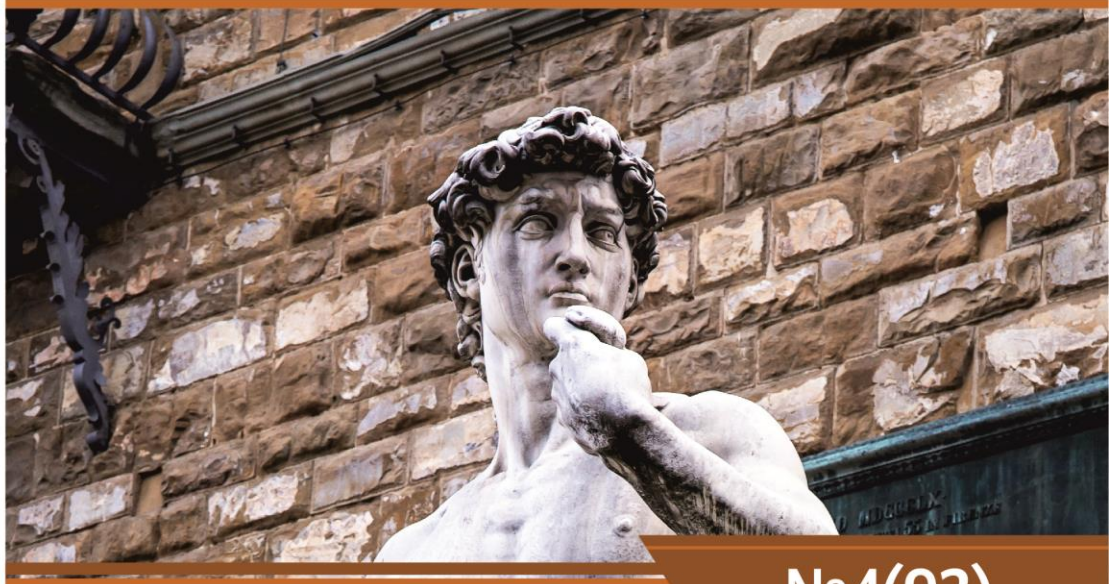




**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



№4(92)

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

МОСКВА, 2025



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

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

№ 4 (92)
Апрель 2025 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2025

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Н34

Председатель редколлегии:

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

Редакционная коллегия:

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

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

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

Н34 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:

сб. ст. по материалам ХСII междунар. науч.-практ. конф. – № 4 (92). – М.: Изд. «МЦНО», 2025. – 60 с.

ISSN 2542-1271

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

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2025

Оглавление	
Раздел 1. Искусствоведение	5
1.1. Кино, теле и другие экранные искусства	5
ГЕНДЕРНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В КАЗАХСКОМ ИГРОВОМ КИНО	5
Пак София Александровна	
1.2. Техническая эстетика и дизайн	14
ФОРМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ИЕРОГЛИФИЧЕСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ И ЭЛЕМЕНТЫ ТЕАТРА ТЕНЕЙ В СВЕТОВЫХ ИНСТАЛЛЯЦИЯХ	14
Оуян Дэцао	
Кокуашвили Наталья Борисовна	
МОТИВЫ УЗОРОВ КИТАЙСКОЙ БРОНЗОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ДИЗАЙНЕ СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЕ	20
Ян Лидун	
Кокуашвили Наталья Борисовна	
Раздел 2. Культурология	27
2.1. Теория и история культуры	27
ИНВЕСТИЦИИ КАК ФАКТОР ЭФФЕКТИВНОГО РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИНДУСТРИИ КНР	27
Хуан Ичэн	
СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКОГО ДРАКОНА В КУЛЬТУРЕ ИМПЕРАТОРСКОЙ ВЛАСТИ ДРЕВНЕГО КИТАЯ НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА ЧЖАНА ИМОУ «ПРОКЛЯТИЕ ЗОЛОТОГО ЦВЕТКА»	34
Ян Цун	
Раздел 3. Литературоведение	40
3.1. Русская литература	40
ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ УНИКАЛЬНОСТЬ: ОКСЮМОРОНЫ ВО ФРАЗЕОЛОГИИ И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ЯЗЫКОВОГО СТИЛЯ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ	40
Али Кадим Абд Хамза	

Раздел 4. Языкознание	50
4.1. Германские языки	50
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ МОРСКОГО АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА Астадурьян Араксия Пандухтовна Данелова Гаяне Пандухтовна	50
АНГЛИЙСКАЯ ГРАММАТИКА — СОСЛАГАТЕЛЬНОЕ НАКЛОНЕНИЕ Рустамова Ильхама Салех	50

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. КИНО, ТЕЛЕ И ДРУГИЕ ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

ГЕНДЕРНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В КАЗАХСКОМ ИГРОВОМ КИНО

Пак София Александровна

магистрант

Университет «Туран»,

Казахстан, г. Алматы

GENDER ISSUES IN KAZAKH FEATURE FILMS

Sofiya Pak

Master's student

Turan University,

Kazakhstan, Almaty

Аннотация. В научной статье проводится анализ женской репрезентации в рамках кинематографа Казахстана с его появления в 1920-х годах до настоящего времени. Цель данного исследования - выявление закономерности между социальными процессами в Казахстане и их влиянием на женщин в обществе и кинематографе. На примере художественных фильмов трех эпох в истории казахского кино мы рассмотрим, что символизировали женские образы в разные временные отрезки, какие функции с точки зрения драматургии выполняли героини фильмов и как эволюционировала казахская женщина на киноэкране.

Abstract. The scientific article analyzes the female representation in the cinema of Kazakhstan from its appearance in the 1920s to the present.

The purpose of this study is to identify patterns between social processes in Kazakhstan and their impact on women in society and cinema. Using the example of feature films from three eras in the history of Kazakh cinema, we will look at what female images symbolized in different time periods, what functions the heroines of films performed from the point of view of drama, and how the Kazakh woman evolved on the cinema screen.

Ключевые слова: гендер, казахский кинематограф, репрезентация, женские образы, женский взгляд

Keywords: gender, Kazakh cinema, representation, female images, female gaze

На данный момент, когда вопрос самоидентификации наконец достиг Центральной Азии и, в частности, Казахстана, тема репрезентации угнетаемых слоев населения в массовой культуре стала особенно интересна общественности. По статистике на 14.03.2025 численность женского населения Казахстана превышает численность мужского в соотношении 51,1% к 48,9% [9], однако число художественных фильмов, где в центре сюжета оказывалась бы женщина, все еще несоизмеримо мало. Половина населения страны, приходя в кинотеатры, на кинофестивали и показы, не видят достойную репрезентацию жизненных реалий, с которыми сталкиваются сами. Сейчас, когда молодое поколение чувствительно к социальным процессам, так необходимо придать эту проблему огласке.

Женщина с самого зарождения кинематографа, как жанра искусства, служит символом и бессознательным образом, воздействующим на зрителя, является индикатором для понимания процессов, в том числе политических. На образе женщины в кино отражаются и психологические факторы, под влиянием которых оказываются и сами создатели фильмов. Казахский кинематограф, много лет подверженный идеологиям и полностью зависящий от государства, развивается достаточно медленно, что сильно затрудняет путь развития женщин в нем, а непосредственный вопрос о месте женщины в кино на сегодняшний день остается без ответа и требует множества исследований.

Зарождение казахского кинематографа происходит в конце 20-х годов прошлого века. Среди первых художественных фильмов такие, как “Песня степей”(1930), “Мятеж”(1929), “Джуг”(1932), “Вражь тропы”(1935) и наконец “Амангельди”(1939). Последний, как принято думать, является фильмом, ознаменовавшим начало казахского кинематографа [8]. Однако, несмотря на сюжет, повествующий о казахском народе и их причастности к приходу к власти Советов, функция, кото-

рую выполнял “Амангельди” была исключительно идеологической. В более поздние годы кино, как и все остальное искусство, претерпело упадок в связи с развернувшейся Второй Мировой Войной, и новый виток его развития мы увидим только в 50-х годах на примере исторических кинолент: “Его время придет” (1958, реж. М.Бегалин), “Джамбул”(1953, реж. Е.Дзиган), “Мы из Семиречья”(1959, реж. С.Ходжиков) и т.д.[8]

Огромную роль в создании центральноазиатского кино, в особенности казахского, сыграло Советское правительство. Развернувшаяся на территории всех республик пропаганда власти оказала заметное влияние не только на промышленность и общественные процессы, но и на деятельность в искусстве, тщательно фильтруя все кинокартины, допускаемые к показу.

Несомненно, все происходящие в Казахстане события не могли не отразиться на женском положении в обществе и его роли в кинематографе. Говоря о месте женщины в советском обществе, мы можем наблюдать множество спорных моментов. Столкнувшись с равным правами труда для мужчин и женщин только на бумаге, они продолжали в одиночку заниматься бытом, как было в прежнем исключительно патриархальном обществе, тем самым выполняя двойную нагрузку [11]. Однако громкие восклицания правительства об одинаковых условиях для обоих полов не повлияли на кинематограф – один из главных и действенных инструментов советской пропагандистской машины. Женщина, несмотря на все изменения, оставалась как на экране, так и в глазах общественности, героиней вторых планов, любовным интересом главного героя или декорацией фильма. Двигателем сюжета, отправной и конечной его точкой все так же оставался мужчина, что в определенной степени укрепляло его позицию по отношению к женщине. Женские персонажи носили утилитарную функцию, оставаясь безликим объектом в кадре, не несущим смысловую нагрузку. С приходом к власти советов изменились и стандарты женской красоты: с экранов исчезли утонченные, стройные аристократки, их заменили уверенные, сильные, улыбчивые лица женщин рабочего класса [11]. Таким образом, кино дает понять публике: в обществе больше нет места представителям буржуазии, и фокус внимания теперь смещен на пролетариат.

Женские образы не отличались разнообразием: женщины предстают перед зрителем либо в образе матери, либо в качестве любовного интереса мужчины. И в том, и в другом случае, они интересны лишь потому, что вызывают у мужского персонажа определенный спектр эмоций.

Образ матери в казахском кино нередко связан с образом Родины [1]. Такое сравнение появляется не случайно, на это оказывает влияние военный фактор и многочисленные агитирующие лозунги в духе “Родина-мать зовет!” С тех пор данное сравнение прочно укрепляется в сознании советских авторов и зрителей. На примере х/ф “Девушка-джигит” мы можем наглядно увидеть, как построена драматургия вокруг женского персонажа в советском кино. Главной героиней в сюжете выступает непосредственно женщина, которая наделена определенным количеством мужских качеств, на что указывает само название. Один этот факт демонстрирует, что женщина здесь может быть выделена при условии, если имеет с мужчиной ряд похожих характеристик. На практике женщина оказывается главной героиней фильма лишь номинально. Автора, а в последствии и зрителей, больше интересуют герой-мужчины, влюбленные в эту женщину. Он делает фокус на их соперничестве, эмоциях и переживаниях, а Галия, героиня фильма, становится лишь точкой, задающей начало повествования. Другой выдающийся советский фильм о женщине – “Песнь о Маншук”, повествующий о героине Великой Отечественной Войны. Первое, на что стоит обратить внимание, – это очередной набор мужских качеств, присвоенных Маншук. Такой прием дает зрителю понять, что женщина сама по себе не является объектом, заслуживающим внимания, но, приобретая мужской характер, она становится интересным персонажем. Фильм редко затрагивает личную историю М. Маметовой и ее мотивацию, но отводит достаточно места любовной линии с Ежовым, которая не претендует на историческую достоверность. Теперь, когда она стала объектом симпатии в глазах мужчины, она вновь заинтересовывает автора и аудиторию, как героиня фильма.

Женские образы стали для советских кинематографистов разменной монетой: авторы либо продолжали приглашать женщин на роли второго плана, либо, делая их женщины главную героиню, продолжали через призму ее персонажа показывать чувства и мысли мужских персонажей. От этого страдала женская репрезентация в кинематографе. Представительницы женского пола не могли отождествлять себя в героинями на экранах: последние не были похожи на настоящих женщин по эту сторону экрана с большим спектром эмоций и проблем.

После объявления М. Горбачевым в 1985 году начала перестройки, набирает обороты необратимый процесс отхода искусства от власти. В первую очередь исчезает идеология и аппарат цензуры, позволяя авторам поразмыслить над культурой и собственной идентичностью [4]. Это в определенной мере смещает фокус внимания кинематографистов с исторической тематики и прославления советов

на внутренний мир отдельно взятого человека [2]. Как может показаться, этот вектор направления дает виток женской репрезентации в искусстве, однако этого не случается. Возвращаясь к женской символике в кино, мы не можем не отметить, как меняется позиция женщины теперь: в момент, когда республика находится на грани распада, а народ не определяет для себя дальнейшего пути, женщина в кино больше не выглядит, как статная уверенная труженица.

Несмотря на то, что герои “Казахской Новой волны” принципиально новые для этого зрителя, женщины в этих фильмах остаются лишь вспомогательным компонентом в то время, пока мужчина на первом плане преодолевает сложные личностные кризисы. В ряду выдающихся работ Новой волны не находится женщины, реализующей свою жизнь, как отдельная личность, но практически каждая из них страдает во взаимоотношениях с мужчиной, связь с которым обязательно губит ее. Женщина становится зависимой от наркотиков по вине мужчины, как в “Игле” Р. Нугманова, совершает самоубийство от предательства возлюбленного, как в “Прикосновении” А. Айтуарова, герой “Конечной остановки” узнает, что его возлюбленную насильно выдали замуж, “Разлучница” Эля оказывается убита в центре любовного треугольника, Жанна в фильме “Аксуат” становится ненужной своему мужу после рождения ребенка [1]. Каждая из героинь воспринимается зрителем только в тандеме с мужским персонажем, который двигает сюжет и оказывает на нее влияние. Женщина в этих произведениях не самостоятельная единица, а часть истории, трагедии мужских персонажей. Женщина в как казахском, так и в мировом кино, – объект наблюдения, представленный зрителю под углом интерпретации “мужского взгляда”(с англ. “male gaze”). В своих научных работах исследовательница Л.Мэлви находит объяснение данному феномену. По её мнению, это явление формы контроля над женским телом и образом; попытка фетишизации, в условиях которого объект наблюдения находится на уровне ниже наблюдателя. Репрезентация женщины в противовес разрушает власть со стороны наблюдателя и является для него непосредственной угрозой, поскольку выводит женщину за рамки предмета удовольствия и рушит представление о ней, как о дополнении к мужской реальности. [3, 10]

Казахстан обретает независимость в 1991 году. Перед еще совсем молодым государством появляется ряд неотложных задач, среди которых экономические, политические и промышленные. Задачи по вопросам просветительства и искусства уходят на второй план. Мы можем заметить, что даже новообретенный суверенитет не влияет на трансформацию общественного сознания, и кинематограф продол-

жил традиции своих предшественников, игнорируя гендерную повестку. В фильме “Молитва Лейлы” С. Нарымбетова главной героиней становится женщина. Лейла живет в поселке неподалеку от Семипалатинского полигона, наблюдая, как близкие ей люди один за другим погибают от неизвестной болезни, а, когда у нее рождается сын, с надеждой молится, чтобы его не настигла та же участь. Образ Лейлы здесь представлен не столько, как образ женщины, сколько, как образ надежды, Лейла предстает нам, как голос страха и отчаяния. Придав этими переживаниям женские черты, создатели добиваются эмоционального отклика у публики. Женщина предстает современному зрителю, как человек с низкой социальной ответственностью, в фильме “Охотник” С. Апрымова. Занимающаяся проституцией героиня усыновляет мальчика, однако единственный, кто оказывается равнодушен к ребенку, оказывается друг матери – охотник, что опять же отводит женщину на второй план при установлении у мужчины родительских отношений с мальчиком. “Дорога к матери” А. Сатаева – кинолента о взаимоотношениях сына и матери в эпоху советской индустриализации. Образ матери – то, что движет главным героем, то, к чему он стремится. Сама по себе эта женщина не представляет ценности для сюжета, но, как мать главного персонажа, она приобретает важность, так как побуждает его к действию – воссоединению. Сатаев в этой киноленте продолжает идею об отождествлении образа женщины-матери с образом Родины. В другой картине Акана Сатаева, “Томирис”, с первых минут становится очевидным попытка создателей придать главной героине как можно больше мужских качеств. Такие паттерны поведения Томирис заложены в самом сюжете: после смерти матери она остается единственным потомком правителя и становится наследницей престола, потому ее растят воинственной и властной, как подобает мужчине-наследнику.

Однако в ряду современных фильмов можно перечислить кинокартины, которые в действительности затрагивают женскую повестку и повествуют об актуальных для женщин проблемах. “Умай” И. Абдраш – история трансформации личности женщины после усыновления мальчика. Теперь мы наблюдаем изменения в главной героине не через призму мужских поступков, но через её взаимодействие с ребёнком. “Марьям” Ш. Уразбаевой – история о сельской женщине, вынужденной воспитывать детей и вести хозяйство в одиночку после внезапного исчезновения мужа. Героиня проявляет силу духа и инициативность, несмотря на полное отсутствие мужских качеств, которые обычно присваиваются женским персонажам, полным решимости совершить действия. Фильм Айжан Касымбек “Мадина” по-

вествует о главной героине, при этом не эксплуатируя ее, как инструмент для раскрытия чужих, преимущественно мужских переживаний, и даже в моменты откровенных сцен не превращает героиню в сексуализированный объект. Мадина – мать-одиночка, она самостоятельно принимает решения в своей жизни, используя исключительно мягкую силу, и является хорошим примером “женского взгляда” в отечественном кино. “Айка” С. Дворцевого – один из немногих фильмов, снятых мужчинами-режиссерами о женщине, в которых зрителю представлена актуальная для женщины реальность. Несмотря на то, что фильм в большей степени затрагивает тему трудовой миграции, возможно проследить развитие главной героини, как личности: мы не видим безусловного материнского инстинкта, наоборот, девушка отрицает свою причастность и связь с новорожденным ребенком, ставит своей первостепенной целью помощь сестре, лишь после всех пройденных испытаний Айка задаёт себе вопрос о собственной человечности и материнстве.

Мы наблюдаем едва заметные изменения в положении женщин в современном кино. Образ, без сомнений, теперь оторван от политических идеологий и цензур, что дает возможности для развития женских персонажей, как личностей, но процесс сильно замедлен. Что могло быть этому причиной?

Мы можем предположить, что суть этой проблемы заключается в преимуществе представителей мужского пола в этой профессии. Даже при обширных кинематографических познаниях и заслугах, мужчины-кинематографисты полагаются на собственный опыт гендерной социализации, который сложно не принимать во внимание в процессе кинопроизводства. В современном Казахстане на данный момент нет предпосылок к созданию фильмов про актуальную гендерную повестку, массовый зритель практически не готов столкнуться лицом к лицу с собственной реальностью. Пока гендерный вопрос не достигнет своего пика в Центральной Азии, а в частности в Казахстане, мы продолжим наблюдать одинаковых, бездействующих на протяжении всего хронометража фильма женских персонажей, служащих лишь для эстетического удовольствия целевой аудитории.

Несмотря на существующие проблемы отечественного кино, оно прошло значительную трансформацию путем переосмысления. Женские образы, появляющиеся на протяжении века на экране, претерпевают ряд заметных изменений: в большинстве случаев преобразуется внешний облик в зависимости от соответствующих времени стандартов красоты, но внутреннее состояние персонажей и их функция остаются практически перманентным. Женщина в кино выполняет лишь

две функции: мать и возлюбленная. Как отдельно взятый персонаж, женщина ничего из себя не представляет, но в паре с мужчиной внешне становится значимой. Как удается выяснить, даже изменения в политической сфере не могут в желаемой мере предотвратить дальнейшее игнорирование гендерной повестки, однако в последние годы мы прослеживаем постепенно нарастающую тенденцию в повествовании сюжетов, близких и актуальных для представительниц женского пола. Превалирующим числом мужчин в кинематографе объясняется тот факт, что подавляющее число главных героев в фильмах отечественного кинематографа – представители мужского пола, а также недостоверная репрезентация женщин, что приводит к спаду интереса у женщин к кинематографу и влиянию на восприятие собственной гендерной роли. Решением данной проблемы может стать вовлечение представительниц женского пола в сферу кинематографа, что может увеличить число фильмов, демонстрирующих актуальную женскую повестку в кино.

Список литературы:

1. Абикиева Г.О. Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отражается в кинематографе Алматы: ОФ “Центр Центрально-азиатской кинематографии”, 2006. – 308 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kazneb.kz/bookView/view/?brId=1106013> (дата обращения: 12.03.2025).
2. Абикиева Г.О. Кино Центральной Азии. – Алматы, 2001. – 342 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kazneb.kz/bookView/view/?brId=1167881> (дата обращения: 12.03.2025).
3. Герасименко И.Е. “Мужской взгляд” и теория феминистского кино. – Тула, 2017.
4. Ембергенова Д.А., Ахмедова А.Т., Абикиева Г.О. Визуализация традиционных образов в пространстве игрового кино Казахстана. – Алматы, 2020.
5. Ляпкина Т.Ф. Конструирование и репрезентация идентичности в массмедиа. – Санкт-Петербург, 2015.
6. Матвиенко В.В. Гендер как социокультурный феномен // Общество: социология, психология, педагогика. 2016. №10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gender-kak-sotsiokulturnyy-fenomen> (дата обращения: 18.04.2025).
7. Матюхин А. Роль идеологии в общественных преобразованиях // Обозреватель – Observer. 2017. №4 (327). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-ideologii-v-obschestvennyh-preobrazovaniyah> (дата обращения: 18.04.2025).

8. Сиранов К. Казахское киноискусство. – Алматы, 1958.
9. Численность населения Республики Казахстан по полу и типу местности (на начало 2025г.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://stat.gov.kz/upload/iblock/e8f/w6o4ivwitvun7yq7txai3fh994d2y54m/%D0%92-18-07-%D0%93%20\(%D1%80%D1%83%D1%81\).pdf](https://stat.gov.kz/upload/iblock/e8f/w6o4ivwitvun7yq7txai3fh994d2y54m/%D0%92-18-07-%D0%93%20(%D1%80%D1%83%D1%81).pdf) (дата обращения: 02.04.2025).
10. Ярская-Смирнова Е.Р. Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики. – Саратов, 2001.
11. Red women on the silver screen : Sov. women a. cinema from the beginning to the end of the communist era / Ed. by Lynne Attwood ; Transl. by Lynne Attwood a. Kirsten Sams. - London : Pandora, 1993. – 272 p.

1.2. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ДИЗАЙН

ФОРМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ИЕРОГЛИФИЧЕСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ И ЭЛЕМЕНТЫ ТЕАТРА ТЕНЕЙ В СВЕТОВЫХ ИНСТАЛЛЯЦИЯХ

Оуян Дэцао

*магистрант Академии Архитектуры и Искусств,
Южный федеральный университет,
РФ, г. Ростов-на-Дону*

Кокуашивили Наталья Борисовна

*доцент кафедры дизайна Академии Архитектуры и Искусств,
Южный федеральный университет,
РФ, г. Ростов-на-Дону*

Аннотация. В области современного искусства стало тенденцией объединять традиционные культурные элементы с современными техниками дизайна. Традиционная китайская каллиграфия – это тысячелетнее культурное наследие Китая, уникальная работа тушью, кистью и структурные формы содержат богатую эстетическую ценность; теневая кукла, как сокровище народного искусства, любима за уникальные световые и теневые эффекты и яркую модель персонажей. Инновационное применение этих двух традиционных культурных элементов в осветительной установке может не только придать ей глубокий культурный подтекст, но и открыть новые пути для наследования и развития традиционной культуры.

Ключевые слова: Китайские иероглифы; каллиграфия; теневая кукломания; инсталляционное искусство.

Одной из форм современного искусства является инсталляция, представляющая собой пространственную композицию самого разного размера, от небольшой, помещающейся на ладони, до крупных в залах музеев.

Проектируемая инсталляция «Тень слова» может вписаться в небольшой интерьер, в виде сувенира, светильника, или в виде масштабного арт объекта, организуя общественное пространство. Идея

дизайна световой инсталляции строится на кодах китайской традиции – фрагментах иероглифической каллиграфии и зрительной информации, представляющий художественное целое. Тщательно подобраны репрезентативные каллиграфические шрифты, такие как древний и элегантный шрифт печати, голова шелкопряда и хвост ласточки официального шрифта, обычный шрифт, плавный и динамичный бегущий шрифт, свободный и необузданный скорописный шрифт. Соответствующая деформация этих шрифтов преодолевает ограничения двухмерной плоскости традиционной каллиграфии и делает ее трехмерной [1, с. 118]. Например, штрихи обычного шрифта перестраиваются с помощью металлических трубок или деревянных стержней, превращаясь в трехмерную структуру с ощущением пространства, которая служит каркасом инсталляции и закладывает прочную модельную основу для всей инсталляции.

Классические фигуры и формы животных в театре теней выбраны, упрощены и доработаны, при этом сохранены наиболее характерные очертания и линии. Например, сложные костюмы и декорации теневых фигур упрощаются до простых геометрических форм, подчеркивая основные формы фигур. Упрощенные формы затем реконструируются с помощью современных материалов, таких как акриловые панели и металлические листы. С помощью лазерной резки, 3D-печати и других процессов создаются детали для моделирования теней с современной текстурой, а затем эти детали объединяются в целостный образ тени, который не только сохраняет очарование традиционной игры света, но и обладает изысканностью современного промышленного дизайна [3, с. 21].

Сложная световая инсталляция посвящена трем наиболее представительным формам каллиграфии: бегущему, скорописному и обычному шрифту, и разделена на три уникальные серии, создавая художественный эффект благодаря слиянию различных каллиграфических стилей и оперных театральных элементов.

Форма инсталляции представляет собой платоновое тело – додекаэдр, состоящий из искусно сплетенных пентагонов. Эта сложная и правильная геометрическая структура не только демонстрирует идеальное сочетание математики и эстетики, но и служит устойчивой и многослойной основой для декоративных элементов.

Главными декоративными символами инсталляции «Тень слова» являются иероглифы «Шэн», «Дань», «Цзин» и «Чжоу», которые представляют собой главные роли в китайской опере. Эти четыре иероглифа подобны четырем ярким жемчужинам в оперном искусстве, каждая

из которых несет в себе богатый культурный подтекст и отличительные черты характера.

Каждая сторона инсталляции поддерживается рамой из ортогональных пятиугольников, внутри которых основные элементы сочетаются, образуя гармоничную и ритмичную картину.

Курсивный шрифт в инсталляции. Курсив, как один из самых свободных стилей в искусстве каллиграфии, характеризуется спонтанным и свободным письмом, которое, кажется, содержит бесконечную жизненную силу между плавными мазками кисти. Это качество в точности повторяют молодые персонажи оперы. На сцене оперы персонажи полны сил и жизненной энергии, и каждое их движение наполнено молодостью. Поэтому в этой части инсталляции изображены четыре персонажа: «Шэн», «Дан», «Цзин» и «Чжоу».



Рисунок 1. Световая инсталляция с курсивной тематикой

Выбранные теневые куклы-марионетки представляют роли, соответствующие четырем персонажам «Шэн», «Дан», «Цзин» и «Чоу». Эти теневые куклы красивой формы и цвета ярко демонстрируют динамичность и живость молодежных персонажей. Тщательно отобранные характерные украшения теневых кукол располагаются вокруг соответствующих персонажей. Эти украшения либо нежные и мягкие, либо живые и игривые, дополняющие свободные и необузданные линии скорописи, как бы оживляют слова, делая их еще более динамичными и энергичными под светом и тенью, как будто можно увидеть интерпретацию молодых персонажей на театральной сцене.

Регулярный шрифт – тема инсталляции. Регулярный шрифт, с его регулярными и серьезными чертами, строгими штрихами и достойной структурой, воплощает в себе некий порядок и нормы. Это совпадает с пожилыми персонажами в опере. Пожилые персонажи в театре часто путешествуют, и их поведение демонстрирует спокойствие и торжественность. Исходя из этого, мы выбрали четыре иероглифа, соответствующие «Шэн», «Дан», «Цзин» и «Чоу» для декоративного оформления этой части инсталляции. Выбранные мотивы обычно имеют простые линии, незамысловатые узоры и несут в себе мудрость и ощущение зрелости. Воплощение этих мотивов вокруг иероглифов, написанных обычным шрифтом, придает всей инсталляции ауру простоты и элегантности. Аккуратность обычного шрифта и спокойствие декораций пожилых персонажей переключаются друг с другом, словно рассказывая классические истории оперного искусства, получившие свое признание на протяжении многих лет, позволяя зрителям ощутить глубокое наследие традиционной культуры, транслируемое инсталляцией.

Присутствует мотив бегущего сценария. Бегущий шрифт, сочетающий в себе спонтанность скорописи и узнаваемость обычного шрифта, способен свободно и бегло выражать эмоции автора, не нарушая правил и норм, что является уникальным качеством, соответствующим роли военных генералов в опере. Они доблестны и их движения мощны и величественны, но при этом не теряют такта и соразмерности. Часть инсталляции представлена теневыми куклами персонажей боевых искусств. Декорации этих теневых кукол в основном характеризуются преувеличенными движениями, яркими цветами и мощными линиями, которые наглядно демонстрируют могучий и героический образ генералов. Сочетание динамичности бегущего сценария и силы мотивов военных сталкиваясь, создают яркую и стабильную атмосферу в инсталляции. При включении света линии бегущего сценария и теневые куклы персонажей боевых искусств переплетаются в свете и тени, как бы воссоздавая захватывающие эпизоды на театральной сцене, когда генералы сражаются и убивают своих врагов.



Рисунок 2. Световая инсталляция по теме регулярного сценария

Благодаря такому дизайну три различные формы каллиграфии и элементы театральных оперных персонажей идеально интегрированы в световую инсталляцию, каждая часть которой несет в себе уникальный культурный код и традиционное художественное воплощение. Когда свет проникает сквозь прорези и поверхности инсталляции, она словно наделяется душой и становится художественным носителем, рассказывающим историю традиционной культуры, вводя зрителя в чарующий мир искусства, порожденное смешением двух традиционных культур - каллиграфии и оперы.

«Тень слова» - творческая попытка переосмыслить и применить традиционную форму китайской иероглифической каллиграфии и элементов теневой куклы в современной световой инсталляции. Благодаря художественным приемам, органично взаимодействуют каллиграфические формы китайских иероглифов, ритм туши, формы теневой куклы, эффектная игра света и тени, получилась световая инсталляция с уникальным художественным решением. Это предложение новой идеи и метода наследования и развития традиционной культуры в современном обществе.



Рисунок 3. Световая инсталляция по теме написания строк сценария

Древняя традиционная культура обретает новую жизнь и жизненную силу с помощью современных технологий, и в то же время приносит зрителям новый визуальный опыт и культурное просвещение. Сочетание культурных кодов с современным дизайном, дают возможность традиционной культуре ярче сиять на сцене современного искусства [2, с.1].

Список литературы:

1. Wang Yangyang, and Wang Feng. "New Ideas for the Communication of Calligraphic Art in the New Media Context." *Art Technology* 12 (2016): 118-118.
2. Huang Qin. "Local Characteristics of Chinese Contemporary Art - Local Characteristics in Experimental Conceptual Installation Art." *China Ethnic Expo* 8 (2015).
3. Zhao Chenru. Research on the Integration of Jinnan Shadow Culture and Modern Installation Art. MS thesis. Shanxi Normal University, 2020.

МОТИВЫ УЗОРОВ КИТАЙСКОЙ БРОНЗОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ДИЗАЙНЕ СОВРЕМЕННОЙ ОДЕЖДЕ

Ян Лидун

*магистрант Академии Архитектуры и Искусств,
Южный федеральный университет,
РФ, г. Ростов-на-Дону*

Кокуашивили Наталья Борисовна

*доцент кафедры дизайна Академии Архитектуры и Искусств,
Южный федеральный университет,
РФ, г. Ростов-на-Дону*

Аннотация. Основной целью данного исследования является анализ применения китайских бронзовых узоров в современном дизайне одежды с целью прояснения их культурной коннотации, художественной ценности и перспективного влияния на современный дизайн одежды. Как сокровище традиционной китайской культуры, бронзовые узоры несут в себе богатые исторические воспоминания и национальные эмоции, а их уникальные художественные стили и методы производства являются ценным культурным наследием для современного дизайна. В данном исследовании исследуется применение, влияние и образцы китайских бронзовых мотивов в современном дизайне одежды, а также всесторонне анализируются характеристики, типы и культурные коннотации китайских бронзовых мотивов. Чтобы выяснить методы применения бронзового декора в современном дизайне одежды и предоставить дизайнерам новые вдохновения и идеи. Благодаря изучению применения бронзового культурного орнамента больше людей узнают художественную ценность и исторические и культурные коннотации бронзового орнамента, а также будут способствовать наследованию и развитию смежных областей.

В данной статье используются различные методы исследования, такие как метод анализа и метод сравнения. При рассмотрении и анализе соответствующей информации становится понятным исторический фон, художественный стиль и процесс производства бронзы. С помощью сравнительного анализа демонстрируется эффект применения и рыночный спрос современного дизайна одежды, основанного на художественных приемах декорирования бронзовых изделий. Эти методы раскрывают потенциал для всестороннего и глубокого изучения применения традиционного китайского бронзового культурного наследия в современном дизайне одежды. С ускоренным процессом

глобализации в области дизайна одежды культурные коды ценятся все больше. Как кристаллизация мудрости разных национальностей, традиционные культурные элементы несут в себе глубокое историческое наследие и неповторимое очарование, обеспечивая богатый источник вдохновения для современных дизайнеров. Цель данной статьи — обсудить инновационное применение традиционных культурных элементов в современном дизайне одежды, проанализировать существующие проблемы, прояснить контрмеры развития и содействовать наследованию традиционной культуры и национальных особенностей посредством инновационного развития.

Ключевые слова: традиционные культурные элементы; современный дизайн одежды; инновационные приложения.

Являясь важной частью традиционной культуры китайской нации, китайские бронзовые узоры несут в себе богатый исторический подтекст и художественное очарование. Эти узоры не только отражают изысканное мастерство древних ремесленников, но и их глубокое понимание природы, общества и Вселенной. В современном дизайне одежды применение традиционных узоров привносит в дизайн глубокое культурное наследие и художественный колорит. Изучение применения китайских бронзовых узоров в современном дизайне одежды имеет большое практическое значение. Наследование и популяризация этого художественного приема помогают людям лучше изучить и продолжить прекрасную традиционную культуру китайской нации, а также укрепить национальную гордость и культурную уверенность. Применение мотивов бронзовых элементов в одежде повышает художественную ценность дизайна, способствуя глубокому слиянию традиционной культуры и современного дизайна, и давая вдохновение и креативные идеи для современного дизайна одежды. Такая интеграция помогает усилить международное влияние китайского дизайна одежды и продемонстрировать уникальное очарование китайской культуры. Являясь важным декоративным элементом в художественном оформлении бронзовых изделий, мотивы несут в себе богатый культурный подтекст и художественную ценность, отражают не только эстетические концепции различных исторических периодов, но и социальный стиль и религиозные убеждения того времени. Ниже приводится сравнение и анализ орнамента как художественного оформления бронзы династии Шан и Саньсиндуй.



Рисунок 1. Геометрические узоры

Геометрический орнамент – распространенный вид декора в художественном оформлении бронзы, который основан на геометрических элементах. Точки, линии, поверхности и т. д., образуют простые и яркие узоры путем регулярного или нерегулярного расположения и сочетания. Эти узоры визуально сбалансированы и гармоничны, демонстрируют ощущение статичной красоты. В художественном оформлении бронзы династии Шан и Саньсиндуй геометрические узоры в основном представлены в виде облачных и гроздовых узоров, которые широко используются в декорировании поверхности артефактов, придавая им ощущение легкости и оживления.



Рисунок 2. Животные узоры

Животные мотивы – один из основных видов декора в художественном оформлении бронзы, где в качестве темы используются фигуры животных, как мотивы дракона, феникса, и др. Животные мотивы часто символизируют власть, достоинство и удачу, демонстрируют чувство силы и красоты через плавные линии и яркие формы. В художественном оформлении бронзы династии Шан и Саньсиндуй животные мотивы в основном представлены в виде резьбы, и наделены глубоким культурным подтекстом и художественной ценностью. Мотивы даоти – самые популярные среди бронзовых изделий. Мотивы даоти создавались людьми того времени в соответствии с реальностью вещей, существовавших в тигре, быке, овце и других прототипах, с использованием преувеличенных, деформированных и других приемов, в соответствии с фантазией о таинственном чудовище в их сердцах [4], [2].

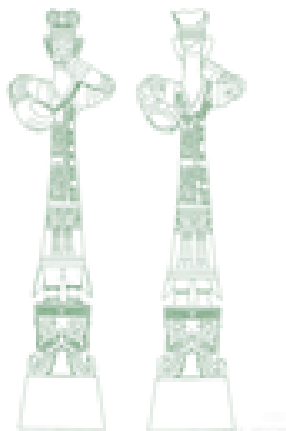


Рисунок 3. Фигурные узоры

Фигурный узор – вид декора в художественном оформлении бронзы, в основе которого лежит тема фигурных изображений, как танцевальный мотив, охотничий и т. п. Эти фигурные узоры отражают социальную жизнь и обычаи прошлого, демонстрируют жизнь и жизненную силу через плавные линии и яркие формы. В художественном оформлении бронзы династии Шан и Саньсиндуй фигурные мотивы представлены в виде рельефа, наделенным культурным кодом.

Культура династий Шан и Чжоу уже была глубокой и богатой, будь-то открытая планировка столицы Инь и Шан, богатое разнообра-

зие надписей на костях оракулов и зрелая технология изготовления иероглифов или высокоразвитая и известная технология выплавки бронзы – все это свидетельствует о том, что династии Шан и Чжоу уже были богаты традиционной культурой и художественной ценностью [1]. Являясь сокровищем древнекитайского искусства, уникальное художественное очарование и культурный подтекст бронзовых узоров делают их применение в современном дизайне одежды художественно ценным. При извлечении элементов узора необходимо выбрать репрезентативные и легко узнаваемые для применения в соответствии с потребностями современного дизайна одежды. Например, узор в виде морды животного, узор в виде облака или грозы и т. д. Эти элементы имеют отличительные особенности, которые могут быть разумно использованы для придания одежде уникальной художественной атмосферы. В процессе проектирования необходимо обращать внимание на пропорции, симметрию и цветовое соответствие узора, чтобы обеспечить его красоту и практичность в практическом применении.

Благодаря напрямую цитированию традиционных бронзовых узоров, современный дизайн одежды может продолжить стилевые характеристики древней культуры бронзы в торжественном внешнем виде и загадочном темпераменте. Например, линии и формы, напоминающие силуэты бронзовых изделий, используются в контурном дизайне костюмов, так что костюмы отражают спокойный и торжественный темперамент в общем стиле. При обработке деталей возможно использование некоторых элементов узоров загадочных животных и астрологических символов, для придания костюмам дополнительной оригинальности и привлекательности. Будучи сокровищем древнего искусства, китайская бронза с ее уникальными формами и изысканными орнаментальными украшениями оказала далеко идущее влияние на современный дизайн одежды. В области современного дизайна все больше дизайнеров стали обращать внимание на художественные элементы бронзы и использовать их в своих коллекциях.

Богатая форма узора бронзовых изделий служит ценным источником вдохновения. Дизайнеры могут упрощать, деформировать и реконструировать узоры бронзовых изделий, а затем умело включать их в технологический процесс или художественное оформление современной одежды. Например, животные узоры, как драконы «чи» и свернувшиеся гадюки на бронзовых изделиях, преобразуются в элементы дизайна с плавными линиями и изящными изгибами, при этом одежда приобретает более современную и модную атмосферу, сохранив традиционную суть. Используя абстрактные узоры, например геометрические, в качестве фона или декоративных мотивов для

одежды, создается гармоничное сочетание ретро и современности. При подборе колористического решения древняя элегантность и гармоничная красота бронзового цвета имеет большое значение для современного дизайна одежды. Дизайнеры, опираясь на цветовые уровни и соотношения бронзы, могут использовать их в современном дизайне одежды, для создания произведений с культурным кодом в современной эстетике. В локальной части одежды можно использовать сочетание цветов, схожих с оттенками древней бронзы, например, темно-красный и темно-зеленый, чтобы одежда демонстрировала уникальный художественный шарм бронзового наследия, сохраняя при этом общую согласованность. При выборе материала для дизайна одежды современные технологии могут создавать не только требуемый оттенок, но и имитацию текстуры бронзы, усиливая образное решение дизайнера. Формообразование костюма также зависит от выбранных материалов. Например, материалы из натуральных волокон, такие как хлопок и лен, дышат и комфортны, или высококачественные материалы, такие как шелк, жесткий блестящий, транслируют эффект различных стилей одежды. Благодаря разумному подбору материалов и дизайну пошива можно создать одежду с ретро- и современной атмосферой, чтобы ее обладатель мог одновременно наслаждаться красотой и чувствовать очарование традиционной культуры [5], [6]. Уважение к культурным особенностям – краеугольный камень инновационного дизайна. Как сокровище традиционной культуры, китайские бронзовые узоры несут в себе богатый культурный подтекст и региональные особенности. В инновационном дизайне эти особенности должны быть полностью соблюдены и подчеркнуты, избегая простого копирования для сохранения уникальности и культурного кода. Благодаря использованию современных методов дизайна, таких как 3D печать, трехмерный пошив, триплирование (соединение нескольких материалов) и т. д., бронзовый узор сочетается с современными эстетическими концепциями для достижения гармоничного сочетания традиций и современности [3].

Список литературы:

1. Ду Гуаньхуа. Исследование раскопок и современного значения культуры Инь Шан // Южное культурное наследие. – 2020. – № 4. – С. 111–114.
2. Каково происхождение народа саньсиндуй? Почему они закопали все национальные сокровища, как только умерла династия Шан? Jan 13, 2025 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1821132292006801305&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 12.04.2025).

3. Каковы особенности эстетики бронзы в периоды Весны и Осени и Воюющих государств? Как она может быть применена в современности? 26 декабря 2024 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1819494177908432801&wfr=spider&for=pc>
(дата обращения: 12.04.2025).
4. Сунь Сяонань. Применение бронзовых узоров Шан и Чжоу в дизайне мебели. – Чанша: Центрально-южный лесотехнический университет науки и техники, 2011.
5. Традиционные узоры // Традиционная китайская культура – Коллекция бронзовых узоров Обязательно к покупке! 31 июля 2024 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1804935808793372713&wfr=spider&for=pc>
(дата обращения: 12.04.2025).
6. Эта хорошо спроектированная "красота", очень нравится! Май 29, 2024 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzIwMzMzMjUxNg==&mid=2247596649&idx=3&sn=f2957559558240486c208b6644d3d020&chksm=9753ede57cb9bd556993d34ccf968d06a320bab82acb47798e6eb77b8c65a76fa577799d6d0&scene=27
(дата обращения: 12.04.2025).

РАЗДЕЛ 2.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

2.1. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ИНВЕСТИЦИИ КАК ФАКТОР ЭФФЕКТИВНОГО РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИНДУСТРИИ КНР

Хуан Ичэн

*соискатель ученой степени кандидата наук
учреждения образования
Белорусский государственный университет культуры и искусств,
Беларусь, г. Минск*

INVESTMENT AS A FACTOR IN THE EFFECTIVE DEVELOPMENT OF CULTURAL INDUSTRIES IN CHINA

Huang Yi Cheng

*Candidate for the degree
of candidate of sciences
of the educational institution Belarusian State University
of Culture and Arts,
Belarus, Minsk*

Аннотация. В докладе анализируются формы инвестирования индустрии культуры КНР. Отмечается, что в настоящее время кроме государства свои капиталы в сферу культуры вкладывают общественные институты и предприятия. Показано, что объединение общественных и государственных капиталов позитивно сказывается на развитии индустрии культуры.

Abstract. The paper analyses the forms of investment in the cultural industry in the People's Republic of China. It is pointed out that at present

public institutions and enterprises, apart from the government, invest their capital in the sphere of culture. It is shown that the combining of public and state capitals has a positive impact on the development of cultural industries.

Ключевые слова: государство, инвестиции, индустрия культуры, общественные компании, предприятия.

Keywords: state, investment, cultural industry, public companies, enterprises.

Современная индустрия культуры, как и все другие сферы китайского общества, испытывает потребность в накоплении капиталов в форме денег и материалов. Помимо культурного и творческого капитала для динамичного развития различных сегментов культурной индустрии необходимы инвестиции, поскольку без них, как свидетельствует практика, функционирование индустрий – всего лишь фантазия. Исследования показывают, что основными источниками культурной индустрии в КНР являются *государство, предприятия и общество*.

Реформы, осуществляемые в КНР, позитивно сказались на государственных инвестициях в сферу культуры, которые в XXI в. достигли самого высокого уровня за всю историю Китая. Так, если в 1978 г. расходы государства на культурные мероприятия в масштабах всей страны составили 444 млн. юаней, то в 2007 г. они достигли 19,896 млрд. юаней. Сумма, выделенная на развитие культурной отрасли, в 2015 г. выросла на 11% по сравнению с предыдущим годом. А общая сумма расходов на культурные мероприятия по всей стране составила 58,082 млрд. юаней, среднегодовой рост достиг 22,5% [7]. В 2021 г. при финансовой поддержке государства социально-культурную деятельность осуществляли 2542 учреждения, занимающихся трансляцией программ радио и телевидения, 3316 домов культуры, более 40 тыс. пунктов культуры в поселках, 580 тыс. сельских читальных залов. В настоящее время все публичные библиотеки, дома культуры, художественные галереи, комплексные культурно-досуговые центры и большинство музеев принимают посетителей бесплатно [6, с. 39]. Такое пристальное внимание Компартии Китая и государства обусловлено тем, что «культура – это душа страны и нации, подчеркивал в Докладе на XIX съезде КПК Председатель ЦК Компартии Китая Си Цзиньпин. Расцвет культуры означает процветание страны, а сила культуры – сила нации. Без твердой уверенности в собственной культуре, без расцвета и процветания культуры не может быть и речи о великом возрождении китайской нации» [8, с. 43].

В то же время следует иметь в виду, что государство, поддерживая культурные и творческие проекты, вместе с тем несколько сдерживает культурное творчество. Государственные институции, инвестируя сферу культуры, требуют чрезмерной эффективности, аудиторской отчетности. Они вытесняют «внутренние стимулы», являющиеся источником культурного творчества в том случае, если последним не уделяется должного внимания. Субъекты же творчества больше ориентированы на свои внутренние креативные идеи, а не на внешнее финансовое вознаграждение и общественное признание. Для государства это дилемма: с одной стороны, государственный капитал поступает из денег налогоплательщиков и правительство, соответственно, должно быть подотчетно налогоплательщикам, использование финансовых средств должно быть эффективным; с другой стороны, государственные инвестиции, если они слишком стремятся к немедленной прибыли, будут скорее препятствовать, чем способствовать развитию культурных индустрий. Чтобы разрешить это противоречие, считает Сюй Дэжун, государственные инвестиции должны использоваться для стимулирования венчурного капитала к инвестированию в рискованные и ценные виды культурной и творческой деятельности, в полной мере используя рыночные методы работы для создания коммерциализированной смешанной экономики [10]. Государственные инвестиции, на наш взгляд, направлены на агрегацию творческого потенциала, а не на его вытеснение, они могут быть успешными только тогда, когда приводят к притоку другого капитала.

Чтобы стимулировать углубление реформ культурной системы и внедрение эффективных механизмов в индустрию культуры, в Китае продвигаются не только эффективные формы государственных инвестиций, но также привлекаются *общественные инвестиции*. В первой четверти XXI в. ЦК КПК и правительством КНР был обнародован ряд важных нормативно-правовых актов, направленных на расширение и углубление системы государственно-частного партнерства, прямо или косвенно регулирующих образование и функционирование государственно-частных партнерств, а также основные формы взаимодействия государственных, частных и некоммерческих структур. На наш взгляд, необходимо выделить следующие законы: «О праве собственности», Положение «Об управлении коммерческими франшизами», «Антимонопольный закон» и др.

Целью общественных инвесторов, как известно, является получение максимальной прибыли, однако стихийность рынка творческих продуктов вносит большую неопределенность в доходность инвестиций общественных инвесторов. В культурной индустрии доходность

капитала очень непостоянна, что приводит к тому, что традиционные инструменты общественного инвестиционного анализа в этом контексте также теряют свою привлекательность. Инвесторам трудно установить стабильное ожидание развития рынка творческих продуктов, инвестиции становятся все более похожими на азартные игры. Поэтому некоторые инвесторы неохотно рассматривают культурные индустрии как класс инвестиционных активов. В связи с этим привлечение капитала в культурных индустриях не проходит легко, и даже давно работающие эксперты, аналитики и финансовые посредники с передовым опытом испытывают трудности в привлечении капитала от инвесторов. В таком случае, на наш взгляд, важно разъяснять инвесторам, что в творческие предприятия стоит вкладывать деньги, чтобы они понимали модель экономического роста культурной индустрии. В данном случае также необходимо государственное руководство общественными инвестициями в форме устойчивой нормативно-правовой базе.

Одновременно в некоторые сегменты культурной индустрии общественные инвесторы охотно вкладывают свой капитал, получая солидные дивиденды. Показательна в этом плане китайская киноиндустрия.

До системной модернизации китайского общества сфера культуры КНР находилась на государственном финансировании. В 2002 г. сборы в китайском прокате составили всего 130 млн. долл. США, а по количеству кинотеатров на душу населения Китай находился на последнем месте в мире. В процессе модернизации правительство КНР перевело кинопроизводство, прокат и дистрибьюцию на рыночные условия. Китайские кинематографисты были поставлены перед необходимостью работать по законам рынка, создавать разножанровое кино, в условиях конкуренции с зарубежными кинокорпорациями. В первой четверти XXI в. в КНР начала складываться новая модель развития кинематографии, которая предоставила большие возможности как государственным компаниям, так и общественным. А постоянно расширяющийся рынок кинематографии в Китае вызвал большой интерес к этой деятельности многих общественных компаний, занимающихся инвестиционной деятельностью в этой сфере. Как следствие, в стране возникло большое количество общественных киностудий, которые производят основные прокатные хиты. За последнюю четверть нынешнего столетия китайская кинематография превратилась в мощную рыночную индустрию, создающую кинофильмы, от хоррора до мюзикла, развивающуюся с помощью общественных инвестиций и привлекающую миллионы зрителей многих стран мира. В настоящее время западные режиссеры охотно приглашают китайских актеров в свои фильмы, а также ис-

пользуют китайскую тему в своих картинах, поскольку китайская киноиндустрия впечатляет своими масштабами.

Первую четверть XXI в. исследователи мирового кино определяют как период расцвета китайского кинематографа, воспитавший новое поколение кинозрителей, для которых китайское кино становится понятным и приятным [2, с. 153]. Современную кинопродукцию Китая, полагает российский кинокритик Е. В. Соболева, можно подразделить на три категории. К первой следует отнести фильмы, создаваемые на средства китайских общественных компаний. Так, главным инвестором фильма «Миссия невыполнима: Последствия» (2018 г.) являлась частная китайская киностудия Alibaba Pictures. Вторую категорию составляют кинокартины, которые производятся с участием государственных китайских студий на территории Китая, однако такие фильмы имеют иностранные съемочные группы и источники финансирования. В третью категорию входят фильмы, где не менее трети съемочной группы и актерского состава представляют китайцы, а сюжет так или иначе связан с китайской историей или культурой [3, с. 81]. В качестве примера можно привести киноленту «Великая стена» Чжан Имоу с Мэттом Дэймоном в главной роли, снятую голливудской компанией Legendary, владельцем которой является китайский миллиардер Ван Цзяньлинь.

Таким образом, современный кинематограф Китая – массовый и популярный компонент индустрии культуры. Он является одним из самых перспективных и динамично развивающихся рынков кинопроката. Доля китайского кино на рынке КНР, по данным Исследовательского института «Дэнта», составила в 2020 г. 64,5 млрд. юаней, против 43,8 млрд. юаней в 2015 г. [1, с. 11]. Высокое качество китайского кинематографа и развитие социокультурной коммуникации обусловили широкое присутствие китайской кинопродукции на мировом рынке.

В первой четверти XXI в. в КНР начали широко использоваться в социальной сфере образования инвестиции *частных предприятий*. В 2019 г. свыше 90% от общего количества китайских предприятий составляли частные предприятия, которые платили более 50% налогов, обеспечивали работой 80% людей в городе и в деревнях [5]. По отношению к частным предпринимателям, поддерживающим социально-культурные учреждения, правительство проводит политику активного поощрения. Таким предприятиям государство уменьшает налоги, а в некоторых случаях применяет безналоговую политику и систему оборотного капитала. Так, в соответствии с Правилами о создании учебных заведений общественностью они приравнены к типовым государственным социальным учреждениям. Частные

предприятия весьма активно вносят свой вклад в формирование системы учреждений образования. В начале 2000-х гг. в Китае насчитывалось 54 тыс. учебных заведений, функционирующих на средства частных предпринимателей, в которых обучалось 7 млн. человек. К такого типа образовательным учреждениям относятся начальные, подготовительные и средние, а также высшие учебные заведения. На взгляд китайского исследователя Су Сяохуаня, их развитие не только пополнило недостающие финансы в государственном бюджете, но и предоставило для обучающихся разнообразный выбор в формах обучения» [4, с. 176].

С развитием государственно-частного партнерства стали более интенсивно создаваться частные образовательные учреждения разного типа. К 2018 г. в КНР уже функционировало 183500 частных школ всех уровней, что составляло 35-36% национальных школ. Число учащихся, обучающихся в них, равнялось 177975 тысячам человек. Среди них – 5462 частные неполные средние школы с общим числом учащихся 2304700 человек. В стране функционировало 750 частных колледжей и университетов, в которых обучалось 839400 студентов. В 1997 г. все высшие учебные заведения перешли на платное обучение, в настоящее время размер платы составляет 15-20% себестоимости обучения студента [10].

Следует отметить, социальные предприятия являются относительно новыми инвесторами, они только включаются в рыночные отношения, поэтому их инновационные бизнес-модели считаются рискованными.

Таким образом, рационализация экономических отношений между культурными ресурсами, культурным капиталом и культурными инвестициями, изучение пути преобразования культурных ресурсов в культурный капитал, привлечение культурных инвестиций и создание благоприятной среды для выживания и развития культурных индустрий являются важной стратегией для развития культурных индустрий.

Список литературы:

1. Бурно развивающийся кинорынок // Китай. – 2021. – № 5 (186). – С. 10–11.
2. Паксютов, Г. Д. Китайская киноиндустрия: актуальные тенденции социально-экономического развития / Г. Д. Паксютов // Проблемы Дальнего Востока. – 2017. – № 12. – С. 150–155.
3. Соболева, Е. В. Киноискусство Поднебесной сквозь призму культуры / Е. В. Соболева // Вестник Забайкальского государственного университета. – 2012. – № 5. – С. 80–81.

4. Су, Сяохуань. Образование в Китае – реформы и новшества / Сяохуань Су. – Пекин, 2002. – 290 с.
5. Цзинь, Линьбо. Необходимо оказать помощь небольшим предприятиям / Линьбо Цзинь // Китай. – 2020. – № 6. – С. 33.
6. Яо, Гун. Вера в культуру страны / Гун Яо // Китай. – 2022. – № 10. – С. 38–39.
7. 文斌《试论当代中国文化体制改革的历程及其基本经验》，《江西科技师范学院学报》，2006年第6期，87-90页 = Вэнь Бинь. О реформе современной китайской культурной системы и ее базовом опыте / Вэнь Бинь // Журнал Педагогического университета науки и технологий Цзянси. – 2006. – № 4. – С. 87–90.
8. 决胜全面建成小康社会夺取新时代中国特色社会主义伟大胜利[D].北京:人民出版社 2017:106. = Си Цзиньпин. Добиться решающей победы в полном построении среднезажиточного общества, одержать великую победу социализма с китайской спецификой в новую эпоху: Доклад председателя ЦК КПК на XIX съезде Коммунистической партии Китая / Циньпин Си. – Пекин: Нар. Изд-во, 2017. – 106 с.
9. 《2018年全国教育事业发展统计公报》. 中华人民共和国中央人民政府网站. = Статистическое коммюнике о развитии национального образования в 2018 году. Сайт Центрального народного правительства Китайской Народной Республики: http://www.gov.cn/xinwen/201907/24/content_5414053.htm. 10.12.2019.
10. 徐德忠. 文化资源的资本化路径与投资 / 徐德忠 // 《科学·经济·社会》，2014年第2期151-154,共4页 = Сюй, Дэчжун. Пути капитализации и инвестиции в культурные ресурсы / Сюй Дэчжун // Наука. Экономика. Общество – Ланьчжоу, 2014. – № 2. – С. 151–154.

СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКОГО ДРАКОНА В КУЛЬТУРЕ ИМПЕРАТОРСКОЙ ВЛАСТИ ДРЕВНЕГО КИТАЯ НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА ЧЖАНА ИМОУ «ПРОКЛЯТИЕ ЗОЛОТОГО ЦВЕТКА»

Ян Цун

*канд. культурологии, аспирант
Уральского федерального университета
Имени первого Президента России Б.Н. Ельцина,
РФ, г. Екатеринбург*

THE SYMBOLIC MEANING OF THE MYTHOLOGICAL DRAGON IN THE CULTURE OF IMPERIAL POWER IN ANCIENT CHINA, AS EXEMPLIFIED BY ZHANG YIMOU'S FILM "THE CURS OF THE GOLDEN FLOWER"

Yang Cong

*PhD, graduate student
at the Ural Federal University
named after the first President of Russia B.N. Yeltsin,
Russia, Yekaterinburg*

Аннотация. С древних времен и до нашей эры, дракон сохраняет веру и поклонение в сердцах китайского народа, став важным символом и духовным тотемом китайской культуры. Образ дракона прошёл эволюционный путь — от объекта тотемического поклонения в первобытном обществе до эмблемы императорской власти в современности. Фильм Чжана Имоу «Проклятье желтой хризантемы» (2006) представляет собой масштабную историческую драму, где эмблемы и визуальные символы власти играют ключевую роль в раскрытии конфликтов и иерархии персонажей. В данном фильме объекты, такие как трон, одежда с драконьими узорами, мечи и архитектура дворца, становятся не только декорациями, но и инструментами для критики абсолютизма и семейной деструкции.

Abstract. From ancient times to the modern era, the dragon has retained faith and worship in the hearts of the Chinese people, becoming an important symbol and spiritual totem of Chinese culture. The image of the dragon has evolved from an object of totemic worship in primitive

society to a symbol of imperial power in ancient times. Zhang Yimou's *The Curse of the Yellow Chrysanthemum* (2006) is a large-scale historical drama in which visual symbols of power play a key role in revealing the conflicts and hierarchy of the characters. In this film, objects such as the throne, dragon-patterned clothing, swords, and palace architecture become not only decorations but also tools for criticizing absolutism and family destruction.

Ключевые слова: символ дракона, китайская культура, Чжан Имоу, культура власти, китайская мифология, тотемизм

Keywords: dragon symbol, Chinese culture, Zhang Yimou, culture of power, Chinese mythology, totemism

Культурное наследие Китая, насчитывающее более пяти тысячелетий, продолжает вдохновлять современное искусство, включая кинематограф. Одним из ключевых символов, связующих прошлое и настоящее, является дракон (龍, Лун) – мифологический тотем, олицетворяющий власть, единство и духовную силу китайской нации. Фильм Чжана Имоу «Проклятие золотого цветка» служит ярким примером актуализации этого архетипа в контексте современного кино.

Известный китайский мифолог Юань Кэ отметил, что «мифы, созданные в глубокой древности народом, основывались не на отвлеченных идеях, а на конкретных потребностях и стремлениях, возникающих в трудовой деятельности» [11]. Поклонение тотемам в первобытном обществе возникло из-за того, что древние люди, борясь за выживание в суровых природных условиях, постепенно обнаруживали особую связь с некоторыми природными явлениями. Как отмечает М.Е. Кравцова, этот процесс отражал дуализм архаичного сознания: благодарность за помощь и страх перед угрозой формировали основу для сакрализации объектов природы [6, с. 121–129]. Например: в моменты голода и холода определённые растения или животные обеспечивали их жизненно необходимыми ресурсами, вызывая чувство благодарности или опасные хищные звери, напротив, угрожали их существованию, порождая страх и трепет. Под влиянием сверхъестественных представлений того времени люди стали воспринимать эти явления как духов, связанных с их собственной жизнью, что и привело к формированию тотемических верований. Среди множества тотемических культов поклонение дракону занимает особое место в китайской традиции. М.Е. Кравцова подчёркивает, что в китайской мифологии тотемы часто ассоциировались с культурными героями – например, дракон (龍) считался не только покровителем племени, но и

посредником между миром людей и божественным. Дракон в китайской мифологии – синтетический образ, объединивший черты змеи, оленя, тигра и других животных. Как отмечает Вэнь Идуо, дракон возник в результате слияния тотемов различных племен в эпоху Жёлтого Императора, став символом единства китайской цивилизации [4, с. 21]. В древних текстах, таких как «Шань Хай Цзин», дракон наделялся божественными качествами: способностью управлять стихиями и связывать небо с землёй [10, с. 248] Эта функция отражала роль императора как гаранта гармонии между природой и обществом. Только правитель мог ассоциироваться с «Истинным Драконом» (真龙天子), что подчёркивало его божественное право на власть.

С утверждением имперской системы дракон стал атрибутом императорской власти. Начиная с династии Хань, правителей именовали «Истинным Драконом, Сыном Неба», а их одежда, троны и дворцы украшались драконьими узорами. Например, мантии с девятью драконами символизировали связь монарха с «Девятью Небесами».

Сочетание образа дракона с императорской властью в китайской истории привело к тому, что драконьи мантии стали неотъемлемым элементом церемониального облачения правящих династий. Как подчёркивает М.Е. Кравцова, дракон на императорском облачении был не просто декоративным элементом. Его изображение с пятью когтями (в отличие от четырёхкоготных драконов, разрешённых аристократии) служило визуальным кодом, разграничивающим священный статус монарха и земную власть элиты. Таким образом, обладание драконьей мантией становилось символом абсолютного суверенитета, где сакральное и политическое сливались воедино. Этот символизм отражал сакральный статус монарха, чья власть считалась дарованной Небом. Для сохранения исключительности мантий с изображением дракона издавались строгие указы, запрещавшие их использование вне императорского двора. Например, при династии Мин ношение одежды с девятикоготными драконами каралось смертной казнью, что подчёркивало их связь с абсолютной властью. Драконья мантия выполняла две ключевые функции: 1. Символично-религиозная: она воплощала идею «небесного мандата» (天命), визуализируя божественную легитимность правителя. 2. Социально-политическая: через строгие правила ношения мантия закрепляла иерархию, где император находился на вершине, а остальные сословия – в подчинённом положении.

Дракон в фильме «Проклятие золотого цветка»

Фильм Чжана Имоу «Проклятие золотого цветка» (2006), действие которого разворачивается во дворце эпохи Тан, служит яркой иллюстрацией того, как мифологический образ дракона (龍) воплоща-

ет сакральность иерархии и абсолютность императорской власти. Через визуальные символы, диалоги и сюжетные коллизии режиссёр раскрывает, как дракон, будучи ключевым элементом китайской мифологии, становится инструментом легитимации монархии. В фильме повсюду встречаются элементы с драконьими узорами: одежда, оружие (например, мечи), доспехи и другие детали.

Вышитые девятикоготные драконы на жёлтом шёлке – эксклюзивный атрибут монарха, символизирующий превосходство над подданными. В фильме костюмы императора, созданные дизайнером Ши Чжунвэнем, включают мантию с девятью драконами, вышитую золотыми нитями. Каждый дракон расположен в соответствии с традиционным каноном: три на груди, пять на спине и один внутри – отсылка к формуле «九五至尊» («девять небес, пять земель»), и золотые доспехи, инкрустированные драгоценными камнями. Их вес (45 кг) и блеск подчёркивают неприкосновенность власти. Эти элементы не только воспроизводят историческую достоверность, но и визуализируют конфликт между абсолютной властью и человеческими слабостями. Вышитые девятикоготные драконы на жёлтом шёлке – эксклюзивный атрибут монарха, символизирующий превосходство над подданными. Как справедливо отмечает М.Е. Кравцова, что орнаменты и цвета одежды создавали «семиотический барьер», отделяющий правителя от подданных и материализующий идею «небесного мандата» (тяньмин) [7, с. 85], автор анализирует роль драконьей мантии (龙袍, лунпао) как визуального маркера сакрального статуса императора.

Драконье кресло является другим символом власти. В фильме оно находится в центре дворца, подчёркивая центральное положение владыки. Его изысканное исполнение и драконьи орнаменты подчёркивают его особую значимость. Как отмечает М.Е. Кравцова, изображение дракона на троне (龙椅, луньи) служило не декоративным элементом, а визуальным воплощением концепции «небесного мандата» (天命, тяньмин). Дракон, как сакральный посредник между Небом и Землёй, материализовывал легитимность власти, отделяя сакральное пространство монарха от профанного мира подданных [8, с. 118]. Золотой цвет нанму, устойчивость к насекомым и сложная резьба превращали трон в микрокосм, отражающий императорскую власть как божественный порядок. Императорский трон «龙椅» («кресло дракона») и кровать «龙床» («кровать дракона») в Запретном городе (Пекин) воплощали сакральный статус правителя, причём главный золотой трон с резными драконами располагался в центре Зала Высшей Гармонии – символического сердца династической власти. Трон, использовавшийся 24 императорами, изготовлен

из ароматного золотого нанму и сандала, покрыт полупрозрачным лаком и украшен 9 извивающимися драконами, чьи чешуйчатые тела подчеркнуты игрой света. При длине 1,86 м, высоте 1,65 м и глубине 1 м, трон сочетает монументальность с практичностью: древесина нанму отпугивает насекомых, а её золотистый оттенок символизирует императорское достоинство. Каждый элемент трона покрыт сложными узорами – от 13 переплетённых золотых драконов на спинке до рельефных облаков, огненных бусин, лотосов и голов мифических животных, создавая визуальную гармонию сакрального и земного.

Жёлтый и золотой – доминирующие цвета в фильме – традиционно ассоциируются с императорским достоинством. Как отмечает Н.И. Быкова, в азиатской культуре золотой цвет символизирует не только богатство, но и божественную благодать [1]. В сценах дворцовых интриг эти оттенки контрастируют с кроваво-красным, усиливая драматизм.

Чжан Имоу использует дракона не только как исторический символ, но и как метафору современной власти. В фильме император, облачённый в драконью мантию, оказывается заложником собственного статуса: его величие подавляет семью, приводя к трагедии. Это отражает критический взгляд на авторитаризм, актуальный для современного Китая.

Фильм стал мостом между восточной и западной культурами. Номинация на «Оскар» за дизайн костюмов (2007) подтвердила, что традиционные символы могут быть универсальными. Как пишет Э.М. Глинтерник, «китайское кино использует культурные коды как инструмент мягкой силы» [5, с. 2]. Фильм «Проклятие золотого цветка» демонстрирует, как традиционные мифы адаптируются к вызовам глобализации. Дракон, сохраняя связь с имперским прошлым, становится символом культурной устойчивости. Чжан Имоу, сочетая историческую достоверность с художественной метафорой, доказывает, что национальные коды не только не исчезают, но и обретают новую жизнь в современном искусстве.

Список литературы:

1. Быкова Н. И. Цвет как смыслообразующий концепт фильма Чжана Имоу «Герой» // Философия и культура. – № 5. – С. 76–86.
2. Токарев С. А. Ранние формы религии. – М.: Политиздат, 1990. – 622 с.
3. Вернер Э. Мифы и легенды Китая. – М., 2007.
4. Вэнь Идуо. Миф и поэзия. – Чанчунь: Цзилиньское народное издательство, 2013. – 381 с.

5. Глинтерник Э.М. Языковые стратегии и интернационализация китайской киноиндустрии // *Russian Linguistic Bulletin*. – 2024. – №9. – С. 1–4.
6. Кравцова М. Е. Путешествие в религиозно-мифологических представлениях древнего Китая. – СПб. : Центр "Петербург. востоковедение", 1986. – С.121–129.
7. Кравцова М. Е. Символика императорской власти в традиционном Китае: семиотика ритуального костюма // Сб. ст. «Культура Востока: знаки, ритуалы, текст» / под ред. Н. А. Дмитриевой. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2015. – С. 78–94.
8. Кравцова М. Е. Дракон как символ императорской власти: семиотика визуальных репрезентаций // Сб. науч. трудов «Символы власти в традиционном Китае» / под ред. А. И. Кобзева. – М.: Издательство «Восточная литература», 2018. – С. 112–130.
9. Хэ Синьян. Поклонение тотемам этнических меньшинств в Китае. – Пекин: Издательство "Пять континентов", 2006. – 128 с.
10. Шань Хай Цзинь, ком. Юань Кэ. Шань Хай Цзин. – Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 1985. – 311 с.
11. Юань Кэ. Мифы Древнего Китая / пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко, Е. В. Пузицкого / Юань Кэ. – М.: РИСО АН СССР, 1987. – 496 с.

РАЗДЕЛ 3.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

3.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ УНИКАЛЬНОСТЬ: ОКСЮМОРОНЫ ВО ФРАЗЕОЛОГИИ И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ЯЗЫКОВОГО СТИЛЯ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Али Кадим Абд Хамза

*преподаватель,
кафедра русского языка,
Багдадский Университет,
Ирак, г. Багдад*

Аннотация. Статья рассматривает особенности оксюморонов как уникальной формы лингвистического выражения в рамках фразеологии, обращая внимание на их структуру, семантику и влияние на формирование стиля языка. Оксюмороны, являющиеся уникальной формой лингвистического выражения, представляют собой словесные конструкции, соединяющие противоположные понятия и вносящие неожиданный контраст в текст. Статья начинается с анализа эволюции оксюморонов в контексте языка и фразеологии. Она освещает значение оксюморонов в общем языковом употреблении и их эстетическую функцию в формировании выразительности произведений. Далее рассматривается влияние оксюморонов на стиль языка. Они не только обогащают текст контрастными образами, но и играют важную роль в формировании стилистических особенностей произведения. Анализируются их употребление в различных литературных произведениях и их эффект на восприятие читателя. Особое внимание уделяется фразеологическим оксюморонам, их структуре и семантике. Статья приводит примеры таких фразеологических конструкций и исследует, как они взаимодействуют с языковыми нормами, вносят оригинальность в речь и способствуют формированию яркого и запоминающегося стиля.

В заключение подводятся обобщения результатов анализа. Оксюмороны во фразеологии рассматриваются как важный элемент, обогащающий и разнообразящий языковые конструкции, а также как средство, способствующее созданию оригинального и выразительного стиля речи.

Ключевые слова: оксюмороны, фразеология, языковой стиль, Лингвистическая уникальность, антонимы.

Введение

Оксюмороны представляют собой уникальную лингвистическую форму, характеризующуюся объединением слов с противоположными значениями или контрастными понятиями. Этот феномен языка является ключевым элементом, привлекающим внимание к необычным комбинациям слов, способным создавать удивительный контраст и эффектный смысловой перекося в тексте.

Связь оксюморонов с фразеологией отражает их эволюцию в контексте устойчивых выражений и фразеологических конструкций. Присутствие рассматриваемых словесных фигур во фразеологии подчеркивает их роль в формировании культурного наследия и обогащении лексического арсенала языка. Различные фразеологические оксюмороны становятся неотъемлемой частью речи и языкового обихода, отражая специфические культурные и социальные концепции.

Роль оксюморонов в языке не ограничивается лишь созданием неожиданных выражений. Они дополняют стилистику языка, обогащая его смысловыми оттенками и добавляя эмоциональный контекст в высказывания. Фразеологические оксюмороны, как часть языковой эволюции, формируют особый слой лексических единиц, отражающих культурные и общественные нормы.

«Оксюморон – термин античной стилистики, обозначающий нарочитое сочетание противоречивых понятий. <...>Для фигуры оксюморон характерна почёркнутая противоречивость сливаемых в одно значений...» [10, с. 270] «осознается как вскрытие противоречия между названием предмета и его сущностью, между традиционной оценкой предмета и его подлинной значимостью, как вскрытие наличных в явлении противоречий, как передача динамики мышления и бытия» [10, с. 271].

«Большая советская энциклопедия» определяет оксюморон как «литературно-стилистический прием, заключающийся в нарочитом сближении и сочетании слов противоположного и противоречивого

значения» [2, с. 31]. Оксюморон, как наблюдается, иногда сливается с понятиями эпитета и контрастного выражения. Однако его основная функция заключается «в создании парадоксальной природы высказывания» [2].

Л.А. Введенская с соавторами определяет оксюморон так: «Это комбинация слов, которые кажутся противоречивыми или несовместимыми с точки зрения их смысла или логики» [3, с. 128]. Как видим, оксюморон размывается между понятиями эпитета и контрастного выражения. А его функция заключается только в том, что он «нередко придёт речи парадоксальный характер» [2, с. 31].

«Малая советская энциклопедия» вообще не определяет природу оксюморона: это «сочетание контрастных слов, принимающих новое смысловое содержание» [6, с. 877]. В «Словаре литературоведческих терминов» под редакцией Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева читаем: «Художественный прием, объединяющий противоположные по смыслу определения или понятия, что приводит к возникновению новых смысловых качеств. Они указывают, что оксюмороны чаще всего встречаются в поэтических произведениях и всегда придают тексту неожиданный элемент [8, с. 252].

Оксюморон представляет собой удвоение, некий семантический орнамент [4, с. 57].

По нашему Оксюморон – это объединение слов, которые выражают понятия, противоречащие друг другу с логической точки зрения.

Теоретическая часть

Языковые нормы, включая правила использования оксюморонов, представляют собой результат долгого эволюционного процесса, результат усилий многих поколений. Оксюмороны, своей эмоциональной силой, оказывали значительное эстетическое, этическое и эмоциональное воздействие, многие из которых становились обыденными.

Оксюморон – это стилистический прием, который использует соседство слов с контрастными значениями или противоречащими смыслами (например, "громкая тишина", "горячий снег"). Интересно то, что слово в составе оксюморона может нести несколько значений одновременно. В контексте художественного произведения компоненты оксюморона могут лишиться своего логического противоречия или несовместимости, что изменяет восприятие этих слов. Именно художественный текст – будь-то проза или поэзия – представляет наилучший материал для изучения изменений в смысловой структуре слов, составляющих оксюморон. Этот прием часто используется в устойчивых синтаксических конструкциях, которые предлагают лишь ограниченные вариации значений.

Во фразеологизмах-оксюморонах при создании стилистического эффекта роль играет не образ, а мгновенная логическая операция соединения несовместимого, которая лежит в основе приема (умный дурак, белая ворона, спешу не торопясь, начало конца, знакомый незнакомец, красные чернила, пыльное увядание, богатый нищий и др.).

У лингвистов нет единого мнения о природе оксюморона. Одни считают, что это индивидуальный стилистический прием, другие рассматривают его как разновидность антитезы, третьи относят к стилистическим фигурам, построенным на антонимии.

Автор данной статьи придерживается той точки зрения, что «фразеологические обороты, состоящие из слов-антонимов, представляют собой удивительные сочетания, выражающие противоположные понятия и кажущиеся совершенно несовместимыми с точки зрения логики» [9, с. 49].

Из-за этой противоположности слов они создают удивительные и запоминающиеся образы в нашем языке. Например: нужные ненужности, квадратура круга, мертвые души, живой труп, дедовой бездельник, молодая старость, звонкая тишина, отсутствие всякого присутствия.

В результате наблюдения автор приходит к выводу, «что оксюмороны являются сращениями». «Фразеологическими сращениями называются такие семантически неделимые фармакологические обороты, в которых целостное значение совершенно несоотносительно с отдельными значениями составляющих их слов» [9, с. 83]. Но они, пополняя число фразеологических сращений, представляют среди фразеологизмов отдельную подгруппу.

Фразеологические оксюмороны содержат лексическое значение, но их внутренняя структура не является очевидной. Каждый элемент в этих словосочетаниях теряет свою прямую связь с исходным значением, и поэтому значение всего выражения не зависит от смыслов компонентов в их прямом контексте. Например: бесструнная балалайка (неодобр.) «очень болтливый, неделовой человек, пустомеля» ничего общего не имеет со значением компонентов бесструнная «без струн», балалайка русский народный музыкальный инструмент с тремя струнами и корпусом треугольной формы» [2].

Утрата внутренней формы фразеологизмов, построенных на несовместимых с точки зрения автора статьи понятиях, лишает их семантики мотивированности, однако при этом фразеологический оборот продолжает сохранять прежнюю экспрессивность и оценочность. Например, выходить сухим из воды – «избегать заслуженного наказания, оставаться незапятнанным, нескомпрометированным, безнаказанным». Глагол выходить имеет 4 значения:

1. «Уйти, оставить пределы чего-то»;
2. «Появиться, оказаться где-нибудь»;
3. «Перестать находиться в каком-нибудь стоянии»;
4. «Израсходоваться, иссякнуть».

Нас интересует третье значение. Слово вода имеет значение прозрачная бесцветная жидкость, соединение кислорода с водородом.

Слово *сухой* имеет два лексических значения:

1. «Не содержащий влаги, не мокрый, не замоченный»;
2. «Лишённый влаги, не сырой». С первого в лексическое значение всего фразеологизма *выходить сухим из воды* вытекает из лексического значения трех компонентов, мотив вроде бы всем, но есть ли логика? Можно ли выйти, сухим из воды? Конечно, нельзя. Здесь сталкиваются два несовместимых, с точки зрения логики, понятия – «сухой» «вода». Компоненты приобретают новые оттенки значений и соединяются в одну фразеологическую единицу.

Со стороны внутри компонентных связей оксюмороны характеризуются необычным совмещением на лексическом уровне и взаимной детерминацией на семантическом: общий (целостный) смысл любого фразеологизма не может быть понят на основе какого-то одного, отдельно взятого компонента. Целостность значения здесь создается всем составом компонентов: убогая роскошь, ледяная восторженность, звонкая тишина, образованная невежественность, веселящая скука, легкая тяжесть и другие. Возникновение фразеологизмов-оксюморонов связано с выражением всякого рода отношений к явлениям, предметам, ко всей окружающей действительности. Для многих перечисленных фразеологизмов характерно оценочно-ироническое значение.

Главной особенностью фразеологизмов-оксюморонов является то, что у составляющих их компонентов отсутствует парадигма числа. Например: белая ворона, живой труп, скучающее веселье, взрослые дети, умный дурак, горькая радость, знакомый незнакомец, жареный лед, звонкая тишина, мертвые души, бег на месте, капля море, здравомыслящее безумие, буря в стакане воды, всего ничего, начало конца и другие.

Изменение числа у компонентов ведет к разрушению фразеологизма (капли в морях, начало концов, бега на местах и т. д.) или рассматривается как авторское изменение (мои знакомые незнакомцы, мертвая душа и др.) Категория рода легко определяется во фразеологизмах-оксюморовах, построенных по модели «именительный падеж прилагательного + именительный падеж существительного», где опорным словом является существительное звонкая тишина (ж. р.), живой труп (м. р.), здравомыслящее безумие (ср. р.), знакомый незнакомец (м. р.) и т.д. В других моделях род фразеологиз-

ма также определяется по опорному слову: буря в стакане воды (ж. р), бег на месте (м. р.) и др.

Некоторые фразеологизмы-оксюмороны состоят из компонентов, которые застыли в определенном падеже: капля в море, бег на месте, без ножа зарезать, буря в стакане воды, начало конца, всего ничего, море по колено и другие. Эти фразеологизмы не допускают никакой трансформации компонентов.

Оксюмороны, построенные по моде ли «именительный падеж прилагательного + именительный падеж существительного» обладают полной падежной парадигмой: белая (белой, белую) ворона: знакомый (знакомого, знакомому, знакомым, знакомом) незнакомец; взрослые (взрослых, взрослым, взрослыми, взрослых) дети и т. д.

Есть фразеологизмы-оксюмороны, в составе которых глаголы имеют парадигму спряжения: без ножа зарезать (зарежет, зарежу, зарезали); ломиться (ломаются, ломишься, ломлюсь) в открытую дверь и другие.

Наличие тех или иных грамматических категорий у компонентов этих фразеологизмов говорит о том, что они сохраняют все черты, характерные для слов русского языка. С течением времени компоненты десемантизируются, приобретают новые лексические значения в составе фразеологического оборота, но многие морфологические черты фразеологизмов могут подвергаться изменениям таким, что «компоненты выражений фразеологии можно рассматривать как слова, но в специфическом контексте употребления» [7, с. 155].

Приведенные нами наблюдения над фразеологизмами оксюморонами показали, что данные фразеологические обороты могут выступать в роли любого члена предложения – подлежащего, сказуемого, дополнения, обстоятельства и определения, в зависимости от того, с какой частью речи они соотносятся.

В роли подлежащего автору статьи встретилось всего несколько фразеологизмов - оксюморонов:

Любая радость распирала грудь. Хоправа, он кила слова, словно со стороны, как чужую речь, слушал свой голос. (М. Шолохов Поднятая целина)

В глагольном фразеологизме «без ножа зарезать» стержневым словом является глагол *зарезать*. *Без ножа* подчинилось глагольному компоненту в результате десемантизации. В новом значении – ставить в очень трудное, без- выходное положение. Фразеологизм начинает выполнять функцию глагола и выступать в роли сказуемого. Ср.:

Нужда, нужда режет без ножа
И гонит всех валандаться по свету.
Земля теперь скупа на урожай,

Да и земли-то этой самой нету.

(М. Исаковский. Минувшее)

Однако, по авторским наблюдениям, фразеологизмы-оксюмороны выступают чаще всего в роли второстепенных членов предложения:

А хозяйева дома будто не замечали блистательного отсутствия многих гостей... (В. А Рдаматский. Две дороги) (дополнение). *Да и в области работаю, как вам известно, без году неделя, рассмеялась Анастасия Федоровна* (Г. Марков. Соль земли) (обстоятельство); *Вы у меня сухими из воды не выйдете.* (К. Паустовский. Повесть о жизни) (определение)

Таким образом, оксюмороны служат для обозначения места, времени, образа действия, характеристики героев.

Антонимы, входящие в состав фразеологизмов оксюморонного характера, могут обозначать следующие семантические группы:

1) цвет: дела как сама бела, белая ворона, белый уголь, белые негры;

2) чувства человека: веселое горе, злая радость;

3) волю, деятельность, поведение человека: здравомыслящее безумие, красноречивое молчание, деловое безделье, взрослые дети;

4) общественное положение, взаимоотношения людей: знакомый незнакомец, богатый нищий, живой труп;

5) душевное состояние человека: сам не свой, быть вне себя;

6) состояние природы: звонкая тишина, пышное увядание;

7) время: без году неделя.

В оксюморон чаще всего объединяются существительное и прилагательное, существительное и существительное, реже существительное и глагол, совсем редко наречие и существительное. Оксюмороны, по нашим наблюдениям, почти всегда двучленны, редко трёхчлены и четырёхчленны.

Оксюмороны организованы в основном подчинительной связью: согласованием (сладкая скорбь, белая ворона, живой труп, знакомый незнакомец, молодая старость, красноречивое молчание, убогая роскошь и др.); управлением (капля в море, культура дикости, квадратура круга и др.); примыканием (медленно спешить, громко молчать, живо похоронить и др.).

Среди фразеологизмов оксюморонного характера, учитывая специфический характер образующего их сочетания слов, следует выделить как наиболее типичные и регулярные модели, следующие фразеологические обороты: сочетание прилагательного в именительном падеже и существительного в именительном падеже: здравомыслящее

безумие, звонкая тишина, красная синька; сочетание существительного в именительном падеже и существительного в родительном падеже: начало конца, крепость слабости; сочетание существительного в именительном падеже предложно-падежной формы другого существительного: буря в стакане воды, капля в море, бег на месте; сочетание глагола и наречия: громко молчать, медленно спешить; сочетание глагола и имени существительного с предлогом и без предлога: реветь белугой, без ножа зарезать; и, наконец, сочетание местоимения без не и местоимения с не: сам не свой, всего ничего.

Из сказанного можно сделать вывод, что фразеологизмы оксюморонного построения объединяют в своем составе не только логически несовместимые слова, но и слова разных частей речи существительное и прилагательное, глагол и наречие, глагол и существительное, а также различные парадигматические формы одинаковых частей речи. Например: капля в море, сам не свой.

Невозможная перестановка компонентов, отмеченная во многих структурах, является свидетельством их окаменения, негибкости, воспроизводимости в одной форме, что является лишним доказательством фразеологичности оксюморона.

В произведениях советских писателей можно встретить трансформированные фразеологизмы-оксюмороны, употребленные с различными целями. Часто авторы несколько трансформируют оборот, получая лексические варианты оксюморонов. Ср.:

Мы различаем мир на тех, кто строит культуру, и на тех, кто ее разрушает, на творцов и на бездарей, на живых людей и на оболваненных. Когда я говорю 'мы', я не ограничиваюсь границами своей страны: ведь с нами лучшие представители всего мира (1. Эренбург. Эренбург выступал на конгрессе за мир; Шурка слушал скрип голоса Насти, глядел на прекрасную женщину, чье тело лишь голова, и чувствовал, что его пальцы онемели, словно его душат, и вот-вот он сам превратится в мертвеца. (В. Смирнов. Открытие мира); В течение ночи мать переосмыслила всё, сделала для себя ряд решений, и, наконец, пришла к спокойствию. Она восполнена новыми силами и обрела невиданную прежде тихую, но глубоко осязаемую радость, которая стала её неотъемлемой частью (В. Смирнов. Открытие мира). Он (Мезенцев) ждал, потом спрашивал: «Что?». Но Варя молчала. Она не знала, как передать большую тяжелую радость. (И. Эренбург. Не переводя дыхания).

Иногда оксюморонический смысл может быть усилен, когда используется только один элемент фразеологизма, передающий основное значение всего выражения. Например: «Она спрашивала себя:

«Неужели я его любила? Ведь это не человек, это труп. О таких не: сам не свой, писали в романах....» (И. Эренбург. День второй). (Ср. живой труп – «человек опустившийся, а также вообще что-либо омертвевшее, изжившее себя»).

Возможность модификации оборотов еще раз подтверждает мысль том, что оксюмороны являются фразеологизмами и, став, явлением узуса, образовав особую подгруппу в большой группе фразеологических сращений, они получают возможность трансформироваться (окказиональное явление обычно не подвергается изменениям, так как оно создано для определенного случая употребления и при изменения может быть не всеми понято. Автору статьи не встретилось ни одного модифицированного окказионального оксюморона).

Заключение

В итоге можно сделать следующие выводы:

1. Оксюмороны являются важной лингвистической формой выражения, объединяющей противоположные понятия и вносящей неожиданный контраст в текст. Исследование эволюции оксюморонов в рамках языка и фразеологии позволяет понять их роль и значение в формировании стиля языка.

2. Оксюмороны играют ключевую эстетическую функцию в литературных произведениях, обогащая текст контрастными образами и способствуя выразительности и оригинальности произведений.

3. Важно отметить, что оксюмороны не только обогащают тексты, но и влияют на стиль языка. Они играют существенную роль в формировании стилистических особенностей произведения, внося оригинальность в речь и способствуя созданию яркого и запоминающегося стиля.

4. Фразеологические оксюмороны заслуживают особого внимания, поскольку они не только обладают уникальной структурой и семантикой, но и взаимодействуют с языковыми нормами, придавая оригинальность выражению и способствуя формированию яркого стиля.

5. В заключение подводятся обобщения результатов анализа, подчеркивая важность оксюморонов как элемента, обогащающего и разнообразящего языковые конструкции. Они выступают как средство, способствующее формированию оригинального и выразительного стиля речи.

Итак, проведенные исследования опровергают мнение о том, что оксюморон – стилистический прием. Оксморон – фразеологизм, который имеет право на существование благодаря особому стилистическому приему деленного случая употребления и при единении несоединимого.

Список литературы:

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 384 с.
2. Большая советская энциклопедия. – М.: Государственное изд-во «Сов. энциклопедии». – М.: ОГИЗ, РСФСР, 1939. – Т.43. – С. 313.
3. Введенская Л.А., Павлова Л.Г., Кашаева Е.Ю. Русский язык и культура речи: справ. пособие. – Ростов н/Д : Феникс, 2002 (Курск : ФГУИПП Курск). – 383 с.
4. Курегян Г.Г. Лингвопрагматический статус оксюморона (на материале русского языка): дис., канд. фи-лол. наук. – Пятигорск, 2007. – 155 с.
5. Луначарский А.В. Литературная энциклопедия / гл. ред. А.В. Луначарский. – М.: ОГИЗ, РСФСР, 1934. – Т.8. – С. 270–271.
6. Мещеряков Н. Л Малая советская энциклопедия. – 1-е изд. – Т.6: Огневки - Пряжа. – М.: Малая Советская энциклопедия – ОГИЗ РСФСР, 1931. – 527 с.
7. Смирницкий А.И. К вопросу о слове (проблема отдельности слова) // Вопросы теории и истории языка. – М., 1952. – 202 с.
8. Тимофеева Л.Н., Тураева С.В. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – 510 с.
9. Шанский Н.И. Лексикология современного русского языка. – М.: Русский язык, 1972. – 368 с.
10. Шанский Н.М. Фразеология современного русского языка. – М., 1969. – 118 с.

РАЗДЕЛ 4.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

4.1. ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ МОРСКОГО АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Астадурьян Араксия Пандухтовна

*канд. пед. наук,
доцент кафедры иностранных языков
ФГБОУ ВО Государственный морской университет
им. Адмирала Ф.Ф. Ушакова,
РФ, г. Новороссийск*

Данелова Гаяне Пандухтовна

*преподаватель высшей категории,
ФГБОУ ВО Государственный морской университет
им. Адмирала Ф.Ф. Ушакова,
РФ, г. Новороссийск*

SOME PECULIARITIES OF TEACHING MARITIME ENGLISH

Araksiya Astaduryan

*Candidate of Pedagogical Sciences,
Admiral Ushakov State Maritime University,
Russia, Novorossiysk*

Gayane Danelova

*Senior lecture,
Admiral Ushakov State Maritime University,
Maritime College,
Russia, Novorossiysk*

Аннотация. В статье рассматривается важность морского английского языка как средства коммуникации в многонациональном и многоязычном экипаже, анализируются соответствие уровня знания профессионального английского языка требованиям Международной Конвенции ПДНВ-78/95.

Abstract. The article considers the importance of maritime English as a means of communication in multinational and multilingual crew, analyzes the compliance of the level of knowledge of professional English language with the requirements of the International Convention STCW-78/95

Ключевые слова: морской английский язык; эффективная коммуникация; традиционные методики обучения; инновационный подход; мотивация.

Keywords: maritime English; effective communication; traditional teaching methods; innovative approach; motivation.

По данным ЮНКТАД (Конференция ООН по торговле и развитию) на сегодняшний день более 80% всего объема мировой товарной торговли осуществляется по морю. Эксперты прогнозируют к 2050 году увеличение спроса на грузовые перевозки в три раза. Свыше шести-десяти процентов торговых судов обслуживаются многонациональными разноязычными экипажами, которые состоят из представителей разных культур, объединенных в рабочие команды, вынужденные жить и работать в ограниченном пространстве – на своих судах. В этой связи необходимость обеспечения и осуществления эффективной, корректной и понятной коммуникации между представителями одной группы профессий является очевидной и жизненно важной [4, с. 18].

Главным средством общения, передачи и хранения информации является язык. Тот факт, что более 20% населения земного шара говорит на английском языке обусловил его выбор в качестве международного языка для общения на море. Морской английский (МА) – это способ и инструмент профессионального общения специалистов морской отрасли, предназначенный для решения социокультурных, технических и повседневных вопросов. Это профессиональный Морской английский содержит стандартизированные конструкции и специальную лексику, способствующие повышению эффективности выполнения повседневных задач и обеспечению безопасности осуществления морских операций по всему миру. МА на судне – это “master key” – «универсальный ключ», который может быть использован для решения, объяснения, понимания и выполнения многих задач и проблем. Коммуникацию с использованием морского английского условно можно

разделить на внутреннюю, т.е. между членами судовой команды и внешнюю – с другими судами, различными береговыми службами (диспетчерской порта, береговой охраной, лоцманской станцией / катером, портовыми властями, судовым агентом, фрахтователем и т.д.). Необходимо отметить, что общение между различными участниками происходит как в устной форме (УКВ переговоры, брифинги, беседы), так и в письменной (чеклисты, коносаменты, нотисы, заявки, акты и т.д.). Степень ответственности каждой из сторон за корректную, точную и эффективную коммуникацию сложно переоценить.

Международная конвенция о подготовке, дипломировании моряков и несении вахты (ПДНВ) 1978 г., с поправками 1995 и 2010 гг, и Кодекс ПДНВ устанавливают определенные минимальные международные стандарты обучения для профессиональных моряков. В части реализации требований Международной конвенции и Кодекса ПДНВ-78 (с поправками) Раздел А-II/1 обучающийся должен овладеть следующими результатами обучения: Знание английского языка, должно быть достаточным, чтобы позволить лицу командного состава пользоваться картами и другими навигационными пособиями, понимать метеорологическую информацию и сообщения относительно безопасности и эксплуатации судна, поддерживать связь с другими судами, береговыми станциями и центрами СДС, а также выполнять обязанности лица командного состава в многоязычном экипаже, включая способность использовать и понимать Стандартный морской разговорник ИМО (СМР ИМО) [1, с. 197].

Подготовка специалистов, отвечающих заявленным требованиям, достаточно сложная и ответственная задача для преподавателя английского языка в морском учебном заведении. Составление учебно-методических комплексов, выбор эффективных и прогрессивных методик обучения с учетом меж предметных связей, поиск приемов повышения мотивации студентов к изучению морского английского языка, создание комфортной развивающей образовательной среды, непрерывный процесс самообразования и саморазвития – все это условия профессионального подхода к решению поставленных задач [5, с. 18].

Очевидно, что в данных реалиях применение традиционных методик преподавания иностранных языков не будет эффективным так как они не могут удовлетворить потребности современных студентов в полной мере. Преподаватель МА продолжает развивать основные языковые навыки: устной речи, грамматики, чтения и восприятия речи на слух, полученные в процессе обучения повседневному (общему) английскому, применяя самые эффективные методики и средства обучения [3, с. 101].

В Государственном морском университете обучение английскому языку курсантов плавательных специальностей проводится в процессе изучения следующих дисциплин: «Иностранный язык», «Иностранный язык в профессиональной деятельности», «Морской английский язык» и «Морской технический язык». Соответственно, обучение английскому языку осуществляется поступательно от простого к сложному, позволяя учащимся постепенно адаптироваться к возрастающей сложности учебного материала. Пробелы в изучении дисциплины «Иностранный язык», неготовность обучаемых к восприятию и решению усложненных коммуникативных задач, с одной стороны, недостаточная эффективность выбранной методики преподавания с другой, неизбежно понижает мотивацию учащихся в образовательном процессе.

Дисциплина «Иностранный язык в профессиональной деятельности» изучается курсантами перед первой плавпрактикой, а «Морской английский язык» и «Морской технический язык» после ее прохождения. Учащиеся, побывавшие на плавательной практике, отмечается резкое повышение мотивации, более осознанный и заинтересованный подход к изучению английского языка. Применение на уроках по дисциплинам переносных УКВ радиопередатчиков для решения поставленных преподавателем ситуационных задач с целью закрепления знаний фраз Стандартного морского навигационного словаря-разговорника и Стандартных фраз ИМО для общения на море, прослушивание аутентичных аудиоматериалов по темам, выполнение заданий Case Study с использованием информации из навигационных публикаций, цикл интегрированных занятий на тренажёре совместно с кафедрой «Управление судном» является обязательным и закреплено в рабочих программах по дисциплинам «Иностранный язык в профессиональной деятельности», «Морской английский язык» и «Морской технический язык». Такие уроки вызывают у курсантов позитивные эмоции, способствуя созданию благоприятной атмосферы в учебной группе, сплачивая и объединяя в единую команду, а использование активного и интерактивного методов обучения, при которых взаимодействие между учителем и учащимися становится наиболее эффективным [8, с. 128].

Морской английский язык играет ключевую роль в обеспечении безопасности жизни на море, безопасности судна и членов экипажа на борту и защиты морской среды, а также эффективности морских операций по всему миру. Низкий уровень владения морским английским и как следствие неспособность к эффективной коммуникации между всеми ее участниками может привести к негативным последствиям, в том числе и угрозе жизни.

Список литературы:

1. Международная конвенция о подготовке, дипломировании моряков и несении вахты (ПДНВ) 1978 г., с поправками 1995 и 2010 гг. – Санкт Петербург: ИМО, Лондон. – 197 с.
2. Примерная программа обучения английскому языку по дисциплине «Морской английский язык», ГМУ имени Ф.Ф. Ушакова. 2024. – 16 с.
3. Тюрина В.В., Жуков А.В. К вопросу о роли английского языка для представителей морских специальностей // Молодой ученый. – 2015. – № 21 (101). – С. 101–103.
4. Aliyeva G. Modern teaching trends in Maritime English as a global instrument in spreading of Indivisible business environment in maritime Industry // RT&A Special Issue. – No 5 (75). – Vol. 18. – 2023.
5. Bernaus M., Wilson A., Gardner R.C. (2009). Teachers' motivation, classroom strategy use, students' motivation and second language achievement // Porta Linguarum. – Vol. 12. – Pp. 25–36.
6. Berry J.W. Acculturation: Living successfully in two cultures. – International, 2005.
7. Braz Viana A. The Motivational Factor in the English for Specific Purposes Approach. – Thesis. – Curitiba, Federal University of Technology. – Paraná, 2014.
8. Journal of Intercultural Relations. – Vol. 29(6). – Pp. 697–712.
9. Maritime English. Model Course 3.17. – IMO Publication, 2000. – P. 34; P. 73; P. 128.

АНГЛИЙСКАЯ ГРАММАТИКА — СОСЛАГАТЕЛЬНОЕ НАКЛОНЕНИЕ

Рустамова Ильхама Салех

*д-р филос. в области филологии,
ст. преподаватель кафедры Практические иностранные языки,
Гянджинский Государственный Университет,
Азербайджан, г. Гянджа*

ENGLISH GRAMMAR — SUBJUNCTIVE MOOD

Rustamova Ilhama Saleh

*Doctor of Philosophy in Philology
Senior lecturer department of "Practical Foreign Languages"
Ganja State University,
Azerbaijan, Ganja*

Аннотация. Сослагательное наклонение выражает пожелания, предложения, предположения или воображаемые ситуации. Обычно оно встречается в выражениях с двумя грамматическими основами, где одно предложение содержит глагол типа wish, suggest или demand, а второе – глагол в сослагательном наклонении. Необходимо обращать внимание на разницу между “*She visits that fabulous cat every week*” и “*They suggest that she visit that fabulous cat every week*”; во втором предложении вместо visits используется visit, потому что оно находится в сослагательном наклонении.

Abstract. The subjunctive mood expresses wishes, suggestions, assumptions, or imagined situations. It usually occurs in a two-clause sentence, where one clause contains a verb such as wish, suggest, or demand, and the second clause contains a verb in the subjunctive mood. Note the difference between “*She visits that fabulous cat every week*” and “*They suggest that she visit that fabulous cat every week*”; the second sentence uses *visit* instead of *visits* because it is in the subjunctive mood.

Ключевые слова: английская грамматика, наклонения в английском языке, сослагательное наклонение, использование сослагательного наклонения, be и were.

Keywords: English grammar, moods in the English language, subjunctive mood, usage of subjunctive mood, be and were

Любой, кто изучал языки, не удивится, узнав, что в них есть наклонения.

Однако когда говорится о наклонениях в языке (которые, кстати, этимологически не связаны с другими наклонениями), то акцентируется внимание на глаголах и на том, что они выражают. Грамматическое наклонение можно понимать как набор форм глагола, которые показывают, что означает предложение, то есть, делает ли оно утверждение, дает ли команду или предложение, или выражает желание или возможность [1, с. 248].

Что такое сослагательное наклонение?

В английском языке есть три наклонения. Изъявительное наклонение (*indicative mood*) используется для констатации фактов и мнений, например: *"That cat is fabulous"*. Повелительное наклонение (*The imperative mood*) используется для отдачи приказов и указаний, обычно в качестве предполагаемого субъекта, например: *"Look at that fabulous cat."* Сослагательное наклонение (*subjunctive mood*) используется для выражения пожеланий, предложений, подсказок или воображаемых ситуаций, например *"I wish I could look at that fabulous cat all day"* [4].

Как выглядит сослагательное наклонение?

Как мы уже говорили выше, грамматические наклонения связаны с глаголами. Сослагательный глагол обычно появляется в предложении с двумя основами: в одном предложении есть сослагательное наклонение, а в другом – изъявительное наклонение (напоминание: предложение – это группа слов, которая образует часть высказывания и имеет свое собственное подлежащее и сказуемое). Например, в *"They suggest that I visit that fabulous cat"* *"they suggest"* находится в изъявительном наклонении с *suggest* в качестве изъявительного глагола, в то время как *"that I visit that fabulous cat"* находится в сослагательном наклонении с *visit* в качестве сослагательного глагола. *"That I visit that fabulous cat"* – это предложение, сделанное с заявленным утверждением *«they suggest»*. *Suggest* – один из многих глаголов, которые часто играют роль изъявительного партнера для сослагательного наклонения другого глагола. Другие включают в себя *ask, demand, recommend, require, insist, urge, and wish* [6, с. 257–276].

Сослагательное наклонение настолько грамматически ненавязчиво, что его трудно заметить: в большинстве глаголов оно требует отсутствия склонения, поэтому оно заметно только в контексте, который в противном случае требует склонения. Например, глагол *visit* в изъявительном наклонении *"I visit that fabulous cat"* имеет ту же форму, что и в сослагательном наклонении *"They proposed that I visit that fabulous cat"*. Но если мы заменим *I* на *she*, то станет очевидным,

что сослагательная форма глагола *visit* заметно отличается: в изъявительном наклонении имеется “*She visits that fabulous cat*”; в сослагательном наклонении – это “*They proposed that she visit that fabulous cat*”.

Сослагательное наклонение с “Be” и “Were”

Сослагательное наклонение наиболее заметно с распространенным, но грамматически сложным глаголом *Be*. В настоящем сослагательном наклонении *be* неизменно остается *be*, а не меняется на *am*, *are* или *is* в зависимости от подлежащего. А прошедшая сослагательная форма *be* неизменно *were*, даже когда *was* в противном случае была бы формой. Однако здесь необходимо отметить термины *present subjunctive* и *past subjunctive*: настоящее сослагательное наклонение на самом деле относится в основном к будущему (“*I request that the fabulous cat be available during my visit*”) в то время как прошедшее сослагательное наклонение может относиться к настоящему или прошлому (“*I wish that the fabulous cat were more cooperative*”) Они имеют такие названия только потому, что формы сослагательного наклонения выглядят как обычные прошедшие и настоящие формы [5].

Есть два варианта использования сослагательного наклонения, которые не привлекают особого внимания. Первый – в ряде устоявшихся фраз, которые, как правило, звучат довольно формально: *so be it*, *be that as it may*, *come what may*, *suffice it to say*, *heaven forbid* и другие. Они существуют как ископаемые в языке, всегда в одной и той же форме. Другое бесспорное использование – в предложениях, таких как формальное и часто перформативное “*I demand that the fabulous cat be compelled to present herself during my visit.*” Мы видим, что это использование следует за такими глаголами, как *ask*, *demand*, *offer*, *suggest* и *recommend*, и после таких фраз, как *it is desired* и *it is necessary*.

Использование сослагательного наклонения

С глаголами желания и в условных предложениях, противоречащих фактам, иногда можно наблюдать, как применяется сослагательное наклонение, а иногда – нет. Например:

I wish I were with that cat right now.

I wish I was with that cat right now.

и

If I were in your shoes, I'd try to visit that cat.

If I was in your shoes, I'd try to visit that cat.

Это интересный факт, потому что обе версии звучат как совершенно нормальный английский, а английский язык обычно не позволяет людям вмешиваться в его глаголы. (Обратите внимание, как звучат эти предложения: “*I was thinking about visiting that cat,*” и “**I were*”

thinking about visiting that cat." Вторая версия вообще не звучит как нормальный английский; на самом деле, она звучит совершенно не так) [3].

Дело в том, что сослагательное наклонение срабатывает в некоторых случаях, но не в других. У автора данной статьи имеется подборка контрастных примеров (также с полезным очевидным глаголом *be*) из писем уважаемого Ф. Скотта Фицджеральда:

I wish I were twenty-two again ...— F. Scott Fitzgerald, letter, 27 Dec. 1925

So if I were elected King of Scotland tomorrow ...— F. Scott Fitzgerald, letter, 18 July 1933

... my birthday is two-column front page news as if I were 80 instead of 40... — F. Scott Fitzgerald, letter, 23 Mar. 1937

В этих примерах *wish*, *if* и *as if* вызывали сослагательное наклонение. Но Фицджеральд часто следует за теми же словами с изъявительным наклонением:

I wish I was in print.— F. Scott Fitzgerald, letter, 20 May 1940

... if I was Vassar, I wouldn't take you ...— F. Scott Fitzgerald, letter, 18 Apr. 1938

... as if the percentage of artists who made any kind of go of the lousy business was one to four.— F. Scott Fitzgerald, letter, Spring 1939

Очевидно, здесь есть выбор, и если Фицджеральд мог использовать любую форму, то и другие могут (и делают это).

Прошло несколько сотен лет с тех пор, как стали очевидными примеры того, как изъявительное наклонение обосновалось в районах, которые раньше были исключительно сослагательными, где *was* конкурировал со старым сослагательным наклонением *were* в пожеланиях, гипотетических и других нереальных утверждениях. Мы не знаем, что это объясняет, но тяга к *was*, вероятно, подкреплена почти незаметностью сослагательного наклонения; у него нет никаких отличительных форм, и часто формы, которые оно принимает, идентичны формам, которые изъявительное наклонение обретает в схожих контекстах [2, с. 256].

Однако сослагательное наклонение, похоже, не торопится завершить свой предполагаемый акт исчезновения из живого языка. Его по-прежнему легко найти в неформальном письме, а также в формальной прозе. И мы также видим, что его формы даже привлекаются к работе условными союзами, такими как *if*, *as if* и *as though* в случаях, когда наклонение на самом деле не сослагательное:

They asked if I were apprehensive about visiting the fabulous cat, given her frequent refusal to grant visitors an audience.

Were говорит "сослагательное наклонение", но if не является условным; оно просто вводит вопрос о восприятии, которое может или не может фактически существовать. Такие примеры считаются гиперкоррекциями теми, кто их замечает, однако, вероятно, мало кто это делает.

Список литературы:

1. Архипов И.К. Язык и языковая личность: учебное пособие. – СПб.: ООО «Книжный дом», 2008. – 248 с.
2. Худяков А.А. Теоретическая грамматика английского языка. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 256 с.
3. Əzimov B., Quliyeva Q. İngilis dili, Hədəf nəşriyyatı, 2014.
4. Huddleston, Rodney D. The Cambridge Grammar of the English Language. Geoffrey K. Pullum. – Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.
5. Rəhimov İ., Hidayətəzadə T., Cəfərova S. İngilis dilinin praktik qrammatikası, Azər nəşr, 2003.
6. William J. Crawford. The mandative subjunctive // Rohdenburg & Schlüter. – 2009. – Chap. 14. – Pp. 257–276.

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

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

№ 4 (92)
Апрель 2025 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 14.04.25. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 3,75. 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

16+



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru