обилие метафор и эпитетов – это Омар ибн Аби Рабиа (VII – VIII вв.), Кайс ибн аль-Мулаввах (VII – VIII вв.),

Имру аль-Кайс (497 – 544 гг.), Джалаладдин Руми (1207 – 1273 гг.) и пр. [3, с. 16].

Что касается русских поэтов, писавших на тему любви, то охватить всех авторов в данной статье не представляется возможным: Маяковский, Пушкин, Лермонтов, Блок, Есенин, Тютчев, Фет, Баратынский – это лишь малая часть всех, кто писал о любви.

Джалалиддин Руми родился 30.09.1207 г. в г. Балхе (сейчас это Афганистан). Годы жизни поэта пришлись на важнейшие исторические события, основным из которых можно с уверенностью назвать нашествие Чингиз Хана на Среднюю Азию и Иран. Монгольское нашествие подмяло под себя многие города, включая Самарканд, Ургенч, Бухару и пр. Отец Руми незадолго до монгольского вторжения уехал в Мекку вместе с семьей. Стоит отметить, что на дальнейшее творчество Руми оказало влияние встреча с поэтом Суфи Санои. Это было как раз по пути из Балхи в Мекку, в Нишопуре. После теплой беседы Санои подарил Руми собственную книгу «Асрорноме», сформировавшую дальнейший стиль и мысль Джалалиддина [4, с. 14].

После паломничества семья Руми стала постоянно жить в Лорендо. Тут Руми обзавелся своей семьей, у него родились два сына. Однако, Лорендо не стал последним пунктом жизни семьи Руми – спустя два года все жили уже в г. Конья (территория Турции на данный момент). Тогда же отец Джалалиддина был приглашен ко двору, получил сан шейха крупного духовного наставника. После смерти отца Руми этот чин перешел к нему самому. Необходимо отметить, что уже в то время Джалалиддин Руми хорошо владел суфийской техникой духовного совершенствования и знал эзотерику.

После того, как умер духовный наставник Руми, Термизи, Джалалиддин занял его должность. Он в это время продолжает заниматься духовными практиками. Учителем его был тогда философ, историк и поэт Камалиддин Ахмад (Ибнул-адим). Спустя несколько месяцев Руми создает отдельную секту, противостоящую ритуальным церемониям и религиозно-этическим правилам [4, с. 21]. Таким образом, Руми считал, что любовь, помимо классического чувства любви к женщине, означает еще и желание самосовершенствоваться, достигать гармонии с мистической реальностью:

Что за польза в промедленье, если с миром ты одно!

Путь у нас с тобой совместный – так идем же в погребок!

Пей вино из кубка страсти к похищающей сердца,

Вера и безверье – басни, болтовня – какой в них прок! [3, с. 30].

Кроме того, любовь для Руми в дружбе и взаимном познании. Тот же Тебризи навеки занял особо место в сердце Руми. Джалалиддин посвятил множество стихотворений Тебризи, в частности «Диван»:

Я спросил: «Ты откуда?» Вопрос удивил его мой.

Он ответил с улыбкой: «Мой край – Туркестан с Ферганой

Я был создан из глины с водой вместе с сердцем, душой;

Моя родина – Жемчуг старинный и берег морской» [3, с. 34].

Вообще любовь по сути занимает центральное место в поэзии Руми – встречаются и стихи о любимой, и размышления о любви как о высоком чувстве, и об одинокой любви. Кроме того, зачастую Руми соединяет любовь со смертью:

«О те, кто из клетки уже улетел! Покажитесь, явите ваш лик!

О те, чья ладья потонула в волнах! Из воды появись, как рыба на миг.

Иль, быть может, подобно жемчужине, в ступе дней размолло вас в пыль?

Все равно, то не пыль, а сурьма: ею время наводит красу на глаза.

О все, кто рожден! Когда смерть постучит в вашу дверь, не пугайтесь!

Смерть – второе рождение для тех, кто влюблен. Так рождайтесь, рождайтесь!» [4, с. 99].

К сожалению, в начале декабря 1273 г. Руми попал под ливень, возвращаясь домой, а на следующее утро его тело объял жар. 17 декабря 1273 г. Руми умер от лихотки в г. Конья (Турция). Проводить его в последний путь пришли тысячные толпы разных национальностей.

По Руми любовь целиком определяет мир суфия, включая его психологические состояния. Для того, чтобы понять любовь, ее нужно, прежде всего испытать. Джалалиддин нередко отмечает, что любовь невозможна, можно спорить о любви на протяжении многих столетий, и так и не исчерпать эту тему до конца. Словами любовь не описать [3, с. 40].

И все же, Руми был уверен, что любовь создана для того, чтобы ее реализовывали, а не просто рассуждали о ней. Также поэт часто использует различные сравнения – любовь – это жажда, святая вода, река и пр. У Руми лишь Бог достоин любви. Женщина же у Руми олицетворяет в первую очередь красоту, милосердие, доброту [4, с. 101].

Кроме того, встреча с внутренней экзальтированностью мира возможна у Руми только в состоянии любви. Следовательно, любовь у Руми, точнее, состояние любви, позволяет расширить границы своего «Я», найти путь для самосовершенствования.

Таким образом, любовь у Руми носит всеобъемлющий характер, поскольку Джалалиддин всю природу, космос, сущее и необъятное

относит к божественному началу. Лишь в состоянии любви к Богу можно самосовершенствоваться, достигать максимума своего духовного развития. Причем Бог у всех один, у Руми он – прежде всего, объект просветления, познания, развития.

Владимир Маяковский родился в конце XIX в. – 07.07.1893 г. в с. Багдады, Кутаисской губернии Грузии. В 1908 г. Маяковский вступил в партию большевиков. В конце марта того же года он нарвался на засаду – как следствие, арест. Аресты чередовались в жизни начинающего поэта постоянно, что так или иначе наложило определенный отпечаток на Маяковского как футуриста. В училище у Маяковского лучшим другом был Давид Бурлюк, которому так понравились первые стихи Владимира, что это мотивировало Маяковского на продолжение своего творчества. Можно сказать, что Бурлюк пробудил в Маяковском поэта [6, с. 18].

В январе 1917 г. Маяковский переезжает из Москвы в Санкт-Петербург. До 1930 г. он активно пишет, печатается, преимущественно выходят именно стихи в жанре футуризма и социального реализма («Подлиза», «Служанка», «Сплетник» и пр.).

14 апреля 1930 г. Маяковский покончил жизнь самоубийством выстрелом из револьвера, оставив после себя письмо, адресованное «Всем» [6, с. 88].

Что касается любовной темы в поэзии Маяковского, необходимо отметить, что в его жизни было множество различных любовных увлечений, как серьезных, так и быстротечных. Однако, главной героиней его любовных стихотворений была Лиля Брик – единственная по-настоящему сильная и светлая любовь Маяковского. Многие женщины не понимали масштаб, величину Маяковского, которую именно Лиля Брик так слишком ценила, что вызывало у поэта сильное чувство.

Определенным показателем всей сущности все же непростых отношений Маяковского и Брик можно назвать стихотворение «Личка!» (1934 г.). На первый взгляд, сюжет стихотворения не кажется каким-то слишком оригинальным. Герой сильно влюблен, однако, его возлюбленная относится к нему не с таким пиететом, и, вероятно, может оставить его в любой момент:

...Кроме моря любви твоей,
мне нету моря,
а у этой любви твоей и плачем не вымолишь отдых.
Захочет покоя, уставший слон –
царственный ляжет в опожаренном песке.
Кроме любви твоей,
мне нету солнца,

а я и не знаю, где ты и с кем [5, с. 15].

В 1915 г. Маяковский написал еще два стихотворения на тему любви – поэмы «Облако в штанах» и «Флейта-позвоночник» (как бы продолжение «Облака...»). Связь этих поэм имеет место даже в тексте «Флейты...»:

Вот я богохулил.
Орал, что бога нет,
а бог такую из пекловых глубин,
что перед ней гора заволнуется и дрогнет,
вывел и велел:
люби!

Естественно, отличительной чертой Маяковского являются острые и оригинальные авторские метафоры:

Я душу над пропастью натянул канатом, жонглируя словами,
закачался над ней.

Или:

Я сегодня буду играть на флейте,
На собственном позвоночнике [1, с. 33].

Как видно из стихотворения, Маяковский определяет в качестве любви не обязательно романтическое начало, присущее многим поэтам. Зачастую он используется, казалось бы, несочетаемые с понятием любви, понятия – «позвоночник», «штаны».

Маяковский писал про любовь, отталкиваясь от событий в своей реальной жизни. В том же «Облаке в штанах» прототипом Марии является уже упомянутая Лиля Брик. Здесь молодой и талантливый поэт томится в своих переживаниях, любя Марию.

Здесь нет явного конкурента, кто может украсть Марию, кого она любит. Однако, это более грозный противник – деньги и хорошая жизнь.

Таким образом, главные стихи Маяковского о любви – «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Человек», «Люблю», «Про это». В раннем творчестве поэта заявленная тема пресыщена романтикой, а после революции уже получает яркий оттенок социализма. Кроме того, в отличие от того же Джамалиддина Руми, у Маяковского духовная и телесная стороны любви не разделяются. Тем более, у Руми любовь возможна только к Богу, а у Маяковского по сути лишь к женщине. Если у Руми главным является Бог, то у Маяковского – любовь. Любовь – это жизни. Лишь любя, можно писать стихи, творить, жить и пр. Если любви нет, то и все остальное умирает, остается одна зола.

Объединяющим признаком творчества Руми и Маяковского является то, что оба поэта писали о любви, заимствуя события исключительно из своей реальной жизни. Если в тексте поэтов и встречаются

выразительные средства, то это лишь для того, чтобы усилить реалистичность сюжета. Маяковский же, даже в контексте социально-ориентированного творчества писал о любви, используя яркие сравнения и переносные значения.

Список литературы:

1. Карабчиевский Ю.Н. Воскресение Маяковского / Ю.Н. Карабчиевский. – М.: Советский писатель, 2017. – 220 с.
2. Михайлов А.П. Маяковский. ЖЗЛ / А.П. Михайлов. – М.: Молодая гвардия, 2018. – 301 с.
3. Одилов Н.Ф. Мировоззрение Джалалидина Руми / Н.Ф. Одилов. – Душанбе: «Ирфон», 1974. – 114 с.
4. Османов Н.Н. Джалалидин Руми / Н.Н. Османов. – М.: Союз, 1986. – 122 с.
5. Перцов В.В. Маяковский. Жизнь и творчество / В.В. Перцов. – М.: Классик, 2016. – 205 с.
6. Сербин П.К. Изучение творчества Владимира Маяковского / П.К. Сербин. – М.: Молодая гвардия, 2018. – 340 с.

3.2. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

РЭП КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Сурова Татьяна Алексеевна

*студент,
Кемеровский государственный институт
культуры – КемГИК,
РФ, г. Кемерово*

RAP AS A PHENOMENON OF MODERN CULTURE

Tatiana Surova

*Student,
Kemerovo State Institute of Culture – KемGIK,
Russia, Kemerovo*

Аннотация. Статья посвящена проблеме рассмотрения феномена современной массовой культуры – рэп-культуре. В России культура рэпа стала духом конкуренции и мастерством творческого самовыражения. Мотивы социального протеста, критики общества потребления, противопоставления искусства и торговли достаточно прозрачно выделяются в текстах современных рэп-исполнителей, носителей русского языка и менталитета.

Abstract. The article is devoted to the problem of considering the phenomenon of modern mass culture – rap culture. In Russia, rap culture has become the spirit of competition and the mastery of creative self-expression. The motives of social protest, criticism of consumer society, the opposition of art and trade are quite transparently highlighted in the texts of modern rap artists, native speakers of the Russian language and mentality.

Ключевые слова: рэп-культура; массовая культура; социальный протест; рефлексия.

Keywords: rap culture; mass culture; social protest; reflection.

На сегодняшний день музыкальное творчество является не только составляющей частью искусства, но и одним из важнейших социальных явлений: оно выражает протесты и мечты, счастье и горе, успехи и неудачи как общества в целом, так и каждого человека в частности.

Музыка уже давно перешла рамки академических кругов и религиозных действий. Сейчас, как и во времена далекой древности на момент своего зарождения, музыка выступает в качестве всеобщего достояния людей. «В настоящий момент в России и в мире самым популярным музыкальным направлением является рэп. В России рэп пришел на смену рок-музыке» [5]. И если ранее рэп считали лишь искусством маргиналов и относились к нему не всерьез, то сегодня будет весьма нерационально недооценивать столь высокую социальную значимость данного направления искусства.

С каждым годом рэп-культура набирает все больше популярности.

Во-первых, это связано с тем, что рэп является той площадкой, где приветствуются свобода слова и свобода мысли. Данное направление не подразумевает никаких правил и рамок, приветствует креативность и нововведения и дает возможность выделиться среди других своими индивидуальными приемами. «Рэп – не только речитатив, а ещё целый ряд других особенностей: от специфического имиджа исполнителя до особенностей поэтики, которые ещё предстоит описать, систематизировать и осмыслить» [2]. Так рэперы искусно используют поэтическую игру слов, создают необычные рифмы, которые в свою очередь на сегодняшний день существуют уже в качестве фразеологизмов, вплетают культурные аспекты и отсылки к реальной жизни.

Во-вторых, рэп, как правило, охватывает большой спектр проблем и, зачастую, острозначимых (социальные, духовные, любовные и многие другие). Всё это взято из обыденной жизни, чем вызывает еще больший интерес слушателей. Благодаря этому каждый находит в строках что-то свое, что вызывает в нем чувство приобщенности к другим людям, приходит понимание того, что ты не один. «Мало выйти на сцену и выступить, надо еще донести что-то как можно более успешно и не побояться сделать это красиво» [6]. Рэперы в своих текстах дают возможность кому-то найти ответы на интересующие его вопросы, кого-то в какой-то степени, возможно, даже излечить.

Эмпирическую базу исследования составили:

- социальные сети ВКонтакте, Телеграм;
- видеохостинг RuTube;
- стриминговые музыкальные сервисы Яндекс Музыка, VK Музыка, SoundCloud;
- интернет-ресурсы: Genius.com, Vsrp.ru, The-flow.ru;
- тексты рэп-композиций, интервью, видеоклипы.

Массовая музыкальная культура конца XX начала XXI веков представляет собой прогрессирующую и динамичную систему. Это связано с синтезом различных стилей музыки, с развитием информа-

ционных технологий, которые сохраняют и передают музыкальные произведения, и с коллаборацией современных технических средств и творческих способностей, благодаря которым создаются электронные музыкальные инструменты и искусственные системы звука.

Причинами этому послужили научно-технический прогресс и новые способы коммуникации, до появления которых невозможно было создать, извлечь или распространить музыку. С появлением кинематографа, телевидения, звукозаписи и радиовещания в корне изменило музыкальную культуру, начиная от технологии ее создания и заканчивая распространением среди слушателей и охватом целевой аудитории. Благодаря средствам массовой информации музыкальное искусство просочилось во все уголки мира и сферы деятельности людей.

«В современном пространстве массовой культуры рэп в последнее время занял весьма существенное место: с одной стороны, мейнстримного направления массовой культуры, с другой стороны, главной контркультурной зоны современного искусства» [4]. Одними из ярких черт российского рэпа являются глобальные события информационного поля и местные культурные истоки. Его развитие базируется на преломлении и изменении подлинных аудиальных, визуальных, вербальных составляющих рэпа, что способствовало становлению многообразия данной культуры, дифференцировав определенные типологические черты.

Рэп в современном мире является одним из актуальных течений искусства. Он выступает за правду, основывающейся на тождестве автора и образа лирического героя. Здесь правда не всегда кроется в реалистичных описаниях жизненных событий, она является самой рефлексией исполнителя, выступая основополагающим явлением. «В рэпе во главу угла в большей степени ставится рефлексия, выступая ведущим событием, что, впрочем, может делаться и через экспликацию событий «личной жизни», через преподнесение их системы; именно это в итоге оборачивается рефлексией субъекта, обнажением внутреннего мира автора» [3].

Во всех строках прослеживается повествование от первого лица: что происходило ранее, что происходит сейчас. Рэпер таким образом рефлексировывает, причем больше эмоционально, чем рационально, чем и подтверждает правдивость своих текстов. Благодаря этому явлению объект рэпа (слушатель) может разглядеть свою проекцию мироощущения в исполнителе, узнать и познать себя. Именно этот критерий является определяющим в популяризации рэпа: чем ближе текст к реальной жизни объекта, тем лучше.

Культура рэпа ближе всего приходится молодежи, т.к. зачастую именно молодые люди находятся в поиске себя, своего дела. Кто-то находит в рэпе отдушину, кого-то цепляют строки, словно написанные про него, кто-то проживает свои невысказанные эмоции.

Рэп, как поэзия, сегодня является самым развивающимся явлением современной литературы. В то же время эта поэзия является естественным продолжением литературного наследия прошлой эпохи.

Рэп, как новый феномен, оказался не только одним из способов выражения окружающей действительности и творческой площадкой, но и задал новую атрибутику. Он предстал каналом передачи культурных посланий, культурных форм, где символы возникают не из господствующей культуры, а из других всевозможных источников.

Современная музыкальная культура содержит в себе большое разнообразие стилей, жанров и направлений, которые отвечают разным запросам, потребностям, вкусам и настроениям аудитории. «Вся национальная песенная, фольклорная и поэтическая культура оказывает влияние на рэп, наделая рэп-тексты национально-специфичными смыслами и значениями, расширяя их тематическое своеобразие, адаптируя тексты под «своего» слушателя» [1]. Особый спрос придает визуализация. Именно она является реальным отражением действительности, которая полна динамичных изменений.

Список литературы:

1. Грудева Е.В., Дивеева А.А. Лингвистические и экстралингвистические аспекты изучения современных русскоязычных рэп-текстов. Научный диалог. – 2021. №9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvisticheskie-i-ekstralingvisticheskie-aspekty-izucheniya-sovremennyh-russkoyazychnyh-rep-tekstov> (дата обращения: 14.11.2022).
2. Доманский Ю.В. Русский рэп: начало (субъект и автор в первых русских рок-рэпах о рэпе). Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2020. №S20. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-rep-nachalo-subekt-i-avtor-v-pervyh-russkih-rok-repah-o-repe> (дата обращения: 10.10.2022).
3. Доманский Ю.В. Субъект в художественных мирах актуальных направлений аудиальной словесности: стендап и рэп. Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2018. №2-2 (35). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/subekt-v-hudozhestvennyh-mirah-aktualnyh-napravleniy-audialnoy-slovesnosti-stendap-i-rep> (дата обращения: 29.09.2022).
4. Карпов Д.Л. Русский рэп и литературная традиция (versus/версия). Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2020. №S20. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-rep-i-literaturnaya-traditsiya-versus-versiya> (дата обращения: 14.11.2022).

5. Клочков М.В. К вопросу популярности рэпа в современной Российской культуре с позиций психоанализа. Общество: философия, история, культура. – 2020. №4 (72). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-populyarnosti-repa-v-sovremennoy-rossiyskoy-kulture-s-pozitsiy-psihoanaliza> (дата обращения: 28.09.2022).
6. Солертовская Н.К. Коллективные формы приобщения к музыке как средство самореализации учащихся. Кронос. – 2021. №6 (56). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kollektivnye-formy-priobscheniya-k-muzyke-kak-sredstvo-samorealizatsii-uchaschihsya> (дата обращения: 05.10.2022).

РАЗДЕЛ 4.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

4.1. РУССКИЙ ЯЗЫК

МОРФОНОЛОГИЯ ОТСУБСТАНТИВНОГО СЛОВООБРАЗОВАНИЯ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Зайнутдинова Махлиё Бобомуродовна

*базовый докторант,
Национальный университет Узбекистана,
Узбекистан, г. Ташкент*

MORPHONOLOGY FROM SUBSTANTIVE WORD FORMATION

Makhliyo Zainutdinova

*Basic doctoral student,
National University of Uzbekistan,
Uzbekistan, Tashkent*

Аннотация. В данной статье посредством морфонологического анализа и элементов статистического метода (количественные подсчеты) выявлена специфика морфонологических явлений в структуре субстантивных словообразовательных гнезд. Автор определяет морфонологический потенциал русского существительного в деривационной системе.

Abstract. In this article, by means of morphonological analysis and elements of the statistical method (quantitative calculations), the specificity of morphonological phenomena in the structure of substantive derivational nests is revealed. The author determines the morphonological potential of the Russian noun in the derivational system.

Ключевые слова: морфонологические явления; словообразовательные гнездо; отсубстантивное словообразование; типы основ.

Keywords: morphonological phenomena; word-formation nest; substantive word formation; types of stems.

Морфонология как специфическая научная дисциплина выделилась из состава фонологии в конце 19 – начале 20 века, начиная с работ И.А.Бодуэна де Куртенэ, впервые разграничившего неофонетические и палеофонетические альтернативы. Среди традиционных морфонологических явлений выделяются следующие: усечение производящей основы, интерфиксация, интерференция (наложение) морфов и чередование фонем. Морфонологические характеристики служат важнейшим показателем такой грамматической единицы, как основа русского слова. В зависимости от участия морфонологических явлений словообразовательная основа может модифицироваться в виде нескольких морфонологических типов: линейные, нелинейные, комплексные, нулевые. Нулевые словообразовательные основы совпадают с основами формообразования как омонимы.

Важнейшей характеристикой словообразовательного гнезда является частеречная принадлежность его вершины. От этого зависит состав производных и структура самого гнезда. В качестве вершины словообразовательного гнезда могут выступать слова большинства частей речи (имена существительные, имена прилагательные, местоимения, числительные, глаголы, наречия, междометия, звукоподражания, отдельные служебные слова) [1, с.44].

Характеристика морфонологии имени существительного в словообразовательной системе русского языка представлена с учетом морфонологических видов отсубстантивных словообразовательных основ на разных ступенях гнезда.

Словообразовательное гнездо (СГ) *Молоко*

Первая ступень словообразования.

I. Линейные СО.

- а) с усечением основы. Не представлены.
- б) с наращением основы. Не представлены.

II. Нелинейные СО.

- а) альтернативные: *молок(о)/молоч-к-(о)* – чередование к\ч; *молок(о)/молоч-щик-(о)* – чередование к\ч;
- б) акцентные. Не представлены

III. Комплексные СО: *молок(ó)/молóч-ник*(в 2х значениях) – чередование к\ч + перемещение ударения; *молок(ó)/молóч-ниц-(а)* – чередование к\ч + перемещение ударения; *молок(ó)/молóч-н(ый)* – чередование к\ч + перемещение ударения; *молок(ó)/без-молóч-н(ый)* – чередование к\ч + перемещение ударения; *молок(ó)/жидк-о-молóч-н-*

(ый) – чередование к\ч + перемещение ударения; *молок(ó)/ жир-о-молóч-н(ый)* – чередование к\ч + перемещение ударения; *молок(ó)/ жирн-о-молóч-н(ый)* – чередование к\ч + перемещение ударения; *молок(ó)/кисл-о-молóч-н(ый)* – чередование к\ч + перемещение ударения; *молок(ó)/мяс-о-молóч-н(ый)* – чередование к\ч + перемещение ударения; *молок(ó)/обильн-о-молóч-н(ый)* – чередование к\ч + перемещение ударения; *молок(ó)/овоц-е-молóч-н(ый)* – чередование к\ч + перемещение ударения; *молок(ó)/цельн-о-молóч-н(ый)* – чередование к\ч + перемещение ударения.

IV. Нулевые СО (основы с нулевыми морфонологическими преобразованиями): *молок(ó)/молок-о-вóз*; *молок(ó)/молок-о-гóн-н(ый)*; *молок(ó)/молок-о-завóд*; *молок(ó)/молок-о-заготови'-тельн-ый*; *молок(ó)/молок-о-ме'р*; *молок(ó)/молок-о-охлади'-тельн(ый)*; *молок(ó)/молок-о-очисти'тель*; *молок(ó)/молок-о-очисти'-тельн(ый)*; *молок(ó)/молок-о-перераба'тывающий*; *молок(ó)/молок-о-приём-н(ый)*; *молок(ó)/молок-о-сóс*.

Вторая ступень словообразования.

I. Линейные СО.

- а) с усечением основы: *молóчник / молóч-ниц-(а)* – усечение -ник
- б) с наращением основы. Не представлены.

II. Нелинейные СО.

- а) альтернативные. Не представлены.
- б) акцентные. Не представлены.

III. Комплексные СО. Не представлены.

IV. Нулевые СО. Не представлены.

Таблица 1.

МОЛОКО	Явления	I ступень	II ступень
Линейные	усечение	-	1
	наращение	-	-
Нелинейные	альтернативные	1	-
	акцентные	-	-
Комплексные	несколько явлений сразу	12	-
Нулевые	-	11	-

Словообразовательное гнездо (СГ) **Сердце**

Первая ступень словообразования.

I. Линейные СО.

- а) с усечением основы. *се'рдце/о-сёрд-ц-(е)* – усечение –ц; *сёрд-це/пред-сёрд-ц-(е)* – усечение –ц; *сёрдце/жесток-о-сёрд(-н-ый)* – усечение –ц; *жесток-о-сёрд(-ø-ый)* – усечение –ц; *сёрдце/мил-о-сёрд(-н-ый)* –

усечение –ц; *сёрдце/ мил-о-серд-ø-ый* – усечение –ц; *сёрдце/мягк-о-серд(-ø-ый)* – усечение –ц; *сёрдце/твёрд-о-серд(-Ø-ый)* – усечение –ц; *трубк-о-серд-иц-е* – усечение –ц; *сёрдце/сух-о-серд-н-ый* – усечение –ц; *сёрдце/чист-о-сёрд-ø-ый* – усечение –ц.

б) с наращением основы. Не представлены.

II. Нелинейные СО.

а) альтернативные. Не представлены.

б) акцентные: *сёрдце/сердц-еви'н(-а)* – перемещение ударения; *сёрдце/сердц-ев-(о'й)* – перемещение ударения; *сёрдце/сердц-е-бие'ние-* перемещение ударения; *сёрдце/сердц-е-ве'д(ени-е)* – перемещение ударения; *сёрдце/сердц-е-ви'д-ец* – перемещение ударения; *сёрдце/сердц-е-ви'д(-н-ый)* – перемещение ударения; *сёрдце/сердц-е-ёд-* перемещение ударения; *сёрдце/сердц-е-крепи'тельн-ый-* перемещение ударения; *сёрдце/сердц-е-ли'ст-н-ый* – перемещение ударения; *сёрдце/сердц-е-обра'зный* – перемещение ударения; *сёрдце/сердц-е-ципа'тельн-ый-* перемещение ударения.

III. Комплексные СО: *сёрдце/серде'ч-к(о)* – чередование ц\ч + беглая гласная + перемещение ударения; *сёрдце/серде'ч-ушк-о-* чередование ц\ч + беглая гласная + перемещение ударения; *сёрдце/серде'ч-ишк-о-* чередование ц\ч + беглая гласная + перемещение ударения; *сёрдце/сердч-и'шк-о-* чередование ц\ч + перемещение ударения; *сёрдце/сердэч(-ник)* – чередование ц\ч + беглая гласная + перемещение ударения; *сёрдце/серд-я'г-а* – усечение –ц + перемещение ударения; *сёрдце/серде'ч-н(ый)* – чередование ц\ч + беглая гласная + перемещение ударения; *сёрдце/сердэш-н(ый)* – чередование ц\ш + беглая гласная + перемещение ударения; *сёрдце/бес-серде'ч-н(ый)* – чередование ц\ч + беглая гласная + перемещение ударения; *сёрдце/около-серде'ч-н-ый-* чередование ц\ч + беглая гласная + перемещение ударения; *сёрдце/под-серде'ч-н(ый)* – чередование ц\ч + беглая гласная + перемещение ударения; *сёрдце/под-серде'ч-ник-* чередование ц\ч + беглая гласная + перемещение ударения; *сёрдце/серд-о-бóль-н(ый)* – усечение –ц + перемещение ударения; *сёрдце/серд-о-лю'б(-ив-ый)* – усечение –ц + перемещение ударения; *сёрдце/мягк-о-серде'ч-н(ый)* – чередование ц\ч + беглая гласная + перемещение ударения; *сёрдце/прост-о-серде'ч-н(ый)* – чередование ц\ч + беглая гласная + перемещение ударения; *сёрдце/чист-о-серде'ч-н(ый)* – чередование ц\ч + беглая гласная + перемещение ударения.

IV. Нулевые СО. Не представлены.

Вторая ступень словообразования.

I. Линейные СО.

а) с усечением основы. Не представлены.

б) с наращением основы. Не представлены.

II. Нелинейные СО.

а) альтернативные. Не представлены.

б) акцентные. Не представлены.

III. Комплексные СО. Не представлены.

IV. Нулевые СО: *серде'чк(о)/серде'чк-ин; сердцеви'н(а)/сердцеви'н-к-а; сердцеви'н(а)/сердцеви'н-н-ый; сердц-е-ве'д(ени-е)/сердцеве'д; сердц-е-ве'д(ени-е)/сердцеве'д-ец; сердц-е-е'д/сердцее'д-к-а; сердц-е-е'д/сердцее'д-ств-о.*

Третья ступень словообразования.

I. Линейные СО.

а) с усечением основы. Не представлены.

б) с наращением основы. Не представлены.

II. Нелинейные СО.

а) альтернативные. Не представлены.

б) акцентные. Не представлены.

III. Комплексные СО. Не представлены.

IV. Нулевые СО: *сердцеве'д/сердцеве'д-к-а.*

Таблица 2.

СЕРДЦЕ	Явления	I ступень	II ступень	III ступень
Линейные	усечение	11	-	-
	наращение	-	-	-
Нелинейные	альтернативные	-	-	-
	акцентные	11	-	-
Комплексные	несколько явлений сразу	17	-	-
Нулевые	-	-	7	1

Как видим, субстантивные гнезда демонстрируют морфонологические особенности производящих основ на разных ступенях словообразования. В данном анализе учтены исключительно основы имен существительных, причем непродуговой эта основа является только первой ступени, выступая как вершина гнезда. На второй и следующих ступенях гнезда словообразовательную функцию выполняют производные субстантивные основы. Показательно, что отсубстантивное словообразование, более активное на первой ступени, затухает уже к третьей. Словообразовательные субстантивные основы относятся ко всем типам, наблюдаются линейные, нелинейные, комплексные и нулевые, причем явное преимущество имеют основы комплексного морфонологического типа, совмещающие линейные и нелинейные морфонологические явления с изменением ударения. В субстантивных основах

наиболее типичны консонантные альтернации заднеязычных с шипящими, чередования по твердости /мягкости более редки. Ко второй ступени наибольшее количество приобретают основы нулевого морфонологического типа.

Список литературы:

1. Тихонов А.Н. Словообразовательный словарь русского языка: В 2-х т. – М.: Русский язык, 1985. Т.1.

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

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

№ 11 (65)
Декабрь 2022 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 12.12.22. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 2,5. Тираж 550 экз.

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

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



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru