



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№6(82)

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

МОСКВА, 2024



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 6 (82)
Июнь 2024 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2024

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, 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 LXXXII междунар. науч.-практ. конф. – № 6 (82). – М.: Изд. «МЦНО», 2024. – 98 с.

ISSN 2542-1271

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

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2024

Оглавление

Раздел 1. Искусствоведение	5
1.1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	5
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭСТЕТИКА РИСУНКА И ЕГО СОДЕРЖАНИЕ В ИСКУССТВЕ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ Алиев Рамиль Эльхан	5
ТРАНСФОРМАЦИЯ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТОРГОВЫХ ПРОСТРАНСТВ Бродягина Айгюн Гамлетовна	14
ЖИВОПИСЬ НА ПЕРЬЯХ: ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА УЛЬЯНЫ РОЩУПКИНОЙ Лебедева Надежда Анатольевна	19
ГРОТЕСКНЫЕ ОБРАЗЫ В ДРЕВНЕМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНА Музаффарли Диляра Арастун кызы	29
1.2. Музыкальное искусство	37
ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.С. БАХА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ Далишева Бану Дукеевна	37
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА Назаренко Лилия Андреевна	45
1.3. Театральное искусство	54
МУЗЫКА КАК ОДИН ИЗ АСПЕКТОВ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ДРАМАТУРГИИ Куляшова Мария Александровна Рамазанова Нелли Магомедовна	54

Раздел 2. Культурология	62
2.1. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов	62
ТРИ РАЗНОВРЕМЕННЫХ ФРАГМЕНТА ПАРКЕТНОГО ПОЛА ГРЕЧЕСКОЙ ГОСТИНОЙ СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА И ИХ АНАЛОГИ В ДРУГИХ ДВОРЦАХ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА Несветаило Татьяна Николаевна	62
2.2. Теория и история культуры	69
ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА «ИЗМЕРЯЯ МИР» 2012 ГОДА Сизова Олеся Алексеевна	69
Раздел 3. Литературоведение	75
3.1. Русская литература	75
АНАЛИЗ РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «СУПРУГА» В КОНТЕКСТЕ ОБУЧЕНИЯ ШКОЛЬНИКОВ Тетерина Кристина Николаевна	75
Раздел 4. Языкознание	84
4.1. Романские языки	84
ИГРА СЛОВ И ЕЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ Сухова Анна Викторовна Жанбуршинова Гульнар Кадыровна	84
4.2. Русский язык	92
ФРАЗЕОЛОГИЯ НАУЧНОГО СТИЛЯ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ Акрам Азиз Хамеед	92

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭСТЕТИКА РИСУНКА И ЕГО СОДЕРЖАНИЕ В ИСКУССТВЕ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

Алиев Рамиль Эльхан

*доктор философии
по искусствоведению, доц. заведующий
кафедрой «Рисунок»
Азербайджанской Государственной
Художественной Академии,
Азербайджан, г. Баку*

ARTISTIC AESTHETICS OF DRAWING AND ITS CONTENT IN THE ART OF BOOK GRAPHICS

Ramil Aliyev

*Doctor of philosophy
in art-criticism, associate professor
Head of the Department of Drawing at
Azerbaijan State Academy of Arts,
Azerbaijan, Baku*

Аннотация. В данной статье рассказывается о важной роли рисунка в изобразительном искусстве мира, а так же в книжном искусстве оформлении и иллюстрации. Взяв во внимание весь творческий процесс и его начало, а также книжное искусство и иллюстрация, вплотную связано с рисунком. Можно утверждать, что это направление может служить как демонстрация основы, стиля и мастерства

художника, так же являться символом уверенного и ярко узнаваемого творческого стиля. Начиная с древних наскальных рисунков до самого академического стиля, от реализма до меняющихся разнообразных стилей современности, рисунок как жанр также менялся и формировался, учитывая в себе все тенденции и основные жанры изобразительного искусства. Особенно это проявлялось в направлении книжного искусства и иллюстрации. Наиболее ярко это чувствовалось в творчестве таких великих мастеров как А. Матисс, Э. Дега, С. Дали, и других художников, о которых идет речь в данной теме.

Abstract. This article talks about the important role of drawing in the fine arts of the world, as well as in the art of book design and illustration. Taking into account the entire creative process and its beginning, as well as book art and illustration, it is closely related to drawing. It can be argued that this direction can serve as a demonstration of the basis, style and skill of the artist, and also be a symbol of a confident and clearly recognizable creative style. Starting from ancient cave paintings to the most academic style, from realism to the changing various styles of modernity, drawing as a genre also changed and was formed taking into account all the trends and main genres of fine art. This was especially evident in the direction of book art and illustration. This was most clearly felt in the works of such great masters as A. Matisse, E. Degas, S. Dali, and other artists discussed in this topic.

Ключевые слова: рисунок, миниатюра, иллюстрация, образ, искусство, книга, художник, жанр.

Keywords: drawing, miniature, illustration, image, art, book, artist, genre.

Нельзя отрицать, что рисунок сохраняет свою самостоятельность в изобразительном искусстве благодаря своим уникальным художественно-техническим характеристикам, которые она несет с древнейших времен до наших дней. На широту ее применения указывает и то, что в дальнейшем она стала неотъемлемой частью смыслового-содержательного носителя в различных по форме и жанру видах искусства, в том числе и в книжной графике. Иначе говоря, если нам приходится представлять, то это словами известного русского поэта А. Блока, следует вспомнить поговорку «Прямая задача художника – не доказать что-либо, а показать это».

Если нам придется немного расширить эту идею, мы должны указать, что в основе этого «показа» или «демонстрации» лежит реальное и убедительное описание видимого. Для этого лучшим художественно-техническим инструментом является рисунок. В этом смысле в

визуализации содержания книги посредством иллюстрации великая роль отводится для рисунка, способного повлиять на читателя.

С течением времени отношение к рисунку, который также широко используется в книжной графике, было весьма разным и заметно контрастным. От гениев эпохи Возрождения, когда изобразительное искусство переживало свой расцвет во всех смыслах, до знаменитых мастеров кисти, живших в последующие века, они высказывали свои ценные мнения о важности рисунка. Однако время от времени те, кто мечтали создать различные течения, чтобы выглядеть современнее, утверждают, что добиться творческого успеха можно и без настоящей классической школы рисунка.

В истории хорошо известна неудача тех, кто не принимает тот факт, что успех каждого примера «новизны» зависит от нахождения его логической эстетики. Факт, что против таких людей направлена идея слов гениального С. Дали «Сначала научись рисовать, как древние художники, потом поступай как хочешь, тогда тебя всегда будут уважать».



Рисунок 1. С. Дали «Дон Кихот» М. Сервантеса, рисунок (1947)

По мнению известного французского импрессиониста Э. Дега «Рисунок – это не форма, а средство ее увидеть», подчеркивается значение самого рисунка. К этому утверждению можно добавить, что рисунок, применяемый в книжной графике – рисование иллюстраций, также является убедительным инструментом «внешности» книжно-художественного текста.

Несомненны и приведенные выше цитаты известных людей, и то, что мы можем привести из других, подтверждают, что искусство рисунка имеет бесчисленные достоинства. Важнейшее из этих достоинств состоит в том, что образцы картин, выполненные в разных техниках, являются носителями художественной и эстетической ценности. В данном случае незаменимую роль играет именно рисунок, в создании книжных иллюстраций.

Одна из причин этого состоит в том, что рисунок был не только предметом истории, но и выступала методом помогавшим визуализировать художественное содержание произведения. Таким образом, каждое художественное содержание, в том числе образец книжной графики, содержит в себе множество идей и тем, чувства и переживания автора и наконец, почерк, сохраняющий индивидуальность своего создателя.

Художественное содержание, играющее главенствующую роль в книжной иллюстрации, является также важнейшей духовной областью, имеющей социально-эстетическое значение, направленной на реализацию определенной идеи – предмета в качестве идейно-эмоционального чувства, преобразованного в образ и который в конечном итоге выражается в ярких художественных формах. Поэтому содержание каждого произведения искусства, едино с художественно-техническими средствами, с помощью которых оно выражается, иначе достижения художественной целостности не происходит.

В художественном содержании картины визуализируются основные и важнейшие несущие достоинства сюжета, а также подача иллюстраций в самих книгах. Совокупность линий и рисунков, реализованных в процессе живописи, являющаяся началом выражения многочисленных тем и содержания отдельных книг, различных жанров, должна обеспечивать сохранение художественно-эстетической ценности, способной отодвинуть зрителя от начала до конца произведения.

В процессе создания графического рисунка книжной иллюстрации, следует стремиться к достижению целостности деталей в более важном и второстепенном качестве, а также общем художественном облике, служащем для передачи смысла и содержания текста. В противном случае в процессе восприятия произведения могут возникнуть моменты, способные отвлечь внимание зрителя. Даже если эти линии

останутся монохромными или станут образцом полихромного искусства с добавлением различных технических материалов, они должны сохранить классические правила рисунка и эстетику рисовального мастерства своего автора и силу этого искусства, проникнуть в содержание книги.



Рисунок 2. Э. Дега «Балет» рисунок (1898)

Рисунок – один из важнейших инструментов художественной и технической интерпретации любого предмета, в данном случае книжной графики. Эта его заслуга обусловлена еще и его художественно-эстетическими способностями, в том, что подобные картины способны донести до зрителя тяжесть идей, несущих в себе предмет, которому она посвящена, а также содержание книги, сохраняя при этом ее независимость даже на начальном этапе.

Добавим, что в выделенном нами качестве картина имеет широкий потенциал в качестве носителя любой темы. К такой тематике могут относиться живые люди, представляющие разные слои общества,

социальные отношения и события, разные идеи и духовно-психологические переживания. Иными словами, существование универсальности по отношению к теме рисунка и иллюстрирования книг различной тематики, неоспоримо.

Темы, реализуемые посредством рисунка в произведениях изобразительного искусства – например, книжной графике, по существу находятся не только в рамках пространства отражения определенного текста, но и отражают результат творческого вмешательства автора в уже известный текст. В этот момент, когда темы приобретают графический вид, умение художника выделять важные моменты и держать другие во «вспомогательном» положении, является одним из факторов, сильно влияющих на художественную передачу целостности картины...

Подтверждая существование художественной силы любой проблемы в рисунке, следует сказать, что она идет через конфликт линии и форм, через «игру» анимации, придающую рисунку эмоциональность. В этом процессе, который также служит приданию любому предмету художественности, успешный результат представления проблемы и заставляющем задуматься в философском тоне подтверждает, что картина обладает бесконечной «выразительной способностью».

Рисунок, обладающий способностью художественно оформлять книги, содержащие идеологию, охватывающую многие области науки, показывает, что он обладает так же разной выразительной силой с художественно-техническими инструментами импровизации, направленными на раскрытие предмета в художественном потенциале, выраженном в художественно-эстетическом оттенке.

Многоцветность ее художественно-эстетической емкости подтверждается и тем, что богатство форм, смысла линии и рисунка, выраженное в картине, допускает различный пафос реализуемых тем. Тот факт, что возвышение эмоциональности изображения противопоставлением линий в конечном итоге определяет пафосно-патетический характер произведения, показывает и еще одну впечатляющую сторону картины. Понятно, что такое патетическое изложение, служащее для отражения общего потенциала предмета и берущее начало непосредственно из зародышей сюжета, добавляет запоминающиеся значения художественно-эстетическому потенциалу произведения.

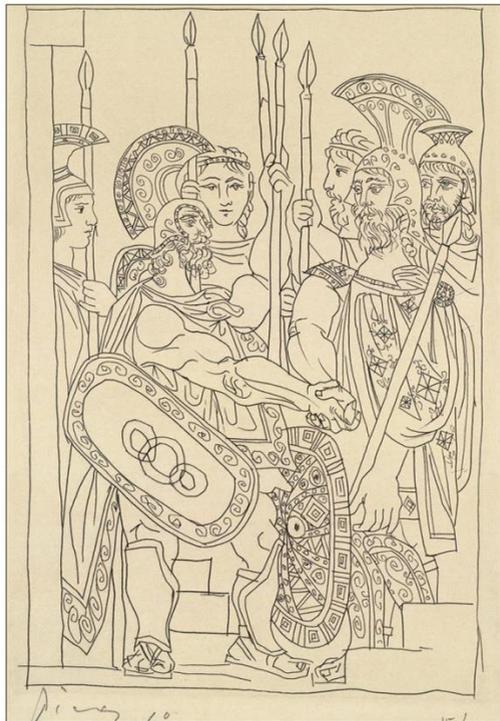


Рисунок 3. П. Пикассо «Лисистрата» Аристофана, рисунок (1934)

В результате героического, драматического, романтического, сентиментального и гуманистического пафоса произведений графические примеры, направленные на усиление эстетики книг, созданных в далеком прошлом, остаются вневременными, привлекают, волнуют и заставляют зрителя задуматься.

На основании вышеизложенного можно сказать, что с течением времени рисование иллюстраций, связанных с книжным дизайном, превратилось в художественно-философский метод, реализующий определенные мысли и идеи, а также историзирующий как предмет рисования. Содержание книги, которая через рисунок становится художественным, становится и знаком неповторимого признания личных качеств ее создателя, выражением «Я» художника. Этот «знак узнавания» проявляется в подаче и графической интерпретации предмета, от мельчайших деталей до крупнейших частей реализованного на странице художественного образа.

Успешное завершение подчеркнутых нами достоинств книжной иллюстрации зависит больше от практического и жизненного опыта, который накапливает время от времени художник, а также от его интеллекта. В том, что они могут сочетаться в одном человеке, входят в мировоззрение художника, его общественное положение, идеалы, представления о нравственных ценностях и наконец, определенный творческий и художественный опыт и метод.

Каждый из этих факторов, которое имеет определенное значение, определяет относительность художественно-эстетического содержания создаваемой рисунка и иллюстрации в целом. Если эта относительность проявляется в сохранении знаний, умений, смысла содержательных способностей, укорененных в логике и художественности, основанных на эстетике, то созданный графический рисунок воспринимается как образ совокупности художественно-эстетических ценностей.

Развитие полученных положительных художественно-эстетических качеств по закону непрерывности направлено на более глубокое понимание сущности живописного творчества и достоинств рисунка. Это мы наблюдаем и в рисовании книжных иллюстраций. Таким образом, предмет художественного описания понимается сегодня в более широком качестве, чем в прежние времена.

Существование и результаты этой преемственности можно проследить в самостоятельных картинах наших мировых и местных художников, а также в книжных иллюстрациях. По сути, авторы этих картин, охватывающих разные века, не заменяли друг друга, они создали своими графическими произведениями художественный документ своего времени и благодаря высокому художественно-эстетическому потенциалу сделали их вневременными и способными волновать аудиторию даже сегодня.

В данном случае смысл того, что картины и иллюстрации, созданные в далеком прошлом, кажутся нашим современникам интересными, состоит в том, что они представляют «художественное зеркало» своего времени и что увиденное все богато высокими художественными и эстетическими достоинствами. Таким образом, в результате можно сказать, что почти любая картина имеет свои яркие, художественно-технические средства описания.

Список литературы:

1. Алиев З. Меджнун своего творчества. – Баку, 2009.
2. Алиев З. Мудрость линий. – Баку, 2014.
3. Алиев З. Отражение жизни в набросках. – Баку, 2011.

4. Заманов Н. Поэзия Низами и изобразительное искусство. – Баку, 1981. – 150 с.
5. Искусство Азербайджана. – Баку: Галарт, 1992.
6. Искусство Советского Азербайджана: Живопись. Графика. Скульптура / под ред. Н.А. Езерской и др. Ин-т архитектуры и искусства АН АЗССР.М.: Сов. художник, 1970. 207 с., 74 л. ил.
7. Казиев А.Ю. Художественное оформление Азербайджанской рукописной книги XIII-XVII веков. – Акад. наук Азербайджанской ССР, Ин-т архитектуры и искусства. – М.: Книга, 1977. – 357 с.
8. Каримов К. Азербайджанские миниатюры. – Баку, 1980.
9. Каримов К. Бахруз Кенгерли. – Баку, 1962.
10. Каримов К. Низами Гянджеви, (Хамса). – Баку, 1983.
11. Кошкина О.Ю. Иллюстрация: визуальное отражение основной идеи литературного произведения // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2014. – №5 (36). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/illyustratsiya-vizualnoe-otrazhenie-osnovnoy-idei-literaturnogo-proizvedeniya> (дата обращения: 10.06.2024).
12. Ляхов В.Н. Искусство книги : иллюстрация, книга, графика (проблемы теории и истории); графика на выставке и в книге. – М.: Советский художник, 1978. – 244, [4] с., [60] л.
13. Ляхов В. Очерки теории искусства книги. – Москва : Книга, 1971. – 254 с.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТОРГОВЫХ ПРОСТРАНСТВ

Бродягина Айгюн Гамлетовна

*студент, магистрант,
кафедра архитектуры,
Кубанский государственный университет,
РФ, г. Краснодар*

TRANSFORMATION OF THE FUNCTIONAL ORGANIZATION OF RETAIL AREAS

Aigiun Brodiyagina

*Student, undergraduate,
Department of Architecture,
Kuban state University,
Russia, Krasnodar*

Аннотация. Статья представляет собой рассмотрение проблемы замещения рынков торговыми центрами с поиском оснований для формирования новых форм рынка и функциональных программ, отвечающих требованиям современного потребителя. Современные здания торговли представляют собой многофункциональный торгово-развлекательный комплекс, в котором развлекательные зоны, общественное питание, игровые автоматы и прочее. Именно такая типология объекта торговли является образцом социального состояния населения и сосредоточения нынешней массовой культуры.

Abstract. The article is an analysis of the problem of replacing markets with shopping malls with the search for grounds for the formation of new market forms and functional programs that meet the requirements of the modern consumer. Modern trade buildings are a multifunctional shopping and entertainment complex, in which entertainment areas, catering, slot machines and more. It is precisely this typology of the object of trade that is an example of the social condition of the population and the concentration of the current mass culture.

Ключевые слова: торгово-развлекательный комплекс, культурные пространства, функционально-пространственная организация, торговля, рынок, площадь.

Keywords: shopping mall, cultural spaces, functional and spatial organization, trade, market, square.

Торговые зоны находятся в постоянном развитии форм и видов деятельности при сохранении основополагающей роли – массового привлечения населения и остаются одними из самых востребованных социально-экономических пространств города. Такие пространства, как агоры и форумы, торговые улицы, рыночные площади, ярмарочные площади, торговые ряды, гостиные двory и пассажи, являются наиболее устойчивыми во времени элементами.

Что же такое торговля? Рассматривая этот вид деятельности человека, важно понимать то, от чего он появился. Торговля, исторически, складывалась между участниками этой деятельности как процесс взаимодействия, общения. Рынки, во все времена, несли за собой ряд функций – экономическая (торговля). Она же влекла за собой коммуникационную функцию; обмен не только товаром, но и знаниями – познавательная функция. Общение – неотъемлемая часть процесса торговли.

В современном мире торговые комплексы с разнообразными привлекаемыми возможностями становятся все более популярными, отесняя старые объекты культурного наследия, которые возникли еще в древности. Городская среда исторически складывалась в местах спонтанной социальной активности и целенаправленных усилий городских властей по развитию культурной инфраструктуры города. В архитектурном ансамбле XIX века прослеживалось тяготение к многофункциональности, наряду с административными зданиями и торговыми площадями внутри объекта расширяется функционал: кафе, гостиница. Уже тогда были заложены основы потребления товаров и услуг параллельно с культурным потреблением. В отличие от общинного сельского уклада, где, безусловно, доминирует народная культура, в городах официальная культура всегда находилась в тесной взаимосвязи с культурными процессами общественной жизни. Так город становился местом, где складывались не только местные, идентичные городские культуры, но и типовые, модельные образцы их формирования. Древние Афины и Древний Рим демонстрируют классический подход возведения типовых архитектурных объектов культурного назначения – наличие театра, храма, библиотеки, а также бани, форумы на века стали моделью городского центра как символического общественного пространства [1, с.379]. «Объект культуры» – архитектура, таким образом, становится центральным элементом социокультурного пространства. Мы легко обнаруживаем эту практику, например, в административном планировании культурных центров советских городов («дворцы культуры»). В данном случае речь идет о политике и идеологических парадигмах времени. Общий принцип остается неизменен: культурное пространство города формируется как символическая проекция власти и социокультурным

контекстом, которая определяет стратегию генерального планирования городов.

Городские рынки выступают как культурные или общественные пространства. Значение рынка теряет свою силу, происходит переосмысление роли рынка, а в последствии, и торгового центра для городской среды и его жителей.

На сегодняшний день происходит смещение рынков и базаров торгово-развлекательными центрами, комплексами, моллами. По данным Росстата за период с 2016–2022 год, доля розничных рынков и ярмарок в обороте розничной торговли по Краснодарскому краю имеет тенденцию к сокращению, а доля продаж через Интернет в общем объеме розничной торговли к 2023 году увеличивается [6]. Город теряет те самые «культурные пустоты» – площади, ярмарочно-торговые улицы. На месте исторически сложившихся рыночных площадях возникают, в лучшем случае, торговые центры, в худшем – стихийная торговля, услуги низкого качества, или, заброшенная территория. Примером может служить территория Центрального колхозного рынка в Краснодаре, в прошлом называемая Сенной базар.

Особенности формирования архитектуры торгового комплекса прежде всего связаны с необходимостью пространственной увязки сооружения с окружающей городской средой [3, с 122]. На типологию современных торговых зданий, их функциональное и техническое наполнение влияет несколько факторов:

- Рыночные требования: с развитием электронной коммерции и онлайн-шопинга, некоторые торговые здания сталкиваются с изменениями в своей функциональности и структуре. Многие из них стремятся предложить более интерактивный и уникальный опыт покупателям, чтобы привлечь их в физические магазины;
- Архитектурный стиль и контекст: в исторических городах или районах с определенными архитектурными стилями требуется соответствующая архитектурная концепция и дизайн для интеграции торгового здания в окружающую среду;
- Инновации и технологии: внедрение умных технологий, автоматизации, систем управления и аналитики данных может привести к изменению планировочных решений и структуры торговых зданий, с ориентацией на геомаркетинг;
- Потребительский или социокультурный контекст, который провоцирует все новые требования к качеству обслуживания (одним из главных показателей становится концентрация большого количества функций на одной территории (многофункциональность, возможность одним действием решить несколько задач).

Это позволяет утверждать, что здания для торговли эволюционируют, трансформируя функционально-пространственную организацию внутренней планировки. Адаптируясь под запрос современного человека, здание торговли превращается в особое место, где сосредоточены не только торговые функции, а реализуется Концепция третьего места (The Third Place), которая была разработана социологом Рэем Олденбургом и описывает идею о создании общественных пространств, отличных от дома (первое место) и работы (второе место), где люди могут социализироваться, общаться, расслабиться и провести свободное время. Торговые пространства становятся местами встреч, общения и социального взаимодействия для широкой аудитории [5, с. 69].

Торговая функция неумолимо тянет к себе другие, тем самым, собрав вокруг себя необходимый мир, где любой человек сможет подобрать для себя досуг согласно собственным предпочтениям.

Идея шопинга (основной вид развлечения для российского жителя по данным статистики), рассматриваемая как театральный опыт, была предложена таким архитектором, как Джон Джерде, подходом в проектировании которого было создание живых и динамичных общественных пространств. Он стремился превратить торговые центры в городские оазисы, где люди могут наслаждаться покупками, развлечениями и социальными взаимодействиями.

Таким образом, культурно-развлекательная сфера в целом рассматривается как своего рода ключ к решению многих проблем городского развития и освоения территорий. Город обязан иметь музей современного искусства, океанариум, развлекательный квартал и «сеть» культурных достопримечательностей с базовым набором, который реализован в большинстве торгово-развлекательных комплексов: кинотеатр, боулинг, каток, концертный зал и т.д. Характерно то, что эти объекты могут быть расположены как в центре города, так и в других районах, а это способствует более равномерному развитию городской среды, и становится толчком для улучшения дорожной сети, расширению общественного транспорта и экономической целесообразности.

В мировой градостроительной практике выработаны разные приемы пространственно-функциональной организации торговых зон. Основными элементами сети торгово-бытового обслуживания и важнейшими архитектурными акцентами в застройке зарубежных городов являются крупные, пространственное развитие на территории городского центра торговые зоны. Такие формы торговых зон как интегрированный центр, пассаж («молл»), группа пешеходных улиц-«моллов», мегаструктуры – сложные многоуровневые общественно-торговые

образования, а также системы торгово-пешеходных улиц (зон) находятся в постоянном развитии и усложнении пространственных форм.

Использование пассажей и моллов, объединяющих существующие здания в единую структуру, открывает огромный градостроительный потенциал для городского планирования.

Необходимы новые методологические подходы, которые обеспечат эффективность городских территорий, учтут особенности функционирования и условия взаимодействия современных инфраструктурных объектов и обеспечат проявление специфики архитектурной организации учреждений общественного и торгового обслуживания, а также закономерности освоения прилегающей территории.

Список литературы:

1. Бернштейн У. Великолепный обмен: история мировой торговли [пер. с англ. И. Летберга]. – М.: АСТ, 2014. – С.516.
2. Голдхоорн Б. Путеводитель к «Гарвордскому Путеводителю по Торговле» / Барт Голдхоорн / Проект Россия. 2002. – № 23 Торговля. – С. 6-14.
3. Канаян К.и др. / Проектирование магазинов и торговых центров. – М.: Юнион – Стандарт Консалтинг, 2005. – С. 424.
4. Колхас, Рем / Гигантизм, или проблема большого. Город-генерик. Мусорное пространство = Bigness or the problem of large. Generic city. Junkspace / Рем Колхас ; [пер. с англ. М. Визель, С. Ситар, В. Бабицкая]. – М.: ООО "Арт Гид", 2015. – С. 83.
5. Ольденбург Р. Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества. М. : Новое литературное обозрение, 2014. – С. 456.
6. Розничная торговля и общественное питание / Федеральная служба государственной статистики / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rosstat.gov.ru/statistics/roznichnayatorgovlya>
7. Стимулы, парадоксы, провалы. Город глазами экономистов [Текст] / [ред. – сост. В. Аузен]. – М.: Strelka Press, 2015. – С. 216.

ЖИВОПИСЬ НА ПЕРЬЯХ: ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА УЛЬЯНЫ РОЩУПКИНОЙ

Лебедева Надежда Анатольевна

доктор философии

в области культурологии, проф. и член

Евразийской Академии телевидения и радио,

главный редактор

Международного научного журнала

«Universum: филология и искусствоведение»,

РФ, г. Москва

ARTS ON FEATHERS: FEATURES OF THE ULYANA ROSHCHUPKINA PAINTING

Nadezhda Lebedeva

Doctor of Philosophy

in the field of Cultural Studies, professor

and a full member of the Eurasian Academy

of Television and Radio,

Editor-in-chief of the International

Electronic Scientific Journal

"Universum: Philology and Art History",

Russia, Moscow

Аннотация. Целью данной статьи стало рассмотрение уникальности творчества российской художницы из г. Евпатории Республики Крым Ульяны Рошчупкиной в контексте одного из направлений искусства – живописи на перьях.

Abstract. The main aim of this article is to consider the uniqueness of Russian painter from Yevpatoriya city of the Republic of Crimea Uliyana Roshchupkina's pieces in the context of one of the art directions – painting on feathers.

Ключевые слова: живопись на перьях, Ульяна Рошчупкина, художница.

Keywords: painting on feathers, Uliyana Roshchupkina, artist, Yevpatoriya.

Древнее искусство народа маори, жившего в Новой Зеландии, давно привлекало к себе внимание ученых [6; 10–12; 16–19]. Иностранные

исследователи посвятили изучению культурного наследия этого народа достаточное количество своих научных работ, среди которых труды: А. Гамильтона [10], С. Мида [16], М. Джексона [12], Д. Ременшнейдера [19] и многих других. Искусство, основу которого составляет перо птицы, становится объектом различных культурологических и искусствоведческих работ во всем мире. «Украшения из перьев – универсальное явление в истории человечества. Они широко использовались в текстиле, ювелирных изделиях и живописи в Древней Америке, Европе и Китае. В то время предметы, украшенные перьями, считались произведениями изобразительного искусства и, следовательно, высоко ценились» [9, с. 2]. В свою очередь, А. Гу, Вонг, Ян-ю Конг, с группой коллег отмечают: «Несмотря на то, что в последнее время работа с перьями стала предметом пристального внимания ученых, исследования этой важной китайской традиции сравнительно редки» [9, p.2].

Диана Магалони-Керпель в своей работе «Перья в искусстве Мезоамерики историческое сознание традиции» пишет, что «использование перьев как средства выражения эстетических, религиозных и политических концепций следует рассматривать как неотъемлемую часть мезоамериканского мировоззрения, которое говорит о культурном единстве Мезоамерики, так же, как и фундаментальные общие концепции, такие как Горная пещера Происхождения, Космическое Древо, создание и разрушение Мировых Эр, а также использование Священного и Годового Календарей» [15, с. 1]. «В этом отношении изучение произведений искусства, созданных с использованием перьев, может помочь нам разработать более точный исторический подход и осознать культурную преемственность и изменения в Мезоамерике до и после завоевания» [15, с. 1].

Керн М. изучены мозаики из перьев в коллекциях XVI века как культурная материальность в искусстве раннего модерна [13]. Рублак У. рассмотрел вопрос о перьях в эпоху материального ренессанса. Руссо А. изучил трансформации в мексиканском искусстве перьев XVI века [21], Олсен Дж. (искусство Амантеки) [18], Ларсон О.К. [14], Олсен П. (история искусства Австралии) [18]. Научная работа Гу А. посвящена аналитическому исследованию техники декорирования перьями китайской Королевской Подвесной Ширмы XVII–XVIII веков [9].

Итак, история искусства живописи на перьях уходит своими корнями вглубь веков, при этом, не исчезая, а продолжая свое развитие и усовершенствование в наш стремительно развивающийся век, характеризующийся появлением различных инновационных технологий. В мире, например, создаются великолепные произведения, привлекающие к себе внимание ценящей искусство публики. Известны художники,

работающие исключительно в рассматриваемом нами направлении живописи. Например, Бренда Лайонс – художница, иллюстратор и производитель украшений, проживающая в Коннектикуте, США [1]. «В серии работ под названием «Окрашенные перья», Лайонс использует перья индейки, полученные во время линьки, в качестве холста, пишет акриловыми красками непосредственно на перьях» [1].

О работах американской художницы Кристи Миссилдайн мы узнаем из статьи «Необычная живопись на перьях: потрясающие работы американской художницы Krystle Missildine». Картины на перьях от Яна Дэйви представлены в источнике [3]. «Совсем недавно мы любовались удивительной «пернатой» живописью Джулии Томпсон (Julie Thompson), но художница с Аляски – не единственная, кто работает в столь необычном жанре. При всём сходстве идей и материалов, картины на белоснежных лебединых перьях от британского художника Яна Дэйви (Ian Davie) смотрятся совершенно иначе. Фирменная «фишка» художника – это «широкоформатные» полотна, которые растягиваются на несколько перьев» [3].

Таким образом, актуальность данного исследования обусловлена интересом к живописи на перьях в России, в частности творчеству художницы Ульяны Рошупкиной [4] из г. Евпатории Республики Крым.

Цель статьи – рассмотреть уникальность творчества Ульяны Рошупкиной, как самобытное явление в российской живописи.

Рошупкина Ульяна родилась 19 февраля 1982 года в г. Евпатория, после окончания Евпаторийской детской художественной школы им. Ю.В. Волкова стала студенткой Южноукраинского Национального педагогического университета им. К.Д. Ушинского и продолжала усовершенствование своего таланта на художественно-графическом факультете. Получив диплом специалиста по изобразительному и декоративно-прикладному искусству, работала мастером по росписи страусовых яиц в культурно-этнографическом комплексе «Сергиев Посад» г. Саки. В 2014 году была принята в крымскую организацию национального союза художников Украины (молодежное объединение), а в 2015 стала членом КРО ВТОО «Союз художников России» (молодежное объединение), после чего в 2017 г. вошла в ВТОО «Союз художников России», член международной ассоциации изобразительных искусств – АИП ЮНЕСКО. С 2020 года Евпаторийскую художницу принимают в Евразийский Художественный Союз, а в 2021 году Ульяна Рошупкина входит в Лигу Профессионалов Союза творческих деятелей «Международная Гильдия Мастеров» (музей «Русский Левша, г. Санкт-Петербург.). Список персональных выставок российской художницы впечатляет: каждый год ознаменован подобным авторским событием.

Победы работ отечественной художницы также не позволяют проявить равнодушие к уникальным, требующим огромнейшего труда, сосредоточенности и времени живописным произведениям. Так, например, произведения Ульяны Рощупкиной получили 1 место в рамках VIII Международной выставки-конкурса современного искусства «Санкт-Петербургская неделя Искусств» в конкурсе ДПИ, номинации «Декоративная живопись» (г. Санкт-Петербург, 2016). На II Международной выставке-конкурсе современного искусства «Неделя искусств в Китае» в номинации «Декоративная живопись» в г. Пекин искусство нашей художницы получает 3 место (г. Пекин, 2016). В 2019 году на Всероссийском открытом фестивале поэзии и искусства АРТ-ПОЭЗИЯ «Поэзия на холсте и в словах», в номинации «Декоративная живопись» Ульяна занимает 1 место (г. Москва), а на Международной выставке анималистического искусства «Портрет животного» в Москве, в номинации «Декор: анималистическое искусство в декоративно-прикладном искусстве. Дикие звери и птицы» ее работам присуждено 3 место. В 2020 году на Международной выставке анималистического искусства «Портрет животного», «Декор: анималистическое искусство в декоративно-прикладном искусстве, номинация: домашние питомцы – собаки» живописные произведения Евпаторийской художницы получают 2 место (г. Санкт-Петербург). В Волгограде, Дагестане, Симферополе и многих других городах России продемонстрирована живопись на перьях Ульяны Рощупкиной [2; 5].

Тематика работ Ульяны довольно разнообразная: от изображения животных до выражения человеческих чувств и настроений. В ее творчестве можно увидеть как галерею женских образов, так и картины в китайском стиле, где изображены птицы на цветущих деревьях. Необходимо помнить о сложности самой техники – чуть дрогнула рука, и перо может быть испорчено, поэтому требуется высочайшая концентрация внимания и сосредоточенность на движении. Каждая перьевая ворсинка должна быть окрашена так, чтобы гармонично прилегать к последующей. Образы, созданные У. Рощупкиной, обладают индивидуальным характером. Например, животные семейства кошачьих (рисунки 1, 2):



Рисунок 1. Амурский тигр [4]



Рисунок 2. Ирбис [4]

На рисунке 1 перед зрителем предстает изображение головы хищника, внимательный взгляд которого, тем не менее, не выражает агрессии. Реалистично выписанные глаза просто наблюдают, демонстрируя царственную грацию. В то время как рисунок 2 показывает нам маленького снежного барса, написанного в полный рост, вероятно идущего к матери, поэтому его глаза выражают нежность, передавая это чувство зрителю. Цветовая гамма менее яркая, что также передает настроение спокойствия.

Игривый Австралийский медвежонок, застыв на ветке (рис. 3), вызывает улыбку и умиление, а голова коня – задумчивую грусть (рис.4). Как известно, настроение художника оживает в образах, которые транслируют его зрителю, вызывая ответные чувства.



Рисунок 3. Австралийский мишка [4]



Рисунок 4. Рыжий конь [4]

Конечно же, нельзя обойтись без изображения птиц, создавая шедевры на перьях. И тут перед зрителем предстает «птичка на птичьих перышках», как отмечает сама художница [4]. Легкость пера созвучна легкости сюжета картины. Так, на рисунке 5, представлена композиционная динамика – совушка чистит перышки (помним, о том, что птичьи перья – довольно маленькая поверхность для сюжета, в чем заключается вся сложность передачи движения). Неторопливость и спокойствие птицы подчеркнута мастерски выписанными глазами и наклоном головы. Совершенно другой ракурс наблюдаем на картине «Синичка» (рис. 6). Вид сверху позволяет зрителю представить абсолютно близкое положение к птичке, словно находиться рядом с ней, не смотря на то, что синица находится на ветке, рассмотреть ее перышки, даже уловить поворот головки. Изображения птиц на перьях вызывают особенный душевный трепет: птичка дарит часть себя художнику для нового рождения уже другой птички, и это проявление духовного плана, который свойственен только искусству.



Рисунок 5. Перышки у совышки [4]



Рисунок 6. Синичка [4]

Изображение людей требует особого душевного настроения. Например, триптих «Объятия» изображает томления влюбленных мужчины и женщины. Он, в предвкушении встречи с возлюбленной, старается спрятать свои чувства, его поза закрыта, взгляд задумчив, он – мужчина и его чувства должны быть скрыты. В то время как девушка, томясь в ожидании встречи, также закрывается, ее гордость скрывает страсть и огонь тела. Но вот они вместе – томления вырываются наружу, но традиции не дают проявиться полностью чувствам. Именно поэтому и цветовая гамма достаточно приглушенная, и поза молодых людей необычна. Однако любовь, страсть и четкое намерение всегда быть вместе передано мастерски художницей.

В результате проведенного автором статьи исследования, можно сделать вывод о том, что в современной российской культуре существуют уникальные живописные произведения искусства, популярного и уходящего своими корнями вглубь веков, созданные талантливым художницей из Республики Крым Ульяной Рошупкиной, которую с гордостью можно назвать ярким представителем мировой живописи на перьях.

Список литературы:

1. Бренда Лайонс Живопись на перьях 30 мая 2014 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tanjand.livejournal.com/976779.html> (дата обращения: 04.06.2024).
2. Ефремова С. Чудо... в перьях // Крымские известия.- 01.02.2016. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://new.crimiz.ru/rubriki/100-kultura-iskusstvo-obrazovanie-nauka/499-chudo-v-peryakh> (дата обращения: 05.06.2024).
3. Необычная живопись на перьях: потрясающие работы американской художницы Krystle Missildine [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.livemaster.ru/topic/2081621-neobychnaya-zhivopis-na-peryah-potryasayushchie-raboty-amerikanskoj-hudozhnitsy-krystle-missildine> (дата обращения: 06.06.2024).
4. Рошупкина Ульяна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vk.com/club50254164> (дата обращения: 07.06.2024).
5. Художница из Евпатории получила первую премию за рисунки на перьях птиц. Крымчанку пригласили на Неделю искусств на Кипре за рисунки на перьях [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://crimea.mk.ru/articles/2016/08/01/khudozhnica-iz-evpatorii-poluchila-pervuyu-premiyu-za-risunki-na-peryakh-ptic.html> (дата обращения: 05.06.2024).
6. Archey G. Evolution of certain Maori carving patterns // The Journal of the Polynesian Society. – 1933. – Vol. 42. – № 3 (167). – Pp.171–190.

7. Conklin B.A. Body paint, feathers, and VCRs: Aesthetics and authenticity in Amazonian activism // *American Ethnologist*. – 1997. – Vol. 24. – №. 4. – Pp. 711–737.
8. Green R.H., Swift J.W. Feather Painting by Black Currawongs // *Emu-Austral Ornithology*. – 1966. – Vol. 65. – № 4. – Pp. 253–254.
9. Gu A. Na Wang, Yan-ju Kong, Jia-yu Hou, Gen Li, Yong Lei. Analytical Investigation into Feather Decoration Technique of 17th-18th Century Chinese Royal Hanging Screen. – 2021. – Springer. – Pp. 2–13.
10. Hamilton A. The Art Workmanship of the Maori Race in New Zealand: A Series of Illustrations from Specially Taken Photographs, with Descriptive Notes and Essays on the Canoes, Habitations, Weapons, Ornaments, and Dress of the Maoris, Together with Lists of Words in the Maori Language Used in Relation to the Subjects. Printed and published for the board of governors [of the New Zealand institute] by Fergusson & Mitchell, 1896 – 438 p.
11. Hatfield D. The Feather Series and Reflection : thesis – Western Carolina University, 2011. – 98 p.
12. Jackson M. Aspects of symbolism and composition in Maori art // *Bijdragen tot de taal-, land-en volkenkunde* // *Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia*. – 1972. – Vol. 128. – № 1. – Pp. 33–80.
13. Kern M. Cultured materiality in early modern art: feather mosaics in sixteenth-century collections // *The nomadic object*. – Brill, 2018. – Pp. 319–341.
14. Larson O.K. Paint scenery with a feather duster? // *Communication Education*. – 1959. – Vol. 8. – № 1. – Pp. 37–40.
15. Magaloni-Kerpel D. Real and Illusory Feathers: Pigments, painting techniques, and the use of color in ancient Mesoamerica // *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes nouveaux-novo Mundo Mundos Novos-New world New worlds*. – 2006. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1462> [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/1462> (дата обращения: 07.06.2024).
16. Mead S.M. The Production of Native Art and Craft Objects in Contemporary New Zealand Society, 1970. – 395 p.
17. Mead S.M. The origins of Maori art: Polynesian or Chinese? // *Oceania*. – 1975. – Vol. 45. – № 3. – Pp. 173–211.
18. Olsen J. The Art of Amanteca: Or Feather Craftspeople // *Voices of Mexico*. – 2018.
19. Riemenschneider D. Contemporary Maori Painting: Pictorial Representation of Land and Landscape // *Knowing Differently*. – Routledge India, 2015. – Pp. 292–314.
20. Rublack U. Befeathering the European: The Matter of Feathers in the Material Renaissance // *The American Historical Review*. – 2021. – Vol. 126. – № 1. – Pp. 19–53.
21. Russo A. Plumes of sacrifice: Transformations in sixteenth-century Mexican feather art // *RES: Anthropology and Aesthetics*. – 2002. – Vol. 42. – № 1. – Pp. 226–250.

ГРОТЕСКНЫЕ ОБРАЗЫ В ДРЕВНЕМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНА

Музаффарли Диляра Арастун кызы

докторант

*Азербайджанской Государственной
Академии Художеств,
Азербайджан, г. Баку*

GROTESQUE IMAGES IN THE ANCIENT FINE ARTS OF AZERBAIJAN

Dilara Muzaffarli

Post graduate student,

*Azerbaijan State Academy of Arts
Azerbaijan, Baku*

Аннотация. Статья посвящена появлению ранних форм гротеска в древнем искусстве Азербайджана. Приводятся факты и комментарии к произведениям древней пластики, в которых мастера посредством гротеска утрировали художественный образ для усиления воздействия религиозного образа. Приведенные в статье факты и их анализ позволяет сделать вывод о том, что «гротеск» как художественный метод использовался в древнем искусстве Азербайджана.

Abstract. The present article deals with incipience of early forms of grotesque in the ancient fine art of Azerbaijan. Facts and comments are given to the works of ancient plastics, where the masters with the help of the grotesque exaggerated an artistic image to strengthen the influence of a religious image. The facts cited in the article and their analysis makes it possible to conclude that the "grotesque" as an artistic method was widely used in the ancient art of Azerbaijan.

Ключевые слова: изобразительное искусство, гротеск, древние времена, стилизация, религиозный образ, скульптура.

Keywords: fine art, grotesque, ancient times, stylization, religious image, sculpture.

В первобытном и античном изобразительном искусстве интерес к окружающему миру исходил из его пользы для человека. Люди обожествляли силы природы и представляли их в виде различных

антропоморфных, зооморфных образов. Появление и использование этих образов носило религиозно-обрядовый характер и отражало верование людей в них. Вместе с этим, большинство обожествленных человеком образов носили в себе качества, присущие самому человеку. Среди подобных образов можно встретить пугающие, опасные, странные и необычные образы.

В большинстве случаев при создании подобных фигур преследуется цель увеличения и усиления религиозного воздействия на человека. Чаще всего «скульпторы», создающие подобного рода образы, используя гротеск, преувеличение, искажение, уродование и другие художественные средства, стремились вызвать у людей страх, остережение или, наоборот, любовь и уважение по отношению к образу, который имел религиозное предназначение. Все эти приемы в конечном итоге увеличивали семантическое значение и эмоциональное содержание всех создаваемых религиозных образов.

Данные образы, которые относились к периоду идолопоклонства, носили религиозный характер и имели гротескное выражение, стали наблюдаться еще в первобытном и античном искусстве. Найденный на территории Азербайджана ряд археологических находок, относящихся к бронзовому веку, является доказательством того, что еще с тех времен гротеск как художественный метод имел широкое применение.

Среди археологических находок бронзового периода особое внимание своим необычным художественным исполнением привлекает скульптура в форме человеческой фигуры, найденная в деревне Ибрагим Гаджилы Товузского района, изготовленная из бронзы путем отлива с использованием специальной матрицы и достигающая высоты в 20 см (рис. 1). Нагая, с развернутыми по сторонам руками, смотрящая на зрителей фигура мужчины исполнена с отражением в себе синтеза реальности и гротеска. Так, для того, чтобы показать, что этот образ не является обычным человеком, а представляет собой божественный персонаж, автор скульптуры в качестве решения использовал прием изображения головы человека в фигуре в форме головы птицы. На самом деле, одна половина головы фигуры представлена в форме человеческой головы, вторая половина в форме птичьей. Использование подобного гротескного приема имело цель уверить людей в божественности данного образа статуэтки, которая использовалась как идол. Основную религиозно-символическую сущность фигуры отражает также применение приема чрезмерного увеличения и гротескности органа, отвечающего за половую принадлежность образа и обеспечивающего оплодотворение. Так, в большинстве случаев у статуэток богинь-матерей того времени была преувеличена способность к продолжению рода,

утрирована плодородность. Для выражения данной способности грудь, тазовая кость и бедра у статуэтки «богини-матери» были целенаправленно, намерено увеличены, утрированы. Подобное преувеличение носит в себе элементы гротеска. Однако, использование подобного гротескного образа не имеет сатирическую или юмористическую цель, оно исходит из стремления установить соответствие между его идеей и представлением о плодородности [5, с.71].



Рисунок 1. Статуэтка мужской фигуры. Бронзовый период

С этой точки зрения, найденная в деревне Ибрагим Гаджилы статуэтка мужчины-бога также являлась неотъемлемой частью представлений народа об изобилии и плодородии, а также характерных для данного случая церемоний. Известно, что для обеспечения изобилия и плодородия, наравне с рождающим, производимым женским началом, участие оплодотворяющего мужского начала в церемониях плодородия было также крайне необходимым. Нет сомнения в том, что выполненная на грани реального и нереального статуэтка мужчины, найденная в деревне Ибрагим Гаджилы, своим эротизмом выражает то самое оплодотворяющее мужское начало. Пропорции статуэтки, ее силуэт и преднамеренная стилизация отдельных частей, с ее дальнейшим воплощением в образе человека, является результатом целенаправленного творческого мышления ее создателя. Так, автор, путем утрирования, искажения, нагрузки при исполнении статуэтки добивается усиления религиозного эмоционального воздействия образа.

Среди археологических находок, относящихся к началу железного века, статуэтка женской фигуры, найденная в Наргизова, изготовленная из бронзы путемковки, также привлекает внимание своим необычным

художественным исполнением (рис. 2) [2]. Исполненная в форме расположенных друг над другом трех голов, соединенных в верхнем окончании, данная статуэтка по своей форме и дизайну напоминает подвесное украшение, а если быть еще точнее, имеет форму амулета или талисмана. Здесь, автор статуэтки путем соединения трех колец друг с другом и смежного расположения трех голов стремится усилить силу визуального воздействия фигуры, что способствует укреплению главной идеи божественности образа статуэтки. В результате, он изобразил необычную, характерную для изображения шеи «богини-матери», шею, а также присоединил к ней похожую на голову женщины голову обобщенной формы, тем самым ему удалось придать божественный образ фигуре и с помощью данного образа добиться тройного усиления силы воздействия на зрителя. С большой вероятностью можно утверждать, что те, кто носил эту фигуру в качестве подвесного защитного элемента, благодаря своей вере в нее чувствовали себя сильнее и защищённее.

С этой точки зрения, найденный в Наргизова данный божественный образ можно отнести к ряду символических оберегающих, придающих силу и наделяющих мощью, изображений. Несуществующий в реальности выдуманный образ путем преувеличения и обременения был усилен, укреплен, и сила его религиозно-эмоционального воздействия была увеличена в три раза.



Рисунок 2. Статуэтка женской фигуры. Железный период

Наряду с этими образами, своими приемами утрирования, усиления, особое внимание привлекает найденная в Гасанлы бронзовая фигура льва, которая относится к IV тысячелетию до н. э. (рис. 3). Будучи образцом древнего маннейского искусства, эта фигура своим исполнением являет собой выражение синтеза гротеска и реальности [7, с. 42-43].

Так, автор статуэтки, для того, чтобы показать, что данная фигура является не обыкновенным животным – львом, а божественным персонажем, исполнил ее голову в форме птичьей головы. В фигуре использована голова орла, а туловище изображает готового к нападению льва.

В отличие от реального образа, голова в фигуре по отношению к туловищу была увеличена в несколько раз. Здесь, автору удалось достичь гротескных элементов путем увеличения головы, утрирования образа статуэтки. Целью гротеска в описанной фигуре является представление статуэтки в качестве символического образа. Так, ряд древних народов видели в орле символ солнечного, небесного божества и принимали данную птицу в качестве своего Бога. Другие народы видели во льве символ солнца. Таким образом, со временем занимающий в жизни живущих в восточных странах древних народностей образ орла превратился в символ вечного небесного духа, а образ льва в символ вечного земного духа.

Объединив образы льва и орла в одной статуэтке, то есть, создав нереальный образ из двух реальных существ, автор попытался связать небо и землю воедино, с большим мастерством создав особую двойственность образа. В то же время, путем соединения двух сильных хищных животных в одном образе, автор усилил мощь и силу воздействия божественного образа. Таким образом, используя средства гротеска, мастер путем монтажа различных единиц усиливает символизм соединенного образа.



Рисунок 3. Бронзовая фигура льва. IV тысячелетие до н. э.

Одним из археологических образцов, относящихся к древнему периоду, содержащий в себе элемент гротеска, является также фаянсовая плита, найденная в Галайчы (рис. 4) [4]. Нереальные, абстрактные изображения на поверхности фаянса, относящегося к X–VII векам до н. э. заключают в себе синтез реальности и гротеска. Данный стилизованный образ был создан путем соединения образов человека и птицы. Так, чтобы показать, что эти образы представляют собой не обычных

человека или птицу, а воплощают собой божественный образ, автор прибегнул к методу замещения в фигуре головы птицы человеческой головой. Птица с головой человека, толстыми ногами, крупной тазовой костью изображена с раскрытыми крыльями. Перья птицы изображены в виде рыбьей чешуи, а силу воздействия представленного образа усиливает изображение, похожее на спиралевидный рог, тянущийся по направлению вверх с середины тела и через заменяющую птичью голову на голову бородатого мужчины. Здесь, как и в предыдущих примерах, необычное решение изображения, состоящее из объединения двух реальных существ, исходит из воплощения идеи божественности персонажа.

Предполагается, что автор создал данный божественный образ под воздействием мифологии времен маннейского государства, и с целью усиления силы воздействия образа на человека он применил стилизацию и элементы гротеска. В целом, данное изображение божества является целенаправленным результатом творческого мышления автора данного божественного персонажа.



Рисунок 4. Фаянсовая плита. X-VII вв. до н. э.

Среди археологических находок древнего периода бронзовая фигура женщины, изготовленная путем отлива с использованием матрицы, привлекает особое внимание своим необычным художественным исполнением. В этой женской фигуре, относящейся к I тысячелетию до н. э., элементы гротеска имеют более выпяченный характер.

Среди примеров образа, созданного методом гротеска в результате объединения изображения животного и человека, можно указать на серебряную пиалу периода Мидийского государства (рис. 5) [6]. Данная посуда является антропоморфной пиалой, используемой при обрядах жертвоприношения. С целью выдвигания идеи изобилия и

плодородия, создателю пиалы с высоким художественным мастерством удалось соединить образы женщины и коровы. Так, существо с головой коровы и туловищем женщины держит в руке маленькую пиалу. Предполагается, что данная пиала использовалась во время обрядов жертвоприношения у огнепоклонников, ее наполняли священным напитком хома, и через маленький носик, под чтение определенных молитв, данным напитком орошался жертвенник.



Рисунок 5. Серебряная пиала. V тысячелетие до н. э.

Художественная оригинальность пиалы заключается в прямом органичном единстве женской фигуры с коровьей головой. Ниже груди фигура представляет собой образ женщины, стоящей на коленях, верхняя часть представлена в образе коровы. Здесь, мастер, путем соединения образа женщины, которая считалась источником изобилия и плодородия, со священным у огнепоклонников образом коровы, выставляет вперед идею плодородия. В данном случае особенности гротеска выражены в усиленном автором, путем монтажа различных образов, символизме данной фигуры.

Изображающая женщину нижняя часть зооморфной пиалы была разукрашена, что является символом узорчатой одежды женщин. Декоративные наклонные линии повторяют мотив одеяния «богини-матери».

В целом, данная зооморфная пиала, изготовленная для обрядов жертвоприношения у огнепоклонников в период государства Мидии, отражает монтаж древними авторами изделий антропоморфных и зооморфных образов с использованием гротеска для усиления вложенного в них символизма. Данный археологический артефакт свидетельствует о том, что еще во времена Манны и Мидии мастера широко применяли гротеск, преувеличение, создание фантастических образов, усиление образов и расширение символического значения.

В заключении можно отметить, что широко распространенные в современный период в литературе, театре, изобразительном искусстве

и т.д. гротескные средства выражения еще с древних времен были хорошо известны мастерам изобразительного искусства. Так, во время исследования становится ясно, что существующие в культуре древнего периода, изобразительном искусстве стилизации, преувеличения, усиленные и утрированные изображения, необычные и фантастические образы содержали в себе элементы гротеска.

Список литературы:

1. Луконин В.Г. Искусство Древнего Ирана. – М.: «Искусство». 1977. – 232 с.
2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: azhistorymuseum.gov.az//images/files/tarix/53_2. (дата обращения: 05.05.2022)
3. Nacızadə В. Azərbaycanca karikaturanın inkişafı. – Bakı: “Səda”, 2008. – 317 s.
4. Hassanzadeh Y. The Glazed Bricks from Bukan (Iran) New Insights into Mannaean Art [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.cais-soas.com/CAIS/Art/glazed_bukan_mannaean.htm (дата обращения: 08.05.2022)
5. İbrahimov T.İ. Azərbaycanın qədim heykəltəraşlığı. – Bakı: “Şərq-Qərb”, 2013. – 112 s.
6. Kneeling Bull Holding a Spouted Vessel in the Metropolitan Museum of Art, February 2008. URL: www.ipernity.com/doc/laurieannie/24661493 (дата обращения: 09.05.2022)
7. Oskar White Muscarella. Bronze and Iron. Ancient Near Eastern artifacts in the Metropolitan Museum of Art. New York, 1988. – 501 p.

1.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.С. БАХА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ

Далишева Бану Дукеевна

доц.

*Казахского национального
университета искусств,
Казахстан, Астана*

REINTERPRETATION OF J.S. BACH'S WORKS FOR FLUTE

Banu Dalisheva

Docent,

*Kazakh national university of Arts,
Kazakhstan, Astana*

Аннотация. Статья посвящена сложному миру флейтовой музыки в творчестве Иоганна Себастьяна Баха. Благодаря тщательному изучению подлинности, хронологии и влияния, в этой статье представлен анализ произведений для флейты, уделяя особое внимание сонатам BWV 1030-1035 и партита ля минор BWV 1013. Произведения рассматриваются через призму исторических исполнительских практик, композиционных приемов и эволюционирующей роли флейты в музыке барокко. Произведения выделяются своим сложным контрапунктом и плавной интеграцией флейты, демонстрируя мастерство И.С.Баха в умении сочетать виртуозные требования с глубиной экспрессии.

Abstract. The article is devoted to the complex world of flute music in the works of Johann Sebastian Bach. Due to the careful study of authenticity, chronology and influence, this article presents an analysis of the works for flute, paying special attention to the sonatas BWV 1030-1035 and the partita in A minor BWV 1013. The works are examined through the prism of historical performance practices, compositional techniques and the evolving role of the flute in Baroque music. The works stand out for their complex counterpoint and smooth flute integration, demonstrating J.S. Bach's skill in combining virtuoso demands with depth of expression.

Ключевые слова: Иоганн Себастьян Бах, флейта, сонаты, партита, влияние, интерпретация.

Keywords: Johann Sebastian Bach, flute, sonata, partita, influence, interpretation.

Иоганн Себастьян Бах, известный своими сочинениями в различных жанрах, также оставил заметное наследие в области флейтовой музыки. Хотя Бах, пожалуй, больше всего известен своими произведениями для органа, кантатами и оркестровыми сюитами, его вклад в репертуар флейты не менее значителен. На протяжении своей выдающейся карьеры он создавал разнообразные произведения для флейты, демонстрируя свое непревзойденное владение мелодией, гармонией и контрапунктом.

В 1963 году под руководством Ханса-Петера Шмитца были опубликованы тома в составе «Нового собрания сочинений Баха». В этой обширной коллекции, сопровождаемой важным отчетом, используются самые современные научные методы для подтверждения подлинности произведений. Среди этих подлинных произведений – партита ля минор (BWV 1013), две сонаты для флейты и basso continuo BWV 1034 ми минор и BWV 1035 Ми мажор, а также две сонаты для флейты и harpsichord obbligato (клавесина) BWV 1030 си минор и BWV 1032 Ля мажор. Кроме того, включение трио-соната Соль мажор для двух флейт и генерал-баса BWV 1039 подчеркнуло мастерство И.С.Баха в создании сложной музыки для флейты [1].

Однако заметными упущениями в подборке Х.Шмитца являются две дополнительные сонаты для флейты и harpsichord obbligato (клавесина), а именно, BWV 1020 соль минор, BWV 1031 Ми-бемоль мажор, а также трио-соната Соль мажор для флейты, скрипки и basso continuo BWV 1038 и соната до мажор для флейты и basso continuo BWV 1033. Эти исключения были вызваны широко распространенными сомнениями в его подлинности, о чем свидетельствует заявление Фридриха Блуме.

Более того, когда Альфред Дюрр взялся за редакторскую работу по составлению этих сонат для «Беренрайтер», вместо того чтобы намеренно углубляться в спорный вопрос об аутентичности, его главной целью было осознать трудности и обогатить репертуар флейтовой музыки эпохи Баха. Публикация сборника под редакцией Х.Шмитца стала важным достижением в исследованиях, проложив путь к дальнейшему изучению и анализу флейтового репертуара И.С.Баха.

Партита ля минор (BWV 1013) – яркий пример изобретательности и разнообразия Иоганна Себастьяна Баха как композитора,

демонстрирующую его способность адаптировать форму с набором танцевальных движений, обычно написанных для клавишных и струнных инструментов, к выразительному потенциалу флейты. Это произведение имеет огромное значение в творчестве композитора, отражая его глубокое понимание инструмента и его более широкие композиционные задачи. Партита ля минор, написанная в то время, когда сольный репертуар флейты был относительно небольшим, выделяется как новаторское произведение. Она демонстрирует способность И.С.Баха писать для флейты в оригинальном стиле, в полной мере используя ее тембровый диапазон и выразительный потенциал. Партита состоит из 4 частей: Аллеманда, Куранта, Сарабанда и Бурре. Каждая часть соответствует стилизованной танцевальной форме эпохи барокко, но в то же время пропитано сложностью и эмоциональной глубиной, характерными для композитора.

Соната си минор для флейты и harpsichord obbligato (BWV 1030) демонстрирует превосходное композиторское мастерство Иоганна Себастьяна Баха и является непреходящим памятником как флейтовой, так и сонатной литературе. Соната си минор состоит из трех частей: Andante, Largo e dolce, Presto. Современные преподаватели часто считают эту сонату кульминацией обучения студентов, осознавая ее техническую сложность и глубокую музыкальную глубину. Напротив, эксперты эпохи барокко воспринимают сонату си минор как «технически доступную» [2]. Обдуманый выбор И.С. Баха тональности си минор для этой сонаты свидетельствует об остром восприятии тембра инструмента. В своих кантатах И.С. Бах отдавал предпочтение выразительному звучанию си минора, часто используя его в качестве фона для пронзительных вокальных соло.

Соната Ми-бемоль мажор для флейты и harpsichord obligato (BWV 1031). Её изящная структура, сложное взаимодействие инструментов и лирическая красота отражают глубокое понимание выразительных возможностей как флейты, так и клавесина. Хотя подлинность сонаты была предметом научных споров, некоторые приписывали ее Карлу-Филиппу Эммануэлю Баху и другим современникам, произведение воплощает композиционные особенности и художественные ценности. Соната состоит из 3 частей: Allegro moderato, Siciliano и Allegro. Каждая часть демонстрирует утонченный подход к сонатной форме. Кроме того, выбор Ми-мажора для этой сонаты очень важен. Эта тональность, с ее теплой и звучной природой, обеспечивает палитру, соответствующую экспрессивной природе музыки. Для Иоганна Себастьяна Баха сочинение таких произведений для флейты и клавесина было исследованием звукового потенциала этих инструментов. Сделав клавесин

равноправным партнером, И.С. Бах повысил статус обоих инструментов и получил возможность вести сложные музыкальные диалоги. Такой подход не только продемонстрировал его композиторские способности, но и способствовал эволюции сонатной формы.

Соната Ля мажор для флейты и harpsichord obbligato (BWV 1032) – важное произведение в камерном репертуаре Иоганна Себастьяна Баха. Подлинность некоторых сонат, приписываемых Баху, вызывает споры, но эта соната широко признана как подлинное произведение мастера. Соната, состоящая из 3 частей: *Vivace*, *Largo e dolce*, *Allegro* отличается элегантной структурой и гармоничным взаимодействием. Каждая часть подчеркивает различные аспекты композиторского гения Баха и его глубокое понимание инструмента. Эта тональность, с ее яркой природой, хорошо сочетается с выразительным тембром флейты. Тональность усиливает лирические элементы сонаты, позволяя флейте и клавесину блистать. Кроме того, соната отражает более широкие художественные ценности композитора и его стремление создавать технически сложную, глубоко выразительную музыку. Сложный контрапункт, сбалансированное взаимодействие инструментов и эмоциональная глубина являются примерами качеств, определяющих музыкальное наследие И.С.Баха.

Соната До мажор для флейты и basso continuo (BWV 1033) демонстрирует свою способность сочетать простоту с глубокой музыкальностью, хотя подлинность некоторых его сонат для флейты вызывает сомнения, BWV 1033 как правило, считается его композиционным подходом и полномасштабным примером в камерной музыке эпохи барокко. Состоящая из четырех частей: *Andante*, *Allegro*, *Adagio*, *Menuetto I, II* – эта соната демонстрирует мастерство Баха в создании контрастных произведений, которые исследуют различные настроения и технические требования, сохраняя при этом общее музыкальное повествование, элегантный и утонченный стиль структуры инструментальных произведений. Как тональность, До мажор часто является ключом к ясности звучания, что делает его идеальным выбором, призванных продемонстрировать естественный тембр флейты и ее выразительный потенциал. Использование Бахом этой тональности позволяет музыке течь естественно, подчеркивая способность флейты издавать чистый, звучный тембр. Кроме того, соната До мажор является примером более широкой художественной философии композитора, которая стремится сбалансировать техническую сложность с глубиной выражения. В этой сонате И.С.Бах показывает, что даже в кажущихся простыми структурах, есть достаточно сложные места для творческого самовыражения и интерпретации нюансов. Такой подход характерен для композиторского

стиля, где слияние формы и эмоций создает музыку непреходящей красоты и значимости.

Соната ми минор для флейты и basso continuo (BWV 1034), написанная во время пребывания в Лейпциге и отражающая его глубокое понимание музыкального потенциала и способность привносить эмоциональную глубину в камерную музыку, является свидетельством зрелого стиля композитора. Соната ми минор состоит из четырех частей: *Adagio ma non tanto*, *Allegro*, *Andante*, и *Allegro*. Эта традиционная форма «*Sonata da Chiesa*» (церковной сонаты) подчеркивает способность композитора сочетать лирическую выразительность с технической виртуозностью, предлагая флейтистам и исполнителям возможность исследовать тонкое взаимодействие мелодических и гармонических элементов. В контексте творчества Баха соната ми минор важна по нескольким причинам. Во-первых, это свидетельствует о глубоком знакомстве Баха с поперечной флейтой, которая набирала популярность в начале XVIII века. Сочиняя для этой флейты, он внес свой вклад в развитие репертуара и исследовал его выразительный потенциал. Соната также отражает понимание технических возможностей инструмента, о чем свидетельствуют резкие пассажи быстрой части и лирическая красота медленной. Кроме того, соната ми минор демонстрирует мастерство владения сонатной формой и способность придать ей эмоциональную и интеллектуальную глубину. Использование ми минора, тональности, которая часто ассоциируется с мрачными настроениями, позволяет композитору выразить широкий спектр эмоций, от острой меланхолии первой части до безграничной радости финала. На протяжении нескольких последних десятилетий эта соната исполняется чаще других и является одной из технически сложных сонат творчества И.С.Баха.

Соната Ми мажор для флейты и basso continuo (BWV 1035) – эта соната, написанная И.С.Бахом в конце творческого пути, когда он находился в Лейпциге, демонстрирует его зрелый стиль. Состоит из четырех частей: *Adagio ma non tanto*, *Allegro*, *Siciliano*, и *Allegro assai*. Каждая часть раскрывает мастерство флейты уравновешивая лирическую выразительность и технические требования, а также дает представление о творческом процессе и стилистической эволюции композитора. В контексте творчества соната Ми мажор особенно важна по нескольким причинам. Во-первых, она демонстрирует исследования Баха поперечной флейты, инструмента, который становился все более популярным. Соната также отражает утонченное понимание формы и структуры. От нежного *Adagio* до энергичного *Allegro*, использование контрастных партий демонстрирует мастерство композитора в достижении баланса и развитии тем, поскольку каждая часть дополняет другую, делая

произведение разнообразным и единым, демонстрируя его способность создавать целостное и динамическое повествование. Кроме того, соната демонстрирует приверженность Баха стилистическим тенденциям своего времени. Использование сицилийской танцевальной формы, популярной в эпоху барокко, и включение в сонату выразительных лирических частей сочетают традиции и инновации. Этот синтез старых и новых элементов является важным аспектом композиторского гения, позволяя его музыке находить отклик в разных эпохах и стилях.

Трио-соната Соль мажор для флейты, скрипки и basso continuo (BWV 1038), исполняется и исследуется не так часто, как некоторые другие камерные произведения Иоганна Себастьяна Баха, особенно в контексте его исследования инструментальных сочетаний и фактур, но эта соната используется для понимания его композиционных приемов и стилистических особенностей и предпочтений. Построена в типичной форме из четырех частей: Adagio, Vivace, Largo и Presto. Соната позволяет Баху продемонстрировать разнообразие влияний и стилей, что делает его впечатляющим образцом камерной музыки в стиле барокко. Каждая часть дает представление об умении сочетать сложный контрапункт с выразительными мелодиями и эффективно сочетать звучание различных инструментов. В более широком контексте творчества композитора трио-соната содержит ценную информацию о его подходе к камерной музыке и экспериментах с различными сочетаниями инструментов. Написанная в лейпцигский период его творчества, когда он был глубоко вовлечен в создание как духовной, так и светской музыки, эта соната отражает его разнообразие и способность адаптировать свой композиционный стиль к различным контекстам и ансамблям. Сочетание флейты, скрипки и баса несколько необычно в камерной музыке. Этот выбор инструментов свидетельствует об интересе Баха к изучению уникального тонального контраста и взаимодействия между флейтой и скрипкой. Соната также демонстрирует способность создавать интеллектуально привлекательную, глубоко выразительную музыку, сочетающую технические требования с лирической красотой. Кроме того, трио-соната Соль мажор подчеркивает синтез итальянских и немецких стилистических элементов, созданных Бахом. Влияние итальянских композиторов эпохи барокко, особенно Вивальди, проявляется в энергичных и виртуозных внешних движениях, в то время как внутренние движения демонстрируют глубокую выразительность и утонченность контрапункта, характерные для музыки немецкого барокко. Это смешение стилей демонстрирует международный музыкальный кругозор Баха и его способность преодолевать границы в своем творчестве.

Произведения для флейты Иоганна Себастьяна Баха представляют собой разнообразную и богатую часть его творчества, демонстрирующую как стилистическую последовательность, так и целый ряд технических требований. Каждая соната имеет свои отличительные черты, но в них отражаются мастерство в смешении стилей, новаторский подход к инструментальному творчеству и его способность создавать технически сложные и в то же время музыкально глубокие композиции.

Сонаты для флейты Баха часто представляют собой синтез итальянских и немецких стилистических элементов. Например, соната си минор (BWV 1030) и соната Ми мажор (BWV 1035) вобрала в себя мастерские и витиеватые элементы, характерные для итальянского барокко, и особенно выделяются своими быстрыми частями. Напротив, в медленных частях этих сонат, таких как «Adagio» в си минорной и «Siciliano» в Ми-бемоль мажорной, есть глубокий и выразительный аналог, характерный для немецкого барокко.

Большинство сонат И.С.Баха для флейты построены в соответствии с традиционными 4 частями (медленно-быстро-медленно-быстро), но есть и вариации. Например, Ля мажорная соната (BWV 1032) содержит неполную 1-ю часть из-за отсутствия фрагментов рукописи, что привело к различным реконструкциям. Несмотря на такие вариации, соната в целом демонстрирует способность композитора сохранять баланс между лирическими и технологически сложными фрагментами, создавая контрастные настроения в рамках одного произведения.

Выбор тональности играет важную роль в технических требованиях к его сонатам для флейты. Например, соната ми минор (BWV 1034) и соната си минор (BWV 1030) особенно хорошо соответствуют возможностям барочной флейты, используя естественный резонанс инструмента и его аппликатуру. И наоборот, в сонате Ми мажор (BWV 1035) и трио-сонате Соль мажор (BWV 1038) представлены более сложные тональности, требующие развитой ловкости пальцев и точной интонации, особенно в высоких регистрах.

Техническая виртуозность является отличительной чертой сонат для флейты И.С. Баха. Быстрые части, такие как «Allegro assai» из BWV 1035 и «Presto» из BWV 1030, требуют от исполнителей ловкости, точности и выносливости. Кроме того, сложный контрапункт и ритмическая сложность, особенно в первых частях BWV 1030 и BWV 1035, требуют высокого уровня мастерства в интерпретации и музыкальности. Напротив, медленные части подчеркивают выразительность и тонкую фразировку. Например, «Siciliano» в BWV 1031 и «Largo e dolce» в BWV

1032 отличаются глубоким пониманием барочного стиля и эмоциональным наполнением благодаря тонким динамическим вариациям.

Изучение произведений Иоганна Себастьяна Баха для флейты демонстрирует богатую гармоническую структуру и сложный контрапункт, его исключительное мастерство в сочинении и новаторский подход к камерной музыке. Эти произведения характеризуются высокими техническими требованиями, глубиной выразительности и сложным взаимодействием инструментов, что дает исполнителю высокие навыки и глубину практики игры в стиле барокко. Предпочтение И.С.Баха определенных тональностей, свидетельствует об осознании возможностей и ограничений флейты, что еще больше подчеркивает его вдумчивый композиционный подход [3].

Подлинность и хронология этих сонат были предметом обширных научных исследований, и результаты указывают на возможную правку и более поздние реконструкции, отражающие эволюцию стиля композитора с течением времени. Таким образом, произведения для флейты И.С. Баха вносят значительный вклад в литературу. Они дают исполнителям и исследователям возможность глубоко понять его музыкальный язык и искусство камерной музыки в стиле барокко и являются непреходящим свидетельством его гениальности.

Список литературы:

1. Амброуз Дж. Сонаты на флейте Баха: Недавние исследования и наблюдения исполнителя // Бах. – 1980. – С. 32-45.
2. Фрэнсис Дж. Что Бах написал для флейты и почему // Музыка и письма. – 1950. – Т. 31. – №. 1. – С. 46-52.
3. Аддингтон С. Флейта Баха //The Musical Quarterly. – 1985. – Т.71. – № 3. – С. 264-280.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Назаренко Лилия Андреевна

*аспирант,
ФГБОУ ВО «Луганская государственная
академия культуры и искусств
имени Михаила Матусовского»,
ЛНР, г. Луганск*

AESTHETIC PROBLEMS OF MODERN MUSICAL ART

Lilia Nazarenko

*Postgraduate student,
Luhansk State Academy of Culture
and Arts named after Mikhail Matusovsky,
LNR, Lugansk*

Аннотация. Искусство XX века, и в частности, музыка, трактуется как сложное явление, отличающееся своеобразием и некой «непонятностью» восприятия, что связано, прежде всего, со стремлением композиторов к углублению содержания произведения, исключению поверхностного смысла. В целом, новая музыка характеризуется так называемым кризисом традиционного европейского мелоса, доминированием диссонансной сферы, перераспределением ролей эмоционального и рационального начала. В статье рассматриваются эстетические проблемы современного музыкального искусства, определяются его характерные черты путём сравнения эстетических концепций музыки композиторов-новаторов.

Abstract. The art of the twentieth century, and in particular, music, is interpreted as a complex phenomenon characterized by originality and a certain "incomprehensibility" of perception, which is primarily due to the desire of composers to deepen the content of the work, to exclude the superficial meaning. In general, the new music is characterized by the so-called crisis of traditional European melos, the dominance of the dissonant sphere, the redistribution of the roles of emotional and rational principles. In the article, the author examines the aesthetic problems of modern musical art, defines its characteristic features by comparing the aesthetic concepts of music by innovative composers, and indicates the main development trends.

Ключевые слова: «новая музыка», эстетические ценности, музыкальный язык, музыкальный синтаксис, интеллектуализм.

Keywords: «new music», aesthetic values, musical language, musical syntax, intellectualism.

XX век в истории музыки ознаменован значительной трансформацией музыкального языка, характеризующегося постоянным обновлением, последнее соотносится не только с выразительными средствами, но также и с композиторской техникой. Потребность в отображении нового содержания обуславливает расширение имеющихся музыкальных ресурсов, исчерпавших себя в плане воплощения той или иной идеи. Так, именно в XX веке, одновременно с понятиями «авангард» и «модерн», в научном кругу рождается термин «новая музыка», главной характеристикой которой стала закономерность и преемственность.

Важнейшим свойством любого произведения искусства во все времена была оригинальностью, будучи внешним критерием новизны, она органично сосуществует с внутренней интенцией, непосредственно связанной с социокультурным аспектом. Данная мысль находит выражение в философии Т. Адорно, считающего, что отчуждённость публики по отношению к творчеству современных композиторов обусловлена не мыслительным уровнем аудитории, а соответствием музыки «объективному состоянию настоящего» [1, с. 50]. Иными словами, обилие диссоциирующих гармоний, структурная неясность вызывают аллюзию на происходящие в мире коллизии: традиционное привычное слуху консонирующее звучание вызывает больший интерес ввиду отвлечения сознания от реальных событий, и, следовательно, утешения. Свою теорию Т. Адорно поясняет так: «Думая, что понимают её, они воспринимают всего лишь мёртвый слепок с того, что хранят как неоспоримое достояние» [там же].

Говоря о Т. Адорно, невозможно не упомянуть имя современного немецкого композитора Х. Лахенмана, чья эстетика, основанная на постижении «духа времени», сформировалась полностью под влиянием идей этого философа. В своём творчестве Лахенман воссоздаёт оригинальную концепцию противостояния «предоформленному слуховому опыту» [4, с. 10]. Музыка композитора свойственны индивидуализированные формы музыкального языка, базирующиеся на шумах и призвуках. Кроме того, именно Лахенман считается основоположником современной концепции конкретной инструментальной музыки, особенностью которой стало переосмысление внешних шумов, их объединение в целостный единый пласт с дальнейшей структурной модификацией представляет особый контекст понимания самого звука, его новую

философию. Помимо всего прочего, композиторский метод Лахенмана также представляет отсылку к структурализму, свойственному музыке А. Шёнберга.

Отдельно стоит сказать о взаимовлиянии поэзии и музыки, в частности, об экспериментальном направлении, зародившемся в XX веке в литературных произведениях, и нашедшем своё воплощение в новом жанре музыкальной экспрессии, иными словами, крайнего выражения, о чём пишет В.В. Орлов [6, с. 60]. Изначально экспрессионизм возник в Австрии и Германии, отражая субъективный личностный протест против предвоенных милитаристских и шовинистских настроений и представляя в качестве героя «маленького» человека, израненного социальной жестокостью и враждой окружающего мира. Именно гнетущее ощущение надвигающейся глобальной катастрофы породило ступенчатый колорит мрака, а подчас, и с истерической направленностью. Всё это выражено в работах Б. Брехта и Й. Бехера, в концепциях А. Шопенгауэра, Э. Маха, Э. Гуссерля, З. Фрейда и др. В музыке же экспрессионизм проявился ярко и разнообразно, ведь уже имеющимися на то время приёмами музыкальной выразительности невозможно было в полной мере отразить сложность и многогранность современного мировосприятия. По словам немецкого драматурга Б. Брехта: «Война оказалась для искусства великим переломом. Человек, терзаемый страшной мукой, закричал. Изуродованный стал произносить проповедь» [2, с. 64]. Эти слова довольно ярко характеризуют настроения того времени и подтверждают вышесказанное предположение.

Исследователь М.Н. Лобанова в диссертации, где рассмотрела проявление понятия «новая музыка» не только в современной культуре, но и в эпоху барокко, поясняет значение экспериментального музыкального жанра, приводя в пример применение приёма речевого пения – «Sprechstimme», в композиции «Лунный Пьеро» А. Шёнберга, а также «Приключения» и «Новые приключения» Лигети: «это сознательное воссочинение языка на основе фонетического слоя, заданного композитором» [5, с. 97-98]. В этом плане невозможно не упомянуть и о других сочинениях Шёнберга – оперы «Счастливая рука» и «Моисей и Арон», кантата «Уцелевший из Варшавы», где также использовалась техника речевого пения.

«Sprechstimme» применяли и другие представители современного музыкального искусства, прежде всего – это А. Берг и его опера «Воцтек», по словам Е.Н. Шапинской, «мрачная история, отмеченная не только печатью веризма и влиянием традиционной драмы адюльтера, но и невиданным прежде умением изображать умоисступление» [9, с.25-27]. Как известно А. Шёнберг был учителем А. Берга, чем и

объясняется влияние композитора на творчество последователя. Аналогичный приём используется и в опере «Лулу», где «музыкальная ткань отличается большим единством и как бы наматывается вокруг образа главной героини, коварной и нежной, вызывающей и невинной, порочной и безнравственной, но чуждой расчёту, прелестной рабы собственной красоты, карающего ангела и человечнейшего существа» [там же]. Е.Н. Шапинская, ссылаясь на Г. Маркези, определяет здесь шесть вокальных речевых форм, в числе которых имеется и «полупение», которое в сочетании с додекафонными приёмами производит впечатление «парализующего гротеска». Помимо А. Берга, к шпрехштимме обращались и другие композиторы, среди которых К. Хубер, Б. Бриттен (опера «Смерть в Венеции»), В. Рим (опера «Якоб Ленц»), В. Циммерман (цикл «О пользе отрешённости») и пр.

А. Шёнберг изобрёл новый метод музыкального письма – двенадцатитоновую систему звуков, представляющих абсолютное равенство по отношению друг с другом, а затем и новый тип пения, упоминаемый выше, обозначив главной особенностью правильного исполнения вокальных партий ритмическую достоверность. Именно Шёнберг, выражая собственное стремление к созданию нового метода письма, основал серийную технику – додекафонию, упорядочив тем самым так называемую «временную систему музыкального беспорядка» [10]. Говоря о композиторском мышлении в серийной технике, обозначим её преемственность, уходящую корнями, по словам Э. Денисова, «в творчество К. Дебюсси, Б. Бартока, П. Хиндемита, И.С. Баха, Ф. Листа, Й. Брамса, Г. Малера» [3, с. 79].

Новую музыкально-теоретическую систему Шёнберга можно определить в качестве предпосылки к дальнейшему рождению серийной техники А. Вереберна. Иными новациями в сфере музыки являются нетрадиционное использование классических инструментов, и, наоборот, применение подручных средств для создания музыки. Ярчайшие примеры в этом плане – Дж. Кейдж и К. Штокхаузен, первый подкладывал внутрь рояля различные предметы для специфического звучания, а второй пользовался разнообразными немusикальными методами (один из них – вертолёт), сочиняя свои произведения. Так, критерий новизны становится ведущим для представителей современного музыкального искусства.

Обобщая вышесказанное, можно выделить несколько аспектов, характеризующих современную музыку. В их числе – сознательная работа композиторов с музыкальным языком, введение нового музыкального синтаксиса путём обращения к традиционным структурам и их насыщением отвечающими времени приёмами, разрушение мажоро-

минорной системы и свободное использование диссонансов, обусловившее появление новых музыкально-теоретических систем, замена в плане содержания субъективных эмоциональных всплесков интеллектуализмом.

Результаты анализа эстетико-стилевых особенностей современной музыки дают основание утверждать, что её воплощение связано, прежде всего, с личностями композиторов. Именно творчество крупнейших представителей эпохи, представляя собой отдельные индивидуализированные эстетические платформы, персонифицирует основные проблемы, присущие музыкальному искусству рассматриваемого временного периода. Силу художественного воздействия музыкальных произведений невозможно переоценить. Именно через них можно распознать отношение композитора к мирозданию, поняв особенности субъективного восприятия окружающей действительности.

Н. Шахназарова пишет: «Именно в творениях искусства мы прикасаемся к "трещинам мира", которые проходят через сердце художника» [10, с. 10]. Иными словами, творческое кредо композитора, его картина мировосприятия, базирующаяся на органичном синтезе этических и эстетических идеалов, отражается в художественной форме, воплощающей, в свою очередь, специфическое индивидуальное видение [там же]. Наряду с вышесказанным, в плане понимания эстетики музыки того или иного временного периода, стоит отметить огромное значение эпистолярного наследия композиторов, состоящего из статей музыкально-критического характера: мемуаров, писем, трактатов, где через авторские суждения производится анализ эстетических особенностей музыки. Исходя из этого, необходимо обособить имена И. Стравинского, А. Шёнберга, П. Хиндемита – абсолютно несравнимых друг с другом композиторов-новаторов, чьи фигуры особняком стоят в истории современной музыки. Их неисчерпаемое творческое наследие включает также теоретические труды, отображающие разноликую эстетико-стилевую картину: именно через многослойность проблематики прослеживается некоторая идейная общность, на основе которой можно обозначить некоторые эстетические принципы эпохи. Последние определили образно-стилистический вектор развития музыкального искусства в целом, трансформируясь и модифицируясь в творчестве современных композиторов.

В контексте тематики статьи, в первую очередь выделяется, что отхождение от идеалов романтизма, что во многих исследовательских трудах именуется как антиромантизм. Одно из противоречий в этом плане – открытое восхищение Шёнберга творчеством композиторов-романтиков, а именно, Шуберта и Мендельсона. Кроме того, сам

Стравинский, создав «Сильфиды» на музыку Шопена, отмечает, что «испытывает слабость к музыке Шумана» [8, с. 258]. Наряду с вышесказанным, композиторы выражают категорический протест по отношению к романтизму, в частности, его позднему «вырождению» в творчестве Вагнера. Подобная позиция нашла своё выражение в совершенно новом смысловом представлении не только самого творчества, но и его восприятия, что, в свою очередь, коснулось соотношения таких категорий как «разум и чувство, интеллект и интуиция, рациональное и эмоциональное» [10, с. 231]. Так, творчество вышеупомянутых представителей современной музыки характеризуется некоторой общностью с канонами искусства доромантического и доклассицистского периодов, отвечая при этом стилистическим и этическим исканиям нового времени.

Важнейшим аспектом в плане выявления эстетических проблем является особое значение интеллекта, определившее в некоторой степени произошедшие метаморфозы современной музыкальной эстетической концепции. Данное утверждение соотносится, прежде всего, с понятием мирозерцания, но не со степенью осмысленности творческого композиторского процесса, присутствие которой, ввиду всего вышесказанного, безусловно, предполагается в любом случае. Здесь имеет место быть утверждение об идее порядка и организации как о ведущем эстетическом принципе, что, в совокупности с конструированием формы, выступает в качестве главной цели современной музыки: «(...) именно композитор вносит своим разумом порядок в первозданный хаос» [10, с. 231].

Однако, несмотря на отрицание романтических тенденций, само интеллектуальное начало здесь понимается как гармоничный синтез двух составляющих – разума и чувств. Отсюда можно вывести ещё один производный принцип эстетической концепции современной музыки – интеллектуализация чувств, в противовес открытому излиянию субъективных эмоций в произведениях романтиков, что, в свою очередь, обуславливает отождествление композиторами самих себя не с художником, а с мастером, о чём упоминает Стравинский [8]. На этой основе можно констатировать кардинальное акцентное смещение в эстетико-методологическом плане: творческий процесс соотносится с рациональным явлением, выдвигая на первый план стремление автора к пояснению того, как было создано произведение. Именно поэтому производились множественные попытки к анализу факторов, влияющих на композиторскую мысль, источника вдохновения и его природы и пр.

Говоря о содержании современной музыки, целесообразно обособить два сосуществующих друг с другом пласта. Первый представляет собой высшее духовное начало. Главной особенностью здесь выделяется

недоступность к осознанию в силу человеческой природы. К примеру, Шёнберг применял в этом плане понятие музыкального духа, а Стравинский указывал на «невозможность извлечения абсолютных истин из опыта» [8, с. 274]. Второй же аспект – музыкальность, отличается от первого возможностью осознания, доступностью человеческому восприятию, отождествляясь при этом с самой звуковой структурой. Подобное явление, взяв своё начало в творчестве Веберна, в дальнейшем становится одной из основных эстетических концепций искусства послевоенного авангарда.

Представляя музыкальность как специфическую звуковую структуру, обозначим главенствующую роль интеллектуальной активности слушателя, которая, в противовес эмоциональной составляющей, предполагает задействование восприятия особого типа. Здесь имеет место быть предположение осмысленного репродуцирования зрителем структуры музыки, что, в свою очередь, указывает на его участие в процессе воспроизведения. Отсюда вытекает обращение к идеям классицизма, преобразённым стилистикой современной эпохи – подобное явление получило название неоклассицизм, подразумевая строгую организованность, внешнюю сдержанность, торжество интеллекта вопреки эмоциональной чувственности. Ведущей формой воплощения описанной тенденции стала додекафония.

Ещё один эстетический вектор современной музыки, связанный с обращением композиторов к абсолютам философов Средневековья, это концепция «чистой» красоты. При этом, попытки описать музыку словесно подвергались отрицанию, в некотором смысле, агрессивному: главной целью подобной позиции стало стремление увеличить значимость музыкальной выразительности. Н. Шахназарова по этому поводу пишет: «Реакция, осознаваемая или бессознательная, на то, что мы бы назвали литературоцентризмом, явилась одной из причин, которые стимулировали обращение к нематериальным категориям, когда содержание музыки оказывается вынесенным за границы реальных жизненных связей» [10, с. 234]. В теоретико-методологическом плане данная тенденция, присущая творчеству практически всех современных композиторов, в частности, упомянутых выше, обуславливает проблему невозможности точного описания семантической основы музыкального произведения словесным способом ввиду многозначности и глубины содержания.

Стоит отметить, что существование упомянутой выше проблемы сосуществования музыки и действительности берёт своё начало с давних времён, когда инструментальный жанр обособился в самостоятельную область искусства. Здесь целесообразно упомянуть об утверждении абсолютной смысловой свободы композиции от происходящей

действительности: в содержательном аспекте, описанном выше, осуществляется отторжение факта существования связи между сочинительством и внешними событиями, непосредственно влияющими на творческий композиторский процесс. Всё это положило начало существованию концепции понимания музыки как «имманентно замкнутого в себе мира чистой красоты, высокой интеллектуальной напряжённости и логичности звуковых структур» [10, с. 235].

В целом, само композиторское творчество подразумевает наиболее благоприятную среду не просто для самовыражения, но и для воплощения через музыку авторской идейно-эстетической концепции. Важно указать одну из главнейших черт, отличающих творчество современных композиторов от представителей доромантической эпохи, а именно – ограничение социального воздействия путём преграждения аналогичных связей путём полного погружения в чистую музыку, красоту. Данное утверждение больше всего свойственно музыке Шёнберга и Стравинского, высоко оцениваемых творчество Баха, Моцарта и Гайдна, но, при этом, совершенно несопоставимых с ними в плане массового воздействия на слушателя ввиду отличительной целевой установки, заключающейся в интеллектуально развитом изысканном зрительском восприятии в противовес конкретизированной жизненной ассоциативности искусства прошлого. Опираясь на вышесказанное, можно констатировать отсутствие проблемы демократизма, которую в свою очередь заменила иная, соответствующая эпохе – «ответственность художника перед своим искусством, служение своему искусству, ответ на действительную потребность данного природой таланта» [10, с. 236]. Иными словами, главным принципом творчества становится «искусство для искусства».

В эстетических концепциях современной музыки главной стоит фигура Хиндемита, чьё творчество прямо противоположно упомянутому выше критерию, его композиторское творчество базируется на принципе «искусство для всех», что, в свою очередь, обуславливает присущий всей его деятельности пафос. Основной целью своего творчества Хиндемит считал вовлечение широкой зрительской аудитории в мир прекрасного, что поясняет жанровое и структурное разнообразие его музыки, а также обуславливает активный характер деятельности в целом.

Таким образом, можно выделить главные принципы, создающие концептуальную основу композиторской деятельности представителей современной музыки, имеющих в своём творчестве как общие черты, так и противостоящие друг другу позиции. Например, в противовес активному гуманизму музыки Хиндемита противопоставлена позиция Стравинского, чья музыка отличается подчёркнутой отстранённостью,

абстрагированием, а творчество Шёнберга, в свою очередь, характеризуется принципом сознательной элитарности. Здесь целесообразно привести в пример цитату испанского философа Ортега-и-Гассет, определившего в первой половине XX века главную тенденцию развития современного искусства: «искусство для художников, а не для масс людей» [7, с. 236]. Данному определению соответствует творчество Шёнберга, обращающегося к интеллектуальной элите. Если же рассматривать сквозь призму философии Ортега-и-Гассет музыку Стравинского и Хиндемита, то отстранённый характер первого прямо противостоит стремлению второго возвысить широкие массы слушателей до высокого искусства. Так, все три композитора вошли в историю современной музыки как ярчайшие её представители, чьё творчество, отмеченное новаторством, с разных сторон отображает главные эстетические проблемы и тенденции развития современного музыкального искусства.

Список литературы:

1. Адорно, Т. Избранное: Социология музыки. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. Брехт, Б. Театр / Б. Брехт. – М.: Искусство, 1965. – 528 с.
3. Денисов, Э.А. Современная музыка и проблемы композиторской техники / Э.А. Денисов. – М.: Музыка, 1986. – 206 с.
4. Лаврова, С.В. Новая музыка в контексте терминологических проблем современного искусства / С.В. Лаврова [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-muzyka-v-kontekste-terminologicheskikh-problem-sovremennogo-iskusstva/viewer>
5. Лобанова, М.Н. Музыкальный стиль и жанр в эпоху барокко как проблема современной истории культуры: на примере мотета: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Лобанова Марина Николаевна. – М., 1981. – 278 с.
6. Орлов, В.В. «Новая музыка»: к проблеме понятийного обоснования / В.В. Орлов [электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=9677>
7. Ортега-и-Гассет, Х. Избранные труды / пер. с исп., сост., предисл. и общ. ред. А.М. Руткевича. – М.: Издательство «Весь Мир», 1997. – 704 с.
8. Стравинский, И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И.Ф. Стравинский. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.
9. Шапинская Е.Н. Избранные работы по философии культуры / Е.Н. Шапинская. [Электронный ресурс] – URL: <https://iknigi.net/avtor-ekaterina-shapinskaya/93825-izbrannye-raboty-po-filosofii-kultury-ekaterina-shapinskaya/read/page-8.html>
10. Шахназарова, Н. Проблемы музыкальной эстетики / Н. Шахназарова. – М.: Советский композитор, 1975. – 238 с.

1.3. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

МУЗЫКА КАК ОДИН ИЗ АСПЕКТОВ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ДРАМАТУРГИИ

Куляшова Мария Александровна

*канд. ист. наук,
старший преподаватель,
Сургутский государственный университет,
РФ, г. Сургут*

Рамазанова Нелли Магомедовна

*студент,
Сургутский государственный университет,
РФ, г. Сургут*

MUSIC AS ONE OF THE ASPECTS OF CREATING ARTISTIC IMAGES IN DRAMATURGY

Mariya Kulyashova

*Candidate
of Historical Sciences, Senior lecturer,
Surgut State University,
Russia, Surgut*

Nelli Ramazanova

*Student,
Surgut State University,
Russia, Surgut*

Аннотация. В современном обществе музыка как один из аспектов создания художественных образов в драматургии имеет большое значение. Музыка в драматургии – это неотъемлемая часть театрального искусства, которая играет важную роль в создании атмосферы, настроения и общей концепции постановки. Также музыка в драматургии помогает передать информацию о персонажах и событиях. Музыка способна более четко выявить и передать главную идею и эмоцию действия, тем самым помочь зрителю глубже понять происходящее на сцене.

Abstract. In modern society, music as one of the aspects of creating artistic images in drama is of great importance. Music in drama is an integral part of theatrical art, which plays an important role in creating the atmosphere, mood and general concept of the production. Also, music in drama helps to convey information about characters and events. Music is able to more clearly identify and convey the main idea and emotion of the action, thereby helping the viewer to better understand what is happening on stage.

Ключевые слова: искусство, музыка, художественные образы, драматургия, спектакль, театр, художественные образы в драматургии.

Keywords: art, music, artistic images, drama, performance, theater, artistic images in drama.

Музыка – это вид искусства, в котором звуки, организованные определенным образом, используются для создания особых комбинаций, форм, гармонии, мелодии, ритма или другого выразительного содержания [5].

История музыки насчитывает тысячелетия, так как она развивалась параллельно с развитием человечества. С самых ранних времен люди использовали звуки для выражения своих чувств и мыслей. Древние племена использовали простые инструменты, такие как барабаны и флейты, чтобы передавать свои послания и объединяться в обрядовых танцах и песнях.

С течением времени музыка стала более сложной и разнообразной. Возникли новые инструменты, позволяющие музыкантам создавать более глубокие и насыщенные звуковые пейзажи. Музыка носит различный характер, о чем говорит многообразие жанров и стилей: от классической музыки до джаза, рока, поп-музыки и электронной музыки. Каждый жанр имеет свои уникальные особенности и способность передать определенное настроение.

Музыка имеет огромное влияние на нас, она может вызывать радость, грусть, волнение или расслабление. Она может стать источником вдохновения и помочь нам выразить свои эмоции. Музыка также является одним из самых востребованных выразительных средств в кино и театре; с ее помощью подчеркивается сюжет и создается необходимая атмосфера.

Музыка – это удивительное искусство, способное передавать и отражать различные аспекты нашего мира. Хотя она не имеет непосредственной связи с реальностью и нашим психологическим отношением к ней, она способна создавать звуковые образы и подражать различным явлениям окружающего нас мира. Музыкальные композиции охватывают

широкий спектр предметов, включая растения и животных, и передают их выразительные характеристики через музыкальные звуки. Эти музыкальные образы несут в себе субъективную и эмоциональную оценку предметов и явлений, интегрируя их в контекст музыки. Они помогают нам воспринимать и понимать различные аспекты окружающего мира, а также наше отношение к ним. Музыка является мощным средством передачи и воплощения разнообразных аспектов предметного мира [3].

Таким образом, музыка – не только прекрасное искусство, но и мощный инструмент для понимания мира вокруг нас. Она способна отразить разнообразные аспекты предметного мира и наше отношение к ним, а также служить важным источником знаний о различных эпохах и культурах.

Среди всего многообразия пьес музыкальная драма является одним из наиболее сложных понятий и явлений художественно-творческой деятельности. Прежде всего, это определяется особенностями мышления художественной музыки – мышлением на языке звуков.

Музыкальная драматургия – воплощение в языке драматического действия. Она определяет форму, структуру и выразительные средства музыкально-драматического произведения.

Создание музыкального произведения основано на классических законах драматургии. Оно состоит из необходимого комплекса драматургических компонентов: идейно-тематический замысел; музыкальное действие; драматический конфликт; композиционное построение.

Композиционное построение музыкального произведения является одним из ключевых аспектов в создании музыки. Оно направлено на объединение всех звуковых компонентов в единую структуру, придавая произведению целостность, соразмерность, симметрию и гармоничность. Композиционное построение полностью определяет индивидуальность композитора, его стилистический подход и образ музыкального мышления. Каждый композитор вносит свою уникальную музыкальную форму и художественную целостность в свои произведения.

Одной из основных составляющих музыкальной формы является тема произведения. Тема представляет собой звуковое построение или несколько построений, которые затем развиваются и разворачиваются в течение произведения. Тема служит материалом для дальнейшего развития музыкальной идеи.

Одна из успешных сторон музыкальной драматургии – темпо-ритм. Он обеспечивает структуру и развитие музыки в целом. Темпо-ритм создает единое драматическое полотно музыкальных форм, объединяющих,

синтезирующих, обобщающих и направляющих через музыкальное действие всю гамму интонаций.

Организация произведений в драматургии опирается на общие законы драмы. Они проявляются через наличие драматического конфликта, возникающего в результате противостояния действующих сил, и последовательного развития событийной структуры, пронизывающей всю повествовательную нить. Разнообразные выразительные средства каждого музыкально-драматического жанра реализуют эти общие закономерности произведений.

Музыка в кино и театре играет огромную роль в создании атмосферы и передаче эмоций. Она служит для характеристики персонажей, времени и места действия и помогает выразить идею и авторское отношение к происходящему. В театре музыка также играет активную роль в драматургии, помогая создать нужную атмосферу, вызвать определенные эмоции у зрителя и раскрыть идею пьесы. Однако, чтобы музыка могла полноценно воздействовать на зрителя, все ее элементы, такие как мелодия, ритм, динамика и тембр, должны быть гармонично связаны и выразительны. Только в этом случае она сможет вызвать настоящую эмоциональную реакцию.

В кинофильмах и спектаклях отдельные мелодии, способные воссоздать тончайшие оттенки различных эмоциональных состояний (радости, печали, сильных намерений и желаний), служат для передачи мыслей, чувств и переживаний героя [8].

По словам Станиславского, музыка с ее ритмом и мелодией способна непосредственно воздействовать на эмоции зрителя и приносить, и закреплять самочувствие исполнителя непосредственно на сцене. Иногда ритм распознается по равномерности и периодичности [8].

Ритм тесно связан с темпом не только в музыкальных произведениях, то и сценических и экранных произведениях искусства. В этом случае музыка становится основой выразительности актерского образа и драматизации произведения в целом.

Музыкальная и ритмическая стороны спектакля требуют особого понимания. Задача режиссера и композитора – найти музыкальное оформление спектакля или фильма, «правильную скорость» каждой сцены, которая вытекает из основной жизненной ситуации и главной идеи игры.

Немаловажной характеристикой музыки, столь же важной в театре и кинематографе является динамика. Например, нарастание душевных переживаний – постепенное увеличение громкости. Громкие звуки оказывают более сильное воздействие на нервную систему, возбуждают,

беспокоят. Однако тихие звуки настораживают и захватывают внимание зрителя.

Станиславский говорил о том, что не только темпо-ритм музыки, но и все ее составные элементы могут подсказать характер сценического действия. При прослушании музыки у Станиславского рождались конкретные действенные образы [8].

Художественный образ – это элемент произведения искусства, который передает идеи, настроения или эмоции. Он может быть создан с помощью различных средств, таких как речь, жесты, мимика, звук и одежда. Художественный образ может быть абстрактным или конкретным, символическим или реалистическим [10].

В драматургии художественные образы могут быть представлены через персонажа, место действия, диалог или другие элементы. Они помогают создать атмосферу на сцене или экране, передать эмоции и чувства героев, а также создать конфликт между персонажами. Художественные образы могут быть разнообразными: от простых и понятных до сложных и многогранных. Они отражают различные аспекты жизни, такие как любовь, дружба и предательство. Одним из основных образов в драматургии является герой. Герой – персонаж, который находится в центре сюжета и испытывает различные эмоции и переживания. Он может быть положительным или отрицательным, но всегда вызывает интерес у зрителя [12].

Музыка имеет большое значение в создании художественных образов. Она помогает передать характеры героев и усилить эмоциональное воздействие на зрителей [11]. Подбор музыки к спектаклю ведет иногда сам режиссер, однако часто эту задачу выполняет руководитель музыкальной части театра, звукорежиссер или композитор. При этом окончательное решение по подбору музыкальной партитуры и включению в спектакль (фильм) тех или иных треков принимает режиссер-постановщик. При подготовке музыкального и звукового сопровождения драматического произведения необходимо ознакомиться не только с музыкальной культурой той эпохи, которая отражена в спектакле, но и с книгами, фильмами и иконографическим материалом. Только на такой основе могут родиться действенные и точные образные решения при реализации режиссерского замысла.

Так, в фильме «Стиляги» (режиссер Валерий Тодоровский) музыка является одним из ключевых выразительных средств. Она служит не только фоном для действия персонажей, но и помогает раскрыть образы главных героев произведения. На этапе создания фильма возникла проблема в подборе музыкальных композиций, поскольку вся музыка, которую слушали стилиаги в 1950-х годах, была заграничной, а делать

современный российский мюзикл на основе старых американских песен Тодоровский счел нелепым. Поэтому режиссер принял решение использовать в своем фильме русский рок конца 80-х – начала 90-х годов XX века, поскольку считал, что исполнители восьмидесятых годов близки по духу тем, кого называли «стилягами», ведь они точно так же стремились к свободе и самовыражению [7]. Слова многих песен пришлось переписать, адаптировав для сюжета фильма. Одним из таких примеров является композиция «Скованные одной цепью» группы «Наутилус Помпилиус», которая использовалась в сцене собрания комсомольцев, ее исполняла «комиссар» Катя. В данном случае текст и музыка описывают общество, в котором люди связаны одной целью – «истреблением» предателей родины, то есть стилига. Переписанный текст песни повествует о том, как будучи комсомольцем главный герой Мэлс переходит на сторону «стиляжного» зла, предпочтя суровым идеалам «яркие тряпки». Композиция «Скованные одной цепью» представляет собой мрачную и угнетающую картину, где истинные желания и стремления стилига подавляются в пользу коллективного целого [6].

Композиция «О моя маленькая бейба» Гарика Сукачева также была трансформирована для создания более точной атмосферы в фильме «Стиляги». Песня исполняется на вечеринке, где ее поет главный стилига Фред. «О моя маленькая бейба» повествует о свободе, самовыражении и независимости стилига, которые «хилят по Броду, оставляя унылых жлобов позади» [6].

Таким образом, музыка является основополагающим элементом фильма «Стиляги», режиссером которого выступает Валерий Тодоровский. Она помогает раскрыть характеры персонажей, передать атмосферу эпохи 1950-х годов и создать нужный эмоциональный настрой.

Иногда к спектаклям важно не просто подобрать подходящую музыку, но и создать новую аранжировку в соответствии с характером и стилистикой постановки, или для «живого» исполнения музыки актерами. Все это прослеживается в спектакле «Однажды в Вероне» (режиссер Александр Фокеев) Сургутского музыкально-драматического театра. Спектакль-концерт «Однажды в Вероне» – адаптация классической трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» на современный урбанистический лад. Все композиции исполняются артистами «вживую», под аккомпанемент музыкального ансамбля. В спектакле можно услышать такие известные хиты, как «Ориентация север» Лолиты, «Молния» Димы Билана, «We will rock you» Queen и многие другие [1, 9]. Например, в сцене битвы между кланами, мать Джули исполняет песню Филиппа Киркорова «Цвет настроения синий». Текст песни ярко описывает характер возлюбленной Рикардо: «страсть над ней имеет власть»,

героиня достаточно легкомысленна, поскольку она поддалась чувствам, не придав значения дальнейшему исходу событий в семьях. В сцене свидания Рикардо и Джули исполняется композиция Отпетых Мошенников «Люби меня люби». Песня отчетливо передает атмосферу романтики и наивности. В тексте герой просит свою возлюбленную всегда любить его, «умоляет» ее «не исчезать», чтобы ни случилось. На сцене довольно интересно интерпретировали слова композиции: главные герои катались на подвешенных к потоку качелях, раскачиваясь навстречу друг к другу, после чего закручивались и раскручивались на строчках «делаю шаг, делаю два, закружилась от любви голова».

Таким образом, музыка в спектакле-концерте «Однажды в Венеции», режиссером которого выступает Александр Фокеев, помогает создать атмосферу и передать характеры персонажей, что делает спектакль более живым и интересным для зрителей.

Разрабатывая музыкальное оформление, музыкальный руководитель опирается на жанр пьесы, режиссерскую концепцию и общую атмосферу постановки. В случае спектакля «Головлевые» (режиссер Дмитрий Зимин) Свердловского академического театра драмы, поставленного по произведению М.Е. Салтыкова-Щедрина, музыка создавалась на основе творчества эопера Хаски. Режиссер посчитал, что многие из его треков исполнителя отражают тему и настроение будущего спектакля. Всего для спектакля «Головлевые» было переосмыслено пять треков из альбома «Любимые песни воображаемых людей». Каждая из этих тем соответствует одному из членов семьи как по тексту, так и по звучанию [2]. Композиция «Ай» является основной темой Головлевых, темой смерти, а также темой главного героя Иудушки. А песня «Бит шатает голову» в нескольких вариациях была темой Степки-балбеса. Активная (дорожная) версия композиции сыграна так, чтобы походить на саундтрек поездки в плацкарте поезда – удалая и ритмичная. Остальные же версии (семейный суд – средняя, пьянство – медленная) служат целью показать «разложение» героя. Совершенно другим звучанием отличается композиция «Детка Голливуд». Она привлекла режиссера своей развязностью и вульгарностью. Песня звучит как олицетворение городской, богемной жизни и сильно контрастирует с минималистичными темами головлевского имени. При следующем же появлении эта тема звучит более активно. А ближе к финалу, когда действие перемещается в условный город, в композиции звучит уже полный состав инструментов [4].

Таким образом, музыка в спектакле «Головлевые» режиссера Дмитрия Зимина создает определенное настроение и помогает глубже

вникнуть в характер переживаний персонажей. Иногда она даже передает то, что не всегда могут сыграть актеры на сцене.

Подводя итоги всего вышесказанного, можно сделать вывод, что музыка в театре не просто сопровождает действие, а является неотъемлемым элементом драматургии спектакля. Она создает определенную эмоциональную атмосферу, раскрывает характеры персонажей и передает историко-культурный колорит, тем самым усиливая воздействие спектакля на публику. Музыка способствует выявлению темы и идеи драматического произведения, помогает зрителю глубже погрузиться в действие и испытать яркие эмоции сопереживая истории.

Список литературы:

1. Алена Кожевова Урбанистические Ромео и Джульетта: почему стоит сходить на мюзикл «Однажды в Verone» в СМДТ?: [Электронный ресурс]. – URL: https://siapress.ru/_opinions/112763-retsenziya-sia-press-na-noviy-muzyklsurgutskogo-dramteatra (дата обращения: 29.05.2024).
2. Дарья Санникова Мертворожденные : [Электронный ресурс]. – URL: https://культура.екатеринбург.рф/common_content/item/theater_post/224 (дата обращения: 29.05.2024).
3. Динов, В.Г. Звуковая картина: записки о звукорежиссуре : учебное пособие – СПб. : 2012. – 486 с.
4. Евгений Робенко «Сценография звука»: от идеи, до воплощения : [Электронный ресурс]. – URL: <https://dtf.ru/music/62536-scenografiya-zvuka-ot-idei-do-voplosheniya#5> (дата обращения: 29.05.2024).
5. Козюренко, Ю.И. Основы звукорежиссуры в театре – М. : Искусство, 2011. – 248 с.
6. Песни из фильма «Стиляги»: от Сергея Гармаша до группы «Виа Гра» : [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kp.ru/afisha/msk/obzory/pesni-iz-filmov/pesni-iz-filma-stilyagi-2008/> (дата обращения: 29.05.2024).
7. Сергей Некрасов Стиляги. Как это делалось : [Электронный ресурс]. – URL: <https://beliy.ru/work/stilyagifilm/-id=31-1.htm> (дата обращения: 29.05.2024).
8. Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве – М. : Искусство, 2020. – 448 с.
9. Сургутский музыкально-драматический театр «Однажды в Verone» (12+) : [Электронный ресурс]. – URL: <https://surgutteatr.ru/repertoire/22-sezon-2021-2022/odnazhdy-v-verone-12> (дата обращения: 29.05.2024).
10. Таиров, А.А. Записки режиссера – М. : Искусство, 2017. – 196 с.
11. Таршис, Н.А. Музыка спектакля – СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2020. – 163 с.
12. Товстоногов, Г.А. О профессии режиссера – 2-е издание – М. : Искусство, 2016. – 352 с.

РАЗДЕЛ 2.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

2.1. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ, КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

ТРИ РАЗНОВРЕМЕННЫХ ФРАГМЕНТА ПАРКЕТНОГО ПОЛА ГРЕЧЕСКОЙ ГОСТИНОЙ СТРОГАНОВСКОГО ДВОРЦА И ИХ АНАЛОГИ В ДРУГИХ ДВОРЦАХ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Несветайло Татьяна Николаевна

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

THREE FRAGMENTS OF THE PARQUET FLOOR OF THE GREEK LIVING ROOM OF THE STROGANOV PALACE AT DIFFERENT TIMES AND THEIR ANALOGUES IN OTHER PALACES OF ST. PETERSBURG OF THE LATE 18TH – FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

Tatiana Nesvetailo

*Senior Research Fellow,
State Russian museum,
Russia, Saint-Petersburg*

Аннотация. В статье рассматривается история изменения планировки юго-западной части дворца, где сейчас находится помещение Греческой гостиной. С этим связаны три разновременных сохранившихся

фрагмента паркетного пола, аналоги которых можно обнаружить в других дворцах Санкт-Петербурга, что помогает выявить логику развития композиционных схем русского паркета раннего классицизма.

Abstract. The article examines the history of changes in the layout of the southwestern part of the palace, where the Greek Salon is now located. Three fragments of parquet flooring preserved at different times are connected with this, analogs of which can be found in other palaces of St. Petersburg, which helps to reveal the logic of the development of compositional schemes of Russian parquet of early classicism.

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

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

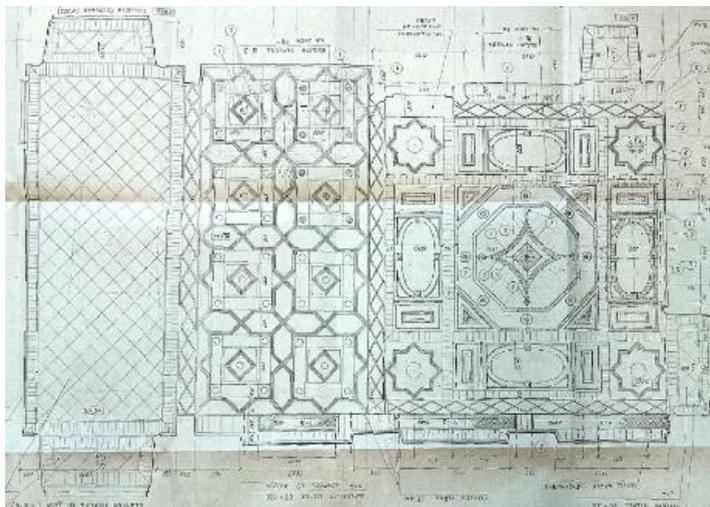
Греческая гостиная находится в дворовой анфиладе юго-западной части Строгановского дворца, которая неоднократно переделывалась. Сначала здесь находилось помещение, оформленное Ф.-Б. Растрелли. После пристройки южного корпуса в 1804–1805 годах А.Н. Воронихин устроил здесь Греческую гостиную. Позже здесь и в соседних помещениях были устроены апартаменты княгини Аглаиды Павловны Строгановой по проекту К.И. Росси. На рубеже 1850-1860-х годов интерьер был преобразован, предположительно, архитектором М.А. Макаровым, который частично закрыл искусственный мрамор и барельефы фанерой, покрытой тканью с бордюром.



Рисунок 1. К.И. Росси. Проект обновления интерьера Уборной для княгини А.П. Голицыной. Фрагменты листа из альбома гр. С.В. Строгановой. 1820 г. Акварель

В конце XIX века на этом месте возник коридор и помещение, оформленное неизвестным архитектором в стиле неobarокко. Были установлены: существующий камин белого мрамора с целующимися фигурками путти, выкрашенные в белый цвет панели с золочеными тягами и плафон с золоченой лепной розеткой. Именно в таком виде интерьер дошел до наших дней. Верхняя часть южной стены коридора декорирована барельефами на античную тему. В результате обследования интерьера во время реставрационных работ были обнаружены аналогичные барельефы на западной стене, а также фрагменты отделки искусственным мрамором. По решению реставрационного совета часть барельефов была раскрыта, а стена, образующая коридор, разобрана.

Таким образом, получившееся пространство отражает сложную историю Греческой комнаты, что особенно наглядно демонстрирует паркетный пол, состоящий из трех одновременных частей: средняя часть – паркет времени Воронихина, северный фрагмент – времени России, южный – самый поздний, соответствует периоду, когда на этом месте был коридор. Учитывая неудовлетворительную сохранность, все три фрагмента были демонтированы и воссозданы заново на тех же местах. Вместе с барельефами они позволяют судить о габаритах Греческой гостиной, занимавшей примерно половину прежней гостиной Растрелли.



**Рисунок 2. Три фрагмента паркетного пола
Греческой гостиной Строгановского дворца. План**



*Рисунок 3. Три фрагмента паркетного пола Греческой гостиной
Строгановского дворца. Фото после реставрации*



Рисунок 4. Фрагмент паркета А.Н. Вороникина



Рисунок 5. Фрагмент паркета К.И. Росси

Во время реставрационных работ 2005–2007 годов существующий паркетный пол был демонтирован, обследована сохранность балок перекрытия, было произведено их усиление. Был выполнен сплошной дощатый настил из воздушно-сухой сосны толщиной 40 мм. На дощатый настил уложена водостойкая фанера толщиной 8 мм. Настилка паркета выполнялась в соответствии с проектом 2004 года, выполненным институтом «Ленпроектреставрация», ведущий архитектор С.В. Титова. При демонтаже существующего паркета были аккуратно сняты паркетные щиты, чтобы иметь возможность по ним уточнить используемые породы дерева и рисунок. При укладке нового паркета в северной части зала сначала выкладывались фигурные композиции, а затем пространство заполнялось клепкой. При воссоздании фрагментов паркета Греческой комнаты были использованы следующие породы древесины: клен, махагон сапели, палисандр, падук красный, дуб [2, с. 7].



Рисунок 6. Паркетный пол в Эрмитаже. Зал №172

Самый поздний паркет коридора – самый простой: широко распространенная укладка паркетных клепок косыми квадратами. Два других фрагмента, Воронихинский и Россиевский, представляют собой художественный паркет с геометрическим рисунком и являются образцами паркета русского классицизма. «В начале XIX века вместо изысканных линий рисунка паркета появились простые линии, чистые контуры и правильные геометрические формы, а в композиционном построении строгая симметрия» [3, с. 161].

Композиция первого рисунка более лаконична и построена исключительно на прямых линиях (если не считать небольшие круглые включения). Аналог этому орнаменту можно обнаружить в Эрмитаже в зале 172, только круги в центре квадратов заменены звездами. Орнамент паркета времени России имеет более сложный рисунок. Он поделен на поля с крупными геометрическими фигурами: овалами, восьмиконечными звездами и двойным восьмиугольником, в центре которого четырехугольник с криволинейными очертаниями. Точных аналогов этому уникальному паркету обнаружить не удалось. Отдельные фрагменты четко структурированной композиции паркетного узора можно встретить в паркетах Кваренги, например, в зале Английского дворца в Петергофе.

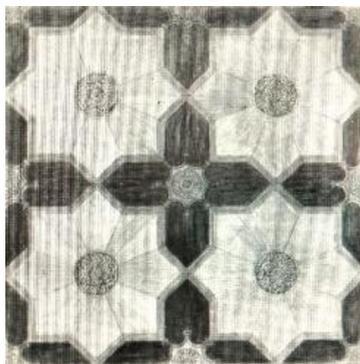
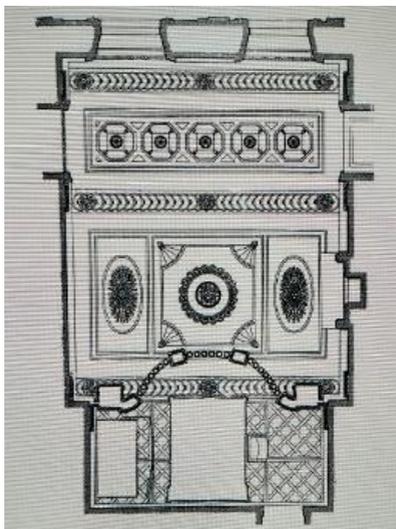


Рисунок 7. Паркет зала Английского дворца в Петергофе

В отличие от паркетных композиций, в которых элемент узора многократно повторяется, т.е. является раппортом, в паркете России весь рисунок паркетного пола небольшого по площади помещения является таким элементом. Аналогичное решение можно встретить, например, в Парадной спальне Гатчинского дворца.



*Рисунок 8. Композиция паркета Парадной спальни
Гатчинского дворца*

Если паркет времени Воронихина воплощает простоту, ясность и величие русской классики конца XVIII – начала XIX веков, то паркет времени Росси представляет собой развитие и усложнение композиционных схем раннего русского классицизма. Благодаря тому, что последний архитектор, перестраивавший пространство Греческой комнаты, оставил паркетные предыдущих эпох, закрыв их ковром, мы имеем уникальные образцы паркетного искусства начала и первой половины XIX века.

Список литературы:

1. Михневич В. Петербург весь на ладони. – СПб., 1876.
2. Строгановский дворец, Греческая комната. – Т. II. – Рабочий проект реставрации помещения. Институт «Ленпроектреставрация». – Санкт-Петербург, 2004.
3. Соловьев К.А. Русский художественный паркет. – Москва: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1953. – 233 с.
4. Строгановский дворец: послонная расчистка. Из истории реставрации знаменитого здания Санкт-Петербурга. – Москва: Эксмо, 2017. – 215 с.

2.2. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА «ИЗМЕРЯЯ МИР» 2012 ГОДА

Сизова Олеся Алексеевна

*студент 4 курса (бакалавриат),
Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова – МГУ,
РФ, г. Москва*

THE CONCEPT OF SPATIAL IMAGES IN WESTERN EUROPEAN MODERN ERA CULTURE ON THE BASE OF THE 2012 MOVIE “MEASURING THE WORLD”

Olesia Sizova

*4th year student (bachelor's degree),
Moscow State University – MSU,
Russia, Moscow*

Аннотация. Статья посвящена анализу представления пространственных образов культуры Нового времени Западной Европы на основе произведения Даниэля Кельмана «Измерение мира» и одноименного художественного фильма. Производится сравнительный анализ показанных в произведениях способов и методов познания мира, влияние европоцентричного взгляда на формирование мироощущения, перехода от статичного и иерархичного восприятия мира к динамичному и интегрированному.

Abstract. The article presents the analysis of the representation of cultural space concept of Modern Era’s Western Europe on the basis of Daniel Kelman's novel “Measuring the World” and the feature film of the same name. The comparative analysis of the ways and methods of cognition of the world shown in the practical materials, the influence of Eurocentric view on the formation of people’s worldview, the transition from a static and hierarchical perception of the world to a dynamic and integrated one.

Ключевые слова: пространственный образ, культурное пространство, роман «Измеряя мир», Даниэль Кельман.

Keywords: spatial images, cultural space, “Measuring the World” novel, Daniel Kehlmann.

Географическое пространство наряду со временем представляет собой один из основополагающих аспектов любой мировой культуры. Его исследованию и характеристике посвящены работы таких философов, как: М. Хайдеггер, Н.А. Бердяев, А.Я. Гуревича, Ю. Лотмана, Н.Я. Данилевского и других.

П.А. Флоренский, описывая культурное пространство в своих работах, отмечает, что его можно выделять в качестве явления, способного изменять пространственность, и, одновременно с этим, способного самостоятельно подвергаться влиянию действительности и влиять на человека, формирование его личности [5, с. 3-5]. Так, Н.А. Бердяев указывает как основу формирования русской культуры и русского самосознания именно географические просторы России, необъятность ее территорий [1, с. 279]. В данном исследовании мы задаемся вопросом о том, каким образом можно отследить влияние пространственных образов на западноевропейскую культуру Нового времени.

В начале 21 века немецкий писатель Даниэль Кельман решил в своей книге «Измерение мира» переосмыслить жизни и исследования Александра фон Гумбольдта и Карла Гаусса, великих ученых конца XVIII – начала XIX веков, которые полностью посвятили себя изучению окружающего их мира и измерению пространства. Несмотря на то, что книга носит название, перекликающееся с классическим трудом Александра фон Гумбольдта, она предлагает новую, довольно показательную интерпретацию методов и способов исследования мира образа в западноевропейской культуре Нового времени. В 2012 году на основе данного произведения был снят одноименный фильм, режиссер – Детлев Бук. В этой работе представлено исследование, посвященное анализу представленных в данном фильме пространственных образов.

И Карл Гаусс, и Александр фон Гумбольдт в ходе повествования отходят от европоцентрического взгляда на мир, характерный для многих научных трудов Нового времени. Вместо этого оба ученых наблюдают за окружающей их вселенной с "края мира". Однако обоими используются различные, порой диаметрально противоположные методы их познания, которые четко обозначаются при проведении сравнительного анализа.

А. Фон Гумбольдт, как ученый эпохи Просвещения, стремился к систематизации и классификации знаний о мире. Его путешествия по

Южной Америке стали основой для создания "Измерения мира", которое можно рассматривать как попытку описать и упорядочить пространство, ранее воспринимаемое как хаотичное и неопределенное. «Путешествие – вершина географического самопознания» [2, с. 27]. В отличие от средневекового представления о мире как о замкнутой системе, Гумбольдт акцентирует внимание на взаимосвязях и взаимодействиях между различными частями мира. Он рассматривает пространство не как совокупность отдельных объектов, а как единую и динамичную систему, где природа, климат, растения, животные и человек находятся в тесной взаимозависимости. В ходе своих исследований Гумбольдт отходит от традиционного европоцентрического видения мира и утверждает, что Европа не является единственным центром цивилизации, поскольку все части света имеют свою уникальную ценность и значение. В рамках описываемого временного промежутка доминирующей религией в Европе было христианство, самой влиятельной и универсальной церковью – католическая. «Реальностью был христианский мир. Именно применительно к нему средневековый христианин определял и все остальное человечество, и свое место по отношению к другим» [4, с. 170]. Те территории, которые не были охвачены христианством, все равно должны были стать частью единства. Он исследует разнообразие культур и народов, демонстрируя, что каждое общество встроено в свою особую природную среду и обладает своей собственной историей и культурным своеобразием.



**Рисунок 1. Александр фон Гумбольдт и его встреча с Далай-ламой.
Кадр из фильма «Измеряя мир», 2012 г.**

Мир Александра фон Гумбольдта является бескрайним, многогранным и разнообразным. Ученый стремится объять все и вся, увидеть,

почувствовать и понять каждый крошечный уголок Земли. Он отправляется в многолетние странствия, объезжает полсвета, поднимается к небесам и опускается глубоко-глубоко в недра Земли. Представленные зрителю местности, которые посетил ученый, простираются вплоть до самого горизонта. Они огромны и бесконечны. Пространство, в котором находится исследователь, подвижно и изменчиво. Александр фон Гумбольдт представляет собой, таким образом, образцовую личность эпохи Просвещения. Через испытанное им необъятное пространство показывается и необъятность человеческих стремлений к познаниям, стремление ощутить и пережить как можно больше, прикоснуться к самой сути своего существования.



Рисунок 2. Александр фон Гумбольдт в путешествии по Южной Америке, Амазонка. Кадр из фильма «Измеряя мир», 2012 г.

Совсем иначе измеряет мир Карл Гаусс. В продолжение всей истории он практически не покидает свой дом, дальние странствия и перемещения для него мучительны, невыносимы, а самое главное – бессмысленны. Великому математику достаточно пространства только лишь своего разума для того, чтобы вычислить расстояние как от родного города до ближайшей деревни, так и от Земли до звезд и дальних планет. В течение всего произведения мы видим персонажа сначала в крошечной классной комнате, потом в камерке под землей, в которой работает его мать, позднее – в его крошечном темном офисе, и, наконец, в его спальне, в которой ученый проводит все свое время и которая в итоге и становится свидетелем большинства его великих открытий. Пространство, в котором обитает Карл Гаусс, замкнутое, темное и уединенное, как в прямом, так и в переносном смысле. Карл ограничивает себя и в общении с окружающим его социумом, с головой уходит в

исследования, настолько, что, к примеру, пропускает известие о происходящей на данный момент войне.



Рисунок 3. Школьные годы Карла Гаусса. Кадр из фильма «Измеряя мир», 2012 г.



Рисунок 4. Аудитория, в которой преподавал Карл Гаусс. Студенты увлечены военным маршем. Кадр из фильма «Измеряя мир», 2012 г.

На первый взгляд можно сказать, что в сравнении с Александром фон Гумбольдтом Карл Гаусс ограничен, лишен истинного познания и отрезан от мира. Однако он также видит безграничность и широту окружающей его вселенной. Даже несмотря на то, что он никогда не отправится самостоятельно изучать дальние горизонты и для него они существуют лишь на бумаге, для него не являются загадкой бескрайние горизонты не только Земли, но и космоса. При этом не имеет значения,

каким образом оба ученых проводили свои исследования, самым главным является именно итоговый результат.

В отличие от классической географии, которая определяет пространство объективно и отстраненно, как в книге, так и в фильме фокус направлен на личное восприятие пространства его героями. Отсутствует стремление дать окончательную итоговую интерпретацию пространственного образа, скорее открывается пространство для диалога и рефлексии. Герои противопоставляют свои взгляды на мир, выявляя различия в их культурных кодах и опыте. Их субъективный опыт формирует пространственный образ, определяя не только географические границы, но и психологические и социальные барьеры. Пространство превращается в метафору памяти, где прошлое и настоящее переплетаются и взаимодействуют: «Несправедливо и странно, заметил Гаусс, быть заложником того времени, в котором поневоле родился. Прямотаки пример жалкой случайности существования. За что, собственно, нам посылаются все эти преимущества относительно прошлого, и за что нас делают посмешищем в глазах будущего?...» [3, с. 3]. Герои путешествуют не только по географическим картам, но и по лабиринтам своей собственной памяти, вспоминая прошлые события и прожитые жизни.

Таким образом, противопоставление этих двух пространств позволяет нам увидеть образ человека Нового времени. Яркий контраст бескрайней и замкнутой физических реальностей подчеркивает неутомимое рвение к исследованию, изучению. Мироощущение человека того времени выражается символически через два противоположных пространства, в итоге подчеркивая стремление общества к познанию и пониманию окружающего мира.

Список литературы:

1. Бердяев Н.А. О власти пространств над русской душой // Н.А. Бердяев. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. Судьба России. – М., 1997. – 120 с.
2. Замятин Д.Н. Культура и пространство: Моделирование географических образов. – М.: Знак, 2006. – 488 с.
3. Кельман Д. Измерение мира. / пер. Г. Косарик. – М.: Аст, 2016. – 271 с.
4. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Пер. с фр. под общ. ред. В.А. Бабинцева; Послесл. А.Я. Гуревича. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. – 560 с.
5. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-образовательных произведениях. – М., 1993. – 323 с.

РАЗДЕЛ 3.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

3.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

АНАЛИЗ РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «СУПРУГА» В КОНТЕКСТЕ ОБУЧЕНИЯ ШКОЛЬНИКОВ

Тетерина Кристина Николаевна

студент,

*НАО «Северо-Казахстанский
университет имени Манаша Козыбаева»,
Казахстан, г. Петропавловск*

ANALYSIS OF A.P. CHEKHOV'S SHORT STORY «SPOUSE» IN THE CONTEXT OF SCHOOL EDUCATION

Kristina Teterina

Student,

*NAO «North Kazakhstan University
named after Manash Kozybayev»,
Kazakhstan, Petropavlovsk*

Аннотация. В данной научной статье представлен новый подход к анализу рассказа А.П. Чехова «Супруга» с целью использования его в образовательном процессе среди школьников 9-11 классов. Исследование предлагает анализ моральных дилемм, с которыми сталкиваются персонажи произведения, и выявляет уроки, которые можно извлечь для принятия правильных решений в жизни. Актуальность заключается в направленности на развитие навыков критического мышления и этического поведения у школьников, помогая им формировать осознанное отношение к моральным вопросам и принимать взвешенные решения в будущем.

Abstract. This scientific article presents a new approach to the analysis of A.P. Chekhov's short story "Spouse" in order to use it in the educational

process among schoolchildren in grades 9-11. The study offers an analysis of the moral dilemmas faced by the characters of the work and identifies lessons that can be learned to make the right decisions in life. The relevance lies in the focus on developing the skills of critical thinking and ethical behavior in schoolchildren, helping them to form an informed attitude to moral issues and make informed decisions in the future.

Ключевые слова: русская литература, школьное образование, рассказ, эпизоды, личностные ценности, брак, развод, жизненные решения.

Keywords: Russian literature, school education, short story, episodes, personal values, marriage, divorce, life decisions.

Благодаря классической литературе школьники узнают о личностных и общественных ценностях. Само осознание ими данных ценностей во многом зависит от учителя литературы, оно может стать основой в жизни для принятия верных решений. В учебную программу общеобразовательных школ включены не только повести и романы, но и небольшие рассказы, среди которых особое место занимают рассказы общепризнанного писателя А.П. Чехова, отражающие духовную сторону людей. Для данного исследования был выбран рассказ А.П. Чехова «Супруга», который посвящён изображению измены, обречённого брака. Учёба в 9-11 классе – это последняя ступень детства, отчего задача учителя – обеспечить школьника знаниями для успешного перехода во взрослую жизнь. Учитель литературы на примере рассказа А.П. Чехова «Супруга» может проанализировать брак, объясняя, насколько важно вовремя понять природу своих чувств, думать о последствиях пребывания во власти эмоций и стереотипов.

Чтобы хорошо ориентироваться в рассказе, целесообразно условно разделить его на эпизоды, а эпизоды объединить в части. По толковому словарю В.И. Даля, эпизод – «происшествие, случай сам по себе посторонний, но по сцепленью связанный с главным происшествием» [3, с. 665]. Иными словами, эпизод есть событие, связанное с главной темой, конфликтом в произведении литературы. Мы решили условно поделить рассказ А.П. Чехова «Супруга» на 10 эпизодов со смысловыми названиями:

1. Придирчивый поиск телеграммы
2. Иностранец отправитель
3. Отличный сыщик
4. Засверкала лисья шуба
5. Кому-то «маленькая ножка», кому-то «изменническая ложь»
6. Плохой психолог для себя и для неё

7. Очередная истерика
8. Лиса не сдаётся до последнего
9. Травоядный хищнице не пара
10. Как ни в чём не бывало

Выделение ключевых цитат способствует запоминанию и в дальнейшем подкреплению своих утверждений прямым доказательством во время написания эссе, например, на тему любви, брака, семьи. Ниже представлено содержание каждого эпизода:

1. Придирчивый поиск телеграммы.

Ключевая цитата: «В такие ночи он становился мелочен, капризен, придирчив, и теперь ему казалось, что ему очень нужна телеграмма» [5].

Николай Евграфыч, хирург, раздражённо ищет телеграмму, которую ему отправил его брат. Однако его придирчивость на самом деле направлена не на несчастную телеграмму, а на легкомысленное поведение жены. Если бы придирчивость не являлась качеством его личности, он бы не узнал об измене. Парадокс в том, что его порок приблизил открытие глаз на брак за 7 лет.

2. Иностраннный отправитель.

Ключевая цитата: «Кто этот Мишель? Почему из Монте-Карло? Почему на имя тещи?» [5].

Николай Евграфыч, найдя телеграмму, узнает о тайных встречах Ольги Дмитриевны с иностранцем, компенсируя незнание английского словарём.

3. Отличный сыщик.

Ключевая цитата: «За время семилетней супружеской жизни он привык подозревать, угадывать, разбираться в уликах, и ему не раз приходило в голову, что благодаря этой домашней практике из него мог бы выйти теперь отличный сыщик» [5].

Данный кадр описывает внутренние размышления Николая Евграфыча о подозрениях в измене со стороны его жены. Он вспоминает детали, которые могут указывать на измену, такие, как знакомство с молодым человеком по имени Михаил Иванович Рис, его фото в альбоме жены с «загадочной» надписью и др. Николай Евграфыч начинает анализировать происходящее, и осознаёт, что все детали и факты подтверждают одно – он уличил жену в измене.

4. Засверкала лисья шуба.

Ключевая цитата: узнавши о чехотке, «Ольга Дмитриевна сделала вид, что это её очень испугало...» [5].

Ольга делает вид, что ей не всё равно на чехотку мужа, чтоб поехать не в Крым, а в Ниццу для встречи с любовником, т. е. не для

эффективного лечения чахотки – первое авторское упоминание хитрости жены.

5. Кому-то «маленькая ножка», кому-то «изменническая ложь».

Ключевая цитата: узнавши о чахотке, «Ольга Дмитриевна сделала вид, что это её очень испугало...» [5].

Муж вспоминает о истериках, попрёках жены – когда ему обращать внимание на «маленькую ножку», если его окутала «изменническая ложь».

6. Плохой психолог для себя и для неё.

Ключевая цитата: «...ему казалось теперь, что если бы Ольга Дмитриевна вышла за другого, который мог бы иметь на нее доброе влияние, то – кто знает...?» [5].

Для себя – не осознавал, что нужно не придирается к другим, а исправляться самому; для неё, так как не знает женской души, не старался быть интересным – одна из возможных причин развода. Он раздражён, прежде всего, собой, он как мудрый отец, а не её мужчина.

7. Очередная истерика.

Ключевая цитата: «Она плакала самым серьёзным образом, как девочка, и не только платок, но даже перчатки у неё были мокры от слёз» [5].

Ольга Дмитриевна переживает из-за потери денег, что вызывает у неё сильное эмоциональное волнение: она плачет, как маленькая девочка, притопывая ногой, взвизгивает. Но муж, пытаясь утешить её деньгами, не понимает и не слышит её, всё, что его тревожит – телеграмма от иностранца. Её волнует самое главное – любовь, но не к нему.

8. Лиса не сдаётся до последнего.

Ключевая цитата: « – Я не прошу у тебя развода! Дай мне паспорт вот и всё» [5].

Хирургу удаётся наконец-то добиться внимания жены, и он предлагает ей развод, что её не удовлетворяет. Она наотрез отказывается от развода и требует предоставить ей паспорт, чтобы поехать к любовнику на время. Хитрость Ольги берёт верх.

О том, что жена, словно лиса, заметно на протяжении всего рассказа. «И когда она пылливо засматривала ему в лицо, ему показалось, что у неё в глазах, как у кошки, блеснул зелёный огонек» [5]. У лисы глаза как у кошки, у маленьких лисят цвет радужки зелёный. Жена не только изнутри ведёт себя как лиса, но и внешне она на неё похожа. Николай Евграфыч до последнего не мог разглядеть в своём доме хищника в лице Ольги Дмитриевны.

9. Травоядный хищнице не пара.

Ключевая цитата: «...улыбка расплылась по его лицу, и он наивно верит, что эта компания хищников, в которую случайно втолкнула его судьба, даст ему и поэзию, и счастье, и всё то, о чём мечтал...» [5].

Николай Евграфыч рассматривает свадебную фотографию, замечая у Ольги Дмитриевны «мелкие и хищные черты лица» [5], и, может, всё бы было иначе, если бы он не был «таким простаком» [5]. Он хирург, он значим для общества, но характер у него простой. А Ольга Дмитриевна – это лиса. Пусть и «маленькая», но лиса.

10. Как ни в чём не бывало.

Ключевая цитата: «Барыня встала и просят двадцать пять рублей, что вы давеча обещали» [5].

Ольга Дмитриевна делает вид, что всё хорошо и не было никакого скандала. Она требует те двадцать пять рублей, которые обещал ей Николай Евграфыч. Прослеживается равнодушие Ольги Дмитриевны – подтверждение того, что они друг другу не пара, так как она хищница.

Соотнеся смысл каждого эпизода со смыслом текста в целом, рассказ условно был поделен на три созвучные части (разведка-разводка-развод):

1. Разведка (первые 3 эпизода). Николай Евграфыч ищет и далее переводит телеграмму.

2. Разводка (другие 5 эпизодов). Такое название второй части дано исходя из лексического значения данного слова в переносном смысле. По словарю Д.Н. Ушакова, разводка – «растягивание чего-нибудь или разбивание чего-нибудь для удаления морщин, складок, неровностей, для придания нужной толщины» [4, с. 567]. Ольга буквально удаляет хитростью неровности в отношениях с Николаем для придания толщины, то есть собственной выгоды.

3. Развод (9-10 эпизоды). Полное осознание ошибок Николаем за 7 лет брака, необходимости развода.

Школьники лучше запоминают выделенные фрагменты текста, особенно когда они оформлены в виде схемы:

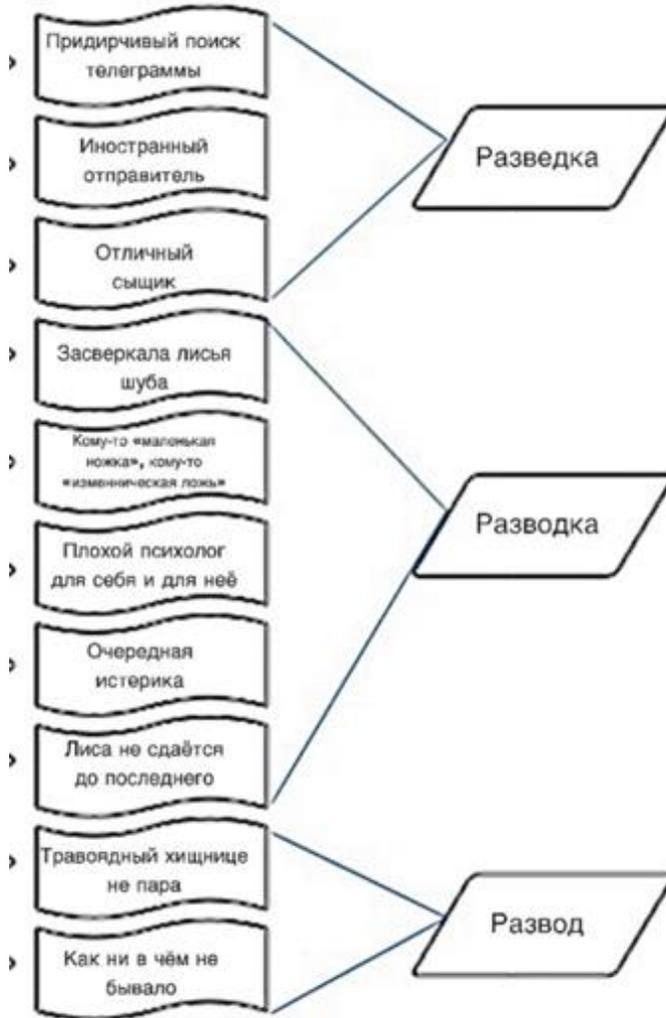


Рисунок 1. Основные эпизоды и части рассказа

Названия частей, как упоминалось ранее, созвучны (разведка-разводка-развод), что позволяет школьникам легко и быстро их запомнить. К тому же использование некоторых слов не в прямом, а в переносном значении развивает у учащихся способность мыслить творчески и

оригинально. Они смогут увидеть в обычных словах с устоявшимся значением что-то новое и привнести своё значение, опираясь на контекст.

Стоит дать учащимся задание на размышление названий частей, перенести понятия на реальную жизнь. Они могут заметить, что названия раскрывают 3 этапа отношений героев. Так «разведка» является первым этапом отношений, когда влюбленные изучают друг друга перед вступлением в брак, однако в рассказе главный герой совершает ошибку, поддавшись собственным иллюзорным представлениям о своей жене. «Разводка» – второй этап, Ольга Дмитриевна разглаживает все неровности своей хитростью, используя доктора для своей же выгоды, то есть из-за отсутствия должной «разведки» природы своих чувств со стороны доктора, он оказался жертвой. «Развод» – в конце рассказа герой желает развода и не может понять, как он оказался во власти хрупкой женщины. Названия частей и соотнесение их с реальной жизнью поможет учащимся понять то, что главным в отношениях и браке является глубокое изучение друг друга, а не слепые чувства и стереотипы. Последние два этапа можно с большей вероятностью миновать, если уделить внимание этапу «разведки».

Деление на эпизоды и части позволяет глубже проникнуть в произведение и понять психологию персонажей. Анализируя действия, мысли, описания предметов, окружающих персонажа, и внешности ученики смогут проникнуть в мир литературного героя, следовательно, понять его. Учитель может использовать ключевые эпизоды и части для предоставления ученикам заданий, направленных на развитие творческого и критического мышления. Например, на основе вышеизложенного материала, сформулировать следующие задания:

1. Представьте содержание эпизода или части в виде иллюстрации, книжной обложки, киноафиши и т.д.
2. Опишите главных персонажей, отражая их внутренний мир (сущность, характер, ценности).

Произведение начинается с фразы Николая Евграфыча, сказанной горничной: «Я просил вас не убирать у меня на столе» [5]. Его раздражает даже такая мелочь, как уборка стола без предварительного согласования. Из-за жены доктор стал мелочным, придирчивым, так как она на протяжении всего брака дурно обращалась с ним, она даже не пыталась спрятать телеграмму от любовника, оставив её под коробкой с почтовой бумагой на столе. Автор не даёт полного описания комнаты Ольги Дмитриевны, но он упоминает такие детали, как её постель, зеркало, бонбоньерки, ландыши и гиацинты. Всё перечисленное чуждо доктору. Традиционно зеркало – это предмет самодовольства. Видно, что в этом доме она любит только себя, не знает, что такое работать,

одна из причин, почему Ольга не даёт развода: «Я не желаю терять общественного положения» [5]. Когда он нашёл телеграмму от любовника и начал её переводить, то «едва не заплакал от чувства обиды и в сильном волнении стал ходить по всем комнатам» [5]. У его жены есть гастрономические пристрастия, «несмотря на свою воздушность, она очень много ела и много пила» [5], казалось, она и мужа своего «съела». При сильном волнении он начинает кашлять, едва не плачет от чувства обиды – слабеет. Во время объяснения с ней он задумывался о том, что он «труп и не должен мешать живым» [5].

Ольга никому не верит: ни студенту Азарбекову, ни мужу. Ей нужно, чтоб наивно верили только ей. Она – хищница. Жалеет только себя, ведя себя то, как ребёнок, то, как несчастная возлюбленная. Ольга показала своё «злое, мстительное выражение» [5] лица только тогда, когда скрывать уже было нечего. Она «поймала» в брак несчастного доктора, чтоб буквально «забронировать» своё место в обществе. И только спустя 7 лет брака, ранним утром Николай Евграфыч смотрит на фото со свадьбы, наблюдает, как Ольга превзошла мать в хищничестве...

В учебнике профессора Л.А. Мосуновой «Анализ художественных текстов» говорится о той версии, что Николай Евграфыч – интеллигент, однозначно ему не чужды книги. Так книжный пушкинский идеал и породил искажения в восприятии реального человека:

Ходит маленькая ножка,
Вьётся локон золотой. [1, с. 226].

Мы согласны с доводами профессора Л.А. Мосуновой: «Жестокое расхождение между идеалом и действительностью привело к горькому разочарованию: «Лучшие годы жизни протекли, как в аду, надежды на счастье разбиты и осмеяны».

Человек несет ответственность за свою идеализацию жизни, за соблазн видеть мир таким, каким он должен быть согласно его желаниям, за свою неспособность отделить явление от сущности. Молодой герой нарушил принцип осмысленности человеческого существования. Он не дал себе труда осознать свои чувства к Ольге Дмитриевне, понять их природу и подумать о последствиях. Эта его позиция определила все последующее развитие событий жизни героя и их грустный финал» [2, с. 200].

Таким образом, в произведении А.П. Чехова «Супруга» главный герой оказался пленником устаревших представлений, не сумев проникнуть за обаятельную внешность своей супруги и распознать ее истинную суть. Преподаватель литературы может использовать этот рассказ для анализа института брака в дискуссии со школьниками, выделяя ключевые эпизоды и части, и подчеркивая важность осознания своих

чувств, а также размышления о возможных последствиях, когда человек поддается влиянию эмоций и стереотипов.

Список литературы:

1. Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 томах.. Том 2. Стихотворения, 1823–1836. – М.: ГИХЛ, 1959 – 1962. – 799 с.
2. Мосунова Л.А. Анализ художественных текстов : учебник и практикум для вузов. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Издательство Юрайт, 2023. – 228 с.
3. Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 4. – М. : Рус. яз., 1982. – 683 с.
4. Толковый словарь русского языка: Т. 3: П – Ряшка. / Гл. ред. Б.М. Волин, Д.Н. Ушаков; Сост. В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, Б.А. Ларин, С.И. Ожегов, Б.В. Томашевский, Д.Н. Ушаков; Под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1939. – 1424 с.
5. Чехов А.П. Рассказ «Супруга» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1071/p.1/index.html> (дата обращения: 21.04.2024)

РАЗДЕЛ 4. ЯЗЫКОЗНАНИЕ

4.1. РОМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

ИГРА СЛОВ И ЕЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ

Сухова Анна Викторовна

*магистр лингвистики, старший преподаватель,
Костанайский Региональный
университет им. А. Байтұрсынұлы,
Казахстан, г. Костанай*

Жанбуришинова Гульнар Кадыровна

*магистр лингвистики, старший преподаватель,
Костанайский Региональный
университет им. А. Байтұрсынұлы,
Казахстан, г. Костанай*

WORDPLAY AND ITS USE IN MODERN FRENCH

Anna Sukhova

*Master of Linguistics, Senior Lecturer,
Kostanai Regional University
named after A. Baitursynuly,
Kazakhstan, Kostanai*

Gulnar Zhanburshinova

*Master of Linguistics, Senior Lecturer,
Kostanai Regional University
named after A. Baitursynuly,
Kazakhstan, Kostanai*

Аннотация. В данной статье проводится исследование роли и значения игры слов в современном языке. Большое внимание уделяется анализу особенностей функционирования языковой игры с применением классификации, опираясь на примеры из современного французского языка. Целью настоящей работы является исследование феномена языковой игры для выделения ее основных функций и сфер применения. В рамках исследования обсуждается роль игры слов в языке и обществе, с учетом контекста и современных тенденций в языковой культуре.

Abstract. This article examines the role and meaning of wordplay in modern language. Much attention is paid to analyzing the peculiarities of wordplay functioning with the use of classification, relying on examples from the modern French language. The aim of this paper is to investigate the phenomenon of language play in order to highlight its main functions and spheres of application. The study also discusses the role of wordplay in language and society, taking into account the context and current trends in language culture.

Ключевые слова: игра слов, французский язык, двойной смысл, языковой феномен, прием, контекст.

Keywords: wordplay, French language, double meaning, language phenomenon, reception, context.

Основной функцией языка является передача информации, кроме того, язык дает нам возможность играть. Языковая игра, не представляющая информативной роли в языке, часто воспринимается как нечто несерьезное, шутливое. Между тем, использование и понимание языковой игры требует от носителя языка определенных интеллектуальных усилий и способностей. В данной статье мы рассмотрим сферы применения и понятие языковой игры, а также некоторые ее виды на примере французского языка и их анализ.

Игра слов в современном мире играет значительную и многогранную роль в различных спектрах культуры, коммуникации, образования, и даже в понимании и разрешении конфликтов. Можно привести несколько сфер, в которых она проявляется наиболее активно:

- Юмор и развлечения – игра слов является важным элементом комедийных шоу, стендапов, в которых создание двойных смыслов меняет направление мысли аудитории, создавая эффект неожиданности.
- Социальные медиа и мемы – игра слов стала важным инструментом для создания мемов и вирусного контента, который позволяет захватить больше внимания.
- Реклама и маркетинг – присутствие игры слов в данных направлениях способствует привлечению внимания и делает рекламное

сообщение ярким, оригинальным, запоминающимся. В заголовках также часто прибегают к данному приему, чтобы сразу «зацепить» внимание читателей.

- Литература – игра слов встречается как у классических авторов (например, Уильям Шекспир, Джеймс Джойс, Раймонд Кено), так и в литературе абсурда, и в современной литературе, и в поэзии. В литературе языковая игра выступает как стилистический и эстетический аспект языка, создающий неповторимый стиль писателя и запоминающийся художественный образ.

- Политика – в рамках политических движений игра слов может использоваться для создания лозунгов, подчеркивающих определенные идеи или вызывающих внимание к конкретным проблемам, воздействующих на аудиторию.

Центральной чертой игры слов является двойной смысл, основанный на противоречии формы и контекста. Не менее важную роль в данном языковом феномене играет экспрессивность, яркость и намеренный комический эффект при создании неожиданной комбинации слов, когда один смысл слова или выражения сменяется совсем другим.

Наиболее полное определение языковой игры, по нашему мнению, предложил Ю.Д. Апресян, рассматривая языковую игру как «определенный тип речевого поведения говорящих, основанный на преднамеренном (сознательном, продуманном) нарушении системных отношений языка, то есть на деструкции речевой нормы с целью создания неканонических языковых форм и структур, приобретающих в результате этой деструкции экспрессивное значение и способность вызывать у слушателя/читателя эстетический и, в целом, стилистический эффект» [1, с. 180].

Игра слов, в разных ее проявлениях, представляется лингвистическим инструментом, раскрывающим некоторые структурные, лексические свойства языка. В данном приеме чаще всего применяют такие особенности языковой системы как полилексичность и полисемию.

Чтобы высказывание содержало игру слов в строгом смысле, оно должно удовлетворять таким свойствам, как:

- Наличие двойной структуры, мотивирующей двойное прочтение;
- Наличие игры на уровне кодирования и декодирования.

Игра слов основывается на преднамеренно построенном противоречии между означающим и означаемым, то есть звуковая или графическая форма не всегда соответствует понятийному содержанию слова.

Не во всех языках одинаково легко можно создавать игру слов. Все зависит от множества факторов, включая грамматические, фонетические

особенности языка, многозначные слова, языковые реалии. Французский язык особо располагает к составлению игры слов и на нескольких примерах, приведенных ниже, мы проиллюстрируем пластичность языка в создании двойных смыслов.

Для исследования функционирования игры слов будем опираться на классификацию по способам образования, предложенную французским исследователем Duchàsek O. Он различает игру слов, основанную на следующих приемах [6]:

1. Полисемия – игра слов в этой категории основывается на двойном значении одной и той же лексической единицы. В языковых играх, основанных на полисемии может присутствовать как прямое, так и переносное значение.

L'étudiant doit quitter son lit pour suivre son cours tandis que la rivière suit son cours sans quitter son lit [6, с. 109]. В данном примере используется игра слов, основанная на многозначности таких слов и выражений: *le lit* – 1. Кровать; 2. Руслó реки; *suivre son cours* – 1. Посещать занятия; 2. Идти по течению. Таким образом, одни и те же выражения используются, чтобы представить действия студента и реки. Или другой пример на выражение *suivre son cours*: *Quel est le comble du succès pour un professeur de géographie? Voir une rivière suivre son cours* [6, с. 47].

2. Омонимия – включает в себя игру слов, основанную и на омофонии и на омографии

• Омофония – разные по написанию и значению слова имеют одинаковое фонетическое произношение:

Les amis me manquent à la pelle [5, с. 15]. Одинаковое произношение слов *la pelle* и *l'appel*.

Il était maire et père de famille [5, с. 67]. Здесь игра слов в схожем произношении *le maire* и *la mère*.

Si haut qu'on monte, on finit toujours par des cendres [5, с. 71]. Игра слов разных частей речи: *des cendres* и *descendre*.

Un ver vert va vers un verre en verre à l'envers. Представленная скороговорка также иллюстрирует использование омофонов разных частей речи.

Приведем примеры, связанные с культурными реалиями. Первый касается французского певца Джонни Холлидея: *Que fait Johnny le midi? L'idole déjeune* – аллюзия на его песню *L'idole des jeunes*. И следующий пример, использующий аллюзию на известное марсельское мыло: *Nous le savons et pas seulement de Marseille* (Pierre Desproges). Данные примеры подчеркивают важность культурного контекста в интерпретации языковых единиц.

- Омография – слова имеют одинаковую форму, написание, но разное значение:

Je vis ces vis sur la table [6, с. 109]. В данной фразе омографы относятся к разным частям речи – (*je*) *vis* – я увидел, глагол *voir* в *passé simple* и (*ces*) *vis* – существительное *болты*.

– *Les poules du couvent couvent* [7, с. 116]: *le couvent* – монастырь; (*les poules*) *couvent* – высиживают.

В данном пункте можно также упомянуть идеальную омонимию, которая встречается реже описанных выше приемов. Под термином идеальная омонимия понимают слова или выражения, являющиеся одновременно омофонами и омографами, отличающимися монозначностью. В отличие от полисемии, где многозначные слова имеют один этимологический корень, омонимы имеют разное этимологическое происхождение. Например, в загадке: *Je ne suis pas ce que je suis, car si j'étais ce que je suis, je ne serais pas ce que je suis. Qui suis-je ?* [6] В этом случае мы имеем идеальную омонимию в сочетании *je suis*, что представляет собой спряжение двух совершенно разных глаголов- *être* и *suivre*.

3. Аллограф, или креолизованные сокращения – прием, который заключается в произношении каждой буквы в слове так, как они произносятся в алфавите. Это «гибридные графические комплексы, в которых слово складывается из причудливой смеси» [4] начальных букв слов и иногда комбинируются буквы и цифры. В результате мы получаем новое слово и нередко такие сочетания используют для замены целых фраз. Аллографы имеют практическое применение в повседневных текстовых сообщениях, позволяя экономить время написания.

GHT (J'ai acheté).

G K C D K 7 (J'ai cassé des cassettes) [8, с. 171].

7 1 9 K C (C'est un œuf cassé) [7, с. 22].

4. Паронимии – в фонетически близких по произношению слова, один элемент в слове заменяется другим,

Le peintre continue. Croûte que croûte [5, с. 76]. Игра слов основана на схожести произношения слов *coûte* и *croûte*, отличающиеся на один звук. В оригинале фраза пишется как *coûte que coûte*.

– *La parole est d'argent, mais le silence endort...* [5, с. 88] Схожесть произношения (*il*) *est en or* и (*il*) *endort* порождает игру слов и двойной смысл.

– *L'homme descend du songe (singe)* [5, с. 89]. В данном случае игра слов основана на схожести в произношении слов (*le*) *songe* и (*le*) *singe*, что дает фразе двойное значение: *descendre du songe* – выходить из сна, мечты и *descendre du singe* – произойти от обезьяны.

В песнях также часто используют данный прием. Например, Grand Corps Malade в песне *Vue de ma fenêtre*, берет невинное выражение *la cerise sur le gâteau*, заменяя одно слово – *le ghetto* – вводит в песню проблему мигрантов: *C'est le mec qu'on appelle la cerise sur le ghetto*.

5. Псевдоэтимология или шуточная (ложная) этимологизация строится на ложном, комическом определении, придуманном представлении о происхождении слова, основанном на схожести звучания. Образуется такие «дефиниции» путем разбивки слова на семемы/семантемы и морфемы.

Empire : Royaume où tout va encore plus mal qu'ailleurs [5, с. 43]. Данное «определение» основывается на разделении слова *empire* на *en pire*.

Decadence: danse de dix personnes (Charles Bally). Слово *decadance* разбивается на похожие в произношении *décade* и *danse*.

Encyclopédie: pays des Cyclopes. Данное «определение» также строится на творческом переложении фонетической схожести.

6. Парономазия – это различие смыслов слов при частичном фонетическом сходстве, не связанных этимологически слов. Данное определение подтверждается примерами:

Mes fils ont cassé mes fils.

Qui se ressemble s'assemble.

Conflit de canard (dans *Canard Enchaîné*) вместо *confit de canard*.

7. Фразеологизмах – в данном контексте «обыгрываются пословицы и поговорки для получения неожиданного эффекта»:

Partir, c'est crever un peu (*Partir, c'est mourir un peu*).

Entre deux mots, il faut choisir le moindre (*Entre deux maux il faut choisir le moindre*).

Vieux motard que j'aimais (*Mieux vaut tard que jamais*) [2, с. 35].

8. Слова-чемоданы (или слова-слитки) – это слова, образованные путем словослияния двух (и более) слов для создания нового слова, своего рода неологизма. Иногда такие слова соединяют непредсказуемые элементы, что и создает их шуточный характер.

Некоторые слова-чемоданы все-таки попадают в словари, например, слово *Portmanteau* (*porter + manteau*), *brunch* (*angl. breakfast + lunch*).

Другие же активно используются в разговорной речи: *français* (*français + anglais*), *courriel* (*courrier + électronique*). Примеры, создающие комический эффект: *spormidable* (*sport+ formidable*), *francofolie* (*francophonie + folie*) [6].

9. Парасинонимы – прием, когда языковые единицы не похожи фонетически, но есть семантическое сходство. Для понимания игры

слов из этой категории слушатель должен иметь достаточный культурный багаж. Парасинонимы могут отсылать нас к названиям фильмов, художественных произведений, устойчивым выражениям, пословицам и т.д.

L'arme de démission massive [9] – выражение, образованное от фразы *Arme de destruction massive*.

Fuir. Prendre son courage à deux pieds [5, с. 53]. Комическое переложение *à deux mains*.

10. Олорифма – слова, специально подобранные автором, повторяются в следующей строке, но в виде других созвучных слов, что создает эффект фонетического сходства.

Étonnamment monotone et lasse

Est ton âme en mon automne, hélas! (Louise de Vilmorin)

Согласно проведенным исследованиям Жолоса Л.М., чаще всего в игре слов используют омонимы, омофоны и паронимы [3, с. 77].

Таким образом, контекстуальная амбивалентность и звуковое сходство создает некоторый игровой аспект, который может быть истолкован в контексте языковых и культурных норм.

Использование игры слов привлекает внимание и позволяет легко запоминать фразы. Благодаря своей многоплановости, игру слов используют в большом количестве в спонтанной разговорной речи и от стендапов до политических дискурсов. Двусмысленность игры слов имеет целью вызвать не только улыбку, но привнести новый смысл в сказанное или написанное, заставляет искать скрытый смысл, расшифровывать послание. Игра слов в языке носит метаязыковую функцию, так как для понимания игры слов нередко нужно широкое мировоззрение, знание языковых форм (грамматики, фонетики, синтаксиса) и культурных реалий, большой запас слов и гибкость мышления. Игра слов, несмотря на сложность ее составления и понимания, в то же время имеет ситуативную, динамическую, кратковременную, эфемерную природу, зависящую от контекста и способности окружающих декодировать вторичный смысл послания. Чтобы достичь цели, игра слов должна быть прежде всего понятной, что и подразумевает владение перечисленными выше знаниями.

Нарушение норм языка, присущее игре слов, допускается в угоду стремления к изобретению новых смыслов слов, присущему человеку творческому началу, потребности к выразительности и разнообразию высказывания, а возможно и психологического воздействия на других людей.

Сам принцип игры слов противостоит принятым семантическим границам. Под ее легким внешним выражением может скрываться

мощный эпистемологический и идеологический инструмент, который создает новые ассоциации и категории реальности.

Таким образом, игра слов – сложное, но увлекательное явление, как для использования в речи, так и для его изучения. Основываясь на фундаментальных принципах языка, языковых процессах, игра слов включает в себя социальные взаимодействия и изменения.

Список литературы:

1. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. – Москва: Наука. – 1974. – 367 с.
2. Демидова О.И. Игры слов в творчестве Раймона Кено. – СПб.: 2017. – С. 35. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://nauchkor.ru/uploads/documents/5a6f88347966e12684eea2f8.pdf> (дата обращения: 25.04.2024)
3. Жолос Л.М. Игра слов в художественном тексте как переводческая проблема // Гуманитарные и социальные науки. – 2016. – №6. – С. 74–80. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igra-slov-v-hudozhestvennom-tekste-kak-perevodcheskaya-problema/viewer> (дата обращения: 10.05.2024)
4. Лебедева Е.Б. Уточнение понятия «языковая игра» в лингвистике // Язык и культура. – 2014. – С. 60. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/utochnenie-ponyatiya-yazykovaya-igra-v-lingvistike/viewer> (дата обращения: 20.04.2024)
5. Bailly S. Le meilleur des jeux de mots. – Paris: Mille et une nuits. – 2006. – 96 p.
6. Greet Van Dommelen. Les jeux de mots en classe de français langue étrangère: de la théorie à la pratique. – 2006 – 2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://pdfcoffee.com/les-jeux-de-mots-en-classe-de-fle-greet-van-dommelen-pdf-free.html> (дата обращения: 15.05.2024)
7. Landroit H. 100 jeux de langue. A l'école et ailleurs. Bruxelles: Service de la langue française de la Communauté française de Belgique. – 2004. – 130 p.
8. Rivais Y. Jeux de langage et d'écriture. – Paris, Retz: Littératurebulences. – 1992. – 120 p.
9. Sullet-Nylander F. Jeux de mots et défigements à La Une de Libération (1973 – 2004) // Langage et Société. – Juin 2005. – 127 p.

4.2. РУССКИЙ ЯЗЫК

ФРАЗЕОЛОГИЯ НАУЧНОГО СТИЛЯ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Акрам Азиз Хамед

доц.

*кафедры русского языка
Багдадского университета,
Ирак, г. Багдад*

PHRASEOLOGY OF SCIENTIFIC STYLE IN THE RUSSIAN LANGUAGE

Akram Aziz Hamid

*Associate Professor of the
Russian Language Department,
University of Baghdad,
Iraq, Baghdad*

Аннотация. Статья посвящена исследованию фразеологии в научном стиле русского языка. В исследовании стоит цель определить состав и особенности употребления фразеологических единиц в строго научном тексте, установить типы фразеологических единиц, встречающиеся в научном дискурсе. В качестве источника материала был использован корпус статей из электронной научной библиотеки Elibrary, который является крупнейшим российским информационно-аналитическим порталом в области науки.

Abstract. The article is devoted to the study of phraseology in a scientific style. The purpose of the study is to determine the composition and features of the use of phraseological units in a strictly scientific text, to establish the types of phraseological units found in scientific discourse. The corpus of articles from the electronic scientific library E-library, which is the largest Russian information and analytical portal in the field of science, was used as a source of material.

Ключевые слова: фразеологические единицы, фразеология, научный стиль, идиомы, дискурс.

Keywords: phraseological units, phraseology, scientific style, idioms, discourse.

Использование средств фразеологии в научном стиле является актуальной темой, так как большая часть исследований посвящена функционированию научных единиц в художественной литературе, публицистических текстах [3; 5; 6]. Существуют отдельные работы, посвященные отдельным аспектам функционирования фразеологизмов в научно-популярных текстах, научных работах и статьях [1; 7].

Исследования фразеологии в научном и официально-деловом стиле речи представлены в относительно небольшом количестве работ, и большинство из них ограничены анализом сочетательных возможностей слов, коллокаций и механизмов их функционирования в текстах, связанных с официальной сферой общения. Однако вопрос о применении общезыковой фразеологии в научном стиле речи остается открытым. Исследователи в разное время обращались к этой проблеме, но их работы ограничены рассмотрением отдельных аспектов [4; 14]. Некоторые исследователи обращали внимание на особенности функционирования фразеологических единиц в научно-популярных текстах, где они могут использоваться для более эффективной передачи сложных научных концепций широкой аудитории [12; 13].

Другие исследователи сосредоточились на жанре современной научной статьи и выявили специфические особенности использования фразеологических выражений в этом контексте [11]. Также были проведены исследования, посвященные использованию фразеологии в научных трудах отдельных авторов [2; 10]. Это позволило выявить индивидуальные предпочтения и особенности использования фразеологических единиц в научном дискурсе.

Однако, несмотря на эти исследования, до сих пор не проводился специальный комплексный анализ различных типов общезыковых фразеологизмов на материале русской научной речи. Такой анализ позволил бы более глубоко понять, как фразеология влияет на стиль и эффективность научных текстов.

И.Ю. Третьякова провела исследование, посвященное проблемам исследования фразеологии в научном дискурсе [8]. Ее работа внесла свой вклад в понимание этой проблемы, но остается еще много нераскрытых аспектов. Таким образом, существует необходимость в дальнейших исследованиях, которые позволят провести комплексный анализ различных типов общезыковых фразеологизмов на материале русской научной речи. Это поможет лучше понять, как фразеология влияет на стиль и эффективность научных текстов, а также разработать

рекомендации по использованию фразеологических выражений в научном стиле речи.

Существует мнение, что использование идиоматической фразеологии с ее экспрессивностью и яркой функционально-стилистической окраской противоречит чертам научного стиля, а именно требованиям точности и объективности [9]. При таком подходе следует отдавать предпочтение устойчивым сочетаниям нефразеологического характера (в частности, по словам и т.д.), фразеологизированным средствам организации научного текста (с одной стороны, таким образом) и «терминологические» фразеологизмы (инертный газ, магнитное поле). Именно такие единицы, как правило, считаются фразеологическими единицами и изучаются в научных текстах. При этом в научном дискурсе могут встречаться и собственно фразеологические единицы, но обычно это объясняется влиянием научно-популярного или разговорного стилей. Кажется очевидным, что такой подход нацелен на характеристику текстов в общем, а не на сами фразеологические единицы. Фразеология будет рассматриваться в качестве стилистического средства.

В нашем исследовании стоит цель определить состав и особенности употребления фразеологических единиц в строго научном тексте, установить типы фразеологических единиц, встречающиеся в научном дискурсе. В качестве источника материала был использован корпус статей из электронной научной библиотеки Elibrary, которая является крупнейшим российским информационно-аналитическим порталом в области науки.

В ходе исследования из источников сплошной выборки было выделено 554 фразеопотребления.

Далее рассмотрим получившиеся группы фразеологических единиц: самая крупная группа – **характеристика событий** (28 %). К этой группе относятся: *то и дело, как попало, ставить во главу угла, в зародыше, выдвигать на первый план, прописная истина, притягивать взгляд, являться краеугольным камнем, на десерт, под занавес*.

Следующая группа по процентному соотношению **действие** (25 %): *принимать меры, принимать эстафету, пролить свет, брать на вооружение, закрыть глаза, сбросить со счетов, внести свой вклад, исчезнуть без следа, свестись на нет, бросаться/кидаться в глаза, открытым текстом, доходить до крайности*.

Далее идет группа **умственная деятельность** (18 %): *ставить под вопрос, пролить свет, перестать принимать во внимание, давать отчет, принимать на веру, из первых уст*.

Следующая группа – **речевой акт** (7 %): *бросить тень, выражаться ясно, изобретать велосипед, в нескольких словах, открытым текстом, без обиняков.*

В группе **поступки и поведение** представлены следующие фразеологизмы (6 %): *пропустить мимо глаз, поддаваться влиянию, сбиться с дороги.*

Группа **пространство** составляет 4 % от общего числа примеров: *на каждом, где вздумается, в полный рост, перед глазами, в пределах досягаемости.*

Группа **время** составляет 2 %: *в конечном итоге, как и прежде, до сих пор, до сего времени, под занавес.*

Группа **мера**, к ней относятся следующие фразеологизмы (1,5 %): *более чем достаточно, в избытке* и т.д.

В группу **физического состояния** входят следующие фразеологические единицы (1 %): *погружаться в раздумья, резать слух.*

Наиболее крупными по наполнению являются следующие группы: характеристика событий (29 % фразеологических единиц) и действие (25 %); умственная деятельность (19 %), речевой акт (9 %), поступки и поведение (7 %), пространство (5 %), время (3%), мера (2%), физическое состояние (1%).

Семантические группы фразеологических единиц предоставляют интересные данные о распределении их по различным тематикам. В основном, большинство фразеологизмов относится к полю «Характеристика событий и явлений», что говорит о том, что русский язык богат выражениями, описывающими различные ситуации и происшествия. Примеры таких фразеологических единиц: "белое пятно", "бросаться в глаза" и "висеть на ниточке". Кроме того, значительная часть фразеологических единиц связана с понятиями деятельности, включая интеллектуальную и речевую. Это говорит о том, что русский язык предоставляет множество выражений, которые описывают различные аспекты человеческой активности.

Некоторые примеры в этой группе следующие: "проходить красной нитью" и "ставить во главу угла". Однако стоит отметить, что скудно представлены тематические группы, которые характеризуют человека по его качествам, а также фразеологические единицы, выражающие чувство-отношение. Это может быть связано с тем, что в русском языке меньше выражений, которые описывают эти аспекты. Однако это не означает, что такие выражения не существуют. Например, "сердце на ладони" и "душа в пятки ушла" – прекрасные примеры фразеологических единиц, выражающих чувство-отношение.

Таким образом, анализ распределения фразеологических единиц по семантическим группам позволяет нам лучше понять особенности русского языка и его выражений. Это также открывает возможности для создания новых выражений, которые могут расширить нашу лексическую базу и обогатить наше коммуникативное взаимодействие. Научная речь не является исключением, когда речь идет об использовании общеязыковых фразеологических единиц. Можно отметить, что количество таких фразеологических единиц может варьироваться в зависимости от типа текста и его автора.

Однако подход к анализу фразеологических единиц в тексте как особой единицы со своими свойствами и признаками может привести к совершенно новым результатам. Это позволило выявить особенности их использования в научной речи. Данный подход помогает выявить их функцию и роль в передаче информации и выражении идей.

Исследование фразеологических единиц также позволяет обратить внимание на эмоционально-экспрессивные фразеологизмы, которые также могут присутствовать в научной речи. Это свидетельствует о том, что научные тексты не всегда лишены эмоциональной окраски и могут содержать элементы выражения авторских чувств и отношения к предмету исследования. Таким образом, анализ фраз в научной речи с позиции их взаимодействия и особенностей использования позволяет получить новые результаты и более глубокое понимание стилистики научного текста. Это открывает новые возможности для исследования и развития фразеографической практики в сфере научного дискурса.

Список литературы:

1. Воробьева Т.А. Функционирование фразеологических единиц в собственно научной статье // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2013. – № 4. – С. 68–71.
2. Гусева О.Н. Фразеология научной и деловой речи // Труды БГТУ. Серия 5: Политология, философия, история, филология. – 2014. – № 5. – С.150–152.
3. Кравцов С.М. Функционально-семантический анализ фразеологии в научно-популярном тексте: дисс. ... канд. филол. наук. – Ленинград, 1990.
4. Кравченко Е.В. Идиоматическая фразеология в устной форме английской научной речи: дисс. ... канд. филол. наук. – Москва, 1992.
5. Мокиенко В.М. Современная паремиология (лингвистические аспекты) электронный // Мир русского слова. – 2010. – №3. – С. 6–2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya_paremiologiya-lingvisticheskie_aspekty (дата обращения: 10.05.2024).

6. Смолина Л.В. Эмоционально-оценочные фразеологизмы в объективации физических реалий во французском научно-популярном дискурсе // Вестник ЧелГУ. – 2013. – № 14. – С. 71–76.
7. Сокур И.О. Лексико-стилистическое своеобразие фразеологизмов в научном тексте // Компаративные исследования славянских языков и литератур. Памяти академика Леонида Булаховского. – 2010. – № 12. – С. 174–178.
8. Третьякова И.Ю. Костромская фразеологическая школа // Вестник КГУ. – 2013. – №5. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kostromskaya-frazeologicheskaya-shkola> (дата обращения: 11.05.2024).
9. Шишлова И.Ю. Использование фразеологических единиц с эмоционально-экспрессивной окраской в научных текстах / И.Ю. Шишлова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13. – № 5. – С. 156–160.
10. Шишлова И.Ю. Фразеология в научном тексте // Мир науки, культуры, образования. – 2020. – № 2(81). – С. 575–578.
11. Granger S. Academic phraseology: A key ingredient in successful L2 academic literacy. Academic Language in a Nordic Setting: Linguistic and Educational Perspectives // Oslo Studies in Language. – 2017. – № 9. – Pp. 9–27.
12. Howarth P.A. Phraseology in English academic writing: some implications for language learning and dictionary making. – Tübingen: Niemeyer, 1996.
13. Silva E., Ottaiano A.O., Babini M. Identification of the most common phraseological units in the English language in academic texts: contributions coming from corpora Acta Scientiarum. Language and Culture. – 2017. – Vol. 39. – № 4. – Pp. 345–353.
14. Simpson R., Dushyanthi M. A Corpus-Based Study of Idioms in Academic Speech // TESOL Quarterly. – 2003. – Vol. 37. – № 3. – Pp. 419–441.

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

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

№ 6 (82)
Июнь 2024 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 13.06.24. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 6,125. 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, 1



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru